

CORPO DE PARTIDA: DAS POSSIBILIDADES DO CUIDADO DE SI NA DANÇA

Tainá Suppi Pinto¹
Roseli Belmonte Machado²

Resumo: Esta produção aborda determinadas práticas de Dança Contemporânea, bem como o ensinamento de coreógrafos e dançarinas. Considera as possibilidades de um dizer-a-verdade e a prática do Cuidado de Si, semelhante às nuances dos textos Gregos, estudados por Michel Foucault como conceitos para a problematização, cujo objetivo se materializa em compreender certas aproximações entre Cuidados de Si e as práticas de alguns coreógrafos e dançarinas contemporâneas. No percurso metodológico deste artigo, foram resgatadas as práticas de Klauss Viana, de Pina Baush e de Juan Miguel Más, em conversações com o conjunto de técnicas, bem como aproximações aos conceitos de *Asceses*, *Enkrateia* e *Parresia*. Nota-se que a dança, para além das suas manifestações artísticas, pode congrega um conjunto de ferramentas que levam o sujeito dançarino a dizer-a-verdade, com implicações subjetivas e éticas, possibilitando-lhe a criar um *ethos* e envolver-se em uma estética da existência com a sua própria dança.

Palavras-chave: Dança Contemporânea; Michel Foucault; Cuidado de Si; Práticas de Si.

STARTING BODY: THE POSSIBILITIES OF SELF-CARE IN DANCE

Abstract: This production addresses certain practices of Contemporary Dance, as well as the teaching of choreographers and dancers. It considers the possibilities of a truth-telling and the practice of Self-Care, similar to the nuances of the Greek texts, studied by Michel Foucault as concepts for problematization, whose objective is materialized in understanding certain approximations between Self Care and the practices of some contemporary choreographers and dancers. In the methodological course of this essay,

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: tainasuppi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7841-5861>.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: robeltmont@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5653-1175>.

the practices of Klauss Viana, Pina Baush and Juan Miguel Más were rescued, in conversations with the set of techniques, as well as approximations to the concepts of Ascetes, Enkrateia and Parresia. It is noted that dance, in addition to its artistic manifestations, can bring together a set of tools that lead the subject, the dancer, telling-the-truth, with subjective and ethical implications, enabling him to create an ethos and engage in an aesthetic of existence with his own dance.

Keywords: Contemporary Dance; Michel Foucault; Self-Care; Self-Practices.

PASSOS INICIAIS: PENSAR A DANÇA CONTEMPORÂNEA

“Ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de vida” (FOUCAULT, 2006, p. 446).

Iniciamos este artigo inspiradas em Jorge Larrosa, importante referência para o campo da Educação, no qual o autor nos ensina a pensar o texto pela “forma não regulada da escrita e do pensamento, assumindo sua forma mais variada, mais proteica, mais subjetiva” (LARROSA, 2004, p. 32). Com isso, buscamos, diante da historiografia da dança, professoras, professores, coreógrafos que, além de revolucionarem as práticas de Dança Contemporânea, nos inspiram a pensar a vida e nos colocam diante das urgências do nosso presente.

A Dança Contemporânea começa a tomar forma por volta do ano de 1960, tornando-se referência num gênero de dança que não se prende em absoluto aos padrões estéticos das danças clássicas, apesar de manter algumas semelhanças. À esta dança, misturam-se, durante os exercícios e as práticas artísticas, movimentos do *ballet*, do *jazz* e do *hip-hop*. Para além de uma ruptura política e estética com o *Ballet* clássico, como pontua Jussara Xavier (2011, p. 35) “não seria adequado procurar seu núcleo duro, ou seja, defini-la como uma substância ou como uma fronteira delimitada ao lado de outras [...]. São tempos-espacos potenciais para manifestações artísticas elaboradas e extremamente heterogêneas que entrelaçam corpo e

ambiente, modificando-os”. Rosa Gadelha (2010, p. 60) nos ajuda a pensar:

A dança contemporânea, longe de estar em continuidade com a dança clássica que a precede, opera uma ruptura, possibilita uma outra abertura à dança: um novo agenciamento de dança. Ela revoluciona a arte coreográfica notadamente porque é reconsiderada sob um ângulo radicalmente novo. Seu principal ator: o corpo que dança. Tradicionalmente concebido através “do que ele permite”, como matéria pesada e inerte, o corpo é, na dança contemporânea, valorizado como fonte de criação sem precedentes (GADELHA, 2010, p. 60).

Para a historiografia da dança, o contemporâneo opera uma virada de chave central a fim de pensar o corpo que dança. Dessa maneira, a dança será trabalhada enquanto um campo onde não há modelo ideal de corpo, de performance e de movimento na prática artística, bem como um espaço onde a dançarina, em movimento, toma a liberdade para estabelecer e criar a sua dramaturgia num outro tipo de vocabulário e sintaxe, o que emprega a dança uma série de singularidades. Por último, a compreensão de que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento (TOMAZZONI, 2006).

Inicialmente, quando pensamos em trazer teorizações a respeito do Cuidado de Si, mediante as relações da estética e da ética, em composição com uma série de práticas que estão ao entorno da dança, não buscamos apenas fazer um retorno ao passado. Aqui, “o passado interessaria apenas ao trabalho do pensamento na medida em que permitisse evidenciar o que estaria em questão na atualidade, isto é, nas linhas de força que delinearíamos as produções discursivas no espaço social aqui e agora” (BIRMAN, 2000, p. 75). Justamente pelas discussões que emergiam na atualidade da qual Foucault estava inserido, é que o filósofo sente a necessidade de retornar à antiguidade ocidental para compreender como o sujeito se constituía, na relação consigo e com os outros, formava traços em comuns ou semelhantes com as nossas organizações sociais atuais e,

para além, formular pistas que contornassem a produção de algo novo em relação a esse passado, sem a intenção de, apenas, reproduzi-lo (FOUCAULT, 2006).

Desta forma, escolhemos problematizar as práticas dos dançarinos contemporâneos, sendo esses Klauss Viana, Pina Baush e Juan Miguel Más. Os tomamos como fonte de pesquisa para compreender suas práticas atuais, a fim de traçar semelhanças e aproximações dos seus trabalhos com os textos Gregos, estudados por Michel Foucault, do qual o autor resgata um ensinamento importante, que é o Cuidado de Si, reunindo poderosas ferramentas filosóficas e éticas para pensar o Contemporâneo.

Este artigo não busca por significados epistemológicos do que é a dança, tampouco esmiuçar as técnicas levantadas pelos ensinamentos dos dançarinos ou apontar uma essencialidade no Cuidado de Si transposta do passado para o momento presente, isso não seria possível. Pois bem como aponta o próprio Foucault (2004), assim como há muitas formas de cuidado, há diferentes formas de si que irão variar de acordo com o a priori histórico de cada época. Buscamos, portanto, entre os limites e as possibilidades “próprias das opções de escrita”, “uma escrita que estabelece uma certa relação com o presente [...] entre o ensaio e a atualidade” (LARROSA, 2004, p. 33), a fim de pensar as muitas potências da dança, as quais podem estabelecer aproximações com algumas Práticas de Si e com o Cuidado de Si, tanto dos seus praticantes, como daqueles que se imbricam com esses estudos.

