



**UNISUL**

**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**

**LEISI FERNANDA MOYA**

**Danças Circulares Sagradas: a contribuição de Bernhard, Maria  
Gabriele Wosien e a imagem do corpo-dançante a *sobrevivência* das danças  
circulares.**

Palhoça

2019

**LEISI FERNANDA MOYA**

**Danças Circulares Sagradas: a contribuição de Bernhard, Maria  
Gabriele Wosien e a imagem do corpo-dançante a *sobrevivência* das danças  
circulares.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Ciências da Linguagem, da Universidade do Sul de  
Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do  
título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos (UNISUL)

Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina de Freitas Bonetti (UEG)

Palhoça

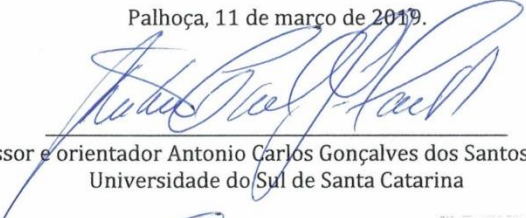
2019


**LEISI FERNANDA MOYA**

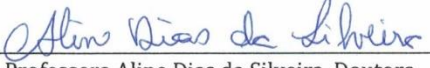
**DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS: A CONTRIBUIÇÃO DE BERNHARD, MARIA  
GABRIELE WOSIEN E A IMAGEM DO CORPO-DANÇANTE À SOBREVIVÊNCIA DAS DANÇAS  
CIRCULARES**

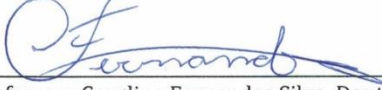
Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

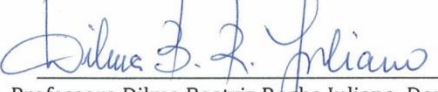
Palhoça, 11 de março de 2019.


  
Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

  
Professora e coorientadora Maria Cristina de Freitas Bonetti, Doutora.  
Universidade Estadual de Goiás

  
Professora Aline Dias da Silveira, Doutora.  
Universidade Federal de Santa Catarina

  
Professora Carolina Fernandes Silva, Doutora.  
Universidade Federal de Santa Catarina

  
Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

  
Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

**Dedico esta tese a todos que, assim como eu, deixaram-se encantar pela dança. A todos os amigos os quais a Dança Circular Sagrada me presenteou e aos futuros amigos que ainda encontrarei nas rodas de dança. A minha família que sempre me apoiou, incondicionalmente e a meu companheiro de caminhada e de vida.**

## AGRADECIMENTOS

Aos quinze anos de idade, possivelmente, o sonho de muitas meninas é um dia se casar e, quem sabe, ser mãe. O meu sonho era de um dia “ser doutora” e conquistar minha independência por meio das conquistas profissionais. A independência foi alcançada cedo, tive muitas oportunidades na vida, as agarrei firmemente e com gratidão. Mas, o destino quis que o casamento acontecesse justamente durante essa etapa tão importante e, antes de completar a caminhada do doutorado, me vi como uma mulher casada. Mal sabia eu que o destino estava novamente sendo muito generoso comigo, pois colocava em meu caminho um ser de luz, que me deu todo o apoio necessário para que esse sonho se tornasse realidade. Por isso, ao finalizar mais esta etapa da minha formação acadêmica, não poderia deixar de agradecer ao Universo pela oportunidade de realizar mais este sonho e; parafraseando Raul Seixas, comprovar que um “sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só, mas um sonho que se sonha junto, é realidade”. Esse sonho de menina não teria se tornado realidade sem a contribuição e apoio de muitas pessoas que tenho a honra e grata satisfação de ter ao meu lado.

Por isso, primeiramente, honro minha ancestralidade e agradeço minha família, meu porto seguro, fonte de força, de inspiração e a quem sou especialmente grata. Meus pais, Waldevino e Maria Zuleica, a quem devo a vida; os principais ensinamentos; a oportunidade que tive de estudar; o lar amoroso e a mulher que contribuíram para que eu me tornasse. Meus irmãos Lisiani, Lilian e Eduardo pelo apoio irrestrito e amorosidade; meus cunhados, em especial a terceira irmã, Jesiani; pela paciência com a leitura e contribuição na escrita. Meus avós José. João e Erotildes (*in memoriam*) e minha amada madrinha-avó, Mosa, de quem sempre tive o apoio, admiração e amor. Meus tios, em especial Nako e Mara (*in memoriam*), Júlio, Marivone, Gerson e Jenoeffa, de quem herdei a paixão pela docência e a coragem para ir à luta sempre que necessário. Meus queridos primos e meus sobrinhos, que me motivam sempre a ser uma pessoa melhor. Para além dos laços familiares que nos unem, agradeço pelo amor presente entre nós.

