



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/LINGUÍSTICA APLICADA

DANÇAS DO VENTRE: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

MARICE FIUZA GELETKANICZ

PELOTAS
2017

MARICE FIUZA GELETKANICZ

DANÇAS DO VENTRE: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

Tese apresentada para banca examinadora do Centro de Educação e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguística Aplicada da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial para o título de Doutora em Letras – Linguística Aplicada – UCPEL.

Orientador Prof. Dr. Adail Ubirajara Sobral

Orientadora no exterior Profa. Dra. Marília Amorim

**PELOTAS
2017**

G316a

GELETKANICZ, Marice Fiuza

Danças do ventre uma perspectiva dialógica / Marice Fiuza Geletkanicz. – Pelotas, 2017.

213 f: il.

Orientador: Prof. Dr. Adail Ubirajara Sobral

Orientadora no exterior: Profa. Dra. Marília Amorim

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras/Linguística Aplicada da Universidade Católica de Pelotas, 2017.

1. Dialogismo. 2. Dança do ventre. 3. Arquitetônica. 4. Verbo. 5. Visualidade. I. Sobral, Adail Ubirajara. II. Amorim, Marília. III. Programa de Pós-graduação em Letras/Linguística Aplicada da Universidade Católica de Pelotas. IV. Título.

MARICE FIUZA GELETKANICZ

DANÇAS DO VENTRE: UMA PERSPECTIVA DIALÓGICA

Tese apresentada para banca examinadora do Centro de Educação e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguística Aplicada da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial para o título de Doutora em Letras – Linguística Aplicada – UCPEL.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador - Prof. Dr. Adail Ubirajara Sobral (UCPel)

Orientadora no exterior - Profa. Dra. Marília Amorim (*Sorbonne - Université Paris 8*)

1º Examinador - Profa. Dra. Beth Brait (USP)

2º Examinador - Prof. Dr. Jean Gonçalves (UFPR)

3º Examinador - Profa. Dra. Fabiane Marroni (UCPel)

Prof. Dr. Vilson Leffa (UCPel) - 4º Examinador

Pelotas, 1 de dezembro de 2017.

Dedico esta Tese:

à Clarice de Fátima Fiuza, minha mãe, e à Marisol Fiuza Geletkanicz, minha irmã-gêmea e protetora que há muito habita outro plano astral, ambas exemplos de humanidade, companhias presentes em todos os grandes momentos da minha vida;

à Corrente espiritual do Grupo Libertação “A Nossa Casa”, casa espírita que me acolheu de todas as formas possíveis, ajudando-me a estreitar laços com o Universo Maior, por intermédio do contato com as forças divinas do Pai Celestial; ao carinhosamente conhecido como Anjo de Guarda e a todos os demais amigos encarnados e desencarnados que me auxiliam a ser quem sou e a buscar a renovação em mim;

à Profa. Dra. Marília Amorim, orientadora, por acreditar no meu projeto de Doutorado tanto quanto o professor Adail Sobral, por todas as provocações que me endereçou e instigaram o movimento, a transformação da pesquisa, sem as quais ela não seria o que é; pela troca humana implicada nesse processo, fazendo-me sentir cada vez mais próxima do pensamento/círculo bakhtiniano que nos une;

e, finalmente, ao Prof. Dr. Adail Sobral, orientador, e “Doravanteamigo”, por sempre “reconhecer valor” em vez de elogiar, como ele mesmo sempre reafirma, acreditando no meu potencial desde o primeiro momento em que “nos apaixonamos à primeira vista”, como eu gosto de contar, confiando em mim para a grande aventura de minha vida, que foi o Doutorado na UCPel e na Paris 8, minha maior realização pessoal e profissional. Para encerrar a dedicatória, tomo a liberdade de retomar um dito nosso, que simboliza a riqueza de nossa parceria, para mim eterna, não somente na academia, mas na vida:

A volta ao mundo já estava lhe dando voltas na cabeça, pois a deixava sempre mais longe do ser pelo qual ansiava. Ah a vibração, o entusiasmo não suporta voltas, não essas voltas que chegam primeiro, sabe, não por concorrência, mas pela sensação de não pertença. As voltas estão lá, distantes, dando voltas em si mesmas enquanto ela apenas “debate” consigo. Era-lhe pesado contar até um, como chamar um filho por outro nome. Simplesmente não se reconhecia no que conhecia de si, pois, pela primeira vez, um sol que não era dourado ensolarou o tempo que ela desconhecia, um que gostou de, mais do que o outro, “cirandear” com ela. E ela terá de “serpentejar” o trajeto em linha reta, ou “eretejar” o caminho curvado, para sentir-se próxima, dentro de/ conectada com algo indeterminado, afim e enfim, antes mesmo de nomear ao que pensava ter dado à luz. Justo? É o que as voltas pareciam sussurrar afirmativamente a cada enrosco que provocavam, dentro. E elas, as seguras, para ela, a estas alturas o contrário disso e mais um pouco, pareciam inclusive sorrir, deformando por ora a gargalhada, que pode ser efêmera, mas nunca o sorriso, o outro com quem pratica amor. Sentia seu ser dançando por dentro na busca de um ponto que a lançasse em ares de segurança, colhida contudo pelo olhar do ser distante, querido, mas envolto em brumas de mistério. Cada parte do mundo em mudo diálogo com cada parte do ser. Sentiu-se apta a adentrar o labirinto do não-sei, com toda a rapidez, e deixar-se enlaçar pelo possível. Não mais temia. Sabia ser quem era e sabia o ser que era. Saboreava a si mesma em plenitude. Agora as voltas não mais a envolviam, e ela revolucionava, criava volutas de certeza, que se encaracolavam deslumbrantemente causando um efeito outro, um agora com quê de futuro, amadurecido pelo presente do mais transbordante arrebatamento pelo que virá a ser, tão ou mais belo do que já é. (SOBRAL; GELETKANICZ, 2013)

Vocês me incentivam a ser uma pessoa melhor a cada dia. Neste momento, este trabalho é a maior representação disso.

AGRADECIMENTO

À CAPES, novamente, por possibilitar as condições financeiras necessárias para a realização do Doutorado na Universidade Católica de Pelotas e na *Sorbonne – Université Paris 8*, através de estágio doutoral na modalidade Doutorado Sanduíche, contribuindo, ao mesmo tempo, para a minha constituição como pesquisadora, maior riqueza do incentivo por ela concedido;

À Universidade Católica de Pelotas e à *Sorbonne – Université Paris 8*, por me proporcionarem uma formação profissional de qualidade;

Aos professores da UCPel, especialmente ao Prof. Dr. Hilário Bohn, um verdadeiro gentleman em todas as relações, pelo exemplo de profissional e ser humano, pela palavra falada e ouvida com a mesma gentileza, por sempre se mostrar interessado em relação à minha pesquisa, soltando um “Mas como é que tu vais resolver isso, Marice?! – Fico muito curioso”. Certamente, professor, tu sempre terás minha mais profunda admiração e o meu respeito. Embora não possas participar pessoalmente da minha banca neste momento, saibas que farás parte dela em pensamento e coração, uma voz presente, porque em ti me espelho, porque és um dos maiores presentes que a UCPel me ofertou;

Aos membros da Banca Examinadora de Qualificação, Profs. Drs. Jean Gonçalves e Alexandre Vergínio Assunção, pela valiosa orientação nessa fase, através de críticas e sugestões que, certamente, contribuíram para o desenvolvimento e aperfeiçoamento desta Tese;

Às Profas. Dras. Beth Brait e Fabiane Marroni, aos Profs. Drs. Jean Gonçalves e Vilson Leffa, pelo muito que me honram com o aceite relativo à participação em minha banca, desde já abrilhantada pela contribuição ímpar que todos têm a oferecer à pesquisa e à trajetória acadêmica a qual pretendo dedicar-me todos os dias de minha vida. Quero deixar registrada a gratidão e destacar o contentamento por cada "sim" que recebo de vocês (da vida), pois eles, somados, remetem a uma realização plena, arquitetônica por mim sempre tão sonhada;

À Susana Pavan, professora que me alfabetizou, amiga a acompanhar e incentivar a minha trajetória profissional;

À Rael Lopes Alves, pelo incentivo e companheirismo ao longo de quinze anos, que serviram de base para o vínculo maior de amizade/cumplicidade que sempre teremos;

À Conceição Castro, por me incentivar às minhas realizações em todos os âmbitos, torcer por minha felicidade, por estar ao meu lado incessantemente nos dias mais e menos ensolarados, como só uma segunda mãe, amiga de verdade, o faria;

À Marcos Novais, por continuar se revezando nas vozes de pai, irmão e de amigo;

À Roger Rosa, pela presença constante; pelo pôr-do-sol de todos os dias, pelas rosas-poesia, pelo perfume que torna mais leve, alegre o viver, por fazer-me sorrir, ajudando-me a deliciar com o tempo presente, redescobrimo-o através de mim mesma, dos meus próprios movimentos (e tudo isso com um sabor surreal de abacaxi (risos) [grifo meu]);

À Juliana Torquato, pelos sonhos compartilhados, pelos olhos marejados nas despedidas e a cada retorno, acompanhado de um forte abraço; por toda ajuda durante e depois da viagem. Ah, e especialmente antes, por “me salvar” com o “Seguro Saúde” (risos agora). Afinal, é a ti que devo a minha vida e não a ele (mais risos);

Às colegas e amigas Angela Ribeiro e Fernanda Brignol Guimarães, pelo nosso círculo que sempre se renova. À Angela, além do incentivo, dos momentos de descontração e troca, pela ajuda com a sobrevivência em Pelotas quando eu mais precisei em todos os sentidos; À Fernanda, pelas mesmas razões e por ter contribuído mais diretamente com esta tese, lendo-a e ofertando-me olhares outros que com os meus “brincaram de exotopia e dialogismo” em alto grau;

Às amigas-irmãs Elizete Marshall, Daniela de Matos Schneider, Marcele Castro, Camila Lima pelo companheirismo e à Tatiana Santos, pela escuta (literalmente) durante o tempo em que estive distante. Por se fazerem presentes naqueles momentos em que a saudade apertava mais;

Às bailarinas que integram a análise desta pesquisa, pelas danças que fizeram ressoar tantas vozes em mim, especialmente à Priscila Fontoura, que também é minha professora e amiga, e à Bruna Gomes, pelo interesse demonstrado em colaborar com o estudo e por aceitar o convite de presentear-nos com sua dança ao vivo no dia da Defesa;

Aos colegas do Doutorado da UCPel, pelos debates interessantes, calorosos, pelo aprendizado que eles possibilitaram; e aos funcionários da instituição, principalmente à Rosangela Pereira, secretária do PPGL;

À Maria do Carmo Mitchell Neis, parceira de trabalho, pela competência profissional, minúcia com que executou a formatação desta tese, dando a impressão de efetivar cada detalhe como se fosse a sua própria, algo cada vez mais raro.

RESUMO

É fato que “os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma *teoria da linguagem em geral* e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita” (BRAIT, 2013). Assim, este trabalho propõe uma relação entre dança como ato concreto e projeto enunciativo inspirada pela diretriz arquitetônica bakhtiniana. A natureza visual dessa enunciação a distingue discursivamente e lhe confere seu *status* estético, requerendo formas outras de leitura. A fim de que se possa falar de uma arquitetura visual, como ponto de partida, busca-se identificar o que constitui o conteúdo, o material e a forma na dança/no dançar. Para tanto, este estudo propõe a análise de quatro coreografias de dança do ventre, disponíveis em vídeo, via *internet*. Trata-se, pois, de focar aspectos relacionados ao modo como as bailarinas constroem a sua dança e, mediante valorações sociais, revelam e/ou denunciam marcas enunciativas. Portanto, a partir da noção de conteúdo, investiga-se como o aspecto ideológico/valorativo é representado pelas bailarinas-criadoras; a partir da noção de forma composicional, investiga-se para quem elas dançam com base nas marcas enunciativas visuais mobilizadas para envolver seu interlocutor presumido em dado contexto; a partir da noção de forma arquitetônica, investiga-se o que cada uma das apresentações traz como especificidades em termos de significação e sentido. Tal percurso metodológico possibilita evidenciar o dialogismo através do visual, mostrar que diferentes vozes ressoam na dança do ventre através do tempo-espço, o que ratifica a inviabilidade de se falar de uma “essência da dança do ventre”, instigando, conseqüentemente, a reflexão acerca do que não seria, nesses termos, uma hibridação. Isso conduz à percepção a respeito do que constitui as relações dialógicas na dança e da forma como nela elas se dão, viabilizando chegar às peculiaridades que aqui interessam como uma possibilidade outra de compreender o objeto estético dança e contribuir para os estudos bakhtinianos do visual.

Palavras-chave: Dialogismo. Dança do Ventre. Arquitetônica. Verbo-Visualidade.

ABSTRACT

As one knows, “the studies by Bakhtin and the Circle constitute contributions for a theory of language in general and not only for a theory of verbal language, be it oral or written” (BRAIT, 2013). So, this work proposes a relation between dance as concrete acts and enunciative projects inspired by Bakhtinian architectonic foundations. The visual nature of this enunciation distinguishes it discursively and gives it an aesthetic status requiring other readings. For talking about visual architectonics, we need, as a starting point, to identify what constitutes the content, the material and the form in dance / dancing. For doing this, this study proposes an analysis of 4 choreographies of belly dance, available in video in the Internet. The work examines aspects related to the ways dancers construct their dance and, by means of social evaluations, reveal and / or denounce enunciative marks. Thus, from the notion of content, one researched how ideological / evaluative factors are implicated in the relation between dancer-creator and dancer-character such as represented in the analysed dances; from the notion of compositional form, we examine for whom dances the body of these dancers on the basis of enunciative marks used for engaging their potential addressee; from the notion of material, we examined what each performance presents as specific in significance and sense. This methodological path enables us to make visible dialogism in visual utterances, to show that distinct voices resound in belly dance is time-space, discarding thus the possibility of talking about a supposed “belly dance’s essence” inciting, consequently, the suggestion of it being, in these terms, a hybridization. This made us perceive what constitutes dialogical relations in dance and the way they happen therein, allowing us to reach the peculiarities that here interest as another possibility for understanding dance as an aesthetic object and to contribute to Bakhtinian studies of visual discourse.

Keywords: Dialogism. Belly dance. Architectonics. Verbal-Visuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dança 1 - Anna Pavlova - A Morte do Cisne.....	63
Figura 2 - Dança 2 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev	64
Figura 3 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva	64
Figura 4 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev	81
Figura 5 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev	83
Figura 6 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva	93
Figura 7 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva	97
Figura 8 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva	99
Figura 9 - Nur dançando na festa de Gi Kraut Na Shangrila dia 29 de outubro de 2011	114
Figura 10 - Movimento Shimmy.....	123
Figura 11 - Movimento conhecido como <i>tranco</i> pelas bailarinas.....	124
Figura 12 - Imagem que exemplifica uma dada “superação na linguagem”	126
Figura 13 - Imagem que exemplifica os alinhamentos que compõem a dança de Nur	128
Figura 14 - Deslocamentos, saltos e sorrisos, marcas enunciativas de Nur	130
Figura 15 - Captura da reação do público, atento à dança	131
Figura 16 - Uma das imagens representativas de que Nur não olha diretamente para a câmera que a filma.....	132
Figura 17 - Imagem de Nur convidando uma colega bailarina para dançarem juntas.	133
Figura 18 - A bailarina busca seu espectador com o olhar (marca enunciativa)	134
Figura 19 - A bailarina busca seu espectador com o olhar (marca enunciativa)	135
Figura 20 - Imagem de Nur, instigando o espectador, que se torna parte integrante da obra	137

Figura 21 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	140
Figura 22 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	147
Figura 23 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	148
Figura 24 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	149
Figura 25 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	153
Figura 26 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	154
Figura 27 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	155
Figura 28 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer	157
Figura 29 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos - reprise	163
Figura 30 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	166
Figura 31 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	168
Figura 32 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	169
Figura 33 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	169
Figura 34 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	170
Figura 35 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	171
Figura 36 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	172
Figura 37 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	174
Figura 38 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	175
Figura 39 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	176
Figura 40 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	177
Figura 41 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise	178

Figura 42 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	181
Figura 43 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	182
Figura 44 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	184
Figura 45 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	185
Figura 46 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	187
Figura 47 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	188
Figura 48 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"	189
Figura 49 - Miyoko Shida Rigolo	204
Figura 50 - Miyoko Shida Rigolo	205
Figura 51 - Miyoko Shida Rigolo	206
Figura 52 - Miyoko Shida Rigolo	206
Figura 53 - Miyoko Shida Rigolo	207

SUMARIO

INTRODUÇÃO	15
OBJETIVO GERAL	38
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	38
HIPÓTESE	39
1 UMA CONCISA APRESENTAÇÃO DA DANÇA DO VENTRE	44
2 DANÇA, UMA (EST)ÉTICA DA VIDA: DO VERBAL AO VERBO-VISUAL, DA SENSÇÃO À PERCEPÇÃO	55
2.1 MOVIMENTO VERBAL: DA SENSÇÃO... ..	56
2.2 MOVIMENTO VERBO-VISUAL: ... À PERCEPÇÃO	63
3 METODOLOGIA	105
3.1 OBJETIVO GERAL	107
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	107
3.3 HIPÓTESE	109
4 A TEORIA NA PRÁTICA	111
4.1 A ALEGRIA COMO VOZ DE ESPONTANEIDADE E LIBERDADE EM UMA CONFRATERNIZAÇÃO	114
4.2 A SENSUALIDADE E A FEMINILIDADE COMO VOZ DE POSSÍVEL EMPODERAMENTO FEMININO EM UM RESTAURANTE DE DUBAI	140
4.3 A FUSÃO TRIBAL COMO VOZ DE PROTESTO SOCIAL EM UM TEATRO....	161
4.4 O <i>BALLET</i> COMO VOZ DE DENÚNCIA DE HIBRIDAÇÃO EM UM TEATRO..	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	209

*“De um lado a outro aquela voz me chama
De um lado a outro uma diversa me atrai
Ora uma, ora outra...
Contorciono meu corpo
Parto olhos, ouvidos, boca.
Ninguém resiste só e, todos, magneticamente, retornam à unidade que almeja sentir
aqueles dois prazeres simultaneamente.
De um lado a dança
De outro as letras
Ora uma, ora outra me reclama, seduz.
As duas me falam
Eu a ambas escuto
Já não posso mais tentar dividir
o que de mim é mais belo se inseparável.”
(GELETKANICZ, 2012)*

INTRODUÇÃO

Da coxia, aquecendo...

O conhecimento real é aquele que eu reconheço e assino. Reconheço a verdade que ele contém e reconheço sua validade para mim (*pravda*). Reconheço-o como meu. O conhecimento vivo e real precisa ser também reconhecimento. Reconheço-o e me reconheço nele. Assino-o “com firma reconhecida”. Ao assiná-lo, imprimo minha marca, minha singularidade, minha participação no ser. Dou de mim, do meu lugar único e intransferível. Ilumino-o com o valor que lhe imprimo. (AMORIM, 2009, p.24)

Cada vez mais, a Linguística Aplicada parece contemplar processos imigratórios, “de fora para dentro”, no sentido de que outros tantos cursos das Ciências Humanas e até mesmo das Ciências Naturais, incluindo os das Exatas e da Saúde, passam a figurar no mesmo cenário das Letras, área mais abrangente da Linguística por tradição. Ao mesmo tempo, essa mesma Linguística Aplicada parece contemplar processos migratórios, “de dentro para fora”, no sentido de que as Letras também buscam o diálogo com interesses oriundos de outros campos de atuação que não necessariamente correspondem às suas próprias habilitações de destaque, mais consagradas.

Nesse sentido, a Linguística Aplicada, como variedade do meio social e da arte, faz lembrar na prática que todos, indistintamente, somos constituídos de língua e de linguagem a todo momento, em todas as relações uns com os outros e esferas de atividade, (independente do curso que se escolha cursar, a exemplo da reflexão inicial desta introdução). Assim, a Linguística Aplicada em si, como instrumento do dizer humano, passa a veicular a voz daquela poética sociológica preconizada por Bakhtin quando fala da concepção de que arte e vida estão entrelaçadas inevitavelmente. Nas palavras dele:

Os três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. Mas essa relação pode tornar-se mecânica, externa. Lamentavelmente, é o que acontece com maior frequência. O artista e o homem estão unificados em um indivíduo de forma ingênua, o mais das vezes mecânica: temporariamente o homem sai da “agitação do dia a dia” para a criação como para outro mundo “de inspiração, sons doces e orações”. O que resulta daí? A arte é uma presunção excessivamente atrevida, é patética demais, pois não lhe cabe responder pela vida que, é claro, não lhe anda no encaixe. “Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida –, nós temos a prosa do dia a dia.” (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII)

Se assim é, se linguagem diz respeito ao que produz sentido, tudo pode se tornar passível de análise e interpretação, uma vez enriquecido pelas especificidades nos modos de olhar e de dizer os fenômenos que particularmente causam dados interesses em cada sujeito distintamente. Isso tira o objeto analisado do senso comum (daquela aparente generalização “tudo é passível”) e o pesquisador da zona de conforto, conferindo a ele *status* também diferenciado justamente por essa habilidade de ver e dizer exercitada. Isso tem relação, por sua vez, com a noção de responsabilidade no agir que perpassa a concepção bakhtiniana de linguagem descrita anteriormente e que aqui interessa também sob o seguinte ponto de vista:

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa [...]. O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns os outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 2011, p.XXXIII-XXXIV)

Isso, conseqüentemente, provoca a reflexão sobre os limites da Linguística Aplicada, o que é considerado linguagem (e arte), bem como as responsabilidades e culpas mútuas aí implicadas. Se se pensar agora na própria linha de pesquisa deste Doutorado, cujas palavras-chave são “Texto, Discurso, Relações Sociais”, ver-se-á que ela também traz dados contextuais pertinentes à ilustração da justificativa desta tese, ou melhor, da responsabilidade em torno dela. Diz-se isso, pois cada um desses termos já remete a imagens constitutivas da motivação preexistente ao que aqui vai se configurando. De modo geral, até mesmo pelo próprio título da pesquisa, sabe-se que ela enfoca a motivação para a leitura da dança, especificamente da dança do ventre, como linguagem visual, anexada às diretrizes que dão forma ao pensamento bakhtiniano, fundamento teórico primordial do estudo. Esse novo mundo estético, por sua vez, decorre do mundo da vida, de reflexões oriundas do revezamento nas vozes de professora, de aluna, de orientanda, de colega, tanto na área de Letras quanto na de Dança. Vozes essas constitutivas da voz da

pesquisadora que reflete igualmente o interesse de conciliar essas duas modalidades discursivas em sua prática profissional em ambos os contextos. Mais uma vez, esses são todos sinais de que “não é a teoria que me obriga a ser verdadeiro quando a penso ou quando a formulo, mas é o meu ato singular de responsabilidade em face do pensar que me coloca o dever de verdade”. (AMORIM, 2009, p.29). Também o desejo de dar continuidade a essa perspectiva – dialógica – de pesquisa em nível de Doutorado traduz-se nesse ato singular de responsabilidade na medida em que impele a pesquisadora a participar ativamente do que propõe, construindo sentidos possíveis a fim de estabelecer contato com o objeto de estudo também criado pelo ponto de vista assumido. Portanto, essa continuidade diz respeito não somente ao caráter sequencial da trajetória acadêmica, mas àquilo que, no curso da pesquisa, se quer continuar a enfatizar. Relaciona-se esse aspecto ao que Bakhtin segue elucidando quando fala de arte e responsabilidade:

E nada de citar a “inspiração” para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão. O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc., é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade (BAKHTIN, 2011, p.XXXIV)

Neste ponto, cabe destacar que, assim como os desfechos não representam o término do diálogo travado, os inícios igualmente não refletem o efetivo começo de algo. De um dado vir-a-ser origina-se sempre um outro que para aquele retorna sob forma renovada. O novo vir-a-ser, aqui, simboliza a própria tese a ser apresentada. Porém, antes de sua apresentação impõe-se uma breve ilustração de outros elementos, anteriores aos que são pertinentes mais especificamente a ela e que lhe servem também de justificativa, fator ligado a essa responsabilidade. Afinal, “não se pode falar de uma parte sem levar em conta o todo de que ela é parte” (SOBRAL, 2010, p.57), e eis que, além de palavras-chave e de tudo o que vem por trás delas, uma pesquisa de Mestrado, por exemplo, é uma das partes deste todo, sempre provisório, hoje representado pela tese de Doutorado.

Também com base em Bakhtin e no Círculo bakhtiniano que na cena contemporânea vivifica a então chamada análise dialógica do discurso, como

Amorim, Brait, Sobral, a dissertação intitulada *Luna Clara e Apolo Onze: uma organização criativa de vozes* descreve a arquitetura autoral do livro infanto-juvenil de Adriana Falcão, *Luna Clara e Apolo Onze*, levando em consideração que este é um texto verbal articulado a recursos visuais. Tal pesquisa percebe a obra de arte como objeto estético potencial, possibilitando que, agora, em nível de Doutorado, se estenda tal concepção a outras áreas do conhecimento, caso da dança¹, foco do presente estudo, reitera-se, e motivo pelo qual a visão estética/arquitetônica é aqui reiterada:

Para dar uma ideia preliminar da possibilidade de uma tal arquitetura concreta, - de ordem valorativa – arquitetura que se compõe de objetos reais em inter-relação real, que se dispõem ao redor de um centro concreto de valores – analisaremos aqui o mundo da visão estética, o mundo da arte – [...], o mais próximo ao mundo unitário e único do ato. Isso nos ajudará precisamente a chegar perto da compreensão da construção arquitetônica do mundo real do evento. A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente em correlação com um ser humano, somente enquanto tornado desse modo um mundo humano. Toda existência possível e todo o sentido possível dispõem ao redor de um ser humano como centro e valor único; tudo – e aqui a visão estética não conhece limites – deve estar correlacionado a um ser humano, deve tornar-se humano. [...]. Você não ama um ser humano porque é bonito, mas ele é bonito porque você o ama. É nisso que está o caráter específico da visão estética. (BAKHTIN, 2010, p.124-125)

Assim, a pesquisadora, durante o Mestrado em Letras, mais especificamente procede à análise do romance, (ou melhor, “do ser amado, tornado um mudo humano”), visando compreender, à luz da polifonia bakhtiniana, a beleza nele impressa e cativante, isto é, a organização criativa expressa na multiplicidade de vozes que o constitui. Partiu-se da hipótese de que com essa organização o autor² inaugura um fazer artístico diferenciado pelo tratamento incomum que dá às vozes

¹ A dança do ventre, claro, já despertou a atenção de outros pesquisadores. No entanto, constatou-se, após averiguações no Portal CAPES, que os estudos relativos ao assunto são, de modo geral, principalmente das áreas de História, Antropologia, Educação, Saúde (Fisioterapia, Enfermagem, Psicologia), sendo a maioria em nível de Especialização e Mestrado. Ver, dentre eles, duas dissertações: uma da área de Letras e a outra da de Psicologia, a qual se destaca aqui pelo enfoque numa abordagem bakhtiniana.

FIGUEIREDO, Ana Cristina de Lucena. **(Re)Significando o feminino**: o (in)dizível da linguagem artística da dança do ventre. 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

REIS, Alice Casanova dos. **A atividade estética da dança do ventre**. 2007.145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

² À época, optou-se pela denominação impessoal “autor” em vez de “autora” como forma de destacar a distinção bakhtiniana entre “autor-pessoa” e “autor-criador”.

participantes do todo romanesco. Essa forma particular (arquitetônica) de representação produz um dado efeito dialógico na relação de reciprocidade entre *autor-personagem-leitor*, fazendo com que o foco da pesquisa recaísse justamente sobre a constituição dialógica de vozes que instauram um modelo de escrita interativa, capaz de tornar também o leitor mais presente a cada enunciação, fator que concede à trama uma singularidade no cenário literário atual (portanto “arquitetônica que se compõe de objetos reais em inter-relação real, que se dispõem ao redor de um centro concreto de valores”, como se disse).

Ponto crucial a destacar aqui é que participa dessa especificidade dialógica o aspecto visual e verbo-visual do romance. Ao conjugá-lo à arquitetura bakhtiniana, evidencia-se que os desenhos, os mapas, as ilustrações dialogam de modo ímpar com a verbalidade da narrativa, complementando a sua linguagem e atribuindo a ela outros tantos sentidos. Além disso, justamente através dos elementos visuais, o autor-criador situa o leitor no tempo da obra, antecipa-lhe informações outras, instigando-o a articular-se inclusive espacialmente. Isso tudo faz também da literatura um “espaço de convergência das multilinguagens” (COELHO, 2000, p.155), como se disse, ou melhor, priorizando um enunciado que indicia a carga axiológica que agora especialmente interessa, a literatura passa a refletir uma

[...] dimensão em que tanto a linguagem verbal como a visual desempenham papel constitutivo na produção de sentidos, de efeitos de sentido, não podendo ser separadas, sob pena de amputarmos uma parte do plano de expressão e, conseqüentemente, a compreensão das formas de produção de sentido desse enunciado, uma vez que ele se dá a ver/ler, simultaneamente. (BRAIT, 2013, p.44).

Dessa forma, o estudo de *Luna Clara e Apolo Onze* revela que o componente visual é tão bem arquitetado como qualquer outro componente verbal da obra. As imagens ali presentes, associadas à escrita, são elementos composicionais capazes de interferir na história tanto quanto o autor-criador e o leitor, isto é, elas têm igualmente o seu peso em termos de relevância para determinar a trama. As imagens são postas em um determinado ângulo/plano estrategicamente como se fossem personagens dependentes de um outro fator externo. No entanto, é justamente essa dependência que atribui às imagens o seu caráter participante. É também só a partir de uma construção significativa delas por um autor e de uma leitura nesses mesmos termos por um interlocutor que elas passam a participar ativamente da obra artística. Dito de outra maneira, é assim que elas, como

elementos composicionais, passam a constituir-se em elementos que, combinados a tantos outros, são responsáveis pela imagem integral do romance e, portanto, imprescindíveis para a percepção arquitetônica que se pode identificar nele. E todas essas características brevemente mencionadas até aqui dizem do conceito de arquitetônica, que aqui continua a interessar e que em termos teóricos é assim descrito por Bakhtin:

O autor visa ao conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, no nosso caso verbalizado, subordinando esse material ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva. Partindo daí pode-se distinguir na obra de arte, ou melhor, em um desígnio artístico, três elementos: o conteúdo, o material, a forma. [...]. O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. [...] essa língua é o que inspira o artista, e ele realiza nela toda sorte de desígnios sem ir além dos seus limites *como língua apenas*, de certo modo [...]. De fato, o artista trabalha a língua mas não como língua: como língua ele a supera, pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade linguística [...], mas apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deve deixar de ser sentida como palavra). (BAKHTIN, 2011, p.177-178)

Como “os estudos de Bakhtin e do Círculo constituem contribuições para uma *teoria da linguagem em geral* e não somente para uma teoria da linguagem verbal, quer oral ou escrita” (BRAIT, 2013), neste momento *Luna Clara e Apolo Onze* representa apenas uma das obras que reúne um conjunto de peculiaridades que talvez se possa vislumbrar em quaisquer outras manifestações artísticas em diálogo com o mundo e com os sujeitos que, em interação nos mais diversificados contextos, lhe dão ânimo. Em se dizer apenas nem poderia haver demérito, quer-se ressaltar. Neste estágio, o romance, talvez mais do que revelar especificidades dialógicas próprias, como as mencionadas, instiga, ainda, formas diferentes de ler/ver esse mesmo potencial estético em outras materialidades. Como “As contribuições teóricas de Brait, a partir dos estudos de Bakhtin e o Círculo, têm permitido que a dimensão verbo-visual ganhe destaque entre os estudos da linguagem e dialogue, também, com outras áreas de conhecimento.” (GONÇALVES, 2014, p.121), à medida que se fala em *Luna Clara e Apolo Onze* também se pode falar na arte em geral, implicada aí a dança como gênero discursivo e objeto estético, sendo, portanto, uma coreografia um exemplar de projeto enunciativo. Logo, para que se possa compreender tal relação, ou seja, a maneira como a dança

deve ser entendida nesta tese, faz-se necessário o esclarecimento de Bakhtin em torno da concepção de obra de arte, que, segundo ele, não se define

como objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo – momento significativo de um acontecimento único e singular do existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma sua presença empírica do todo verbalizado [...]. Deste modo se define a posição do autor, portador do ato da visão artística e da criação no acontecimento do existir, único ponto em que, em linhas gerais, qualquer criação pode ser ponderável em termos sérios, significativos e responsáveis. O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento. (BAKHTIN, 2011, p.175-176)

Assim sendo, a capacidade que a dança tem, como acontecimento artístico vivo, de estabelecer diálogo com o outro através de uma enunciação peculiar, a visual, é a natureza que a distingue discursivamente e lhe confere seu *status* estético específico. Isso porque, se, por um lado, a dança tem potencial para comunicar algo a alguém, como linguagem que é (ponto em que se assemelha a outros objetos verbais dotados desse mesmo potencial), por outro, o fato de ela conseguir empreender tal comunicação através de uma visualidade corporal específica é o que a torna não potencial no sentido de equivalência a qualquer enunciação, mas ímpar na medida em que decifrar ditos em tal materialidade sempre se constitui um desafio *a priori*. Oportunamente, a seguir, excerto de Bakhtin no qual ele sugere que a materialidade verbal não deve ser a única levada em consideração (de modo isolado, fragmentado) quando se pensa no todo do enunciado:

O enunciado (produção de discurso) como um todo entra em um campo inteiramente novo da comunicação discursiva (como unidade desse novo campo) que não se presta à descrição e à definição nos termos e métodos da linguística e – em termos mais amplos – da semiótica. Esse campo é dirigido por uma lei específica e para ser estudado requer uma metodologia especial e, pode-se dizer francamente, uma ciência especial (uma disciplina científica). O enunciado enquanto totalidade não se presta a uma definição nos termos da linguística (e da semiótica). O termo “texto” não corresponde de maneira nenhuma à essência do conjunto todo do enunciado. (BAKHTIN, 2011, p.371)

Logo, à medida que se traz para o centro do debate questões similares às que motivaram o estudo da narrativa no que tange especialmente à arquitetura – reiteração do enunciado com base na literatura –, a dança, como linguagem visual –

inovação do enunciado com base em outro domínio cultural — configura-se uma seleção discursiva que se presta à mesma análise (arquitetônica). Isso, aliás, remete ao fato de que ao reiterar um enunciado, sempre algo inédito participa da enunciação, pois aquilo que “repete não é a mesma coisa, a repetição é dinâmica: o que retorna ou repete é sempre diferente”. (ZAVALA, 2009, p.162).

Cabe enfatizar que ao empreender tal análise deve-se respeitar, obviamente, as especificidades que constituem a dança como *corpus*, o que implica considerar também os elementos que não são a dança em si, como a música, iluminação, o espaço cênico, etc. No entanto, a pesquisadora não empreende nesta pesquisa uma análise técnica desses elementos como quem o faria se tivesse uma formação artística específica na área de dança, música ou teatro, por exemplo, mas fala do ponto de vista de quem, pertencendo à área de Letras e afinada com a perspectiva dialógica de discurso, percebe a música e o que compõe o espaço cênico não somente como elementos que se fazem presentes no momento da enunciação, mas buscando destacar na análise alguns momentos em que mais explicitamente esses elementos composicionais interferem na recepção da obra como um todo de sentido, visto que também contribuem para a construção dele. A pesquisadora fala do ponto de vista também de quem pratica dança, o que, por sua vez, lhe permite identificar dados sentidos que se produzem na coreografia, na linguagem corporal, numa relação da bailarina com tais elementos. Isso válido para todas as ocorrências em que a música, a iluminação, o cenário são referidos na tese.

Esclarecido esse ponto, a estética/arquitetônica bakhtiniana, pois, é a diretriz que se quer repetir/manter como regente da atual pesquisa. Entretanto, nem mesmo a arquitetônica que agora se busca é a mesma, justamente porque verbal e visual são objetos distintos. As categorias de análise mobilizadas em *Luna Clara* e *Apolo Onze* são elementos que propuseram, em um dado momento, uma dada forma de ver/dizer o objeto dessa perspectiva. No entanto, para além disso, se se for pensar na dança como objeto estético, tais categorias de análise perdem, de certo modo, aquele seu sentido e, talvez por isso mesmo, sirvam mais como estratégias iniciais para desenvolver um modo outro de analisar esse novo objeto que, por sua vez, neste contexto, reclama diferentes modos de dizê-lo, analisá-lo, interpretá-lo, para que também a partir daí se reflitam novos resultados. Com isso, se está atentando para o que Sobral adverte:

o temor das estruturas que se repetem é vencido quando se aceita o desafio de constituir um objeto e criar um método que respeite as especificidades sem deixar de perceber a existência de regularidades, dado que o mundo não é uma eterna novidade nem é o rigor metodológico algum mal em si. (SOBRAL, 2006, p.144-145).

O que se propõe, portanto, não é uma aplicação de pressupostos teóricos combinada a paralelismos de categorias de análise prontas e avessas à enunciação visual que a dança emite. Nesse sentido, *Luna Clara e Apolo Onze* deve apenas orientar o estudo, e não esgotar e/ou enquadrar as percepções relacionadas “à novidade e ao rigor metodológico” próprios da dança. Do contrário, se estaria apenas reproduzindo uma mesma análise e promovendo o encontro com os mesmos resultados, o que garantiria uma arquitetônica engessada. Interessa é, a partir da mobilização de estratégias que reflitam este novo olhar *sobre e para* a dança, descobrir os princípios estéticos capazes de ressoar nela, reconhecendo o seu potencial discursivo, a fim de que se possa vir a falar de uma arquitetônica expressa na materialidade visual da dança, especificidade primeira desse objeto e ênfase do presente estudo. Porém, como, afinal, definir o que é o discurso dança e traçar um modo de analisá-lo? Questionamento que dialoga com o movimento de Gonçalves (2014, p. 267) quando (se) faz a questão sobre “O que é o discurso teatral?”, alertando que, “Para respondê-la, uma nova interrogação pode ser feita: como analisar o discurso teatral? Eis que esse questionamento se desdobra, de certo modo, em outro eu, pois, conforme bem postula Bakhtin (2011, p.381), “No processo da comunicação dialógica com o objeto, este se transforma em sujeito (o outro eu. [...]). Chamo sentidos às respostas a perguntas. Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem sentido para nós.”

Oportunamente, também nas palavras de Brait encontra-se abertura para esse diálogo verbo-visual com vistas a respostas, ao desvendar de sentidos. Ela enfatiza a noção de que “Na verdade, em todos os trabalhos do Círculo em que a ideia de uma teoria da linguagem ampla, e não exclusivamente vinculada ao linguístico, é indiciada, é o visual, e não o verbo-visual, que é sugerido como objeto passível de leitura e interpretação.” (BRAIT, 2013). Essa noção participa do “vir-a-ser” desta tese, sedimentando seus contornos em termos teóricos, na medida em que se entende que “a teoria bakhtiniana da linguagem é uma teoria do discurso”, buscando-se compreender a dança, “dimensão [est]ética da vida” (BRAIT, 2013),

também como revelação das múltiplas possibilidades de intercâmbio axiológico entre os sujeitos. Afinal, na dança há também a transfiguração do mundo refletida na interação entre autor, personagem e espectador, o que faz lembrar do que fala Bakhtin quando ressalta:

O que pretendemos fornecer é uma refiguração, uma descrição da arquitetônica real concreta do mundo dos valores realmente vivenciados, não governado por um fundamento analítico, mas com um centro de origem realmente concreto, seja espacial ou temporal, de valorações reais, de afirmações, de ações, e cujos participantes sejam objetos efetivamente reais, unidos por relações concretas de eventos no evento singular do existir (aqui as relações lógicas não são mais que um momento ao lado dos momentos espaciais, temporais e emotivo-volitivos concretos). (BAKHTIN, 2010, p.123-124)

Brait destaca ainda que a “perspectiva semiótico-filosófica-ideológica, que é justamente a que vai construir o que Voloshinov designa como signo ideológico, é a que serve de fundamento para a leitura do visual, da cultura visual, ainda que Voloshinov, *aparentemente*, não tenha se dedicado à imagem” (BRAIT, 2013). Esta pesquisa, portanto, dialoga com essa modalização, buscando demonstrar, na prática de análise, aquilo que na teoria se atribui mais comumente à ordem do verbal (e do verbo-visual) e que, transposto bakhtinianamente para o campo do visual, pode responder a uma demanda/lacuna acadêmico-científica.

De certa forma, naturalmente se traça aqui percurso análogo ao de Brait. Assim como ela primeiramente parte do que Bakhtin sugere em termos da análise e interpretação do verbal e do que as semióticas, por exemplo, sugerem em termos do visual, para explorar materialidades verbo-visuais (BRAIT, 2013), esta tese parte justamente do conseqüente avanço das sugestões viabilizadas pelo estudo das verbo-visualidades a fim de explorar exclusivamente materialidades visuais. No entanto, agora, essas não mais amparadas em “estética, filosofia, por vezes [em] uma estética-filosófica, [...] diferentes semióticas (peirceana, francesa, russa), [...] semiologia de Roland Barthes em seus textos sobre fotografia, retórica da imagem, trabalhos compreendidos entre o final dos anos 1950 aos anos 1970” (BRAIT, 2013, p.45), mas ancoradas em Bakhtin e, pois, na *Análise Dialógica do Discurso*. Nas palavras da autora:

Ao tratarmos do verbo-visual, da verbo-visualidade, é necessário, antes de mais nada, distinguir alguns aspectos fundamentais. De um lado, temos os estudos do visual, especialmente os ligados à arte. É disso que tratamos com a referência às obras que recuperam, diferentemente, os trabalhos do Círculo para a leitura e interpretação do visual, da cultura visual. Outra coisa é um estudo que procura explicar o verbal e o visual casados, articulados num único enunciado, o que pode acontecer na arte ou fora dela, e que tem gradações, pendendo mais para o verbal ou mais para o visual, mas organizados num único plano de expressão, numa combinatória de materialidades, numa expressão material estruturada, para utilizar palavras cunhadas por Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* [...]. (BRAIT, 2013, p.50)

Dessa forma, o pensamento bakhtiniano de modo geral, aí incluso “o casamento verbo-visual” preconizado por Brait, abre caminho para se conceber que há uma relação entre dança, aqui especificamente dança do ventre, como gênero discursivo, ato concreto, e projeto enunciativo. Isso implica afirmar a hipótese de que na dança uma coreografia executada pode ser considerada um projeto enunciativo singular, visto que ela também é uma obra de arte, um objeto estético e não apenas artefato destituído de cunho ideológico, valorativo.

Se todo projeto enunciativo implica uma autoria, também na dança ele é construído e dado a revelar-se a outros por um autor-artista/criador que, nesse caso, pode ser um bailarino na posição de coreógrafo, capaz de, quando compõe o seu discurso, distanciar-se, inclusive “de si”, como autor-pessoa, via posição exotópica. Graças a ela, esse “bailarino-criador” consegue igualmente estabelecer um diálogo significativo e peculiar com o espectador, através do seu dançar, ou seja, do que ele, como compositor-artista, é capaz de enunciar e provocar visualmente, modo como se dá o seu discurso. Ou seja, através da materialidade visual, esse bailarino-criador mobiliza estratégias/marcas enunciativas nesses termos para atrair e envolver o seu espectador, que também passa a compor a obra, visto que interage com ela, não sendo tido como um participante passivo.

Assim, como “O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.3-4), reitera-se, o visual faz-se objeto estético na medida em que também leva em consideração a relevância e a participação do “bailarino-criador”, do espectador e, acrescenta-se, da interação entre eles no processo de transfiguração da dança (vida) em uma coreografia (obra de arte). Esse é o modo como a dança deve ser compreendida nesta pesquisa, modo esse, enfatiza-se, embasado na concepção estética/arquitetônica assim complementada por Bakhtin:

Portanto, estabelecemos que a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva. Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. O estilo propriamente verbalizado [...] é o reflexo do seu estilo artístico [...] na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra, cuja natureza, evidentemente, deve-se conhecer para compreender tal relação. (BAKHTIN, 2011, p.180)

Se se pensar na Literatura, Vladimir I. Propp lança a obra *Morfologia do Conto Maravilhoso* (2001), traçando os aspectos estruturais que caracterizam os contos da nossa tradição clássica ocidental. Em contrapartida, contos de origem oriental agregam em sua composição peculiaridades outras. Ambos são culturalmente distintos em permanente tensão e isso se reflete nitidamente na linguagem, nesse caso escrita (nesse “estilo, conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo a determinar a relação também com o material”). O diálogo entre ocidentalidades e orientalidades na literatura já constituiu-se foco de interesse em pesquisa quando a pesquisadora ainda cursava a Graduação, temática essa que se tornou possível projeto de Mestrado. No entanto, essa não foi a linha de estudos em que se investiu, como se sabe, momento a partir do qual Bakhtin e as linguagens passaram a figurar em primeiro plano. No entanto, embora não se tenha investido nessa temática do ponto de vista literário, ela auxiliou no processo de seleção e, pois, construção do *corpus* tal qual é explorado aqui, motivo pelo qual se traz a informação com o objetivo de falar agora mais especificamente do objeto desta tese, justificando a escolha da dança do ventre como elemento que dá voz àquela responsabilidade bakhtiniana. Afinal, como resultado, a temática já conhecida, em termos de arte oriental e ocidental, continuou a participar das reflexões no Doutorado, mas, agora, em companhia do referencial bakhtiniano e de outros planos que ele instiga a explorar, como a linguagem não verbal.

Não é segredo que as relações sociais entre Ocidente e Oriente instigam reflexões em muitos outros âmbitos além da literatura. A dança do ventre é o gênero escolhido para refletir sobre isso nesta tese pela relação de proximidade com a pesquisadora tanto em termos de literatura, contos orientais e ocidentais, como de prática corporal, que também veicula traços de ambas as culturas. Trazendo o

debate para o olhar que aqui interessa, esta pesquisa qualitativa poderia, pois, ser desenvolvida a partir da seleção de modalidades distintas de dança, a exemplo do *ballet* e da dança do ventre, como pensado inicialmente. Afinal, por uma associação lógica, o *ballet* clássico bem poderia corresponder a uma transfiguração do mundo Ocidental e a dança do ventre clássica, a uma transfiguração do mundo Oriental. Como sequência a essa ilustração, talvez um sujeito ocidental poderia perceber o *ballet* como uma manifestação artística/enunciativa mais centrípeta, pelo rigor que muitas vezes enuncia e poderia, em comparação, perceber a dança do ventre como uma manifestação artística/enunciativa mais centrífuga, pela flexibilidade que evoca em muitos casos.

No entanto, dessa forma tal suposição/hipótese inicial parece refletir uma pré-determinação com base em um único lugar ocupado e do qual se fala, talvez conduzindo *a priori* o estudo a uma classificação, politização dos conceitos, o que, por si só, já seria improdutivo e não é o objetivo da pesquisa, reitera-se. Justamente porque o visual é um discurso nada nele pode ser também posto tão estrita e dicotomicamente como contradição estanque. Logo, como o sucesso de uma pesquisa também depende da capacidade de extraposição do “pesquisador-criador”, o primeiro movimento a ser articulado é o de não classificar o que as danças trazem de elementos arquitetônicos de modo isolado e tampouco desvendar isso em linhas comparativas para uma normatização, o que nunca se quis. Então, o próximo movimento a ser executado é o de refletir que, em vez de trabalhar com o *ballet* e a dança do ventre, parece mais produtivo focar a última³, passa a ser mais interessante descobrir o que danças pertencentes a essa mesma modalidade podem revelar a partir também das suas especificidades, isto é, o que, como projetos enunciativos diferenciados, oferecem esteticamente capaz de promover um possível diálogo entre elas também nesses termos de dualidades, “na vida e na arte”. Isso, sim, parece coerente com uma teoria do discurso.

Assim como as marcas enunciativas das personagens de um romance se modificam ao longo da trama como resultado da interação entre elas, a dialética e o dialogismo, aqui, cumprem um papel relevante. Como a dança do ventre é uma

³ A pesquisadora inclui na tese, mais precisamente entre os capítulos, reflexões suas que, de algum modo, dialogam com as temáticas debatidas em cada um deles. Como essas reflexões foram produzidas em 2005 e 2012, elas acabam demonstrando que a afinidade com as Letras e a Dança não somente precede o Doutorado, mas marca, de modo muito peculiar, o fato de ele ser, hoje, o instrumento que viabiliza conciliar as duas áreas profissionalmente.

dança deslocada histórica, social, espacial e culturalmente dos contextos atribuídos ao seu *locus* de origem, os “modos de dizer” (SOBRAL, 2010, p.72) da/na dança, que se refletem nas diferentes valorações que a animam, também sofreram alterações ao longo do tempo, o que naturalmente se reflete na enunciação visual de cada bailarino-criador. Fala-se nesse aspecto para refletir sobre o assunto da perspectiva de gênero discursivo:

[...] É praxe falar de máscaras do autor. Contudo, em que enunciados (manifestações verbalizadas), se exprime a *pessoa*, e não haveria aí máscara, isto é, autoria? A forma de autoria depende do gênero do enunciado. Por sua vez, o gênero é determinado pelo objeto, pelo fim e pela situação de enunciado. As formas de autoria e o lugar (posição ocupado na hierarquia pelo falante [...]). A posição hierárquica correlativa do destinatário do enunciado [...]. Quem fala e a quem se fala. Tudo isso determina o gênero, o tom e o estilo do enunciado [...]. É isso o que determina a forma da autoria. A mesma pessoa real pode manifestar-se em diversas formas autorais. [...]. Não se pode inventá-las (como não se pode inventar uma língua). (BAKHTIN, 2011, p.389-390)

Tal relação explicitada auxilia a refletir sobre possíveis vozes que constituíram a dança do ventre clássica e que se fazem presentes na contemporaneidade por intermédio da atuação dos bailarinos analisados. Pensar nas possíveis vozes que participaram *desse* e contribuíram *para esse* entremeio pode levar à compreensão do caráter dialógico das relações que se enunciam também por meio do visual. Isto é, a dança é uma prática social que também possui várias modalidades. Dizer dança do ventre, então, igualmente define o gênero. Perceber que não existe uma única dança do ventre, “A dança do ventre”, mas várias danças do ventre e que elas mobilizam distintas valorações é o desafio capaz de oferecer subsídios à percepção de que a dança do ventre possui uma memória e, ao mesmo tempo, evolui ao absorver elementos outros como resultado do diálogo entre as culturas, nos diferentes momentos em que se dá, reconhecimento fundamental para um entendimento mais amplo acerca dos sentidos diversos a permear a dança do ventre em debate nesta tese. Como esse aspecto envolve o modo dialógico de perceber as relações, ao embate, à tensão aí implicada, cabe destacar o que Bakhtin pontua em relação ao assunto:

A inesgotabilidade da segunda consciência, isto é, da consciência do que compreende e responde: nele reside a infinitude potencial das respostas, das linguagens, dos códigos. A infinitude contra a infinitude. A demarcação benevolente e depois a cooperação. Em vez de descobrir a verdade (positiva) relativa (parcial) das suas teses e do seu ponto de vista, os indivíduos procuram – e com isso perdem todas as suas forças – refutar e destruir inteiramente seu adversário, tendem para a destruição total do ponto de vista do outro. (BAKHTIN, 2011, p.372)

Em um romance, ouvir a voz do outro por intermédio da narração de um mesmo fato sob a perspectiva de personagens diferentes pode ser associado à “existência de ‘lados’, isto é, à ocupação dos vários participantes de *posições diferentes*” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.15), cabendo reiterar que não existe fusão indiferente entre as vozes do autor, herói e ouvinte, pois “eles são na verdade ‘lados’, lados não de um processo judicial, mas de um evento artístico com estrutura social específica cujo ‘protocolo’ é a obra de arte”. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.15). Nesse sentido, entende-se a dança como um espaço discursivo ímpar que igualmente se presta à análise da existência de lados, “da consciência que compreende e responde”, justamente pelo componente valorativo mencionado anteriormente.