ANDANÇAS METODOLÓGICAS

Imersas nas questões iniciais, explicitamos que esta escrita busca compreender aproximações entre Cuidados de Si e as práticas de alguns coreógrafos e dançarinos contemporâneos. O aporte teórico e metodológico são as leituras de Michel Foucault, mais conhecido como o ‘terceiro Foucault da Ética’, logo, a proposta é tensionar as

análises a partir do domínio do ser-consigo (VEIGA-NETO, 2007), inspiradas nas relações de saber-poder-verdade, conjecturando a análise com os conceitos de Cuidado de Si e Prática de Si, os quais serão esmiuçados a seguir.

Ao regresso, Michel Foucault, pensador francês, vai ao encontro dos Gregos e do Império Romano. É através de longas e minuciosas análises que Foucault percebe, nessas culturas, um deslocamento do Cuidado de Si subordinado ao conhecimento de si (FOUCAULT, 2006). Ou seja, nos textos gregos, para cuidar de si, era preciso conhecer-se através de uma série de exercícios que tomam o tempo de toda uma vida, a prática de conhecer-se aparece sempre associada ao princípio do Cuidado de Si. Diferentemente de alguns textos romanos e da espiritualidade cristã, analisada posteriormente pelo autor, que toma como base o conhecimento de si, assim, “na cultura greco-romana o conhecimento de si surgiu como consequência do Cuidado de Si. No mundo moderno, o conhecimento de si constitui o princípio fundamental” (FOUCAULT, 2004, p. 12).

Os desdobramentos sobre o Cuidado de Si são característicos dos estudos da hermenêutica de si realizados por Foucault, onde o autor nos aponta como é possível olhar para hermenêutica sob dois contextos sucessivos que, apesar de diferentes entre si, se apresentam enquanto continuidade histórica, assim “trata-se primeiramente, da filosofia greco-romana na época imperial, depois da espiritualidade cristã na época em que se desenvolviam as práticas e as instituições monásticas” (FOUCAULT, 2022, p. 31).

Diante desse deslocamento, em que no mundo moderno o conhecimento de si se constitui como princípio fundamental, Foucault (2004) sinaliza diversas razões do motivo do “conhece-te a ti mesmo” ter obscurecido o “cuida de si mesmo”. Das discussões feitas pelo autor, a que nos interessa neste texto é a discussão em torno da profunda transformação dos princípios morais na

sociedade ocidental, onde os exercícios em torno da ética e da moral, na Antiguidade, são pensados em dessemelhança com os dias de hoje. De tal modo, estamos mais inclinados a “entender o cuidado de si como imoralidade, como uma forma de escapar de todas as regras possíveis. Herdamos a tradição da moralidade cristã que faz da renúncia de si condição para a salvação. Conhecer a si mesmo era, paradoxalmente, o caminho para a renúncia de si (FOUCAULT, 2004).

De acordo com contemporâneos e leitores de Foucault, percebe-se que na modernidade, o “cuidado de si” foi banido do pensamento filosófico em detrimento do conhecimento de si (GALVÃO, 2014). O Cuidado de Si, vinculado à antiga filosofia ocidental, trabalhará um conjunto de práticas das quais o sujeito exerce sobre si mesmo para ter acesso à verdade, aqui a verdade “é distinta da “evidência” moderna, pois exige que se “pague um preço” durante o olhar apurado sobre si mesmo. Ademais, o sujeito, ao cuidar de si, irá realizar exame das atitudes e do modo como ele vive no mundo, ou seja, para ter acesso a verdade é necessário “modificar a forma de existir” (GALVÃO, 2014, p. 8). De tal modo, esse mesmo sujeito precisa trabalhar sobre si mesmo, lapidando-se, procurando estabelecer qual verdade é sua e qual não é, assim, estará dotado de “uma preparação, de um equipamento que lhe permite afrontar o mundo” (FOUCAULT, 2022, p. 87). É justamente em torno desse cuidado preparatório que, voltando-se para si em exercício de constante pensamento, que o sujeito alcança momentos de liberdade em torno das suas regras de existência, que poderão ser antagônicas e distintas de normas ditadas pelas relações sociais, diferentemente da prática da renúncia de si no cristianismo, que irá trabalhar necessariamente a culpa e o ressentimento.

A renúncia de si, ligada ao asceticismo cristão, mostra que “na maior parte do tempo o si é parte de uma realidade da qual se deve renunciar para obter acesso a um outro nível de realidade”

(FOUCAULT, 2004, p. 343). Portanto, o indivíduo que renuncia a si, tem acesso à verdade, que está fora do corpo e precisa ser alcançada com o propósito de o guiar ao conhecimento. Pensar a verdade fora do corpo seria um modo de encontrá-la no Sistema Jurídico, na Igreja, na Bíblia, na Academia, etc. Verdades que nos colocariam em um terreno transcendente, pois essa preparação não se dá em plano imanente. Esse propósito único de nos levar ao conhecimento do qual é orientado por uma valoração moral, têm fortemente as suas raízes no Cristianismo; eis a grande diferença que Foucault percebe ao retornar à Antiguidade, apesar do Cristianismo valer-se de muitas das práticas fundamentadas nos preceitos do Cuidado de Si para a construção de sua moral.

De tal modo, fomos esquecendo, ao longo do tempo, o próprio termo Cuidado de Si, como aponta Foucault, assim como o próprio termo foi deixando de ser relevante, fazendo com que conservássemos, por vezes, na memória o “*gnôthi seautón* (conheça a ti mesmo). Essa foi sendo uma das mais altas expressões do pensamento e da cultura antiga, ao passo que “esquecemos da importância atribuída ao longo do tempo ao seu preceito gêmeo: *epímele seautou*” (cuidar de si) (FOUCAULT, 2022, p. 38). Dada essa constatação, o filósofo parece virar uma chave em seus estudos e potencializa as suas discussões em torno da Ética, dando sequência as teorizações sobre Práticas de Si, isto é, os processos pelos quais os indivíduos agem sobre si mesmos no mundo.

Para a moralidade cristã, os códigos morais necessariamente precisam se ajustar a todos os sujeitos, abarcando cada área do comportamento humano. Como exemplo, temos as regras nos mosteiros cristãos que, além de severas, eram extremamente detalhadas e sistematizadas (OKSALA, 2011). Diferentemente da moralidade da Antiguidade, que, por outro lado “representa uma moralidade em que o código e as regras de comportamentos são rudimentares. Os textos antigos, que discutem moralidade formulam

poucas regras ou pautas explícitas para o comportamento do indivíduo” (OKSALA, 2011, p. 118).