Meu companheiro, meu amigo, meu parceiro, meu marido Joel, que sempre está ao meu lado, me ajudando e incentivando. Que possamos sempre ser tolerantes e amorosos um com o outro, em todos os momentos de nossas vidas e que tenhamos a oportunidade de crescermos e realizarmos muitos sonhos juntos. Obrigada, meu amor, por me ensinar que sou capaz e por acreditar em mim, ter você ao meu lado é um presente das deusas.

Aos meus mestres, da educação infantil ao doutorado, a quem devo a profissional que venho me tornando, o amor e respeito que tenho pela profissão e a vontade de seguir em

frente com os aprendizados, em especial, Ângela e Palma, que foram tão importante durante minha formação continuada e que ensinaram o que é ser professora de verdade, a ter respeito e amor pela minha profissão e por me provarem a relevância da Educação Física na escola.

Meus amigos, que de perto ou de longe acompanharam minha trajetória e sempre torceram por mim, a vida seria bem menos colorida sem vocês. Meus colegas dançantes e focalizadores da Dança Circular Sagrada, em especial à Maria Gabriele Wosien, pela inspiração, por acreditar e apoiar nossa pesquisa e Jhow, que tão carinhosamente contribuiu com a escrita da tese. Colegas e parceiros de cursos de formação, especialmente, o querido Josimar por me mostrar a imensidão de saberes e belezas contidas na arte e na filosofia. Meus colegas e gestores do Instituto Federal Catarinense, Campus Camboriú, em particular, pela oportunidade ímpar de me dedicar inteiramente aos estudos nesses quatro anos de afastamento da sala de aula. A todos que já foram e aos que ainda serão meus alunos, meu agradecimento pela oportunidade de ensinar, compartilhar aprendizados, pela tolerância nos dias em que nem eu mesma me aguento e, em especial, por me motivarem a buscar sempre mais conhecimento para me tornar uma profissional e pessoa melhor.

Colegas e professores da UNISUL, em especial meu orientador, a quem carinhosamente chamamos de Caco, pela confiança, paciência e por fazer com que eu saísse da minha “zona de conforto”, instigando-me a procurar novos caminhos na pesquisa. A professora Maria Cristina Bonetti, por aceitar coorientar-me, pelo apoio, palavras de incentivo e por todo o aprendizado adquirido.

A todos que direta ou indiretamente estiveram comigo nessa jornada, meus sinceros agradecimentos. Às deusas de quem herdamos essa força feminina e coragem em lutar e perseguir nossos sonhos. Gratidão.

“Gostaria de ver ainda aquelas três irmãs às quais Hesíodo deu os nomes de Egle, Eufrosine e Tália, que eram pintadas de mãos dadas umas às outras e rindo, com as roupas descingidas e bem limpas.

Com elas queriam que se entendesse a generosidade, pois uma dava, a outra recebia e a terceira devolvia o favor recebido. Essas etapas devem existir em toda generosidade perfeita”

*Leon Battista Alberti.*

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê”.