No entanto, abandona-se a ideia de representar esses lados através de ocidentalidades e orientalidades que ressoariam na dança do ventre, o que daria abertura para outras discussões as quais não interessam neste momento ou seriam até inviáveis tendo em vista a densidade do tema, a limitação para tratar disso do local de que se fala. Assim, o que se percebia antes como movimentos rígidos e flexíveis (antes pensado analogamente como ocidental/*ballet* e oriental/dança do ventre) parece melhor dialogar com a concepção de gênero discursivo, que contempla tal reflexão de modo mais interessante da perspectiva deste trabalho. Diz-se isso, pois a dança, como gênero discursivo, é um lugar social de onde se enuncia, logo constituindo-se também de uma gramática, de coerções (códigos, ligados ao plano da significação) como condição justamente para as muitas possibilidades do dizer e, pois, para a manifestação de singularidades (do plano do sentido), o que justamente encontra ressonâncias no que Bakhtin esclarece quando fala de elementos repetíveis (código, conforme termo utilizado pelo filósofo) e não repetíveis (contexto):

A compreensão dos elementos repetíveis e não repetíveis do todo. Identificação e encontro com o novo, o desconhecido. Esses dois momentos (o reconhecimento do repetível e a descoberta do novo) devem estar fundidos indissolúvelmente no ato vivo da compreensão: porque a não repetitividade do todo está refletida também em cada elemento repetível, coparticipante do todo (por assim dizer, é repetível-não repetível). A diretriz exclusiva no reconhecimento, na busca apenas do conhecido (do que já existiu) não permite descobrir o novo (isto é, o principal, a totalidade não repetível). A metodologia da explicação e da interpretação se reduz com muita frequência a essa descoberta do repetível, ao reconhecimento do já conhecido, e se percebe o novo o faz apenas em forma extremamente empobrecida e abstrata. (BAKHTIN, 2011, p.378-379)

Nesse sentido, refletir sobre a diversidade dos discursos que se opõem, reforçam, complementam uns aos outros pode configurar um fator relevante para se chegar à especificidade do objeto no que ele tem a revelar sobre essa enunciação de posições diferentes expressa no visual. Como “Não pode haver discurso separado do falante, de sua situação, de sua relação com o ouvinte e das situações que os vinculam” (BAKHTIN, 2011, p.384), essa diversidade pode ser analisada justamente a partir do que diferentes bailarinos a praticar uma mesma modalidade de dança mobilizam em seus discursos em termos de marcas repetíveis e não repetíveis. Dito de outro, através da busca pela identificação de movimentos que são parte do código ou da gramática da dança (reconhecimento do repetível), mas que, a depender das intencionalidades dos bailarinos criadores, do modo como tais movimentos são realizados, para quem são dirigidos e em que contexto, produzem efeitos de sentido outros (descoberta do novo, não repetível). De certa forma, se relaciona isso ao que Gonçalves fala a respeito da sensação sinestésica (segundo Barba), ao que

transcende os limites da presença. Um enunciado que, na perspectiva dialógica só pode ser compreendido quando confrontado com outro, provoca no leitor o anseio pela resposta. O jogo cênico aproxima-se, então, do jogo cotidiano, reconfigurando o *play* que distingue a arte da vida, a ficção da realidade. (GONÇALVES, 2014, p.277)

Dito de outra forma, refletir sobre as relações entre danças, dissonantes ou convergentes, através das quais se revelam ou denunciam diferentes valorações: estereótipos, máximas reproduzidas e naturalizadas, preconceitos velados, bem como quais são as repercussões disso no público (como coletividade ampla/sociedade), pode conduzir à percepção a respeito do que constitui as relações dialógicas na dança e do modo como nela elas se dão. Afinal,

se, diante de um discurso, acredita-se que tudo que há a dizer está dito no enunciado, então não há nada a analisar, seja em uma psicanálise, seja em uma análise de texto. Parece-me que a grande contribuição da abordagem polifônica em Ciências Humanas consiste em tornar problemática toda ilusão de transparência de um texto de pesquisa. Há sempre uma espessura e uma instabilidade que se devem levar em conta e que remetem à própria espessura e instabilidade do objeto e do saber que estão se tecendo no texto. Objeto que não pára nunca de se mexer, a cada vez que dele se fala, assim como um caleidoscópio. (AMORIM, 2002, p.11)

É relevante destacar que obviamente na análise busca-se identificar as estratégias/marcas enunciativas visuais, isto é, os movimentos os quais dizem respeito ao que se reconhece mais nitidamente como repertório gramatical da dança do ventre, portanto ao que é repetível, como sistema, situado no plano de significação, condição, aliás, para a compreensão do que produz sentido no enunciado, como dito. No entanto, há dificuldade em se encontrar materiais com peso acadêmico-científico que abordem especificamente a “gramática da dança do ventre” desse ponto de vista para que aqui possam servir como embasamento teórico substancial como desejado. Essa lacuna, por sua vez, faz lembrar de que

Em toda a obra de Bakhtin, o termo “sentido” (*smis*) é uma categoria central, ao contrário do termo “significado”, ao qual ele dá pouquíssima importância e não emprega como categoria do seu pensamento. Isto se deve ao potencial dialético do “sentido” (BEZERRA apud BAKHTIN, 2011, p.6-7)

Assim sendo, justamente pelo fato de o texto tanto verbal quanto visual não ser transparente, de se estar trabalhando com uma teoria do discurso cuja perspectiva é dialógica, para além do estável o foco da análise recai sobre o que é irrepitível, variável no discurso visual, situando-se, pois, no plano do sentido, no projeto enunciativo de cada bailarino-criador e na relação dele com o espectador por intermédio da sua criação. Se por um lado existe uma lacuna ao que se atribui na tese ao campo da significação, dessa gramática da dança, por outro, proceder assim, isto é, sinalizando os “movimentos gramaticais” mesmo que de modo mais empírico neste estágio da pesquisa, parece também coerente com o pensamento de Bakhtin, que não se detém ao significado, “visto mais de uma ótica linguística”, mas ao sentido, interpretado por ele “sob ótica filosófica e dialética”, segundo Bezerra (apud BAKHTIN, 2011).

O sentido é potencialmente infinito, mas pode atualizar-se somente em contato com outro sentido (do outro), ainda que seja com uma pergunta do discurso interior do sujeito da compreensão. Ele deve sempre contatar com outro sentido para revelar os novos elementos da sua perenidade (como a palavra revela os seus significados somente no contexto). Um sentido atual não pertence a um (só) sentido mas tão somente a dois sentidos que se encontraram e se contactaram. Não pode haver “sentido em si” – ele só existe para outro sentido, isto é, só existe com ele. Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. (BAKHTIN, 2011, p.382)

Toda essa reflexão a respeito da dança como objeto estético e gênero discursivo dá abertura para se pensar na suposta dança pura, essencial, como muitas vezes é evocada a dança do ventre clássica, tradicional, tida como contrária a fusões explícitas. Contempla, por isso, o desafio de pensar quem é este corpo dançante e para quem ele dança. Afinal, de modo geral, todas as bailarinas em análise, por serem brasileiras, antecipa-se, e dançarem uma modalidade de dança oriental deslocada no tempo-espço de seu contexto de origem, não possuem o sistema, “a língua da dança do ventre”, porém elas contam com discursos que a elas chegam e através dos quais podem também (re)criar os seus próprios, perpetuando o gênero a partir dessas inúmeras e diversificadas materialidades invocadas.

O mesmo fenômeno acontece com a pesquisadora em relação a esta tese, ou seja, se por um lado não se tem o sistema, o código da dança do ventre para poder se falar amplamente sobre o assunto (limitação da pesquisa em relação ao que diz respeito à formação artística, desafio pelo caráter interdisciplinar dela), por outro, se tem dados discursos (aposta do estudo). Isso ratifica que o objetivo aqui não é falar da “língua/linguagem da dança do ventre, mas comprovar que através dela discursos distintos são possíveis, isto é, o que as bailarinas fazem, na prática, dançando, se empreende na tese, escrevendo-a, eis a aproximação entre o palco e as Letras, entre verbal e visual que se busca até nessa instância, eis a arena. Vê-se relação de tudo o que aqui é dito, tanto em relação à dança quanto à pesquisa em si, com o que Amorim destaca no seguinte excerto:

Quanto ao lugar do objeto, ali também há vozes a ouvir; todo objeto é um objeto já falado, e assim que nele se toca é preciso confrontar-se com todos que já passaram por ele para que se possa dizer algo de original. Nada é mais evidente, como exemplo disso, que o trabalho do texto de pesquisa. A palavra é uma arena, diz Bakhtin, e o sentido não é um lugar confortável. Costumo transpor essa idéia e dizer que o pensamento é uma arena. (AMORIM, 2002, p.10)

Dessa forma, para confrontar o objeto desta pesquisa, está prevista a análise de quatro coreografias de dança, três delas tidas como dança do ventre clássica, tradicional, realizadas pelas bailarinas Daniela Sacomano (Nur), Priscila Fontoura e Kahina, e uma delas, realizada pela bailarina Bruna Gomes, pertencente ao denominado estilo tribal, aqui contemplado por também trazer à enunciação movimentos pertencentes à dança do ventre, o que é significativo em termos de diálogo com ela, portanto. Todas as bailarinas são brasileiras e estão atuando em situações concretas de comunicação com os espectadores. Trata-se de analisar não a enunciação delas, mas suas versões já em formato de enunciados disponíveis publicamente, em vídeo, via *youtube*. Isso implica reconhecer que,

Embora a história dos estudos em análise do discurso demonstre uma tendência para a centralidade do texto verbal, outras modalidades textuais foram ganhando espaço de discussão e hoje se tornou impossível pensar na forma verbal (escrita e oral), enquanto material de trabalho único do analista. (GONÇALVES, 2014, p.271)

Com isso, pontuado o caráter verbo-visual e visual que interessa ao estudo, a perspectiva dialógica desta tese busca ampliar até mesmo a noção que se tem de bailarino, que parece revezar, em certo grau, vozes de dançarino e de ator, isto é, buscando fazer com que gêneros como dança e teatro dialoguem a partir de sua própria posição enunciativa dançante. Tal pensamento encontra ressonâncias nas palavras de Patrice Pavis, mais especificamente em *Análise dos Espetáculos*, obra que passa a integrar em dados momentos o arcabouço teórico deste estudo não somente por tratar diferentes contextos analíticos envolvendo o “uso do corpo em diferentes artes da cena, como mímica, dança, teatro, teatro-dança/*Tanztheater*” (PAVIS, 2011, p.115), mas pela evidente aproximação com a concepção dialógica bakhtiniana, já alertada por Gonçalves (2014), o que aqui se enfatiza através do seguinte excerto:

‘O dançarino e o mímico são sempre falsos amigos’, aponta Étienne Decroux. Poderíamos facilmente acrescentar: e tudo isso, por culpa do teatro!’. Pois se o dançarino e o mímico não podem entrar em acordo, é talvez porque não conseguem encontrar o campo de entendimento do teatro. Evitaremos no entanto comparar abstratamente a essência desses três gêneros, pois vemos bem que a prática cênica de hoje passa facilmente de um a outro, toma empréstimo de todos, propõe um arco-íris das partes do corpo no qual se vai imperceptivelmente de uma cor à seguinte em um percurso transversal que se ri das velhas compartimentações. (PAVIS, 2011, p.115)

Oportunamente, se é possível ver movimentos do teatro para a dança, aproveita-se para destacar o caráter dialógico entre esses diferentes gêneros, agora segundo a perspectiva de Yoshi Oida, autor que também passa a integrar o referencial teórico desta tese. Sabe-se que assim como há uma longa tradição referente aos estudos ligados à dança e à música também o há em relação às artes cênicas. Com isso quer-se ressaltar que ao trazer referenciais de outras áreas do conhecimento não se tem a pretensão de analisá-los do ponto de vista de quem possui formação artística para tal, complexos que são os estudos, as abordagens aí implicadas, mas, como se disse, pelo diálogo que se vê com as diretrizes bakhtinianas em prol do entendimento acerca do *corpus*, de como ele é ou *deve ser* considerado na tese. Isso ocorre em dados momentos e sob determinados pontos de vista esclarecidos pontualmente quando do uso justamente desses referencias, sendo, pois, o referencial bakhtiniano o fundamento principal da pesquisa.

Além da impressão de ver movimentos do teatro para a dança com Pavis, Oida, por exemplo, parece falar também de outro prisma: da dança para o teatro quando explica que no Japão “a palavra ‘dança’ se aplica igualmente ao ‘ator’. No teatro Japonês, ‘dança’ é a expressão visual do personagem, o contexto, suas relações, sua emoção, mais do que puro movimento” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.13). Esse campo semântico, em alguma instância, faz recordar o aspecto social, ideológico, cultural que Bakhtin imprime na forma como percebe o romance, elevando a objeto estético potencial o estatuto da obra de arte, antes tida como mero artefato a refletir apenas a idealização das personagens e justamente a priorizar a *psique* do autor e dos heróis. Nesse caso, um contexto, pois, em que “A arte é tratada como se ela fosse não sociológica “por natureza”, exatamente como é a estrutura física ou química de um corpo (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.2). A esse respeito, cabe enfatizar que:

A recusa do psicologismo não implica negação do sujeito e de suas emoções. Ao contrário. Mas o emotivo-volitivo na obra do autor deve ser buscado na arquitetura da obra, e não em sua biografia; a arquitetura de uma obra (de pensamento ou de estética) remete à questão dos valores e se inscreve, portanto, no âmbito ético e moral. (AMORIM, 2009, p.32)

Isso é o que parece estar presente no teatro de Yoshi Oida quando ele diz que ao ator

[...] não ter mais se preocupado em contar a história do ponto de vista da emoção, do sentido ou da psicologia, possibilitou-lhe alcançar outro nível de interpretação [...], obrigou-o a se afastar da forma convencional da narração teatral. Foi levado a descobrir um nível mais universal de comunicação – de ser humano para ser humano – que até mesmo um crítico estrangeiro pôde perceber (OIDA; MARSHALL, 2007, p.93).

Isso, por sua vez, remete à ideia de que até mesmo sentimentos e emoções não são necessariamente elementos abstratos, visto que só podem brotar em contextos concretos, em que “eus” e “outros” revezam suas vozes a cada novo momento. Científico e empírico, pois, se completam, lançando um olhar atento, preciso a quaisquer objetos inscritos no mundo, pois não há como estes não estarem impregnados de valorações. O seguinte pensamento parece também refletir sobre a ligação entre vida e arte afinada à concepção bakhtiniana:

Em nossos dias, a tragédia da arte é que nela não há ciência e a tragédia da ciência é que nela não há emoção [...]. Na verdade, tanto segredos quanto mistérios só são vagos e românticos quando inexplorados. Yoshi Oida mostra como os segredos e os mistérios da interpretação são inseparáveis de uma ciência precisa, concreta e detalhada, aprendida no calor da experiência [...] Tudo parece tão simples, mas é justamente aí que está a armadilha: seja no Oriente, seja no Ocidente, nada é fácil. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.7-8)

Através desse excerto, também é possível ver enfatizada a relação Ocidente e Oriente que perpassa as reflexões de Yoshi Oida em seu campo de atuação profissional, o teatro. De modo geral, tais reflexões se mostram afinadas às diretrizes do pensamento bakhtiniano. A todo instante, direta ou indiretamente, o autor coloca em diálogo diferentes maneiras de se conceber o trabalho do ator de modo que o leitor saiba o que é ser um artista completo na/da perspectiva oriental de que fala. Consequentemente, para compor esse cenário, a ocidental aí igualmente transita, o que acaba sendo interessante do ponto de vista não somente de uma dialogia verbal como teoria que sustenta este estudo (afinal, justamente por se falar de uma perspectiva oriental, nem tudo o que o autor afirma pode ser transposto em mesmo nível ao contexto das danças analisadas, como a questão do alcance da invisibilidade, por exemplo), mas como tipicidade dialógica desta tese a qual busca modos de ver orientalidades e ocidentalidades, ou elementos repetíveis (ligados à língua dança do ventre) e irrepetíveis (ligados ao enunciado dança do ventre), em relação/interação através do visual.

Em se tratando mais especificamente dos processos analíticos, Pavis (2011, p.XIX) esclarece que “só há análise, no sentido estrito, se o analista assistiu pessoalmente à representação, ‘ao vivo’, em tempo e lugar reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos. Nisso a análise se distingue da ‘reconstituição’ de espetáculos do passado”. Logo, dizer que se vai analisar quatro diferentes projetos enunciativos de dança do ventre disponíveis em vídeo, *via youtube*, implica outro desafio, talvez, no sentido de demonstrar que o pesquisador dessa perspectiva metodológica eleita reafirma também sua posição enunciativa de analista, não apenas de “reconstituído histórico”, como parece sugerir a distinção acima transcrita. Afinal,

mesmo que materialidades como vídeos, fotos, críticas e notícias de jornal não consigam acessar o espetáculo em sua totalidade, elas produzem sentidos que interessam ao analista por suas particularidades e estão à disposição para a análise em diferentes planos textuais. A partir das articulações teóricas já existentes no campo dos estudos das artes da cena, é possível, então, pensar na relação entre o discurso teatral e a perspectiva dialógica de análise de discursos. (GONÇALVES, 2014, p.271)

Assim como vídeos, por exemplo, não conseguem acessar um espetáculo na sua totalidade, o pensamento bakhtiniano também não pode figurar em um único estudo na sua completude, nem mesmo esse é o objetivo. Interessa uma dada versão dele, que apresente as particularidades que dialogam com esta tese e o objeto que a anima. O que se propõe, nesse sentido, é uma síntese possível das diretrizes bakhtinianas, um modo de dizer que permita visualizar a articulação/adaptação delas junto à materialidade da dança.

Neste estágio, cabe reiterar que o conteúdo, o material e a forma com que trabalha o autor e a maneira como a obra artística é percebida pelo interlocutor são elementos interdependentes que corporificam a arquitetura na literatura. Logo, justamente porque verbal e visual são objetos distintos, busca-se analisar agora o que especificamente dá forma a esses elementos quando se tem a dança do ventre como centro do debate, objetivo geral da tese, a fim de que se possa responder, reitera-se, o que é o discurso dança, propondo uma maneira de analisá-lo. Esses elementos aqui são dispostos separadamente apenas como forma de organização, percurso metodológico para demonstrar o que mais especificamente é o foco de análise em cada capítulo. Isso, associado ao fato de que vídeos também são

“materialidades fragmentadas” de um “todo inacessível”, que é a dança no momento concreto no qual se dá, remete ao fato de que:

[...] Mesmo que o acesso integral a um espetáculo só possa se efetivar na interação imediata com o público, o analista pode experimentar outros olhares, dispostos a investigar a produção de sentidos em materialidade fragmentada, desde que ele tenha consciência de que a análise dialógica de discursos na/da esfera teatral foca sempre o vestígio de uma teatralidade maior e praticamente inacessível em sua totalidade, tanto no olhar pra processos e arredores quanto para o espetáculo em si. (GONÇALVES, 2014, p. 272)

Isso faz refletir acerca da presente recepção das danças analisadas nesta tese. Afinal, se os vídeos não retratam a enunciação direta, a “interação imediata com o público”, diante de que se encontra o leitor situado no aqui e agora do enunciado? Para pensar tal questão, traz-se este excerto:

Pessoalmente, gosto de ouvir qualquer crítica. Para mim, o problema básico é que não posso me ver na ação. [...]. Por isso, os comentários que outras pessoas fazem são úteis; elas cumprem a função de espelho. Mas um crítico (de qualquer tipo, incluindo qualquer um de nossos colegas atores) é como um espelho distorcido que sempre modifica a forma a seu próprio gosto. [...] As palavras de um crítico não são o verdadeiro reflexo do que estamos fazendo. Temos de levar em conta a distorção. Entretanto toda informação é útil. [...] através do que as pessoas dizem, posso obter informações sobre o meu trabalho, e isso me ajuda a ver o que está se passando naquele momento. Mesmo um espelho distorcido é melhor do que não ter espelho algum. Os comentários podem não ser verdadeiros, mas são úteis. Na verdade, o público é o verdadeiro espelho. [...]. O público é quem me diz como devo atuar (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 79)

Retomada a questão anterior, trata-se de analisar danças já perpassadas por dadas avaliações na medida em que os vídeos captam o que um dado leitor/espectador, como uma espécie de tradutor, seleciona em termos de imagens significativas para ele, por exemplo. Nesse sentido, tomando emprestadas as palavras de Yoshi Oida, é como se os vídeos representassem “uma crítica, um comentário cumprindo a função de espelho distorcido, o que é melhor do que não poder contar com nenhum, pois esse mesmo comentário, apesar de não ser verdadeiro, faz-se útil”. O vídeo, assim, como encarnação de um olhar que me é externo, é espelho e me sugere como reagir diante do que enuncia visualmente.

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é frequentemente usado pelo encenador para retomar um espetáculo, para garantir a sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar o seu registro. (PAVIS, 2011, p.38)

Dessa forma, com base em tudo o que até aqui é exposto, o diálogo que se busca nesta tese perpassa as reflexões descritas a seguir:

OBJETIVO GERAL

Pretende-se neste trabalho investigar o que constituiria conteúdo, material e forma na dança/no dançar, para que se possa refletir sobre uma possível arquitetônica visual com base nos projetos enunciativos de dança do ventre analisados, como uma possibilidade outra de compreender o objeto estético na sua especificidade, com vistas a uma possível contribuição para os estudos bakhtinianos do visual.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a) A partir da noção de conteúdo, investigar como o aspecto ideológico/valorativo é representado pelas bailarinas-criadoras;
- b) A partir da noção de material/forma composicional, investigar para quem⁴ dança o corpo das bailarinas-criadoras com base nos elementos visuais, nas marcas enunciativas que elas utilizam para envolver seu interlocutor presumido em dado contexto, ou seja, investigar como se dá o diálogo, a interação visual entre eles;
- c) A partir da noção de forma arquitetônica, implicada também nos itens anteriores, investigar o que a dança do ventre como gênero discursivo pode revelar em suas especificidades, isto é, o que as quatro danças enunciam por intermédio de sua gramática, de seus códigos, elementos

⁴ No sentido de “interlocutor típico”.

repetíveis (campo da significação) e dos efeitos de sentido produzidos a partir do uso deles em diferentes contextos (campo do sentido).

HIPÓTESE

O conteúdo, o material e a forma com que trabalha o bailarino e a maneira como a obra artística é percebida são elementos que podem corporificar uma arquitetura visual. Isso ratifica, por sua vez, que as quatro coreografias analisadas são exemplares do gênero discursivo dança do ventre, o qual vive justamente através desses distintos projetos enunciativos, de modo que não se pode falar de uma dança pura, de uma essência da dança do ventre. Isso porque todos esses projetos falam do mesmo gênero, o qual se mantém – ou altera, caso da dança tribal –, segundo as intencionalidades das bailarinas-criadoras e a permissividade do próprio gênero como esfera de atividade humana (o “relativamente estável” postulado por Bakhtin).

Dessa forma, a estratégia metodológica preliminar desta tese, reitera-se, reflete uma concepção de dança como prática estética que segue certos protocolos genéricos, reconhecendo nesse processo primeiramente a relevância do verbal, do ponto de vista estético, e especialmente do que Brait denomina “dimensão verbo-visual de um enunciado”. Gonçalves, ao dedicar sua análise a essa modalidade de linguagem trazendo as artes cênicas ao “palco de problematizações”, enfatiza que:

a produção de sentidos em teatro extrapola o próprio espetáculo, sendo possível admitir que não se pretende (nem é preciso) analisar a “inteireza” do espetáculo teatral, até porque, deste modo, os sentidos somente se apresentariam disponíveis àquele analista que tivesse a oportunidade de assistir à encenação. O discurso teatral, se pensado por uma perspectiva dialógica, ganha uma dimensão que abriga, necessariamente, todo e qualquer texto relacionado ao teatro. O espetáculo perde seu lugar de ator principal, dando lugar a outras discursividades, ou seja, assumindo, também, aquelas situações nas quais o espetáculo não seja o fim concretizado de um processo. Isso significa que o próprio processo (aulas, treinamentos, ensaios, diários de anotação, protocolos) contém textualidades merecedoras de análise. Da mesma forma, podem integrar o *corpus* do discurso teatral, aquelas materialidades provenientes de experiências teatrais que extrapolam o espaço do espetáculo: conversas com o público, críticas especializadas, etapas de pré e pós-produção, relatórios, cartazes, programas, projetos, e quaisquer outras formas de registro dessas experiências. (GONÇALVES, 2014, p.272)

Assim, a partir desse reconhecimento e para além dele, o estudo que se propõe pretende dar continuidade às contribuições oferecidas por outros

pesquisadores nesse campo, agora trazendo para o centro do debate a dança do ventre como discurso exclusivo passível de análise e de interpretação, assegurando ao visual o mesmo estatuto arquitetônico que o atribuído ao discurso verbal e verbo-visual para uma teoria do discurso que se quer bakhtiniana/dialógica. Logo, para dar conta dos objetivos mencionados, esta tese está organizada do seguinte modo:

No primeiro capítulo, é proposta uma concisa contextualização da dança do ventre, buscando-se contemplar tempos e espaços que são tidos como marcas indiciais de sua existência até a difusão em cenário brasileiro. Com isso, o leitor pode familiarizar-se minimamente com alguns aspectos que dizem da memória dessa modalidade de dança. Ou melhor, mais do que se familiarizar do ponto de vista antropológico, pois essa não é a natureza analítica deste estudo, ele pode acessar informações pertinentes à compreensão do objeto estético segundo a perspectiva dialógica que aqui interessa, de modo que elas instiguem reflexões e amparem o diálogo voltado para a contemporaneidade, para a descoberta do novo, dos elementos irrepetíveis ligados a cada um dos projetos enunciativos, o que se pretende aprofundar na sequência.

No segundo capítulo, a arquitetônica bakhtiniana, diretriz que subsidia esta tese e dialoga de modo especial com a concepção de gênero discursivo, é abordada levando em conta dois movimentos: o *aspecto verbal*, ligado ao seu pensamento como filosofia, ao que mais diretamente preconiza Bakhtin em suas obras a respeito dos conceitos em destaque, e o *aspecto verbo-visual*, tendo em vista também o avanço relacionado ao tema graças à dedicação de pesquisadores como Amorim, Brait, Gonçalves, Sobral, Pavis e Oida, os quais, por sua vez, continuam a amparar e inspirar os movimentos seguintes da pesquisadora.

Na oportunidade, os preceitos teóricos bakhtinianos serão explanados também através da descrição, análise e interpretação de alguns elementos relacionados a três versões distintas em dança de “A Morte do Cisne”, disponíveis em vídeo no *youtube*⁵. Cabe destacar que essas danças não são o *corpus* desta tese. Elas serviram em um primeiro momento não somente como desafio de leitura

⁵ Vídeos de dança assistidos à época em que a pesquisadora cursou, como aluna especial, disciplinas do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, em aula, em 2014/2. Especificamente, a disciplina em questão chamava-se Estudos sócio-culturais em dança, turma U, ministrada pela Profa. Dra. Flavia Pilla do Valle. Posteriormente, já durante o estágio doutoral em Paris, em maio de 2017, a pesquisadora soube que, coincidentemente, a orientadora no exterior, Profa. Marília Amorim, estava trabalhando com a análise das mesmas danças, porém sem que houvesse publicado em parte alguma o respectivo texto, informação confirmada por ela mesma durante a Banca de Doutorado.

verbo-visual ligado à dança de modo geral, mas como modo de dizer particular – projeto enunciativo da pesquisadora – para dar conta do que exige o capítulo teórico do gênero tese. Assim, através dessa exemplificação prática da teoria, o próprio capítulo cumpre o papel de apresentar ao leitor as diretrizes que interessam ao estudo, preparando-o não apenas teoricamente, mas verbo-visualmente para tal, o que parece interessante, tendo em vista o desafio de leitura *visual* dos projetos enunciativos de dança do ventre na sequência. Os vídeos aqui contemplados junto ao referencial teórico participaram do processo de qualificação desta tese e, portanto, fazem parte da construção do *corpus* da pesquisa, motivo pelo qual são nela mantidos.

No terceiro capítulo, é apresentada a metodologia mobilizada para o exame do *corpus*. O percurso analítico, um dentre os muitos possíveis, norteia-se, de modo mais abrangente, pelas seguintes questões:

- a) quem são as bailarinas-criadoras, ou seja, que voz(es)/valoração(ões) social(is) elas representam?
- b) quais são as marcas enunciativas reveladoras das valorações sociais implicadas em cada dança? (isto é, as estratégias mobilizadas pelas bailarinas para envolver o espectador), o que implica pensar no que é dito visualmente por elas, com que intencionalidades, para quem dançam os seus corpos e em que contexto;
- c) que outros elementos composicionais (para além da dança em si) se transformam em estratégias enunciativas potencializadoras das vozes/valorações sociais das bailarinas-criadoras?
- d) o que as bailarinas-criadoras mobilizam em termos de marcas enunciativas, de movimentos que podem ser atribuídos ao plano da significação ou do sentido como projetos enunciativos distintos do gênero dança do ventre?

No quarto capítulo, são expostas a descrição, a análise e as possibilidades de interpretação das quatro danças que compõem o *corpus* da tese, partindo-se da *linguagem visual* exclusivamente, desafio de leitura desta tese, enfatiza-se, e por isso mesmo contribuição que ela busca ofertar.

Por fim, são tecidas as considerações nada finais em termos de fim do

diálogo, mas finais em termos da conclusão que o gênero tese exige, de um momento para expor as efetividades, os resultados a que o estudo chega, bem como as proposições que ele oferece por intermédio da análise efetuada.

*O que é uma única vida para quem acredita na existência
eterna da alma?
E a minha, com a certeza ditada pelo coração, dança
(GELETKANICZ, 2012)*

1 UMA CONCISA APRESENTAÇÃO DA DANÇA DO VENTRE

Primeiros passos

Atualmente existe uma visão linear da História que nem sempre prevê os entrelaçamentos naturais que ocorrem na transmissão do conhecimento. A ideia de progresso, onde um fato desencadeia o outro de forma sucessiva, não condiz com a forma de aprendizado do ser humano, que acontece por associações, pela memória, por incorporações seletivas de eventos novos ao que já existe. Um novo conceito é agregado ao mundo de ideias existente, gerando um novo corpo teórico e técnico. É um processo acumulativo e não eliminatório. Quando estes entrelaçamentos não são considerados, ocorre a busca infértil de uma suposta “pureza de origem”, o conhecimento se desenvolveria linearmente. (DIB, 2013, p.15)

Quando se busca informação sobre a origem da dança do ventre, seja via *internet*, através de *sites* ou de obras relacionados a essa arte, seja por intermédio de trabalhos científicos, a complexidade em torno do assunto é advertida recorrentemente. Bencardini (2009, p. 27), por exemplo, alerta que a origem da dança do ventre não é precisa cronologicamente, demonstrando, através dos capítulos destinados a tal discussão, também algumas das controvérsias aí implicadas. As fontes acadêmico-científicas são escassas especialmente em relação à corrente de pensamento a entender a dança em sua conotação primitiva. Fala-se em conotação primitiva para sinalizar a dança como uma prática que remete, nesse caso, à religião, à fertilidade, a qual é detentora de uma mística, portanto; aspecto outro que também se pode atribuir a um possível contexto de origem relacionado à dança do ventre.

A dança é a necessidade natural e instintiva do homem para transformar inteiramente pela movimentação um estado emocional. Improvisada ou de forma disciplinada, ela acompanhou toda a evolução do homem. Veio antes do canto e da música, logo é a mais antiga das artes criadas pelo ser humano, se tornando a forma primitiva deste se expressar e manifestar emocionalmente. Originou-se com o próprio homem. Na História da Dança em sua ordem cronológica evolucionária estão presentes entre outras a danças do ventre. (MARTINS, 2005, p.21)

Apesar da escassez de fontes a embasar a perspectiva primitiva da dança, falar nela, nesse tempo anterior, é também relevante para que se compreenda a dança como porta voz de diferentes valorações em diálogo, pois os projetos enunciativos de hoje absorvem de certo modo esses dizeres mais longínquos, ligação essa entre vida e arte, memória e identidade, razão pela qual se traz Bencardini e Martins como possibilidades referenciais.

Segundo Bencardini, a Suméria seria o provável berço da dança do ventre. “Países como a Turquia e a Índia apresentam alguns dos registros mais antigos de movimentos e cultos que evoluíram para o que se conhece, hoje, como dança do ventre.” (BENCARDINI, 2009, p. 27). Do período pré-histórico, mais especificamente da idade da pedra lascada, ela menciona as estatuetas femininas que denotavam seios fartos e barriga proeminente, como a de grávidas, razão pela qual simbolizavam a força do feminino. Em relação ao mesmo período, Martins também menciona:

Na gênese histórica, a dança surgiu junto com o próprio homem, nos mais longínquos primórdios que, para efeito de estudos, foi denominado Idade da Pedra. Nos desenhos das cavernas do período Paleolítico foram encontrados desenhos que sugerem danças. Não é certo, mas pode-se deduzir que fossem danças propiciatórias e mágicas. O caçador desenhado na Gruta de Combarelles executa uma dança usando a máscara do animal que pretende encantar para então vencer. Não se pode imaginar que tipos de movimento eram executados. [...] (MARTINS, 2005, p.19)

Essa força do feminino remete à época em que ocorriam os cultos matriarcais, isto é, em que a mulher era considerada um ser divino por poder gerar a vida. Na concepção de que fala Martins (2005, p.19), portanto, “Dançar é expressar a vida e a luz contidas em nós. A mulher é abençoada pela dádiva de gerar em seu ventre sagrado e perpetuar a espécie com um novo conceito de vida”. Bencardini (2009) acrescenta que o dançar, para algumas das antigas civilizações do Oriente Médio, era uma forma de culto aos Deuses, propiciava, assim, um contato direto com o plano espiritual através de transe que se originavam a partir da dança nos templos antigos. Para Martins,

No período Neolítico o homem já enterrava seus mortos, demonstrando crer numa vida após a morte. Não dependendo mais da atividade exclusivamente predatória, já conhecia a agricultura e deixara de ser nômade, fixando-se num determinado lugar que considera como seu lar. Realizava danças rituais em cultos a deuses e espíritos. Os homens, em geral sacerdotes, dançavam nus ou cobertos por amuletos conferidores de poderes. (MARTINS, 2005, p.19)

Bencardini (2009) esclarece que, na Antiguidade, as forças da natureza também eram tidas como personificações de Deuses e Deusas, já que o trovão, o sol, a lua, o vento, por exemplo, eram fenômenos que permitiam que tudo na vida acontecesse. Esses elementos da natureza serviam também como sinais relevantes para interpretar muitas das situações que se apresentavam em um dado contexto,

no qual “Para tudo se dançava [...]. A dança acompanhava os homens em todas as atividades significativas das comunidades, como a alimentação, trabalho, nascimentos, casamentos e mortes”. (MARTINS, 2005, p.21)

Havia, por outro lado, a necessidade da existência de um Deus ou de uma Deusa superior, uma “energia suprema e criadora”, capaz de gerar a vida não somente dos Deuses, mas também dos seres humanos, momento em que se chegou à conclusão (depois da observação de que mulheres pariam após nove luas) de que o Universo fora gerado pelo útero de uma Mãe Divina. “Os úteros das mulheres eram reverenciados como sagrados. Acreditava-se que as mulheres grávidas estavam impregnadas, ou possuídas pela essência divina sendo capazes de produzir uma nova vida.” (BENCARDINI, 2009, p. 28)

Outro aspecto relevante abordado por Bencardini é o fato de que, ainda na Antiguidade, a dança do ventre era uma herança, uma técnica transmitida de geração a geração, de mãe para filha. Era comum a contratação de mulheres que dominavam essa técnica por famílias mais abastadas do Oriente Médio, pois a crença era a de que através da dança as moças estariam sendo preparadas para o casamento e para o que dele advém, ou seja, as adolescentes entravam em contato com a sua sexualidade, tornavam-se mais férteis, sentiam-se seguras quanto ao seu futuro parto. Isso remete ao explicitado anteriormente em relação à Grande Mãe e ao que aqui se complementa:

Sabe-se que a dança do ventre tem suas raízes ligadas aos templos. Acreditava-se numa grande deusa, mãe de todos os seres humanos e de toda a terra. Era ela quem alimentava a terra, tornando-a fértil para a lavoura. Nos rituais em sua homenagem, sacerdotisas expunham seus ventres sagrados, fazendo-os dançar, vibrar e ondular. Era a forma de garantir prosperidade e fertilidade para a terra e para as mulheres. (BENCARDINI, 2009, p. 32)

Bencardini enfatiza que os cultos à “grande Deusa-Mãe” eram frequentes desde o período paleolítico, o que foi intensificado a partir da consolidação das civilizações do antigo Oriente Médio, tais como Babilônia, Fenícia, Pérsia, Grécia Antiga, Suméria. O excerto anterior fala nas sacerdotisas. Isso revela a atmosfera religiosa que envolvia a dança. Percebe-se reforçada a noção de que ela era um instrumento de ligação direta com a espiritualidade, com “o sagrado”. Algumas mulheres, em geral nobres, eram especialmente designadas para dedicar-se à prática do culto. Elas “iam para o templo aprender a manipular as energias mais

sutis através da dança, para a execução de seus propósitos religiosos e também políticos” (BENCARDINI, 2009, p. 32).

[...] O intercâmbio cultural era intenso no Mundo Antigo, muitos deuses mediam forças entre si, disseminando variadas formas de culto. Fazia parte do culto danças executadas por mulheres consagradas sacerdotisas dos templos. Como as dançarinas sagradas do culto que celebravam os Mistérios de Osíris, morto e esquartejado por seu irmão Set, e ressuscitado por sua irmã Isis, que reuniu seus membros devolvendo-lhe a vida; é a representação dos ciclos de morte e renascimento da natureza, do grão que renasce na época das colheitas. (MARTINS, 2005, p.21)

Bencardini esclarece que, nas sociedades politeístas, os cultos à sexualidade não tinham uma conotação “profana”, pois a própria sexualidade era considerada uma manifestação divina, não um pecado. Nas palavras da autora, “a mesma energia do ato sexual, ou o ato da procriação, servia também para aproximar homens e mulheres de ‘Deus’”. As mulheres, nas sociedades primitivas, de acordo com a autora, possuíam o mesmo *status* social dos homens, sendo consideradas até mesmo superiores em relação a eles. Por falar em propósitos religiosos e políticos, traz-se também a voz de Martins a falar no período da Grécia politeísta especificamente:

Na Grécia politeísta, a dança com o objetivo de reverenciar, rogar ou agradar os deuses do Olimpo, dirigida aos deuses antropomórficos, floresceu com grande vigor como dança sagrada, assumindo as mais diversas formas e dançada por homens e mulheres nos templos. Coexistiu pacificamente com a dança teatral. No teatro grego, a dança perdeu espaço para a palavra e para o drama, adotando um caráter racional, social e político. Nem por isso perderam-se as características de arte primordial e necessária nas outras áreas de vida humana. Convivia também com as danças populares de caráter báquico e lascivo que mesmo condenadas por provocar emoções e sensações fortes, muitas vezes anti-sociais, também cumpriam a função de canalizar a forma de sentir das camadas sociais submetidas aos interesses da aristocracia. (MARTINS, 2005, p.21)

Porém, devido ao contexto de guerras ao longo dos séculos, as danças praticadas exclusivamente em templos passaram a ser realizadas junto a danças populares. Os beduínos e os ciganos árabes, já que eram nômades, absorveram elementos culturais de muitas das civilizações do Oriente. Assim é que os:

contatos entre diferentes culturas numa mesma região acabaram por disseminar a dança em sua forma popular. O aspecto sagrado foi deixado de lado para sobrevir o aspecto do entretenimento. No Egito pós-islâmico, as ‘Ghawazze’ dançavam em praças públicas por dinheiro. (BENCARDINI, 2009, p. 33)

Martins menciona a influência da Igreja como poder político e religioso no processo de repressão da dança durante a Idade Média, tendo em vista que muitas delas, por sua natureza pagã, eram execradas. Daí decorre a noção moral de que o corpo é *locus* do pecado, especialmente o feminino, razão pela qual se apregoa uma tentativa de apagamento dele, ou seja, o corpo feminino é satânico, deve ser escondido, retirado de cena. A autora explica que, embora a Igreja não tenha tido êxito em expurgar a dança por esta ser uma prática humana, socialmente afirmada, colaborou para o enfraquecimento dela como manifestação artística reconhecida, oportunidade na qual:

Os dançarinos ciganos e nômades eram perseguidos e frequentemente enforcados por mendigar ou roubar. Eram toleradas as danças que representavam lutas entre cristãos e infiéis, onde os cristãos ganhavam. Disseminados por toda a Europa, esses artistas pobres e mambembes conservaram e transmitiram elementos da dança, na forma popular. Na idade Moderna, com o florescimento das Cortes devido ao fortalecimento do poder dos reis, em detrimento do poder da nobreza rural medieval, a dança tomou conta dos salões na sua forma de entretenimento e participação, aos pares ou em grupos. O grande salto aconteceu na corte do Rei Sol, Luis XIV, que estabeleceu os primórdios do balé. O século XVIII foi o grande século da dança clássica como espetáculo coreografado e executado sobre palco. [...] (MARTINS, 2005, p.20-21)

Bencardini também prossegue sua explanação, destacando que, ao final do período Neolítico, houve a ascensão do patriarcalismo sobre o matriarcalismo e a passagem do politeísmo ao monoteísmo, fenômenos sociais que, segundo a autora, enfraqueceram o culto à Grande-Deusa. A partir desse momento histórico, o preconceito às bailarinas começa a pronunciar-se. Afinal, essas mulheres representavam algo que já não mais correspondia aos interesses de uma sociedade dita patriarcal. A seguinte passagem ilustra esse cenário:

Os homens descobriram que a mulher não era aquele ser mágico que imaginavam até então. Ela não era capaz de gerar um filho por si própria, e eles sabiam que tinham participação ativa na geração dos bebês. De Deusa, a mulher passou a ser propriedade; primeiro de seu pai e depois de seu marido. Quando gerava filhos, era apenas para dar continuidade à linhagem masculina. Então, vieram práticas como o dote, em que o pai recebe dinheiro, propriedades ou mercadorias, quando “concede” a mão da filha em casamento. (BENCARDINI, 2009, p. 34)

Assim, as mulheres, que antes eram vistas com admiração por sua autonomia e divindade, passam a ser vistas como seres frágeis a necessitar de constante proteção masculina. Através da reclusão doméstica a que estavam submetidas, a

educação dos filhos passa a simbolizar a perpetuação dessa nova concepção de mundo machista. Nas palavras de Martins, a dança do ventre é, ainda,

nos dias de hoje uma modalidade de dança discriminada em seus lugares de origem devido à expansão do islamismo, que incorporou, para além dos ensinamentos do Profeta, costumes tradicionais mais austeros e patriarcalistas, impondo à mulher uma moral rígida e submissa. Países como o Brasil, Alemanha, e Estados Unidos da América possuem importantes núcleos de cultivo e desenvolvimento desta arte milenar e exclusivamente feminina. (MARTINS, 2005, p.21)

É também nesse momento histórico-social que os haréns se originam. Conforme Bencardini, a dança continuou viva graças às mulheres que viviam nesses espaços e a ela recorriam como forma de entretenimento, distração. A autora, inclusive, menciona a obra “As Mil e Uma Noites”, já que os contos que a compõem abordam justamente os “bastidores” dos haréns, a relação de disputa entre as mulheres que desejavam ocupar uma posição de destaque perante o Sultão, pois, assim, conquistariam poder e gozariam de boa vida. Nesse sentido, esses contos revelam a dança sob outro prisma, como “arte de sedução” nas palavras de Bencardini. Eis um excerto central a esse respeito:

As escravas que sabiam [dançar] valiam até três vezes mais do que as que sabiam cozinhar. Se também fossem bonitas e conhecessem artes, como a música e a poesia, teriam vida quase de rainha e custavam a seus “donos” verdadeiras fortunas. Por maior contradição que pareça, uma escrava que sabia dançar, declamar poesias e cantar, poderia ter uma vida mais interessante que a das princesas. Ela se apresentava em diversos palácios, viajava muito e tinha escravas a sua disposição, para cuidar de seus pertences e de seu bem-estar. Tudo de acordo com a vontade e os interesses políticos de seu proprietário. (BENCARDINI, 2009, p. 35)

É assim que passa a haver, em eventos privados, contratação formal, via cachê, do trabalho artístico oferecido por bailarinas, músicos e poetas. De acordo com o relato de Bencardini, aí se estaria formando também as primeiras companhias circenses, já que compostas justamente por atores, bailarinos, acrobatas e músicos. Além disso, a profissionalização a que a autora refere-se proporcionou a muitos escravos a compra da liberdade. Logo, a dança do ventre é também assim reafirmada:

Em árabe é chamada “Raks el Shark” que significa “Dança do Leste” ou “Dança do Oriente”, recebendo influência de diversos povos e culturas orientais. Não se sabe ao certo suas origens, pois é milenar. A única certeza é que ela sofreu mudanças em sua evolução desde os tempos pré-históricos. Na Antiguidade teve seu caráter ritual e sagrado, nos templos e locais religiosos. No Egito, as sacerdotisas eram representantes terrenas das deusas, dançavam como forma de oração e reverência. As danças sagradas eram feitas para adorar ou abrandar divindades e deuses egípcios. Porém, com o contínuo intercâmbio cultural, tornou-se uma dança popular e passou a fazer parte das celebrações, nascimentos, casamentos e festas. (MARTINS, 2005, p.21-22)

Evidentemente, existem inúmeros outros aspectos a levar em consideração quando se pensa dança do ventre e sua história. Aqui, apenas inicia-se um diálogo com alguns deles para o debate que por ora prossegue. Como desfecho provisório, atenta-se para o seguinte excerto, que muito diz sobre a percepção de Bencardini em consonância com Martins, de toda a complexidade envolvendo essa arte, considerada por muitos milenar:

À medida que o estudo vai se aprofundando, fica cada vez mais difícil precisar a origem verdadeira da dança do ventre. Se é que existe uma única origem. Parece que entre diferentes povos, em diferentes locais geográficos, as mulheres realizavam movimentos com os quadris bem semelhantes ao que as bailarinas fazem hoje em suas apresentações. Atualmente, a dança do ventre é uma colcha de retalhos, de diferentes movimentos, com diferentes origens e objetivos. Os antigos rituais de adoração à Deusa-Mãe eram uma forma de agradecer e reverenciar o milagre da vida. E é possível que os movimentos realizados pelas bailarinas pré-históricas sejam os mesmos que assistimos hoje em dia durante uma apresentação. (BENCARDINI, 2009, p. 30)

Cabe destacar que há de certo modo uma corrente de pensamento diversa. Essa corrente se justifica justamente pela inviabilidade de se comprovar muitos dos aspectos mencionados até aqui como ligados à origem da dança do ventre pela escassez de referencial teórico que respalde tais conjecturas, reitera-se. Para tal corrente, é exatamente de conjecturas, de crenças que se trata o reconhecimento das marcas ritualísticas atribuídas à dança. Logo, para essa corrente, o marco da dança do ventre se dá a partir da chegada de franceses e ingleses ao Egito através da incursão de Napoleão Bonaparte, acontecimento histórico que marca de modo mais palpável (no sentido de haver maior acesso a pesquisas fundamentadas) a disseminação dela pelo mundo, ou seja, para a construção da perspectiva de uma “dança institucionalizada”, a ser apreendida, tal como hoje se conhece. Salgueiro, exemplar nesse sentido, destaca que:

O nome da dança é, em si, um reflexo de sua complexa política: de *danse du ventre*, primeira alcunha européia, a propostas como dança árabe, dança egípcia, dança da serpente, dança oriental ou seu correspondente na língua árabe, *raqs sharqi* – literalmente, dança oriental –, a escolha do epíteto acaba cedendo ao apelo da tradução da primeira alcunha. Dança do ventre é como a maioria das pessoas chama essa matriz de movimento que é presente no imaginário popular, mas que também é praticamente desconhecida em sua estrutura e história. (SALGUEIRO, 2012, p.12-13)

Salgueiro justamente oferece ao leitor uma pesquisa etnográfica do processo de transnacionalização da dança do ventre, reconhecendo, como não poderia deixar de ser, a disseminação dessa arte globalmente, o que, conseqüentemente, reflete mudanças significativas no cenário aí implicado. Ela ressalta que hoje a dança do ventre é praticada como lazer, terapia e profissão por mulheres no mundo inteiro, razão pela qual se faz primordial a ciência a respeito dos contextos culturais e políticos envolvidos. Isso é o que também se vê refletido a seguir:

Apesar de sua origem remota, e de ser uma dança folclórica, formada na cultura tradicional e transmitida por gerações, a dança do ventre iniciou uma nova trajetória histórica após a imigração de dançarinas para as Américas e Europa. Ela passou a se desenvolver em espetáculos grandiosos, como as gravações de cinema, entre outros, de tal forma que o trabalho de outros profissionais das artes tais como bailarinas de balé clássico e moderno, coreógrafas, figurinistas, cenógrafos e diretores de artes trouxeram transformações que foram sendo incorporadas à sua forma anterior. A partir desses eventos, sua característica original de prática de improvisação e espontaneidade deu lugar a um elaborado trabalho de produção, com muito planejamento e ensaios exaustivos. Esta tendência foi transferida de volta aos países de origem, de tal forma que grandiosos festivais são realizados no Egito, Líbano e Turquia, desde a segunda metade do século XX. (KUSSUNOKI, 2011, p.27)

Salgueiro, reitera-se, demarca como marco para a difusão da dança do ventre a colonização do Egito por franceses e ingleses. Para tanto, debate a relação entre os europeus e a dança em tal contexto, bem como as conseqüências provenientes desse intercâmbio cultural diretamente na estrutura técnica da dança (o que aqui nesta tese pode se relacionar ao tido como gramática ou código da dança do ventre). Em decorrência, reflete especificamente sobre o modo como a dança se dá no Brasil de modo a revelar essa influência europeia e norte-americana, abordando elementos pertinentes “ao fluxo cultural global, como autenticidade e essencialização da cultura”, ao “imaginário sobre a dança” e ao “caráter multicultural e revolucionário dessa matriz de movimento a partir de sua apropriação pelas praticantes” nas palavras dela. Para tanto, a obra *Orientalismo*, de Edward Said, figura como aporte teórico fundamental, aliás, destaca-se, não somente na pesquisa

de Salgueiro, mas primordial para compor as reflexões de todo o estudo que visa atentar aos processos a envolver orientalidades e ocidentalidades em diálogo.

Com isso, quer-se dizer que esta pesquisa leva em consideração tais referenciais e o que eles instigam. No entanto, não é foco aprofundar neste momento outros detalhes biográficos a partir do que se convencionou como marco da dança do ventre, informações já exploradas magistral e teoricamente disponíveis em trabalhos acadêmicos ligados à área de História, Filosofia, Antropologia, a exemplo da tese de Salgueiro e outras que combinam o seu dizer com o pensamento de Said, leituras obrigatórias ao leitor que desejar aprofundar seu olhar sobre a complexidade das questões a envolver a dança do ventre de modo amplo, teórico. Nesse sentido, os dizeres de Said e de outros autores, como Salgueiro, por exemplo, são levados em consideração evidentemente nesta pesquisa, ainda que não incorporados diretamente neste momento dela. Mais uma vez, de lá pra cá e daqui para adiante, se trata de um processo acumulativo e não eliminatório, como alerta Dib.

Logo, aqui busca-se falar também da transformação que há nesse processo de deslocamento histórico-social e das consequências daí advindas, porém através de uma outra arquitetura, da própria prática de análise de danças do ventre atuais, visto que elas são exemplos de projetos enunciativos a derivar desse processo de heterogeneidade cultural ao longo do tempo. Em outras palavras, busca-se realizar isso agora de uma perspectiva que igualmente leva em conta a relevância e a necessidade de se refletir sobre a memória da dança do ventre e os processos de evolução aí implicados, porém não do ponto de vista histórico e antropológico como corrente filosófica sendo exposta mais detalhadamente, mas do ponto de vista de uma teoria da linguagem, ancorada na análise dialógica do discurso. Isso para compreender como se dá justamente essas outras versões de dança do ventre na contemporaneidade na prática, o que implica pensar ocidentalidades e orientalidades também, mas em termos de como elas ressoam visualmente em contextos concretos de enunciação, à luz da concepção de gênero discursivo e arquitetura bakhtiniana.

Oportunamente, o seguinte excerto, ao falar que a dança possui tanto uma estrutura básica constante quanto um componente de improvisação, dialoga com esta tese, a qual percebe a dança como gênero discursivo e objeto estético, sendo, por isso, imprescindível contemplá-la em sua natureza tanto repetível (no plano da

significação) quanto irrepetível (no plano do de sentido). Afinal os diferentes efeitos e a produção de sentido são possibilitados justamente pelo uso criativo que a bailarina faz do material visual em um contexto específico de interação com o espectador, desafio de análise reiterado.