O que salta aos olhos nos textos estudados a respeito da Ética é a relação do sujeito consigo mesmo, priorizando os modos pelos quais se escolhe um tipo de vida em detrimento de tantas outras, através de algumas “práticas “que foram constituídas em grego como *epimeleisthai sautou*, “cuidar de si”, “o cuidado de si”, “preocupar-se, cuidar de si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 325). Em suma, na Grécia Antiga, a abnegação, o sacrifício pessoal e a culpa, que são característicos de uma moralidade e discursividade cristã, não eram proeminentes, a máxima era a relação do ser-consigo. De tal modo

Não é universalizando a regra de sua ação que, nessa forma de moral, o indivíduo se constitui como sujeito ético; é, ao contrário, por meio de uma atitude e de uma procura que individualizam sua ação, que modulam e que até podem dar um brilho singular pela estrutura racional e refletida que lhe confere (FOUCAULT, 2020, p 67).

Eis, portanto, o estudo da Ética, isto é, um conjunto de práticas de si na qual o objeto dessa prática é o próprio sujeito – ativo, em exercício – atravessado pela busca de modificar a si mesmo. É uma prática de cuidado, portanto, que demanda criação ao formar e conduzir a própria vida, aquilo que se é, o que se faz diante do mundo e o que de mundo também somos. Aqui, Foucault sinalizada que a vivência em torno da Ética pode construir caminhos para, quem sabe, fazer da vida, em tempos tão severos, uma obra de arte. A Ética, para Foucault, também trata da maneira pela qual as próprias regras morais são adotadas ou não pelos sujeitos e problematizadas (OKSALA, 2011). Tal Ética almeja, assim, às maneiras pelas quais as pessoas vinham a se constituir e a se reconhecer como sujeitos de determinadas práticas, modos de vida, de um *êthos* específico, do qual advinha uma ética. Desta forma, seu conteúdo se expressa como uma crítica permanente, “visando assegurar o exercício contínuo da liberdade” (FONSECA, 2003, p. 145).

Junto à noção das Práticas de Si, isto é, o cultivo de algumas práticas que levam os sujeitos aos domínios de certas ações, adotando um *êthos* ou modo de vida particular, o filósofo (FOUCAULT, 2004) destaca o papel da “arte de viver”, mostrando como algumas práticas, que posteriormente conduzem um cuidado do sujeito consigo mesmo, formam uma *estética da existência* (termo cunhado pelo próprio autor), assim o modo pelo qual os sujeitos se conduziam passou a ser, na cultura de si, o problema de uma arte da existência, uma *tékhne tou bíou*

[...] em nossa sociedade, a arte tornou-se algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida. Essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Mas não poderia a vida de todos nós tornar-se uma obra de arte? Por que a lâmpada ou a casa deveriam ser um objeto de arte, mas não a nossa vida? (FOUCAULT, 2014, p. 226).

O convite que o autor nos lança, se assim podemos dizer, tem a ver com relacionar as nossas vidas, não apenas com os conhecimentos que são dados e profetizados por um tipo de instituição, de discurso ou de uma moralidade, mas, tem a ver, efetivamente, com a maneira pela qual nos relacionamos com nós mesmos ao longo da transformação e formação da própria criatividade posta ao pensar a vida. Um pensar aliado à substância viva do pensamento filosófico grego, ou seja, penso o mundo e me dou conta dele, o que Foucault irá denominar de “ascese”, *askesis*³, um movimento que ruma um exercício de si mesmo na atividade do pensamento (FONSECA, 2003). Pois bem, e como praticar esse exercício? Bom, é a partir da análise dos textos helênicos, cínicos, estoicos e epicuristas que essa prática ganha materialidade.

³ “Formas práticas da cultura de si, o nome geral de áskesis – exercício, treinamento” (FOUCAULT, 2022, p. 86)

A fim de abrir furos em determinados códigos morais, bem como criar outras formas do eu, que seriam as formas de entendimento que o sujeito cria sobre si e as práticas mediante as quais ele transforma seu modo de ser (OKSALA, 2011, p. 121), não apenas como simples rejeição do poder que normaliza os sujeitos, Foucault (2006) percebe a “técnica de vida (tékhne tou bíou), isto é, uma técnica que inscreve-se na cultura grega clássica, crê-se, no vazio deixado tanto pela cidade quanto pela lei e pela religião, no tocante à organização da vida. Sendo assim, apesar das verdades da lei que circunscrevem o tecido social afetarem o sujeito, “é preciso que essa verdade afete o sujeito, e não que o sujeito se torne objeto de um discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2006).

O intuito de quem cuida de si é fazer aflorar uma filosofia de cuidado que passa pelo corpo (FOUCAULT, 2004), não dada de antemão pelas discursividades que nos transpassam (apesar de afetadas por elas), sempre assujeitados às regras, e sim, portanto, constituindo outras singularidades do ser-consigo. Foucault (2022, p. 51), irá nomear esse cuidado como um modo de experiência também, isto é, “de experiência individual, mas também coletiva, com seus meios e suas formas de expressão. Em suma, o cuidado de si é afirmado com um valor reconhecido (...) abre um campo de experiência e de expressão, pode se falar, legitimamente, de uma cultura de si”.

O Cuidado de Si, em suma, reúne um conjunto de técnicas laboriosas que permitem vincular o sujeito à verdade (FOUCAULT, 2004), técnicas que envolvem tanto exercícios mentais, como exercícios físicos. Não no sentido de descoberta, nem de essência pura e universal, algo que transcende o sujeito e vem de fora, e sim de uma verdade apreendida, bem como inspirada em Friedrich Nietzsche (2017), “a duras marteladas”. Assim, para que o sujeito desfrute da vida, do corpo, de si e se imbrique num exercício filosófico, é necessário trabalhar, pôr o corpo em suspensão, à crítica,

à modelagem. O sujeito que trabalha assim, de tal modo, conjuga ética e estética na direção dos seus desejos e dos seus prazeres. Com a intenção de tecer modos para se apropriarem e se relacionarem com a verdade, as ferramentas acionadas, que possibilitam o homem fazer de si matéria para a vida, são infindáveis nos textos estudados por Foucault.

Ao entrar em contato com dançarinos e dançarinas, que hoje compõem e formam a dança, sobretudo a dança na Contemporaneidade, podemos ir percebendo algumas semelhanças na esteira do conceito do Cuidado de Si. Com isso, a dança está posta, aqui, para além da submissão a uma moral baseada na renúncia. A dança faz operar ferramentas que engendram um trabalho ético subjetivante, do qual as práticas convocam, por vezes, os dançarinos, as dançarinas, os sujeitos a elaborarem e produzirem um modo de vida na dança e com a dança.

Ainda assim, os coreógrafos que iremos trazer nas próximas sessões, nos permitem visualizar uma série de práticas que dão lugares as relações interindividuais e comunitárias, possivelmente formando um preparo para a vida na dança. Em sequência, serão retomadas algumas destas ferramentas, que permitem os sujeitos a pensarem sobre si mesmos durante as suas práticas, enquanto operação analítica, alinhando às técnicas de dançarinos e coreógrafos que são referências na Dança Contemporânea.

A escolha pelos três coreógrafos ocorreu por admirarmos os seus trabalhos e também pelo apreço que temos ao teor político com que Klaus Vianna, Juan Miguel Más e Pina Baush conduzem as suas aulas, fazendo com que a dança possa ser validada para além dos espaços mais formais de dança, como a sala de aula, por exemplo. Para além, acreditamos que esses dançarinos contribuem para pensarmos outros discursos no que tange às práticas artísticas e o modo pelo qual nos relacionamos com o mundo através da dança.