*Arthur Schopenhauer*

## RESUMO

A dança é uma manifestação artística e cultural anacrônica, pois atravessa todos os tempos históricos da humanidade, desde os primórdios. Sua sobrevivência se dá por sua adaptabilidade e por estar sempre se reinventado diante todas as transformações sociais pelas quais a existência humana está sujeita. Visto que a dança pode ser analisada por diversos enfoques, propõe-se um recorte e enfoque na Dança Circular Sagrada (DCS). A DCS surgiu no final do século XX, mas sua matriz carrega resquícios e características que a aproximam de danças milenares, como as danças tradicionais ou dança dos povos. Assim, buscou-se investigar a sobrevivência e como se deu o processo de apropriação e ressignificação da dança tradicional dos povos para criação da DCS, teoria/pedagogia idealizada por Bernhard e sua filha Maria Gabriele Wosien (M-G. Wosien). Para tanto, traçou-se como objetivo investigar a contribuição da DCS e dos registros imagéticos e textuais no processo de sobrevivência das danças circulares tradicionais. O interesse da pesquisa partiu em especial da inquietação: “Qual o papel da DCS na sobrevivência e ressignificação da dança de roda e de que modo a imagem do corpo-dançante podem atuar como dispositivos de memória e de tradição?”. Com esse direcionamento, foi feita uma incursão nos referenciais bibliográficos e nos registros imagéticos que nos remetem à dança, em especial à dança circular e tradicional. Partindo dos pressupostos de Aby Warburg, de que as imagens são grandes portadoras e transmissoras de memória, as imagens foram destacadas e, aliadas dos registros textuais, contribuíram na elaboração de uma historiografia e pequeno atlas de imagem sobre a dança circular. As leituras e análise das imagens possibilitaram a constatação de que a dança circular é uma das manifestações mais antigas criadas pelo ser humano. Os registros imagéticos do corpo-dançante permitem que se visualize um rastro de história, memórias e tradições ligadas a rituais sagrados e pagãos de nossos ancestrais. Esses registros nos conduziram pelas trilhas históricas da dança circular, desvelando-nos uma presença contínua, embora oscilante, por toda nossa trajetória histórica. Concluímos que o corpo-dançante é um instrumento vivo de memória, por meio dos gestos coreografados, repassados nos grupos, e dos registros imagéticos, rastros de nossa história cultural sobrevivem ao tempo e às mudanças sociais que não cessam de acontecer a todo momento. Do mesmo modo, inferimos que a busca pelo sagrado ou por algo que transcenda é muito forte no ser humano e a dança que, de um modo ou de outro, sempre esteve vinculada à essa busca.

**Palavras-chave:** História da Dança; Dança Circular Sagrada; Teorias da Imagem; Corpo-dançante; Sobrevivência.



## ABSTRACT

Dance is an anachronistic artistic and cultural manifestation, because it crosses all the historical times of humanity, since the earliest times. Its survival is due to its adaptability and to always being reinvented front to all the social transformations which the human existence is subject. Since dance can be analyzed by different approaches, it is proposed a clipping and focus in the Sacred Circle Dance (SCD). The SCD arose at the end of the 20th century, but its matrix carries traces and characteristics that bring it closer to millennial dances, such as traditional dances or folk dance. Thus, we sought to investigate the survival and how the process of appropriation and re-signification of the traditional folk dance for the creation of SCD, theory/pedagogy idealized by Bernhard and his daughter Maria Gabriele Wosien. The purpose of this study was to investigate: "What is the role of DCS in the survival and resignification of the wheel dance and in what way the image of the dancing body can act as devices of memory and tradition?" With this aim, an incursion was made in bibliographical references and in imagery records that refer us to dance, especially to circle and traditional dances. Based on the assumption of Aby Warburg that the images are great sources and transmitters of memory, they were highlighted and, together with the textual records, contributed in the elaboration of a historiography and small atlas of images of circle dance. The readings and analysis of the images enabled the realization that the circle dance is one of the oldest manifestations created by the human being. The imaging records of the dancing body allowed to visualize a trail of history, memories and traditions linked to the sacred and pagan rituals of our ancestors. These records led us through the historical tracks of circle dance, revealing a continuous, even if oscillating, presence throughout our historical trajectory. We conclude that the dance body is a living instrument of memory, through the choreographed gestures, passed on into the groups, and of the image registers, traces of our cultural history survived time and the unstoppable social changes. In the same way, we inferred that the seek for the sacred or for something that transcends is very strong in the human being and the dance, in one way or another, has always been linked to this search.