A dança do ventre é uma dança que se situa entre o folclore e a criação pessoal, porque por um lado possui uma estrutura básica constante e por outro, existe também um componente importante de improvisação que oferece à dançarina uma liberdade ampla para realizar seus movimentos num extraordinário equilíbrio entre regra e liberdade, sujeição e criatividade pessoal. É através desta improvisação que se pode exteriorizar todas as suas qualidades expressivas e alcançar a distinção artística a que chegam as grandes dançarinas da atualidade (MOHAMED, 1995, p.10 apud KUSSUNOKI, 2011, p.22)

Assim, se, por um lado, acessar apenas alguns aspectos que marcaram a história da dança do ventre é insuficiente para abarcar com plenitude a representatividade dessa arte para o mundo, o que nem mesmo é pretensão desta tese, tarefa irrealizável que é. Por outro, aqui há um “recorte histórico” partilhado suficiente para evidenciar que a dança do ventre é um patrimônio cultural, ideológico, social riquíssimo, que pode instigar reflexões em muitos âmbitos, motivo pelo qual esse breve levantamento é aqui anexado. As informações nele contidas são pertinentes não somente para apresentar minimamente o *corpus* desta tese, mas principalmente a fim de que outras vozes possam ecoar em novo diálogo com o que agora passa a ser enunciado.

*“É fato que a dança é uma linguagem, razão pela qual eu quero
viver eternamente sendo apontada como tagarela.”
(GELETKANICZ, 2012)*

2 DANÇA, UMA (EST)ÉTICA DA VIDA: DO VERBAL AO VERBO-VISUAL, DA SENSACÃO À PERCEPÇÃO

Assim, o centro valorativo da arquitetônica do evento da visão estética é um ser humano, mas não como um qualquer, de conteúdo idêntico a si mesmo, mas como uma realidade concreta amorosamente afirmada [...]. Nesse sentido [...] pode-se falar de um amor estético objetivo – mas sem atribuir a esta expressão um significado psicológico passivo – entendendo-a como o princípio da visão estética. A diversidade de valor do existir enquanto humano (isto é, correlato com um ser humano) pode apresentar-se somente à contemplação amorosa; [...]. Somente um amor desinteressado segundo o princípio “não o amo porque é bonito, mas é bonito porque o amo”, somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo. (BAKHTIN, 2010, p.127-128)

Após o contato com uma breve contextualização da dança do ventre no primeiro capítulo, buscando resgatar alguns elementos da memória do *corpus* desta tese como uma possibilidade de rota espaço-temporal para melhor compreendê-lo, conforme já destacado, o presente capítulo reflete teoricamente sobre o pensamento bakhtiniano, mais detidamente a respeito da visão estética/arquitetônica ancorada à de gênero discursivo. Isso implica falar da obra de arte da forma como é concebida pelo filósofo, o que, conseqüentemente, revela a maneira como ela deve ser percebida nesta pesquisa de modo a amparar a leitura da dança, a qual se visa aprofundar a partir de agora.

Desse modo, em um primeiro momento, algumas diretrizes bakhtinianas são abordadas a partir da produção de Bakhtin – e de pesquisadores como Amorim, Brait, Gonçalves, Sobral, Pavis e Oida –, a fim de se chegar a uma versão delas (um modo de dizer), agora na voz desta pesquisa. Na sequência, pois, essas diretrizes são convocadas a participar dela de um jeito novo, isto é, a partir do que justamente essa produção do Círculo suscita em termos do diálogo com o que aqui se propõe, a análise da dança como discurso visual.

Para tanto, a fim de dialogar com os preceitos teóricos em debate, entram em cena aqui também, reitera-se, a descrição, análise e interpretação de alguns elementos relacionados a três versões distintas em dança de “A Morte do Cisne”, disponíveis em vídeo no *youtube*, apresentações essas de outras modalidades de dança. Empreende-se essa abordagem não somente para dar conta do que exige o capítulo teórico do gênero tese, mas, através dessa exemplificação prática da teoria, apresentar ao leitor as diretrizes que interessam ao estudo, preparando-o não

apenas teoricamente, mas verbo-visualmente para tal, o que parece interessante, tendo em vista o desafio de leitura visual dos projetos enunciativos de dança do ventre a figurar posteriormente na análise.

2.1 MOVIMENTO VERBAL: DA SENSAÇÃO...

Ao propor novas diretrizes que levam em consideração o social, o histórico e o cultural, o Círculo de Bakhtin distancia-se da perspectiva estética tradicional que apregoa uma dicotomia entre o estudo imanente da arte e o estudo de sua história e de sua inserção social e cultural (FARACO, 2011, p.21). Sua proposta faz especificamente duas críticas basilares (SOBRAL, 2009, p.105): ao *formalismo russo*, que percebia a obra em sua instância factual (*artefato*), pois, nela, vida/ética (ligada ao cotidiano) e arte/estética (ligada ao artístico) não se relacionam/refletem mutuamente; e ao marxismo vulgar, que via o discurso como mera representação ou reflexo imediato dos contextos em que circulam e de onde provém. Eis, portanto, os dois pontos de vista que, na concepção de Bakhtin/Voloshinov, devem ser rejeitados ao tomar-se a esfera da arte como objeto de análise: a *fetichização* da obra artística enquanto artefato e a restrição ao estudo da *psique* do criador ou do contemplador:

Se a análise sociológica deve ser própria e produtivamente aplicada à teoria da arte (à poética em particular), devemos então rejeitar dois pontos de vista falaciosos que estreitam severamente a esfera da arte ao operar exclusivamente com certos fatores isolados. O primeiro ponto de vista pode ser definido como a fetichização da obra artística enquanto artefato. Este fetichismo é a atitude que hoje prevalece no estudo da arte. O campo de investigação se restringe à obra de arte por si só, a qual é analisada de tal modo como se tudo em arte se resumisse a ela. O criador da obra e os seus contempladores permanecem fora do campo de investigação. O segundo ponto de vista, ao contrário, restringe-se ao estudo da psique do criador ou do contemplador (mais frequentemente, simplesmente iguala os dois). Por isso, toda arte se resume nas experiências da pessoa contemplando ou da pessoa criando. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.3)

Dessa forma, o Círculo propõe “as coordenadas básicas de uma estética geral sistemática (filosófica) [...] – projeto que, infelizmente, nunca se concluiu” (FARACO, 2009, p.96) – em contraposição à estética material derivada do formalismo, considerada reducionista, ineficiente. Na abordagem bakhtiniana, o estético formal, isto é, “o social, o histórico, o cultural [...] é imanente ao objeto estético” (FARACO, 2011, p.22), o que se revela no relacionamento autor-herói da forma peculiar como é concebido por Bakhtin. É justamente por isso que o autor

critica os dois pontos de vista abstratos mencionados, o linguístico formal e o psicológico, se considerados separadamente, para propor o que chama, ainda no texto “Discurso na vida, discurso na arte”, de uma abordagem sociológica da estrutura imanente da forma poética:

Ao final das contas, ambos os pontos de vista pecam pela mesma falta: eles tentam descobrir o todo na parte, isto é, eles pegam a estrutura de uma parte, abstratamente divorciada do todo, apresentando-a como a estrutura do todo. Entretanto, o artístico na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte. A comunicação artística deriva da base comum a ela e a outras formas sociais, mas, ao mesmo tempo, ela retém, como todas as outras formas, sua própria singularidade: ela é um tipo especial de comunicação, possuindo uma forma própria peculiar. Compreender esta forma especial de comunicação realizada e fixada no material de uma obra de arte – eis aí precisamente a tarefa da poética sociológica. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.4-5)

Conseqüentemente, em relação à proposta estética do Círculo, existe uma atitude geral e uma específica (SOBRAL, 2009, p.106). A primeira atitude percebe o que é simbolicamente manifestado pelos indivíduos como processos localizados social e historicamente, via interação dialógica. Nesse sentido, revela-se o caráter dinâmico, ativo dos discursos que passam a mobilizar os contextos nos quais os sujeitos se constituem intersubjetivamente. A segunda atitude, na esfera literária, reconhece a obra de arte como entidade transfiguradora de um determinado conteúdo, a depender da sua forma de representação estética, o que ocorre por intermédio do material semiótico. Afinal,

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, *é apenas uma variedade do social*. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte*. Nenhuma tarefa “imanente” resta neste campo. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.3)

Agora, propõe-se refletir sobre o que teoricamente vem aqui se esboçando a partir de uma dimensão ética. Se se pensar no contexto de uma apresentação de trabalhos acadêmicos, por exemplo, a maneira como cada pesquisador conduz a sua apresentação é diversa. Por vezes, uma apresentação pode ser extremamente formal, pois o enunciador pronuncia um “boa noite a todos” com uma tonalidade solene, senta-se e prepara-se para a leitura de seu material; por vezes, a

apresentação na voz de outro falante pode ganhar contornos mais informais comparado ao tom mais austero, linear daquele primeiro enunciador. Isso através de modulações dinâmicas no próprio tom de voz ao pronunciar “o mesmo boa noite a todos”, na maneira de se deslocar no espaço, não mais mantendo-se sentado; de gesticular em interação com seus interlocutores, não mais se apoiando a uma leitura, mas à espontaneidade da própria fala. É viável associar Isso ao que Bakhtin (2011, p.382) fala a respeito da “questão do falante [...]. A linguística conhece apenas o sistema da língua e o texto. Por outro lado, todo enunciado, até uma saudação padronizada, possui uma determinada forma de autor (e de destinatário)”. Isso, por sua vez, já antecipa como a relação entre autor, projeto enunciativo e espectador⁶ é algo crucial para este trabalho.

Se Bakhtin apregoa que arte e vida são esferas conectadas inevitavelmente, isto é, “que não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor” (BAKHTIN, 1998, p.31), se faz uso dessa exemplificação da vida, pois o falante que, seja no campo da arte teoricamente falando ou não, apresenta um trabalho acadêmico é tido justamente como autor desse enunciado, ou projeto enunciativo, sempre dirigido a alguém, ao outro/espectador, razão pela qual cumpre aqui esclarecer o sentido dessa posição autoral:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada momento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. (BAKHTIN, 2011, p.10-11)

Tudo isso sugere que cada eu a se enunciar é por si só um centro axiológico particular em relação a outros eus (autoria), pois vai tornar visíveis dadas valorações (conteúdo) a partir da sua enunciação específica (projeto enunciativo) por intermédio de um dado material (forma composicional), o que implicará diferentes efeitos em

⁶ Prefere-se utilizar o termo “espectador” em vez da expressão “público espectador” com base no que orienta a Profa. Dra. Maria Lucia de Souza Barros Pupo (ECA-USP), conforme sugestão do Prof. Dr. Jean Gonçalves durante a Banca de Defesa de Doutorado.

termos de receptividade a esse modo de dizer a depender do contexto em que se dá (forma arquitetônica). Nesse ponto cabe reiterar a relevância de se

compreender justamente a originalidade do objeto estético, como tal, e a originalidade da ligação puramente estética dos seus elementos, ou seja, de sua arquitetônica; nem a estética psicológica nem a estética material são capazes de chegar a isso. (BAKHTIN, 1998, p.54)

Nesse sentido, pode-se conceber que essas apresentações de trabalho acadêmico distintas tratam-se de arquitetônicas diferenciadas, de projetos enunciativos, pois, singulares perpassados pela questão da autoria e da relação desta com as formas de interlocução, o que é tão valorizado para Bakhtin. Todos esses elementos servem aqui para se refletir sobre o discurso dança, esboçar a visão estética/arquitetônica, a transfiguração do mundo da vida em um objeto estético, na medida em que se fazem partes indispensáveis para que se possa apreender os sentidos dos ditos e não ditos em um enunciado, compreendendo mais amplamente o todo de uma obra de arte, por exemplo.

Na poesia como na vida, o discurso verbal é o “cenário” de um evento. A percepção artística competente representa-o de novo, sensivelmente inferindo, das palavras e das formas de sua organização, as interrelações vivas, específicas, do autor com o mundo que ele descreve, e entrando nessas interrelações como um terceiro participante (o papel do ouvinte). Onde a análise linguística vê apenas palavras e as interrelações de seus fatores abstratos (fonéticos, morfológicos, sintáticos, etc.), a percepção artística viva e a análise sociológica concreta revelam relações entre pessoas, relações meramente refletidas e fixadas no material verbal. O discurso verbal é o esqueleto que só toma forma viva no processo da percepção criativa consequentemente, só no processo da comunicação social viva. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.14-15)

Agora tal excerto, especialmente por falar de comunicação social viva, é mote para revelar de modo outro haver mais vozes que aí ecoam além da arquitetônica, diretriz dita como uma das que mais interessa a esta pesquisa desde o início. Faz parte do “nem mesmo a arquitetônica que agora se busca é a mesma” – em relação à que é investigada em “Luna Clara e Apolo Onze”, como explicado na introdução desta tese – também falar de gêneros do discurso, “uma das importantes contribuições de Mikhail Bakhtin, Valentin Volochínov e Pavel Medviédev desde a década de 1920” (BRAIT, 2016, p.13). Faz parte igualmente *perceber* a presença dessa temática não somente no que se dirá a partir daqui, momento em que linguística e teoricamente se tem o anúncio do assunto “pela primeira vez”, mas nos vãos do que se disse até aqui, momento em que arquitetônica e empiricamente se

tem a *sensação* de já vir se falando de gêneros de certa forma, tendo em vista, agora, o conceito proposto por Bakhtin.

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados* (orais e escritos), concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2006, p.261-262)

Logo, vê-se que “o dito até aqui” fala, sintética e justamente, da importância, em se tratando de análise de discurso sob a perspectiva dialógica de linguagem, de se levar em consideração os domínios do viver, os gêneros da vida viva, que se traduzem nos diferentes contextos nos quais o ser humano está inserido e a partir dos quais se constitui através de diálogos ininterruptos com o outro. Isso atesta, por sua vez, como também fala “o dito até aqui”, que subjetividade existe porque há intersubjetividade, processo esse a se manifestar através de materialidades outras que incluem o verbal, mas não se limitam a ele. Estas podem inclusive, continua a bradar “o dito até aqui”, dar-se de diferentes modos, o que acarreta uma cadeia axiológica infinita através dessas distintas maneiras de “dizer não dizendo” e vice-versa. Isso faz do exercício de interpretação um grande desafio a que se busca vencer, visto que o jogo de linguagens não finda, sendo o vencedor atemporal sempre o processo do jogar.

Ainda, “o dito até aqui” fala de transformações das mais diversas até mesmo no que se concebe, na prática, como língua e linguagem, texto e discurso, aí implicada a questão de gênero discursivo, se relacionado a outras correntes filosóficas de cunho formalista, estruturalista, que apregoam formas dicotômicas de ver os objetos aos quais se dedicam, na contramão da perspectiva que aqui interessa. Perspectiva essa reconhecida, vale reiterar, como pensamento bakhtiniano, ou seja, um pensamento que se constrói e se dá a ver/saber filosoficamente, fator responsável por fazer pensar que não se fala efetivamente em

dialogia, arquitetônica, gêneros, por exemplo, sem falar, mesmo que inconscientemente, em outros elementos teóricos que entram em cena para ajudar essas diretrizes a se realizarem, ser o que são.

De certa forma, esse campo semântico aqui evocado como processo de enunciar lembra o que ocorre em um contexto de aula de dança, quando o aluno está aprendendo um dado movimento. No início, há a *sensação* para que haja, futuramente, a *percepção*. Isto é, o movimento a ser apreendido ao longo das aulas é o mesmo, muda é, a partir do próprio dançar, a consciência corporal sobre tal movimento, o que se reflete num outro corpo, cada vez mais desperto. Sendo assim, aposta-se no raciocínio de que esse “dito até aqui”, revestido de “já ditos sem dizer própria/conscientemente”, traz em seu âmago, entretecidas, bases dialógicas para pensar o conceito de arquitetônica e gênero. Isso talvez de modo mais direto, explícito a partir daqui, ou melhor, de modo menos sensitivo e mais perceptivo em relação às especificidades de cada conceito *per se*, utilizando a analogia com a dança para apresentá-lo deste lugar em diante como quem está a dançar e se permite aventurar *na* e *com* a linguagem.

Dito de outro modo, pensar nas relações até aqui propostas é ver-se inevitavelmente incluído em reflexões que dizem respeito não somente ao conceito de dialogia, fundamento-base da perspectiva bakhtiniana, mas ao de arquitetônica e gêneros discursivos da forma como os pensa Bakhtin, diretrizes essas que aqui são enunciadas pela relação direta que têm entre si (cadeia do pensamento bakhtiniano que provoca a sensação de que em tudo há um engajamento natural) e pelo diálogo que estabelecem com esta pesquisa, fazendo dela própria um outro *corpus relativamente estável* na medida em que ela convoca novas presenças em seu dizer, revezando-se nesse diálogo entre a sua condição autônoma (ela é fala) e dependente (ela é escuta).

Como se pode atestar, Bakhtin naturalmente se debruça sobre a linguagem verbal (oral e escrita), mais precisamente sobre a obra de arte, o romance, para destacar que o autor justamente trabalha com um conteúdo, um material e uma forma, elementos constitutivos de toda atividade discursiva (SOBRAL, 2009, p.68), elementos esses que, interdependentes, dão forma à concepção arquitetônica. Por outro lado, é sempre relevante não perder de vista que o próprio Bakhtin, a partir do que diz a esse respeito, fornece brechas para se pensar em outras materialidades discursivas:

verificamos que todo fator da forma é um produto da interação social. Mas nós igualmente assinalamos que a forma também pode ser compreendida de um outro ângulo – como a forma realizada com a ajuda de um material específico. Isto abre toda uma longa série de questões relacionadas com o aspecto técnico da forma. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.20)

De fato, felizmente hoje, as análises bakhtinianas ganham cada vez mais abrangência através do enfoque nas mais diversificadas materialidades, a exemplo do avanço da Análise Dialógica do Discurso, com o estudo de pesquisadores como Amorim, Brait (2012; 2011; 2010; 2010a; 2009; 2009a; 2009b; 2008; 2008a; 2008b; 2008c; 2008d; 2007; 2007a; 1997), Gonçalves (2007-2016), Sobral (2006), para citar alguns que, além da dimensão verbal, se dedicam igualmente à *dimensão verbo-visual dos enunciados*. A esse respeito, Brait destaca:

Se estudos do verbal e do visual, separadamente, contam com longa e respeitável tradição em várias áreas do conhecimento e com estudos bastante expressivos e rigorosos na atualidade, também a condição verbo-visual da linguagem tem hoje um lugar privilegiado, não somente enquanto produção social, cultural e discursiva recorrente, mas, por isso mesmo, como objeto de estudos. (BRAIT, 2013, p.43)

Assim sendo, para continuar abordando não somente aspectos relacionados à arquitetônica e a gênero do discurso especificamente, mas outros elementos constitutivos que dão forma ao pensamento bakhtiniano, são selecionadas três apresentações de dança disponíveis em vídeo, via *youtube*, conforme mencionado. A primeira delas, pertencente ao gênero *ballet* clássico, é interpretada pela bailarina russa Anna Matveievna Pavlova; a segunda, pertencente ao gênero *ballet* paródia, pelo bailarino Paul Ghiselin; e a terceira, pertencente ao gênero *street dance*, pelo bailarino John Lennon da Silva. Através da apreciação das danças, é possível evidenciar que cada uma delas apresenta uma versão distinta, a sua (o seu modo de dizer), para “A Morte do Cisne”. Relaciona-se, logo, esse aspecto à consideração a seguir de Brait (2013, p.20):

é possível observar que autoria e interlocução são diferentes em cada um dos enunciados, aspectos revelados pela materialidade de cada um, pela especificidade de sua produção, circulação e recepção, pelos interlocutores a que se destinam, pelas esferas em que circulam. Esses elementos constroem conhecimentos e objetos de conhecimento diferentes, mesmo quando o assunto parece ser o mesmo [...]

Desse modo, vê-se que “A Morte do Cisne” é o tópico comum aos três casos, ou seja, “é o assunto que parece ser o mesmo”, mas o modo de enunciação/projeto

enunciativo de cada bailarino é particular, isto é, “autoria e interlocução são diferentes em cada um dos enunciados”. Isso instiga a reflexão do pensamento bakhtiniano não somente quando se tem a dança do ventre como objeto específico de estudo e, ao mesmo tempo, justifica a escolha dessas três apresentações de dança de outros gêneros aqui. Elas, assim, contempladas junto ao referencial teórico, participam do processo de qualificação desta tese e, portanto, fazem parte da construção do *corpus* da pesquisa, motivo pelo qual nela essa abordagem verbo-visual é agora proposta.

2.2 MOVIMENTO VERBO-VISUAL: ... À PERCEPÇÃO

Figura 1 - Dança 1 - Anna Pavlova - A Morte do Cisne



Fonte: Pavlova (1925).

Figura 2 - Dança 2 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev



Fonte: Nevaseyneva (2011).

Figura 3 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva



Fonte: Silva (2011).

Bakhtin pontua que palavras isoladas retiradas do dicionário não servem para abarcar os sentidos possíveis que elas podem revelar distintamente a cada momento concreto por meio do qual se dá a interação viva entre duas pessoas, isto é, através das diferentes esferas de atividade (gêneros, campos da vida que nos unem a todos). Afinal, “Todos os produtos da criatividade humana nascem na e para a sociedade humana. [...] – formações ideológicas são intrinsecamente,

imanentemente sociológicas. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.2). Ao se dizer isso, cabe destacar que Bakhtin não é contrário ao estruturalista Ferdinand de Saussure, que se debruça sobre o aspecto formal/interno da língua, ou seja, sobre o que ela traz de fixidez como estrutura, sistema que é, concepção assim sintetizada no seguinte excerto:

Assim, para Saussure, é indispensável partir da língua como sistema de formas cuja identidade se refira a uma norma e esclarecer todos os fatos de linguagem com referência a suas formas estáveis e autônomas (auto-regulamentadas).

Tendo distinguido a língua da linguagem no sentido da totalidade absoluta das manifestações linguísticas, Saussure vai em seguida distinguir a língua dos atos individuais de enunciação, isto é, da fala [...]. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.86)

Logo, é esse aspecto formal da língua fenômeno a partir do qual se é possível também perceber o que os signos dizem entre si em certa medida. Há aqui essa modalização, pois é justamente isso o que ocorre quando se fala do assunto em contraponto à visão bakhtiniana, uma modalização. Afinal, Bakhtin não seria contrário à corrente de estudos sausserianos sendo eles imprescindíveis não somente para o reconhecimento da Linguística como ciência, mas ao avanço dela a outros níveis igualmente relevantes para se pensar as relações entre os sujeitos através da fala, ou melhor, de discursos vários, usando campo semântico mais próximo da concepção bakhtiniana, que precisamente nesse contexto de evolução passa a figurar. Segundo Bakhtin,

Na realidade, o locutor serve-se da língua para suas necessidades enunciativas concretas (para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação da fala). Trata-se, para ele, de utilizar as formas normativas (admitamos, por enquanto, a legitimidade destas) num dado contexto concreto. Para ele, o centro da gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto. O que importa não é o aspecto da forma linguística que, em qualquer caso em que esta é utilizada, permanece sempre idêntico. Não; para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma linguística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Para o locutor, a forma linguística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível. [...]. Em outros termos, o receptor, pertencente à mesma comunidade linguística, também considera a forma linguística utilizada como um signo variável e flexível e não como um signo imutável e sempre idêntico a si mesmo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.92-93)

Bakhtin, assim, não nega a língua, materialidade de que ele necessita para (dela fazendo uso como todos nós) propor a sua perspectiva teórica. Por outro lado,

segundo ele, a língua cumpre o seu papel até certo ponto, pois há limitações no que ela diz. É como se o direito de aparecer da língua tivesse de cessar quando esta extrapola o direito da linguagem. Isso não é negar, é apenas conceber que a língua não se basta, que outros elementos precisam ser observados em conjunto, levando-a em consideração, claro, mas não a tomando como foco do que se dá em toda uma rede de enunciação quando ela assim não merece tal estatuto, por exemplo. Nas palavras de Sobral (2009b, p. 10),

Ao traçar esses parâmetros, não desprezo o aspecto textual, mas atribuo-lhe o que julgo ser seu devido lugar: um elemento vital da forma composicional, parcela vital mas não determinante da forma arquitetônica, que é o locus da articulação autoral do gênero – tanto em relação ao autor individual, como principalmente à atividade autoral em geral no âmbito do gênero, a plasmação arquitetônica, ou seja, as formas pelas quais um autor se insere num dado gênero em termos de suas relações sociais específicas no interior da esfera, nos termos das conjunturas específicas em que se escrevem textos. Nesse sentido, assim como uma dada forma textual não pertence necessariamente a um dado gênero, assim também um dado gênero não se restringe a um dado conjunto de formas textuais.

Portanto, para Bakhtin, o que dizer, para quem, em que contexto influencia as ações de quem se posiciona/reveza como o eu da palavra para que seja possível concretizar dadas intencionalidades. Nesse sentido dizer “coisa qualquer” não é possível, pois os discursos não são aleatórios, desvinculados entre si, neutros, desprovidos de carga axiológica. Eles *emergem da* e são *evocados pela* prática da interação em dadas esferas de atividade, também impregnadas de valor precisamente porque impregnadas da relação eu/outro. Eis a perspectiva dialógica de ato artístico que é a base para refletir sobre gêneros discursivos:

[...] também ele não vive nem se movimenta no vazio, mas na atmosfera valorizante, tensa daquilo que é definido reciprocamente. A obra de arte enquanto coisa é tranquila e inexpressivamente delimitada no espaço e no tempo, é separada de todos os outros elementos [...]; a obra, porém, é viva e literariamente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato. Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significante do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significante. (BAKHTIN, 1998, p.30)

Para pensar nisso, antes de falar em dança propriamente, toma-se como base o simples exemplo de uma pessoa (eu/locutor) que deseja conseguir um emprego (intencionalidade). A depender da especificidade do campo de atuação (esfera de atividade) a que ela almeja se dedicar, a entrevista a qual ela deve se

submeter para pleitear vaga nesse contexto (gênero, tema) exigirá dela determinadas etiquetas (materialidade, forma de composição), que darão ao seu dizer (produção de discurso), conseqüentemente, um tom em termos de linguagem (estilo, forma arquitetônica) em detrimento de outros (projeto enunciativo), a fim de que, com isso, possa transmitir (circulação, onde a comunicação se dá) um discurso coeso e coerente (adequação contextual relativa à produção e êxito referente à recepção) ao entrevistador (outro/ interlocutor). Dessa forma,

Os gêneros são um importante dispositivo enunciativo que merece um tratamento que una mais produtivamente o textual ao extratextual ao identificar nos textos de que maneira o extratextual é incorporado ao texto, de que maneira é intratextualizado, ou seja, tornado parte inalienável do texto. Em outras palavras, os gêneros permitem ver de que maneira a enunciação deixa marcas nos enunciados. Tal como definidos no âmbito do dialogismo, constituem-se em modos de interlocução vinculados com esferas de atividade, definidas como os ambientes sociais de vários tipos nos quais ocorre a produção, a circulação e a recepção de discursos [...]. (SOBRAL; GIACOMELLI. 2016, p.1)

Essa forma de perceber o texto (verbal ou não) é uma síntese do que deve ser levado em consideração quando se trabalha com a perspectiva dialógica de linguagem (e, portanto, com a noção de gêneros do discurso). Nessa linha de raciocínio, um advogado dificilmente comparecerá a uma entrevista de emprego calçando chinelos, vestindo um modelito praiano, como regata e bermuda, utilizando acessórios de motivos tropicais ou se comunicando através de gírias. Em vez disso, ele usará, por exemplo, terno com cores sóbrias, acessórios, como gravata e relógio, sapatos fechados, pasta de couro, linguagem distante da oralidade, todos materiais que dialogam/condizem melhor com a formalidade da esfera de atividade na qual esse candidato almeja atuar. Relaciona-se isso ao que é, agora, elucidado por Sobral e Giacomelli (2016, p.1-2):

Tema (que não se confunde com o tópico abordado), *estilo* (que não se confunde com os estilos literários) e *forma de composição* (que não se confunde com forma do texto) estão intimamente ligados, não podendo ser separados como se fossem categorias destacáveis a ser identificadas num texto. É preciso ver o texto, a partir desses elementos, considerando essencialmente: sua produção (quem produz esse gênero), circulação (onde ele é produzido) e recepção (a quem se dirige), o que põe no centro igualmente o projeto enunciativo do locutor: o que ele pretende realizar? O que espera do interlocutor? Etc.

Eis o gênero a exigir que determinados códigos sejam respeitados para que ele seja reconhecido como pertencente a uma dada esfera social sendo mobilizado

pelos sujeitos. Isso é associado ao que Bakhtin postula em relação à natureza dos gêneros do discurso, definindo-os como “*tipos relativamente estáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2011, p.262 [grifos no original]). Assim, entre as possibilidades descritas no primeiro caso, que talvez pudessem descaracterizar o gênero, e as do segundo, que talvez com ele melhor dialogariam, há modos outros de dizê-lo, peculiares, de que esse mesmo advogado pode se valer como estratégia enunciativa para alcançar dado fim, como ser contratado. Modos esses que fogem a classificações estanques, a enquadramentos e, ao mesmo tempo, respeitam as regras do gênero. Isso justamente porque não se trata de perceber as instâncias estável (sinal) e instável (signo) do dizer como puras, dicotômicas, mas que ambas se pronunciam em pé de igualdade, relacionando-se entre si, cada qual cumprindo o seu papel enunciativo para a compreensão de sentidos em um dado contexto, motivo pelo qual se faz válido o esclarecimento:

O processo de descodificação (compreensão) não deve, em nenhum caso, ser confundido com o processo de identificação. Trata-se de dois processos profundamente distintos. O signo é descodificado; só o sinal é identificado. O sinal é uma entidade de conteúdo imutável; ele não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada; constitui apenas um instrumento técnico para designar este ou aquele objeto (preciso e imutável) ou este acontecimento (igualmente preciso e imutável). O sinal não pertence ao domínio da ideologia; ele faz parte do mundo dos objetos técnicos, dos instrumentos de produção no sentido amplo do termo. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.93)

Dessa forma, cabe reiterar que o gênero (no que traz de estabilidade, pois) não se pode opor à fala peculiar, pois é ele que a torna possível justamente graças à sua natureza também estável, prova de que gênero não é mera convenção ou etiqueta a seguir. Afinal, é por intermédio das regras que o constituem que se pode ratificar inclusive a presença do social no próprio gênero. Isso também encontra eco na versão de Sobral a respeito do assunto:

Os gêneros são definidos – como se repete à exaustão, por vezes sem disso extrair as devidas consequências – como tipos relativamente estáveis de enunciados, envolvendo basicamente a valoração. Os gêneros se caracterizam (Bakhtin/Medvedev, 1991) como ideologia criadora de forma. Toda valoração envolve uma relação ativa entre locutor e destinatário, o que mostra que gênero não é uma categoria textual, mas discursivo/enunciativa. Não se trata de uma forma fixa, mas forma sujeita a alterações as mais diversas, com graus maiores e menores de “liberdade” do sujeito, entendido como mediador entre o socialmente possível e o efetivamente realizado, sujeito cujo agir varia conjunturalmente, isto é, nos termos das circunstâncias específicas de suas vivências, de suas relações sociais. (SOBRAL, 2009, p.39)

Logo, o advogado, que aqui serve de exemplo, irá selecionar um repertório em termos de linguagem tanto verbal quanto visual (“realidade do conhecimento submetida a um acabamento”) capaz de ajudá-lo a tornar o seu discurso bem sucedido (“formalização multiforme com a ajuda de um material determinado”). Esse ato de selecionar materialidades implica conseqüentemente o de avaliar, o que denuncia a não neutralidade, o caráter ideológico inerente aos enunciados (“o momento constitutivo indispensável do objeto estético”). Tudo isso, pois, pode remeter ao que Bakhtin (1998, p. 35) fala a respeito do conteúdo:

Nós, de pleno acordo com o uso tradicional da palavra, chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente, do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado. O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado.

Agora, se quer exemplificar esses aspectos relacionados ao conteúdo com a primeira dança, no vídeo executada por Anna Pavlova em 1925, coreografada por Michael Fokine e estreada em 1905. Cabe destacar que “A Morte do Cisne” trata, justamente como o nome sugere, do último voo de um cisne ferido antes de morrer. Esse tópico, dizem, é inspirado pela imagem de cisnes que a bailarina certa vez observava e do poema *The Dying Swan*, de Alfred Lord Tenyson, lido por ela e seu coreógrafo, a quem pediu que lhe criasse o solo que a consagrou mundialmente (“relações entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual”, como defende Brait). Isso ratifica, em outras palavras, que,

De fato, a forma linguística, como acabamos de mostrar, sempre se apresenta aos locutores no contexto de enunciações precisas, o que implica sempre um contexto ideológico preciso. Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.95)

Esse dado referencial é interessante, pois mostra que há na coreografia aquele repertório coeso e coerente a serviço de dada intencionalidade (transfiguração), isto é, que uma verbo-visualidade (“dimensão enunciativo-

discursiva”) serviu de base não somente para a construção, mas para a execução da dança (“texto visual”).

Enquanto conjunto e sob a perspectiva dialógica, o enunciado/texto verbo-visual caracteriza-se como dimensão enunciativo-discursiva reveladora de autoria (individual ou coletiva), de diferentes tipos de interlocuções, de discursos, evidenciando relações mais ou menos tensas, entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades. (BRAIT, 2013, p.47)

Se assim realmente se deu o processo de criação do objeto estético (que implica “autoria individual ou coletiva”), a observação dos movimentos dos cisnes pela bailarina, a leitura do poema, toda essa materialidade, do mundo da vida, evocou imagens outras que só poderiam ganhar concretude na própria dança, no mundo da arte, fazendo emergir um novo corpo ético, estético e intertextual, posição enunciativa essa através da qual alteridades entram em cena no jogo interativo que a dança propõe (“a convocar memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades”).

Assim, podemos pensar a identidade, vital para a noção de sujeito, enquanto insularidade extraposta e alterada, feita sempre “alter”, na aparente continuidade que nos permite dizer “sou eu”: pois só o sou numa circunstância dada que me transforma em outro! A identidade é uma soltura/sutura que dispersa e une tensamente a aparente mesmidade a uma ipseidade também aparente que é – repito! – irreduzível ao mesmo. Eis por que o ser como essência não existe, visto que há só o sendo! A vida só existe enquanto vivendo, pois não a interrompemos nem saímos dela para vê-la tal como o é (o seria): nós a vemos vivendo-a. A ontologia dialógica de Bakhtin propõe um Ser e um Ente inacabados, em processo de tornar-se, que se compõem incessantemente na arena do contato com o outro, uma ameaça que, paradoxalmente, é a condição necessária e suficiente desse dinamismo estabilizável, ou dessa fixidez dinâmica, que é o sujeito para Bakhtin: um amálgama de mesmo e outro, uma incessante e pululante permanência no fluxo. (SOBRAL, 2009b, p.6)

Falar nas interferências do mundo da vida e em alteridades como um processo simbiótico pode ser interessante aqui. Se, por um lado, o autor-pessoa, como instância do mundo real (situações estritamente referenciais, autobiográficas, etc.), não deve servir como base para interpretar o autor-criador (sua obra), como instância do mundo transfigurado (situações projetadas na obra), por outro, o que se dá nesse mundo real atesta que o mundo transfigurado igualmente não de dá à revelia, como um corpo estranho. Ambos os universos, realidade e transfiguração, acompanhadas das significações e sentidos aí implicados, se afetam mutuamente. Isso ressoa na própria concepção de gênero no sentido de que:

A atividade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos, coloca o homem na natureza compreendida como seu ambiente estético, humaniza a natureza e naturaliza o homem. E nessa integração do domínio ético e do domínio cognitivo no interior do seu objeto que se encontra a *bondade singular da estética, sua benevolência*: a estética como que nada seleciona, divide, abole, nada repele, de nada se desvia. (BAKHTIN, 1998, p.33)

Logo, por intermédio da obra de arte, submetida a um acabamento concretizado por um dado material, também se vê as ações humanas, “o mundo humano em sua apropriação avaliativa pelos sujeitos no ambiente social e histórico” (SOBRAL, 2009, p.106), o que ganha forma inclusive na atmosfera erudita, no tom criado pela bailarina se se pensar na dança que aqui figura como exemplo. Bakhtin, assim, alerta para a necessidade de levar em consideração o componente ideológico inerente à obra de arte, não mais tida como artefato tampouco centrada na *psique* do autor e das personagens, mas como objeto estético, palco justamente para a realização das dimensões ética e estética a envolver autor, leitor e personagens. Dito em outras palavras,

A particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente do ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda a plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, só em relação ao material. Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. (BAKHTIN, 1998, p.33)

Brait (2016), quando prefacia *Gêneros, entre o texto e o discurso*: questões conceituais e metodológicas, intitula o seu texto com a consideração de Medviédev “O gênero lança uma luz sobre a realidade, enquanto a realidade ilumina o gênero”, consideração essa deveras pertinente para se refletir sobre o ponto de vista aqui enfocado reiteradamente, a ligação entre gênero e realidade. Nas palavras da autora,

como diz o título deste prefácio “O gênero lança uma luz sobre a realidade, enquanto a realidade ilumina o gênero” e é preciso, de forma contínua, saber o quanto essa instância inescapável da linguagem auxilia o ensino-aprendizagem da língua materna, de outras línguas e da realidade que nos cerca, na qual nos inserimos e da qual somos participantes ativos, sujeitos, autores, leitores. Ao menos é isso que os pesquisadores, teóricos e práticos esperam dessa discussão aprofundada sobre gêneros. Em tempo: gostaria muito de assumir a autoria do título deste prefácio. A asserção pertence, no entanto, ao mesmo autor da epígrafe e de um dos trechos aqui citados: Pavel Medviédév (2012, p. 201), do Círculo de Bakhtin, como esclarecem as edições brasileira e francesa, traduzidas diretamente do russo. Essa definição de gênero estabelece, de forma explícita, clara, incontornável, a relação entre gênero e realidade, entre linguagem e vida, em sua dimensão histórica, social, cultural. (BRAIT, 2016, p.16)

Ao se falar em tom, conseqüentemente se pensa nas distintas materialidades nas quais ele pode se concretizar, por sua vez também de distintas formas, o que aqui se quer relacionar a respeito do material. Em Voloshinov, por exemplo, também se destaca que apenas o componente linguístico, isoladamente, não é suficiente para abarcar a integralidade de sentidos que se fazem presentes em um contexto específico a relacionar duas pessoas em interação concreta, utilizando a palavra “Bem” para exemplificar isso:

Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem.” A outra não responde. Para nós, de fora, esta “conversação” toda é completamente incompreensível. Tomado isoladamente, o enunciado “Bem.” é vazio e ininteligível [...]. Falta-nos o “contexto extraverbal” que torna a palavra bem uma locução plena de significado para o ouvinte Este contexto extraverbal do enunciado compreende três fatores: 1) o horizonte espacial comum dos interlocutores (a unidade do visível – neste caso, a sala, a janela, etc.), 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, e 3) sua avaliação comum dessa situação [...]. E, no entanto, tudo isto permanece sem articulação ou especificação verbal [...], tudo isto está presumido na palavra bem. Agora que nós percebemos o presumido, isto é, agora que nós conhecemos o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes, o sentido global do enunciado Bem é perfeitamente claro para nós e compreendemos igualmente sua entoação. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.5-6)

Nesse sentido, se se transpor a consideração de Voloshinov a respeito do verbal e extraverbal para o campo do visual que aqui interessa, a dança de Ghiselin, de certa forma, funciona como aquela palavra “bem” e a dança de Pavlova como aqueles outros elementos visuais que precisam ser levados em consideração para se depreender as arquitetônicas em interação, as muitas valorações/entoações que podem perpassar e avivar determinados contextos. Assim, toma-se a versão de Pavlova para “A Morte do Cisne” como simbolicamente representante de um contexto extraverbal, o qual é interessante ao espectador conhecer, não por se tratar

de um apelo meramente biográfico, psicológico, mas porque tal conhecimento instaura aquele presumido, isto é, revela o horizonte espacial e ideacional compartilhado pelos falantes, para que mais facilmente se possa acessar os diferentes efeitos de sentido produzidos no enunciado atual com base no diálogo com outro anterior. A respeito, ainda, da exemplificação de Voloshinov aliada à analogia que se faz dela em relação às danças dos bailarinos aqui referenciados,

Antes de mais nada, precisamos enfatizar que a palavra bem – uma palavra virtualmente vazia do ponto de vista semântico – não pode em nenhuma hipótese predeterminar a entoação através de seu próprio conteúdo. Qualquer entoação alegre, triste, de desprezo, etc. – pode livre e facilmente agir nesta palavra; tudo dependerá do contexto no qual ela ocorra. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.8)

Isso ratifica a importância do contexto para a produção, circulação e recepção dos discursos. A palavra em si, apartada de tal referencialidade, não é determinante para orientar interpretações, mas o que leva ela a se manifestar em uma dada situação/esfera de atividade envolvendo sujeitos que ocupam diferentes posições enunciativas o é. Logo, a elucidação de Voloshinov é aqui mencionada a fim de relacioná-la ao diálogo que se estabelece entre a dança de Pavlova e a do bailarino e coreógrafo Paul Ghiselin, do *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, que apresenta um outro modo de dizer a peça, bastante diferenciado em relação àquele tom da versão original sem o qual pode ser difícil perceber a novidade aí implicada. Quer-se relacionar esse aspecto com o que Bakhtin esclarece a respeito dessa percepção de liberdade em um enunciado:

A arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo (no conhecimento não sabemos nem lembramos nada, não obstante a fórmula de Platão); mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre. O conhecimento e o ato são primordiais, isto é, eles criam seu objeto pela primeira vez: o conhecido não é reconhecido nem lembrado num novo sentido, mas é definido pela primeira vez; e o ato é vivo apenas pelo que ainda não existe: aqui tudo é novo desde o início, portanto não há novidade, tudo é *ex origine* e por isso mesmo sem originalidade. (BAKHTIN, 1998, p.34)

Isso implica afirmar que o dançar se insere em uma esfera de atividade, portanto numa prática social/discursiva que faz emergir, nesse caso, a atividade de

dança, em seus distintos gêneros (falando do ponto de vista global). Porém, ao analisar esse objeto, é preciso atentar também ao plano específico dele no contexto concreto em que se dá, isto é, averiguar qual é a tipicidade do discurso (o tema, conteúdo, que esta dança realiza) e através de quais textualidades/materialidades se dá esse plano singular. Cabe, portanto, ressaltar aqui que tema não corresponde a assunto na concepção bakhtiniana, mas à posição enunciativa de quem entoa o discurso, o que de certo também varia. Logo, na relação intrínseca entre tema e significação é que se pode acessar aquela percepção de liberdade, originalidade e novidade em um enunciado anteriormente transcrita. Dessa forma, faz-se necessário explicitar a distinção entre esses elementos conforme Bakhtin:

Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis e idênticos* cada vez que são repetidos [...]. O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa. Além disso, é impossível designar a significação de uma palavra isolada [...] sem fazer dela o elemento de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um “exemplo”. Por outro lado, o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, o seu sentido. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.129)

Esse excerto também figura como alerta para não se conceber o gênero como camisa de força. Por um lado, se o figurino similar ao de Pavlova anuncia que se está diante novamente da “Morte do Cisne” (“embora [os gêneros] conservem algo de sua tipicidade, que nos permite identificá-los como o gênero x e não y” (SOBRAL, 2009, p.40 [grifo nosso])), por outro, as gargalhadas do espectador em razão da entrada triunfal do novo bailarino/cisne revelam, agora, não apenas um tom, mas o próprio gênero paródico (“os gêneros não são formas rígidas, mas estruturas mutáveis” (SOBRAL, 2009, p.40). Afinal, o locutor do enunciado é um bailarino vestido com um figurino de bailarina. Não se resalta isso para falar a respeito de gênero ou orientação sexual, mas porque o fato de o bailarino transfigurar a sua própria figura dando corpo a uma bailarina é também elemento que revela e potencializa o humor da apresentação, o que ocorreria de outro modo se a apresentação fosse desde o início dançada por uma bailarina, sem que houvesse essa transfiguração. E é isso por sua vez que ratifica também esse

elemento como parte da produção, ou melhor, construção deste projeto, o qual evoca um efeito de sentido diferenciado quando em relação ao produzido pela versão original, clássica e nada humorística, sentido esse possibilitado justamente porque emerge do ato que se dá sobre fronteiras:

Este ou aquele ponto de vista criador, possível ou realizado de fato, só se torna necessário e indispensável de modo convincente quando relacionado com outros pontos de vista criadores [...]. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre. (BAKHTIN, 1998, p.29)

Isso, aliás, parece coerente de se destacar aqui, pois de fato um projeto enunciativo paródico só pode existir em relação a outro projeto enunciativo que não se mostre nesses mesmos termos, a atestar que abordagens diferentes não são divergentes (Sobral), pois dialogam, o que a concepção bakhtiniana de linguagem busca, pois, ampliar também quando incentiva o diálogo entre significação e sentido, entre os aspectos global e específico, composicional e arquitetônico, estável/fixo e instável/dinâmico dos discursos. Oportunamente,

Quando vemos um texto, temos de saber qual o seu gênero, mas quando pensamos num gênero não podemos saber exatamente qual o texto que dele vai resultar. Claro que há graus: o formulário do Imposto de Renda não permite variação, ao passo que um texto literário exhibe bem mais liberdade. Todo gênero requer que seu autor realize determinados atos, mas não estabelece como exatamente ele vai fazê-lo; por isso o gênero é definido como “forma relativamente estável de enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 262): ele exige (*estável*) certas coisas e permite outras (*relativamente*). (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016, p. 3)

Em se tratando das duas danças ilustradas, a morte tampouco o cisne são os mesmos. O gênero *ballet* clássico (tom da versão original de Pavlova) dialoga com o gênero *ballet* paródia (aqui assim denominado apenas como modo de enfatizar o tom humorístico diferenciado de Ghiselin), eis aí o caráter de distanciamento/diferenciação que só pode se dar via relação de proximidade *a priori* (“entoação alegre, triste, de desprezo, etc. pode livre e facilmente agir nesta palavra; tudo dependerá do contexto no qual ela ocorra”, reitera-se). Agora se reflete sobre isso para tratar a respeito do material, tópico assim enfatizado por Bakhtin (1998, p. 50):

O enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo final a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras das palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal; mas essa superação do material assume um caráter puramente imanente: o artista libera-se da língua na sua determinação linguística não ao negá-la, *mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente*: o artista como que vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico, aperfeiçoando-a linguisticamente, obriga-a a superar a si própria [...]. *A superação imanente é a definição formal da relação com o material não só na poesia, mas em todas as artes.*

Ao se falar em contexto, em relação à dança de Ghiselin, o tônus muscular, as técnicas corporais apuradas, o foco no uso de sapatilhas de ponta (elementos composicionais) revelam um bailarino extremamente competente e experiente (autor-criador projetado na obra), capaz de, ao desprender-se da versão original de Pavlova (simbolicamente “determinação linguística” por inspirar uma fixidez), retornar ao mesmo tempo a ela (“vence a língua graças ao próprio instrumento linguístico”). Isso se faz também requisito para que mais do que a intencionalidade de humor (forma composicional), mas a paródia (forma arquitetônica), como se disse, seja percebida pela plateia (“aperfeiçoando a língua linguisticamente, obriga-a a superar a si própria”). Isto é, a fim de que se perceba que a forma não está voltada somente para o material, mas inevitavelmente para o conteúdo, razão pela qual ela se supera enquanto palavra, elemento composicional no sentido mais restrito do termo. Nas palavras de Bakhtin,

Depois de termos definido o momento do conteúdo e determinado corretamente o lugar do material na obra de arte, possuiremos a abordagem correta da forma e saberemos compreender *como a forma é, por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, e como, por outro lado, ela, enquanto valor, nos coloca além dos limites da obra como material organizado, como coisa [...].* (BAKHTIN, 1998, p.27-28)

Dessa forma, o gênero permite que se produzam inúmeras modalidades enunciativas. Não há “um único texto” no discurso de Ghiselin. Há, agora, além da “Morte do Cisne”, texto absorvido internamente, outros dizeres envolvidos que se aproveitam justamente do que já foi enunciado para se fazerem ver/ouvir de modo também outro. É o que Bakhtin afirma quando diz que

A primeira palavra e a última, o começo e o fim de uma enunciação permitem-nos já colocar o problema do todo. O processo da fala, compreendida no sentido amplo como processo de atividade de linguagem tanto exterior como interior, é ininterrupto, não tem começo nem fim. A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por *seu auditório*. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação. [...]. Todas [enunciações completas típicas da vida corrente] [...] exigem um complemento extraverbal assim como um início não verbal. Esses tipos de discursos menores da vida cotidiana são modelados pela fricção da palavra contra o meio extraverbal e contra a palavra do outro. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, [grifo nosso], p.125)

O fato de não se poder delimitar a primeira e a última palavra, o começo e o fim da enunciação, de não haver um único texto a ressoar nas palavras do bailarino em análise, anuncia também aquela superação material de que fala Bakhtin. Pode-se ver a descrição de tal relação no seguinte excerto, para trazer outro referencial que fala dessa questão, agora especificamente do ponto de vista do gênero do discurso:

Dizer “um” texto não significa dizer *um único* texto. Primeiro porque [o locutor] pode usar mais de um texto, materialmente falando. Mas também porque há várias possibilidades de textos a usar [...]. Todas essas modalidades de textos realizam o gênero. O gênero em si não se altera quando se alteram as modalidades. Por isso o gênero é um dispositivo potente que vai além dos textos e estruturas e os incorpora para realizar atos discursivos específicos, [...] uma forma de interlocução, uma maneira de X dirigir-se a Y. Os textos mobilizados pelo gênero não são um gênero, mas exemplares de gênero, textos realizados segundo um gênero [...], porque a posição e a situação enunciativas dos envolvidos (locutor e interlocutor) não são as mesmas. E a noção de gênero é justamente o que mostra a relação entre texto e contexto do ponto de vista das relações enunciativas, parte de uma prática social. (SOBRAL; GIACOMMELI, 2016, p. 3-4 [grifo nosso])

Eis que se reflete acerca do lugar ocupado pelo espectador das duas danças, o que denuncia não somente uma diferença na recepção delas pelo tempo e espaço distinto em jogo, mas igualmente um limite em virtude de que essa recepção se dá por vídeo. Isto é, talvez haja maior dificuldade para o espectador de Pavlova, pela impossibilidade do local que ocupa no contexto atual (assistir à dança por vídeo, deslocamento do contexto de origem), ver nela, dança já tão interpretada e difundida, a sua dimensão arquitetônica, quase como se carecesse de estilo. Dessa perspectiva, o espectador vislumbra todo o aperfeiçoamento técnico da bailarina

como algo mais ligado à forma composicional, tido como marca linguística (equilibrar-se nas pontas, por exemplo, faz parte da gramática do gênero dança clássica). Em contrapartida, o mesmo espectador pode perceber que na dança de Ghiselin o aperfeiçoamento técnico se transforma em algo mais ligado à forma arquitetônica, como marca enunciativa, que o bailarino transcende por especificidades. Isso remete ao fato de que, também quando se pensa no espectador,

É impossível reduzir-se o ato de descodificação ao reconhecimento de uma forma linguística utilizada pelo locutor como forma familiar, conhecida – modo como reconhecemos, por exemplo, um sinal ao qual não estamos suficientemente habituados ou uma forma de uma língua que conhecemos mal. Não; o essencial na tarefa de descodificação não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular. Em suma, trata-se de perceber seu caráter de novidade e não somente sua conformidade à norma. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.93)

Quanto ao locutor, à autoria, cabe destacar, portanto, que não há um bailarino mais arquitetônico do que outro, pois, nesse caso, ambos dão corpo, diretamente ou em outros diálogos, ao gênero *ballet* clássico por intermédio de seus respectivos projetos enunciativos, sendo exímios exemplares dele. A respeito disso, cabe trazer a voz de Amorim (2004, p. 113): “Por exemplo, finalidades paródicas podem fazer com que se misturem gêneros pertencentes a esferas sociais diferentes. Um uso criativo não significa uma recriação de gênero e a liberdade aqui supõe sempre um bom domínio do gênero”. O que parece coerente enfocar é que em Ghiselin talvez se veja mais clara e metaforicamente a questão da não dicotomização do gênero debatida anteriormente. Afinal, se se pensar que Pavlova com o *ballet* clássico constrói dados sentidos através desse gênero, Ghiselin constrói outros com o *ballet* paródia, justamente por incorporar internamente ao seu o discurso o da bailarina. Isso reflete também que:

A estética da obra literária não deve passar por cima da língua linguística, mas fazer uso de todo o trabalho da linguística para compreender a técnica da criação poética a partir de uma compreensão correta do lugar do material na obra de arte, por um lado, e da especificidade do objeto estético, por outro. (BAKHTIN, 1998, p.50-51)

Desse modo, Ghiselin bem poderia representar também uma nova dança, um novo sentido possibilitado (o caráter de novidade de um enunciado, como fala Bakhtin), porque em relação a outro anteriormente dado (a conformidade à norma).