A materialidade para as análises foi encontrada em artigos acadêmicos, livros, entrevistas jornalísticas, teses e dissertações brasileiras produzidas no campo da dança, no período dos últimos quinze anos. Produções que são referenciadas ao longo do texto e se valem das vivências, das práticas e das narrativas em sala de aula dos dançarinos e coreógrafos Klaus Vianna, Juan Miguel Más e Pina Bausch, tanto consigo, quanto para com os seus alunos.

A fim de organizar melhor o artigo, fragmentamos o texto em três categorias: “Ascetes e as técnicas de Klaus Vianna: quando o gesto amadurece e passa a ser meu”, “Enkrateia e Pina Bausch – a luta por uma dança demasiada humana” e “Uma dança Parresiasta? Quando um corpo afirma uma dança contra hegemônica”.

ASCETES E AS TÉCNICAS DE KLAUS VIANNA: QUANDO O GESTO AMADURECE E PASSA A SER MEU

“Os antigos queriam adquirir algo, criar! Fazer nascer um sujeito mais forte! Suas palavras, ‘a ascese antiga não reduz: ela equipa, ela dota’ (FOUCAULT, 2006, p. 285).

Klauss Vianna foi um bailarino, preparador corporal e coreógrafo brasileiro. O seu trabalho foi responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula de dança, na tentativa de compreender, por meio do corpo enquanto uma ferramenta, modos de construir a Dança no Brasil. Klauss Vianna (2005), em seu livro “*A Dança*”, mostra como a sua necessidade fundamental é a consciência de si, assim o coreógrafo “proporciona às pessoas uma consciência corporal a partir da percepção dos espaços internos do próprio corpo” (VIANNA e CARVALHO, 1990, p. 106). Algumas citações diretas que estão nesta seção foram encontrados nos escritos do próprio Vianna, mostrando como o professor guiava as suas aulas e pensava a sua prática diante dos seus alunos, o que nos serve como material de análise.

Os dançarinos e as dançarinas estão inseridos nas mais diversas práticas da dança, dependendo do que é escolhida, bem como Ballet, Jazz, Hip-Hop, Dança Contemporânea, etc. O corpo que dança trabalha a todo tempo, flexionando-se, dilatando-se e ocupando os mais distintos espaços. O desenvolvimento técnico, em síntese, condensa atividades para que a dança aconteça como expressão daquilo que há no corpo, produzindo uma estética do movimento. Dadas escolas mais clássicas de dança, a técnica muitas vezes esteve relacionada a valores eruditos, fundados nos princípios do Iluminismo e do Renascimento, isto é, corpos heteronormativos, altos, magros, brancos, e sem deficiência. As técnicas mais antigas também formatavam esse corpo para uma blindagem dos afetos em espetáculos, materializando uma subjetividade pouco criativa e explorada durante as práticas artísticas. Porpino (2018) irá intitular esse tipo de dança como dança espetáculo, “nesses casos, o que prevalece é a execução da técnica e dos passos de forma que sejam perfeitos, intactos, a emoção e a individualidade do bailarino não são relevantes, há a possibilidade de tais expressões ocorrerem, porém não são tão trabalhadas, focadas ou desenvolvidas” (FOLCHINI, 2020).

As técnicas da dança espetáculo acabam sendo pré-estabelecidas, ou seja, os corpos são trabalhados numa perspectiva universalista; um dado exercício de alongamento, por exemplo, é solicitado a todos presentes numa sala de dança sem pensar nas múltiplas diferenças e limitações de cada corpo presente. Entretanto, com o decorrer do século XX, a partir do desdobramento de outros tipos de danças e de novas discursividades, há outras técnicas de trabalho entrando em cena, estimulando, por vezes, os dançarinos a expressarem seus sentimentos e movimentos, contrapondo os aportes engessados da dança clássica (BOURCIER, 2001). Vianna (2005, p. 73):

Se o bailarino não trabalha como ser humano, como pessoa, se não tem amadurecimento para enfrentar

situações mais difíceis, sua arte será deficitária. É assim também na aula: é preciso que eu vivencie muitas e muitas vezes um movimento. Não adianta entendê-lo, racionalizar cada gesto – é preciso repetir e repetir, porque é nessa repetição, consciente e sensível, que o gesto amadurece e passa a ser meu. A partir daí temos a capacidade de criar movimento próprios e cheios de individualidade e beleza.

Pensar a técnica distanciada dos afetos dos dançarinos é apenas uma transmissão do conhecimento impositiva na dança, ao passo que, se apropriar da técnica, resgatá-la e atualizá-la, diante da necessidade e da possibilidade de cada corpo, direciona esse mesmo corpo ao cuidado. Aqui resgato uma passagem de Foucault (2020) a respeito do exercício filosófico, direcionado ao Cuidado de Si, que se aproxima da técnica proposta por Vianna: “o objetivo é aprender em que medida o esforço para se pensar na própria história pode libertar o pensamento do que ele pensa silenciosamente, e então capacitá-lo a pensar de maneira diferente” (FOUCAULT, 2020, 10).

Vianna (1928-1992) protagonizou fortemente as práticas artísticas no campo da dança e do teatro brasileiro. Ao longo da sua atuação como professor e bailarino, fortaleceu ferramentas para que seus alunos pudessem debruçar-se sobre os seus próprios corpos em movimento, a partir da observação atenta ao corpo do outro e ao próprio corpo (BRASIL, 2015). Diante dos exercícios, Vianna acreditava que os sujeitos, através da meditação sobre os seus próprios corpos, adquiriam autonomia para mudar as suas danças de acordo com as suas necessidades e assim, mudavam o curso das suas histórias:

Os fluxos de movimento que se apresentam nas improvisações direcionadas na técnica Klauss Vianna se organizam no sentido de “pensamento do corpo”, ao tornar possível uma elaboração complexa do fazer-pensar do corpo e do movimento de forma atenta durante a própria ação de dançar. A partir dos temas da sistematização da técnica, continuamente nas improvisações o estado de atenção do corpo ao momento

presente, permitindo que as respostas corporais se relacionem às diferentes qualidades de informação presentes no ambiente (BRASIL, 2015, p. 81-82).

A experiência estética do dançar vem nos trazer este passeio por um mundo infundável de criação que é o corpo, por este ser humano transbordante de mundo que sente, pensa, imbrica-se e move-se (PORPINO, 2018). Ao trabalhar o corpo, é dada a possibilidade de compreender que “ocupar-se consigo é conhecer-se” (FOUCAULT, 2006, p. 102). As práticas de Cuidado de Si, para Foucault (2006), estão igualmente na esteira da conversação e da escrita como, por exemplo, as conversas com um confidente, o trocar de cartas, a narração das experiências em entrega a outrem, a escrita sobre si mesmo através de um diário, etc. Em suma, exercícios que levarão o sujeito ao seu próprio encontro por meio da linguagem. É importante salientar que as técnicas de Klauss Vianna se apoiavam nos encontros entre grupos, encontros propulsores de narrativas. Para o coreógrafo:

A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem e nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo: o corpo de baile tem de ser constituído por pessoas completamente diferentes, para que os gestos saiam semelhantes; a intenção é o que importa. A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro. Não posso ignorar minhas emoções em uma sala de aula, reprimir essas coisas todas que trago dentro de mim (VIANNA e CARVALHO, 1990, p. 32).