**Keywords:** History of Dance; Sacred Circle Dance; Image Theories; Body-dancing; Survival.

## RESUMEN

La danza es una manifestación artística y cultural anacrónica ya que pasa por todos los tiempos históricos de la humanidad desde los primordios. Su supervivencia se da por su adaptabilidad y por estar siempre reinventado ante todas las transformaciones sociales que la existencia humana está sujeta. Visto que la danza puede ser analizada por diversos enfoques, esta investigación busca proponer un recorte y dar enfoque a la Danza Circular Sagrada (DCS). La DCS surgió a finales del siglo XX, pero su matriz lleva restos y características que la aproximan a danzas milenarias, como las danzas tradicionales o la danza de los pueblos. De esa forma, se ha intentado investigar la supervivencia y, aún, como se ha dado el proceso de apropiación así como un nuevo significado a la danza tradicional de los pueblos para la creación de la DCS, teoría/pedagogía idealizada por Bernhard y también por su hija Maria Gabriele Wosien. Para ello, se ha trazado como objetivo investigar: "¿Cuál es el papel de la DCS en la supervivencia y resignificación de la danza de rueda y de qué modo la imagen del cuerpo bailante pueden actuar como dispositivos de memoria y de tradición? Con ese direccionamiento, se ha hecho una incursión en las referencias bibliográficas y en los registros imaginarios que nos remiten a la danza, en especial, a la danza circular y tradicional. A partir del supuesto de Aby Warburg, de que las imágenes son grandes portadoras y transmisoras de memoria, en este estudio, ellas fueron destacadas y, aliadas de los registros textuales, contribuyeron para la elaboración de una historiografía y de un pequeño atlas de imágenes sobre la danza circular. Las lecturas y los análisis de las imágenes han posibilitado constatar que la danza circular es una de las manifestaciones más antiguas creadas por el ser humano. Los registros imaginarios del cuerpo danzante permiten que se visualice un rastro de historia, memorias y tradiciones ligadas a rituales sagrados y paganos de nuestros antepasados. Estos registros nos han conducido por los senderos históricos de la danza circular, desvelando una presencia continua, aunque oscilante, por toda nuestra trayectoria histórica. Al final, concluimos que el cuerpo danzante es un instrumento vivo de memoria, por medio de los gestos coreografiados, repasados en los grupos, y de los registros imaginarios, rastros de nuestra historia cultural que sobreviven al tiempo y a los cambios sociales que no paran de ocurrir a todo momento. De la misma forma, inferimos que la búsqueda por el sagrado o por algo que trasciende es muy fuerte en el ser humano, y la danza, de un modo u otro, siempre ha estado vinculada a esa búsqueda.

**Palabras clave:** Historia de la Danza; Danza Circular Sagrada; Teorías de la Imagen; Cuerpo Danzante; Supervivencia.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 Paul Klee, <i>Angelus Novus</i> , 1920. Museu de Jerusalém. _____	18
Figura 2.1 Warburg e sua então futura esposa, Mary Hertz, Florença, 1888. _____	26
Figura 2.2 Entre 1892 – 1893, prestando serviço militar. _____	26
Figura 2.3 Em 1895, durante sua visita aos EUA. _____	26
Figura 2.4 Warburg e os índios Pueblos, dos EUA, 1895. _____	26
Figura 2.5 Warburg. Retrato, 1912. _____	26
Figura 2.6 Na Itália, com Gertrud Bing e Franz Alber, 1925. _____	26
Figura 2.7 Aby e Mary Warburg com seus filhos: Marietta, Max Adolph e Frede, Hamburgo, 1906. _____	26
Figura 2.8 <i>Mnemosyne Atlas</i> , Painel da Exposição de Rembrandt, 1926. _____	26
Figura 2.9 Biblioteca de Warburg em Hamburg. _____	26
Figura 2.10 Entrada do Instituto Warburg, Universidade de Londres. _____	26
Figura 2.11 Painel 08 – Subida ao Sol. _____	39
Figura 2.12 Painel 45 – gSuperlativos da linguagem dos gestos. _____	39
Figura 2.13 Painel 46 – Ninfa. “Hurry-Bring-It” no círculo. Variações da “ninfa” de Ghirlandaio. _____	39
Figura 2.14 Painel B – Vários níveis de transferência do sistema cósmico para a humanidade. _____	39
Figura 2.15 Painel 70 – O <i>Pathos</i> do Barroco no estupro (de Proserpina). _____	39
Figura 2.16 Painel 41 A – Páthos do sofrimento. Morte do sacerdote. _____	39
Figura 2.17 Mênade dançando. Paris, Museu do Louvre. _____	54
Figura 2.18 Laocoonte, Roma. Museu do Vaticano. _____	54
Figura 2.19 Dança do antílope em Santo Ildefonso. _____	54
Figura 2.20 Dançarinos Humiskachina, Oraibi. _____	54
Figura 2.21 Dança humiskachina, Oraibi. _____	54
Figura 2.22 Dança humiskachina, Oraibi. _____	54
Figura 2.23 Esculápio, Roma. _____	54
Figura 3.1 Bernhard e M-G. Wosien (Fundação Findhorn). _____	56
Figura 3.2 Bernhard Wosien durante um seminário. _____	56
Figura 3.3 Bernhard e M-G. Wosien (Fundação Findhorn). _____	56
Figura 3.4 Bernhard Wosien e Nani Kloke. _____	56
Figura 3.5 Bernhard Wosien e Friedel Kloke 1982. _____	56