Nesse âmbito, a dança de Pavlova bem poderia figurar como exemplo de significação, por um lado, na medida em que ela traz de modo mais evidente o aspecto material, o caráter repetível bem delimitado, a língua do *ballet* com toda pompa de sua gramática. Por outro, Ghiselin, por fazer uso do aperfeiçoamento técnico de antes, acaba agora por superar esse nível composicional pela própria materialidade.

Numa obra poética, as palavras organizam-se, por um lado, no conjunto das orações, do período, do capítulo, do ato, etc., e por outro, constroem o conjunto da aparência do herói, de seu caráter, de sua situação, de seu ambiente, de sua conduta, etc., e, enfim, o conjunto do evento ético da vida, esteticamente formulado e acabado; com isso deixam de ser palavras, proposições, estrofes, capítulos, etc. O processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado; naturalmente, todas as ligações e inter-relações verbais de ordem linguística e composicional transformam-se em relações arquitetônicas extraverbais. (BAKHTIN, 1998, p.51).

Assim, é justamente por dominar a gramática não somente do gênero *ballet* clássico, mas do gênero paródia (as regras, os códigos) a que se propôs dar vida na dança que Ghiselin pôde transcender o campo da significação em termos de linguagem, de instaurar outros efeitos de sentido através do seu enunciar como evento único, dimensão arquitetônica essa, destaca-se, igualmente alcançada por Pavlova, mas, quem sabe, apenas mais acessível ao espectador contemporâneo do bailarino, como se infere. Cabe aqui a seguinte consideração,

Esse alargamento do horizonte apreciativo efetua-se de maneira dialética. Os novos aspectos da existência, que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objetos da fala e da emoção humana, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetem-nos a uma reavaliação, fazem-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.136)

Aqui, o novo texto de Ghiselin está a serviço de outra intencionalidade, que parece falar da tentativa de ressignificação do gênero por intermédio da paródia. Tem-se essa impressão porque é justo através de uma linguagem caricata, satirizante que as molduras/posturas elegantes do repertório do *ballet* clássico se fazem bizarras. Os alinhamentos extremamente rígidos se tornam agora maleáveis; a gestualidade linear e a expressão facial sublime ganham, conseqüentemente,

outra dinamicidade. Interessante observar aí a atuação de Ghiselin associando toda essa mudança ao fato de se tratar de uma apresentação solo. Aproveita-se a oportunidade para inferir que no discurso da dança, quando há falta de outros bailarinos a integrar a cena, o próprio bailarino-criador abre espaço para a existência de uma personagem, relação essa talvez mais explícita se se pensar na dança de Ghiselin. Aliás, “Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista. (BAKHTIN, 2011, p. 27).

Dito de outro modo, o homem (autor-pessoa, na vida) desloca a si próprio, ou seja, o bailarino (autor-criador), assumindo, assim, outra posição enunciativa no objeto estético, a bailarina projetada (personagem), isto é, desloca-se de uma instância masculina em feminina (transfigura sua figura no material semiótico), materializando, portanto, essa transmutação no mundo artístico recriado. Sendo assim, Ghiselin como autor-criador não somente arquiteta, organiza a obra, mas se projeta, corporifica esse novo mundo em termos também da visão da personagem encarnada, que com ele não se funde. Contexto esse que determina uma dada entonação de modo a evidenciar as mudanças aí implicadas graças à ação do autor-criador descrito da seguinte maneira:

[...] o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva: ele é a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa* mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura – que ela mesma condiciona – da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos** (BAKHTIN, 2011, p.6)

Figura 4 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev



Fonte: Nevaseyneva (2011).

Nesse ponto, aproveita-se para voltar a falar da nova concepção de autoria segundo Bakhtin sob dados aspectos (autoria essa que não se encerra no autor, mas envolve igualmente as suas personagens e os seus leitores): a diferenciação entre o autor-pessoa, e aqui não resta dúvida de que se refere ao próprio escritor, como artista, pessoa física, e o autor-criador, aquele sobre o qual se faz necessário elucidar. É esse criador o responsável por “transfigurar” (SOBRAL, 2010, p.58-59) esteticamente o mundo concreto, ou seja, por efetivar uma “representação (o vir-a-ser/objetivado) da representação (o dado/fenomenológico) – tendo em vista que também o “mundo da vida” já é perpassado de valorações. Esse autor, conforme Sobral, que serve para pensar o bailarino-criador, uma “personagem de si mesmo”, distancia-se em relação ao herói, “objeto da atividade de organização, quase outra pessoa”. (SOBRAL, 2009, p.107). Em outras palavras,

deve-se ver com nitidez no homem e em seu mundo precisamente aquilo que por princípio ele não vê em si mesmo ao permanecer em si mesmo e vivenciar seriamente a sua vida, é preciso saber enfocá-lo não do ponto de vista da vida mas de outro ponto de vista ativo fora da vida. O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral, religiosa) e de dentro dela compreende mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido. A divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior. Encontrar o enfoque essencial à vida de fora dela – eis o objetivo do artista. Com isso o artista e a arte criam, em linhas gerais, uma visão absolutamente nova do mundo [...]. A atividade estética [...] encontra para o transitório no mundo [...] o equivalente emocional que o vivifica e protege, encontra a posição axiológica a partir da qual esse transitório ganha peso axiológico de acontecimento, significação e de determinidade estável. O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado. (BAKHTIN, 2011, p.176-177)

Conseqüentemente, ao se retomar a consideração de que o rigor técnico de Ghiselin está a serviço de produzir uma tentativa de ressignificação paródica do gênero clássico, refletindo ainda sobre a distinção proposta por Bakhtin em termos de autoria, pode-se ver que não se trata, então, de orgulho ou egocentrismo do “bailarino-pessoa”, mas de uma linguagem caricata mobilizada pelo bailarino-criador para a efetivação de tal ressignificação como intencionalidade. O que se vê, portanto, é que “Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente.” (BAKHTIN, 2011, p.175). Desse ponto de vista, a impressão de Oida quando fala sobre o eu que se torna invisível bem pode servir em algum grau para ilustrar a atuação de Ghiselin e refletir ao mesmo tempo o que Bakhtin pontua a respeito da diferenciação entre autor-pessoa e autor-criador:

Agora posso ver que aquelas perucas e aquela maquiagem com as quais eu brincava [...] Eram um meio de sumir. Um jeito de me esconder. Desaparecer na frente das pessoas, em vez de representar para elas. É evidente que eu não era invisível de verdade, mas o ‘eu’ que os outros viam não era o ‘verdadeiro eu’. Através das máscaras e maquiagens, o ‘eu’ se tornava invisível. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.17)

Se autoria equivallesse à pessoa, no sentido literal, pouco provavelmente se poderia dizer a respeito desse autor, talvez esboçar “é um homem imitando uma bailarina” ou algo muito similar. No entanto, a autoria ligada a uma instância criadora, capaz de remeter a sentidos outros, metafóricos no sentido de que não

estão postos *a priori*, interessa a este debate. O final da apresentação de Ghiselin é oportuno para ilustrar isso, pois o bailarino cria a ilusão de que a dança em si termina aos 2min43seg. Porém, ele utiliza os 2min24seg restantes para se ocupar da típica reverência dos bailarinos clássicos à plateia.

Figura 5 - Hillarious Parody of Michael Fokine's Choreography of THE DYING SWAN. Dancer - Ida Nevaseynev



Fonte: Nevaseyneva (2011).

A partir daí, propõe-se pensar especificamente em termos de significação e sentido. Como Bakhtin (2011, p.38, [grifo nosso]) esclarece, “O contexto é potencialmente inacabável, o código deve ser acabado [...], não tem significado criador cognitivo [...] [,] é um contexto deliberadamente estabelecido, amortecido”. A gestualidade sugere que mais do que saudar os espectadores em agradecimento à apreciação do espetáculo (como praxe/gramática do gênero/natureza reiterável da enunciação), o bailarino, na posição de arquiteto do discurso, está, quem sabe, no mínimo, igualmente preocupado em retardar a sensação de que ali, naquele espaço, ele pode ser o centro de todas as atenções (como transfiguração de uma marca

linguística em enunciativa/natureza irrepitível da enunciação). Faz-se essa relação, pois o tempo significativo dessa reverência dançada, como se vê quase equivalente à primeira parte do enunciado, é sugestivo em termos de um dado conteúdo, daquela valoração ressignificadora que encontra, por sua vez, também ressonância no furor dos aplausos dos espectadores.

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.113)

Além da relação entre a natureza repetível e irrepitível que perpassa a enunciação do bailarino, se agora se pensar na posição dos espectadores, também é possível dizer que, mais do que aplaudirem como praxe do gênero, estão ainda a sorrir, gargalhar, como posição enunciativa, uma resposta de êxito voltada, aliás, à intencionalidade específica deste projeto enunciativo humorístico de Ghiselin, que é fazer rir. Essa reciprocidade em termos de diálogo remete ao fato de que,

Para se propor como locutor, o sujeito corre sempre o risco, a ser enfrentado, de não ser entendido (ameaça) em seu esforço por ser entendido (promessa). [...] Se no plano do discurso é preciso dominar as “regras” de enunciação do gênero a fim de ter sucesso como locutor, no plano dos atos em geral é preciso dominar as “regras” de realização de atos a fim de ter sucesso como sujeito – e aí reside o cerne da dialética promessa x ameaça, no plano do discurso e no plano dos atos. Podemos então entender esse “domínio” como o da assunção de alguma dentre várias posições enunciativas possíveis no âmbito de um gênero, posições que cada locutor assume à sua maneira, isto é, segundo as relações enunciativas que mantém com seu interlocutor, relações que, embora sejam parte de uma prática social, não anulam a especificidade de cada sujeito individual que dela participa; essa junção entre restrição/coerção e liberdade/criação constitui um dos mais relevantes aspectos da concepção de gênero de Bakhtin e o Círculo, ao lado da proposição de que a compreensão nunca está garantida, uma vez que dizer e entender o dito envolvem tanto uma promessa como uma ameaça, algo advindo do caráter incompleto dos sujeitos em interação. (SOBRAL, 2011, p.40)

Além de se pensar em termos do conteúdo, o que é dito no excerto anterior resume a ideia de língua e, agora, segue útil para focar o material, relacionado à linguagem ou às linguagens, afinal é por todos esses elementos enfatizados até aqui que parece dar-se aquela superação da linguagem de que fala Bakhtin: o cisne de

Ghiselin ri da “Morte do Cisne” de Pavlova e da sua própria como que para prestar à obra de arte uma merecida homenagem. Fica registrada também uma versão do que aqui é debatido acerca da não coincidência entre autor-pessoa e criador nas palavras de Oida:

Quando vemos um bom ator no palco, ele parece maior: maior do que sua verdadeira realidade física. A mesma coisa acontece com o poder de encantar. Uma vez, quando eu era mais jovem, vi uma atriz que parecia incrivelmente bonita no palco. Após o espetáculo fui até a porta do camarim e esperei que ela saísse. Mas, quando finalmente apareceu, era uma mulher comum, como qualquer outra. Nada tinha a ver com a bela criatura que tinha sido enquanto interpretava. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 72)

Como “A dimensão visual interage constitutivamente com o verbal (ou vice-versa), acrescentando-lhe valores. Sem esse jogo não se dá a construção do objeto de conhecimento, nem dos sujeitos da construção e da recepção.” (BRAIT, 2013, p.20), além de aspectos que também se interligam ao conteúdo e ao material nos termos do que já foi mencionado, agora se busca focar a forma, no sentido de como se dá a receptividade do público durante o processo de criação de uma personagem pelo bailarino-criador e, conseqüentemente, a reciprocidade aí implicada. Afinal,

a arte se diferencia dos demais campos da comunicação humana pelo fato de implicar recepção. O teatro, [como a dança] nesse caso, implica recepção de pessoas, presenças físicas, que justificam o fato de que um ator deva estar preparado corporalmente para entrar em cena (GONÇALVES, 2015, p.183 [Grifo nosso]).

É interessante observar que não somente a autoria possui duas instâncias (pessoa e criador) que a qualificam de distintas formas, mas a interlocução também apresenta naturezas diversificadas, o que Amorim elucida quando fala sobre a sua teoria das vozes do texto. Aqui, quer-se falar mais especificamente da voz do destinatário para Bakhtin segundo a autora, um leitor sempre levado em conta e que, justamente por essa natureza ativa, sedimenta a teoria dialógica ao interferir significativamente na obra, não coincidindo, porém, com o autor, mas dialogando com ele, (re)criando sentidos possíveis:

o destinatário em Bakhtin é uma instância interior ao enunciado, a tal ponto que ele é considerado um co-autor do enunciado; isso traz uma consequência decisiva para o trabalho identitário do discurso pois sua própria estrutura se organiza em razão de sua destinação, o que conduz ao princípio maior do dialogismo, que é o princípio da não coincidência consigo mesmo: do ponto de vista discursivo, “A” não é nunca idêntico a “A”. (AMORIM, 2002, p.9)

Nesse ponto, Amorim fala do discurso relatado ou citado, também conhecido como “citação de campo”, para se referir ao fato de que “do ponto de vista bakhtiniano, o sentido original não existe, pois tudo que é dito é dito a alguém e deste alguém dependem a forma e o conteúdo do que é dito” (AMORIM, 2002, p.9). Isso, traduzido nas palavras desta tese, implica reconhecer que quando se analisa um discurso que se dá verbal ou visualmente através de vídeos também não se acessa a enunciação “original”. Por outro lado, nesse caso, o espectador também está presente de certo modo. Oportunamente, a respeito daquele destinatário presente fisicamente, infere-se um “leitor-pessoa”, Amorim esclarece:

Instância posterior à escrita, mas que participa necessariamente da construção do sentido, pois o trabalho de interpretação constitui-se um segundo texto em relação ao qual o primeiro poderá fazer sentido. E uma vez que todo texto demanda que alguém o leia e que alguém dele se ocupe, e que a vida de um texto reside exatamente na sua circulação, pode-se dizer que o destinatário real⁷ é uma instância posterior, mas igualmente interior ao enunciado. (AMORIM, 2002, p.9)

Falar de uma enunciação em vídeo, produto que já vira enunciado do meu lugar, não é o mesmo que vivê-la do ponto de vista de onde ela, de fato, acontecia pela primeira vez. Nossos lugares nesse sentido nunca coincidem. Por isso, dou sempre a minha versão e a meu modo a respeito desse algo que observo, que não é única nem a verdadeira, pois. Tal versão é mais uma no sentido de que é uma possibilidade outra de olhar, o que, por sua vez, também não banaliza, mas singulariza esse ver a partir do momento em que também reconheço que ele é o que é justo pelo diálogo com outros olhares existentes a possuir o mesmo valor. Passo, então, a ser um destinatário suposto, infere-se um “leitor/espectador-criador” também para usar denominação análoga a que usa Bakhtin quando fala de autor-criador, no sentido de que, tal qual acontece com o processo de autoria, sou eu

⁷ No original, consta o termo “suposto”, consequência de um equívoco na publicação. Isso foi confirmado a partir de uma comunicação com a própria autora, Marília Amorim, razão pela qual se deu a aqui a alteração.

também uma imagem projetada a qual se dá a saber pela relação contextual presumida/compartilhada. Nas palavras de Bakhtin:

Compreender o texto tal qual o próprio autor de dado texto o compreendeu. Mas a compreensão pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda em muitos aspectos é inconsciente e polissêmica. Na compreensão ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a compreensão completa o texto: ela é ativa e criadora. A compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A cocriação dos sujeitos da compreensão. (BAKHTIN, 2011, p. 377-378)

Logo, quando assisto a uma apresentação de dança depois que ela efetivamente se deu, nossos textos visuais se misturam e é também através do que digo com o meu ver e a minha escuta posteriores a essa dança que ela passa a viver de distintas formas que antes igualmente não existiam. Nas palavras de Amorim (2002), “alguém irá relatar esse diálogo e isto vai ser feito em uma outra enunciação, dirigindo-se a um outro alguém e assim sucessivamente”. Eis talvez a única originalidade que realmente exista: o que é dito aqui e agora nunca se repetirá, eis a lei do acontecimento bakhtiniano, isto é, a natureza dinâmica, singular e irrepitível que Bakhtin atribui à arquitetônica, concebendo-a, portanto, como evento: “*estrutura arquitetônica do mundo como evento*”, conforme enfatiza Bezerra (2010, p. 16) em Prefácio a Para uma Filosofia do Ato, o que em Bakhtin é assim esclarecido:

O ato da atividade de cada um, da experiência que cada um vive, olha como um Jano bifronte, em duas direções opostas: para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a singularidade irrepitível da vida que se vive, mas não há um plano unitário e único em que as duas faces se determinem reciprocamente em relação a uma unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento do evento singular do existir [...] O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir; deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a pernicioso separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida. (BAKHTIN, 2010, p.43-44)

Como agora se enfatiza a forma, cabe destacar que a ela relaciona-se o modo de organização dos discursos, que integra o conteúdo e interliga-se ao material, “a concepção e a realização específicas, baseadas nas formas de interlocução” (SOBRAL, 2009, p.106). Sobral reitera que há aqui implicadas, no

entanto, duas dimensões. Uma corresponde à forma composicional, caracterizada pela materialidade do texto e que Bakhtin assim sintetiza:

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional [...]. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independente da forma composicional. (BAKHTIN, 1998, p.25)

A outra dimensão corresponde à forma arquitetônica, caracterizada pela “superfície discursiva, organização do conteúdo, expresso por meio da matéria verbal, em termos das relações entre o autor, o tópico (herói), e o ouvinte” (SOBRAL, 2009. p.68). Ela é, assim, ilustrada em Bakhtin:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se autosatisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. (BAKHTIN, 1998, p.25)

Portanto, “forma composicional é o modo específico de estruturação da obra externa a partir de sua concepção arquitetônica” (SOBRAL, 2007, p.112), que implica perceber a obra de arte como um objeto estético, portanto, que se distingue da concepção de obra de arte como uma “coisa”, um dado, por isso um *artefato* (FARACO, 2011, p.21), que, de acordo com Bakhtin/Voloshinov ([1926], 1976, p.3), reitera-se, desconsidera a relevância e a participação do criador e dos contempladores. Logo, a forma deve ser compreendida tanto em relação ao material, daí a denominação forma composicional, quanto ao conteúdo, daí forma arquitetônica. Ou seja,

A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. Por isso, a forma deve ser compreendida e estudada em duas direções: 1. a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele; 2. a partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma. No segundo caso, a forma não deve ser interpretada de modo algum como forma de um material, o que deturparia radicalmente a compreensão, mas apenas como forma realizada no material e com a sua ajuda, e, nesse sentido, é determinada não só pelo seu objetivo estético, mas também pela natureza do material dado. (BAKHTIN, 1998, p.57)

Para ilustrar tais relações, a próxima dança a figurar este capítulo é a de John Lennon da Silva, bailarino que submete a sua coreografia à banca do programa televisivo “Se Ela Dança, Eu Danço”, do canal SBT. Mais uma vez, “A Morte do Cisne” ganha novos tons. A presente versão é utilizada, aqui, para abordar mais enfaticamente questões relacionadas à forma composicional e arquitetônica já mencionadas. Além da dança propriamente dita, são contemplados os enunciados verbais constantes no vídeo, pois também se revelam como parte intrínseca do novo contexto em que a coreografia se dá.

Vale ressaltar que o próprio formato do programa, isto é, um *reality show*, tem de ver com um dado gênero inserido como prática social pertencente a uma determinada esfera de atividade, o que implica também a presença de certos códigos de seus participantes, como reações emocionalmente apelativas (tanto positivas quanto negativas) que eles possam vir a ter em relação à apresentação do candidato, a fim de atrair a atenção do telespectador com vistas ao aumento do *ibobe* para a emissora. Há, por exemplo, tipicidades quanto à personalidade de cada jurado (geralmente sempre há um mais crítico, sisudo em relação a outro mais flexível em suas avaliações), o que reforça certas imagens caricatas tão comuns, aliás, a esse gênero.

Examinar essas relações que emergem dos bastidores (transitam de um campo interno para um externo) certamente é algo interessante que culminaria em material para outra pesquisa. Porém, aqui, o foco recai nos discursos que efetivamente vão ao ar, percebendo os ditos velados aí implicados, os ditos não ditos, com vistas a possíveis interpretações deles tendo como base unicamente a própria materialidade verbo-visual que chega a nós, telespectadores, ou seja, sem se entrar no mérito da encenação para o programa. Afinal, até mesmo por se tratar de um programa gravado, logo é editado também segundo dadas intencionalidades, valorações que ali se fazem presentes cumprindo outros propósitos que não dizem respeito a avaliar única e justamente o candidato, como se disse. Oportunamente, torna-se relevante, ao falar de forma arquitetônica (aí inclusa a composicional), destacar o aspecto valorativo, apreciativo inerente a ela, o que a partir de agora com a dança de John Lennon da Silva ganha enfoque nesta análise, motivo pelo qual se traz a seguinte explicação de Bakhtin a respeito do assunto:

Eu me torno ativo na forma e por *meio dela ocupo uma posição axiológica fora do conteúdo (enquanto orientação cognitiva e ética)*, e isto torna possível pela primeira vez o acabamento e em geral a realização de todas as funções estéticas da forma no que tange ao conteúdo. Assim, a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo, e que são superados na sua materialidade por essa atividade, devem ser relacionados com a forma. (BAKHTIN, 1998, p.59)

Realizadas as devidas ressalvas, como se pode ver, logo após a apresentação pessoal do bailarino, a jurada questiona: “Você veio aqui dançar? [...] Assim? Qual que é a ideia... disso? [...] Eu espero que a sua interpretação seja muito boa, porque o figurino eu achei... nada a ver”. Toma-se esse questionamento para se refletir sobre o que vem se falando a respeito da relação entre forma composicional e arquitetônica de um ponto de vista prático.

Se não houvesse um contexto visual como pano de fundo para esse dito verbal (situação de enunciação), provavelmente a leitura que se faria de tal enunciado seria apenas em termos de dizer que há uma pessoa “X” num local em que chega uma “Y” e a esta pergunta o que ali veio realizar. Além disso, embora se possa depreender que há um juízo de valor depreciativo em relação à roupa de “Y”, há, poder-se-ia inferir, um apreciativo pelo fato de “X”, ainda assim, ter uma expectativa “boa” em relação ao que de negativo a vestimenta lhe transmite.

Assim sendo, tomando-se como base apenas o enunciado em sua forma composicional (exame das marcas linguísticas), não se sabe quem é “X” e a relação deste com “Y”, o que este veste exatamente e o motivo pelo qual fora criticado, por exemplo. Não se percebe, inclusive, que o que inicialmente poderia indicar uma expectativa positiva pode revelar-se como elemento psicologicamente desestabilizador de “X” para “Y”. Isso mostra que as marcas linguísticas não bastam para que se depreendam os sentidos de um texto, sendo necessária a integração dessas às marcas enunciativas dadas pela situação concreta de comunicação entre os sujeitos. O que se percebe, pois, é que

as marcas enunciativas estão para as marcas linguísticas como a forma arquitetônica para a forma composicional: não vivem sem elas, mas não se restringem a elas. As marcas enunciativas são as marcas que a enunciação deixa no enunciado, ou seja, os vestígios (explícitos ou implícitos) do processo de instauração de sentidos, que envolve a situação de enunciação, e que se podem identificar no enunciado, produto desse processo, mediante o exame das marcas linguísticas. (SOBRAL; GIACOMMELI, 2016, p. 12)

Assim, é justamente a partir do distanciamento de uma postura dicotômica em relação à interpretação do enunciado que vai se perceber o que se desvela no interior dele. No caso da dança que agora figura como exemplo, trata-se da entoação hostil dessa jurada pelo simples fato de ela perguntar ao candidato o óbvio (quando se avalia a relação contextual), isto é, se ele veio ao programa para dançar, sendo que a finalidade da atração é justamente avaliar a apresentação de bailarinos. Isso reforça que

toda enunciação efetiva, seja qual for a sua forma, contem sempre, com maior ou menor nitidez, a identificação de um acordo ou de um desacordo com alguma coisa. Os contextos não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e de conflito tenso e ininterrupto. A mudança do acento avaliativo da palavra em função do contexto é totalmente ignorada pela linguística e não encontra nenhuma repercussão na sua doutrina da unicidade da significação. Embora os acentos avaliativos sejam privados de substância, é a pluralidade de acentos que dá vida à palavra. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.107)

Aliás, essa entonação ou avaliação (marca enunciativa) recai sobre a palavra “dançaaaar” (logo, marca linguística transformada em enunciativa). Isso lembra o que Bakhtin exemplifica com o uso da palavra “Bem” ao falar de superação da linguagem, reforçando ao mesmo tempo essa impressão de hostilidade, entoação essa que

é marca de um valor que se contrapõe a outros valores que se afirmam em um dado contexto. A arquitetônica de minha obra é, na verdade, uma arquitetônica que põe e dispõe diferentes centros de valores que se relacionam, se englobam e se hierarquizam. (AMORIM, 2002, p.36)

Como se não bastasse, tendo em vista a resposta afirmativa do bailarino, a jurada, sem ao menos aguardar a apresentação do candidato, já delibera que o figurino dele não parece ser adequado àquele contexto. O termo “disso” e a expressão “achei nada a ver” para se referir à vestimenta, associados à gestualidade

dela, como se pode visualizar com as imagens capturadas do vídeo, potencializam o juízo de valor, de antemão depreciativo em relação ao outro do discurso,

a entoação e o gesto são ativos e objetivos por tendência. Eles não apenas expressam o estado mental passivo do falante, mas também sempre se impregnam de uma relação forte e viva com o mundo externo e com o meio social – inimigos, amigos, aliados. Quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social. É precisamente este aspecto objetivo e sociológico da entoação e do gesto – e não subjetivo ou psicológico que deveria interessar os teóricos das diferentes artes, uma vez que é aqui que residem as forças da arte responsáveis pela criatividade estética e que criam e organizam a forma artística. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.10)

Infere-se, aliás, que o juízo depreciativo não se dá em relação ao cisne, talvez, mas a John Lennon da Silva. Isso pode estar sugerindo que a jurada, em meio à improvisação dialógica com o bailarino, não tenha distinguido a “pessoa” do “criador”, de início, a julgar pelas avaliações prévias dela. Todas essas sugestões vêm ao encontro do que Sobral e Giacomeli (2016, p. 12) complementam especificamente em relação às formas do enunciado, isto é,

maneiras de articulação entre o objeto do enunciado e as materialidades textuais para criar uma forma-conteúdo, um gênero. Essa articulação ocorre a partir de um ato enunciativo, necessariamente valorado, de acordo com os protocolos genéricos de cada esfera, e considerando as possibilidades expressivas do sistema da língua.

O próximo jurado, imbuído da mesma atmosfera avaliativa, pergunta, ou melhor, interroga (para usar um termo que reflita a carga axiológica que mais parece se aproximar do tom da conversa): “Você conhece a versão original da Morte do Cisne”? [...] Você sabe que é um cisne se debatendo até a morte e é feito por uma bailarina nas pontas, toda de branco?! [...] A versão original é essa” [...] Ok. Então vamos ver o que que você vai apresentar pra gente como *street dance* nessa versão” – aliás, reitera-se, outro gênero de dança a compor este capítulo. Ao que a jurada complementa com um descrente “Boa sorte”. As imagens a seguir dialogam com a síntese “A Morte do Cisne”, realizada no sentido mais amplo do termo pelo jurado, com essa descrença em ver aquilo que o candidato se propõe a empenhar.

Figura 6 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva



Fonte: Silva (2011).

Toda essa exemplificação torna interessante a reiteração da crítica bakhtiniana relativa às correntes filosóficas do objetivismo abstrato e subjetivismo idealista as quais também se voltam ao estudo da linguagem, porém contribuindo para um modo dicotômico de percebê-la na medida em que se centram, respectivamente, ou só no objeto/na língua como sistema ou no sujeito, sem, pois, levarem em consideração precisamente o bônus resultante da integração dessas perspectivas. Afinal, “O psiquismo subjetivo do homem não constitui um objeto de análise para as ciências naturais, como se se tratasse de uma coisa ou de um processo natural” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p.49,) e, ao mesmo tempo, se “procuramos delimitar o objeto de pesquisa, remetê-lo a um complexo objetivo, material, compacto, bem definido e observável, nós perdemos a própria essência do objeto estudado, sua natureza semiótica e ideológica [...]” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2014, p.72).

Assim, Bakhtin se serve das duas correntes sem debruçar-se sobre uma específica, mas fazendo-as dialogar para lançar o seu pensamento relativo à enunciação. Para ele, o nível de construção e percepção de sentidos no interior do texto/discurso só pode ser alcançado através da significação e do tema, o que implica obrigatoriamente reconhecer que esse discurso sempre existe sob dadas condições contextuais a revelar certas relações entre os interagentes (reflete) e, pois, a influenciar o que é dito em termos de valorações (refrata). Ou seja, é preciso investigar esse discurso no que ele tem a dizer tanto no plano da língua (sistema) como no da linguagem (uso), síntese essa disposta a seguir:

Enquanto uma forma linguística for apenas um sinal e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor linguístico. A pura “sinalidade” não existe, mesmo nas primeiras fases da aquisição da linguagem. Até mesmo ali, a forma é orientada pelo contexto, já constitui um signo, embora o componente de “sinalidade” e de identificação que lhe é correlata seja real. Assim, o elemento que torna a forma linguística um signo não é a sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a descodificação da forma linguística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apresentação da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos, uma orientação no sentido da evolução não do imobilismo. [...]. A assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.94)

Yoshi Oida lança uma reflexão que parece ser uma versão sua desses pilares que Bakhtin leva em consideração para propor um olhar arquitetônico sobre a obra de arte:

Se cuidarmos demais da parte exterior de interpretação – os gestos, o figurino, a maquiagem, a expressão –, a dimensão interior ficará frouxa. É como se tivéssemos feito uma bela embalagem, mas sem nada dentro. Quando se abre, está vazia. O público não será mobilizado, uma vez que a embalagem não contém nada que interesse. Se, contudo, nos concentrarmos apenas na parte interna, teremos outro problema. Uma vez que não exista uma estrutura ou técnica (a embalagem) que contenha a vida interior, não se pode ver nada. Torna-se algo tedioso e desorganizado. É preciso fazer uma embalagem interessante e nos assegurarmos de que existe ali dentro algo igualmente interessante. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 93-94)

Diz-se isso, pois, ao longo da apresentação, é possível verificar que o bailarino possui efetivamente um conhecimento, mínimo que seja, se se pensar na avaliação dos jurados, sobre a “A Morte do Cisne”. Do contrário, ele não estaria demonstrando tamanha apropriação dos movimentos alheios com vistas à sua versão da peça, ao seu modo particular de dizê-la, o que implica um repertório outro de movimentos e gestualidades próprios da modalidade de dança praticada por ele (“faz uma embalagem interessante e nos assegurarmos de que existe ali dentro algo igualmente interessante”). Logo, desse ponto de vista e em certo grau “John Lennon da Silva-pessoa” é capaz de sumir, mostra que a sua linguagem é coerente, isso inclui “a dimensão exterior (de ordem composicional, material): os gestos, o figurino, a maquiagem e a dimensão interior (de ordem arquitetônica): a técnica”. Isso tem de ver também com a arquitetura do existir-evento, da responsabilidade sem alibi nesse existir, tal como concebe Bakhtin:

Cada um de meus pensamentos, com o seu conteúdo, é um ato singular responsável meu; é um dos atos de que se compõe a minha vida singular inteira como agir ininterrupto, porque a vida inteira na sua totalidade pode ser considerada como uma espécie de ato complexo: eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir. Tal pensamento, enquanto ato, forma um todo integral: tanto o seu conteúdo-sentido quanto o fato de sua presença em minha consciência real de um ser humano singular, precisamente determinado e em condições determinadas – ou seja, toda a historicidade concreta de sua realização – estes dois momentos, portanto, seja o do sentido, seja o do histórico individual (factual), são dois momentos unitários e inseparáveis na valoração deste pensamento como meu ato responsável. (BAKHTIN, 2010, p.44)

Desse modo, assim como em Ghiselin, o espectador adere à morte transfigurada em John Lennon da Silva no sentido de que um dia “A Morte do Cisne” foi Pavlova. Agora, deste novo lugar ocupado pelo espectador, a morte não é mais aquela da bailarina, mas passa a viver através do que encarnam os outros dois bailarinos da perspectiva de seus respectivos gêneros. Ao vê-los dançando, é possível sentir que

Figurino, perucas, maquiagem e máscaras não são suficientes para que se alcance [um] nível de ‘desaparecimento’ [...] os atores devem trabalhar duro para se desenvolverem fisicamente, não com o simples objetivo de adquirir habilidades que possam ser exibidas ao público, mas de serem capazes de sumir. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.18 [grifo nosso])

Então, quando se diz que “Figurino, perucas, maquiagem e máscaras não são suficientes para que se alcance [um] nível de ‘desaparecimento’, isso fala da relevância de se perceber as dimensões exterior e interior de um discurso ao pensar no teatro, o que também pode remeter ao debate a respeito de gênero em relação a significação e sentido. Fiorin (2008, p. 20) ressalta que “Não são as unidades da língua que são dialógicas, mas os enunciados [...] irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios”. Da mesma forma, se “Figurino, perucas, maquiagem e máscaras”, isoladamente, podem funcionar como elementos da “língua dança”, no sentido de que não bastam por si só, em contexto concreto de enunciação, em inter-relação com elementos outros, passam eles a ser a base na qual a produção de novos efeitos de sentido ganha contornos.

Aliando-se o dito de Fiorin ao de Oida, essa capacidade de “sumir” parece também uma versão da posição de distanciamento do autor-criador sobre a qual Bakhtin fala e aqui se retoma por ser tão essencial sob o ponto de vista estético.

Além de tratada como *exotopia*, ela também é conhecida como *transgrediência*, *extraposição*, como *excedente de visão*, termos que “descrevem o fato de o autor, para ser autor, dever saber tudo sobre o herói, sobre sua ‘personalidade’, sua ‘condição’ etc., que o herói não pode saber”. (SOBRAL, 2009, p.111) Trata-se, pois, de um deslocamento necessário por parte de quem vê o mundo, para que esse mundo seja vislumbrado a partir de outras perspectivas, irrealizáveis sem o distanciamento do lugar que o sujeito ocupa em tal cenário (discursivo). Oida, pois, também parece compartilhar esse reconhecimento:

Quando atuamos, estamos totalmente envolvidos com o personagem que interpretamos. Se ele está triste, nosso corpo e emoções se movimentam de acordo com a tristeza. Ao mesmo tempo, existe um outro eu que está comandando a interpretação, que não está de maneira nenhuma triste. Podemos sentir a relação entre o eu que está completamente engajado naquele momento e o eu que fica de fora e observa. [...] Esse processo é muito interessante de ser observado, pois desperta nosso eu mesmo que olha nosso outro eu mesmo. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 79) Mesmo uma simples pessoa tem muitas ‘formas’. [...] Todos esses papéis são verdadeiros, mas não são completos. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.79)

Dessa forma, é “no excedente de visão – em seu sentido, pressupostos e consequências – que vamos encontrar o chão comum para a estética e a ética em Bakhtin” (FARACO, 2011, p.24). Como o “autor/locutor situa-se numa fronteira entre o mundo concreto e o discurso que cria” (SOBRAL, 2009, p.112), esse relevante elemento constitutivo da filosofia geral bakhtiniana se reflete na esfera artística, no campo da autoria, também da seguinte maneira:

A forma esteticamente significativa é a expressão de uma relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato; esta relação, porém, não é cognitiva nem ética: o artista não se envolve com o acontecimento como um seu participante direto – pois ele seria então seu conhecedor e seu fator ético –, ele ocupa uma posição essencial fora do acontecimento enquanto assistente desinteressado, *mas que compreende o sentido axiológico daquilo que se realiza*; não se submete ao acontecimento, mas participa do seu suceder: pois, sem ter uma participação axiológica em certo grau, não se pode contemplar o acontecimento enquanto acontecimento. (BAKHTIN, 1998, p.35-36)

Figura 7 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva



Fonte: Silva (2011).

Quanto à participação do criador e dos contempladores, é relevante observar que, exceto pela jurada, houve uma modificação significativa na recepção da dança de John Lennon da Silva, especialmente pelo jurado de que se falou anteriormente. Cada um reagiu de modo distinto ao que estava sendo enunciado pelo bailarino. Ao final da dança, o jurado da direita o aplaudiu, entusiasmado; a jurada, entretanto, manteve o posicionamento hostil sob forma renovada a partir do momento em que, perplexa, se deu conta de que o colega à esquerda estava completamente envolvido com a nova “A Morte do Cisne” que acabara de conhecer. A expressão do rosto do jurado, já ao longo da apresentação mais suavizada, culmina no *ok* emocionado que ele parece querer repetir a si mesmo: “Ok, você venceu, varreu meus preconceitos, me fez perceber que daqui, da minha posição, eu também posso aprender” (aliás, para além da “Morte do Cisne”, da arte para a vida). Nesse instante, não é absurdo pensar que outros tantos espectadores passam a comungar desse mesmo olhar. Afinal,

A entoação sempre está na fronteira do verbal com o não-verbal, do dito com o não dito. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante. [...]. Veremos mais adiante que não só a entoação, mas toda a estrutura formal da fala depende, em grau significativo, de qual é a relação do enunciado com o conjunto de valores presumido do meio social onde ocorre o discurso. Uma entoação criativamente produtiva, segura e rica, é possível somente sobre a base de um “apoio coral” presumido. [...]. A comunhão de julgamentos básicos de valor presumidos constitui a tela sobre a qual a fala humana viva desenha os contornos da entoação. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.9)

Sobral discute essa questão, vinculada com exotopia e gênero, da seguinte maneira:

somos simultaneamente o que vemos de nós mesmos e o que vemos que os outros vêem de nós, em sua parcialidade enriquecedora. Aqui entram o eu-para-mim, o eu-para-o-outro, o outro-para-mim, e o eu como o outro do outro! Em todos os atos, inseridos em gêneros, do discurso e do agir, há uma fronteira-ameaça que separa e uma fronteira-promessa que é a condição da proximidade exotópica sem a qual não nos tornamos eus. A exotopia é a base do contato mais próximo que só conseguimos, paradoxalmente, quando nos afastamos do outro e/ou dos objetos. Todo sujeito vive na fronteira, e a partir dela implica todo o seu ser cada vez que age. E como pode ser bem sucedido ou fracassado em cada ato, em maior ou menor grau, tem sempre diante de si a promessa de poder autoafirmar-se como o sujeito que está sendo e a ameaça de negação dessa sua autoimagem. Do mesmo modo, todo sujeito promete reconhecer o outro mas ameaça não reconhecê-lo nos termos da expectativa deste. Não vem isso de alguma lei abstrata da realização de atos, mas do fato inevitável de que não há ato que não se realize perante o outro, tanto o interlocutor imediato como o sobredestinatário, presença fantasmática mas não menos real, uma paradoxal entidade. (SOBRAL, 2011, p.41)

As entonações ratificam que, assim como acontece no teatro, a avaliação em dança também “é sempre inacabada, pela própria peculiaridade viva da cena, que, mesmo depois de ‘pronta’, sofre alterações e é avaliada de outras formas” (GONÇALVES, 2014, p.13-14). Isso ratifica, pois, a transformação interna e externa que a arte promove, não como algo subjetivo, abstrato, mas como algo substancial, social, ideológico. Dessa forma, “tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica como centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”. (BAKHTIN, 2010, p.293). Esse pensamento bakhtiniano já abordado encontra eco também nas palavras de Oida e Marshall (2007, p. 103):

O que vale é a troca. A atuação não está na mão de cada ator, mas no espaço vazio entre as duas mãos. Este tipo de atuação não é narrativa, psicológica ou emocional, mas algo mais, algo mais básico. É muito difícil descrever exatamente o que é. Mas, quando se observa a troca entre duas mãos, uma coisa muito interessante acontece. Uma coisa viva. Esse é o nível de atuação mais fundamental: a troca viva entre duas pessoas.

Figura 8 - Dança 3 - Se ela dança eu Danço - A Morte do Cisne por John Lennon da Silva



Fonte: Silva (2011).

Isso remete à concepção de dialogismo, que difere da noção de diálogo (da esfera composicional), pois este é “um fenômeno textual e um procedimento discursivo englobado pelo dialogismo, sendo apenas um de seus níveis mais evidentes no nível da materialidade discursiva” (SOBRAL, 2009, p.34). O dialogismo (da esfera arquitetônica), vinculado conseqüentemente à interação, é “conceito amplo, de cunho filosófico, discursivo e textual” (SOBRAL, 2009, p.35). Bakhtin afirma, assim, que

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. O diálogo, no sentido estrito do termo não constitui, é claro, senão umas das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.123)

Por conseguinte, eis aquele “não indiferente”, que participa da ética bakhtiniana e “dá voz” ao “primado do sujeito moral sobre as normas – um sujeito moral pleno de sua consciência, de sua liberdade e de sua responsabilidade absoluta (sem álibis) por seus atos.” (FARACO, 2011, p.25). Faraco alerta que não se trata de uma ética solipsista, pois o sujeito bakhtiniano vive em comunhão, é uma espécie de “solitário ético” no sentido de que somente ele tem o poder de decisão. A esse respeito, o autor esclarece: “o outro (que não é simplesmente outra pessoa, mas uma pessoa diferente, um outro centro axiológico e, portanto, irreduzível a mim da mesma forma que eu sou irreduzível a ele) baliza o meu agir responsável” (FARACO, 2011, p.25). Tudo isso, que se vê mobilizado na relação entre os jurados e o bailarino John Lennon da Silva, pode ser explicado, a meu ver, da seguinte forma:

[...] todo combate está baseado na resposta que temos de dar a outra pessoa. [...] Meu parceiro faz alguma coisa e, porque ele realizou essa ação, sou levado a fazer outra coisa. E, já que fiz isso, meu parceiro pode me responder com aquilo. Nossas ações emergem do que o parceiro propõe. Trabalhar assim torna mais fácil sustentar uma improvisação. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 101-102)

Sobral, ao enfatizar a complexidade do “outro” bakhtiniano, reitera a percepção de que nos discursos há o que ele propõe denominar como “tendência ao monológico” e “tendência ao dialógico”, tendências essas sinalizadoras dos “graus de dialogismo ‘mostrado’ a partir de seus dois extremos, naturalmente possíveis apenas em termos teóricos, mas não concretamente verificáveis – os discursos monológicos e dialógicos ‘puros’” (SOBRAL, 2010, p.68-69). Nesse sentido, os graus de dialogismo denunciam as diferentes redes de relações estabelecidas na tríade autor-leitor-personagem, o que, segundo o autor (SOBRAL, 2009, p.112), adquire sua forma máxima no discurso estético, dado que nele o mundo é transfigurado. Sob esta ótica,

os discursos podem ser estruturados composicionalmente de modo a apresentar ou não as marcas do dialogismo. O discurso tendencialmente monológico se mostra, em termos composicionais e de projeto enunciativo, voltado assimilativa e/ou refutativamente para a 'neutralização', *na superfície discursiva*, das vozes que o constituem, e para a instauração de uma só voz como a voz dominante, de maneira explícita ou velada. Em contrapartida, o discurso tendencialmente dialógico se mostra, nesses mesmos termos, voltado para tornar *presentes*, assimilativa e/ou refutativamente, as vozes que o constituem, para a instauração mais ou menos explícita, de um concerto de vozes, que naturalmente podem ser dissonantes. (SOBRAL, 2010, p.69)

Como os discursos são sempre permeados pela transposição/transfiguração do mundo concreto em alguma instância, se retomado o contexto em que se dá a dança de John Lennon da Silva, o discurso verbal dos jurados logo após a apresentação pessoal dele pode, talvez, ilustrar o que seria um discurso composicionalmente dialógico que tende ao monológico; Na mesma linha de raciocínio, tanto o discurso verbal (da pessoa física) quanto o visual (do bailarino-criador), que complementam e reforçam um ao outro, podem, quem sabe, exemplificar o que seriam discursos monológicos que tendem ao dialógico, o que se dá em diferentes graus, tendo em vista que só há "formas puras", reitera-se, como "artifício metodológico" (SOBRAL, 2010, p.66). Fala-se nesse caso em "discursos monológicos que tendem ao dialógico", pois, como destaca Sobral, devido à impossibilidade de haver discurso sem dialogismo, sem exotopia, a posição extraposta, ao invés de conferir uma imagem hierarquizante, monológica ao autor, incide sobre a sua ação constituída, refletindo a sua participação centrífuga na forma artística, como arquiteto/organizador dos discursos ali presentes.

Sendo assim, mais uma vez também distante do objetivo de efetivar uma leitura dicotômica a respeito deste tópico em debate, se destaca que a monologia só existe efetivamente enquanto tentativa, por exemplo, de impor algo, como voz, o que, paradoxalmente, se volta contra a sua própria natureza constitutiva na medida em que uma imposição nesses termos só se pode realizar quando dirigida a alguém, prova, pois, incontestável de que tudo não passa de ilusão:

Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação verbal, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda a inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polémica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipadas. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.98)

Assim sendo, qualquer imposição pode implicar um silenciamento em certo grau, mas nunca um apagamento do outro, eis, talvez, a razão pela qual o dialogismo para Bakhtin seja tido como embate de vozes, o que conclama todo um campo semântico que inspira luta, e não morte. Amorim justamente alerta para não se mal interpretar dialogismo e monologismo como se fossem duas instâncias opostas, contrárias a não se afetarem mutuamente. A autora assim o faz, elucidando o leitor a respeito do problema do monologismo e do silêncio:

[...] Todo enunciado é constitutivamente dialógico, uma vez que haverá sempre, ao menos, a voz do leitor que falará no texto ao lado da voz do locutor. “A palavra se dirige”, diz Bakhtin, e nesse gesto o outro já está posto. Mas há um segundo nível, o nível composicional, em que as vozes podem se dar mais ou menos a perceber, ou melhor, a ouvir. Da maneira pela qual o texto é escrito e composto, ele pode vir a representar mais vozes ou, ao contrário, a fazer esquecer a dimensão de alteridade do seu dizer. Em ambos os casos, trata-se sempre de um princípio tendencial e nunca absoluto: um texto tende para o monologismo mais do que um outro, mas ele não será nunca inteiramente monológico em virtude da sua própria condição de possibilidade. Bakhtin distingue nesse caso dois tipos de enunciado em relação a essas tendências: o enunciado que representa um objeto numa relação direta com esse objeto – enunciado monológico – e o enunciado que representa um objeto recorrendo a outros enunciados que foram estabelecidos para o mesmo objeto, o que faz com que seu enunciado se torne, no mesmo gesto, representante e representado. Este último, o enunciado dialógico, representante e representado ao mesmo tempo, tece seu sentido com a voz dos outros e não no silêncio (AMORIM, 2002, p. 2)

Por fim, esta tese, além de Amorim, Bakhtin, Brait, Sobral, como dito, mostra que toma como válida para ela palavras alheias, isto é, tece sentidos com a voz de outros, vozes também de Pavis, Oida & Marshall, de Gonçalves, como alguns dos representantes dos estudos das artes das cenas mais intensamente debruçados sobre as verbo-visualidades do teatro. Isso para refletir sobre como enunciados visuais do campo da dança também estão imbuídos de cargas axiológicas, de estratégias para se fazer falar, ver, ouvir, da capacidade de refletir e refratar o

mundo através de diferentes relações em interação, razão pela qual tais enunciados se mostram compatíveis com a análise dialógica de discursos.

Logo, a partir dessa síntese, porque essa precisamente é a perspectiva da qual se concebe a dança e o dançar, o que constitui um conteúdo, um material e uma forma no objeto estético visual, ressalta-se, é ponto de partida, regularidade aquela, talvez certo rigor metodológico, como dito por Sobral, mas justamente através do qual se espera vislumbrar também novidades. Dentre elas, a de falar de uma arquitetônica visual como uma possibilidade outra de compreender o objeto estético na sua especificidade, com vistas a uma possível contribuição para os estudos bakhtinianos do visual.

