

Aquelas que levo comigo para estudar o diálogo entre dança e espaço: literaturas, coletas e ancestralidades

Silvia Loch¹

Resumo

Neste artigo, transcrevo uma trajetória de coleta de experiências e trabalhos que estabelecem três movimentos para estudar a dança e o espaço conjuntamente: o primeiro, um movimento contra a tradicional invisibilidade do espaço, sua naturalização; o segundo, um movimento sobre a busca de um olhar para a dança que a reconecte ao social de outra maneira, considerando, por um lado, seus aspectos particulares em diferentes tempos e espaços e, por outro, na condição de arte do movimento, como ela pode ser instrumento potente de integração com outras dimensões do social, como o espaço e a política; o terceiro, um movimento sobre as possibilidades de reconhecer o movimento que acontece no espaço. O texto constitui uma composição teórico-metodológica acerca de como as categorias dança e espaço podem ser trabalhadas a partir de sua retroalimentação. Nessas junções teremos referências diversas, filhas e netas dos campos de conhecimento com os quais caminho: arquitetura e urbanismo, antropologia e artes/artes cênicas.

Palavras-chave: integração dança e espaço, espaço e conhecimento, aspectos sociais da dança.

Those I take with me to study the dialogue between dance and space: literatures, collections, and ancestry

326

Abstract

In this article, I trace the journey of collecting experiences and work that laid the groundwork for three movements to study dance and space together. The first is a movement against the traditional naturalization of space; the second is about seeking a way to perceive dance that reconnects to its social aspect in a different way, taking into account its peculiarities at different times and spaces, and yet, as the art of movement, how it can be a powerful instrument to integrate other social dimensions, such as politics and space; and the third is about the possibilities of recognizing the movement that takes place. The text attempts to create a theoretical-methodological composition of how the dance and space categories can be shaped by mutual feedback. In those junctions, we'll have several references, all decedents of the knowledge fields I've set a path with: architecture and urbanism, anthropology, and the arts and performing arts.

¹ Bailarina; Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2001; Mestre em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004; Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina, desenvolvendo o projeto de pesquisa: Descrever o movimento, perceber com ele espaços: coreografias e cenografias entre um grupo indígena das Terras Baixas da América do Sul que propõe-se a investigar o diálogo entre os movimentos de dança e as configurações de espaço nas experiências cotidianas e rituais de um grupo indígena das Terras Baixas da América do Sul. Professora da Universidade Federal da Paraíba, desde 2009, atualmente em exercício na Universidade Federal de Santa Catarina.

Link para o currículo Lattes <http://lattes.cnpq.br/5929323651483147>

Key words: integration of dance and space, space and knowledge, social aspects of dance

Neste artigo, apresento algumas de minhas colheitas sobre experiências de outras/outros que examinaram, investigaram, perguntaram-se sobre questões, fenômenos, eventos de dança e espaço. Pouco a pouco essas pesquisas, ações de outras e de outros, vão se tornando ancestrais de mim, pois passam afetar o modo como o meu corpo pensa e organiza as minhas próprias pesquisas. Quando integradas a mim, através de mim ecoam. Embora elas tenham um tempo de chegada específico em minha jornada, aqui não demarcarei linearmente a sua temporalidade no encontro comigo. Exponho-as agrupadas – já como uma pequena coleção – a partir de alguns de seus traços particulares, conforme as contribuições que acredito serem mais potentes.

Por outro lado, como a figura da Louca no Tarot, a bolsa que carrega é pequena, mas está cheia de coisas que ela ainda quer investigar, explorar. É nesse sentido que penso **aquelas que carrego comigo** como saberes com os quais já tive contato, troca, aprendizado, mas que ainda podem se mostrar de outros jeitos, com outras faces, eventualmente mais complexas ou diversas. Assim, elas são saberes vivos carregados, ainda a serem descobertos. Se aqui eu as retenho nessas linhas, é porque entendo que podem conversar comigo em diferentes dimensões do tempo: no passado, agora mesmo e no futuro, como a escrita que nasce conforme é produzida com corpo vivo, e não como uma simples manifestação da mente.

Buscar abordar de fato o espaço e considerar as suas dimensões plurais, buscar abordar a dança como ação social para além da expressão de uma dimensão do social preestabelecida e buscar identificar e valorar os movimentos nos espaços são os três movimentos teórico-metodológicos que me proponho a compor aqui para fazer dança e espaço dialogarem, para tomá-los em conjunto.

Espera-se que essas literaturas e experiências aqui relatadas e reunidas possam ser geradoras de novas percepções sobre o espaço, sobre a dança, quando tomados individualmente como categorias analíticas, mas, em especial, deseja-se mostrar a produtividade de tomá-las conjuntamente para aprender a conhecer aquilo que só se pode reconhecer quando olhamos para o mundo a

partir desse diálogo entre os movimentos dos corpos e as arquiteturas, com seus espaços cheios e vazios, suas materialidades, imaterialidades, permanências e efemeridades.

Para ver o invisível e direcionar a atenção para o que não se vê

Desde a minha trajetória na arquitetura, fui buscando literaturas que se aproximassem do fenômeno do espaço, sua definição e descrição. Eu desejava encontrar algo que pudesse direcionar a atenção a ele, torná-lo visível, foco. Talvez eu estivesse buscando mostrar a sua operância. Sentia que o espaço era tomado como algo tão naturalizado, quiçá estrutural, e que não havia necessidade de questioná-lo ou identificá-lo, apenas de vivê-lo. Os projetistas, arquitetos, urbanistas precisavam tomá-lo como matéria de trabalho. Mas que matéria? Paredes, pedras, madeiras, portas, telhados? Sobre isso a arquitetura desenvolvia muitas textualidades e tinha um conjunto de palavras para dizer. O que faltavam eram palavras para dizer², ou palavras para circundar esse evento, fenômeno, possibilitado por essas materialidades, era justamente encontrar palavras para fazer existir na narrativa o que o espaço gerava (ou poderia gerar) e o que gerava a ação humana sobre ele. Embora um autor clássico como Bruno Zevi (ZEVI, 1996) tenha estabelecido um lugar de tanta valorização para os vazios gerados pelas construções (diria Zevi que o espaço era o lugar em que a humanidade penetra e caminha), sempre senti que na prática a conversa, a narrativa, a intervenção, em geral, acionam mais a materialidade do que a imaterialidade. A atenção não dá conta dessa potência de possibilidades, ao mesmo tempo que considera pouco o papel da ação humana nas configurações e remodelações das estruturas já estabelecidas.