Era comum, portanto, para o professor e seus alunos, se reunirem pós-aula de dança a fim de partilhar as suas sensações e ponderações diante dos aprendizados (VIANNA e CARVALHO, 1990), muitos anotavam as contribuições e levavam adiante, semelhante à prática do *hypomnêmata*. Essa era uma prática greco-romana, que hoje poderíamos ousar em nomear como cadernos de notas, na qual o sujeito “se apropria do dito fragmentário e recolhido para subjetivar-se”, assim como “um meio para o estabelecimento de

uma relação de si para consigo mesmo tão adequada e tão perfeita quanto possível” (FOUCAULT, 2020, p. 149). Entrega-se ao papel algo de si, assim como o sujeito que dança escreve em passos coreográficos. As técnicas propostas por Vianna também valorizavam o resgate documental, não por mera documentação, mas como processo integrativo do encontro com a dança, singular e particular em cada caso. Importante, então, “saber dançar com os pés, com os conceitos, com as palavras, ainda tenho que dizer que é preciso dançar com a pena - o que é preciso aprender?” (NIETZSCHE, 2017, p. 49).

A *Ascese*, enquanto um exercício de si sobre si, não é “simplesmente a de uma força dominada ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar, é a de um prazer que se tem consigo mesmo” (FOUCAULT, 1998, p. 70). A *Ascese* exigia, portanto, o cultivo de uma relação ampla e complexa que levaria o sujeito a não contentar-se consigo mesmo, a fim de ‘apraz-se’. Como afirma Foucault:

São relações de si para consigo, que podem ter a forma de atos. Por exemplo: proteger-se, defende-se, arma-se, equipa-se o eu. Podem assumir também a forma de relações de atitudes: respeita-se, honra-se o eu. Podem, enfim, tomar a forma de relações de estado, tais como: é-se senhor de si, possuímos nosso eu, ele nos pertence (relação jurídica). Ou ainda: experimentamos prazer, gozo, deleite no próprio eu. Vemos que a conversão que aqui está definida é um movimento que se dirige para o eu (...), que o fixa de uma vez por todas como a um objetivo e que, finalmente, alcança-o ou a ele retorna. (p. 192-193).

Segundo Klauss, o prazer da dança, que pode ou não erguer uma revolta do sujeito dançante, ocorre à medida que trabalhamos, no ato de “buscar a origem, a essência, a história dos gestos fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas [...], pois a técnica só tem utilidade quando se transforma em uma segunda natureza do artista” (VIANNA, 2005, p. 58). Percebe-se ao longo dos trabalhos realizados pelo dançarino, que Vianna estimula os sujeitos em sala da aula de dança a uma série de práticas das relações de si para consigo, mostrando como o dançarino precisa apropriar-se do seu gesto em dança, reconhecer-se e, assim, trabalhar.

ENKRATEIA E PINA BAUSCH - A LUTA POR UMA DANÇA DEMASIADA HUMANA

“A enkrateia se caracteriza, sobretudo, por uma forma ativa de domínio de si que permite resistir ou lutar e garantir sua dominação no terreno dos desejos e dos prazeres” (FOUCAULT, 2020, p. 80).

Pina Bausch foi uma coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã. O trabalho de Pina expandiu o entendimento crescentemente do que é e pode ser dança. O seu trabalho desenvolveu-se no que Servos (1984), chama de “teatro da experiência”, “pois seu ponto de partida para a criação das peças é a experiência subjetiva dos bailarinos. Isso muda o entendimento da dança. Sua dança-teatro pode ser vista como uma forma de arte que tem a capacidade de absorver e refletir a vida contemporânea” (SILVEIRA, 2009, p. 9). O material de análise desta seção ocorreu através dos escritos dos contemporâneos e alunos da Bausch, bem como alguns fragmentos da própria coreógrafa, apesar de termos poucos registros em textos dela.

Em seu regresso aos gregos, Foucault percebe que a procura pelo uso dos prazeres e o encontro do sujeito com o seu próprio corpo é uma busca digna e potencializada, não condenada a códigos morais prescritivos. Essa busca, no contemporâneo, acaba por se tornar um movimento de luta e de resistência, um combate ativo. Aquele que prova do seu corpo e tenta compreendê-lo para além dos cânones cristãos, terá uma dura jornada. De tal forma, esse “exercício da dominação implica, em primeiro lugar, uma relação agonística” (FOUCAULT, 1998, p.82). Por ser uma ferramenta que trabalha o domínio do ser-consigo, o filósofo mostra como a *Enkrateia* contempla, entre os prazeres gregos, o desafio que o indivíduo precisa vencer para tornar-se dono de si mesmo.

Em outras palavras, para se constituir como sujeito virtuoso e temperante no uso de seus prazeres, o indivíduo deve instaurar uma relação de si para consigo que é do tipo ‘dominação-obediência’, ‘comando-submissão’, ‘domínio-docilidade’ (e não, como será o caso na espiritualidade cristã, uma relação do tipo ‘elucidação-renúncia’, ‘decifração-purificação’) (FOUCAULT, 2020, p. 87).

Uma subjetividade dos sujeitos dançantes em composição com a própria dança, em seus múltiplos processos de elaboração; uma prática de verdade que pode renunciar outras verdades, outros modos de (re)criar essa arte (a dança) em outro tempo histórico, em outros corpos, em outros espaços. Renúncia e resgate, renúncia e elaboração, renúncia e cuidado. Uma dança-combate que representa a crise e o desencontro da linguagem, de representação espacial do mundo. Uma dança que resgata o impulso do dançarino, da dançarina, ao ceder espaço à vontade ou necessidade interna dos desejos que dá origem a ação em dança. Eis a dança de Pina Baush, uma dançarina, coreógrafa e mestra que enfatizava, “eu não estou interessada tanto em como as pessoas se movem e sim ‘no que’ as move” (MANNING, 1986, p. 58).

Pina acreditava que as danças não foram criadas a partir da alegria, mas sim “a partir da necessidade, resistir a estas necessidades, seguir as suas razões, foi desde o princípio um foco importante para as incursões poéticas” (ERLER, 1994, p. 13). Assim, a dançarina estimulava os seus alunos a refletirem, em suas práticas artísticas, os contextos políticos e emergentes de suas épocas, bem como isso afetava o corpo do dançarino. Temas como a sexualidade, os prazeres, o gênero e a violência de gênero fazem parte das discussões entre ensaios e apresentações da coreógrafa.