*“Quando a Dança (e/é) Eu.
Quando meus braços erguem-se, levanto o pensamento
metamorfoseado em sentimento.
Quando meu corpo gira, faço dele o furacão capaz de deslocar
as imagens com a artimanha do seu vento.
Quando minhas pernas equilibram-se, deslizo na teimosia da
harmonia que se deixa revelar.
Quando minhas mãos se movimentam, sinto-me seduzir pelo
que elas passam a refletir.
Quando o meu suor escorre, esvaio-me deste mundo,
pingando nele a água límpida que de mim, renovada,
transborda.
Quando eu danço, minha alma alcança o infinito e retorna ao
seu templo sagrado como a dizer-me que a minha dança e eu
seremos, eternamente, uma só.”
(GELETKANICZ, 2012)*

3 METODOLOGIA

“Esquecendo a coreografia” - uma possível forma de ler/ver a dança arquitetonicamente

O jo-ha-kyu é um ritmo que o corpo conhece e gosta. Não se trata de um padrão imposto. Sempre que estivermos numa certa posição ou padrão de movimento, o corpo vai querer fazer alguma coisa em resposta. É preciso aprender a ouvir o que o corpo quer fazer. Escutar o corpo requer treinamento, já que não é a mesma coisa que fazer o que quisermos. É algo específico e muito sutil. O corpo que escutamos precisa estar vivo. Um corpo que não esteja vivo não pode nos dizer o que quer. Fazemos a pergunta, mas não há resposta. Ele não sabe o que quer; portanto este é um corpo ‘morto’. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.59)

Em dança, o fato de o bailarino, por mais experiente que seja, ensaiar sua coreografia inúmeras vezes não o exime de experimentar uma sensação recorrente no palco: aquele “frio na espinha” em simbiose com aquela expressão que deve mascarar que ele esqueceu, quando na melhor das hipóteses, de parte de sua dança, na qual trabalhou, no mínimo, durante meses. É chegada a hora de improvisar! E o que seria ou passa a ser esse improvisado? Um borro que compromete negativamente a obra inteira? Se faz tal questionamento para lançar uma analogia com este momento de análise metodológica. Embora ele seja parte inerente a toda pesquisa, não existe uma fórmula padrão, única, a ser seguida pelos pesquisadores. Isso, quando se trata de vincular o estudo à concepção bakhtiniana, é ainda mais desafiador. De certa forma, aqui é este espaço, aquele em que o improvisado começa a se materializar, em que se procura vestir de confiança os movimentos ainda vacilantes, na expectativa de que o público com eles possa se encantar tanto ou mais do que aqueles originalmente idealizados e ensaiados; aquele em que aplausos e vaias instigam questionamentos sobre o que representa esse novo repertório de movimentos em substituição aos esquecidos, um fenômeno que pode ser imperceptível a outros quando bem sucedido. Oportunamente, cabe destacar a seguinte reflexão de Amorim:

No que concerne às Ciências Humanas, a questão da voz do objeto é decisiva. Segundo Bakhtin, é o objeto que distingue essas ciências das outras (ditas naturais e matemáticas). Não é porém o homem seu objeto específico, uma vez que este pode ser estudado pela Biologia, pela Etologia etc. O objeto específico das Ciências Humanas é o discurso ou, num sentido mais amplo, a matéria significativa. O objeto é um sujeito produtor de discurso e é com seu discurso que lida o pesquisador. Discurso sobre discursos, as Ciências Humanas têm portanto essa especificidade de ter um objeto não apenas falado, como em todas as outras disciplinas, mas também um objeto falante. (AMORIM, 2002, p.10)

Traçar um percurso metodológico, pois, é como improvisar. É deixar-se entregar à melodia do objeto, não ter respostas práticas de antemão, mas sensações que incentivam o arriscar, que estimulam a capacidade de se fazer presente, atento, em prontidão. Ao contrário do que muitos pensam, não se trata de ausência de apuro nos treinos, de raciocínio, reflexão, elaboração para se construir uma peça. Improvisar é um esboço irrepetível, único; é mesmo afinado com a técnica sentir como que se esquecer dela para simplesmente dançar, sentir que “Tudo o que se aprendeu [em tempos e espaços] precedentes nos dá uma base firme, a qual, por sua vez, nos capacita a saber o que é a liberdade real.” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.92, [Grifo nosso]). Aqui, dançar lê-se dar voz ao e ao mesmo tempo ser escuta do objeto, aqui corpo-*corpus*, a fim de que ele próprio “não se faça morto” e oriente os rumos a que a pesquisa pode chegar. “Assim, se há uma estabilidade no que diz respeito a método em Bakhtin talvez seja a de instabilidade dada pela impressão [...] de que é o próprio objeto de pesquisa que determina a metodologia a orientar o estudo e não o contrário” (SOBRAL; GELETKANICZ, 2013, p.221). Tal pensamento está em consonância com o que Pavis destaca quando diz também que:

Não se trata de encontrar o método correto de análise (que, como se sabe, não existe em si), mas refletir sobre os méritos de cada abordagem ao examinar o que ela dá a descobrir em relação ao objeto analisado: pluralismo dos métodos e questionamentos que no entanto não é, muito pelo contrário, um relativismo pós-moderno [...] (PAVIS, 2011, p.XIX)

Dessa forma, reitera-se o dito já na introdução desta tese: com base em tudo o que até aqui é exposto, o diálogo que se busca nesta tese perpassa as reflexões descritas a seguir:

3.1 OBJETIVO GERAL

Pretende-se neste trabalho investigar o que constituiria conteúdo, material e forma na dança/no dançar, para que se possa refletir sobre uma possível arquitetônica visual com base nos projetos enunciativos de dança do ventre analisados, como uma possibilidade outra de compreender o objeto estético na sua especificidade, com vistas a uma possível contribuição para os estudos bakhtinianos do visual.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. A partir da noção de conteúdo, investigar como o aspecto ideológico/valorativo é representado pelas bailarinas-criadoras;

Em um romance, o mundo é transfigurado. As personagens participam dessa transfiguração como representantes de vozes/valorações sociais, ideologias distintas. “Mesmo uma simples pessoa tem muitas ‘formas’. [...] Todos esses papéis são verdadeiros, mas não são completos [...]” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.79). Quando o espectador assiste a uma apresentação de dança, também vê nela uma transfiguração, pois ali ressoam múltiplas valorações sociais encarnadas pelos bailarinos, personagens arquitetados e, simultaneamente, arquitetos de discursos materializados num campo visual. Nesse sentido, os movimentos, os gestos, a própria estrutura física corporal que um bailarino-criador ou personagem enuncia visualmente *com* e *a* um outro bailarino podem ser considerados como marcas enunciativas visuais marcantes, o que sugere não somente a presença de diferentes valorações, contrastantes e convergentes, mas o convívio entre elas. Isso, quem sabe, pode sinalizar a relação entre o “bailarino-criador” e o “bailarino-personagem”; pode, mais especificamente, evidenciar o conteúdo, ou melhor, como o aspecto ideológico/valorativo implicado nessa relação é representado/se manifesta na dança, ou seja, quem são as bailarinas-criadoras, que voz(es)/valoração(ões) social(is) elas representam.

2. A partir da noção de material/forma composicional, investigar para quem⁸ dança o corpo das bailarinas-criadoras com base nos elementos visuais, nas marcas enunciativas que elas utilizam para envolver seu interlocutor presumido em dado contexto, ou seja, investigar como se dá o diálogo, a interação visual entre eles;

No romance, “o sujeito que fala o faz levando o outro em conta não como parte passiva, mas como parceiro – colaborativo ou hostil – ativo”. (SOBRAL, 2009, p.33). Na dança, isso não deve ser diferente, embora haja especificidades. O “bailarino-criador”, quando dança, e, na verdade, desde a concepção da sua coreografia, mobiliza estratégias enunciativas para atrair um dado interlocutor com o propósito de obter dele respostas. Portanto, depende de um público presumido para concretizar a sua enunciação visual integral através da dança, pois as intenções enunciativas aí implicadas só podem encontrar ressonâncias em um espectador tido como aliado, como um outro “não indiferente”, impelido a reagir ao que é enunciado visualmente, demonstrando espontaneamente mudanças de comportamento, emoções, por exemplo.

Tudo isso está presente no primeiro item de análise “em relação à representação – o conteúdo”, pois não há como separar as valorações sociais da sua relação com o outro e da forma como este reage a elas em diálogo. Aqui, apenas como uma maneira de organização metodológica a delimitar a perspectiva a enfatizar pela via de análise. No caso, se trata de refletir sobre para quem dança o corpo do “bailarino-criador” e/ou “personagem” com base também em elementos outros que ele utiliza, como a montagem de cenários, o repertório de músicas, movimentos, figurinos e instrumentos diferenciados para envolver, e mesmo atrair, seu interlocutor presumido, fazendo dele um participante efetivo. Esse aspecto pode auxiliar na investigação acerca de como se dá a interação visual entre eles nesses termos, quais são as marcas enunciativas reveladoras das valorações sociais implicadas em cada dança (as estratégias mobilizadas pelas bailarinas para envolver o espectador). Isso implica pensar no que é dito visualmente por elas, com que intencionalidades, para quem dançam os seus corpos e em que contexto. Além disso, investigar que outros elementos composicionais (para além da dança em si)

⁸ No sentido de “interlocutor típico”.

se transformam em estratégias enunciativas potencializadoras das vozes/valorações sociais das bailarinas-criadoras.

3. A partir da noção de forma arquitetônica, implicada também nos itens anteriores, investigar o que a dança do ventre como gênero discursivo pode revelar em suas especificidades, isto é, o que as quatro danças enunciam por intermédio de sua gramática, de seus códigos, elementos repetíveis (campo da significação) e dos efeitos de sentido produzidos a partir do uso deles em diferentes contextos (campo do sentido).

Em outras palavras, investigar o que as bailarinas-criadoras mobilizam em termos de marcas enunciativas, de movimentos que podem ser atribuídos ao plano da significação ou do sentido como projetos enunciativos distintos do gênero dança do ventre, tendo em vista que:

De fato, apenas o tema significa de maneira determinada. [...]. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto. A investigação da significação de um outro elemento linguístico pode, segundo a definição que demos, orientar-se para duas direções: para o estágio superior, o tema; nesse caso, tratar-se-ia da investigação da significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta. Ou então ela pode tender para o estágio inferior, o da significação: nesse caso, será a investigação da significação da palavra no sistema da língua, ou em outros termos a investigação da palavra dicionarizada. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.131)

3.3 HIPÓTESE

O conteúdo, o material e a forma com que trabalha o bailarino e a maneira como a obra artística é percebida são elementos que podem corporificar uma arquitetônica visual. Isso ratifica, por sua vez, que as quatro coreografias analisadas são exemplares do gênero discursivo dança do ventre, o qual vive justamente através desses distintos projetos enunciativos, de modo que não se pode falar de uma dança pura, de uma essência da dança do ventre. Isso porque todos esses projetos falam do mesmo gênero, o qual se mantém – ou altera, caso da dança tribal –, segundo as intencionalidades das bailarinas-criadoras e a permissividade do próprio gênero como esfera de atividade humana (o “relativamente estável” postulado por Bakhtin).

Esclarecido o percurso metodológico que embasa esta tese, faz-se oportuno trazer uma reflexão de Oida & Marshall. Eles contam que “Há uma ‘regra’ no teatro *nô* que diz o seguinte: “Devemos reunir mil olhos”. Isso significa que os pontos fundamentais de nossa interpretação devem causar o mesmo impacto em todos os espectadores. Todos eles devem, em princípio, estar em consonância com aquilo que estão vendo” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.113). Esta tese, sim, deseja “reunir mil olhos” não no sentido de que coincidam entre si, que vejam as coisas mesmas (até porque, felizmente, isso não é possível); ela deseja reunir, em vez de olhos, trocas de olhares; que “mil” não remeta a aspecto quantitativo obviamente, mas ao potencial desses olhares para dialogar de modo peculiar, feixe possibilitado em parte pelos “pontos fundamentais de nossa interpretação”, capazes de causar “impactos” que se antes a todos acometem, em todos ressoa das mais infinitas formas. Até aqui, o que se tinha de “coreografado” foi “dançado”. Agora, esquecida a coreografia, é hora de improvisar, pois só se improvisa de verdade dançando! *Yalla!*

4 A TEORIA NA PRÁTICA

Mil olhos na plateia ... e que se abram as cortinas...Lililililili

No teatro *kabuki*, há um gesto que indica 'olhar para a lua', quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, um ator que era muito talentoso, interpretou tal gesto com graça e elegância. O público pensou: 'Oh, ele fez um belo movimento!'. Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico. Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua ao público. O ator capaz de se tornar invisível. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 17)

Uma vez que o *corpus* da pesquisa é delimitado e as diretrizes bakhtinianas que interessam a ela são também contempladas com base no que materialidades verbo-visuais suscitam em termos de relação possível com esses conceitos, neste capítulo são expostas a descrição, a análise e as possibilidades de interpretação de outras quatro coreografias de dança. Três delas, reitera-se, são tidas como dança do ventre clássica, tradicional, realizadas pelas bailarinas Daniela Sacomano (Nur), Priscila Fontoura e Kahina, e uma delas, realizada pela bailarina Bruna Gomes, pertencente ao denominado estilo tribal, aqui contemplado por também trazer à enunciação movimentos pertencentes à dança do ventre, o que é significativo em termos de diálogo com ela, portanto.

Todas as bailarinas são brasileiras e estão atuando em situações concretas de comunicação com os espectadores. Trata-se de analisar não a enunciação delas, mas suas versões já em formato de enunciados disponíveis publicamente, em vídeo, via *youtube*, partindo nesta fase do estudo exclusivamente da linguagem visual, desafio de leitura desta tese e por isso mesmo contribuição que ela busca ofertar, como enfatizado desde a introdução. Para tanto, o percurso analítico norteia-se pelas questões descritas a seguir, reflexões essas que de modo geral, cabe destacar, compõem justamente os momentos da descrição, análise e interpretação de todos os projetos enunciativos aqui presentes.

Em relação à representação – o conteúdo

- a) Quem são as bailarinas-criadoras, ou seja, que voz(es)/valoração(ões) social(is) elas representam?

Em relação ao diálogo – a materialidade visual

- a) Quais são as marcas enunciativas reveladoras das valorações sociais implicadas em cada dança? (isto é, as estratégias mobilizadas pelas bailarinas para envolver o espectador), o que implica pensar no que é dito visualmente por elas, com que intencionalidades, para quem dançam os seus corpos e em que contexto;
- b) Que outros elementos composicionais (para além da dança em si) se transformam em estratégias enunciativas potencializadoras das vozes/valorações sociais das bailarinas-criadoras?

Em relação à forma – composicional e arquitetônica

- a) O que as bailarinas-criadoras mobilizam em termos de marcas enunciativas, de movimentos que podem ser atribuídos ao plano da significação ou do sentido como projetos enunciativos distintos do gênero dança do ventre?

*“A vítima, a poderosa, a esposa, a mãe, a filha.
Somos muitas, somos bailarinas, donzelas, cortesãs, senhoras, meninas.
Todas estamos rodopiando no tempo, trajando vestidos coloridos, pintados por
nossa imaginação, esperando que ela nos revele quem verdadeiramente somos.”
(GELETKANICZ, 2005)*

4.1 A ALEGRIA COMO VOZ DE ESPONTANEIDADE E LIBERDADE EM UMA CONFRATERNIZAÇÃO

A primeira coreografia escolhida para análise sob a perspectiva arquitetônica bakhtiniana é a da renomada bailarina Daniela Sacomano, conhecida no meio da dança do ventre como Nur. Atualmente, ela compõe o quadro de bailarinas e professoras da Casa de Chá *Khan El Khalili*, de São Paulo.

Figura 9 - Nur dançando na festa de Gi Kraut Na Shangrila dia 29 de outubro de 2011



Fonte: Nur ... (2011).

Sabe-se que a arquitetônica é constituída, entre outros elementos, por forma, conteúdo e material, fatores esses interdependentes conforme explicitado nos capítulos anteriores. Neste, portanto, o conteúdo também é a ótica sob a qual a análise é enfocada. Isso, aqui, implica investigar primeira e especificamente o modo de representação do objeto estético, como se dá a ligação da obra de arte com o ideológico, o social, o cultural, pois o “discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado pelo próprio discurso (do autor)”. (BAKHTIN, 1998a, p. 135) O mesmo sucede na arquitetônica visual da dança, já que se está a percebê-la como objeto estético, ou seja, a coreografia da

bailarina-criadora como um projeto enunciativo, forma singular que dá luz ao dançar. Nesse sentido,

O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística. Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o conteúdo, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresso meu amor, minha certeza, minha adesão. (BAKHTIN, 1998a, p.58)

A fim de iniciar uma descrição e análise da dança de Nur, poderia empreender-se aqui um apanhado de sua carreira, expor detalhes autobiográficos disponíveis à pesquisa para que se pudesse conhecer melhor essa bailarina, na tentativa de obter respostas a questionamentos como “quem é ela”, “que situações de vida levaram-na a obter tamanho sucesso”, etc. No entanto, isso é desnecessário, pois esses aspectos autobiográficos, informações pessoais não devem servir como base de interpretação da obra de arte veiculada pelo artista, justamente porque, para Bakhtin, existe a distinção entre autor-pessoa e autor-criador, como já mencionado no capítulo teórico, mas aqui se destaca:

Negamos apenas o enfoque sem nenhum princípio, puramente factual desse tema, que atualmente domina sozinho e se funda na confusão do autor-criador, elemento da obra, com o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, e na incompreensão do princípio criador da relação do autor com a personagem [...]. (BAKHTIN, 2011, p.9)

Assim, a pessoa física do autor não é o enfoque, o que não ocorre com sua situacionalidade, que se projeta na obra. Afinal, é possível “identificar a voz de um autor sem conhecer nada a respeito de sua pessoa.) A voz do autor concerne um lugar enunciativo e como tal ela é portadora de um olhar, de um ponto de vista que trabalha o texto do início ao fim.” (AMORIM, 2002, p. 11), posição enunciativa essa que é levada em consideração não somente quando se fala em Nur, mas nas demais bailarinas que integram esta pesquisa. Isso porque:

O objeto estético é uma criação que inclui em si o criador: nela o criador se encontra e sente intensamente a sua atividade criativa, ou ao contrário: é a criação tal qual aparece aos olhos do próprio criador, que a cria com amor e liberdade (é verdade que não é uma criação a partir do nada, ela pressupõe a realidade do conhecimento e do ato, que ela apenas transfigura e formaliza). (BAKHTIN, 1998a, p.69)

Ainda que não seja um aspecto propriamente da dança executada, isto é, de um ponto de vista estritamente visual, o nome da bailarina, por participar em alguma

instância da sua enunciação, pode ser sugestivo em termos de uma marca enunciativa a serviço da representação, de um conteúdo. No caso da dança, de uma relação valorativa a envolver a bailarina-criadora e o seu mundo, já que “tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano da existência”. (BAKHTIN, 2011, p.33). Nesse ponto, pode-se dar sequência àquela distinção entre autor-pessoa e autor-criador, buscando-se relacionar essa concepção, atrelada à de gêneros do discurso, ao contexto particular da enunciação visual através da dança. Para isso, recorre-se às palavras de Brait, quando ela fala justamente do processo que envolve prefaciá-la uma obra:

Começo este prefácio lembrando que por se tratar de um gênero (não há como fugir dessa dimensão constitutiva da linguagem) ele está submetido a algumas normas e coerções, que o distinguem dos demais gêneros existentes ou por existir. Uma de suas marcas é anteceder o texto principal, preparando o leitor para a leitura da obra a que se acopla, funcionando muitas vezes como apresentação, introdução. Se viesse depois do texto principal, o prefixo pré seria substituído por pós e sua denominação deixaria de ser prefácio para ser posfácio, não mais se confundindo com apresentação ou introdução. Não seria, entretanto, unicamente de uma mudança de nome e de lugar: o posfácio obrigatoriamente incorporaria outros discursos, outras identidades, outra maneira textual de ser, uma vez que o destinatário ocuparia, enquanto sujeito discursivo, posição diferente daquela do leitor de um prefácio [...] (BRAIT, 2016, p. 9-10)

Logo, se se pensar em uma transposição, é possível perceber que a dança do ventre, como gênero, “dimensão constitutiva da linguagem”, também traz consigo uma gramática, dadas “normas e coerções”, elementos impressos na sua materialidade responsáveis por identificá-la como sistema, marcas composicionais, pois, capazes de fazer com que o público perceba a diferença dela em relação a outras modalidades de dança, como as contempladas no capítulo anterior, por exemplo. Infere-se que uma dessas normas reenvia ao nome das bailarinas de dança do ventre, pois este é sempre muito significativo, já que representa, principalmente para as que almejam profissionalizar-se, um momento decisivo a exigir assinatura, responsabilidade, fazendo-se referência ao não álibi do sujeito bakhtiniano:

Compreender um objeto estético significa compreender meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha abstração. Somente do interior de minha participação posso compreender o existir como evento [...] (BAKHTIN, 2010, p.66)

Logo, manter o nome de nascença ou adotar um novo, que pode, em alguns casos, dar-se via batismo ritualístico é uma primeira etapa. A segunda diz respeito literalmente à escolha do nome artístico, que pode ser atribuído à bailarina (o “eu-para-o-outro”) ou eleito por ela mesma (o “eu-para-mim”) com base, geralmente, na relação existente entre o significado desse nome e as características, qualidades que a artista demonstra na dança e em si reconhece. Naturalmente, isso irá se refletir na própria coreografia como aquele não indiferente que participa da ética bakhtiniana e dá voz ao “primado do sujeito moral sobre as normas – um sujeito moral pleno de sua consciência, de sua liberdade e de sua responsabilidade absoluta (sem álibis) por seus atos” (FARACO, 2011, p.25).

Diz-se isso, porque há aí, portanto, dois processos se se pensar em termos de linguagem verbo-visual. O primeiro é orientado à dança do ventre como língua (gramática/sistema/norma): a existência de um momento, simbólico ou não, para se refletir no nome que se vai adotar, o que, infere-se, é do campo da significação. O segundo é voltado à dança do ventre como linguagem (fluxo/devir/liberdade/eventicidade): o fato de o nome escolhido não se tratar de qualquer nome, o que, infere-se, é do campo do sentido.

Logo, a dança de Nur, por exemplo, seria outra se ela assim não se chamasse, não por que o nome determine a dança, mas em virtude de a própria dança, como prática, se voltar ao nome, como aspecto composicional admissível nesse contexto para a realização do gênero, por um lado. Por outro, eis o diálogo através do qual surge uma dada produção de sentidos. Graças à combinação de uma dança e nome específicos é que se pode interpretar a língua não apenas do ponto de vista linguístico, que não leva em conta a produção de sentido que se dá em contextos diversos. Assim, o espectador pode perceber visualmente as marcas deixadas no discurso pela bailarina, passando, por sua vez, a compor também a arte agora compartilhada entre eles. A esse respeito, Bakhtin esclarece:

Não há enunciados neutros, nem pode haver; mas a linguística vê neles somente *o fenômeno da língua, relaciona-os apenas com a unidade da língua*, mas não com a unidade de conceito, de prática de vida, da História, do caráter de um indivíduo, etc. Qualquer que seja a importância deste ou daquele enunciado para a ciência ou para a política, na esfera da vida pessoal de um indivíduo qualquer, isto não acarreta para a linguística um deslocamento no domínio do sentido, não é um novo ponto de vista sobre o mundo, *não é uma forma artística nova*, não é um crime nem um feito moral [...] (BAKHTIN, 1998, p.46)

Desse modo, a escolha de um nome não parece ser uma opção guiada apenas por mera afinidade, por um fator psíquico, pois o ato de nomear implica o de selecionar e avaliar, instaurando, conseqüentemente, nesse processo, uma dada valoração, que é sempre ideológica. Por isso, embora do ponto de vista estritamente visual o nome não baste para ilustrar a tese arquitetônica que aqui interessa, é fator relevante para ela, na medida em que o nome da bailarina cria um momento de verbo-visualidade a considerar no contexto, o que envolve a produção, circulação e recepção da obra. Isto é, o nome também produz um discurso não apenas verbal, pois, através da sua verbalidade, ele por sua vez também invoca imagens a potencializar os sentidos que se revelam no estritamente visual, aspecto esse retomado ao final desta seção e usado aqui para continuar refletindo acerca do bailarino-criador como um ser não álibi no existir:

O ato responsável é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento desta obrigatória singularidade. É essa afirmação do *meu não-álibi no existir* que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado. É apenas o não-álibi no existir que transforma a possibilidade vazia em ato responsável real (através da referência emotivo-volitiva a mim como aquele que é ativo). É o fato vivo de um ato primordial ao ato responsável, e a criá-lo, juntamente com seu peso real e sua obrigatoriedade; ele é o fundamento da vida como ato, porque ser realmente na vida significa agir, é ser não-indiferente ao todo na sua singularidade. (BAKHTIN, 2010, p.99)

Assim, ressalta-se que esse cunho valorativo não é privilégio apenas das bailarinas que adotam nomes artísticos, como veremos em Nur e Kahina. Aquelas que permanecem utilizando seus nomes de nascença, como Priscila Fontoura e Bruna Gomes, também têm motivos coerentes para assim proceder, sustentando igualmente seus posicionamentos e, por isso, revelando, cada uma a seu modo, outros efeitos de sentido a partir da situação concreta em que se enunciam. Ainda ao falar do processo de prefaciá-lo, Brait faz considerações relativas à autoria naquele contexto que parecem dialogar com o que acaba de ser colocado agora em relação ao nome das bailarinas, à produção de sentidos instaurada através desse elemento composicional:

O prefácio admite duas possibilidades de autoria, de assinatura, de posicionamento em relação ao trabalho a ser apresentado: o autor da obra redige também o texto antecipador ou delega a outra pessoa essa tarefa. A escolha de uma dessas alternativas implica, necessariamente, uma variação no que concerne à dimensão discursiva do gênero, apontando para pontos de vista instaurados no texto em relação ao conteúdo e à organização da obra e, ainda, para sua inserção em tradições de funcionamento de prefácios.” (BRAIT, 2016, p. 11)

Diz-se haver tal relação, pois, ao dançarem, todas as bailarinas exercitam a exotopia. Independente do nome que as identificam, transformam-se em autoras-criadoras de diferentes projetos enunciativos a partir de dadas posições enunciativas. Logo, quando um bailarino dança, como quando um autor prefacia, optar por um nome ou outro vai incidir sobre o discurso dançado, o que pode revelar ou denunciar diferentes perspectivas nele e para além dele. Portanto, toda bailarina cria uma personagem nomeada a fazer dialogar distintas valorações, o que se relaciona à posição exotópica relativa à autoria:

Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não do plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se o *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...] (BAKHTIN, 2011, p.13)

Para exemplificar esse ponto de vista exotópico, se se pensar na bailarina em análise agora, “Daniela Sacomano artista” não corresponde à “Daniela Sacomano pessoa”. Nur (ou mesmo Daniela, se assim ela preferisse ser reconhecida no meio artístico, é a representação a partir da qual essa bailarina torna-se “uma personagem de si mesma, quase uma outra pessoa” (SOBRAL, 2009, p.107), uma artista, ou seja, uma autora-enunciadora, como já se disse, tida “como uma posição axiológica estruturante do objeto estético” (FARACO, 2011, p. 23).

De acordo com Bakhtin, “a maneira de falar do outro é usada pelo autor como ponto de vista, como posição de que este necessita para conduzir sua narração” (BAKHTIN, 2010, p.218). Continua-se, pois, a abordar o aspecto ideológico a envolver o nome da bailarina, mas em combinação, como não poderia deixar de ser, com outro aspecto, a partir da “maneira de falar” dela. Porém, quando essa bailarina utiliza movimentos e gestos para construir o seu discurso, como perceber que valorações sociais tornam-se evidentes? Antes, porém, é preciso ressaltar que na

dança do ventre, pela própria dialética envolvida (desde a origem até hoje), pode-se depreender que diferentes vozes ecoam em diálogo. Ao dizer isso, retomasse a polifonia, porém, aqui, não em seu sentido conceitual utópico, mas mais precisamente no sentido de uma “abordagem de inspiração bakhtiniana”, como Amorim chama o seu trabalho de reflexão sobre o texto e a pesquisa em Ciências Humanas. Diz a autora

Há alguns anos venho trabalhando sobre a questão do texto de pesquisa em Ciências Humanas numa abordagem de inspiração bakhtiniana, e que pode assim ser chamada de polifônica. O texto interessa-me como lugar de produção e de circulação de conhecimentos, porque penso que a escrita de pesquisa não se reduz a uma simples transcrição de conhecimentos produzidos em situação de campo. Pode-se desse modo interrogar o texto em relação a várias questões, das quais uma, em particular, parece-me importante: a alteridade ou, dito de outra maneira, a relação entre o pesquisador e seu outro, ou melhor, seus outros. (AMORIM, 2012, p. 8)

E é com essa concepção, a qual serviu de base para o desenvolvimento da sua “teoria das vozes do texto”, que esta pesquisa deseja dialogar para o trabalho com a análise de danças do ventre. Diz-se isso, porque a dança do ventre como gênero não deixa de existir por que há especificidades, tipicidades distintas no modo de enunciá-la a depender do autor e interlocutor e dos contextos a envolvê-los. “A interrelação de autor e herói, afinal, nunca é realmente uma relação íntima de dois; todo tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.17) Logo, é especialmente por isso que a dança se mantém viva. Ela não é algo posto que diga nada a alguém, sem que desse alguém se obtenha respostas e tudo isso ganha espaço no texto, neste caso na materialidade visual. Oportunamente,

o locutor e o interlocutor têm o mesmo peso, porque toda enunciação é uma “resposta”, uma réplica, a enunciações passadas e a possíveis enunciações futuras, e ao mesmo tempo uma “pergunta”, uma “interpelação” a outras enunciações: o sujeito que fala o faz levando o outro em conta não como parte passiva mas como parceiro – colaborativo ou hostil – ativo. (SOBRAL, 2009, p.33)

Para algumas bailarinas, por exemplo, a dança do ventre é uma forma de desenvolver a sensualidade, a sexualidade, a feminilidade; para outras, uma maneira de conectar-se com energias sutis, com a espiritualidade; em outros casos, uma prática terapêutica, capaz de conduzir ao autoconhecimento; para algumas,

ainda, uma prática desportiva, capaz de proporcionar lazer, relaxamento, benefícios físicos como outra qualquer. Na extremidade oposta, por exemplo, há mulheres que poderiam aventurar-se como bailarinas, mas não se permitem à experiência justamente, porque enxergam a dança do ventre unicamente como modo, até vulgar, de seduzir (especialmente homens). Portanto, esta pesquisa se inspira na abordagem polifônica, mas no sentido de que fala Amorim, ou seja, de atentar às vozes do discurso, através também de uma análise que busque

identificar quais são as vozes que se deixam ouvir no texto, em que lugares é possível ouvi-las e quais são as vozes ausentes. Não se trata de um trabalho de análise lingüística ou literária, mas de uma tentativa de identificar os limites, os impasses e a riqueza do pensamento e do saber que são postos em cena no texto. (AMORIM, 2012, p. 8)

Todas essas visões de mundo em interação, incorporadas por cada bailarina nas posições enunciativas de autora e/ou personagem, conseqüentemente, criam diferentes textualidades visuais, geram atos discursivos específicos a partir do que também se cria composicionalmente, transcendendo o material. Portanto, vê-se as inúmeras danças do ventre como porta-vozes do gênero realizadas de acordo com ele (sua natureza estável), porém cada uma a seu modo (sua natureza instável). O exemplo de Sobral, a seguir, é didático e pertinente para o diálogo com a dança do ponto de vista agora focado:

Uma palestra pode ser formal ou informal, por exemplo, mas isso não altera a posição enunciativa dos envolvidos; porque só o palestrante, em sua posição, pode fazer a palestra mais ou menos formal. Mas, formal ou informal, a palestra é uma palestra, não uma conversa (mesmo que o palestrante diga que é uma conversa). Portanto, "palestra acadêmica" designa um gênero dentro da prática social que é o ato de palestrar no âmbito acadêmico. Se digo "palestra inspiracional", refiro-me de uma prática discursiva que requer outro gênero, um gênero em que o locutor busca inspirar seu interlocutor a fazer/ser/querer alguma coisa. Logo, a prática de palestrar tem vários gêneros. Gênero, repetimos, é o ato que se realiza ao falar. E, dentro disso, temos o texto de uma palestra. Daí, se a palestra gera um texto publicado em forma de artigo, tem-se outro gênero, "artigo acadêmico", não "palestra acadêmica". (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016, p.4-5)

Ou seja, todas aquelas visões de mundo, textualidades visuais distintas "realizam o gênero. O gênero em si não se altera quando se alteram as modalidades. Por isso o gênero é um dispositivo potente que vai além dos textos e estruturas e os incorpora para realizar atos discursivos específicos" (SOBRAL; GIACOMELLI, 2016, p.3). Todas as visões de mundo são vozes não aleatórias, que

se entrecruzam nos mais diversificados contextos. Bakhtin diz que a imagem externa é “como conjunto de todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano. (BAKHTIN, 2011, p.25). Logo, agora, considerando isso e exclusivamente a apresentação de Nur, que vozes/valorações estariam se manifestando através do que a bailarina enuncia visualmente? Eis o desafio de reflexão.

Não é preciso ser da área de dança para perceber que o contexto no qual a bailarina executa a sua dança é informal. Trata-se de uma confraternização, no Brasil, entre bailarinas e seus respectivos familiares, amigos (incluindo a presença de crianças), diurna como de costume. Se através da autoria efetiva-se uma “posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante [...], o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2010, p.52), como se chega à conclusão de que determinada personagem, neste caso a bailarina, expressa uma visão? Por intermédio da sua voz, das marcas enunciativas próprias, de comportamentos e ações típicos que ela apresenta.

Ao longo da dança neste vídeo, percebe-se que Nur evidencia habilidades de uma bailarina profissional experiente: tônus muscular preciso, consciência corporal bem desenvolvida, leitura musical atenta. Tudo isso se manifesta na composição coreográfica que ela realiza, a qual, obviamente, traz movimentos que fazem parte do que se denominou a gramática da dança do ventre, ou seja, do repertório de movimentos que são identificados como pertencentes a esse domínio, a essa modalidade de dança. Dentre os mais recorrentes, estão o *shimmy* (primeira incidência ocorre aos 34seg do vídeo), movimento vibratório horizontal do quadril, e os *trancos* (exemplar aos 3min02seg do vídeo), movimentos que servem para acentuar, por exemplo, sons percussivos ditados pela música.

Porém, se por um lado o *shimmy* em si pode ser considerado um elemento composicional por ser praxe do gênero, por outro, quando executado em dado contexto concreto, com uma soltura de quadril considerada invejável por muitas outras bailarinas, isso tem de ver mais com o estilo ou projeto enunciativo da bailarina em análise, portanto com a forma arquitetônica, do que com modo de composição, motivo pelo qual Nur torna-se exemplar aqui. Ou seja, infere-se que o movimento *per se* é o mesmo que se repete entre as bailarinas que disseminam a dança, mas no corpo de cada uma delas é diferente, revelando peculiaridades ou não, o que se dá afirmativa e positivamente no caso de Nur justamente pela soltura

de quadril mencionada. É isso, por sua vez, que faz com que o que era um mesmo movimento, antes tido como idêntico, se torne um diferencial em termos de autoria e seja atribuído à bailarina, no meio da dança, como uma marca registrada dela, o que aqui se chama marca enunciativa. Assim, o que Sobral descreve a respeito de gênero quando se toma um discurso verbal parece também servir para a reflexão de uma enunciação visual em dança:

No âmbito da concepção dialógica, é a união entre significação (elemento do nível da língua) e valoração (elemento do nível da linguagem) que cria sentidos nas circunstâncias históricas e sociais dadas de cada enunciação. Essa união faz que as chamadas “marcas linguísticas” sejam entendidas nessa teoria como parte da significação, no nível da língua, enquanto a colocação em discurso dessas marcas, ou seja, a mobilização valorada dessas marcas segundo as circunstâncias de enunciação (que envolve a soma das relações sociais dos sujeitos envolvidos) é responsável pelas “marcas enunciativas”, designação que preferimos a “marcas discursivas”, a fim de enfatizar mais o processo de enunciação, a discursivização, do que o produto enunciado/discurso. (SOBRAL; GIACOMMELI, 2016, p. 11-12)

Figura 10 - Movimento Shimmy



Fonte: Nur ... (2011).

Figura 11 - Movimento conhecido como *tranco* pelas bailarinas



Fonte: Nur ... (2011).

Além do *shimmy*, Nur executa ondulações de ombros e explora o cabelo comprido, práticas reconhecidas como repertório de dança do ventre, da gramática dessa modalidade, elementos composicionais, pois. Porém, ao fazer uso disso na situação concreta de enunciação, esses mesmos movimentos e gestos se modificam, passam também a figurar como elementos arquitetônicos, marcas enunciativas produtoras de sentidos outros. Isto é, neste contexto, Nur tira proveito de uma nuance musical diversa, quando a música passa a ser instrumental e melódica, sem o cante, para movimentar sinuosamente, em círculos, frente e atrás, apenas um dos ombros, porém com o braço rente ao corpo. Na sequência, ela aparece a encaracolar e desencaracolar apenas uma mecha dos cabelos. Tal sequência de movimentos, executada dessa maneira, não é comum, isto é, não se impõe a todas as bailarinas como uma “regra a seguir” para obter o sucesso no diálogo com o espectador, mas torna-se repertório gestual muito próprio da bailarina aqui analisada, do seu modo de dizer a dança que (re)cria e conta. Quer-se relacionar isso ao que já se explicitou na voz de Bakhtin no capítulo teórico quanto aos planos geral e singular a se levar em consideração nas práticas discursivas, o que na voz de Sobral é assim colocado:

O que Amorim descreve como “dizer” ou “expressar” o ato (p. 27), em oposição a “teorizar sobre o ato”, é aquilo que tentei, mais toscamente, descrever como “generalizar sobre singularidades”, e que se baseia, em minha leitura, na maneira como Bakhtin mobiliza o materialismo dialético, anti-hegelianamente, para propor uma forma de teorização “dialógica” que recusa “a linguagem teórica e abstrata” então (e ainda hoje) vigente, teorização que leva em conta, repito, o que há de singular em cada ato e o que há de geral ou comum em todos os atos. Se o que une esses dois componentes é a valoração que o sujeito faz necessariamente de todos os seus atos, o que os explica na teoria é a integração entre significação e sentido em toda expressão do ato/dos atos. (SOBRAL, 2009b, p. 3)

Infere-se essa relação justamente porque a bailarina não está apenas realizando passos isolados que não se comunicam entre si (“o que há de geral em todo ato”), mas está a encadeá-los em um contexto específico de interação improvisada com o espectador e a imprimir, assim, valor ao seu dizer (“o que há de singular em cada ato). Assim, é desse ponto de vista, infere-se, que Nur causa a impressão de dar voz à valoração de uma maior espontaneidade, de não pensar na técnica, aproveitando a oportunidade para criar outras figuras de linguagem, brincando com os sentidos dados pelos movimentos clássicos já existentes. Assim é que “Esse material do mundo é superado de forma imanente pelo ato e pela criação” (BAKHTIN, 2011, p.179). É como se ela, distante dos clichês da dança do ventre, saísse do nível da significação e alcançasse o nível de outros sentidos possíveis, o que pode representar em alguma instância, já que se fala em superação na linguagem verbal, uma dada superação na linguagem visual que propõe (representada pela sequência de movimentos a partir dos 3min17seg do vídeo). Quer-se usar esse aspecto da análise para ratificar justamente a proposição de que “a consciência criadora do autor não é uma consciência linguística no mais amplo sentido desse termo, é apenas um elemento passivo da criação – um material a ser superado por via imanente”. (BAKHTIN, 2011, p.180)

Figura 12 - Imagem que exemplifica uma dada “superação na linguagem”



Fonte: Nur ... (2011).

Ao seguir a mesma linha de raciocínio, é possível perceber que nos momentos mais intimistas da música, o comum, aqui usado para exemplificar o que seria um elemento da gramática do gênero, do campo da significação, é bailarinas explorarem o aspecto sensual da dança, ressaltando corpos considerados exuberantes se se pensar nos padrões estéticos ocidentais vigentes. Nur, por sua vez, quando dança, não parece veicular tal voz, dizer visualmente: “Olhem para mim, constatem como eu sou linda, como meu corpo é definido, como posso seduzir com ele”, restringindo, quem sabe, interpretações outras a que o espectador pode chegar. Ela parece justamente conduzir o seu discurso na contramão dessa produção de sentido mais estereotipada.

Ao mesmo tempo, faz-se relevante destacar que nem por isso este corpo que agora dança é desprovido de sexualidade e sensualidade, de feminilidade, valorações essas naturalmente presentes quando se trata de dança do ventre, reforçadas também pelo que o figurino sugere em termos de imaginário ocidental, também gramática do gênero (decote, fendas, tecido nobre, transparência, pedrarias). Porém, ainda que o revelar do corpo de Nur não seja despretensioso em termos de intencionalidade de seduzir (conotação da própria dança), a bailarina não parece veicular uma sensualidade senso comum, exacerbada, construir o seu projeto enunciativo com a simples intenção de ser, propositalmente, sensual, como pode acontecer na dança do ventre quando não há atenção ou não se quer voltar a isso.

Talvez, o que também amenize tal efeito especificamente na dança seja o distanciamento de marcas que, muitas vezes, participam de projetos enunciativos correntes, os quais apostam mais em uma conotação hiper-sensualizada, como “carões”, expressões faciais forçadas, fórmulas prontas, engessadas para impactar o espectador. Outro elemento que igualmente pode contribuir para o afastamento dessa perspectiva é o investimento em alinhamentos os quais remetem a uma formação clássica do *ballet*. Atenta-se para o fato de que a bailarina, embora descalça, dança em *elevé* e reproduz posições de braços e pernas típicas do *ballet* clássico. Por certo, esse é um gênero que serve de base para muitos outros, influenciando direta ou indiretamente inúmeras modalidades de dança, influência essa, pois, comum também se se pensar em bailarinas que se dedicam à dança do ventre. Porém, aqui, quer-se destacar que Nur, para se deslocar, sobe na ponta dos pés de modo proeminente em vez de manter a planta do pé ao chão na maior parte do tempo, marca mais próxima como elemento gramatical da dança oriental. A bailarina, além de saltitar, destaca em termos de postura os alinhamentos verticais que diferem das linhas sinuosas, ondulatórias, próprias da dança do ventre (e mais evidentes na dança seguinte, de Priscila Fontoura).

Cabe destacar que, não raro, há a impressão de que, justo por essa influência clássica no estilo, a enunciação da bailarina pode se dar de maneira mais enrijecida pelo rigor que o contexto da dança clássica inspira em relação ao da dança do ventre. No entanto os alinhamentos de Nur, que poderiam ser associados ao *ballet* e por isso mesmo conferir um certo rigor à sua dança, quando executados por ela, parecem se transformar em marcas enunciativas flexíveis, na medida em que produzem outro efeito de sentido a destacar a voz da espontaneidade por uma certa liberdade, fluidez, leveza que a própria bailarina materializa *em* e inspira *com* sua dança. Infere-se, assim, que aquele distanciamento de marcas de uma hiper-sensualidade associado à mobilização de outras que remetem à dança clássica geram um efeito de sentido distinto se se pensar no que é considerado recorrente na dança do ventre. Isto é, vê-se uma dança do ventre a veicular um tom mais alegre do que propriamente sensual. Através de tais atributos, ela consegue manter aparentes as influências do *ballet* sem que isso interfira na dança do ventre, ou seja, sem descaracterizá-la, respeitando as coerções que fazem da dança do ventre tradicional o gênero que é, os elementos composicionais imprescindíveis para que os espectadores a reconheçam como tal. O que diz Brait em relação às

características do prefácio continua sendo interessante, agora justamente para refletir acerca da interferência, na dança, de elementos que a descaracterizariam ou a modificariam como gênero, ou seja, do “relativamente estável” na dança, pois nela também não se pode dizer qualquer coisa.

Mostrar, por exemplo, os pontos fracos, as inadequações, é algo que está inteiramente fora das características do prefácio, do lugar que lhe cabe enquanto gênero do discurso. Quem não gostou não se pronuncia em forma de prefácio. Esse aspecto é muito importante para a reflexão sobre o gênero do discurso. No que se refere ao que cabe ou não a cada gênero, o que pode ou não cada um dos existentes e por existir, Pavel Medviédev, um dos participantes do que hoje se chama Círculo de Bakhtin, ao discutir a orientação do gênero na realidade, esclarece uma de suas características essenciais: “Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela.” (MEDVIÉDEV, 2012. p. 196 apud BRAIT, 2016, p. 13)

Figura 13 - Imagem que exemplifica os alinhamentos que compõem a dança de Nur



Fonte: Nur ... (2011).

A música festiva e o traje eleitos pela bailarina parecem coerentes com o contexto de uma festa de confraternização para agregar amigos e familiares, como se disse, espectadores esses levados em consideração por ela na sua enunciação. É perceptível, ainda, que não há um conflito entre a bailarina e a sua própria marca enunciativa: o figurino, como elemento de representação, dá o tom da voz de Nur, e, como elemento de composição, se torna instrumento também de diálogo, pois não se sobressai nem parece gerar desconforto à bailarina e aos outros. Os pés descalços e o figurino tradicional de dança do ventre, de cor azul, fria/sóbria, é considerado mais discreto no decote, nas transparências, na fenda lateral e na

quantidade de pedrarias/brilhos, se comparado ao que é visto em outros contextos. Isso na dança de Nur reforça que “A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.113). Tudo isso somado ao clima do próprio ambiente, que se faz cada vez mais acolhedor, com a participação do espectador a aplaudir, potencializam a alegria, o entusiasmo de Nur, que, de modo recorrente, saltita a exemplo da amostra aos 19s do vídeo. Logo, deslocamentos ágeis, intercalados a saltos e acompanhados de constante sorriso, são marcas enunciativas, elementos através dos quais a intencionalidade de estabelecer diálogo imediato com o outro, através dessa abordagem enunciativa específica, seja percebida e correspondida por quem a assiste. Isso tem que ver com o que Bakhtin explica em relação à orientação da palavra entre o conteúdo interior e a expressão exterior:

[...] é preciso eliminar de saída o princípio de uma distinção qualitativa entre o conteúdo interior e a expressão exterior. Além disso, o centro organizador e formador não se situa no interior, mas no exterior. Não é a atividade mental que organiza a expressão, mas, ao contrário, *é a expressão que organiza a atividade mental*, que a modela e determina sua orientação. Qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão, isto é, antes de tudo *pela situação social mais imediata*. Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, e mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos. Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado [...]. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.112)

Figura 14 - Deslocamentos, saltos e sorrisos, marcas enunciativas de Nur



Fonte: Nur ... (2011).

Assim, o sorriso constante e o olhar sempre preciso, direto, atento a cada contemplador a quem se dirige delineiam a presença de palco da bailarina, uma estratégia enunciativa estética capaz de instigar a participação, o envolvimento efetivo dos leitores da dança, que passam a integrar a obra artística, através das palmas, do retorno caloroso também expresso em sorrisos e olhares atentos. Isso é evidente também aos 5min17seg do vídeo da apresentação. Se por um lado o contexto em que se dá a dança não traz grandes concorrentes (comparado ao que ocorre em um restaurante, por exemplo), tendo em vista que o espectador ali está exclusivamente para apreciar a apresentação, por outro a bailarina obtém êxito em sua atuação, pois todos aparecem totalmente concentrados nela, fazendo registros fotográficos. Isso pode ser relacionado ao fato de que a “relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal. Posso ser apenas portador da tarefa da enformação e do acabamento artísticos mas nunca o seu objeto [...]” (BAKHTIN, 2011, p.174). Eis a relevância do outro e da interação com ele para a intersubjetividade do sujeito, certamente incluído aí qualquer fenômeno de transformação possível.

Figura 15 - Captura da reação do público, atento à dança



Fonte: Nur ... (2011).

Do mesmo modo, ela também parece extremamente concentrada no público, presente na situação que os envolve. Chama atenção o fato de ela, em nenhum momento, encarar diretamente a câmera a gravar sua dança, como flagra o *flash* que capta o olhar de Nur aos 2min. Inere-se, especialmente pelas marcas enunciativas a partir de agora elencadas, que ela assim reage não por desatenção. Isso pode remeter ao fato de que “eu nunca estou livre para impor minha intenção desimpedida, mas devo sempre mediá-la através das intenções dos outros, a começar pela outridade da própria linguagem em que estou falando. Tenho que entrar em diálogo com outrem” (CLARK; HOLQUIST, 1998, p.264). É como se, ciente do contexto em que dança (não se trata de palco, programa de televisão, etc.), fizesse questão de priorizar a enunciação, e não o “enunciado”, isto é, a troca de olhares com aqueles com quem diretamente dialoga, sem se preocupar com o “congelamento de suas figuras” disponibilizadas para uma consulta posterior, o que, por sua vez, não exime o espectador da dança, já em formato de enunciado, de sentir-se também contemplado.

Figura 16 - Uma das imagens representativas de que Nur não olha diretamente para a câmera que a filma



Fonte: Nur ... (2011).

Aos 5min41seg, Nur, inclusive, chama outra bailarina da plateia para dançar com ela em clima de descontração, como revela a imagem abaixo. Interessante é que é a própria bailarina convidada que decide o momento de retornar ao seu lugar. No vídeo é possível ver que ela faz isso justo quando Nur está de costas. Somente quando esta conclui o seu giro é que vai perceber que a parceira está saindo de cena. Neste instante, é como se o olhar de Nur denunciasse que a colega bem poderia ter permanecido com ela por mais tempo, que isso, na verdade, era o esperado. Vê-se aqui um exemplo de que “O *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de *eu* único (*eu-para-si*) no mundo.” (BAKHTIN, 2011, p.383). Em outras palavras, vê-se, assim, tamanho clima agradável, de entrega, parceria na dança que, por todos os elementos descritos até aqui, mais parece um improviso compartilhado.

Infere-se que, quando Nur chama alguém da plateia para dançar, esse outro é também um outro texto que ali está cumprindo uma função diferente em relação a ela na posição de bailarina-enunciadora. O gênero permanece inalterado, a autora em primeira instância também continua sendo Nur, mas as condições em que a materialidade se dá denunciam que há nuances que precisam ser levadas em consideração, como a posição enunciativa entre os participantes da comunicação. O excerto a seguir, embora se refira a outro gênero, bem serve para ilustrar tal aspecto

que também se observa do ponto de vista de uma linguagem visual através da dança:

Temos de considerar o *aparato técnico* do texto da palestra acadêmica, mas o que importa é sempre a situação enunciativa, a posição enunciativa dos envolvidos. Se uma pessoa que não o palestrante colocar-se em seu lugar e falar, essa pessoa não estará fazendo uma palestra acadêmica. Esses e outros tipos de texto são usados pelo palestrante para realizar o gênero “palestra acadêmica”, ou seja, não há apenas um texto para ele fazer isso, e sim uma variedade, cada uma com suas formas próprias de textualização, mais ou menos estáveis, e todos eles são textos do mesmo gênero, pois usados para realizar esse gênero. (SOBRAL; GIACOMMELI, 2016, p. 3-4)

Figura 17 - Imagem de Nur convidando uma colega bailarina para dançarem juntas.



Fonte: Nur ... (2011).

Quando se conversa com um amigo, é necessário estabelecer contato visual com ele. Isso é o que transmite uma dada entoação, é o que carrega o discurso de expressividade, é o que diz, inclusive, que por ele se tem respeito. Visualmente, quando se pensa em dança, isso continua sendo tanto ou mais válido. Porém, muitas vezes, algumas bailarinas podem carecer de tal habilidade, o que não é o caso de Nur. Ela, ao reconhecer a relevância de um outro não indiferente a participar de sua enunciação, parece fazer o material,

“que atua mecanicamente sobre o indivíduo, começar a falar, isto é, descobrir nesse meio a palavra em potencial e o tom, de transformá-lo no contexto semântico do indivíduo pensante, falante e atuante (e também criador)”. Seja enquanto se desloca no espaço, quando se fixa nele, quando rodopia, pode-se evidenciar que a bailarina está a todo momento alegre, buscando o espectador com o seu olhar, como se

procurasse preencher com dança todos os espaços possíveis. Infere-se que isso em certa medida tem ligação com a seguinte advertência:

Quando construímos um ser humano no palco, deveríamos nos lembrar de que ele está ligado a todos os fenômenos da natureza. Se esquecermos isso, uma dimensão mais ampla do que é o ser humano estará perdida. [...] Do mesmo modo, se eu quiser encarnar a alegria, posso pensar que eu sou parte do ar que está ao meu redor. Sendo assim, a emoção não acontece apenas dentro de mim, mas torna-se um reflexo da natureza. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.74)

Aos 2min35seg da apresentação, por exemplo, Nur finaliza estrategicamente o seu movimento sinuoso em giro com uma pose dedicada à garotinha que deseja fotografá-la e, aos 6min57seg, dirige-se a uma senhora, fazendo gestos com as mãos para com ela especificamente interagir. A garotinha, de imediato, sorri e a senhora, de pronto, sacode as mãos, ambas correspondendo visualmente à bailarina. Isso remete ao fato de que, “Como contador de histórias, o solista desfruta da relação com os espectadores e reage às mudanças de suas emoções [...] Essa habilidade de sentir o público é algo que se adquire com a experiência.” (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 110) Portanto, é como se esse olhar de Nur constituísse, literalmente, um movimento que parece sussurrar: “você não é “o espectador”, é especial na sua singularidade. Para que a dança faça sentido, é preciso que troquemos olhares. Eu começo, eu vejo você”. Assim, se constata que “Emoções individuais podem surgir apenas como sobretons acompanhando o tom básico da avaliação social. O ‘eu’ pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do ‘nós’.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.7)

Figura 18 - A bailarina busca seu espectador com o olhar (marca enunciativa)



Fonte: Nur ... (2011).

Figura 19 - A bailarina busca seu espectador com o olhar (marca enunciativa)



Fonte: Nur ... (2011).

Embora essa seja uma valoração presente ao longo de toda a coreografia, a partir dos 7min18seg do vídeo, ocorre uma situação curiosa. Na sala, há um garoto que parece estar distraído. Ele reproduz com os braços e mãos um gesto o qual não raro simboliza que se está enfadado com algo. Por mais que Nur contagie o público com sua energia eletrizante, isso não significa que todos sempre irão aplaudi-la com o mesmo entusiasmo. Porém, a bailarina, ao longe, parece capturar essa imagem desolada do garoto e, precisa, desloca-se até ele, imitando-o. Na ocasião, ela não pára de dançar, mas, mais do que isso, incorpora o gesto dele à apresentação. Se ele realmente está desanimado, a ação da bailarina fez com que saísse da inércia, ou seja, o “desarma” e ele passa, quase que de imediato, a movimentar-se, entregando-se, timidamente, também às palmas e ao canto dos demais.