Assim nos ensina Zevi:

² *Palavras para Dizer* é o título do livro de Marie Cardinal. Em *Mulheres ao Espelho*, Eurídice Figueiredo (FIGUEIREDO, 2013) trata da literatura escrita por mulheres francesas nas décadas de 1970-1980, como elas tiveram que buscar palavras que não existiam, em uma língua que parecia não ter sido feita para mulheres. Então, dirá Cardinal, ela teria que inventar palavras para poder traduzir a experiência feminina. Por muito tempo eu me senti assim em relação à conversa sobre o espaço, não apenas aquela conversa encontrada nas literaturas sobre o espaço, mas também no diálogo com meus colegas e alunos. Nas diversas disciplinas que ministrei na graduação em Arquitetura e Urbanismo, busquei valorar essa necessidade de encontrar palavras através de exercícios e de vivências perceptivas que deslocassem alguns lugares preexistentes e falas já disponíveis, para nos recolocarmos diante e junto da arquitetura e assim poder narrá-la de outras formas.

[...] se podemos encontrar na arquitetura as contribuições das outras artes, é o espaço interior, o espaço que nos rodeia e nos inclui, que dá o lá no julgamento sobre um edifício, que constitui o “sim” ou o “não” de todas as sentenças estéticas sobre a arquitetura (ZEVI, 1996, p. 28).

Para seguir esse ensinamento tão precioso de Zevi, é preciso manter muito forte a atenção. Francis K. Ching apresenta uma citação de Lao-Tzu, do *Tao Te Ching* que volta o nosso olhar para aprendemos sobre esse aspecto do vazio como o aspecto duplo da arquitetura, a contraparte do funcionamento que permite às coisas do mundo existirem. A reflexão taoista, datada do século VI a. C., levamos a enxergar e valorar o propósito ultraprático do invisível:

Reunimos trinta raios e os chamamos de roda;

mas é do espaço onde não há nada

que a utilidade da roda depende

Giramos a argila para fazer um vaso;

mas é do espaço onde não há nada

que a utilidade do vaso depende.

Perfuramos portas e janelas para fazer uma casa;

e é desses espaços onde não há nada

que a utilidade da casa depende.

Portanto, da mesma forma que nos aproveitamos daquilo que é,

devemos reconhecer a utilidade do que não é

(LAO-TZU *apud* CHING, 1999, p. 91).

Ching (1999) valorizará a relação simbiótica entre forma e espaço. Diante da nossa tendência de enxergá-los como opostos, o autor demonstra a necessidade de abordá-los como uma “realidade inseparável” ou “unidade de opostos”. Ele também nos ensina que o ato de ver está vinculado ao pensamento. Duas pessoas, em um mesmo ponto, não veem as mesmas coisas do mesmo jeito. Assim, na subjetividade do olhar e da experiência de compreender a natureza do vazio do espaço, tudo aquilo que está ali contido e não pode ser visto, Ching expõe:

O espaço engloba constantemente nosso ser. Através do volume do espaço nos movimentos, percebemos formas, ouvimos sons, sentimos brisas, cheiramos as fragrâncias de um jardim em flor. É uma substância material como a madeira ou a pedra. Ainda assim, constitui uma imanação inerentemente informe. Sua forma visual, suas dimensões e escala, a qualidade de sua luz – todas essas qualidades dependem de nossa percepção dos limites espaciais definidos pelos elementos da forma. À medida que o espaço começa a ser capturado, encerrado, moldado e organizado pelos elementos da massa, a arquitetura começa a existir (CHING, 1999, p. 91).

Heidegger articula a partir da jarra de barro uma reflexão sobre o vazio como valor fundamental na definição do ser da coisa, na medida em que o invólucro, matéria, por si só não a define como recipiente:

[...] pois é para o vazio, no vazio e do vazio que ele (o oleiro) conforma, na argila, a conformação de receptáculo. O oleiro toca, primeiro, e toca sempre no intocável do vazio e, ao produzir o recipiente, o conduz à configuração de receptáculo. É o vazio da jarra que determina todo o tocar e apreender da produção (HEIDEGGER, 2012, p. 147).

Na sequência, Heidegger argumentará que o modo de recepção do vazio da jarra configura duplamente um acolhimento e uma retenção. Essa doação é a vigência do vazio da jarra. Assim, aquilo que aparentemente é vazio e nada – conforme nos ensina o autor – age, define, tem potência. E não podemos nos deixar prender exclusivamente pela forma, ou por aquilo que na percepção positiva (tipo, figura, matéria) possa concorrer mais no nosso olhar.

As filosofias e artes orientais estão repletas de reflexões sobre esse vazio constitutivo do Universo. Podemos aprender isso com o tai chi chuan e com suas bases taoistas, na variação do cheio e do vazio como construtores de movimento (WU, 2010), como também no zen através de artes como a arqueria e a cerimônia das flores, apresentado pelo clássico texto de Gusty Herrigel:

[...] nos arranjos de flores, até os espaços vazios devem ser considerados como parte do todo; eles são tão significativos como as linhas do Princípio do Três em si, pois também manifestam o indizível, o irrepresentável, o silêncio sem palavras.

[...] Nessa união de vazio e forma, a obra supera suas limitações e suas amarras. A obra revive como uma criação nova e livre em virtude desse poder contínuo de conferir formas ao próprio vazio. (HERRIGEL, 2013, p. 71).

A autora segue mostrando a produtividade (e essencialidade) do vazio em outras formas artísticas japonesas como o Teatro Nô, Kabuki, na poesia Haiku, na pintura a nanquim, na sala de chá, que tem por nome “Espaços do Vazio”.

No tocante à dança, encontro um diálogo para esse exercício de pensar o vazio no trabalho audiovisual do Grupo Cena 11, intitulado *Anatomia Virtual*. Ali podemos aprender sobre o conceito de **espaço negativo** que o grupo utiliza como formas de estudo do movimento nos seus procedimentos de pesquisa corporal. No vídeo, os bailarinos movimentam-se, e sobrepostos à filmagem aparecem desenhos que explicitam as formas e existências geradas/deixadas pelos movimentos de seus corpos, que coexistem aos corpos. Lá o grupo diz:

[...] é preciso observar o “espaço negativo”: desenho que situa, o vazio entre o traçado músculo esquelético-emocional, que o corpo propõe, e o espaço formal transitório que emerge das relações entre corpo, tempo, espaço e gravidade (ANATOMIA..., 2019).

Em o *Elogio da Sombra*, Junichiro Tanizaki (1999) apresenta o universo da sombra característico do modo tradicional japonês de compor espaços, peças de teatro, obras de arte, culinária, cinema. Para caracterizar esse modo de proceder, ele apresenta-o comparado a um modo ocidental de tratar a luz, em que a luz forte ofusca, clareia tudo, impossibilitando que algumas belezas e sentimentos existam. Haveria um mistério na sombra que revela e faz existir outras coisas. Seus exemplos ao longo do ensaio são diversos e variam desde a tonalidade de folhas de papel até objetos excessivamente reluzentes.

Nessa coleta de trabalhos que acredito que ajudam a ver o que costumamos ignorar, ou escolhemos não ver, adiciono o da arquiteta Mayumi Souza Lima. Na introdução do seu livro, *A Cidade e a Criança*, ela define o espaço para além do

resultado da concepção de um arquiteto, mas antes a forma como é organizado, distribuído e direcionado por aqueles que detêm o poder e como esse espaço é apropriado ou não por aqueles a quem se destinaria (LIMA, 1989, p. 9).