Figura 3.6. Bernhard Wosien (Fundação Findhorn). _____	56
Figura 3.7 Anna Barton. _____	56
Figura 3.8 Carlos Solano. _____	56
Figura 3.9 Renata C. Lima Ramos. _____	56
Figura 3.10 Maria Cristina de F. Bonetti. _____	56
Figura 3.11 M-G. Wosien e Cristiana Menezes. _____	56
Figura 3.12 Paulo Murakata. _____	56
Figura 3.13 Peter Vallance. _____	56
Figura 3.14 II Cirandar. Chapada dos Guimarães, 2016. _____	74
Figura 3.15 Festival de DCS, Findhorn, 2014. _____	74
Figura 3.16 Dançando pela Paz, Brasil, 2015. _____	74
Figura 3.17 Roda de DCS em Findhorn. _____	74
Figura 3.18 Festival de DCS no México, 2018. _____	74
Figura 3.19 Prática de DCS na Escola Hermínio de Azevedo Costa. _____	74
Figura 3.20 Roda de DCS em Findhorn, com Bernhard Wosien. _____	74
Figura 3.21 Dança Sagrada no Parque Jardim da Luz, SP. _____	74
Figura 3.22 DCS em prol do Outubro Rosa, 2016. _____	74
Figura 3.23 DCS na cadeira, SP. _____	74
Figura 3.24 2ª Giornata Mondiale della Danza in Cerchio, Itália. _____	74
Figura 3.25 DCS com <i>sling</i> , Curitiba, PR. _____	74
Figura 3.26 Dançando a Missa Latinoamericana em Sacramento, MG. _____	74
Figura 3.27 Dança de roda da Macedônia, Desenho de Bernhard Wosien. _____	74
Figura 3.28 Espaço da Cida, Florianópolis, 2017. _____	74
Figura 3.29 Festival de DCS, Piracanga, 2012. _____	74
Figura 3.30 Festival de Findhorn, 2016. _____	74
Figura 3.31 Centro Inkiri Piracanga, 2017. _____	74
Figura 3.32 Dia mundial da DCS. _____	74
Figura 3.33 Dança dos ladrões, desenho de Bernhard Wosien. _____	74
Figura 3.34 Syrtos Kalamatianos, dança Grega, desenho de Bernhard Wosien. _____	74
Figura 3.35 Prog. de Interação Comunitária, SP. _____	74
Figura 3.36 Centro de roda 1. _____	96
Figura 3.37 Centro de roda 2. _____	96
Figura 3.38 Centro de roda 3. _____	96
Figura 3.39 Centro de roda 4. _____	96

Figura 3.40 Centro de roda 5. _____	96
Figura 3.41 Centro de roda 6. _____	96
Figura 3.42 Centro de roda 7. _____	96
Figura 3.43 Centro de roda 8. _____	96
Figura 3.44 Centro de roda 9. _____	96
Figura 3.45 Centro de roda 10. _____	96
Figura 3.46 Centro de roda 11. _____	96
Figura 3.47 Centro de roda 12. _____	96
Figura 3.48 Centro de roda 13. _____	96
Figura 3.49 Centro de roda 14. _____	96
Figura 3.50 Centro de roda 15. _____	96
Figura 3.51 Centro de roda 16. _____	96
Figura 3.52 Centro de roda 17. _____	96
Figura 3.53 Dia mundial da DCS 2018. Santo Ângelo, RS. _____	121
Figura 3.54 Dia mundial da DCS 2018. São Paulo, parque Trianon. _____	121
Figura 3.55 Dia mundial da DCS 2018. Belém, PA. _____	121
Figura 3.56 Dia mundial da DCS 2018. Goiânia, GO. _____	121
Figura 3.57 Dia mundial da DCS 2018. Balneário Camboriú, SC. _____	121
Figura 3.58 Dia mundial da DCS 2018. Rio de Janeiro, RJ. _____	121
Figura 3.59 Dia mundial da DCS 2018. Porto Alegre, RS. _____	121
Figura 3.60 II Minas Santos & Espírito das Gerais, 2017. _____	121
Figura 3.61 XIV Encontro Brasileiro de DCS, 2015. _____	121
Figura 3.62 Encontro Internacional de DCS, SESC consolação, 2015. _____	121
Figura 3.63 O sagrado na dança, com M-G. Wosien, 2015, SP. _____	121
Figura 3.64 XI Encontro brasileiro de DCS, 2012. _____	121
Figura 3.65 IX Encontro brasileiro de DCS, 2010. _____	121
Figura 3.66 Festival de música e dança Balcãs, SP, 2014. _____	121
Figura 3.67 Parque ecológico Taboão, Itu. _____	121
Figura 4.1 Deusa em formato de sineta, com fila de fiéis dançando, Beócia, período arcaico. _____	138
Figura 4.2 Dançarinas com a Deusa, vaso egípcio pré-dinástico. Metropolitan Museu de arte. _____	138
Figura 4.3 Dança sagrada, anel de selo de ouro, Isopata, 1500 a.C. Museu de Heráclion, Creta. _____	138