O olhar para si e a entrega de um corpo posto ao cuidado formulava coreografias que tratavam as dores, as angustias e até mesmo os processos de autoconhecimento dos sujeitos. Diante disso, nas performances, os dançarinos são antes de tudo eles mesmos e não

precisam representar ou simular uma dança carente de sentido, de identificação. No trabalho, “tento fazer com que encontrem elas próprias. Só então o efeito é convincente, porque é autêntico” (MANNING, 1986, p. 56). Esse encontro do dançarino consigo é o que muitos contemporâneos de Pina vão chamar de “arqueologia de uma maneira de vida” (BAXMANN, 1990, p. 60), um movimento, cunhado por resistências e lutas, que irão congregiar gestos e espaços em uma estética que atravessa a fronteira dos palcos e espetáculos, em “oposição a mundos prontos de imagens que adulteram nossas formas de viver” (BAXMANN, 1990, p. 60).

Por seguinte, Pina também ensina que “se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre os seus sentimentos, nós acabamos reconhecendo o dito, não é uma história privada. Falamos de algumas coisas que todos nós temos” (JACOBI, 2007, p.15). Assim, a mestra solicitava a verbalização, quando necessária, dos seus dançarinos, pois “uma simples frase pode ser uma questão [...] Tente expressar o que você escreveu, só você pode passá-la para nós através dos gestos [...] eu lhe ensino” (ALEMANHA, 1982, 48). Um ensinamento que pode remeter, inclusive, à relação do discípulo com seu mestre, e do professor com seu aluno. Para Foucault (2020), o Cuidado de Si acontece na relação de entrega do discípulo ao discurso do mestre que, ao ser proferido, fará com que o discípulo, o aprendiz, através da prática do cuidado aliado à transmissão de um ensinamento particular, alcance a verdade transmitida. Eis a condução da alma entre o sujeito e a verdade, atividade que poderíamos chamar de autoconhecimento, e faz parte do exercício filosófico, justamente “pelo tipo de existência que se leva, pelo conjunto de opções que se faz, pelas coisas que você renúncia, pelas que aceita, pela maneira que você se veste, pela maneira como fala, etc., a vida filosófica deve ser, de ponta a ponta, a manifestação da verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 311).

O *Wuppertal* Dança-teatro, para além de uma academia de dança, criado por Pina Bausch, conduzia os seus integrantes a uma dança introspectiva, assim como uma busca particular e singular da verdade que cada dançarino deveria acessar, por mais que custasse, de momento, uma relação agonística, pois Pina perguntava “Aonde dói?” (...) “Se dói, dança” (MANNING, 1986, p. 58). As apresentações e os espetáculos, bem como o acesso aos prazeres do corpo, não são lidos, nos ensaios do *Wuppertal*, como um produto final e perfeito. Ao contrário, são buscas constantes de vida em dança, que passam por processos técnicos de imperfeições. As coreografias são estimuladas por Bausch a partir das improvisações dos movimentos-emocionais (*bewegungen*), mostrando que:

Seus alunos bailarinos são configurados no decurso das perseverantes repetições. Inclusive um dos seus métodos era o de lançar um desafio, tipo como apresentar a alegria e o bailarino respondia, dançando, o seu sentir sobre a alegria. A partir daí, Pina Bausch ia elaborando as performances coreográficas (...) Coreógrafos da dança teatro vão demonstrar que também a dança pode conter o drama, como a própria condição de estar no mundo e que dançando se vivencia e se expressa a complexidade do existir (SANTOS e PAIXÃO, 2020, p. 11).

Pina Bausch parece, então, conduzir os seus alunos a uma relação da verdade consigo mesmos, realizando um trabalho que surge porque há perguntas a serem feitas e, diante dessas perguntas, a dança se torna humana, enamorada de sentimentos, assim o espetáculo se realiza. Portanto, as coreografias em "Pina" são uma espécie de testemunho das vivências e experiências dos dançarinos (SANTOS e PAIXÃO, 2020).

Por fim, finalizamos essa sessão com a passagem de Ciane Fernandes, dançarina que foi a fundo nos trabalhos de Pina, na qual a autora reforça que o *Wuppertal* interage e recria uma história estética, pessoal e social, assim “o dançarino é um corpo inteligente crítico, capaz de mover-se e falar, praticar e teorizar, sem evitar o que parece contraditório” (2017, p.182). A dança não consiste em

necessariamente descobrir uma verdade absoluta do dançarino, mas em questionar os sistemas que pré-definem o que é a dança e o que não é, com isso, os alunos da Baush afirmam que a dança os transformou, fazendo com que superassem inclusive as suas timidez, pois a mestra ao guiar as aulas, dizia “tem que se tornar mais louca”, “surpreenda-me”, “entregue-se” e assim se tornaram mais que bailarinos-atores (PINA, 2011).

UMA DANÇA *PARRESIASTA*? QUANDO UM CORPO AFIRMA UMA DANÇA CONTRA-HEGEMÓNICA

O dizer-a-verdade sobre si mesmo, e isso na cultura antiga (logo bem antes do cristianismo), foi uma atividade conjunta, uma atividade com os outros, e mais precisamente uma atividade com o outro, uma prática a dois (FOUCAULT, 2011, p. 93).

A Companhia de Dança Volumosa foi criada em 1996, por Juan Miguel Más, diretor e coreógrafo cubano. Juan por muito tempo foi integrante de grupos de dança e, por ser um bailarino gordo, que treinava ao lado de corpos “padronizados”, tidos como adequados e estilizados pela dança clássica, enfrentou uma série de desconfortos. Com o transcorrer do tempo, procurou outras alternativas de dança, pois sentia a necessidade de se sentir pertencente ao espaço do Ballet. Foi assim que nasceu a sua companhia de dança, uma proposta de criação estética a partir desse novo conceito, transgressor e desafiador no Ballet Clássico, com o intuito de provocar o espectador, juntamente com dançarinas inesperadas para essa modalidade de dança. Assim, grupo é composto somente por bailarinas gordas.

O material de análise para o grupo cubano foi selecionado entre entrevistas jornalísticas, das quais pudemos entrar em contato com algumas falas do Juan Más e alguns integrantes do grupo, nos levando a pensar uma dança contra- hegemônica. Pois sabemos que, ao olhar

para a historiografia da dança, dançarinos como Juan e as integrantes do seu grupo, por determinado tempo, foram impedidos e invalidados de ocuparem uma sala de dança. Apesar do grupo estar atuando há vinte anos, as produções não são de fácil acesso. A dança, segundo integrantes do Volumosa, permite que:

Os criadores levam o que precisam para encenar seus conflitos. O olhar para os preconceitos na vida, no ambiente social e familiar, na infinidade de imagens que recebem no dia a dia, na política ou na moda. Em diálogo com o ambiente, os coreógrafos partem da sua individualidade criativa e de cada um. A pesquisa que eles realizam permite que eles repensem a função social de sua fala corporal (OQUENDO, 2017, p. 180).