O conceito corriqueiro de espaço como arranjo compositivo mantido livre da política se dissolve conforme o texto se desenrola, e ela vai atestando que a tirania do desenho incide diretamente sobre os usuários coletivizados, já que aqueles que dispõem de recursos políticos e econômicos colocarão os

projetistas a serviço dos seus desejos como clientes. Os demais, anônimos trabalhadores das cidades e dos campos, terão seus interesses abordados a partir da perspectiva dos que mandam, terão suas vontades e vozes retiradas. A autora também aponta os modos como as formas de poder (da sociedade de classe, das instituições que a representam e dos adultos) se apropriam do espaço das crianças, utilizando-o como meio para dominação:

A organização e a distribuição dos espaços, a limitação dos movimentos, a nebulosidade das informações visuais e até mesmo a falta de conforto ambiental estavam e estão voltadas para a produção de adultos domesticados, obedientes e disciplinados – se possível limpos –, destituídos de vontade própria e temerosos de indagações (LIMA, 1989, p. 10).

Aprendo a ver com Mayumi as lógicas de controle que estão estabelecidas. Ela me ensina sobre as relações de poder no espaço e a não ser inocente em relação a elas³.

No tocante às desigualdades sociais e ao fato de pensar criticamente a produção do espaço na arquitetura, aprendi muito com Milton Santos quando ele questiona os espaços sem cidadãos no Brasil (diferenciando consumidor de cidadão), já que o espaço em que vivemos, abandonado à economia de mercado, valoriza as desigualdades de tal forma que temos largas extensões, áreas urbanas habitadas, em que os serviços básicos estão indisponíveis “como se as pessoas nem lá estivessem” (SANTOS, 1998, p. 43). O autor ainda tece questionamentos acerca da falta de direito de entorno – de uma ecologia “empobrecida” em que espaços públicos como praias, montanhas e calçadas vão sendo privatizados (SANTOS, 1998, p. 48). Ele também fala sobre a falta de moradia e sobre como o problema da habitação vai sendo confundido com o direito de propriedade, sobre como a resolução técnica – justificada por argumento econômico – diferencia as necessidades humanas de populações mais pauperizadas das de outras classes sociais e sobre a alienação do espaço daqueles que vivem em lugares dos quais não foram cocriadores.

Além disso, outro aprendizado importante que carrego é aquele que trata da dinâmica do espaço com o tempo. Em *Pensando o Espaço do Homem*, Milton

³ Sobre a relação de aprendizado do arquiteto com a criança, ver Nascimento (2009).

Santos explica o conceito de paisagem como sobreposições de ações e temporalidades em transformação constante, coexistindo formas que são antigas às que estão se transformando: “a paisagem é uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2007, p. 54). Quando me aproximei dessa ideia, ainda aprendiz de arquiteta, ela me fez pensar o espaço com curiosidade, como mistério, e também me fez apreciar a densidade do tempo no espaço. Santos ainda diferencia os **espacialistas** dos **espaciólogos**, dizendo que enquanto os primeiros focam o espaço exclusivamente e atentam-se às formas, os segundos consideram os espaços e as suas relações com processos, funções e formas sociais.

Para não nos tornarmos espacialistas, ou seja, para não tentar entender o espaço a partir exclusivamente dos aspectos materiais das paisagens, temos que ser cuidadosos, diz Santos. Os objetos geográficos já carregam em si outros valores simbólicos que arrastam a sua simples funcionalidade original: as formas transformam os significados, e o espaço vai chegando até nós cheio de enganos, porque já é configurado por múltiplas determinações, diferentes, e porque já estão alterados do seu propósito original. Essa é a razão do argumento do autor para que não nos ponhamos a interpretar as transformações das paisagens unicamente através dos elementos que as compõem.

333

Para reconectar o social à dança (de um outro modo)

Depois da vitória dos espanhóis, o Sol, que era o Deus mais importante dos incas, desapareceu. Não se sabe se fugiu, se emudeceu ou se morreu. [...] só ficaram as *huacas*, deusas que moram nos picos nevados e nos montes [...]. Estas *huacas* começaram a se reunir e a conversar para descobrir o que poderiam fazer juntas contra os abusos dos espanhóis.

[...] Percorreram vários lugares em busca de pessoas influentes, por aquelas que resistiram à invasão espanhola, pelos que haviam preservado os costumes dos povos incas. Quando as encontraram, perceberam que a melhor maneira de incentivá-las era penetrar em seus corpos e dar-lhes a energia especial para que dançassem dia e noite.

Pensaram não em armas ou em um exército, mas sim na dança como uma linguagem para fazer chegar a cada povoado a mensagem de esperança que estavam aguardando [...].

Eram homens jovens e já maduros, vestidos de luzes como os toureiros. Competiam sempre. Cada um tinha seu harpista e o

seu violonista, dançavam horas e horas, dias inteiros, nas ruas, nas praças, com tesouras feitas de duas folhas de ferro em uma mão e um lenço de seda na outra.

As tesouras e o movimento cadenciado dos pés acompanhavam a maravilhosa música tocada pelo violonista e pelo harpista.

Além de dançar como acrobatas, como se fossem homens de borracha eles faziam vários números. Presos por uma corda amarrada à torre da igreja e a uma casa na esquina da praça principal, pareciam trapezistas de circo. Sempre dançando, sem nunca deixar de tocar suas tesouras, eles comiam rãs vivas, engoliam longas espadas e tinham arames atravessados no pescoço, nas orelhas, na garganta e no nariz. Também caminhavam com os pés descalços sobre brasas ou pontudos cacos de vidro de garrafas [...].

Dançando, sempre dançando, com rostos pintados de vermelho – o vermelho de um pássaro belíssimo –, os homens possuídos contaram que as *huacas* dos quatro pontos cardeais haviam se levantado contra os espanhóis e que estavam ganhando a guerra; contaram também que as *huacas* queimadas pelos espanhóis haviam ressuscitado e estavam em todos os lugares [...] (MONTROYA, 2002, p. 51).

Nas diversas literaturas em que a dança aparece, ou onde é tematizada, podemos reconhecer aquelas que mais rapidamente vinculam a dança ao universo sociocultural, como as literaturas que registram tradições folclóricas. Outras tendem a tratar a dança como um universo autônomo, especialmente algumas literaturas especializadas nas artes ocidentais. Essas últimas não apenas tratam a dança como apartada do mundo social, como também a dança ocidental como apartada do universo da dança como possibilidade universal humana.