Figura 4.4 Ugarit, Deusa da fertilidade, séc. XIII a.C. _____	138
Figura 4.5 Grécia antiga, 323 – 31 a.C. _____	138
Figura 4.6 Estatueta de dançarina Etrusca, 500 a.C. _____	138
Figura 4.7 Deusa dançando no templo Shree Menakshi, Índia, foto de Payson Stevens. __	138
Figura 4.8 Cabeça de Deusa, com dança circular de fiéis em sua coroa, séc. VI a.C. _____	138
Figura 4.9 Deusa Hathor, patrona da dança no Egito. _____	138
Figura 4.10 Dançarina velada, estatueta de terracota, Grécia antiga, 150 – 100 a.C. Museu do Louvre. _____	138
Figura 4.11 Deusa Amratiana (Pré-Egípcia), 4.000 a.C. _____	138
Figura 4.12 Estatueta Etrusca, 500 a.C. _____	138
Figura 4.13 Deusa Parvati dançando, Asian Art Museum, San Francisco. _____	138
Figura 4.14 Dançarinas do templo Héraion, santuário de Sele, antiga Poseidônia, séc. VI a.C. _____	138
Figura 4.15 Imagem em arenito do templo Shree Menakshi, Dança Sagrada da Índia, foto: Payson Stevens. _____	138
Figura 4.16 Apsará, dançarina da Asia, Sri Lanka, séc. XVIII. _____	138
Figura 4.17 Dançarinas com Perséfone como a Deusa serpente, Creta, 2.000 a.C. _____	138
Figura 4.18 A Deusa Tanit do séc. IV a.C. _____	138
Figura 4.19 Mulher dançando na Legião de Honra, em San Francisco, séc. II a.C. _____	138
Figura 4.20 Dance of the Maenad, Cornelis Lens, 1765. _____	154
Figura 4.21 Three dancing nymphs and a reclining cupid in a landscape. Antonio Zucchi, 1772. _____	154
Figura 4.22 Nymphs dancing to Pan’s Flute. Joseph Tomanek, 1889 – 1974. _____	154
Figura 4.23 Hans Zatzca, 1859 – 1945. _____	154
Figura 4.24 Brooch dancing nymphs in a frame of bats, René Lalique, 1902 – 1903. _____	154
Figura 4.25 Nymphs dancing, Francois Lafon , 1846 – 1920. _____	154
Figura 4.26 Dance of the Nymphs, Nicholas Gysis, 1842 – 1901. _____	154
Figura 4.27 Dance of the Forest Nymphs, Warren B. Davis, 1865 – 1928. _____	154
Figura 4.28 Dancing Nymphs, Louis F. Berneker, 1872 – 1937. _____	154
Figura 4.29 The Dance of the Nymphs and the Reapers. Illustrations to Shakespeare’s Tempest by Walter Crane, 1893. _____	154
Figura 4.30 The Youth Of Bacchus is a painting, William-Adolphe Bouguereau, 1884. __	154
Figura 4.31 The Dance, by Irinia Charry, 2006 _____	154
Figura 4.32 Manaeds . John Collier, 1886. _____	154