Isso remete ao fato de que o “homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo” (BAKHTIN, 2010, p.205). Esse outro revela sempre um aspecto diferenciado de um eu. O outro se manifesta, inclusive, na própria voz do autor que, distante da neutralidade, “deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele” (BAKHTIN, 2010, p.73). Dito de outro modo, na “representação do autor, se ela for fundamental e adequada, inevitavelmente ressoará junto com o discurso do autor também o discurso de outrem, o discurso do próprio personagem” (BAKHTIN, 1998, p.137). Todas essas transformações percebidas tanto no comportamento de Nur como do espectador parecem remeter ao que menciona Yoshi Oida em relação a “mudanças em termos de sensações”:

não estou me referindo a nenhum aspecto emocional ou psicológico; trata-se de algo mais fundamental: a resposta direta do corpo. É importante compreender que atuar não é apenas emoção, ou movimento, ou ações que comumente reconhecemos como 'atuação'. Atuar envolve também um nível fundamental: o das sensações básicas do corpo. Um dos meus mestres me disse: "Na condição de ator, você não deve ser teórico. Não seja tão lógico nem confie na sua compreensão intelectual. Aprenda através do corpo". [...] A coisa mais importante a ser lembrada é que precisamos compreender que a atuação se dá através do corpo e não do cérebro. Atuar não é o mesmo que compreender teórica ou intelectualmente. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 51)

Nur não poderia de antemão prever o que aconteceria, como o seu espectador reagiria ao seu discurso (afinal "O riso é espontâneo e não é fácil trabalhar a espontaneidade sob encomenda (OIDA; MARSHALL, 2007, p.86)). Ela simplesmente sente e, com isso, mostra que desenvolve a habilidade de ser "presença em si", sendo capaz de se fazer presente ao outro, que também a habita e se reconhece refletido nela. Assim, Nur ganha "uma compreensão mais profunda de um processo fundamental: através do corpo, aprender algo que vai além do próprio corpo. Para alcançar isso, é preciso estar completamente 'presente' dentro da própria pele, o tempo todo [...]" (OIDA; MARSHALL, 2007, p, 52).

Novamente, isso tem de ver com aquela antecipação ao outro de que fala Bakhtin. Quem dança também sempre vai levar o outro, real ou presumido, em consideração. Nur, além de contar com os próprios espectadores a participarem da dança no momento da enunciação, antes mesmo dela, mobiliza dada textualidade visual com base na imagem prévia que faz desses espectadores e que, por sua vez, igualmente esperam vê-la de dada maneira. É, assim, o próprio contexto concreto que antecipa as demandas aí implicadas, rede onde todos estão envolvidos a interagir. Agora, vê-se isso nas palavras de Sobral, trazendo a reflexão do ponto de vista do gênero:

Gênero mobiliza discurso e discurso mobiliza texto e o texto é a materialidade com que trabalhamos. Gênero é uma forma-conteúdo englobante que envolve antes de tudo posição enunciativa e projeto enunciativo e, portanto, envolve endereçamento: ao dizer algo via gênero, o locutor endereça, dirige o que diz a um dado interlocutor típico e, ao fazê-lo, altera o que vai dizer em função da antecipação da réplica desse interlocutor. Quando se diz "típico", fala-se do interlocutor que é parte da situação de enunciação: quando se dirige a um professor que não conhece, um aluno se dirige ao professor típico, ao perfil de professor que conhece. (Claro que, depois de conhecer esse professor, o aluno vai modular, ou seja, adaptar, o que diz.). (SOBRAL; GIACOMMELI, 2016, p. 4)

Figura 20 - Imagem de Nur, instigando o espectador, que se torna parte integrante da obra



Fonte: Nur ... (2011).

Enfim, ao analisar a dança, vê-se que até mesmo um nome que poderia ser ignorado por, aparentemente, carecer de sentido passa a ter conotação diversa, indica ser um dado relevante, uma parte” composicional a ser levada em consideração para que se possa vislumbrar efetivamente o todo da enunciação, isto é, compreender a arquitetônica de uma obra visual como esta, a qual, do início ao fim, causa a sensação de que todas as partes se conectam.

Todos os fatores elencados constituem, pois, marcas enunciativas significativas intrinsecamente relacionadas à valoração social veiculada pela artista. Se uma “visão de mundo constrói atitudes [...]” (BAKHTIN, 2011, p. 189), pode-se inferir que essas marcas específicas combinadas ao nome Nur produzem sentidos que chegam ao espectador, fator também imprescindível para que tais sentidos se completem. Desse modo, a bailarina parece dizer visualmente: “Dança do Ventre é técnica, sim, mas não se restringe a isso. É ser capaz de festejar a vida, de sentir prazer, de tocar o outro com essa alegria, fazendo com que ele saiba *de* e queira sentir tamanha liberdade também.” Essa valoração criadora de espontaneidade soa como um presente ao outro, uma belíssima narrativa, uma mensagem em gestos, expressões, capaz de encantar até mesmo o espectador mais resistente, no vídeo representado pelo menino supostamente desanimado.

Assim sendo, justamente após a análise dessas marcas enunciativas é que é possível retomar a questão do nome artístico selecionado pela bailarina para além do que se disse inicialmente a respeito do caráter exotópico aí envolvido. É possível,

agora, retomar a própria questão da verbo-visualidade expressa no nome Nur e o que se tem dito a respeito da concepção de linguagem para Bakhtin à luz do gênero do discurso. Vê-se, assim, que não é a palavra *Nur*, nome de origem árabe que significa Luz, capaz de mostrar tudo o que aqui se atribui às marcas veiculadas pela bailarina, pois se sabe que a palavra em si não basta para dar conta do sentido, mas, ao mesmo tempo, sem ela, o sentido também não pode se completar.

Através da composição do nome, percebe-se o projeto arquitetônico, já que a seleção efetivada por ela revela pistas. Logo, seria infrutífero a artista chamar-se Nur sem que a dança dela (projeto arquitetônico), de algum modo, retomasse isso (projeto composicional), honrando tal relação (integralidade). É como se esse nome fosse o *locus* da valoração, pois já expressa algo do modo de ser/pensar/agir da bailarina. Através da palavra, isso se transforma em “expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo”. (BAKHTIN, 2011, p.180). Logo, Nur, quando situada no discurso/contexto concreto, não é apenas Luz, mas um certo sentido que se produz graças à integração entre significação e sentido, verbal e visual, o que, como se busca demonstrar na análise, oferece, afinal e ao final da dança, muito mais do que uma “luz dicionarizada” poderia oferecer.

*"As palavras emitidas na/pela dança não podem ser falsas".
(GELETKANICZ, 2005)*

4.2 A SENSUALIDADE E A FEMINILIDADE COMO VOZ DE POSSÍVEL EMPODERAMENTO FEMININO EM UM RESTAURANTE DE DUBAI

A próxima dança selecionada para análise é de Priscila Fontoura, proprietária e professora da *Escola Amarein Danças Árabes*, de Porto Alegre/RS⁹, também reconhecida como bailarina internacional de sucesso por dedicar-se, há anos, a essa modalidade de dança em âmbito exterior. Além da escola no Brasil, Emirados Árabes Unidos (*Al Ain, Abu Dhabi, Dubai e Ras Al Khaima*), Egito, Bahrain, Tunísia, entre outros, constituem o foco de sua atuação profissional.

Figura 21 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Como se pode ver, Priscila, ao contrário de Nur, não aderiu a nome artístico, o que é sugestivo em termos ideológicos também, como dito anteriormente. Há, quem sabe, a probabilidade de isso assim se dar em virtude da confusão que pode haver na administração de dois nomes distintos perante a interação com familiares, amigos, também ligados à pessoa, e o público presumido, ligado à artista. Logo, pela própria confusão que a bailarina admite ser viável com essa dicotomia (nome de nascimento *versus* nome artístico), ela demonstra a ciência de que, como enunciativa, fala a diferentes públicos, de posições diferentes a cada contexto evocado, mesmo que utilize apenas um nome, o seu de nascimento.

⁹ para maiores informações acessar <http://www.portalamarein.com.br/>

Infere-se que isso denuncia, em complemento, a relevância que tem para ela não somente ser conhecida pelos outros como Priscila Fontoura, mas de se reconhecer como tal. Nesse caso, ela própria encarna essa concepção, pois faz do nome momento de expressão de uma valoração. Parece bastante coerente ela querer reafirmar-se como Priscila e não fazer uso de um nome estrangeiro (*para nós, sentido de lá para cá*), o que acarretaria efeitos outros em sua dança (voz), por exemplo. Com isso, o nome (*para nós, daqui para lá, Priscila e seu nome são estrangeiros*) passa a ser também mais do que um elemento material, composicional, mas um elemento de representação, valorativo, na medida em que reflete e refrata justamente a carga axiológica que ela veicula na dança da perspectiva aqui inferida. Isso remete ao fato de que:

Só porque vemos ou ouvimos algo não quer dizer que já percebemos a sua forma artística; é preciso fazer do que é visto, ouvido e pronunciado a expressão da nossa relação ativa e axiológica, é preciso *ingressar como criador no que se vê, ouve e pronuncia*, e desta forma superar o caráter determinado, material e extra-estético da forma, seu caráter de coisa: ela deixa de existir no nosso exterior como um material percebido e organizado de modo cognitivo, transformando-se na expressão de uma atividade valorizante que penetra no conteúdo e o transforma. (BAKHTIN, 1998, p.58-59)

O contexto internacional, hostil no sentido de situar-se “fora”, no qual Priscila teve e tem de se projetar, como bailarina brasileira, para comunicar suas narrativas visuais parece ser um aspecto relevante à reflexão da voz social por trás do nome de nascença mantido. Fala-se em “fora” e “hostilidade” por referência ao que Bauman (2012, p. 33) esclarece sobre a oposição dentro-fora.

[...] “Dentro” é um espaço em que raras vezes, se é que alguma vez, alguém se sente prejudicado, em que lhe faltam palavras ou no qual se fica inseguro sobre como agir. “Fora” – “lá fora” -, por outro lado, é um espaço onde se vai apenas ocasionalmente, ou nunca se vai, em que tende a acontecer coisas que não se podem prever nem compreender, diante das quais não se saberia como reagir, caso elas acontecessem – um espaço onde estão coisas das quais pouco se sabe, de que não se espera muito e do qual ninguém se sente obrigado a cuidar [...]

Culturalmente, tem-se a impressão, a sociedade tende a recolher-se para “dentro” de si” e a apresentar, em contrapartida, uma intensa dificuldade em sair desse estado. Logo, infere-se: dentro é um terreno totalmente conhecido, que confere segurança; fora, é um terreno pouco explorado, que implica fragilidade (estar à mercê), abertura, risco, elementos com os quais Priscila deve estar bem

familiarizada. Cabe destacar, porém, que não se fala aqui em “dentro” e “fora” com a intenção de dicotomizar essas instâncias, pois se entende que elas são relativas, seu sentido pode variar a depender do ângulo de que se fala. O fora também pode se mostrar igualmente libertador, confortável, por isso. Afinal, se por um lado há a “hostilidade do fora”, há também o aspecto redentor dessa perspectiva, o que pode ser associado inclusive à projeção de sucesso da bailarina no exterior, por exemplo. Logo, apenas lança-se uma dada direção ao inferir o exterior como ameaça/risco para refletir sobre o caso de Priscila sob um aspecto específico, como mais uma possibilidade de interpretação. Fala-se na “hostilidade do fora” e/ou na redenção aí implicada como possibilidades de interpretação para reiterar que, embora se saiba que Priscila pessoa não deve servir como base de interpretação da sua obra, é igualmente relevante saber que a subjetividade em algum grau perpassa a artista, enformando-a esteticamente:

todo artista, em sua obra, se ela é significativa e séria, aparece como o artista primeiro e tem que ocupar imediatamente uma posição estética em relação à realidade extra-estética do conhecimento e do ato, ainda que nos limites de sua experiência puramente pessoal e ético-biográfica. (BAKHTIN, 1998, p.38)

Como ele, o bailarino, busca ferrenhamente pertencer ao grupo que o hostiliza, necessita “ter a identidade pessoal endossada, confirmada, aceita por muitos – o sentimento de que se obteve uma segunda identidade, agora uma identidade social” (MORINEAU apud BAUMAN, 2012, p. 46), quem sabe esse sentimento de pertença, essa necessidade de identificação mostre-se justamente através do nome Priscila Fontoura que a bailarina faz questão de usar, como reação positiva à “hostilidade do fora”, pois

Não se pensa em identidade quando o “pertencimento” vem naturalmente, quando é algo pelo qual não se precisa lutar, ganhar, reivindicar e defender; quando se pertence seguindo apenas os movimentos que parecem óbvios simplesmente pela ausência de competidores (BAUMAN, 2012, p. 44).

Além do nome, o contexto em que se dá a dança de Priscila é diverso em relação ao de Nur. Se antes se tinha um ambiente informal, um clima de descontração com a presença de bailarinas, familiares e amigos, no Brasil, aqui se vislumbra uma outra atmosfera, que traz valorações distintas, impondo mudanças na forma de a bailarina se enunciar, como já enfatizado anteriormente. A atmosfera de que se fala agora é a de Dubai, uma cidade criada/inventada para atrair turistas de

todas as partes do mundo, capazes de movimentar ainda mais a economia local, através do consumo de serviços e produtos. Oferta de segurança, gastronomia exótica, visitação a pontos turísticos, instalação em imóveis ostensivos fazem parte do rico cenário, o que, infere-se, denuncia socialmente traços ocidentais e orientais com os quais esta tese busca dialogar através do que enuncia a dança de Priscila.

Em termos do embate entre ocidentalidades e orientalidades, a dança não poderia deixar de ser aí incluída. Do oriente, Dubai herda o tradicional conservadorismo de alguns países árabes no que diz respeito à permissividade de as mulheres dançarem em público, profissionalmente; do ocidente, em contrapartida, busca sanar os problemas daí advindos. Ou seja, se existe uma demanda, o espectador desejoso de assistir uma mulher dançando, é em bailarinas brasileiras que recai a sua procura cada vez mais crescente.

Empresários, por exemplo, vêm recorrentemente ao país para selecionar, geralmente em espetáculos de dança para os quais são convidados, bailarinas que almejam investir na carreira internacional. Priscila, além de ser uma dessas bailarinas que obteve muito êxito, promove na *Amarein* curso de formação técnica para capacitar outras bailarinas, suas alunas, a pleitear vaga nesse mercado. Ao final desse curso, elas se apresentam no espetáculo da escola que se dá anualmente, oportunidade na qual são avaliadas por empresários, parceiros da artista. Além de critérios relacionados propriamente à dança, como razoável nível técnico, habilidades como seleção musical, conhecimento de ritmos célebres na orquestra árabe; altura, cor *da* e cuidados *com a pele*, tipo de cabelo, traços do rosto, peso, idade, figurino, maquiagem são não somente levados em consideração, mas determinantes, ou melhor, requisitos para a aprovação da bailarina que quer trabalhar fora do país.

Ao mencionar isso, não se quer detalhar como é o mercado internacional nesses termos nem como se dá esse processo de seleção das bailarinas, mas apenas lançar algumas informações que ajudem a compreender o contexto diante do qual se fala quando se pretende analisar a dança de Priscila, a fim de compreender, pois, o diálogo entre as marcas e o discurso. Essas informações básicas, cabe destacar, também são perpassadas por valoração em alguma instância pela voz da pesquisa no sentido de que o dito do estudo, como não poderia deixar de ser, é igualmente um projeto enunciativo a mobilizar pontos de vista, o que se dá pela própria inviabilidade de se acessar o contexto original de que

se fala. Assim, investe-se na ideia de que a prática exotópica continua sendo exercitada na pesquisa, pois:

quanto mais um autor se autoriza um verdadeiro trabalho de escrita em seu texto de pesquisa, mais ele será, ao mesmo tempo, objetivo e subjetivo. Objetivo no sentido de prestar contas de uma certa dimensão de seu encontro com o objeto. Deste encontro, segundo uma perspectiva bakhtiniana, tal como acabo de apresentar, é impossível restituir o sentido do discurso tal como ele se produz na situação de campo. A escrita é uma outra cena enunciativa na qual apenas a significação pode ser restituída. (AMORIM, 2002, p.17)

Dito isso, passa-se a análise da enunciação de Priscila. O cenário dessa dança é o de um restaurante de hotel, como praxe. Ao contrário do ambiente de Nur, que lhe permitia deslocar-se de uma extremidade a outra da sala, tem-se, agora, um espaço destinado exclusivamente à bailarina, um pequeno palco a demarcar seu campo de atuação. Ao fundo, um único tecladista fazendo o acompanhamento da música; ao redor, o público que não aparece nas gravações, como de costume. Um cuidado que se tem para preservar a sua imagem/identidade, provavelmente uma exigência do local já conhecida pela bailarina, que orienta a quem faz o registro seguir.

Se por um lado a resolução do vídeo mais escura dificulta a visualização de alguns detalhes, por outro permite a percepção de uma iluminação peculiar, focos de luz branca e avermelhada sobre a bailarina no palco em contraste com a penumbra do restante do ambiente, o que denuncia ser noite. O cabelo liso e bastante comprido, o corpo escultural, a maquiagem elaborada, o figurino diferente do tradicional de Nur, de cor rosa a dialogar com as nuances avermelhadas do ambiente, curto, com cintilâncias, transparências e fenda lateral proeminentes, os sapatos de salto prata tipo *scarpin* são todos elementos composicionais, normas do gênero neste novo contexto, que remetem a um imaginário de sensualidade, feminilidade e, pois, àqueles critérios apreciados pelos empresários no momento de selecionar as bailarinas.

Todas essas marcas enunciativas passam a existir como exigência da dança como gênero em tal contexto, forma de atrair também um público diferenciado daquele de Nur: majoritariamente adultos, residentes do local e turistas, em busca de lazer, entretenimento. O restaurante contratante da bailarina almeja que ela seja capaz de, através da dança, manter os clientes no estabelecimento usufruindo de suas infraestruturas pelo máximo de tempo possível, pois, assim, maior lucro é

garantido. Em troca, se bem sucedida em sua atuação, a bailarina recebe altíssimos cachês, permanece instalada gratuitamente no hotel, com todas as despesas pagas, podendo haver a possibilidade de renovação do contrato. Diz-se isso para enfatizar o caráter de sobrevivência que têm essas marcas, isto é, cabelo curto, corpo acima do peso (para os padrões ocidentais), tipo físico franzino, pele negra, idade acima de 26 anos, por exemplo, não são inicialmente alternativas para uma bailarina que deseja ser admitida no exterior. Logo, ela pode dançar muito bem, mas, mais do que isso, precisa atender às exigências desse mercado se quiser nele se manter e obter, a médio ou longo prazo, sucesso.

Considera-se que falar em todas essas marcas composicionais ligadas a alguns dados contextuais não traz prejuízo ao exercício exotópico, pois os elementos destacados são valorados em si, isto é, a defesa da valoração não determina a percepção dos efeitos da dança como um exemplo de discurso. Aliás, “é bom saber que subjetividade também não significa grandes delírios ou dispersões, pois, segundo Bakhtin, o objeto impõe sempre seus constrangimentos para que se possa falar dele.” (AMORIM, 2002, p. 18).

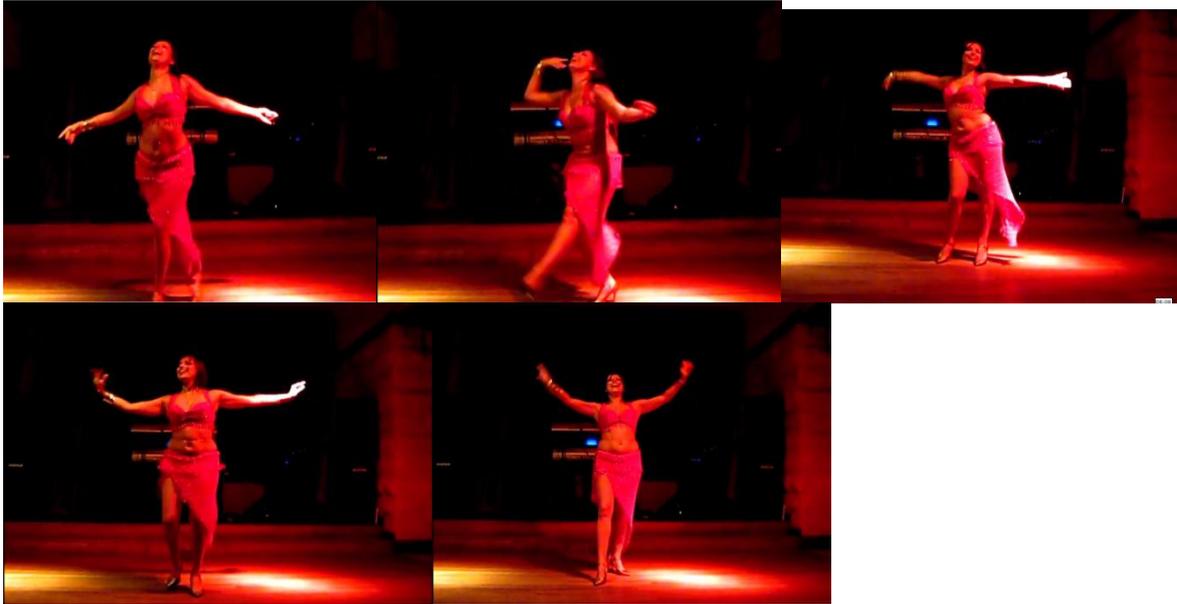
Dessa forma, Priscila anuncia valorações que lhe permitam realçar essas marcas enunciativas como modo de sobrevivência no mundo em que estabelece relações com os outros. “Naturalmente, não se pode fazer qualquer coisa no palco. Precisamos ser muito claros sobre exatamente que tipo de história estamos contando para o público e respeitar a fábula e o universo da peça.” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.105). Por isso, nesta sua dança não se vê obviamente os mesmos saltos, giros, alinhamentos, deslocamentos que se viam na dança de Nur. O novo contexto não implica falta de alegria, de entusiasmo por isso, de forma alguma. Apenas esses mesmos elementos assumem um novo tom, um outro estilo, o que diz respeito “à *unidade* de procedimentos de enformação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material”. (BAKHTIN, 2011, p.186). Um bom exemplo para figurar isso são as seguintes imagens de Priscila. Nelas, ela sorri, mas esse sorriso, que também é alegria, entusiasmo, traz nuances outras em termos de valorações, pois as intencionalidades dela como enunciadora também se modificam, foco desta análise. Cabe reiterar, portanto, que:

O gênero bakhtiniano é um modo de dizer que tem suas regras e suas finalidades engendradas socialmente, o que confere a todo discurso o caráter de uma prática social. Aprender a falar não consiste apenas em aprender uma língua, mas também a falar em diferentes gêneros. As regras e as finalidades dos gêneros não são nunca inteiramente explícitas, e sua aprendizagem exige a mesma competência que exige uma língua, isto é, a de poder deduzir as regras a partir do uso que fazem os outros. Aprendizagem inconsciente, na maioria dos casos, que deve permitir ao sujeito falante identificar, em cada situação em que se encontra, que gênero está em vigor. Além disso, nada pode garantir o domínio completo dos diferentes gêneros; posso me sentir muito à vontade em um gênero teórico e me sentir completamente desajeitada em um gênero mundano. Muda o que está em jogo, mudam-se as regras e, portanto, o sujeito falante não é mais o mesmo. (AMORIM, 2002, p.14-15)

Diz-se isso, pois Priscila quando ensina dança do ventre, em sala de aula, não convive com as mesmas regras que aparecem quando o contexto é dançar em Dubai. Ou seja, é partir dessa prática que ela vai “viver o gênero” e captar a gramática, as normas dele, para empreendê-las em seu discurso. Coleção de figurinos ostensivos, sapatos, acessórios, instrumentos, ela terá de comprar de antemão. Além disso, precisará dominar certos movimentos, inclusive performáticos (como uma segunda língua), colocando-se na posição de aluna também, para dar conta, a contento, do novo contexto, da nova bailarina que dança, enfim, do novo gênero com especificidades outras que passa a surgir. Assim, a forma composicional precisa mostrar-se ancorada no conteúdo, aos valores reconhecíveis do mundo da vida em cada contexto singular, para que se possa vislumbrar também no mundo artístico transfigurado esse aspecto social, ideológico, responsável por fazer da arte uma produção repleta de sentido. Ou seja:

Não se pode ser destacado da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, como, aliás, *realiter* não há a forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma. (BAKHTIN, 1998, p.37)

Figura 22 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Em relação à dança de Nur especificamente, o posicionamento do corpo de Priscila respeita mais os limites do próprio palco, convergindo para o centro dele, salvo quando a bailarina se direciona a alguém especificamente; as linhas de braços, as mãos são suaves e não remetem a linhas extremamente eretas/rígidas do *ballet* clássico, mas exploram enfaticamente movimentos serpenteantes, sinuosos, tidos como pertencentes ao repertório da dança do ventre, a exemplo do que acontece com o abdome ondulatório e os quadris formando desenhos circulares, famosos “redondos”; a música, que agora não é escolhida pela bailarina nem festiva como antes, pode revelar sorrisos, e outras feições, que, diferentes daquela alegria de Nur, transmitem uma dose acentuada de feminilidade, de certa malícia, sensualidade, características que também encantam um público curioso pela mística oriental que uma bailarina de dança do ventre pode instigar.

Figura 23 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Associado aos movimentos ondulatórios, sinuosos, se se observar a dança de Priscila do início ao fim, é possível, a cada momento, verificar inúmeros e diferentes movimentos que fazem parte do repertório, da gramática da dança do ventre. Esses movimentos são chamados de molduras por quem pratica essa modalidade de dança. Tais molduras, se se for pensar no campo da significação visual, se vistas isoladamente, são apenas identificadas como poses estéticas. Porém, essas mesmas poses na enunciação de Priscila parecem se transformar em fotos capturadas pelo espectador, infere-se, sentido outro que o discurso ganha no contexto. Isso tem relação com o que já foi explicitado nos capítulos anteriores, mas, ao mesmo tempo, reforça o diálogo particular aqui proposto, motivo pelo qual a noção é aqui reiterada:

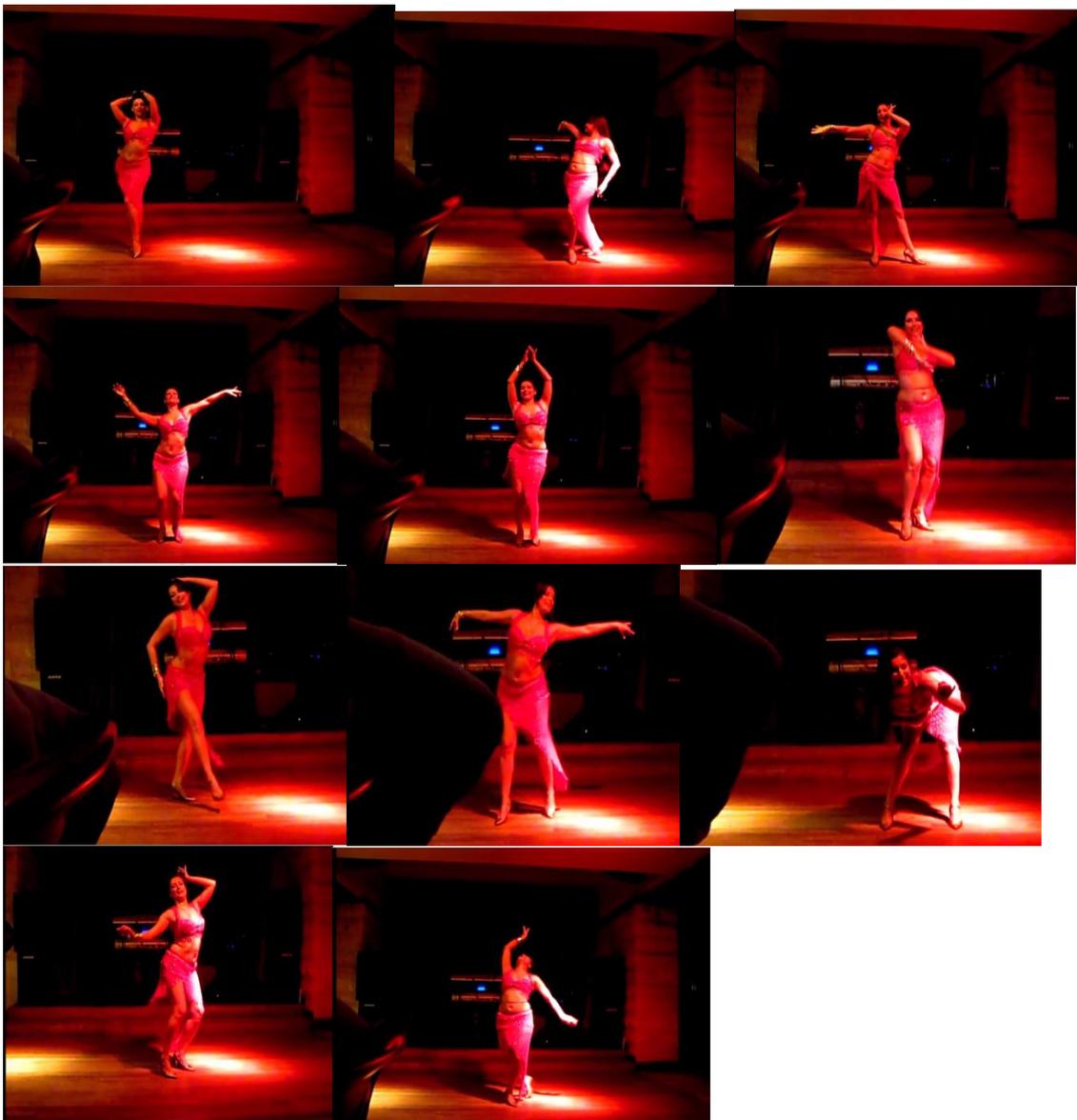
A linguística só é uma ciência na medida em que domina o seu objeto: a língua. A língua é definida linguisticamente por um pensamento puramente linguístico. Um enunciado isolado e concreto sempre é dado num contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político, etc.) ou no contexto de uma situação isolada da vida privada; apenas nesses contextos o enunciado isolado é vivo e compreensível: ele é verdadeiro ou falso, belo ou disforme, sincero ou malicioso, franco, cínico, autoritário e assim por diante. (BAKHTIN, 1998, p.46)

Desse modo, com essas molduras, a bailarina constrói, de certa forma, uma linguagem corporal fotográfica, um *book*, o que é bastante interessante pelo contexto em que se dá a dança e o espectador típico que a assiste. Ela faz dessas molduras mais do que materiais a indicar o aspecto gramatical da dança, faz delas marcas enunciativas reveladoras de valoração justo através de sua ação criativa. Assim como os turistas visitam lugares diferentes, procurando registrar através de fotos as belas paisagens pelas quais passam, registro esse a que podem recorrer posteriormente, o contemplador da dança de Priscila parece diante de uma espécie

de álbum fotográfico com o qual ela os presenteia. As “fotos” da bailarina reforçam a imagem da mulher bela, sedutora, feminina que ela não somente representa como voz, mas inspira; uma “paisagem”, portanto, encantadora aos espectadores visitantes. Isso reflete justamente que:

A forma desmaterializa-se e sai dos limites da obra enquanto material organizado só quando se transforma numa expressão da atividade criativa, determinada axiologicamente, de um sujeito esteticamente ativo. Na forma *eu encontro a mim mesmo*, minha atividade produtiva de formalização axiológica, eu sinto vivamente meu movimento criador do objeto, sendo que não só na primeira criação, não só na execução pessoal, mas também na contemplação da obra de arte: *eu devo experimentar-me, numa certa medida, como criador da forma, para realizar inteiramente uma forma artisticamente significativa enquanto tal.* (BAKHTIN, 1998, p.57-58)

Figura 24 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Além de priorizar em sua dança um repertório de movimentos ondulatórios, sinuosos, apenas nesse sentido dito como sendo de natureza mais oriental, Priscila, mesmo bastante distante do contexto da confraternização de Nur, também mobiliza estratégias enunciativas para dialogar com o público de modo a encará-lo como não indiferente. Exemplo disso é quando já aos 46seg de apresentação aproveita o próprio movimento para convidar alguém da plateia para com ela dançar. De certa forma, o espectador torna-se também uma personagem, alguém que integra a obra, participa dela e, por isso, constitui-se como co-criador da dança, resultado, por sua vez, do movimento voltado ao outro que Priscila mobiliza na posição de autoria. Como diz Bakhtin:

O artista nunca começa desde o início precisamente como artista, isto é, desde o início não pode operar apenas com elementos estéticos. Duas leis guiam uma obra de arte: a lei da personagem e a lei do autor, uma lei do conteúdo e uma lei da forma. [...]. A personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética. O autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-*artista pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente [...], pois a personagem de uma obra já está vestida de uma forma artisticamente significativa, isto é, do dado do homem-outro; ela é pré-encontrada pelo autor como artista e só em relação a ela o acabamento estético ganha peso axiológico. (BAKHTIN, 2011, p.183-184)

Priscila, nesta ocasião específica de interação, faz um *cambré*, uma inclinação vertical das costas para trás, ergue os braços e aponta os dedos indicadores para o alto. À medida que se desloca à frente, passa a procurar com o olhar a parceira de dança, sem desestruturar aquele movimento inicial, isto é, sem deixar de apontar na direção da mulher até chegar nela, como se pode evidenciar aos 51 segundos do vídeo. A companheira, que parece uma turista pelos traços europeus, visivelmente procura reproduzir os movimentos de Priscila, que com ela compartilha um espaço considerável de sua dança, até os 2min46seg. Interessante também evidenciar a maneira sutil com que a bailarina sinaliza à parceira para sair de cena, mandando um beijo, sinal sem o qual, talvez, a mulher não retornasse à mesa, tamanho o conforto que transmite sentir ao dialogar, totalmente à vontade, com Priscila, a quem retribui o beijo, com o mesmo gesto. Assim, ambas evidenciam que:

o abraço, o beijo, o afago, etc. No vivenciamento ativo desses atos [...] realizo de modo notório e convincente o privilégio de minha posição fora do outro, e aqui a condensação axiológica dele se torna tangivelmente real. Porque só o outro podemos abraçar, envolver de todos os lados, apalpar todos os seus limites: a frágil finitude, o acabamento do outro, sua existência-aqui-e-agora são apreendidos por mim e parecem enformar-se com um abraço; nesse ato o ser exterior do outro começa uma vida nova, adquire algum sentido novo, nasce em um novo plano da existência. Só os lábios do outro posso tocar com meus lábios, só no outro eu posso pousar as mãos, erguer-me ativamente sobre ele, afagando-o todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência. Nada disso me é dado vivenciar comigo, e aqui a questão não está apenas na impossibilidade física mas na *falsidade* volitivo-emocional de direcionar esses atos para si mesmo. (BAKHTIN, 2011, p.38-39)

Embora a parceira de dança de Priscila não seja bailarina, vê-se na interação entre elas que “realmente [descobriram] o deleite de uma troca humana. E o prazer dos atores, por sua vez, cria prazer no público”. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.105). Na sequência, Priscila continua usando as mãos como um forte componente de diálogo com o espectador. Isso mostra o quanto construir essa interação específica é relevante para ela, oportuno para retomar o que Bakhtin fala a respeito de imagem externa:

Minha imagem externa não pode vir a ser um elemento de minha caracterização para mim mesmo. Na categoria do *eu*, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do *outro*, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. (BAKHTIN, 2011, p.32-33)

Em vez de utilizar apenas movimentos ondulatórios com as mãos, o que seriam movimentos código da dança do ventre como sistema, na situação concreta de enunciação através da dança, as mãos tornam-se marcas enunciativas capazes de não somente ilustrar um movimento como pertencente a uma modalidade de dança, mas atrair o espectador de diversas outras maneiras, criando efeitos de sentido também outros. Ora elas se mostram charmosas, pois acompanham a sinuosidade do restante do corpo, ora se revelam fortes, visto que impelem à participação mais direta, através de palmas. Além disso, elas orientam leituras da música. Como exemplo, destaca-se nas imagens abaixo momento em que toca a música clássica árabe *Habibi Ya Eini* cujo título em português significa “Meu amor, meus olhos”.

Fica evidente que a bailarina, com as mãos, busca traduzir em gestos o que a letra da canção fala. Especificamente na primeira estrofe, que diz: *Habibi ya eini / Ya*

eini ya leili, ou seja, “Meu amor, meus olhos / oh meus olhos, minha noite”, a bailarina eleva as mãos em direção aos olhos, como a encobri-los com elas, mas, ao mesmo tempo, por isso mesmo, enfocando essa parte do corpo. Na sequência, *Walla shta’na / Wahaiatei einek / Yamfarei’na / Shta’na lei einounek*, isto é, “Eu juro por Deus / que senti saudade de você e de seus olhos / E quando você me deixou / Senti saudade dos seus olhos”, Priscila, cantando, continua fazendo apontamentos ao público no sentido de chamar a atenção dele para os olhos e, agora, também para o peito. Trata-se de um “campo semântico corporal/visual” coerente, na medida em que remete ao que é dito verbalmente. Assim, se inicialmente se tinha a letra da canção como elemento composicional, situada no campo da significação se considerada de modo isolado, no contexto vivo da dança, ela se mostra como marca enunciativa, pois, ao ser integrada ao discurso da bailarina, os sentidos nela impressos verbalmente são também reforçados e renovados visualmente, ganhando um acento. Com isso se quer relacionar o que Bakhtin esclarece do ponto de vista da compreensão e da avaliação:

É impossível uma compreensão sem avaliação. Não se pode separar compreensão e avaliação: elas são simultâneas e constituem um ato único integral. O sujeito da compreensão enfoca a obra com sua visão de mundo já formada, de seu ponto de vista, de suas posições. Em certa medida, essas posições determinam a sua avaliação, mas neste caso elas mesmas não continuam imutáveis: sujeitam-se à ação da obra que sempre traz algo novo. [...]. O sujeito da compreensão não pode excluir a possibilidade de mudança e até de renúncia aos seus pontos de vista e posições já prontos. No ato da compreensão desenvolve-se uma luta cujo resultado é a mudança mútua e o enriquecimento. (BAKHTIN, 2011, p.378)

Mesmo “em repouso”, quando as mãos não estão reproduzindo gestos específicos como os descritos, elas parecem sempre estar fazendo um chamamento a fim de que o público se sinta convocado a participar. Logo, os movimentos de braços e mãos são convidativos, transmitindo graciosidade, beleza, adjetivos que fazem os outros não só se aproximarem, mas sentirem-se próximos da bailarina, que, com essas marcas, consegue mantê-los atentos.

Figura 25 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Outra situação de interação a destacar, que também começa com a imposição das mãos, é quando Priscila pede a alguém da plateia para lhe deixar tragar *shisha*, popular fumo árabe. Neste instante, os espectadores reunidos em torno da situação passam a compor a dança, e, ao mesmo tempo, tornam-se elementos por meio dos quais ela também se sente um deles, um semelhante, compartilhando um contexto cultural em comum, o que aqui se infere ser uma parte presumida visual do enunciado. Afinal,

Apenas o que todos nós falantes sabemos, vemos, amamos, reconhecemos – apenas estes pontos nos quais estamos todos unidos podem se tornar a parte presumida de um enunciado. Além disso, esse fenômeno fundamentalmente social é completamente objetivo; ele consiste, sobretudo, da unidade material do mundo que entra no horizonte dos falantes [...] e da unidade das condições reais da vida que geram uma comunidade de julgamentos de valor – o fato de os falantes pertencerem à mesma família, profissão, classe, ou outro grupo social, e o fato de pertencerem ao mesmo período de tempo (os falantes são, afinal, contemporâneos). Julgamentos de valor presumidos são, portanto, não emoções individuais, mas atos sociais regulares essenciais. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.7)

Tudo é isso propiciado pelo gesto primeiro da bailarina, que é “lida” pelo espectador, mas que também precisa “ler” esse contemplador para compor uma enunciação bem sucedida. Tanto a interação com a mulher que Priscila chama para dançar quanto com a pessoa a quem pede para trazer *shisha* indicam transformações, “uma outra maneira de desenvolver o trabalho no tempo” segundo Yoshi Oida:

[...] A ação física de repente muda para um padrão completamente diferente. Novamente, não estamos tratando de uma decisão intelectual na qual a cabeça inicia a mudança dizendo alguma coisa como “estou movimentando minha mão para cima e para baixo, agora vou dar um tapa na minha perna”. Ao contrário, estamos com o corpo numa posição particular, ou realizando alguma ação, e aí perguntamos ao corpo: “Você quer ir para uma outra posição ou ação? Onde você sente que poderia ser bom?”. É uma decisão do corpo. É preciso encontrar a resposta do corpo. Se não for feito assim, tudo pode parecer muito artificial e inventado. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.58)

Figura 26 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



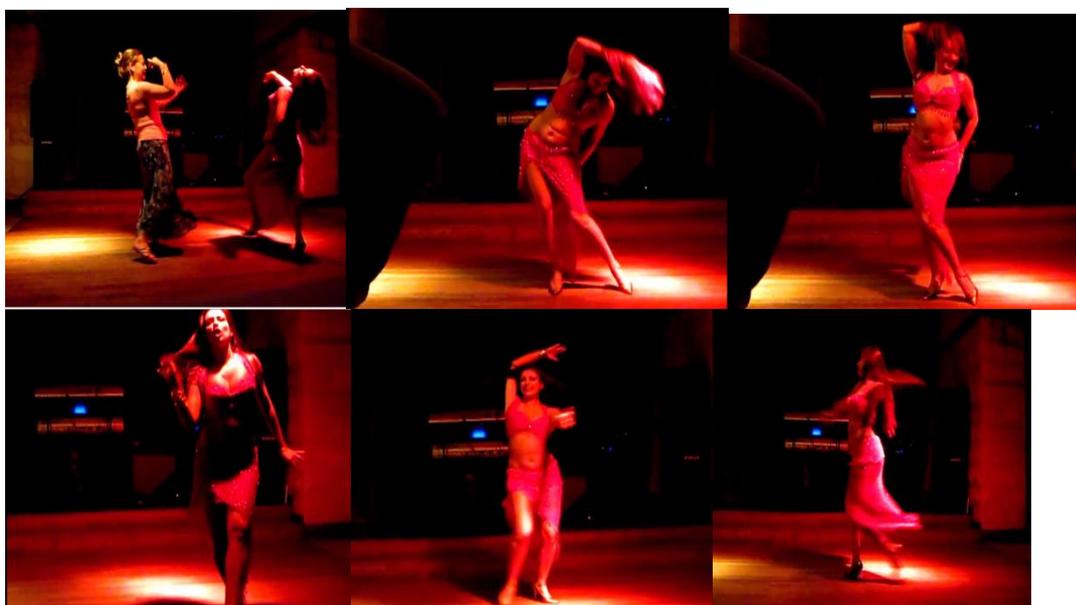
Fonte: Fontoura (2012).

Assim como as mãos, Priscila também faz do cabelo um instrumento que compõe a sua dança de modo peculiar, como Nur, mas de modo diferente em relação ao que se dá naquele contexto. Em Priscila há um papel de destaque ao cabelo ao longo de toda a apresentação. Se o fato de ser comprido é quase que unanimidade para dançar a dança do ventre tradicional e um requisito para a dança folclórica *Khaleege*, justa e popularmente denominada como “bate cabelo”, na apresentação de Priscila tal elemento veicula mais do que uma gramática da dança, pois, no contexto vivo, ele ocupa uma posição enunciativa. Mais do que exibir um cabelo esteticamente belo ou jogá-lo de um lado a outro (o que também gera dados efeitos ao pensar na dança folclórica), com ele, a bailarina ilustra diferentes figuras a desenhar a sua dança, o que cria outros sentidos possíveis e confere um estilo muito próprio na maneira de Priscila se enunciar, como é analisado a seguir. Aliás,

cabe destacar que “o estilo não pode ser casual [...]. O grande estilo abarca todos os campos da arte ou não existe, pois ele é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo da elaboração do material.” (BAKHTIN, 2011, p.378)

Frequentemente, a bailarina joga os cabelos de um lado a outro, para frente e para trás, como se vê aos 2min01seg. A partir dos 6min28seg, ao finalizar o movimento circular de quadril dissociado do tronco, ela apóia o cabelo no antebraço, para, quando retornar à posição inicial, fazer uma espécie de “cortina” com o cabelo a tapar parte do rosto. Aos 6min52seg, após um giro, o cabelo, pelo impulso do movimento, parece se transformar em um “bracelete”, pois “chicoteia” o braço da bailarina. Logo após, aos 7min14seg, Priscila, cantando, pega uma mecha do cabelo num movimento que remete de certa forma a um gesto bastante usado no *Khaleege*, já mencionado. A bailarina também faz uso desse recurso quando deseja justamente esconder parte do rosto, deixando à mostra apenas os olhos, o que lembra o efeito de um véu. Já ao final da dança, aos 9min18seg, o cabelo acompanha, com o rodopio da bailarina, esvoaçante, o movimento da saia, produzindo um belo efeito no palco.

Figura 27 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Até mesmo a franja participa da coreografia, tornando-se uma marca através da qual ela imprime o seu modo de dizer. O movimento que se dá aos 7min28seg e aos 8min39seg não parece existir simplesmente porque a bailarina deseja afastar

uma franja que incomoda, ao contrário. A partir dos 8min50seg, por exemplo, se vê nitidamente que a franja não estava em seu rosto. Entretanto, ela parece balançar a cabeça de modo proposital justamente para que isso aconteça, pois a franja passa a veicular o poder de também esconder o rosto de Priscila quando assim ela quiser, como acontece, já que ela permanece por alguns segundos com a franja tapando parte de sua face, retardando o revelar de suas feições até o próximo movimento, quando projeta o tronco à frente e, num impulso, joga o cabelo totalmente para trás.

Assim, usar o cabelo, aqui, mais do que um reflexo involuntário de desgosto com a franja, trata-se de uma percepção, não de uma sensação apenas, o que ratifica o movimento como consciente. A madeixa, pois, serve a propósitos específicos na dança de Priscila, participa do processo de elaboração da sua linguagem particular. Logo, por um lado, o cabelo é marca que presentifica uma valoração coletiva no sentido de que “cada enunciado nas atividades da vida é [...] como uma ‘senha’ conhecida apenas por aqueles que pertencem ao mesmo campo social.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.6), pois faz parte da gramática da dança do ventre, sendo um elemento presumido por bailarinas dessa modalidade. Por outro, o cabelo passa a existir como marca que presentifica uma valoração particular sugerida pelo que Priscila enuncia do seu lugar único, no aqui e agora do seu discurso, isto é, a partir do momento em que o uso que se faz dessa marca, antes composicional, pode provocar efeitos de sentido diferenciados, como mostrado, transformando-se em marca enunciativa. Portanto, em relação ao que ela enuncia (através do “corpo de atriz/artista”, não do “corpo cotidiano/pessoa) com o cabelo/com a franja,

Não se trata de ‘demonstrar’ ou de tentar fazer com que o público veja essas ações de ‘profunda significação’. Basta imaginar que o espaço em que se está trabalhando é maior. Quando atravessamos o palco, o que temos em nossa imaginação é o horizonte. Igualmente, se pensarmos o objeto do mesmo modo tenderemos automaticamente a envolver o corpo inteiro numa ação de levantar algo. No palco, é muito importante que o corpo inteiro seja envolvido em qualquer coisa que se vá fazer, mesmo que o movimento visível seja absolutamente pequeno. Não precisamos demonstrar que o objeto é pesado (como na mímica), mas em nossa imaginação ele pesa bastante. Do mesmo jeito, o corpo do ator é um ‘objeto’ que pode se fazer mais ressonante e significativo. [...] Ao treinar o corpo, é importante lembrar que estamos treinando o ‘corpo do ator’, o qual é maior e tem mais ressonâncias do que o ‘o corpo cotidiano’. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.61-62)

Figura 28 - RAK - Priscila Fontoura Bellydancer



Fonte: Fontoura (2012).

Enfim, todos esses movimentos-ações de Priscila, este pensar no quem dança, para quem e onde instigam reflexões acerca do ser mulher em nossa sociedade, reflexões essas a que ela dá voz quando se enuncia por meio da dança. No contexto em que Priscila dança, pelo que já se mencionou até aqui e se conhece de Dubai, é natural também haver um apelo/apreço maior justamente à exibição do corpo, da beleza física, o que traz à tona, direta ou indiretamente, a questão da objetificação feminina, portanto uma voz presente no discurso da bailarina.

Sabe-se que no meio artístico muitas bailarinas não fazem da dança a única forma de se sustentar ou ascender socialmente, pois, não raro, os próprios clientes dos hotéis acham-se no direito de assediá-las com presentes, palavras, atos, esperando por elas serem correspondidos. Quando há essa correspondência, não somente a bailarina, mas a mulher padece ante essa perspectiva de mundo machista.

Fala-se nisso, pois Priscila parece, mesmo cercada pela mesma perspectiva machista, seguir outra direção, reagindo a esse ponto de vista com o poder de sua beleza, sim, mas ciente de que essa beleza está a favor de algo mais do que fazer coro com a voz desse machismo. Ou seja, se, por um lado, ser bela é atributo ditado para se obter sucesso em Dubai, um jogo que Priscila teve de aprender a jogar no sentido do que se falou a respeito das “marcas de sobrevivência”; por outro, é justamente com as vozes da feminilidade, da sensualidade, da beleza, reafirmadas,

que ela concretiza outra voz, a do entretenimento tão valorizado igualmente nesse contexto em que dança. No entanto, no caso dela, não se trata de um entretenimento vazio, vulgar, mas que busca colocar em primeiro plano a sua dança como manifestação artística, ainda que um dado padrão estético seja demandado como prioridade. Dessa perspectiva, trata-se de um espaço o qual ela luta para não ver invadido toda vez que, como artista, se preserva de tais influências machistas, sem ceder, por exemplo, àqueles possíveis assédios do público masculino especialmente.

O fato de ser brasileira também lhe dá segurança para se expor mais, com maior liberdade nesse mercado internacional, se comparado às mulheres orientais proibidas de dançar profissionalmente, o que igualmente se reflete na dança dela. Priscila parece transmitir, de certa forma, uma voz de empoderamento feminino que, ao mesmo tempo, articula uma de “reeducação masculina”. Ela parece dizer visualmente: “Sim, eu sou bela, sedutora e amo ser assim, demonstrar isso através da minha dança, que exalta os poderes da mulher” e, simultaneamente, “Sim, a forma como me comporto ou o modo como me visto quando danço não dá a ninguém o direito de quaisquer abusos. Apreciem a arte que enuncio e me respeitem”.

Sabe-se que o que é agora inferido como interpretação também diz respeito à Priscila-pessoa projetada, mas traz-se tal ponto de vista em relação a esses dados referenciais e contextuais, porque entende-se de modo consciente que eles são justamente capazes de demonstrar a ligação entre vida e arte, a como o conteúdo é indissociável à forma, para que se perceba a dança em termos arquitetônicos. Afinal, o próprio Bakhtin afirma que,

de fato, a análise do conteúdo é extremamente difícil, e em geral não se pode escapar a uma certa dose de subjetividade, que é condicionada pela própria essência do objeto estético; porém, o cuidado científico do pesquisador sempre pode mantê-lo nos devidos limites e levá-lo a recusar o que há de subjetivo na sua análise. (BAKHTIN, 1998, p.44)

É evidente que Priscila não está conscientemente dançando para clamar às mulheres que se valorizem, se amem; aos homens que contenham ímpetos libidinosos diante disso, mas o espectador percebe um “algo mais”, o que a voz dela, como bailarina intérprete, faz emergir em contato com a nossa imaginação. Isso lembra, de certa forma, a impressão de Yoshi Oida em relação ao sentido de atuar:

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, por meio da atuação, 'algo mais', alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, 'algo mais' irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator está fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 17)

Assim, mesmo que não se possa afirmar que Priscila com a sua dança alcança o mesmo nível de desaparecimento de que fala Oida em relação à atuação no teatro oriental, na concepção desta pesquisa, a bailarina dialoga de certo modo com o que é por ele enunciado. Infere-se isso, porque, longe de apenas “exibir-se ou à sua técnica” – levando em consideração aquele “contexto de sobrevivência” –, Priscila faz liberdades e limites nos mais diversos âmbitos entrarem em diálogo, sem que o público perceba isso sendo dito de modo mais tangível/literal. Essa talvez seja a valoração maior que ela anima, cada vez mais urgente e sobre a qual se deve refletir. Assim, a aposta é de que se tal voz aparece, em alguma instância, “Priscila some”.