Um texto que explicitamente pontuou ao ocidente o seu engano etnocêntrico é o convite de Joann Kealiinohomoku para abordarmos o ballet clássico como uma forma de dança étnica, integrando a tradição do ocidente dentro da humanidade. Entre cuidadosos esclarecimentos sobre as confusões mais comuns que a literatura dos dançarinos e especialistas da dança realiza ao tentar dizer algo sobre as danças não ocidentais, Joann elabora uma longa lista: criação de teorias sobre origens da dança a partir de pinturas rupestres e descobertas arqueológicas; equacionamento dos “povos primitivos” contemporâneos como produtores do que seria uma repetição de uma dança dos povos primitivos da humanidade (no passado das cavernas); a negação da diversidade das danças

entre o universo tachado pelo ocidente como primitivo; a presunção etnocêntrica de que apenas a dança ocidental varia e se transforma no tempo; a vinculação da estética primitiva como desconvenção e expressiva – seguindo o que a autora chama de mito duplo: a “dança é (seria) desenvolvida a partir de certo movimento espontâneo de massa e que depois de ter sido formatada, esta se autocongela” (KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 127).

E onde reside a etnicidade da dança clássica? A autora elabora e desenvolve uma série de características recorrentes, tais como campainha, aplausos, terminologia francesa, duas horas de duração de espetáculo, temas frequentes que evidenciam uma dada visão de mundo: amor não correspondido, bruxaria, falsa identidade, mal-entendidos com consequências trágicas; temas cristãos e bíblicos (festas e vida pós-morte); personagens constantes (humanos que se transformam em animais, fadas, feiticeiros, traidores, aqueles que foram afetados por magia, traidores, padrastos malévolos, membros da família real, aldeãos, belas e inocentes jovens e seus consortes); flora e fauna selecionadas (entram cavalos e cisnes, mas não porcos, tubarões, águias e búfalos; sementes, rosas e lírios, e não batata-doce, noz-de-coco, de abóbora) (KEALIINOHOMOKO, 2013, p. 137).

Enfim, conclui a autora:

[...] a questão não é saber se a dança clássica é o reflexo de seu próprio patrimônio. A questão é saber por que estamos tão atrelados à ideia de que a dança clássica tenha se tornado, de algum modo, não cultura. Por que temos medo de designá-la “forma étnica”? Creio que a resposta se encontra no fato de que os especialistas de dança ocidental não têm utilizado a palavra ‘étnica’ no seu sentido objetivo. Eles a utilizaram como um eufemismo para termos ultrapassados como ‘bárbaro’, ‘pagão’, ‘selvagem’, ou para o termo ‘exótico’, que é mais recente (KEALIINOHOMOKO, 2013, p. 138).

A antropologia vai interessar-se por valorar esse aspecto humano da dança e da performance no seu vínculo social, pois entende que a dança por si só revelará, na sua especificidade, não apenas um espelhamento do que a sociedade é, de forma dançada, mas porque a dança seria como um portal para acessar um conhecimento específico não descortinado por outros aspectos do social. Assim, tratando da dança, mergulhamos em outra dimensão desse social, acessada exclusivamente por ela. Em síntese, acredito que seja esse o ensinamento de

John Blacking (2013) que tento seguir também em minhas pesquisas. Também é assim que leio o conto inca recontado por Montoya (2002), em que a dança e o movimento aparecem como formas centrais de resistência, sendo a própria resistência. Nesta seção, apresento algumas das literaturas que têm guiado o meu estudo para pensar a conexão da dança com o social de outra forma que não causal, funcional, ou seja, que a dança não seja abordada como consequência expressiva de algo já predeterminado em algum lugar da estrutura, no núcleo duro do que chamamos social. Caminhando nessa outra direção, poderemos encontrar a potência da dança como chave sem isolar o seu diálogo com outras dimensões expressivas e com outras dimensões socioculturais (como as políticas e econômicas). Ancoro-me desde aí nas reflexões metodológicas de Clifford Geertz no capítulo conclusivo de seu trabalho sobre o Negara, o estado-teatro clássico balinês, em que o autor critica a dissociação que muitas análises interpretativas (da antropologia contemporânea) fizeram do simbólico e do real universos opostos. Por desdobramento, essa atitude acabou produzindo outras antagonias autoexcludentes e incomunicáveis, como extravagante *versus* sóbrio, figurativo *versus* literal, obscuro *versus* simples, estético *versus* prático, místico *versus* mundano, decorativo *versus* substancial:

336

[...] para se analisarem as expressões do Estado-teatro, para aprendê-las como teorias, esse preconceito tem que ser posto de lado, juntamente com o seu aliado que diz que a dramaturgia do poder é exterior ao seu funcionamento. O real é tão imaginado como o imaginário.

Que a política balinesa, tal como a de toda a gente, incluindo a nossa, era ação simbólica, não implica, portanto, que estivesse apenas na mente ou que consistisse inteiramente de danças e incenso. Os aspectos dessa política aqui examinados – cerimonial exemplar, hierarquia de modelo e cópia, competição expressiva e realeza icônica; pluralismo organizacional, lealdade particularizada, autoridade dispersiva e governo confederado – configuravam uma realidade tão densa e imediata como a própria ilha (GEERTZ, 1991, p. 170).

O autor reflete sobre a amplitude da noção de símbolo⁴, veículo para múltiplos significados/ideias. Estes não devem ser tomados como “substância mental não

4“ [...] sendo um símbolo tudo o que denota, descreve, representa, exemplifica, rotula, indica, evoca, retrata, exprime – tudo o que de uma maneira ou outra significa (GEERTZ, 1991, p. 170).

observável”, e sim como matéria pública e intersubjetiva. Aproximando melodias, fórmulas, mapas de rituais, palácios, tecnologias e formações sociais, Geertz apresenta-os como um grande conjunto de textualidades para a nossa leitura. Acredito que abordar o campo da dança por essa ótica nos possibilita atentar para a sua potência como *lócus* de estudo, não menor que outra dimensão do social, não simples depositária de alguma idealidade.

Outro trabalho de Geertz que tomo como baliza para reinscrever a arte no social e retirá-la do isolamento é *Arte como um Sistema Cultural*. Nesse artigo, um grande tônico contra o etnocentrismo ocidental das artes, Geertz critica essencialmente o hermetismo das definições de arte que se pretendem intraestéticas, mostrando que para estudar arte é preciso atentar, por um lado, para o feito cultural que congrega forma e conteúdo, e por outro, **ao que se fala** sem excluir aquilo que não é reconhecido como estético pelas convenções e lentes do pesquisador. Uma das reflexões que considero mais marcantes é a sugestão de Baxandall para pensar a pintura italiana do século XV e o conceito de olhar de época, ou seja, a habilidade (não inata) de um pintor com sua experiência de vida quatrocentista que pode conversar com a habilidade (não inata) de seu público, visto ser a habilidade deste último o próprio veículo transmissor. E o que traz a obra de arte para o público?

Como observou Baxandall, o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar seu conhecimento. (BAXANDALL *apud* GEERTZ, 2014, p. 108).

Baxandall revela ainda a colaboração de uma dança (que ele chama dança social) da época, **bassa danza**, que – pela sua qualidade gráfica vinculada aos espetáculos e agrupamentos de figuras e arranjos dramáticos – foi utilizada como chave compositiva transposta para os quadros dos pintores. Essa estratégia de intercâmbio psicológico permitia uma continuidade interpretativa do público desde a dança ao quadro.