Ao encontro dos gregos, Foucault percebe e enamora-se da *Parresia*. Uma atitude necessariamente ética e filosófica que irá ligar àquele que diz a verdade, sem adornos, ao ato de coragem e de partilha diante do outro. Essa verdade, proferida pelo parresiasta, alia-se a uma vida cultivada em se modo de viver. Como base para os seus estudos, Foucault vai a Sócrates, um filósofo que viveu pela sua verdade e também morreu em nome da dela; ele também é o “exemplar do que Foucault chamou de filosofia como modo de vida (...) pois Sócrates morreu pelas suas convicções: ele não queria trair Atenas ou o seu chamado filosófico” (MENDIETA, 2011, p.148). De tal modo, o parresiasta é aquele que, ao se implicar com o seu pensamento, faz com que essa implicação tome corpo em sua verdade e assume um risco, então, “o sujeito, [ao dizer] essa verdade que marca como sendo sua opinião, seu pensamento, sua crença, tem de assumir certo risco, risco que diz respeito à própria relação que ele tem com a pessoa a quem se dirige” (FOUCAULT, 2011, p. 12).

Corazón sonoro [1996] foi a primeira obra do grupo Volumosa. Logo ao início da apresentação, Juan relata, em entrevistas e vídeos feitos pela própria companhia, que muitos espectadores se levantaram e saíram diretamente, ao som de risos e até mesmo de um silêncio sepulcral. Entretanto, quando as pessoas que ficaram

“viram o desenvolvimento do nosso trabalho, o quão forte ele era e que havia todo um treinamento por trás dele, um sentido estético, no final eles aplaudiram muito” (GONZALEZ, 2016). Poderíamos olhar para os espetáculos da Companhia de Dança Volumosa como uma prática artística, logo, discursiva, imbricada pelo discurso não-hegemônico, portanto um discurso da diferença. Dançar Ballet enquanto dançarinas que fogem daquilo que foi normalizado pelo Ballet clássico, envolve coragem, sobretudo após as vaias que o Volumosa enfrentou.

O segundo apontamento decorre sobre a verdade conduzida e proferida pelas dançarinas e Juan, e as possíveis implicações com a plateia, pois quem fica para presenciar o espetáculo, depois das rejeições, fica para escutar e vivenciar a dança da companhia. Assim, a vivência do parresiasta é estabelecida pela fala direta e ampla, bem como pela escuta do outro que se deixa afetar. Foucault (2020) resgata esse preceito na passagem em Laques de Platão, quando Sócrates propicia um diálogo entre um general de guerra e um guerreiro, e os convida a pensar sobre “o que é a coragem”. A verdade proferida por um sujeito, por um grupo, “deve forçar, mesmo que apenas por um momento, o interlocutor a examinar a si mesmo” (STONE, 2011, p. 195). A coragem deles, como parresiatas, também estaria na possibilidade de morte do seu espetáculo, que poderia estar sem plateia, pois desafiam sentidos estéticos e estereótipos.

Todavia, desde então, a companhia vem ganhando audiência e circulação, incluindo prêmios internacionais e participações performáticas em videoclipes. Um exemplo é a canção de Francisco, el Hombre, do álbum “Soltaasbruxas” [2016], intitulada “Triste, louca ou má”, da qual toda coreografia do videoclipe foi criada pela companhia. Uma canção que estourou na plataforma *Spotify* e ganhou sucesso pela belíssima performance. Seguindo uma parte da letra:

Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar

[...]

Que um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar

Junto à companhia de dança, o grupo também desenvolve uma série de atividades e oficinas para integração das pessoas consideradas com quilos a mais na sociedade. Entre muitos aplausos e atividades, o grupo, ainda hoje, recebe críticas de Academias mais tradicionais de dança clássica (SUL21, 2016). Entretanto, Juan e suas dançarinas, procuram, através do Ballet, construir uma dança própria, tão técnica e qualificada como outras, assumindo a singularidade de novas práticas discursivas nos seus exercícios artísticos. Juan, por vezes, também orienta suas alunas a denunciarem e a criticarem as práticas do Ballet pensado somente para um grupo seletivo de bailarinos. Como relata Juan, “a natureza da dança permite a elevação espiritual dos seres humanos e esse trabalho permitiu que muitos dos problemas com os quais essas pessoas vieram à companhia para saber lidar melhor, saber como canalizá-los” (GONZALEZ, 2016).

Rubi Amaro, bailarina de 34 anos, testemunha, em palcos, entrevistas e palestras com a seguinte fala “Já estou no meu balé clássico” (SUL21, 2016). Assim como Maylin Daza, dona de casa de 36 anos, aponta a falta de mulheres “*plus size*” nos palcos, salienta “sempre gostei do ballet clássico, mas as gordas não dançam [...]”. As pessoas obesas sempre são muito estigmatizadas pela sociedade” [...]. “Nós dançamos” (SUL21, 2016). Falas, portanto, de risco e de coragem, protagonizadas por duas mulheres, pretas e gordas,

povoando o campo da dança clássica, o qual fatidicamente, até os dias de hoje, marginalizam corpos como o da Rubi e o da Maylin.

Nota-se, também, que as falas das dançarinas são compartilhadas com a turma, com o telespectador, portanto, uma atividade conjunta, que entrega a verdade de si ao outro e, em partilha, faz variar as relações de poder. Bem como nos lembra Foucault (2011), não existe, porém, *parresia* solitária, distante do outro, assim como não existe *parresia* sem coragem, àquele que fala necessariamente está assumindo o risco em dizer. Rubi e Maylin assumem o risco, e dançam. Juan assume o risco, e ensina. E quem sabe, poderíamos olhar para o Juan em uma relação parresiástica com as suas alunas também, pois relata Foucault (2011, p. 96) que, “a parresia é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve”.

PARA ALÉM DAS CONCLUSÕES...

O sujeito tanto é artesanato quanto é artesão, e a linha entre como é formado e como se torna um tipo de formação não é facilmente estabelecida e talvez sequer o possa ser (BUTLER, 1993, p. 225).

A materialidade das análises, que foram encontradas em artigos acadêmicos, livros, entrevistas jornalistas, teses e dissertações brasileiras produzidas no campo da dança recente e que enfatizaram as vivências e as narrativas em torno dos ensinamentos de Klaus Vianna, Juan Miguel Más e Pina Baush, nos fornecem pistas interessantes. Percebemos, ao longo do artigo, que existem aproximações entre o Cuidado de Si e as práticas dos dançarinos e coreógrafos citados.

Com Klaus Vianna, vimos que existe a possibilidade de criação num corpo, repleta de movimento próprios e cheios de

individualidade e beleza. A dança, para Klauss, assume o “pensamento corpo”, termo cunhado por ele, do qual o dançarino, numa busca filosófica constante, que requer treino, disciplina, repetições e dedicação, potencializa o seu gesto, a sua dança e tece infundáveis críticas diante das suas manifestações artísticas num exercício de si-consigo.

Com Pina Bausch, aprendemos que “arqueologia de uma maneira de vida” nos coloca em oposição ao mundo pronto das imagens a fim de questioná-lo. O questionamento, portando, ocorre em dança, em performance, em roteiros coreográficos. Momentos no qual o dançarino entrega ao próprio corpo uma verdade reestruturada e pensada “a duras marteladas”. Diante dessa dança, os integrantes do *Wuppertal* eram estimulados a escrever, durante exercícios hermenêuticos, ao sentido de materializarem o escrito em passos de dança. Pina também dizia que o corpo pode doer, e um corpo que dói, dança, assim, algo de vida em honestidade, sensibilidade e coragem é afirmado.