*“Gosto quando meu corpo ajusta os seus ponteiros em
sincronia com o que toca.
Meu corpo é meu próprio tempo, o que não existe e não
importa.
Gosto de senti-lo alcançando o espelho que me permite,
realmente, vislumbrar a mim mesma dos mais improváveis
ângulos.
Meu corpo me surpreende.
Gosto da metamorfose que ele promove no que conheço de
mim.
Meu corpo me vê e os olhos dele transpassam quaisquer dos
meus sentidos.
Não danço para estancar. Danço para explodir, para arrebatrar
os furacões dos meus extremos.
Meu corpo é eterno
Meu corpo é reflexo
Meu corpo é meu
E, por isso mesmo, eu sou a arte que ele movimenta e carrega
em seus braços.”
(GELETKANICZ, 2012)*

4.3 A FUSÃO TRIBAL COMO VOZ DE PROTESTO SOCIAL EM UM TEATRO

A apresentação seguinte é de Bruna Gomes, bailarina, professora e diretora da escola *Al-Málgama* de Porto Alegre, fundada em 2008, representante do estilo denominado Tribal. Esse estilo é conhecido por permitir em uma única dança a fusão de diversas outras modalidades, tais como danças árabes, incluindo folclóricas, dança indiana, cigana, flamenca, africana. No caso de Bruna, ela mescla práticas e repertórios de movimentos de algumas dessas modalidades aos de dança do ventre, foco de sua atuação. Nas palavras dela,

Constantemente busco workshops ou estudos de curto prazo em outros estilos de dança. Dentre tais estudos estão: Dança Indiana (*bharatanatyam*), Danças africanas, tango, *street dance*. Na faculdade de *Dança da Ulbra* me deparei com distintos estilos, apesar de eu ter feito mais tempo cadeiras relacionadas à dança Contemporânea (em média dois anos). Atualmente, estudo no Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre/RS, que aborda diferentes linguagens de dança, como dança moderna, contato, improvisação e educação somática, entre outros diversos que se alternam constantemente. (AERITH, 2013)

Em 2011, Joline Andrade, também bailarina representante da dança Tribal, apresentou a pesquisa, em nível de Pós-Graduação, intitulada *Processos de Híbridaçãõ na Dança Tribal: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica*. Como se trata de estudo realizado por uma bailarina engajada não somente no meio da dança, mas da pesquisa, é dele que se utiliza para situar formal e brevemente o significado de dança tribal que aqui interessa:

Numa tentativa de acompanhar a liquidez das informações no mundo contemporâneo, a dança tribal, popularmente chamada de dança étnica de “fusão”, surge como proposta de agregar diferentes manifestações de danças étnicas das mais variadas regiões do mundo, e busca mesclar referências e matrizes de danças tradicionais e transpô-las numa estética contemporânea atualizada. É uma linguagem que, tendo como referência a dança do ventre, mescla conceitos e movimentos de danças étnicas como o flamenco, a dança indiana, o breakdance, ou seja, danças de diferentes culturas e regiões do mundo bem como o(a) yoga. É relativamente recente no mundo da dança (surgiu em torno da década de 60, na Califórnia, durante os movimentos contraculturais do Woodstock), mas bebe na fonte de diversas culturas antigas e mistura tudo numa alquimia contemporânea. (ANDRADE, 2011, p.13)

Conhecer tal significação torna-se primordial não somente para analisar a dança de Bruna, mas no sentido de averiguar o que é a gramática da dança e

transcende a ela nesta outra textualidade que agora corporifica o gênero. Se antes se tinha o nome das bailarinas como tópico para análise, agora é o nome de escola de Bruna que figura como sugestivo em termos arquitetônicos, visto que, ao dialogar com a significação já compartilhada a respeito do que é dança tribal, se pode acessar igualmente o sentido do trabalho de Bruna de modo geral, sua especificidade. Afinal, o nome da escola/do grupo, como instituição, também é porta voz dele, carregando, portanto, uma valoração social.

A seguir, a partir da explicação da bailarina, pode-se, então, evidenciar que o nome *Al-málgama* provoca um efeito de sentido outro, que é o de propor não somente uma fusão (nos termos do que a palavra tribal pode apontar pela descrição dicionarizada), mas uma espécie de fusão da fusão, ou seja, a busca por uma fusão levada a seu nível potencial, na medida em que o próprio nome remete a um não limite em termos de diálogos possíveis. Isso justamente porque ele mesmo nasce/é produto de uma miscigenação/hibridismo, reforçando essa voz social de heterogeneidade que se vê refletida na dança, através de marcas composicionais e arquitetônicas, mais ou menos explícitas, a explorar nesta análise.

O grupo *Al-málgama* representa a minha trajetória como bailarina e professora de dança. O meu primeiro trabalho coreográfico de dança tribal em grupo com as minhas alunas batizei de “Al-málgama”, que é o resultado da fusão da palavra portuguesa “amálgama” com a árabe “*al-madjmaHa*”. O *Dicionário Houaiss* da Língua Portuguesa, entre outras definições da palavra “amálgama”, dá a seguinte: 4 *fig.* Mistura, reunião ou ajuntamento de elementos diferentes ou heterogêneos, que formam um todo (...) ETIM pelo lat. dos alquimistas *amalgama*, este prov. do ár. *al-madjmaHa* ‘fusão’ ” (AERITH, 2013)

Figura 29 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos - reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Esclarecido isso, seleciona-se esta apresentação para figurar especificamente como representante de uma dança que traz valorações distintas, que demonstra formas outras de dialogar com o espectador em relação àquelas estratégias mobilizadas por Nur e Priscila Fontoura. Aqui, entram em cena outros elementos composicionais que não são a dança em si, mas partes imprescindíveis para que se depreenda o todo dela e com ela seja possível dialogar. Oida esclarece que:

Quando estamos preparando um papel, é fácil caracterizar amplamente a pessoa que estamos interpretando e dizer: 'ele é cínico', 'Ela é otimista'. Mas como podemos interpretar uma pessoa desse jeito? Não podemos interpretar uma descrição. O que podemos fazer é descobrir uma série de pequenos detalhes. Nesse instante nossa cabeça se levanta. Nesse momento nossa voz se torna mais possante. E, conforme esses detalhes se acumulam, o público terá a impressão do indivíduo. A plateia finalmente decide se o personagem é cínico ou otimista. É preciso começar com o desenvolvimento dos pequenos detalhes. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.96)

No caso da dança de Bruna Gomes, esses pequenos detalhes tratam-se mais diretamente do cenário, da seleção musical e de peculiaridades relacionadas ao figurino, o que implica refletir sobre a conexão desses elementos para concretizar dados efeitos a potencializar as vozes que Bruna enuncia visualmente. "A

coreografia do movimento se mune também de uma encenação (espacialização, uso de cenário, texto e construção narrativa), que pertence habitualmente ao teatro.” (PAVIS, 2011, p.116), característica essa atribuída ao dançarino-ator do *Tanztheater* (dança teatro de Pina Bausch) por Pavis. Assim sendo, Bruna também, além da posição de autoria, pode ser pensada na posição de personagem. Alias,

A personagem, o autor-espectador – eis os momentos vivos essenciais, os participantes do acontecimento da obra; só eles podem ser responsáveis e só eles podem dar a ela a unidade de acontecimento e fazê-la comungar essencialmente no acontecimento único e singular do existir. (BAKHTIN, 2011, p.176)

Diferente da confraternização em uma sala da *Shangrilá house* e do palco de um restaurante situado num hotel de Dubai, destaca-se, agora, o palco de um teatro, no Brasil, mais especificamente em Porto Alegre/RS. Os primeiros segundos do vídeo já revelam nesse palco, amplo, a presença de um telão, o que é, de certa forma, incomum se se pensar no contexto das apresentações de dança do ventre. Também se pode ouvir uma música valseada, que inicialmente em nada lembra a melodia ou percussão das orquestras ou mesmo de versões eletrônicas orientais, por exemplo. Do alto, um holofote de luz amarela enfoca a bailarina que, com figurino de cor preta, composto por *top*, calça comprida e lenço de quadril prateado, inicia a sua dança sentada ao chão. Cabe destacar que todos esses outros elementos composicionais que não são a dança em si, uma vez que:

Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, senão seriam *hors d'oeuvre**. O corpo exterior e a alma igualmente exterior do homem são o centro da disposição espacial e da assimilação axiológica dos objetos externos representados na obra. Todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma). (BAKHTIN, 2011, p.89-90)

Todos esses outros elementos, no nível da significação, trazem informações contextuais pertinentes ao espectador, pois são marcas composicionais a indicar o tom da apresentação, isto é, “que não é determinado pelo conteúdo concreto do enunciado ou pelas vivências do falante mas pela relação do falante com a pessoa do interlocutor (com sua categoria, importância, etc.)”. (BAKHTIN, 2011, p.391). Tom tribal esse o qual revela que o público não está diante de uma dança clássica/tradicional de dança do ventre. Arrisca-se dizer que não está diante nem mesmo de uma dança “clássica tribal” (o que, aliás, remete ao inferido a respeito do

nome da escola). O próprio figurino da bailarina, repleto de brilho e sem acessórios, não segue exatamente (nem poderia) o que é praxe da dança do ventre, pois o projeto enunciativo dela muito remete a princípios da dança contemporânea, a qual trabalha com a noção da intenção consciente de cada movimento, aspecto de que se fala na sequência com os gestos/as mímicas universais. Isso reitera o que já foi explicitado quanto à natureza dupla da linguagem, tanto voltada para a significação como para o sentido, ou seja, ao fato de que:

Cada elemento do discurso é percebido em dois planos: o plano da repetitividade da língua e no plano da não repetitividade do enunciado. Através do enunciado a língua comunga na não repetitividade histórica e na totalidade inacabada da logosfera. (BAKHTIN, 2011, p.369)

No nível dos sentidos possíveis, Bruna Gomes parece contar uma história através da dança com início, meio e fim bem definidos, embora se alerte para o fato de que “Não se espera [do dançarino] que imite uma ação ou conte uma história. Localiza-se mais dificilmente sua trajetória, a partir do momento em que não está inscrita segundo a lógica de uma narrativa ou de uma fábula.” (PAVIS, 2011, p.116). Por esse motivo, talvez, seja plausível relacionar a dança de Bruna a uma qualidade do ritmo *jo-ha-kyu*. Embora isso também não se trate da percepção “início, meio e fim” bem conhecida da atuação ocidental segundo Oida & Marshall (2007, p. 56),

o padrão *jo-ha-kyu* também está presente no corpo do espectador, o público experimenta uma orgânica sensação de exatidão quando os atores empregam este ritmo. Os corpos dos atores e dos espectadores entram em conexão, surgindo o sentimento de que se está compartilhando da mesma jornada. Vários atores ocidentais utilizam o ritmo Jo-há-kyu subconscientemente [...]. Não se trata de nada ‘exótico’ ou aplicável apenas no teatro japonês; trata-se de uma ferramenta muito útil a qualquer interpretação.

Tal relação é estabelecida com a dança de Bruna, pois, através de seus gestos corporais, das expressões faciais e do que na tela vai se projetando e modificando em consonância com o padrão rítmico da apresentação, sequencial, progressivo, parece ser viável não somente ler uma narrativa, mas construí-la a partir dos sentidos outros que quem ocupa essa posição de leitor pode igualmente nela imprimir. O que segue, pois, é uma das tantas possibilidades de interpretação e meio a partir do qual se opta a analisar as marcas enunciativas e o modo como a bailarina dialoga com o seu espectador por intermédio desta dança. Continua, claro, válida a concepção bakhtiniana de objeto estético, o que implica refletir sobre a

posição especial do autor-criador como transfigurador do mundo na obra de arte e do espectador como co-criador, participante ativo nesse processo de transfiguração.

A primeira projeção na tela é a de uma menina orando diante, ou melhor, abaixo de uma figura feminina prostrada à semelhança de uma santa, de uma imagem sagrada. No entanto, essa figura feminina é a de uma boneca, mas não qualquer uma: uma *Barbie*. No palco, simultaneamente, a bailarina dá início a movimentos ondulatórios sinuosos de braços e mãos característicos da dança do ventre, como mostra a figura abaixo capturada aos 7seg do vídeo. Estar sentada ao chão parece indicar ao público que há uma correspondência entre ela e a menina projetada, entre a luz “que recebe” e aquele ser santificado. Logo, a imagem da tela deixa de ser apenas uma imagem isolada e ganha novos sentidos na medida em que se mostra a serviço do que a bailarina enuncia e ainda enunciará, complementando e reforçando as vozes nesse processo criativo implicadas. Isso nos remete ao que Bakhtin destaca:

No interior da obra de arte, o mundo material é assimilado e correlacionado com a personagem a quem serve de *ambiente*. A peculiaridade do ambiente se exprime, acima de tudo, na combinação externa formal de natureza plástico-pictural: na harmonia das cores, linhas, na simetria e em outras combinações não semânticas, puramente estéticas. [...]. [As] cores, as linhas e a massa, em seu tratamento estético, são as fronteiras extremas do objeto, do corpo vivo, onde o objeto está voltada para fora de si mesmo, onde ele existe axiologicamente apenas no outro e para o outro, é partícipe desse mundo em que ele não existe dentro de si mesmo [...]. (BAKHTIN, 2011, p.90)

Figura 30 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Além dos movimentos do repertório de dança do ventre, a bailarina faz uso também de uma gestualidade/mímica universal que permite a qualquer público transitar sem maiores dificuldades pelo enunciado dela. Segundo Pavis (2011, p.116), o dançarino-ator

hesita entre dois tipos de gestual que pratica alternadamente: o gesto dançado e o gesto mimético. O corpo do ator-dançarino transmite ao espectador essa incerteza da ancoragem, muda sem parar de estratégia: ora se deixa levar pelo movimento muscular, ora imita e codifica o mundo que representa.

A partir dos 14 segundos, por exemplo, ela faz gestos para o público como quem o chama, quer alcançá-lo, reter a atenção para si, como, aliás, é comum no comportamento de uma criança pequena. Na sequência, se recolhe, como uma amedrontada. Talvez, todos esses elementos de encenação situem Bruna muito mais como “dançarina-atriz”. Como indica a caracterização de Pavis, no contexto dito pós-moderno, o dançarino-ator oscila entre a repetição de movimentos (o que a autora denomina “desejo mimético”) e a entrega ao que o corpo lhe sugere no momento da dança (o que ela chama de “fluxo pulsional”).

O dançarino – pelo menos o da dança dita pós-moderna – despreza pelo contrário toda vetorização narrativa ou mimética, o que pode sugerir que só é submetido a seus impulsos e a seu desejo e que seu corpo foge a qualquer controle, linearidade, ou projeto de conjunto. A dificuldade, para o dançarino como para o espectador, é de dispor de uma visualização vetorizada do desejo [*o que parece não haver de certa forma materializada na dança de Bruna*]. O ator de teatro – e mais ainda – o dançarino-ator estão divididos entre vetorização linear e pulsão não canalizável. Mudam sem parar de regra do jogo ao alternar desejo mimético e fluxo pulsional. (PAVIS, 2011, p.117 [grifo nosso])

Figura 31 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

A seguir, a fisionomia ganha uma leveza, e a torção do corpo parece inaugurar uma transformação. Enfim, ao se levantar do chão, vagorosamente (metáfora do tempo), a bailarina, como uma menina, parece crescer cada vez mais, impulsionada pelas ondulações de braços. Isso também indica que através da dança a bailarina-criadora:

Acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam [...] (BAKHTIN, 2011, p.3)

Figura 32 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Ela explora com o restante do corpo os movimentos sinuosos, como os “oitos horizontais de quadril”, sinuosidade essa antes restrita às mãos e aos braços, o que pode sugerir um “desabrochar” da menina, em pé, “já crescida”, ou seja, a transição da menina-mulher, no entanto ainda velada, pois ela se mantém de costas para o público. É após um giro, novamente, que o quadro atual se modifica. Agora, parece ser a “mulher” que a bailarina encarna, literalmente encarando, pela primeira vez nessa nova condição, o espectador.

Figura 33 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Entretanto, essa mulher perde o semblante leve de antes. O sorriso parece superficial, forçado, o caminhar, desequilibrado, ambos elementos que dialogam com as molduras corporais que a bailarina enuncia: ora reproduzindo gestos que

lembram uma escultura de gesso, denotando frieza, falta de vida; ora reproduzindo gestos que lembram uma vencedora de concurso de beleza, pois “fala” como uma *miss* acenando ao público. Mais uma vez, se vê aquela gestualidade universal no repertório de movimentos da bailarina.

Figura 34 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise

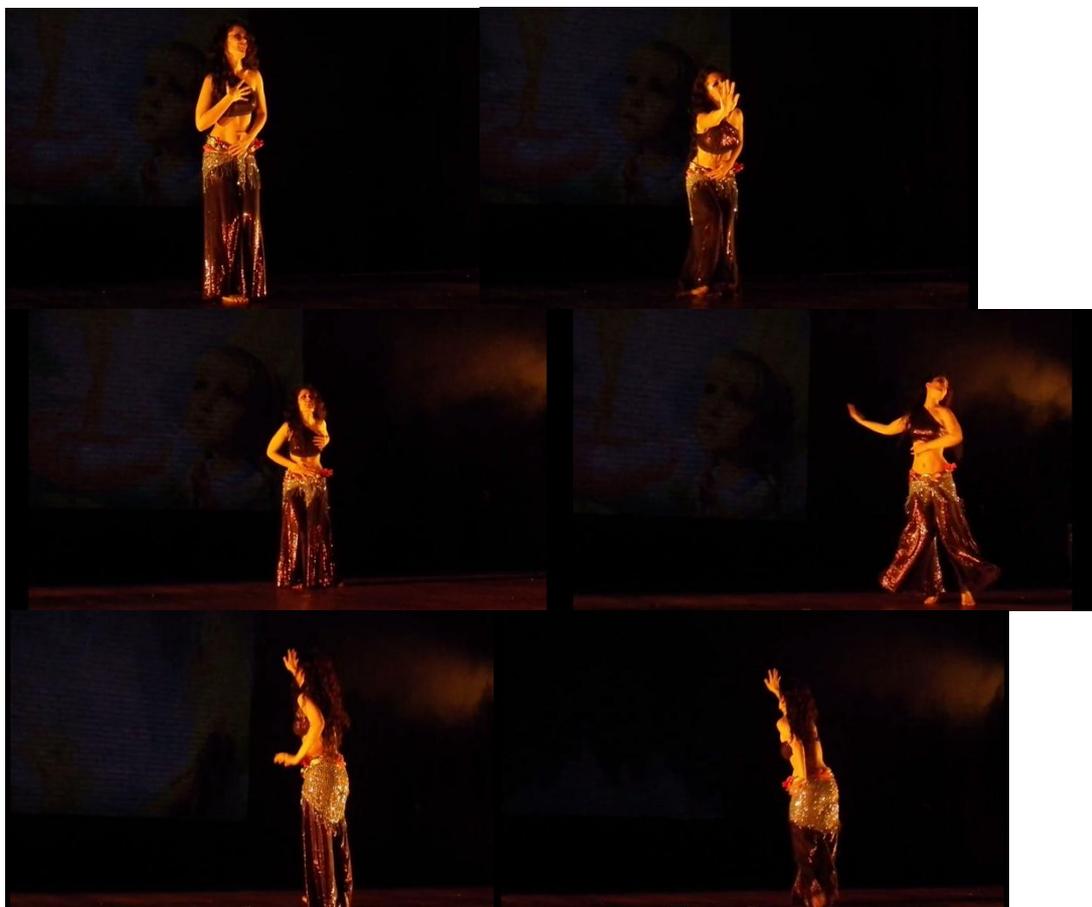


Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Na sequência, os gestos universais seguem presentes. A personagem parece, de repente, ter sido interna e negativamente atingida, motivo pelo qual, talvez, sinaliza para que os outros se mantenham distantes e/ou não vejam o que com ela se passa, quem sabe a fim de mascarar ou negar a dor que sente. Isso tudo sugerido justamente pela expressão facial de desconforto, pelo toque repleto de angústia a passar por várias partes do corpo e a se voltar para o público. Rodopiando pelo palco, muitas feições se embaralham, dentre elas seriedade, felicidade, o que parece bastante coerente, já que o giro novamente se faz metáfora do tempo, marca para situar uma nova transição. É a partir dele que a imagem não somente projetada, mas “congelada” na tela desde o início da apresentação (lê-se, metaforicamente, desde a infância) começa a se desintegrar, como que a derreter. A dança sugere que foram o tempo e o próprio movimento da personagem que propiciaram uma dada mudança, transformação essa que é, ao mesmo tempo, um conflito, pois ela ainda busca, em vão, por aquela imagem cristalizada, que

desaparece, deixando-a, literalmente, na escuridão, pois a tela se apaga por alguns segundos.

Figura 35 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Após aquela imagem primeira que se esvai lentamente da tela, a escuridão não perdura. Logo, a personagem ganha a companhia de uma verdadeira avalanche de informações trazidas por uma série de outras imagens consecutivas de mulheres relacionadas ao consumo de produtos, à ditadura da moda, que impõe padrões de beleza inatingíveis (uma nova versão daquela “Santa *Barbie*”). Isso vai sendo mostrado em diálogo com a melodia da música, cada vez a ganhar mais velocidade em sintonia com a própria intensidade do sentimento da personagem projetada o qual se torna quase insuportável, o que sugere o gesto de “dor de cabeça”. Nesse mesmo instante, o gesto dos dedos das mãos ao lado dos ouvidos indica que a personagem não somente recebe esses estímulos ditatoriais pela visão, mas pela escuta. Outro aspecto a destacar é que a bailarina constrói essa sequência de

movimentos girando, o que já se elencou, aqui, como sugestivo elemento de transição e recorrente em termos de marca enunciativa.

Figura 36 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

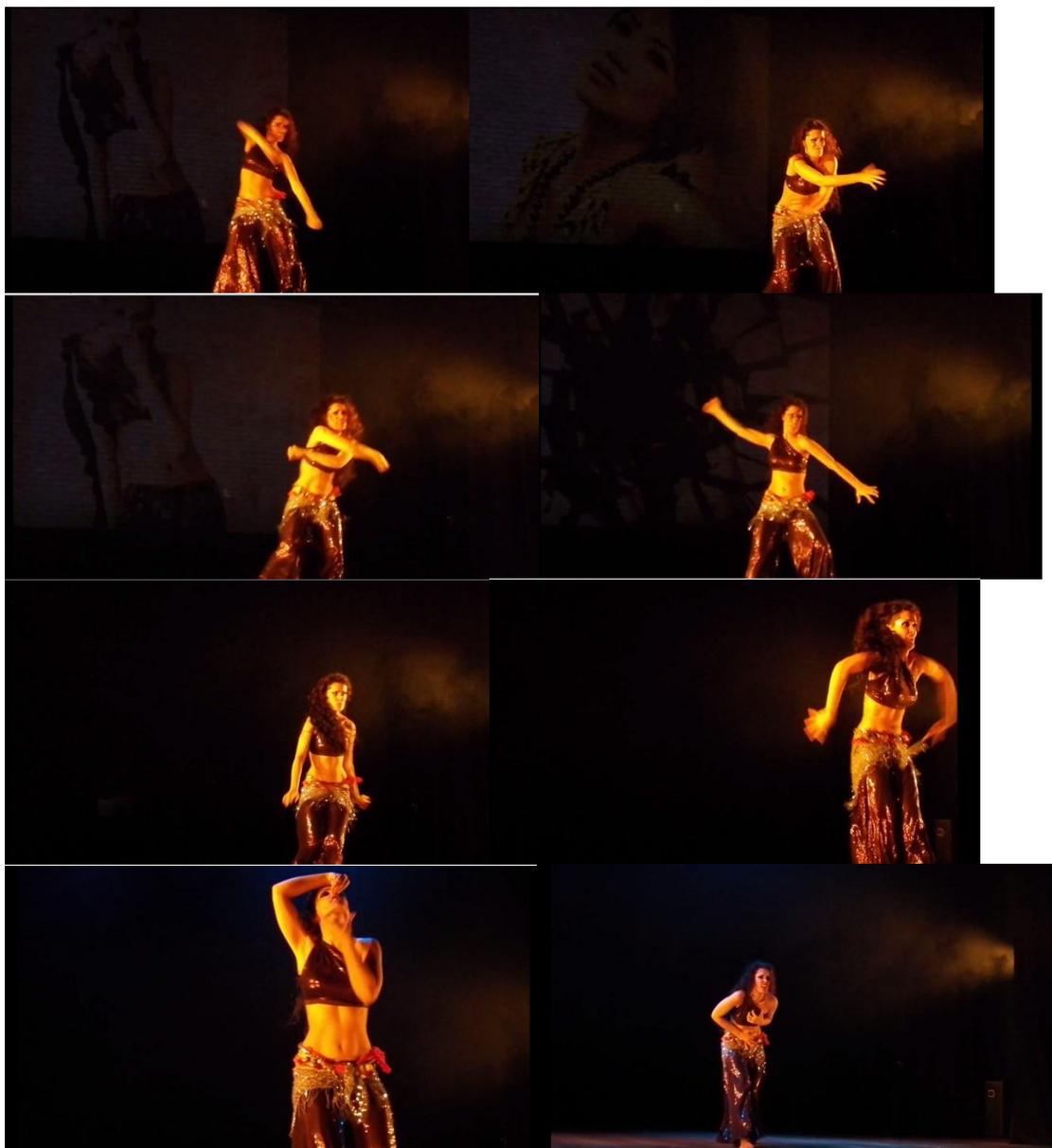
Yoshi Oida (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 69) afirma que “Movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertados como pessoas. [...] o efeito da repetição é muito poderoso.” Realmente, o giro anuncia outra mudança significativa, um ápice da coreografia. A música se modifica, torna-se mais áspera, ao que a bailarina responde a altura. Há uma explosão de raiva da personagem por receber aquela avalanche de informações. Como se jogasse uma pedra na tela para aplacar seu tormento, as imagens todas “se quebram”. Após, ela passa, de certa forma, a lançar tal indignação para o público, como se estivesse investindo contra ele, ou quem sabe, descontando nele a fim de que herde esse sentimento também. Afinal, a ditadura da beleza é contagiosa, nos é transmitida culturalmente. Isso vem ao encontro de que:

O autor não encontra de imediato para a personagem uma visão não aleatória, sua resposta não se torna imediatamente produtiva e de princípio, e do tratamento axiológico único desenvolve-se o todo da personagem: esta exibirá muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. (BAKHTIN, 2011, p.4)

Na sequência, a bailarina parece sufocar, projeta a imagem de um nariz arrebitado, de um pescoço sufocado, rosto transfigurado e, novamente, aquela dor nas entranhas, indicando que o processo pelo qual passa não é fácil, é cíclico, longo, destrutivo. Não somente através disso, mas do que em geral até aqui é enunciado, é possível evidenciar que a bailarina aproveita todas as nuances diferenciadas da música para ilustrar e enfatizar a dinamicidade do estado de espírito da personagem a que ela dá vida e a relação dela com o mundo de acordo com as intencionalidades por trás de cada segmento específico. Como se vê, nesta dança, há muitas outras valorações além das que sorrisos podem instigar. Isso implica afirmar que:

Mesmo quando se está interpretando violentamente por todo o palco, deve haver uma qualidade de relaxamento; Isso é um paradoxo; um aspecto da interpretação é calmo, o outro, dinâmico. Os atores precisam experimentar essa dualidade. [...] E, uma vez que tenhamos aberto este espaço, teremos a liberdade de reagir e de responder ao que vier no aqui-e-agora. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.65)

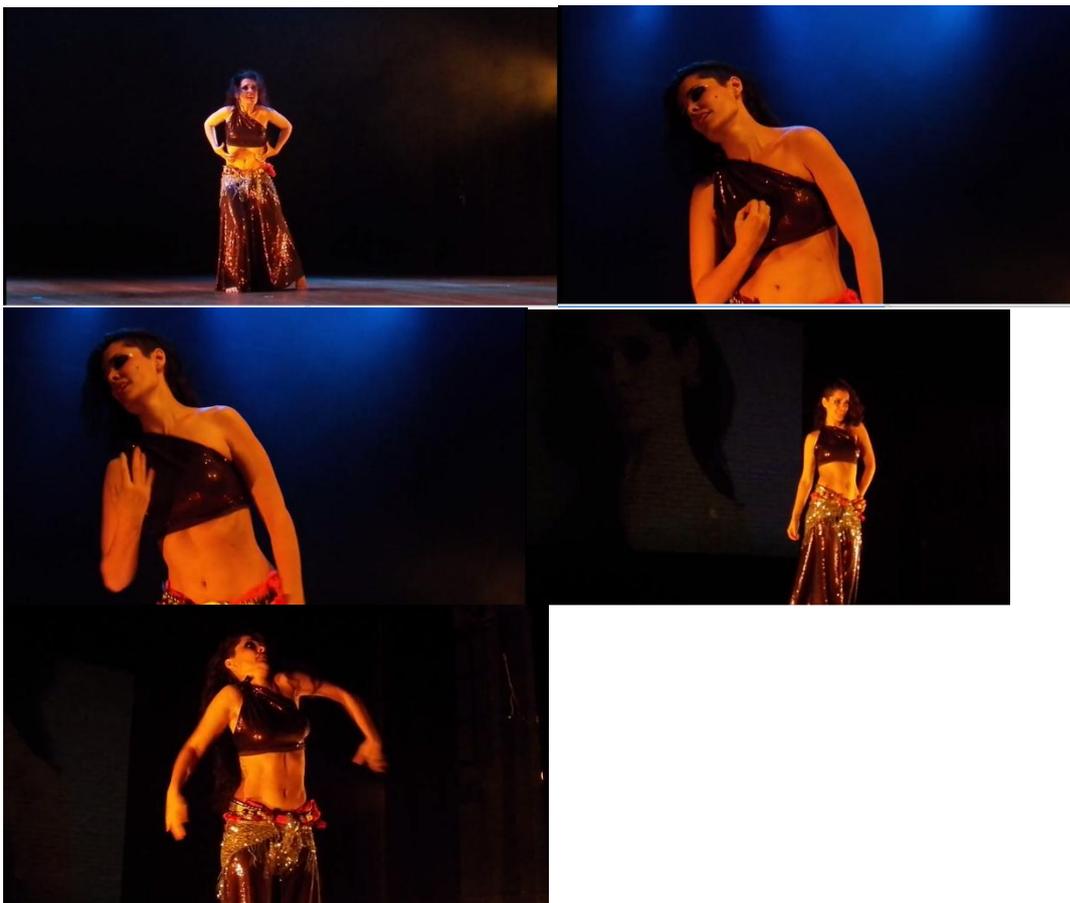
Figura 37 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Com uma contração no abdome, a bailarina se faz esqualida. Dentro dela parece haver algo que precisa retirar de si para fora. Na sequência dos giros, as imagens todas e a dor de cabeça retornam, ao que ela, por fim, parece ceder. Com um sorriso, volta-se ao público, caminhando sinuosamente, a sentir-se semelhante às mulheres projetadas na tela. Porém, o sorriso cede lugar a uma sensação de invasão, como se um corpo estranho estivesse a habitar o seu próprio.

Figura 38 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

A partir deste instante, a personagem aproxima-se do público, bem ao canto diagonal-frente do palco, e aponta para trás, direcionando o olhar do espectador para a tela. Isso passa a ser bastante significativo, já que ela está num palco bastante amplo. A impressão é a de que ela quer contar algo ao público, de perto (analogia com segredo, quem sabe). De certa forma, o gesto faz pensar que ela gostaria que soubessem que esta que vão ver não é “ela que está aqui”, mas “lá”, como se quisesse preparar os espectadores a fim de que sejam capazes de realmente ver a outra mulher, a transformada.

À medida que se dirige caminhando lentamente ao ponto onde orientou para que o público olhasse, ela vai se metamorfoseando, aos poucos, com a retirada da blusa. Isso sugere que essa transformação, embora desejada, planejada (*pela indicação/orientação*), não se dá de uma hora para outra. A seguir, com a parte superior do corpo desnuda, de costas para o público, parece esconder algo em que mexe freneticamente.

Figura 39 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

De certa forma, se descobre que o que ela escondia era uma “arma disfarçada”: a caneta remete a marcações que os cirurgiões plásticos fazem em suas clínicas nos corpos de mulheres em nome da ditadura da beleza. Com o instrumento escondido junto ao figurino, a personagem faz marcações por todo o corpo: seios, braços, rosto, barriga. A expressão dela denota fixação, um estado de euforia, uma busca descontrolada por perfeição. Desse modo, o figurino inicial, que já representa dadas valorações pelo estilo, cor, ao mesmo tempo, ao longo da dança, se modifica também. Logo, a veste, ou neste caso, a falta dela, passa a ser mais do que um figurino em sentido estrito, composicional. A partir dessa “roupagem”, no contexto, o próprio corpo se transforma, afinal “o corpo pode ser alterado instantaneamente. Podemos vê-lo, tocá-lo, trata-se de uma realidade tangível que nossas emoções e pensamentos não têm. E, uma vez que o corpo esteja conectado com outros aspectos de nós mesmos, mudá-lo pode mudar o resto” (OIDA; MARSHALL, 2007, p.94). Dessa forma, tal qual o telão a projetar imagens, o figurino, neste caso, integra o corpo dançante, ou melhor, o corpo faz-se figurino, é levado a ocupar outra posição enunciativa para compor a dança propriamente dita, parte sem a qual ela não seria o que é. Isso reflete que:

na vida não nos interessa o todo do homem mas apenas alguns de seus atos com os quais operamos na prática e que nos interessam de uma forma ou de outra. [...]. Já na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. (BAKHTIN, 2011, p.4)

Figura 40 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Embora remeta às mesmas conotações anteriores, esta cena mostra uma particularidade: que também há outras marcações que são feitas longe dos olhos de todos, cortes internos que ninguém pode ver. Após este processo todo, ela se levanta, com um andar vacilante/trôpego, caminha devagar em direção ao público (*para aquele canto novamente*), deixa a caneta/arma escapar-lhe por entre os dedos e sucumbe ao chão, como denunciam as últimas cenas. (Como não se pode ver aqueles cortes internos, quem sabe não se tenha percebido durante todo o tempo, por mais que ela acenasse – lembra? – o pedido de socorro dela; que ela, na verdade, quando parecia ainda ter força para levantar antes que tudo definitivamente acabasse, já estava morta, era uma sombra, um “zumbi”). Neste ponto da análise, é relevante destacar que “manifestações particulares são todas importantes para caracterizar o todo como elemento da obra”, como se disse ser defendido por Bakhtin. Aspecto esse que se relaciona de certo modo com o que Yoshi Oida elucida em relação ao fato de que:

[...] Muitas pessoas acham que o corpo que vêem é a totalidade daquilo que são. [...] Quando estamos atuando, o objetivo não é mostrar o personagem que interpretamos. Para além do personagem, existe um ser humano mais fundamental, e é esse ser humano fundamental que faz com que o palco seja vivo. Apenas construir o personagem não é o suficiente. (OIDA; MARSHALL, 2007, p. 84)

Figura 41 - Coreografia Distorção - Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos – reprise



Fonte: Espetáculo Al-málgama Tribal 13 anos (2013).

Assim, presencia-se uma dança que fala de extremismos, de beleza, dos sacrifícios que se faz em nome dela em busca pela perfeição, do apreço pelo consumo: pelo que se pode ter/comprar, pelo físico; que fala também dos prejuízos disso, infelizmente não proporcionais, já que o físico não é o único afetado; fala de suicídio inclusive coletivo, do que somos como sociedade e para onde vamos, mas mais do que isso, da importância de se debater tais questões para mudar os rumos que podemos seguir; é um alerta, uma denúncia, um carinho ao mundo tão carente da profundidade de um olhar nesses termos sobre ele. E o que é mais admirável, fala/valora tudo isso através de um projeto enunciativo que dialoga com a dança do ventre, tão mais reconhecida pela mobilização de aspectos estéticos.

Por isso, Bruna Gomes, com sua enunciação, isto é, com a encarnação desse “ser humano mais fundamental que faz com que o palco seja vivo”, via arte, certamente instiga reflexões que aqui não se esgotam, reafirmando, talvez mais explicitamente, a dança do ventre como gênero narrativo potencial, por exemplo. O

interessante é que isso se dá a partir do diálogo com outras modalidades de dança, o que nem sempre é bem visto entre as bailarinas que seguem uma corrente mais tradicional. Elas, desse modo, refletem a natureza tensa do dialogismo bakhtiniano, justamente porque “Em vez de descobrir a verdade (positiva) relativa (parcial) das suas teses [...], os indivíduos procuram [...] refutar e destruir inteiramente seu adversário, tendem para a destruição total do ponto de vista do outro.” (BAKHTIN, 2011, p.372). Elas apregoam que existe uma “essência da dança do ventre” a qual deve ser preservada em termos justamente do grau de influência/interferência explícita dessas outras modalidades de dança. No entanto, o próprio Bakhtin, quando fala de demarcação benevolente e cooperação, destaca que:

Nenhuma corrente científica (nem charlatona) [il.] é total, e nenhuma corrente se manteve em sua forma original e imutável. Não houve uma única época na ciência em que tenha existido apenas uma única corrente (embora quase sempre tenha existido uma corrente dominante). Não se pode falar nem de ecletismo: a fusão de todas as correntes em uma única seria mortal para a ciência (se a ciência fosse mortal). Quanto mais demarcação, melhor, só que demarcações benevolentes. Sem brigas na linha de demarcação. Cooperação. Existência de zonas fronteiriças (nestas costumam surgir novas correntes e disciplinas). (BAKHTIN, 2011, p.372)

*“Danço na aula, remexo na parada, desloco na rua, alongo na
escada, aqueço na cama, equilíbrio no horário, já ensaio no
sonho.
E, assim, começa tudo outra vez.
E, assim, com os passos mais simples, componho a própria
vida e a eternizo como a minha mais bela coreografia.”
(GELETKANICZ, 2012)*

4.4 O *BALLET* COMO VOZ DE DENÚNCIA DE HIBRIDAÇÃO EM UM TEATRO

A próxima dança a analisar é de Kahina, renomada nacional e internacionalmente, bailarina contratada da Casa de Chá Khan El Khalili, de São Paulo, mesmo contexto de atuação de Nur, Daniela Sacomano.

Figura 42 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"



Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

Já nos primeiros segundos de dança, tal qual a apresentação de Bruna, se vê um telão, uma bailarina vestindo calças, posicionada ao centro do palco, de joelhos, e se ouve uma música que também não remete a notas orientais. Cabe destacar, aliás, que “a estética filosófica pauta-se pela abordagem de enunciados em diversos planos de expressão – visual, verbal, musical, etc. – e pela observação das inter-relações entre os diversos campos da cultura” (GRILLO, 2012, p.245). Apesar dessa semelhança entre as danças, as valorações enunciadas por Kahina são distintas. Pode-se inferir que houve uma mudança em termos da posição enunciativa desses elementos de uma dança para a outra. Se em Bruna eles, inicialmente e em si, figuram mais como marcas composicionais no sentido de que se espera de uma “dança transgressora”, fusionada, elementos diferenciados, inusitados como gramática da dança naquele contexto, em Kahina, eles passam a ser talvez mais facilmente percebidos como marcas enunciativas, pois não cumprem a função de

apenas sinalizar o que faz parte de um dado repertório de movimentos pertencentes a um gênero de dança, mas criam outro efeito de sentido. Aqui, infere-se que esses elementos conferem uma atmosfera de imprevisibilidade à dança, justamente porque neste caso não se trata de uma dança tribal, mas reconhecida como clássica/tradicional. Agora, são imagens psicodélicas em tons claros e escuros a se confundir projetadas na tela. A música é clássica, transmite um toque *New Age* de serenidade, calma.

Assim, aninhada no espetáculo, ela irradia sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global [...]. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós. (PAVIS, 2011, p.130).

O foco de luz branca, tal como manto, acentua a leveza do tecido do figurino totalmente alvo da bailarina, o que transmite valorações, como graça, candura, pureza. As linhas corporais extremamente retas, o cabelo preso rente à cabeça, a maquiagem delicada da bailarina remetem à gramática do *ballet* clássico. Logo, toda essa elaboração cênica composta por tais marcas enunciativas anunciam o tom erudito do espetáculo no sentido do que o próprio *ballet* evoca.

Figura 43 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"



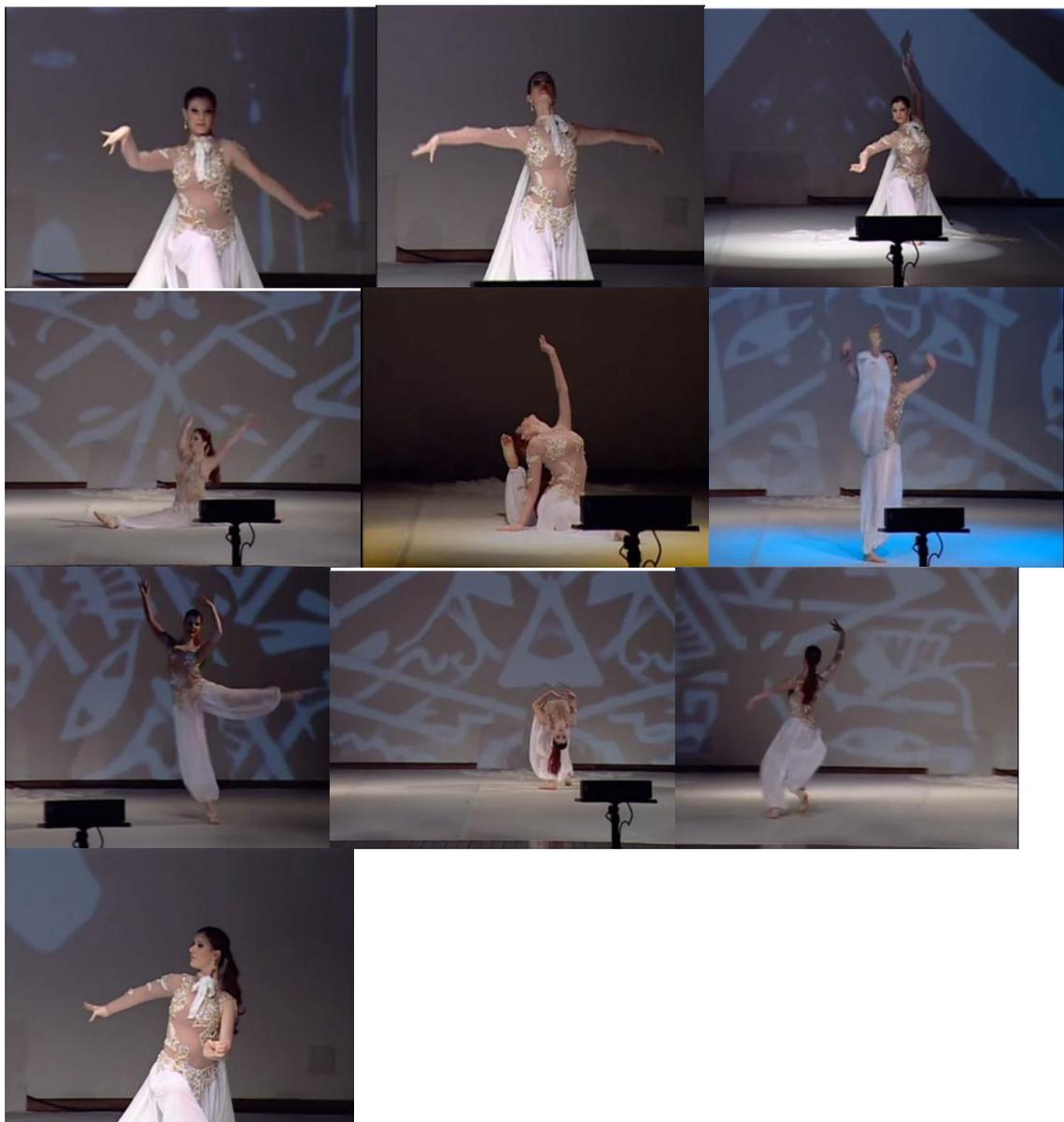
Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

A postura de Kahina está sempre em prontidão, ereta. Mesmo quando há ondulações de braços, eles estão igualmente sempre estendidos ao extremo; as

mãos aparecem bem pronunciadas, lembrando muito mais a mão tensa flamenca, com os dedos mais abertos/separados do que a de dança do ventre, que difere daquela apenas na sutileza, suavidade. A bailarina explora inúmeras molduras do *ballet*, os clássicos posicionamentos de cabeça, braços e pés, por exemplo, de que a dança do ventre também faz uso, mas através de linhas mais flexíveis, arredondadas em contraste ao modo de enunciação aqui. *Spacate* e outras aberturas de pernas, como *grand battement*, *arabesco*; *cambrés*, deslocamentos intercalando diferentes velocidades em *relevé* mais pronunciado (com efeito de sentido *elevé*), somados a expressões faciais que denotam surpresa, busca por algo, como lembram as feições das personagens de contos de fadas, resumem as figuras abaixo capturadas do vídeo. As marcas do *ballet*, que seriam composicionais se se tratasse dessa modalidade de dança, se transformam, assim, em marcas enunciativas na dança do ventre, pois promove justamente esse deslocamento de sentido. Ou seja,

Subentende-se que a forma é realizada com a ajuda do material – ela está fixada no material: mas, em virtude de sua significação, ela ultrapassa o material. O significado, a significação da forma tem relação não com o material, mas com o conteúdo. [...]; isto é, a forma expressa alguma avaliação específica sobre o objeto esculpido. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, [1926], 1976, p.13)

Figura 44 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"

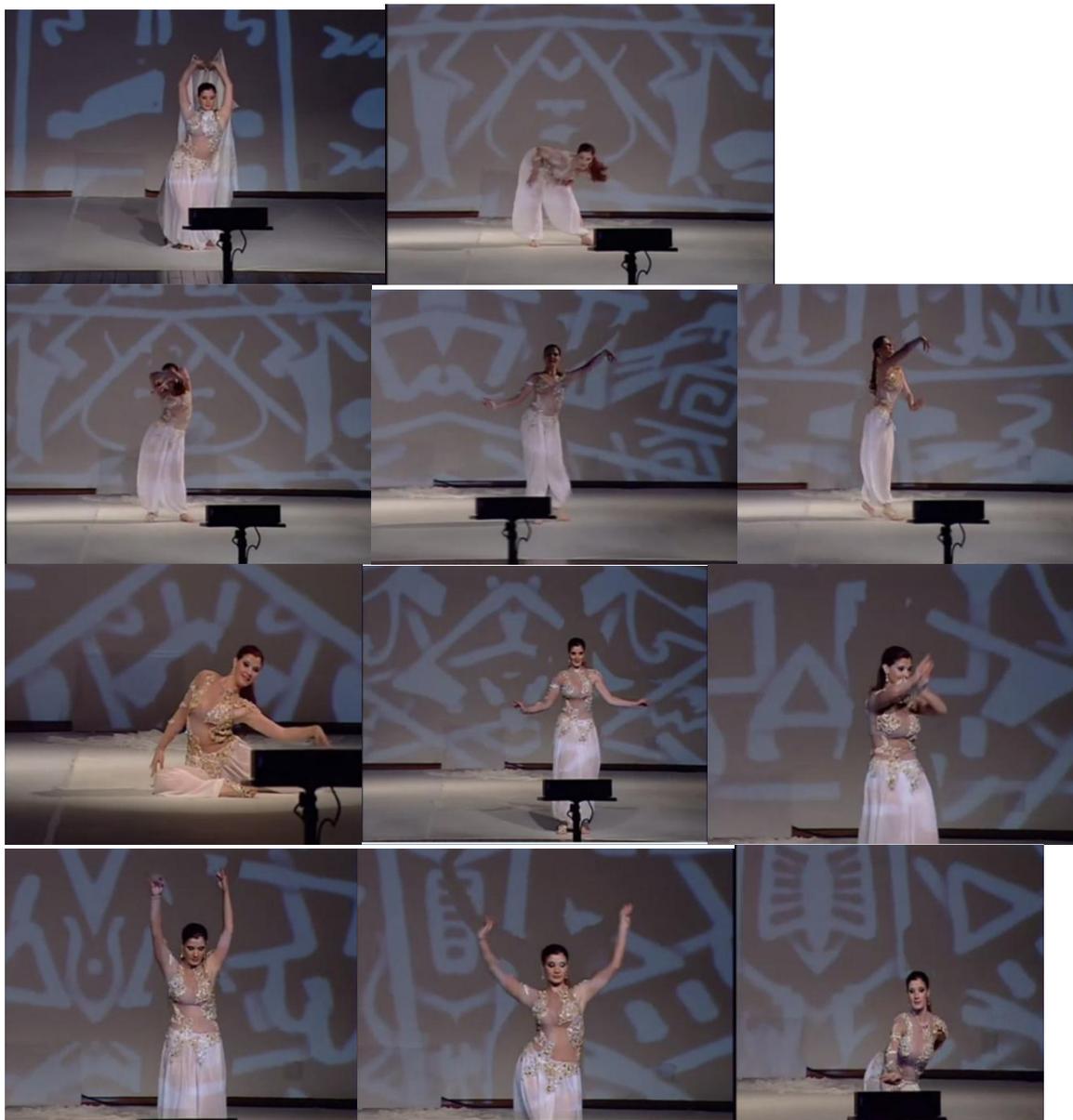


Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

Exceto pelas ondulações de braços e mãos, somente a partir dos 2min47seg é que a bailarina executa movimentos específicos do repertório de dança do ventre. Kahina realiza um “oito vertical de quadril para baixo” (maia), com deslocamento nessa mesma direção, como mostra a primeira figura aos 2min51seg. Decorrido praticamente 1min, aos 3min57seg, ela executa um “redondo médio de quadril”, emendado a um “oito vertical de quadril para cima”, com deslocamento nessa mesma direção. Aos 4min40seg, realiza duas variações com ondulações de braços e deslocamentos à direita e à esquerda, posicionada à frente e ao lado do público; reproduz movimento que lembra a “moldura sereia”, bastante explorada nas práticas

de chão em dança do ventre. A partir dos 5min44seg, a bailarina executa uma sequência de movimentos composta por *shimmy*, “camelo”, “redondo pequeno de quadril”, ambos com *shimmy*, “oito vertical de quadril para baixo” e, já em nível mais baixo, completa/finaliza o movimento com “meio redondo pequeno para trás”, todos movimentos capturados a seguir, respectivamente.

Figura 45 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"



Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

Outro elemento a destacar é o uso do véu *wings*, comumente incorporado à gramática de dança do ventre. Geralmente, esse tipo de véu é preso ao pescoço como uma espécie de gargantilha, em cor que muitas vezes contrasta com a roupa

da bailarina. Nesse caso, trata-se de um elemento composicional da dança, porque é um instrumento técnico de que a bailarina faz uso simplesmente para demonstrar dada habilidade no manuseio dele. No entanto, no contexto concreto da enunciação, ele é incorporado de modo particular à dança de Kahina, desde o primeiro segundo até os 3min27seg de apresentação. Diz-se isso, pois ela não faz sua entrada no palco com o véu em mãos nem pausa a enunciação somente para pegá-lo, como algo fragmentado da dança. Ela dota o instrumento de outro sentido e, ao fazer isso, muda a posição enunciativa dele na dança.

Infere-se que há mudança de posição enunciativa, pois o véu instrumento de Kahina se faz inicialmente invisível por ela, pois ele está preso ao pescoço por um grande laço branco a se confundir com a própria roupa, formando o efeito de uma charmosa capa, que combina com o estilo elegante com o qual enuncia as marcas anteriormente analisadas. Somente quando ela pega o véu e se levanta, a partir de 1min48seg, é que se vai descobrir que a capa não é apenas um figurino e, ao mesmo tempo, que o véu não é apenas um instrumento. Dito de outra forma, o véu ganha novo estatuto, pois, mais do que instrumento para exhibir técnica, como elemento composicional, no campo da significação, torna-se meio a partir do qual o figurino também se modifica, tornando evidentes as transformações, transições da própria bailarina-personagem simbolizadas ora pelo ato de vestir, usar “a capa”, ora de desnudar-se dela. Oportunamente, reitera-se que Bakhtin fala sobre

“Com demasiada frequência a forma é compreendida apenas como “técnica”; isto é característico tanto do formalismo, como do psicologismo na teoria literária. Já nós examinamos a forma num plano puramente estético, como forma artisticamente significante. O problema principal deste capítulo é o seguinte: como a forma, sendo inteiramente realizada no material, torna-se, no entanto, a forma de um conteúdo e relaciona-se axiologicamente com ele? Ou, em outras palavras, como a forma composicional – a organização do material – realiza uma forma arquitetônica – a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos? [...] (BAKHTIN, 1998, p.57)

Nesse sentido, o véu se mostra como um exemplo visual de realização da forma arquitetônica mediante uma dada forma composicional. Essa estratégia enunciativa, obviamente com especificidades outras, remete ao que Bruna mobiliza com a caneta e, ao mesmo tempo, ao que Priscila reflete com os cabelos, já que o véu na coreografia de Kahina, no contexto, também possui como peculiaridade o jogo de esconder e revelar segundo intencionalidades da enunciadora, de sugerir, ainda, infinitas outras possibilidades em termos de construção e leitura de imagens,

como, por exemplo, a de uma figura angelical, de uma fada, de uma rosa, de uma borboleta, campo semântico que dialoga com a natureza sublime que Kahina parece querer concretizar em sua enunciação.