Outra coleta importante que fiz para pensar um diálogo produtivo entre a dança e o social são as reflexões de André Lepecki sobre as noções de coreopolítica e coreopolícia. Ao rever as possibilidades de pensar o movimento e a cidade, o autor propõe atenção a esse diálogo de mútua construção entre aquilo que é

tangível (como ele explicita: prédios, ruas, vias de circulação e leis) e ações intangíveis (como dança e política). Assim, a coreografia vai ampliando o seu sentido, sendo articulada como uma metatopografia e uma topocoreopolítica, em que o chão urbano, ao mesmo tempo que é lido, é escrito, de modo que as atenções se direcionem tanto aos terrenos da cidade quanto às histórias que os ativam (LEPECKI, 2013, p. 49). Enfim, ao se reinventarem e redistribuírem corpos, afetos e sentidos, espera-se oportunizar uma cinética que quebre a simples sujeição dos corpos à lógica do capital, da polícia e da guerra.

Nesse sentido, acredito que podemos aprender muito com a proposta de **ritmanálise** de Henri Lefebvre. Ele a definia como uma ciência nova, uma área distinta do saber: a análise dos ritmos. Qual a relação entre as repetições que são cíclicas e sequenciadas, relacionadas aos movimentos naturais e corporais, e aquelas outras, lineares, vinculadas ao universo racional e técnico do viver cotidiano? (FRESHSE, 2016, p. 104). Freshse lembra a importância do método dialético marxista como referência presente no pensamento lefebvriano, em que o conceito de práxis será entendido como a ação — relação dialética entre a natureza e o homem (FRESHSE, 2016, p. 101), contendo aí, como salienta a autora, a possibilidade intrínseca dos atos humanos de mediar a vida social como transformação histórica ou como repetição, como mimese. A questão da ritmanálise apresenta-se especialmente como uma preocupação metodológica no trabalho de Lefebvre: concentrada na diferença analítica das sequências de repetições que impregnam e envolvem o corpo humano como espaço ‘no’ e ‘pelo’ espaço na vida cotidiana (FRESHSE, 2016, p. 102). Desse modo, o pesquisador, a pesquisadora, deve tomar o seu próprio corpo como medidor, um parâmetro para a escuta dos corpos dos outros em busca da integração recíproca do fora e do dentro desses mesmos corpos que são observados.

Aproximo também dessas reflexões os ensinamentos de Marcel Mauss em seu artigo sobre técnicas corporais (MAUSS, 2003). Lefebvre relembra-nos de que os gestos não podem ser atribuídos à natureza, dada a sua variação em sociedades e tempos. Além, ele demonstra o quanto podemos nos enganar sobre esse aspecto: algo nos parece natural quando se “conforma facilmente e sem esforço a modelos aceitos, aos hábitos valorizados por uma tradição” (LEFEBVRE, 2012, p. 38, tradução nossa). Parece-me que é num sentido similar

que Mauss nos convoca a estranhar essa naturalidade do movimento humano e enxergar essa potência de criar realidades e práticas com um corpo, práticas essas que, quando dominadas, apoderam-se da nossa habilidade de reconhecê-las como artifícios que são.

Reinaldo Laddaga, por sua vez, vincula as relações de cidade (espaço), corpo, movimento e memória. Em *Estética da Emergência*, o autor descreve uma série de projetos de arte produzidos em coletividades que seriam para ele construções de uma nova cultura das artes, para tempos de fim de sociedades disciplinadoras em que “as práticas do saber ou a representação se organizavam sob a forma geral das disciplinas” (LADDAGA, 2012, p. 272). Nesses projetos, os artistas não esperavam que as suas ações resultassem necessariamente em obras de arte concluídas ou que significassem o fim dessa possibilidade. Tampouco esperavam a determinação de distâncias específicas entre arte e vida, ou o cancelamento definitivo dessas distâncias. Laddaga confirma meus desejos como pesquisadora de integração e vinculação, notadamente o valor da coletividade e do que se pode produzir no grupo que não se produz de forma individual, especialmente as improváveis possibilidades. Acredito que isso seja importante para quem se dedica a pesquisar danças de coletividades ou atenta para a coletividade latente (ainda que não validada) em toda produção/criação artística.

Para ver o movimento no espaço

Do casamento do espaço com o tempo nasceu um lindo rebento
cujo nome é movimento

Do matrimônio do tempo com o espaço nasceu, deste louco laço,
a poesia e o compasso [...]

Alvinho Guimarães, Mito da Criação

Em *Caminhando no Gelo*, Werner Herzog registra sua viagem para ver uma amiga doente em Paris. O livro relata a memória dessa caminhada e poderia ser pensado como a ação básica que tento refletir aqui e que tem a ver com esse registro do movimento e, mais que tudo, com sua percepção:

Lá fora, no frio, as primeiras vacas, é comovente. Numa laje de cimento, ao redor do esterco fumegante, duas meninas de patins. Um gato preto retinto. Dois italianos empurram juntos uma bicicleta. Esse cheiro forte de mato! Os corvos voam para leste, atrás deles, o sol, bem baixo. Campos encharcados, florestas, muita gente a pé. Um cão pastor atrás da fumaça de seu focinho. Alling: cinco quilômetros. Pela primeira vez, medo de carros. No capim queimaram revistas. Barulho, parece que soam os sinos nas torres. Neblina baixando, cerração. Hesito entre os campos. Jovens camponeses passam zunindo com suas motonetas. Bem à direita, no horizonte, uma infinidade de carros, a partida de futebol ainda não acabou. Ouço os corvos, mas a recusa se afirma em mim: não olhar para cima de jeito nenhum! Podem grasnar! Não lhes concederei sequer um olhar, meus olhos não se levantarão dessa folha! Não e não! Podem grasnar, os corvos! Não olharei para eles agora! [...]. Se eu tivesse nesse avião que passa silencioso sobre mim, em uma hora e meia chegaria a Paris. Quem estará cortando árvores? Será um relógio soando? Mas agora vou prosseguir (HERZOG, 1982, p. 11).

Gostaria de pontuar alguns autores e autoras que coleciono no campo da arquitetura e do urbanismo, e que correspondem a uma literatura que considera o movimento, os deslocamentos, as compreensões que valorizaram mais o corpo e sua relação dinâmica com a arquitetura. O trabalho de Gordon Cullen propõe considerarmos a experiência em base em conjuntos edificados e suas relações quando tomadas a partir da nossa sequência de movimento, tanto espacial quanto temporal (CULLEN, 1993). Kevin Lynch reconhece em seus estudos urbanos que os observadores desenvolvem experiências pessoais com os lugares, e a partir daí cria métodos (como mapas mentais) para estudar a percepção que as pessoas tinham da cidade (LYNCH, 1997). Outra vertente de estudos sobre a cidade atenta para os comportamentos das pessoas nos espaços, objetivando pensar projetos de arquitetura que considerassem tais apropriações, levando em conta as lógicas dos habitantes acerca dos espaços, não apenas dos profissionais projetistas/planejadores. De um modo geral, esses estudos buscam a participação da população, problematizada pelo pós-modernismo a partir da década de 1960, reconhecendo também as arquiteturas vernáculas, anônimas e seus saberes (CASTRIOTA, 2003; CHALAS, 2008; DEL RIO, 1990). Josep Maria Montaner referencia essas transformações colocando a importância de incorporação da experiência e seus aspectos subjetivos, sensoriais, corpóreos e perceptivos (MONTANER, 2017, p. 13).