Com Juan Miguel Más e suas dançarinas, testemunhamos o Dança Volumosa. Um espaço onde o Ballet Clássico, modalidade tradicionalmente da Dança, que é composta por corpos estilizados e que estão inclusos num discurso de normalidade, pode ser povoado e repensado de outros modos. As dançarinas pretas e gordas fazem valorar o Ballet para além das suas convenções, nos apontando, inclusive, que é possível criar novas práticas artísticas e discursivas, por mais que isso envolva atos de coragem e de risco. Com a coreografia gerada pela companhia de dança, as dançarinas anunciam que preferem queimar o mapa e traçar de novo a estrada. Uma estrada, quiçá, contra-hegemônica, na afirmação de uma dança que cada vez mais inclua os seus integrantes ao invés de marginalizá-los.

O Cuidado de Si, bem como aponta Foucault e seus contemporâneos, congrega numerosas artes, “mas não se limitando à leitura, ao pensamento, à escrita e ao ensino – que lhe permitem “se livrar de si mesmo” (MCGUSHIN, 2011, p. 183), a filosofia, para o pensador, “é um exercício de si mesmo na atividade do pensamento” (FOUCAULT, 2020, p. 90). Assim, é possível traçar um paralelo de aproximações com as práticas dos professores e professoras de dança que foram resgatados nesse artigo. Práticas envoltas na relação dos dançarinos consigo mesmos, ora na presença do ensino e do pensamento, ora pela elaboração de gestos em dança.

Através do material apresentado, notamos que os dançarinos são estimulados a trabalharem diante de si mesmo na dança, pois guiados pelos seus mestres-coreógrafos, existe a possibilidade de afastamento dos discursos hegemônicos e livres de lisonjas, como aponta Foucault (2001, p. 164-165) “a verdade acerca do discípulo surge de uma relação pessoal que ele estabelece consigo mesmo: e esta verdade pode agora ser revelada, seja para si mesmo ou para outra pessoa”. Dada a relação filosófica dos dançarinos consigo mesmos, notamos que é possível “contrariar o domínio do poder com as reivindicações de corpos, prazeres e saberes, em sua multiplicidade e sua possibilidade de resistência” (FOUCAULT, 2020, p. 157).

Por fim, mas sem qualquer pretensão de encerrar a discussão, pois é vasta e envolve múltiplos corpos em composição com tantos mundos possíveis, percebemos que o Cuidado de Si nos aponta certa possibilidade da travessia e da formação de um corpo dançante político. Formação que poderá ser produzida mediante técnicas de si, contemplando práxis agonísticas e criativas que, para além da não submissão ao poder externo, flutuante, que está no mundo, gerar um poder político e crítico, o qual é exercido sobre si mesmo, transbordando para outros sujeitos e coletivos por via da democracia,

uma vez que essa liberdade envolve uma disputa consigo mesmo e com outrem (MENDIETA, 2011).

Conseqüentemente, a arte de tornar-me aquilo que sou é também uma arte que separa o eu de si mesmo, passageiramente, a fim de formar uma relação nova e mais sabia para pensar outra vida durante a própria existência. Como Sócrates coloca, “não é a arte por meio da qual deixamos melhor qualquer coisa que nos pertença, mas a que nos deixa melhores a nós mesmos” (PLATÃO, 1975, p. 237). Foucault, no curso *A Coragem da Verdade* (2011), irá dizer que a verdadeira vida deverá ser outra, radicalmente outra, isso não nos leva a pensar num outro mundo, transcendente, pelo contrário, pensamos numa outra vida agora, neste mundo, mediante os exercícios que vamos praticando. E por que não pensar a dança de tal modo também? Parece-nos que Pina, Klauss e Juan convocavam outra dança as suas turmas, aos seus alunos, mediante a coragem e ao cuidado de modelar um corpo que parte em seu movimento de *ascese* à dançar futuros desconhecidos, portanto, um corpo de partida.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. A técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a produção de subjetividade do corpo artista na contemporaneidade. *Revista Científica/FAP*, 2015.

BAXMANN, Inge. **Dance theatre: rebellion of the body**, in *ballet internacional*, v. 13, n 1, 1990, p. 13-60.

BIRMAN, Joel. (2000). *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter: on the discursive limits of sex**. MNew york: Routledge, 1993.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DA SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco et al. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. 2009.

DE ALVARENGA, Arnaldo Leite. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento**. 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Editora 34, 1997.

ERLER, Detlef. **Pina Bausch**. Kilchberg: Stemmler, 1994.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade III – Cuidado de Si**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. (2006a). A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In M. B. da Motta (Org.). *Ética, sexualidade, política* (vol. 5, pp. 264-287). (Coleção Ditos & Escritos). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: **Ditos e Escritos**, vol. V, Foucault: Ética, Sexualidade, Política. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. **Dizer a verdade sobre si**. São Paulo: Ubu, 2022.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: um resumo do trabalho em curso. FOUCAULT, M. **Ditos e escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 214-237, 2014.

FOUCAULT, Michel. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol.*, n. 5, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



FOUCAULT, Michel. **Fearless Speech**. Nova York: Semiotext(e), 2001.

FOLCHINI, H. A. **Corpo e Cuidado de Si**: a dança como experiência formativa, 2020.

FONSECA, M. A. da. **Michel Foucault e a Constituição do Sujeito**. São Paulo. Educ, 2003.

GALVÃO (UFES), B. A. A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência. *Intuitio, [S. l.]*, v. 7, n. 1, p. 157–168, 2014. DOI: 10.15448/1983-4012.2014.1.17068.

JACOBI, Pedro Roberto. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. 2007.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & realidade*, v. 29, n. 1, 2004.

MANNING, Susan Allene. **An American Perspective on Tanztheater**, 1986.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**, ou Como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia de bolso, 2017.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OQUENDO, marilyn garbey; BENITEZ, lázaro. m. **De la memoria fragmentada**. 2021.

PLATÃO. **Diálogos**. Pará: Universidade Federal do Pará. 1975.

PINA. Direção de Wim Wenders. Alemanha-França-Reino Unido, 2011. 1 filme (106 min.): son.; color.; suporte DVD.

SANTOS, Maria Consuelo; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. Entrelaçamentos entre filme-vídeo-documentário-dança-teatro:: um diálogo entre a obra de Pina Bausch e a de Wim Wenders. **Comunicação & Informação**; v. 23 (2020), v. 24, n. 2, 2020.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Edufba, 2008.



SUL21. Versão cubana de “Lago dos Cisnes” traz gordinhos ao palco. 25 de janeiro de 2016. <[Versão cubana de “Lago dos Cisnes” traz gordinhos ao palco \(veja vídeos\) - Sul 21](#)> Acesso em: 13 de abril de 2023.

PORPINO, K. D. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética.** Natal: Edufrn, 2018.

VIANNA, Klaus. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

What do pina baush and her dancers do in wuppertal? Produzido por **Internationes**, 80min. Alemanha, 1982, videocassete.

Recebido em 16 de maio de 2023.

Aprovado em 26 de julho de /2023.