Figura 4.33 Fadas Dançando. William Blake, 1786. _____	154
Figura 4.34 Dancing Nymph. Walter Crane, 1895. _____	154
Figura 4.35 Dancing Nymphs, Louis F. Bernecker, 1876 – 1937. _____	154
Figura 4.36 Nymphs dancing to the sound of pan’s flute. Anne Louis Girodet-Trioson, 1814 – 1817. _____	154
Figura 4.37 A World, Maximilian Lenz, 1899. _____	154
Figura 4.38 Apolo e as ninfas, Fraçois. _____	154
Figura 4.39 Poem of the soul, the sun's rays, Louis Janmot Anne Francois, 1814 – 1892. _	154
Figura 4.40 Alegoria della primavera, Maximilian Lenz, 1860 – 1948. _____	154
Figura 4.41 Pintura em vaso grego de cerâmica, dança grega. _____	157
Figura 4.42 Vaso grego. Foliões e uma flautista. _____	157
Figura 4.43 Cena de um grupo de foliões ou Komos retirada de um vaso grego. _____	157
Figura 4.44 Possivelmente uma dança de roda, vaso de cerâmica, grego _____	157
Figura 4.45 “Mênades Dançantes” _____	157
Figura 4.46 Possivelmente uma dança de roda, pintura em vaso de cerâmica, grego. ____	157
Figura 4.47 Afresco etrusco. Tumba dos Leopardos, Tarquinia, séc. V a.C. _____	157
Figura 4.48 “Dançarinos”, afresco etrusco, séc. V a.C. _____	157
Figura 4.49 Dança fúnebre, afresco etrusco, séc. V a.C. _____	157
Figura 4.50 Vaso Grécia antiga (detalhe). _____	157
Figura 4.51 Hércules luta com Triton, filho de Poisedon, rodeado pela dança das Nereidas (espécie de xícara, pintada, Grego, séc. VI a.C.) _____	157
Figura 4.52 Mulheres dançando e tocando aulos. Vaso grego, período clássico. _____	157
Figura 4.53 Civilização grega, séc. VIII – VI a.C. Afresco retratando mulheres dançando. 157	
Figura 4.54 Afresco Etrusco. Tumba dos Leopardos, Tarquinia, séc. V a.C. _____	157
Figura 4.55 Vaso Grego “Pronomos”. _____	157
Figura 4.56 Arte grega, século IV a.C. Relevô de mármore, homens dançando uma dança de guerra. _____	157
Figura 4.57 Mulher e dançarina flageladas com pratos – Afresco Villa dei Misteri, Pompei – Itália. _____	157
Figura 4.58. <i>Caminho de Salvação</i> , 1365 – 68, Andrea Bonaiuti, afresco, Cappella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florença. _____	170
Figura 4.59 <i>Caminho de Salvação</i> , 1365 – 1368, Andrea Bonaiuti, afresco, Cappella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florença (detalhe). _____	170
Figura 4.60 Fra Angélico, “A coroação da Virgem”, séc. XV. _____	170

Figura 4.61 Profeta Isaías, Catedral em Basel, 1280. _____	170
Figura 4.62 O nascimento da virgem, Albrecht Altdorfer, 1525. _____	170
Figura 4.63 Luca della Robbia – Cantoria del Duomo di Firenze, 1431 – 1438. Museo dell'Opera del Duomo. _____	170
Figura 4.64 O Juízo Final, Fra Angélico, 1431. _____	170
Figura 4.65 O Juízo Final, Fra Angélico, 1431 (detalhe). _____	170
Figura 4.66 Giotto, afresco da Capela Scrovegni, Crucificação, 1300. _____	170
Figura 4.67 Anjo dançante, Catedral em Basel, 1280. _____	170
Figura 4.68 Cinco anjos dançantes, Giovanni di Paolo, 1403 – 1482. _____	170
Figura 4.69 Fresco Cappella Spagnuolo, Santa Maria Novella, Florence, 1365 - 1368, Andrea Bonaiuti. _____	170
Figura 4.70. Gabillou, Dordonha, Lascaux. _____	175
Figura 4.71 Trois-Frères, França. _____	175
Figura 4.72 Serra da Capivara, PI. _____	175
Figura 4.73 Roda de Addaura, Saint-Germain. _____	175
Figura 4.74 Tassili, Argélia. África. _____	175
Figura 4.75 Figuras mascaradas em dança circular, Tassili, Argélia. _____	175
Figura 4.76 Dança Cogul, Lérida. _____	175
Figura 4.77 Serra da Capivara, PI. _____	175
Figura 4.78 Chapada da Diamantina, BA. _____	175
Figura 4.79 Tehuelche, Argentina, “homens da dança”. _____	175
Figura 4.80 Pintura de pedra, Kakadu, Austrália. _____	175
Figura 4.81 Lérida, Espanha. “Ritual da fertilidade”. _____	175
Figura 4.82 Abrigo da Janela, município de Senges, PR. _____	175
Figura 4.83 Serra da Capivara, PI. _____	175
Figura 4.84 Dançarinos mwei, Nova Guiné. _____	186
Figura 4.85 Dançarinos duk-duk, Nova Guiné. _____	186
Figura 4.86 Máscaras de Aruanã, índios Karajá, ilha do Bananal, fotografia: Pedro Lobo. _____	186
Figura 4.87 Dançarinos duk-duk, Nova Guiné. _____	186
Figura 4.88 Dança denominada como <i>Tal Chum</i> , Coréia. _____	186
Figura 4.89 Dança de Java, Indonésia. _____	186
Figura 4.90 Tribos Africanas da era moderna, Kongo, Angola _____	186
Figura 4.91 Tribos Africanas da era moderna . _____	186
Figura 4.92 Dançarinos Baining. Fotografia: Peter Horner, _____	186