Assim também trabalhos artísticos que enfocaram revisões das imagens e experiências urbanas colocam bastante ênfase no movimento do corpo no espaço. O trabalho de Hélio Oiticica é exemplar nesse sentido, principalmente quando consideramos as transformações no seu modo de se expressar a partir das vivências e dos aprendizados com espaços e práticas das favelas cariocas (JACQUES, 2011; VIANNA, 2001)⁵. Não apenas os seus parangolés como também seus labirintos criam um momento bastante novo em sua produção e, além do elemento da participação do outro, permitem uma relação transformada com a obra de arte.

Um exercício de diálogo (que tomo como exemplar) entre arquitetura e dança é o longo e plural trabalho da dançarina Anna Halprin e de seu marido, o paisagista Lawrence Halprin. Talvez meu maior aprendizado com toda a obra deles tenha sido essa potência de olhar, por um lado, para a capacidade de um espaço de nos mover de forma particular e, por outro, de como o nosso movimento estrutura espacialidades. Aprendemos com suas práticas a olhar para o movimento no espaço e a conhecer o espaço através do movimento.

A história do casal é marcada pelo diálogo com mestres da Bauhaus em Harvard, onde ambos se aproximam da formação em design. Com esses mestres Anna e Lawrence aprendem a importância do trabalho interdisciplinar, dos trabalhos em oficinas experimentais colaborativas e, também, a cultivar o olhar com a atenção para a forma e para o processo de criação. Em 1943, ela organiza um curso de verão sobre Dança e Design Visual com a seguinte proposta:

Space is to design what movement is to dance or sound is to music. Like movement space is something that we use every day in all our activities [...] walking down the street, opening a door, laying down, sitting up etc. Our task in this course is to first become consciously aware of space so that we may experiment with ways of controlling it (HALPRIN, 1943 *apud* MERRIMAN, 2010, p. 432).

Na sequência do curso, conforme nos relata Merriman, Gropius, um dos mestres, solicita a Anna uma palestra sobre dança e arquitetura. Nessa fala, ela focaliza

⁵ Em diversos dos escritos de Oiticica esse aprendizado será registrado. Em 1965, ele fala da dança na sua experiência como possibilidade de desintelectualização e expressão livre: “É, portanto, para mim, uma experiência de maior vitalidade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc.” (OITICICA FILHO, 2011, p. 75).

as interrelações entre os dois campos através dos conceitos de experiência, espaço e movimento, valendo-se também das reflexões do livro *Nova Visão*, de László Moholy-Nagy. Para ele, a dança seria um dos meios mais diretos para experienciar, apreender e moldar o espaço. Na década de 1920, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Farkas Molnár e Walter Gropius buscaram repensar a relação entre plateia e palco, bem como revisar o desenho do teatro e do espaço de performance. Embora esse intento foi sentido como fracassado, já que os designers não pareciam conseguir transformar a caixa teatral renascentista, Merriman mostra como Anna deu continuidade a essas inquietações dos pensadores bauhausianos, repensando a natureza do espaço coreográfico, da espacialidade da performance, levando as práticas para fora do teatro, ocupando o espaço público (MERRIMAN, 2010).

Lawrence, por sua vez, estava mobilizado a pensar o impacto dos espaços projetados no movimento e na experiência. Desde aí, desenvolverá um procedimento para notação de movimentos, um sistema que registrava nos ambientes os movimentos incorporados e possibilitava que os designers trabalhassem de modo cinestésico. Nos seus trabalhos como urbanista, Lawrence buscará propiciar a interdisciplinaridade, negando a cisão entre *performer* e público, entre morador e urbanista. Na base, a compreensão de que “people themselves have the ability and the right to determine what they wish to have happen, and that the expert is available to help on how it can be done” (HALPRIN, 1974 *apud* MERRIMAN, 2010, p. 439).

Nessa busca de reconstruir com a pesquisa do movimento e do espaço as possibilidades da dança e da cena e da frutífera interdisciplinaridade, gostaria de pontuar aqui a parceria entre o cenógrafo Caspar Neher e Bertold Brecht no início da década de 1920. Pamela Howard (2015) descreve os procedimentos de desenho rápidos que Neher produzia utilizando como modelos os próprios atores no espaço e que eram peças fundamentais no desenvolvimento do espetáculo, inclusive para orientação dos atores e do próprio Brecht. Ou seja, sua ação de desenhar servia ao processo para além da construção de um cenário-receptáculo para a ação dos atores ou de um cenário em forma de expressão visual do texto dramático.

Sobre o tema do movimento no espaço, acho muito interessante a reflexão que Howard produz sobre a diferença no teatro entre o projeto do espaço e as temporalidades de sua execução no real:

A posse do espaço vai do diretor, do cenógrafo, do diretor de movimento, do iluminador cênico para os atores que, noite após noite, vão realmente ocupá-lo e utilizá-lo, tornando-o seu ponto vital. O espaço é elástico, emocional e móvel, constantemente alterado pelos próprios intérpretes (HOWARD, 2015, p. 41).

Tomando essas reflexões de Howard, que fala a partir de uma experiência ocidental sobre um espaço que vai se alterando pelo tempo e pelo movimento, acho interessante trazer a experiência de Almir Ribeiro (RIBEIRO, 2018) sobre o kathakali, uma representação artística típica da região de Kerala, no sul da Índia. Ali, o centramento na presença do ator e na sua potência geradora de mundos seria fortalecido por uma escolha em eliminar o cenário. A teatralidade obtida também é resultado de uma indumentária cheia de detalhes – que demanda do público tempo para decifrá-la (como pequenos mistérios para o olhar) – por maquiagem, por uma estética, enfim, que gera o belo a partir de formas e de cores abundantes. Ribeiro (2018) aproxima o kathakali daquilo que Eugenio Barba chama de **cenografia em movimento** para se referir a algumas formas do teatro asiático que fazem essa cenografia atrelada à figura do ator. Ribeiro demonstra no seu texto a demanda pelo tempo de ação do público na apreensão desse espaço cênico promovido pelo ator de kathakali, desumanizado por sua indumentária e pelas formas de seus movimentos.