Figura 46 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"



Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

O diálogo entre a bailarina e o telão também merece atenção. A figura abaixo mostra a escuridão da imagem projetada, mas a escuridão propiciada pelas sombras que o movimento corporal inaugura, mesclando-se às demais. Assim, se vê que a bailarina passa a integrar vários mundos: os braços e as mãos dela passam a compor aquele cenário virtual, simbolizando que ela vive, de certa forma, em

ambientes paralelos, o que é propiciado pelo efeito “espelhado” reproduzido pelo telão.

Figura 47 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança”



Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

A sequência abaixo mostra o movimento inverso. Se antes se tinha a imagem da bailarina compondo novos desenhos no telão (de fora para dentro), agora se vê ele fazendo intervenções diretas à bailarina (de dentro para fora), como se o figurino dela fosse uma tela em branco a partir da qual “esse corpo interno” pode não somente se ver refletido, mas concretizando formas outras de ser visto. A partir dos 3min24seg, a bailarina parece se preparar para algo. De joelhos, despir-se “da capa”, promessa de tantas valorações sublimes, sugere, de certa forma, um ritual de passagem. Em pé, a personagem se lança “ao desconhecido das imagens” que incorpora ao seu discurso, fazendo dele um “outro novo” lugar seu, entre “internos e externos” em simbiose, a dialogar inevitavelmente. Na sequência, é possível perceber imagens que se agarram ao corpo da bailarina, enlaçando-a. À medida que toma distância, aos poucos, vai se desprendendo das sombras em sintonia com o que o corpo diz. Esse duplo ambiente, que implica falar em corpo interno e externo, remete ao fato de que:

Eu crio com meu ativismo o corpo exterior do outro como valor por manter determinada diretriz volitivo-emocional em face dele, precisamente do outro; essa diretriz visa ao que está adiante e não retroage imediatamente a mim mesmo. No vivenciamento do corpo a partir de si mesmo, o corpo interior da personagem é abarcado por seu corpo exterior para o outro, para o autor, em cuja resposta axiológica ganha encorpamento estético. Cada elemento desse corpo exterior, que abarca o interior, tem, como manifestação estética, uma dupla função – uma impressiva e outra expressiva -, à qual corresponde uma dupla diretriz ativa do autor e do contemplador. (BAKHTIN, 2011, p.56)

Figura 48 - Kahina "Amor Imortal"- Espetáculo "O amor à dança"



Fonte: Studio Luna Jalilah (2010).

Outro ponto que chama a atenção é a expressão facial de Kahina. Diz-se isso, pois essa expressão dela é mais séria, concentrada, lembrando em muito o cenho fechado recorrente na dança flamenca. Em uma aula ou apresentação de flamenco, por exemplo, a expressão a vigorar é aquela que dá a impressão de que a pessoa a dançar pode a qualquer momento “matar alguém da plateia com o olhar”, um dos elementos sedutores a aproximar a bailarina e o público através da obra. Já em uma aula ou apresentação de dança do ventre, esse efeito de sentido produzido através de “matar alguém”, muitas vezes, tem de ver mais com aprender a “matar a

si mesmo”, a sorrir e até rir desse processo. Portanto, pode-se dizer que o sorriso (antes tão presente na dança de Nur, por exemplo), é uma marca composicional da dança do ventre. No entanto, quer-se ressaltar que o fato de não haver largos sorrisos na apresentação de Kahina não descaracteriza sua atuação como pertencente ao campo da dança do ventre, tampouco enuncia que a bailarina está mais distante do espectador em relação a Nur. Mas é por isso mesmo também preciso destacar que, em contrapartida, quando Kahina não expõe um cenho mais aberto, ela está mobilizando outros efeitos de sentido a se produzir no contexto. Há, então, uma voz, antes gramática, agora ausente ou minimizada e, pois, um deslocamento nesse sentido:

O resultado é uma luta incessante dos acentos em cada área semântica da existência. Não há nada na composição do sentido que possa colocar-se acima da evolução, que seja independente do alargamento dialético do horizonte social. A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p.136)

Quem sabe até mesmo essa marca exista a serviço de potencializar “a voz do saber e do preciosismo técnico”, de uma leveza alcançada mediante o condicionamento árduo do corpo, com o rigor disciplinar que a dança clássica impõe, por isso representa. Porém, para além de novas dicotomias, de um olhar tecnicista para a própria dança, dizendo que ela é “X” ou “Y”, esta tese prefere investir nesse aspecto do rigor como uma valoração pertinente para ilustrar a importância do endereçamento bakhtiniano. Para Sobral (2011, p. 38),

A relação enunciativa é a base da escolha do gênero, incluindo, portanto, estilo, forma de composição e tema, os materiais com que se realiza, via linguagem. Como diz Bakhtin (em trechos que raramente são citados quando se fala de gênero nos termos de sua concepção): Essa consideração [do destinatário] irá determinar também a escolha do gênero do enunciado e a escolha dos procedimentos composicionais e, por último, dos meios lingüísticos, isto é, o estilo do enunciado². [...] Portanto, o direcionamento, o endereçamento do enunciado é sua peculiaridade constitutiva, sem a qual não há nem pode haver enunciado [grifei]. As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades.

Traz-se esse excerto para relacioná-lo ao fato de que se a bailarina apenas sorrisse o tempo inteiro (“consideração do destinatário que determina a escolha do gênero”) provavelmente não atrairia aquele espectador também específico

(“concepção típica de destinatário, também peculiaridade) a um lugar que diga mais do que uma beleza estética, plástica pode dizer. Isso, por sua vez, tem de ver com a retomada às críticas teórico-filosóficas de Bakhtin já expostas e, conseqüentemente, com a orientação de que não se pode voltar inteiramente a atenção ao endereçamento sob pena de se perder o próprio objeto, isso porque o discurso é composto justamente pelo autor, por personagens e leitores, todas instâncias as quais devem ser levadas em consideração, em nível de igualdade, como também já referido.

É possível neste ponto retomar o que Yoshi Oida fala sobre a “invisibilidade do ator” e Bakhtin acerca de exotopia. Relaciona-se tal princípio bakhtiniano com as palavras de Oida agora no sentido de que o sorriso, do campo da significação, ou melhor, a sensação de “falta” e, ao mesmo tempo, de “preenchimento” que ele causa no contexto, pode remeter àquelas habilidades que não devem ser adquiridas com o objetivo de serem meramente exibidas ao público. Através da expressão facial e das outras marcas debatidas aqui, pode-se até inferir que a bailarina, por denotar rigor técnico associado ao físico escultural, talvez esteja enunciando que a apresentação dela se aproxima mais do gênero *ballet* clássico desse ponto de vista. Afinal, o repertório de movimentos, de gestos e expressões que a bailarina prioriza em sua dança se transformam em marcas enunciativas que convergem para essa linha de interpretação.

Entretanto, a exemplo da fusão de Bruna, Kahina mostra também um corpo que não se restringe, na medida em que coloca movimentos de dança do ventre lado a lado aos movimentos de *ballet* clássico. Ou seja, se, por um lado, a dança de Bruna não serve como exemplar disso pelo fato de o tribal ser uma fusão e, portanto, classificada como outra dança, Kahina pode ratificar, talvez mais paradoxal e nitidamente, que mesmo uma dança considerada tradicional de dança do ventre, tida como pura, una, essencial, imaculada (para usar termos em sincronia com o que a coreografia dela instiga), é, felizmente, uma ilusão. Logo, na proximidade e no distanciamento de visões em dinamismo, mantém-se “a noção de movimento, valor maior da categoria bakhtiniana que tanto une quanto separa (aliás, como tudo que acontece no espaço semiótico)” (MACHADO, 2010, p. 232).

*“A Dança pode narrar e as Letras podem dançar, celebrando a arte através de um fascinante dueto.”
(GELETKANICZ, 2012)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclusão?

Fosse eu um Santo Agostinho, diria agora que, depois de uma vida de dores, percalços, cegueira e pecado, como num clássico (e tranquilo) romance de formação, encontrei a redenção – uma redenção vinda de Deus, da literatura, da vida, de um ponto ômega qualquer que, com um laço metafísico, dará enfim um sentido apaziguador ao quebra-cabeça que venho montando e desmontando ao longo do meu tempo. Alguma lição mínima que restasse, nítida, quem sabe luminosa, capaz de servir aos outros e indicar um caminho.

Mas desgraçadamente não tenho o dom da fé, e, como sempre, continuo sem nenhuma ideia sobre o que vai acontecer.

O que, também como sempre, me parece bom.

Uma nova página em branco para escrever.

(TEZZA, 2012, p.221)

Em “Usos e abusos do conceito de interculturalidade em um mundo fragmentado”¹⁰, Melià (2013) diz que quando se conhece alguém a primeira impressão que se tem é a distância em relação a ela. O sujeito, assim, está “vestido de distâncias”, expressão, aliás, extremamente poética para transmitir tal noção. Nas palavras dele: “Qual é a primeira vestimenta da distância? A pele; porque habitamos uma pele e somos habitados por uma pele única e irrepitível [...]”¹¹ (MELIÀ, 2013, tradução nossa). Trata-se de uma belíssima metáfora de que se tira proveito para lançar um pensamento à luz dela.

Você está diante de uma pessoa que fala, mas você não entende o que ela fala e sem embaraços quer estabelecer um diálogo com ela. As palavras, neste caso, não servem para esse diálogo, pois carecem de significado e de sentido. Entre as duas palavras, a do outro e a sua, falta algo mais sólido, menos passageiro, em que nos apoiarmos e afirmarmos, e isto é a pele. A pele é o grande significante. (MELIÀ, 2013, tradução nossa)¹²

Desse modo, estabelece-se uma conexão da pele com a dança. Nesse sentido, poder-se-ia dizer: “a língua é a dança que habito”. Afinal, tanto uma como a outra são linguagens ímpares, discursos irrepitíveis que se insinuam visualmente. Ambas promovem identificações, acentuam semelhanças e, ao mesmo tempo, distinções entre cada um que através delas se enuncia.

¹⁰ *Usos y abusos del concepto de interculturalidad em um mundo fragmentado.*

¹¹ *“cual és el primer vestido de la distancia? La piel; porque habitamos una piel y somos habitados por una piel única e irrepitible [...]”*

¹² *“Usted está frente a una persona que habla, pero usted no entiende lo que habla y sin embargo quiere establecer un diálogo con ella. Las palabras, en este caso, no sirven para ese diálogo, pues carecen de significado y de sentido. Entre las dos palabras, la del outro y la suya, hace falta un algo más firme, menos pasajero, en que posarnos y afirmarnos, y esto es la piel. La piel es el gran significante.”*

Assim como a pele passa por crises em termos “de crescimento, de acnes e sardas, de enrugamento, de brilho e opacidade [...]”¹³ (MELIÀ, 2013, tradução nossa), a presença de especificidades, de projetos enunciativos distintos na dança do ventre, por exemplo, é uma nuance que não se precisa classificar como “algo melhor ou pior”, assim como “Há pele saudável e pele enferma”¹⁴ (MELIÀ, 2013, tradução nossa), mas apenas sugere que a língua, a cultura, quando se pensa em dança também, passa igualmente por transições, intercâmbios.

[...] Porque nessa pele há uma história talvez de milhares de anos, que me dizem sua história que não é minha história. Essa pele que habito, na que estou sendo habitado, isso que chamamos cultura como fenômeno de um sistema de comunicação mediante o parentesco, o intercâmbio de bens e a reciprocidade de mensagens e símbolos como dizia Claude Lévi-Strauss.¹⁵¹⁶ (MELIÀ, 2013, tradução nossa)

Bauman parece referir-se a isso da seguinte forma: “A sociedade e a cultura, assim como a linguagem, mantêm sua distinção – sua ‘identidade’ –, mas ela nunca é a ‘mesma’ por muito tempo, ela permanece pela mudança.” (BAUMAN, 2012, p. 43). Reconhecer as modificações constantes no tempo-espaço como processos naturais que se impõem tanto na vida quanto na arte pode ser um primeiro passo, uma brecha para compreender melhor que tipo de cultura, de linguagens a sociedade está veiculando, corporificando através daqueles movimentos mais espontâneos que se dão em contextos concretos de interatividade.

Relaciona-se as reflexões de Melià e Bauman ao debate que aqui interessa, pois este estudo, de modo geral, compreendendo a dança do ventre como objeto estético e gênero discursivo, revela que, justamente por essa natureza, impõe dados códigos (gramática) sem os quais não seria viável reconhecê-la, distingui-la das demais modalidades de dança como sistema. Ao mesmo tempo, são esses mesmos códigos mobilizados pelas bailarinas em contexto concreto de enunciação que passam a revelar ou denunciar diferentes efeitos de sentido através de cada dança

¹³ “de crecimiento, de acné y pecas, de arrugamiento, de brillo y opacidad [...]”

¹⁴ “hay piel sana y piel enferma”

¹⁵ “Usted está frente a una persona que habla, pero usted no entiende lo que habla y sin embargo quiere establecer un diálogo con ella. Las palabras, en este caso, no sirven para ese diálogo, pues carecen de significado y de sentido. Entre las dos palabras, la del outro y la suya, hace falta un algo más firme, menos pasajero, en que posarnos y afirmarnos, y esto es la piel. La piel es el gran significante.”

¹⁶ “[...] Porque en esa piel hay una historia tal vez de miles de años, que me dicen su historia que no es mi historia. Esa piel que habito, en la que estoy siendo habitado, eso que llamamos cultura como fenómeno de un sistema de comunicación mediante el parentesco, el intercambio de bienes y la reciprocidad de mensajes y símbolos, como le decía Claude Lévi-Strauss.”

executada, de cada distinto projeto enunciativo. Isso implica afirmar que a dança do ventre como gênero não deixa de existir por que há particularidades no modo de dizê-la a depender dos participantes da cena enunciativa e da interação entre eles nesse contexto, mas reconhecer ser especialmente por isso que a dança se mantém viva. Ela é fala e escuta, relação de reciprocidade viabilizada pelo visual.

Constata-se, então, que cada exemplar de dança do ventre enuncia dadas valorações sociais, tornando singular ideologicamente o seu projeto enunciativo. Através dos quatro projetos enunciativos analisados, em Nur, vê-se a alegria como voz de espontaneidade em um evento de confraternização; em Priscila Fontoura, a sensualidade e feminilidade (e por que não como voz de possível empoderamento?) em um restaurante de Dubai; em Bruna Gomes, o tribal, a fusão explícita, como voz de protesto social em um palco de teatro; e em Kahina, o *ballet*, a fusão implícita (ou a “essência ameaçada”), como voz de denúncia de hibridação também em palco.

A descrição, análise e interpretação da enunciação de Nur permite confirmar que um simples nome, que poderia não interessar por não fazer parte propriamente da dança, não serve apenas para identificar quem é a bailarina pessoalmente, nem situar esse elemento como pertencente à gramática da dança do ventre, visto que é prática comum entre as bailarinas dessa modalidade a adoção de nomes estrangeiros. Mais do que isso, o nome também exprime uma dada valoração social, na medida em que é justamente através dele que Nur cria um momento de verbo-visualidade a considerar no contexto concreto da dança. Com o nome, a bailarina produz não apenas um discurso verbal, mas, por intermédio dessa verbalidade, invoca também imagens que passam a compor o cenário e a potencializar a voz sócio-visual da alegria, espontaneidade que ela encarna.

Além disso, dentre muitos movimentos que ela realiza, reconhecidos como pertencentes ao repertório da dança do ventre, destaca-se, por exemplo, o *shimmy*, pois esse movimento, como marca composicional, se transforma em enunciativa no momento em que a bailarina o executa com uma soltura peculiar, o que nem sempre se dá em todos os casos e, por isso mesmo, mostra que até mesmo por trás de um sinal visual há um signo em potencial. O *shimmy* como movimento é elemento gramatical, idêntico a si, mas o efeito de sentido que ele transmite na dança de Nur, o nível de relaxamento que dialoga com a espontaneidade específica da voz dela, ratifica a natureza irrepetível aí implicada.

As ondulações de braço, os movimentos com o cabelo também são

exemplares no sentido de ultrapassarem o plano da significação, pois as sequências que a bailarina cria, no contexto vivo da dança, não se impõem a todas as bailarinas de modo igual, como um padrão, modelo a ser seguido. Não se trata, portanto, do uso de sequências dicionarizadas, da mera transmissão de passos dispostos de modo isolado, fragmentado, mas há um encadeamento desses movimentos motivado pelo que ocorre no momento da interação direta com o espectador, uma superação do material na medida em que essa sequência também viva, porque não é inerte, sempre idêntica, repetível, presentifica uma valoração.

Outro aspecto relevante é que, embora o figurino seja o habitual, adequado ao contexto de uma confraternização, a expressão facial se distancia dos “carões”, de uma abordagem forçada, se se pensar no estigma sexual e sensual da dança, o que, muitas vezes por essa razão, é o elemento tido como praxe. Em vez de expressões forçadas desse ponto de vista, para propositalmente entoar uma abordagem sensual mais apelativa, a bailarina constantemente sorri, saltita, brinca com o espectador. Isso também aliado à influência do *ballet* acaba veiculando uma marca enunciativa, pois mais do que revelar a existência desse diálogo do ponto de vista da identificação de determinados passos dessa outra modalidade, a bailarina, justamente ao combiná-los aos de dança do ventre, confere à sua dança não um rigor puro, próprio do *ballet*, mas, com ele, um tom de leveza, espontaneidade, alegria à dança do ventre.

Igualmente relevante destacar que Nur demonstra levar em consideração o espectador como co-criador de sua dança (caso da pose que ela realiza para uma garotinha, do gesto com as mãos que direciona a uma senhora, do movimento que imita do menino, agregando o discurso dele ao dela). Novamente, o que se vê aqui não é uma regra, não é um sistema idêntico a si mesmo, é algo que ultrapassa a significação, é o que diz, através do visual, que a bailarina não se coloca como uma deusa que não toca ninguém e não se deixa tocar, elemento, pois, a potencializar a voz social a ela atribuída por este estudo.

Após a descrição, análise e interpretação da enunciação de Priscila, também se constata a carga axiológica firmada no nome. Desta vez, o fato de ela não aderir a nome artístico igualmente está imbuído de valoração. Ela faz justamente do nome um momento de verbo-visualidade capaz de expressar uma autoafirmação em um contexto hostil, visto que em Dubai não somente Priscila-pessoa, mas a personagem a que ela dá vida como criadora é também estrangeira, voz que se impõe

justamente pelo uso do nome Priscila Fontoura, um nome de nascença transfigurado no mundo artístico, onde a gramática seria a adoção de uma alcunha oriental.

Além de aspectos relacionados à habilidade para dançar em si, aspectos estéticos, como altura, cor da pele, peso, idade; o uso de sapato *scarpin*, de figurinos caros, que expõem mais o corpo das bailarinas, em muitos casos são considerados elementos da gramática da dança no contexto da profissionalização no exterior. No entanto, há aí também uma natureza enunciativa, pois, ao mesmo tempo, esses elementos, sendo requisitos, denunciam uma capacidade, um potencial de sobrevivência que é necessária para se dançar em tal meio. De um modo outro, vê-se, assim, que os códigos, as normas e coerções de um gênero de dança variam de acordo com a situação imediata de comunicação, o que revela aqui uma voz de adequação a ela, pois, não de subordinação.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, as posições, molduras características da dança do ventre se transformam em marcas enunciativas, pois, no contexto concreto, produzem outro sentido. A dança passa a ser vista como se se estivesse a folhear um *book* fotográfico, efeito esse diferenciado em relação a apenas transmitir poses colocadas lado a lado isoladamente.

Os movimentos de mãos também não se restringem às ondulações características, impelem a participação do espectador diretamente, orientam leituras da música, isto é, através do visual, as mãos remetem ao que é dito verbalmente, o que comprova novamente que verbal e visual, a própria dança, leva em consideração a relevância do plano da significação e do sentido para que se articule um dado discurso, carregado de valoração.

O cabelo (e particularmente a franja) são materiais, elementos composicionais, fazem parte da gramática do gênero quando são esteticamente belos, quando produzem movimentos circulares como os mobilizados em danças folclóricas. Porém, são mais do que materiais quando com ele a bailarina cria outras figuras (caso do que aqui é chamado de cortina, bracelete ou véu a revelar ou esconder o rosto segundo a intencionalidade dela).

Tudo isso confirma que ao dançar Priscila não está apenas veiculando uma dança estética, a voz da sensualidade, da beleza, mas demonstra que é, ao fazer uso desses atributos do campo da significação, capaz de revelar algo mais a ultrapassar aquele contexto hostil que vê a dança de um ponto de vista capitalista, a arte como produto. Assim como Bruna, na dança de Priscila também se vê de modo

muito marcante a participação do espectador como não indiferente a integrar a obra artística, caso da turista que ela convida para dançar ao seu lado em tempo significativo da apresentação e do espectador a quem pede permissão para tragar *shisha*. Mais uma vez, pois, elementos que não são impostos como regra e reforçam a voz de Priscila tal qual interpretada nesta tese.

A descrição, análise e interpretação da dança de Bruna Gomes mostra que o nome da escola, *Al-Málgama*, pelo mesmo argumento do nome das bailarinas, traz uma valoração que dialoga com o que é enunciado no palco. Vê-se que não se trata apenas de identificar que se está diante de uma fusão de dança do ventre com outras tantas modalidades, mas de uma espécie de fusão da fusão, uma dança que não é clássica nem do ponto de vista estritamente tribal, no sentido de que o nome da escola (porta voz da bailarina também por sua repercussão), remete um não limite na dança e se faz revelação de hibridismo também pela mistura de palavra portuguesa e árabe. Isso, claro, em contato com a dança, encontro verbo-visual, pois, reforça a voz social de heterogeneidade que Bruna instiga em seu discurso visual.

A presença de outros elementos composicionais é considerada atípica se se pensar na dança do ventre tradicional, especialmente comparada às danças de Nur e Priscila. O uso de telão a compor o cenário, com a projeção de imagens que dialogam com a dança, a seleção musical valseada, o figurino negro, a nudez que veste o corpo, não são apenas elementos composicionais, porque não indicam apenas que o espectador está diante de um tom tribal, mas que não se está diante nem mesmo do mesmo gênero, do tribal clássico, reitera-se.

O diálogo explícito com outras danças, como a contemporânea, e técnicas artísticas, como o teatro, revelam uma bailarina-atriz, que resgata a dramaticidade da dança do ventre ao contar uma narrativa com início, meio e fim. Sabe-se que técnica e teoricamente o estilo tribal é considerado diverso do dança do ventre tradicional. Ainda assim, pelo diálogo significativo com ela (uma vez que se vê na dança tribal elementos os quais se pode reconhecer como pertencentes à dança do ventre), evoca uma valoração interessante. Afirma-se isso, pois aqui passa a ser entoada uma voz a mostrar ângulo diverso do que é comumente atribuído à perspectiva da dança do ventre, recorrentemente percebida como uma dança a veicular atributos estéticos em primeira instância, ligados à sensualidade, feminilidade de um ponto de vista mais ocidentalmente estereotipado. Logo, na

contramão de tal gramática, emerge uma voz centrífuga, de diálogo assumido, de protesto como se disse, portanto uma valoração não apenas interessante, mas primordial.

A partir da descrição, análise e interpretação da dança de Kahina, vê-se que ela utiliza os mesmos recursos que Bruna, ou seja, há um telão, uma música e um figurino diferenciados. Infere-se, no entanto, que na dança de Bruna, em certo grau, o irreverente é esperado, pois ele é o código, o elemento previsto de uma dança fusionada. Nela, do ponto de vista macro, a imprevisibilidade (das outras danças) é prevista. Já na dança de Kahina, por ser reconhecida como dança do ventre tradicional, ainda que haja o diálogo com outras danças, os mesmos elementos composicionais, talvez, sejam melhor vislumbrados como marcas enunciativas.

Além do deslocamento da posição enunciativa do véu, não mais apenas instrumento a ser manuseado, mas parte do figurino; o sorriso que se vê nas demais danças ganha aqui outra atmosfera, esse código desaparece nessa versão mais alegre e descontraída e há outro efeito de sentido a figurar no contexto, o de um cenho mais fechado. A postura corporal de modo geral, os deslocamentos, as expressões faciais, as posições de braços e pernas, as molduras, os movimentos das mãos remetem ao repertório típico do *ballet*, e da dança flamenca em dados momentos. Esses elementos são predominantes em relação aos movimentos característicos da dança do ventre tradicional, (servindo como exemplo de tradicional as danças de Nur, Priscila e, ironicamente, até de Bruna em certo grau). Se se relacionar a dança de Kahina com a de Bruna nesse quesito, aqui, de certo modo, a previsibilidade (da dança do ventre) é que é imprevisível (pela presença marcante do *ballet* e da dança flamenca desse ponto de vista). Isso denuncia, por sua vez, a voz da hibridação de que se falou em relação à dança de Bruna Gomes. No entanto, cabe destacar que há uma diferença nesse processo. Bruna revela essa voz explicitamente, e Kahina a mobiliza implicitamente, por isso a escolha do verbo denunciar como seleção vocabular aqui nesta pesquisa, que, por sua vez, valoriza também o seu dizer com o auxílio dos deslocamentos de sentido a partir do uso da significação numa dada posição de onde se fala.

Assim sendo, a voz de Kahina, mesmo que a dança dela não se coloque no lugar da mesma hibridação de Bruna por não ser tribal – não traz a gramática desse gênero específico –, reforça a voz da heterogeneidade, do diálogo com outras modalidades de dança; ratifica, portanto, que mesmo em uma dança tida como

tradicional é inviável se ver uma dança pura, una, essencial, valoração essa crucial para o avanço dos estudos, não somente teóricos mas práticos em relação à dança do ventre, tanto voltado à sua memória, como identidade, como ao que ela representa nesses termos na contemporaneidade.

Assim, através da investigação do cunho ideológico das danças analisadas e das estratégias enunciativas para envolver o espectador, a pesquisa revela a impossibilidade de se falar de uma “essência da dança do ventre”, na medida em que não se pode delimitar com precisão o que ela era e é, de fato. Se, por um lado, a dança de Bruna não serve como exemplo do que seria uma dança do ventre fusionada para ilustrar isso por ser justamente tribal (gênero que prevê fusões), Kahina serve, pois a dela é tida como dança do ventre tradicional. Dito de outro modo, o que diferencia as duas? Kahina bem poderia ser tribal e Bruna tradicional em certo âmbito. Se sabe que se trata de estilos, modalidades distintas, mas, por exemplo, o estudo justamente instiga refletir em que Bruna seria menos tradicional, para além de nomenclatura e do que o tribal significa em suas especificidades como gênero, se ambas as danças refletem interferências de outros estilos. Não se quer, com isso, dicotomizar as danças, dizer o que é ou não é dança do ventre, muito ao contrário. Apenas se analisa quatro projetos enunciativos de dança do ventre, no caso do tribal, dança que dialoga com a versão tradicional, porque eles todos revelam que, do ponto de vista da linguagem visual ancorada no pensamento bakhtiniano, tudo é diálogo ininterrupto, hibridação, uma força centrífuga inevitável, de abertura a partir da qual se pode promover e reconhecer a diversidade daí advinda. Afinal, reitera-se, o que diferencia a dança tribal da dita tradicional no momento em que a enunciação de Kahina revela também influências/interferências de outros estilos de dança, como acontece na de Bruna?

Logo, isso também é elemento a ratificar que os modos de dizer da/na dança também sofreram alterações ao longo do tempo se se pensar no contexto de origem aí implicado, que é de uma dança oriental, deslocada culturalmente. Pode-se então, no máximo, esforçar-se para minimizar os traços influentes em termos de movimentos próprios de outras modalidades de dança, o que, ainda assim, não basta para que se possa falar de uma “dança pura”, como não raro é divulgado no meio artístico.

Todo esse contexto revela uma zona de embate, de tensões, daquela existência de lados de que fala Bakhtin, o que se mostra na tese ainda mais

evidente (e interessante) pelo fato de se trabalhar com bailarinas que praticam uma mesma modalidade de dança. Criação de dicotomias, intolerância com o que é diferente acabam se amparando em concepções, como “se não é X não é dança do ventre”, o que contribui para a percepção de gênero como camisa de força, algo ao qual se deve enquadrar para que haja uma pertença/identificação mútua. E é nesse ponto que a busca por uma essência, não ver o outro, o que ele tem a oferecer com as suas especificidades, infere-se, é “vestir-se de distâncias”, para reiterar a reflexão que Melià propõe e que aqui se relaciona com os aspectos debatidos nesta tese.

Dessa forma, cabe destacar, ninguém é “eu” o tempo todo. Modificações são possíveis se as relações amparam-se pelo respeito ao “outro”, respeito esse que precisa revezar-se na linguagem sempre que um novo “eu” assume a palavra, a sua enunciação particular, por isso especial. Esse pensamento pode estar sendo colocado de modo utópico, mas o próprio Melià (2013, tradução nossa) parece destacar um processo semelhante poeticamente. Nas palavras dele: “A integração cultural em uma nova língua pode ser também igualmente difícil, mas não impossível. A relação de amor é o único caminho”¹⁷. É o que também o próprio Bakhtin afirma com outra arquitetura:

O desamor e a indiferença nunca geram forças suficientes para nos deter e nos demorarmos sobre o objeto, de modo que fique fixado e esculpido cada mínimo detalhe e cada particularidade sua. Somente o amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade. (BAKHTIN, 2010, p. 129)

É portanto igualmente da relação de amor entre a Dança e as Letras, a partir do que com esta tese se constrói, que ficam também registrados alguns desejos, os de que, por intermédio da concepção de dança por ela veiculada:

- os espetáculos em teatros, nas escolas e demais instituições comprometidas com a disseminação da dança do ventre pensem arquitetonicamente os seus espetáculos, ou seja, pensem nas partes, nas formas composicionais, no material do seu dizer, para que tudo esteja a serviço de uma articulação visual bem sucedida e coerente. Não trazer uma sequência de 30 danças, sem intervalo, dispostas de modo fragmentado, como se não houvesse relação alguma entre elas é um

¹⁷ *“Inculturar-se en una nueva língua puede ser también igualmente difícil, pero no imposible. La relación de amor es el único camino.”*

ponto a considerar para tal sucesso. Não deixar de explorar outros recursos visuais a compor o cenário e a dialogar com a dança propriamente dita, como se vê com Bruna Gomes e Kahina, é também o que fará coro com essa dança no sentido de reforçar as valorações que se busca evidenciar através dela, motivo pelo qual isso é fator destacado;

- o espectador não precise levantar-se do local em que está sentado com seus amigos, quando em um restaurante, por exemplo, por que a bailarina está explorando em demasia movimentos performáticos no chão, uma seleção visual vocabular inadequada nesse contexto e que Priscila Fontoura não comete;
- a bailarina, quando em confraternizações diretas com o público real, mais próximas fisicamente dele, por exemplo, atente mais especialmente ao olhar dela em direção ao espectador, caso em que Nur é exemplar, para que não centre a sua atenção apenas em si, olhando para partes do seu próprio corpo, refletindo apreço apenas ao nível técnico enunciado;
- a bailarina, quando em apresentações em palco, atente igualmente à exploração do espaço cênico em todas as suas possibilidades, resgatando também uma dada dramaticidade, o potencial narrativo que a dança do ventre possui a exemplo da dança de Bruna Gomes e Kahina mais explicitamente.

É, assim, a relação de amor estabelecida entre a dança e o pensamento bakhtiniano que motiva pensá-la como linguagem visual, isto é, de que como linguagem ela sempre diz, expressa, comunica potencialmente algo. A questão é se o locutor enuncia visualmente através da dança de um modo que reveste esse dizer de coesão e coerência. Encará-la como linguagem nesse sentido envolve, portanto, reconhecer que o que é dito, para quem o é e em que contexto específico deve ser levado em consideração para que se obtenha êxito enquanto fala e escuta por meio do objeto estético dança.

Oportunamente, Lulu Sabongi, pioneira na dança do ventre no Brasil e uma das maiores referências no meio, com mais de 30 anos dedicados a essa arte, fala o seguinte em uma entrevista recente:

[...] A mestra comenta ainda a relação entre emoção e qualidade técnica, assunto que com frequência é tema de debates e conversas entre bailarinas e alunas. Sobre a questão Lulu é categórica: “Sua dança só será única se você tiver algo a dizer com ela. Se for apenas um encadeamento de passos sem um sentido interno, você será uma cópia – mesmo que bem sucedida – e nunca terá sua assinatura como bailarina.” (ASSIS, 2017).

Traz-se tal excerto, pois a consideração de Lulu Sabongi, com uma arquitetônica outra, vem ao encontro do diálogo que se busca com esta tese, fala do aspecto que justamente interessa à pesquisadora não somente em dança, mas também em Linguística Aplicada. Como a tese demonstra, a dança de modo geral – e não apenas a dança do ventre, *corpus* aqui –, como discurso visual, mobiliza marcas composicionais, através de seu material semiótico, no plano da significação – aliás, memória que merece ser aprofundada não somente do ponto de vista histórico e antropológico, mas aliado à análise dialógica do discurso em pesquisa futura – e marcas enunciativas, no plano do sentido, trabalho aqui iniciado. Tudo isso, a combinação desses elementos, revela ou denuncia vozes/valorações sociais distintas a dialogarem entre si, instaura o ideológico, o social, o cultural na dança, o que ratifica justamente a ligação inevitável entre vida e arte fixada no projeto enunciativo visual a refletir e refratar o mundo e as relações que o animam.

Assim sendo, para pensar em tudo o que é colocado do ponto de vista da dança de modo geral, para que as Letras dancem e a Dança narre, para que a prática ressoe na teoria e vice-versa, para que a dança se desloque para a academia e esta aos palcos, em reciprocidade, fica mais um desejo, “dois em um” na verdade. Dito de outra maneira, para compor toda a reflexão instigada pela tese de modo verbo-visual, como é realizado no capítulo teórico e aqui veiculado pelos mesmos motivos na introdução explicitados, faz-se dois convites. Primeiro, a releitura do seguinte excerto de Yoshi Oida, que parece incorporar muitos dos elementos os quais enformam a arquitetônica bakhtiniana, como se fosse a sua versão dela, o seu *modo de dizer* a diretriz que embasa esta pesquisa:

Mestre Okura, um famoso professor de *kiôgen*, uma vez explicou qual a conexão entre o corpo e o palco. Palco, em japonês, se diz *butai*. A sílaba *bu* significa 'dança' ou 'movimento' e *tai*, 'palco'. Literalmente, 'tablado/lugar da dança'. Entretanto, a palavra *tai* significa também 'corpo', o que sugere uma outra possibilidade de leitura: 'corpo da dança'. Se empregarmos esses sentidos da palavra *butai*, o que é o artista? Okura dizia que o corpo humano é 'o sangue do corpo da dança'. Sem isso, o palco está morto. Assim que o artista entra no palco, o espaço começa a ganhar vida; o 'corpo da dança' começa a 'dançar'. Enfim, não é o artista que está "dançando", mas através de seu movimento, o palco 'dança'. Nosso trabalho, como atores, não é exibir virtuosismo técnico, mas, ao contrário, fazer com que o palco ganhe vida. Quando isso acontece, o público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria. As pessoas se sentem como se estivessem num desfileiro, ou no meio de um campo de batalha, ou em qualquer outro lugar que possa existir no mundo. O palco contém todas essas possibilidades. É responsabilidade do ator fazer com que elas apareçam. (OIDA; MARSHALL, 2007, p.18-19).

Após, o segundo convite que reitera e renova o anterior: a leitura de uma breve descrição, análise e interpretação de um objeto verbo-visual para com o verbal de Oida dialogar. Trata-se de encenar essa reflexão. Para tanto, se conta com a apresentação performática de Miyoko Shida Rigolo, também disponível *na internet*, via canal *youtube*.

Figura 49 - Miyoko Shida Rigolo



Fonte: Rigolo (2013).

Trata-se de uma apresentação difícil de definir no sentido de um enquadramento, de uma classificação, o que dialoga, inclusive, com o questionamento de Okura sobre "o que é o artista". Esta artista parece mesmo dar vida à atmosfera oriental contida nas palavras-pensamento de Yoshi Oida. Como

uma arquiteta, ela desenha “com o sangue do corpo pulsante” o seu projeto enunciativo no ar, preenchendo de dança a sua atuação.

De fato, “Assim que o artista entra no palco, o espaço começa a ganhar vida; o ‘corpo da dança’ começa a ‘dançar’”. Tudo começa com uma simples pena, elemento cênico que bem poderia representar a arquitetônica bakhtiniana. O fato de essa pena estar presa ao cabelo da “atriz-bailarina”, já em posição de personagem, sugere que essa arquitetônica não vive apartada “do mundo da vida” e das relações aí implicadas, como algo posto subjetiva e aleatoriamente; ela é impregnada de valor. A pena, assim, se faz “parte” e “todo” ao mesmo tempo. Sozinha, como parte isolada, não pode vir a se realizar integralmente.

Figura 50 - Miyoko Shida Rigolo



Fonte: Rigolo (2013).

Há outras peças que com a pena precisam interagir e dialogar, para que ela possa, como uma borboleta, metamorfosear-se nesse “todo”, fortalecida por essas outras partes que, aos poucos, ajudam-na a levantar voo. Peça por peça, o projeto visual da arquiteta vai se erguendo, as peças vão se “encasulando” como que a pressentirem a proximidade do ápice, “do salto coletivo”, marca da interdependência entre elas. “Enfim, não é o artista que está “dançando”, mas através de seu movimento, o palco ‘dança’”.

Figura 51 - Miyoko Shida Rigolo



Fonte: Rigolo (2013).

A artista seleciona, organiza, modela, contempla todas as partes de seu projeto. Lenta e atentamente, vai se distanciando dele, entregando-o “ao mundo”. Fora do círculo que os aproximou, deixa de ser por alguns instantes “a criadora” e passa a ser simplesmente “a pessoa”, mais uma. Por alguns instantes, então, todos puderam “respirar em voz alta” e tomar fôlego ante o sinal dela que, após o distanciamento, retorna ao seu lugar, ao círculo. Afinal, o “público é levado junto com o artista e entra no mundo que o palco cria”.

Figura 52 - Miyoko Shida Rigolo



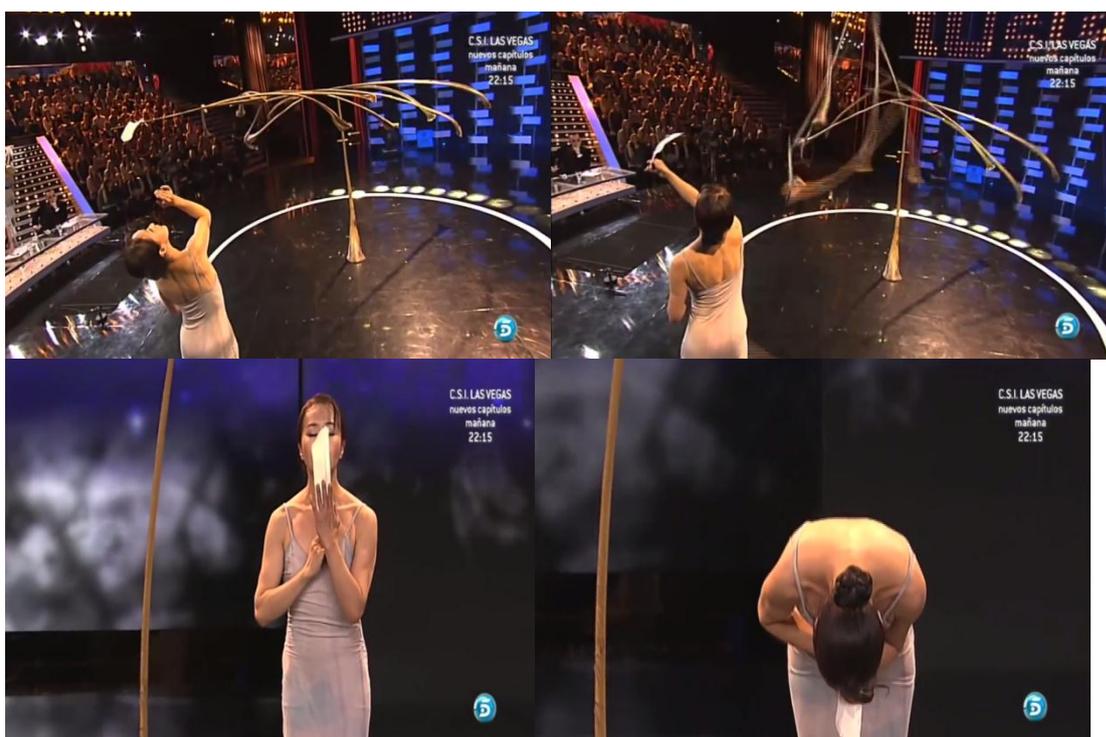
Fonte: Rigolo (2013).

Uma vez retirada a pena “de seu trono”, “os súditos representados pelas partes outras sucumbem ao chão”. Nenhum elemento pode reinar sozinho. A pena, assim, se faz “conteúdo, material, forma”. Interessante descobrir a sutileza dos detalhes. Tudo começa e (apenas aparentemente) termina nessa pena-arquitetônica, a qual ora é sustentada ora sustenta o que antes lhe serviu de base. Com a pena, instaura-se um valor: “Nesse ponto, penso poder sintetizar uma grande parte do pensamento bakhtiniano: valor é relação, emoção é relação. Relação com o outro e relação com o Outro” (AMORIM, 2009, p.36). Logo, com a pena, a artista “foi capaz de fazer o público ver a lua, foi, pois, capaz de se tornar invisível”.

E esses são todos elementos que de diferentes formas figuram nesta tese a fim de que se possa vir a falar de uma arquitetura expressa na materialidade visual da dança. Oportunamente, reitera-se:

[...] pode-se falar de um amor estético objetivo [...] – entendendo-a [essa expressão] como o princípio da visão estética. A diversidade de valor do existir enquanto humano (isto é, correlato com um ser humano pode apresentar-se somente à contemplação amorosa; [...] Somente um amor desinteressado segundo o princípio “não o amo porque é bonito, mas é bonito porque o amo”, somente uma atenção amorosamente interessada, pode desenvolver uma força muito intensa para abraçar e manter a diversidade concreta do existir, sem empobrecê-lo e sem esquematizá-lo. (BAKHTIN, 2010, p.128)

Figura 53 - Miyoko Shida Rigolo



Fonte: Rigolo (2013).

Diz-se que oportunamente reitera-se, agora, para enfatizar que Miyoko Shida Rigolo, Pavlova, Ghiselin, John Lennon da Silva, Nur, Priscila Fontoura, Bruna Gomes e Kahina mostraram a lua aos seus espectadores, fazendo-se invisíveis de certo modo, por suas danças, evidentemente, mas também pela troca de olhares entre elas e esta tese, que as percebe como valorações ímpares. A voz da pesquisa com as marcas que ela também mobiliza igualmente reforça, para fazer uso de pensamento análogo ao de Bakhtin, que a pesquisadora “não ama essas danças porque são bonitas, mas que as percebe como belas justamente porque as ama”.

Logo, oportunamente aqui, no coração da pesquisa, volta-se para as palavras de Tezza, uma vez que surge, novamente, uma página em branco, como o autor alerta. Após tantas outras exatamente assim desde o início do Doutorado, quando se chega, enfim, nas considerações finais da tese, isso pode ser ainda mais emblemático. Afinal, nossa tendência é sempre considerar que a página em branco é vazio, o não dito em voz alta é silêncio, etc. E eis que o pensamento bakhtiniano, ao mexer com o nosso e, portanto, com tais tendências mundanas/humanas, nos presenteia com o maior dos desafios: enxergá-las sob prismas diferenciados.

Não, o silêncio diz, a fala vela, escamoteia e a página em branco, em realidade, existe como metáfora. O branco da página 1 não é igual ao da última. Porém, existe algo que as assemelha: o movimento. O branco está preenchido, repleto de cor, por mais que não vejamos, de música, por mais que não ouçamos, de vida, de dizeres que se convidam a dançar a todo instante, por mais que não sintamos tudo isso de súbito. A própria pesquisa cala em certo ponto, não nos diz tudo, esconde-nos seus segredos, instigando-nos a olhares que sequer foram ainda cogitados por nós tanto na posição de autores como de leitores. Realmente, é algo muito bom esse não saber o que acontecerá, como diz Tezza, e é sobre o acontecimento, a eventicidade propiciada pela pesquisa que, agora, ela passa a falar de outra página em branco que, espera-se, vai instigar a existir.

REFERÊNCIAS

AERITH. Entrevista # 15: Bruna Gomes. **Aerith Tribal Fusion**, 03 abr. 2013. Disponível em: <<http://aerithtribalfusion.blogspot.com.br/2011/11/entrevista-15-bruna-gomes.html>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

AMORIM, Marília. Vozes e silêncio no texto de pesquisa em Ciências Humanas. **Cad. Pesqui.** n.116, p.07-19, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/n116/14396.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-157420020000200001>.

_____. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa Editora, 2004.

_____. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto” In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 17-44.

ANDRADE, Joline. **Processos de hibridação na dança tribal: estratégias de transgressões em tempo de globalização contra hegemônica**. 2011. 40f. Trabalho de Conclusão (Especialização em Estudos Contemporâneos sobre Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011. Disponível em: <<http://tribalarchive.com/wp-content/uploads/2017/06/PROCESSOS-DE-HIBRIDA%C3%87%C3%83O-NA-DAN%C3%87A-TRIBAL-ESTRAT%C3%89GIAS-DE-TRANSGRESS%C3%95ES-EM-TEMPOS-DE-GLOBALIZA%C3%87%C3%83O-CONTRA-HEGEM%C3%94NICA-por-Joline-Andrade.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

ASSIS, Deisy de. “Sua dança só será única se você tiver algo a dizer com ela”. **Diário de uma bellydancer**, 26 maio 2017. Disponível em: <<http://diariodeumabellydancer.com/sua-danca-so-sera-unica-se-voce-tiver-algo-dizer-com-ela/>>. Acesso em: 08 abr. 2018.

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da poética de Dostoievski**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998a.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, Hucitec, 1998b.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Para uma filosofia do Ato Responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____/ VOLOSHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre a poética sociológica) [1926]. Tradução para o português por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, com base na tradução inglesa de I. R. Titunik. 128 Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics. In: VOLOSHINOV, V. N. *Freudism*. New York: Academic Press, 1976.

_____/VOLOCHÍNOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 9. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, Annablume, 2002.

_____/VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 16. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2014.

BAUMAN, Zigmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012.

BENCARDINI, Patrícia. **Dança do ventre**: ciência e arte. São Paulo: Baraúna Editora, 2009.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/04.pdf>>. Acesso em: 01 maio de 2016.

_____. O gênero lança uma luz sobre a realidade, enquanto a realidade ilumina o gênero. In: SOBRAL, Adail; SOUZA, Sweder (Org.). **Gêneros, entre o texto e o discurso**: questões conceituais e metodológicas. Capinas, SP: Mercado de Letras, 2016. p. 9-18.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

DIB, Marcia. **Música árabe**: expressividade e sutileza. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. do Autor, 2013.

ESPETÁCULO Al-málgama Tribal 13 anos. **Coreografia Distorção**. 2013. (ca. 3 min 33s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3s0FGjXQ2iE>>. Acesso em: 01 maio 2016.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-112.

_____. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, jan./mar. 2011. p.21-26. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/9217/6367.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FONTOURA, Priscila. RAK - Priscila Fontoura Bellydancer. 2012. (ca. 10 min 7s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1YakRCHk5q8>>. Acesso em: 01 maio 2016.

GELETKANICZ, Marice Fiuza. **O projeto arquitetônico em Luna Clara e Apolo Onze: uma organização criativa de vozes**. 2013. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguagem, Interação e Processos de Aprendizagem) - UNIRITTER – Laureate International Universities, Porto Alegre, RS, 2013. Disponível em: <<http://biblioteca.uniritter.edu.br/imagens/035UNR89/0000E5/0000E543.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2016.

GONÇALVES, Jean Carlos. Protocolos teatrais verbo-visuais: produção de sentidos para a prática teatral universitária. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 106-123, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/07.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2016.

_____. Circo negro: o discurso teatral em perspectiva dialógica. In: BRAIT, Beth; SALVATERRA, Anderson (Org.). **Dialogismo: teoria e(m) prática**. São Paulo: Editora Terracota, 2014. v. 1, p. 267-279.

_____. Teatro, corpo, experiência e sentido: análise de protocolos teatrais verbovisuais. **Revista Todas as Letras (MACKENZIE. Online)**, v. 17, p. 176-186, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotekevirtual.org/revistas/LETRAS/v17n02/v17n02a15.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2016.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. **Filol. linguíst. port.**, São Paulo, v. 14, n. 2, p.235-246, 2012. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/flp/article/view/59912/63021>>. Acesso em: 01 maio 2016.

KUSSUNOKI, Sandra. **A dança e o ventre: aparência corporal na contemporaneidade: o "mito da barriga"**. Jundiaí, Paco Editorial, 2011.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: DE PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. v.1.

MARTINS, Luciana Ferraz do Amaral. **Ventre que encanta**. São Paulo: Ed do Autor, 2005.

MELIÀ, Bartolomeu. Usos y abusos del concepto de interculturalidad em um mundo fragmentado. In: CONGRESSO INTERNACIONAL AMÉRICA LATINA E INTERCULTURALIDADE: AMÉRICA LATINA E CARIBE: CENÁRIOS LINGUÍSTICO-CULTURAIS CONTEMPORÂNEOS, 1., 2013, Foz do Iguaçu. **Anais eletrônicos...** 2013. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/1411/Congresso%2011-20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

NEVASEYNEVA, Ida. **Hilarious Parody of Michael Fokine's Choreography of The Dying Swan. Dancer**. 2011. (ca. 5 min 20 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WQcMFLpmv7s>>. Acesso em: 01 set. 2014.

NUR dançando na festa de Gi Kraut Na Shangrila dia 29 de outubro de 2011. 2011. (ca. 7 min 40s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BODQUwXUcL0>>. Acesso em: 22 abr. 2015.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PAVLOVA, Anna. **A Morte do Cisne**. 1925. (ca. 2 min 16 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=egPuJALNIBs>>. Acesso em: 01 set. 2014.

RIGOLO, Miyoko Shida Rigolo. **Georgia's Got Talent**. 2013. (ca. 8 min 16 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jSDGaQO4ssk>>. Acesso em: 01 set. 2014.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **“Um Longo Arabesco”**: corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. 2012. 191f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11249/1/2012_RobertadaRochaSalgueiro.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2018.

SILVA, John Lennon. **A Morte do Cisne**. 2011. Se ela dança eu danço (ca. 6 min 41s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=klOc0tCsD1Q>>. Acesso em: 01 set. 2014.

SOBRAL, Adail. **Elementos sobre a formação de gêneros discursivos: a fase “parasitária” de uma vertente do gênero de auto-ajuda**. 2006. 305 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2006. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp013617.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

_____. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em ciências humanas. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. v.1, p. 103-121.

_____. As relações entre texto, discurso e gênero: uma análise ilustrativa. **Revista Intercâmbio**, São Paulo, v. 17, p. 1-14, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3570/2331>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

_____. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009a.

_____. A radicalidade da concepção de linguagem e de gênero discursivo do círculo de Bakhtin: breves comentários. **Eutomia**, v. 1, n. 4, 2009b. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1781/1353>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

_____. A estética em Bakhtin (literatura, poética e estética). In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (Org.). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado das Letras, 2010. p. 53-88.

_____. Gêneros discursivos, posição enunciativa e dilemas da transposição didática: novas reflexões. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 37-45, jan./mar. 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9246>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

_____.; GELETKANICZ, Marice Fiuza. A arquitetônica de Luna Clara e Apolo Onze: uma reflexão metalingüística. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 220-240, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/13.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

_____.; GIACOMELLI, Karina. **Gêneros, marcas linguísticas e marcas enunciativas**: Uma análise discursiva. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016.

STUDIO LUNA JALILAH. **RAK - Priscila Fontoura Bellydancer**. 2010. (ca. 6 min 29s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcTI23uaqyk>>. Acesso em: 01 maio 2016.

SUHEIL, Bailarina. **Glossário da dança do ventre**. São Paulo: Shimmie, 2012.

TEZZA, Cristovão. **O espírito da prosa**: uma autobiografia literária. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 151-166.