Pensar pela lógica daquele que se move – e o que ele pode obter de compreensão dos espaços pela posição de sua mirada – foi uma preocupação fundamental da construção arquitetural clássica grega. As duas tipologias urbanísticas fundamentais daquele tempo traziam em si uma configuração que abarcava o movimento e também era determinada por ele. Assim poderemos observar que o grande e conhecido vazio da *ágora* grega, determinado pelas *stoas* de seu perímetro, possuía uma virtual marcação chamada *dromos*, via processional que a atravessava demarcando um trajeto de conexão e passagem entre a cidade baixa e a cidade alta. Na cidade alta, na *acrópole*, os edifícios serão não apenas posicionados como também “deformados”, de modo a obter maior efeito óptico sobre aqueles que os observam em primeiro momento a partir

do *propileu*, do pórtico que demarca a entrada naquele espaço sagrado. Assim, nesse exemplo sobre a antiga cidade grega, podemos observar a produtividade da reflexão sobre encadeamento de movimentos e espaços. Pesquisadores como Anthony Seeger (SEEGER, 2013, 2015) e Rafael Menezes Bastos (BASTOS, 2017) refletem sobre a questão da sequencialidade para música e, também, para o ritual, inspirando-me sobre as possibilidades de pensar a sucessão, vinculada ao ritual, e de articular **dança/movimento** e **arquitetura** com **ritual**. Aí se gerou a tríade sobre a qual me dedico em minhas pesquisas atuais.

Sigo Tambiah, que pensa o ritual como sequência, como ações/movimentos conectados no espaço e no tempo:

O ritual é um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. Ele é constituído por sequências de palavras e de atos padronizadas e ordenadas, frequentemente expressas em diversos meios, cujo conteúdo e arranjo são caracterizados, em graus variados, pela formalidade (convencionalidade), estereotipagem (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual, em seus aspectos constitutivos, é performativa nesses três sentidos: no sentido austiniano de performativo, em que dizer algo é também fazer algo, como um ato convencional; no sentido bastante diferente de uma performance encenada que utiliza múltiplos meios pelos quais os participantes vivenciam o evento intensamente; e no sentido de valores indiciais – conceito derivado de Peirce – que são vinculados aos e inferidos pelos atores durante a performance (TAMBIAH, 2018, p. 140).

344

Esse fragmento foi retirado do artigo *Uma Abordagem Performativa do Ritual*, publicada pelo autor em 1981. Na abertura do referido texto, há um acento especial à produtividade das reflexões sobre a dança andamanesa produzidas por Radcliffe-Brown para pensar os rituais. Este autor, ao tomar o aspecto rítmico como essencial da dança, afirma que é o ritmo que congrega pessoas para determinadas ações que as tornam **um corpo**. O ritmo teria um aspecto coercitivo que levaria as pessoas a cederem a ele e a deixá-lo estabelecer, guiar os movimentos corporais e mentais. Ao mesmo tempo, a cessão ao ritmo gera o prazer da autoentrega. Assim, por um lado, há algo como uma performance coletiva que exerce uma força desde fora no indivíduo; a outra força viria de dentro, na medida em que é o próprio organismo que se deixa ir. Considerando que a dança em Andaman se vincula fortemente à música (as canções são

produzidas para serem cantadas durante a dança), Radcliffe-Brown vai atentando para os diversos meios expressivos presentes no ritual e explorando os sentidos mobilizados pela dança e pela canção. Assim, a dança é “o improvável assunto” (conforme a qualifica Radcliffe-Brown) que rende reflexões muito poderosas sobre temas tão centrais para a teoria antropológica ou teatral (nas teorias da performance), como é caso dos rituais. A atenção ao movimento mostra-se chave para discussões que ultrapassam os limites disciplinares da dança.

Em um livro chamado *A Construção do Sentido na Arquitetura*, Teixeira Coelho Netto organiza sete pares de oposições binárias com o intuito de encontrar os aspectos que são pertinentes para gerar uma “linguagem comum de análise e reflexão” para o espaço arquitetônico (NETTO, 1979, p. 26). Ele chama esses pares de **eixos organizadores do sentido do espaço**. No sexto eixo, o autor trata do movimento pelo espaço, estabelecido pelas relações entre os dois planos do percurso humano, o vertical e o horizontal, e a partir deles valora o que chama de **temporalização do espaço**. Um espaço temporalizado seria um espaço pensado para ser vivido, e não apenas visto⁶, porque demanda o movimento para ser conhecido.

Esse valor da vida e do movimento marca as produções recentes de Tim Ingold. Ao definir a antropologia como “uma investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida humana”, ele vê no seu trabalho um esforço para mostrar que o foco deveria estar nos processos de abertura estabelecidos pela vida.

Entre as contribuições de Ingold trago aqui duas. A primeira é pensar, em uma dimensão mais ampla, o que significa o movimento para os espaços, o movimento trazido pelo próprio movimento das pessoas como também de outros seres vivos, das intempéries:

O respeitado arquiteto português Álvaro Siza, por exemplo, admite que, embora possa construir e projetar casas, nunca foi capaz de construir uma verdadeira casa, pelo que denota ‘uma máquina complicada na qual todo dia algo quebra’. Além dos

⁶Também Michel de Certeau trabalhará com essa distinção entre a cidade abstrata – a cidade-conceito sincrônica instaurada pela utopia modernista, que se vê do alto do edifício e a cidade que se experiencia pelo caminhar (CERTEAU, 1998).

construtores e reparadores de diversos tipos – pedreiros, marceneiros, telhadores, estucadores, canalizadores e assim por diante – os verdadeiros heróis da construção de casas, segundo Siza, são as pessoas que vivem nelas, que através de esforço incessante, a conservam e mantêm a integridade em face da luz do sol, do vento e da chuva, do desgaste causado pela ocupação humana, e as invasões de aves, roedores, insetos, aracnídeos e fungos. Como a própria vida, uma casa de verdade é sempre um trabalho em progresso, e o melhor que os habitantes podem fazer é voltá-la para a direção desejada (INGOLD, 2015, p. 305).

A segunda contribuição segue a primeira e continua até abraçar Bergson e o tempo. É um relato sobre pipas. Ingold conta sua experiência de construir pipas com seus alunos na universidade em um espaço fechado e depois experimentá-las na rua, ao vento. Diante do movimento e da ação da pipa com o vento, foi inevitável observar que as coisas tomam vida e não permitem mais que as rotulemos como objetos, mostram-se coisas: “A ‘coisidade’ da pipa está na maneira como reúne o vento em seu tecido e, em seu arrebatamento, descreve o curso de uma ‘linha de fuga’”. A noção de coisa Ingold traz a partir de um duplo diálogo com Vilém Flusser e Heidegger. Se o objeto é algo que impede passagens (diante do qual precisamos fazer contornos, remoções ou rompimentos), a coisa seria algo que nos impele aos acontecimentos de sua geração. Acredito que seja nesse mesmo sentido que Ingold e seus alunos repensaram também o processo de fabricação da pipa:

Vimo-la menos como um conjunto de componentes elementares em um composto final e mais como uma ligação de materiais, cada qual com determinadas propriedades dinâmicas – de corrimento, viscosidade, rigidez, flexibilidade e assim por diante – chamando nosso trabalho para posturas corporais específicas, gestos e manobras (INGOLD, 2015, p. 307).

Pensar o mundo a partir do movimento de tudo que nele habita recoloca a relação entre corpos e tempo. Ingold diz que aprendeu com o conceito de concrecência de Whitehead, que diz que o mundo em movimento, criativo, incompleto, está sempre superando-se (autossuperando-se). Nesse sentido de crescimento continuado, Ingold encontra o contemporâneo de Whitehead, Bergson e sua discussão sobre a essência do tempo:

[...] a vida continua, sempre ultrapassando os fins que podem ser realizados dentro dela. Pode-se começar a construir uma casa ou cultivar um campo, e, eventualmente, empenhar-se na

satisfação de um trabalho bem feito; no entanto, ao fazê-lo, a vida e a consciência avançaram, e outros objetivos já se encontram no horizonte. Pela mesma razão esses horizontes não podem ser atravessados, é impossível alcançar os fins da vida (INGOLD, 2015, p. 39).

Algumas considerações

Apresentei aqui movimentos de transcrição dessa trajetória de coleta de experiências e trabalhos para estudar o espaço e a dança conjuntamente. Como debate teórico-metodológico, proponho que essas literaturas, já também ancestrais de mim (porque me guiam), ajudem a pensar, por um lado, a apreensão da arquitetura como espaço cheio e vazio para que possamos perseguir o invisível que ela provoca com suas formas materiais e que no automatismo às vezes nos é subtraído. Além disso, as dimensões políticas e socioeconômicas podem ser esse invisível. Às vezes, esse invisível pode ser também a própria estética, quando algumas manifestações arquitetônicas humanas, como aquelas conhecidas como vernáculos, são apresentadas como “funcionais”. Esse invisível pode ser a própria linguagem, quando tratamos de estudar culturas não ocidentais que utilizem sufixos, palavras ou expressões específicas para qualificar movimento e espaço, como demonstra Kristine Stenzel para o povo Kotiria, do Alto Rio Negro (STENZEL, 2020, p. 44). Finalmente, para os propósitos mais fundantes deste artigo (a relação da dança com o espaço), o invisível pode ser o movimento e sua efemeridade, os corpos que habitam e fazem viver as arquiteturas.

Para a dança, conectá-la ao social implica considerar o seu diálogo com o mundo para além de uma performance artística, considerar esse artístico um artifício e, portanto, não natural (como no caso do ballet), considerar o movimento da dança para além do palco, nas dimensões cotidianas das nossas experiências de movimento. Há um trabalho muito interessante realizado por Regina Müller e Graziela Rodrigues chamado *Mulheres das Cócoras*. Nesse filme, a conexão entre vida cotidiana, arte, performance, ritual é demonstrada por um conjunto de movimentos das mulheres Asuriní realizados no dia a dia, com seus corpos nas cócoras, e um texto final – que corre a tela – relacionando esse corpo cotidiano com a possibilidade de uma determinada qualidade de performance no ritual: “O corpo das mulheres conformado pelo estado cotidiano de cócoras se manifesta

na leveza da dança e na entrega à gravidade” (MÜLLER; RODRIGUES, 2008). Então, a beleza dessa corporalidade reunida entre domesticidade e publicidade tem ancorado muito um lugar de pesquisa onde eu quero estar e encontra também esse interesse em apreender os espaços desde o movimento e as corporalidades que nele se anunciam.

Referências Bibliográficas

ANATOMIA Virtual. Grupo Cena 11. 2019. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/anatomia-virtual>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BASTOS, R. J. de M. Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul. *Revista de Antropologia*, v. 60, n. 2, 2017.

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. *In: CAMARGO, G. G. A. (org.). Antropologia da dança I*. Florianópolis: Insular, 2013.

CASTRIOTA, L. B. Vicissitudes de um conceito: o lugar e as políticas de patrimônio. *In: SEMINÁRIO ARQUITETURA E CONCEITO*, 2003, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, 2003. CD-ROM produzido pelo NPGAU.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALAS, Y. O urbanismo: pensamento “fraco” e pensamento prático. *In: PEREIRA, E. M. (org.). Planejamento urbano no Brasil*: conceito, diálogos e práticas. Chapecó: Argos, 2008.

CHING, F. D. K. **Arquitetura, forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1993.

DEL RIO, Vicente. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento**. São Paulo: Pini, 1990.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FREHSE, Fraya. **Quando os ritmos corporais dos pedestres nos espaços públicos urbanos revelam ritmos da urbanização**. *Civitas*, v. 16, n. 1, p. 100-118, 2016.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. *In: GEERTZ, Clifford. O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2014.

GEERTZ, Clifford. **Negara**: o Estado Teatro do século XIX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (org.). Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- HERRIGEL, Gusty. L. **O zen na arte da cerimônia das flores**. São Paulo: Pensamento, 2013.
- HERZOG, Werner. **Caminhando no gelo**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições SESC, 2015.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- JACQUES, Paola. B. **A estética da ginga**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- KEALIINOHOMOKU, Joann. Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica. *In*: CAMARGO, G. G. A. (org.). **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEFEBVRE, Henry. **Rhythmanalysis**: space, time and everyday life. London: Continuum, 2004.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2, jan. 2013.
- LIMA, Mayumi Souza. **A cidade e a criança**. São Paulo: Nobel, 1989.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MERRIMAN, Peter. **Architecture/dance**: choreographing and inhabiting spaces with Anna and Lawrence Halprin. *Revista Cultural Geographies*, v. 17, n. 4, p. 427-449, 2010.
- MONTANER, J. M. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- MONTOYA, Rodrigo. Resistir dançando. *In*: MONTOYA, R. **O mundo de cabeça para baixo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MULHERES das Cócoras. Direção: Regina Müller e Graziela Rodrigues. 2006, (18 min).
- NASCIMENTO, A. Z. S. **A criança e o arquiteto**: quem aprende com quem? 2009. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- NETTO, Teixeira. C. **A Construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OITICICA FILHO, C. **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- RIBEIRO, Almir. **Kathakali**: teatro dança clássico da Índia. São Paulo: Xamã: Multifócio, 2018.

- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2007.
- SEEGER, A. **Por que cantam os Kĩsêdjê?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SEEGER, Anthony. **Fazendo parte**: sequências musicais e bons sentimentos. *Revista Antropológicas*, v. 24, n. 2, 2013.
- STENZEL, Kristine. A língua kotiria e a gramática do Curupira. *In*: FRANCHETO, B.; BALKOVA, K. **Índio não fala só Tupi**: uma viagem pelas línguas dos povos originários no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.
- TAMBIAH, S. J. **Cultura, pensamento e ação social**: uma perspectiva antropológica. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 140.
- TANIZAKI, J. **O elogio da sombra**. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.
- VIANNA, Hermano. "Não quero que a vida me faça de otário": Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. *In*: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- WU, Jhy Cherng. **Tai chi chuan**: a alquimia do movimento. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Recebido em 17/08/2022, aceito em 24/11/2022