Figura 4.93 Dança Toré, Povo Pankararu, foto de Carlos Estevão de Oliveira, 1937. _____	186
Figura 4.94 Tribos Africanas da era moderna. _____	186
Figura 4.95 Monges Tibetanos, Festival anula, 2012. _____	186
Figura 4.96 Dança ritual, Mali, país Dagon, era moderna. _____	186
Figura 4.97 Gravura em cobre, Theodor de Bry. Dança ritual dos Tupinambá, 1613. ____	186
Figura 4.98 Dança do ritual do povo Yawalapiti, Alto Paraíso, GO. _____	186
Figura 4.99 Dança dos índios Guarani-Kaiowá, Mato Grosso do Sul, foto: Marcos Ribeiro. _____	186
Figura 4.100 Dança indígena, Pankararu, nordeste brasileiro. _____	186
Figura 4.101 Ruth Saint Denis e Ted Shawn, Egyptian Ballet, 1910. _____	195
Figura 4.102. Marie Camargo, 1770. _____	195
Figura 4.103 Teatro Regio Ducal, Milão. _____	195
Figura 4.104 Ana Pavlova, A morte do Cisne, 1905. _____	195
Figura 4.105 Marie Taglioni, La Sylphide, 1832. _____	195
Figura 4.106 Vaslav Nijinsky, Le spectre de la rose, 1911. Royal Opera House. _____	195
Figura 4.107 Marie Taglioni. La Sylphide, 1860. Alophe. _____	195
Figura 4.108 Ballet polonês no Carnaval de Veneza, 1827. _____	195
Figura 4.109 Loie Fuller (1862 – 1928). _____	195
Figura 4.110 Henri de Gissey, Luís XIV. O rei como o sol no balé da noite, 1653. _____	195
Figura 4.111 Homenagem ao balé. Carlos de la Cárcova, Argentina, 1972. _____	195
Figura 4.112 Representação de um balé perante Henrique III e sua Corte, Paris, 1582. ____	195
Figura 4.113 Isadora Duncan (1877 – 1927). _____	195
Figura 4.114 Daniel Rabel. Grande Balé da Viúva Billebahaut, 1626. _____	195
Figura 4.115 Balé (a estrela) 1876 – 1877. Edgar Degas. _____	195
Figura 4.116 Konstantin Somov. Russian Ballet, 1930. _____	195
Figura 4.117 Henri Matisse – The Ballet Dancer, 1927. _____	195
Figura 4.118 Édouard Manet – The Spanish Ballet, 1862. _____	195
Figura 4.119 Maria Antonieta e seus irmãos, 1765, por Johann Georg Weikert. _____	195
Figura 4.120 Foto do livro formas pré-clássicas de dança. Horst, Instituto do Livro Cubano, 1971. _____	195
Figura 4.121 Tatiana Leskova, 1922. _____	195
Figura 4.122 Ted Shawn (1891 – 1972). _____	195
Figura 4.123 Francesco Bortolozzi. Jason et Medée. Tragédia de balé. (Londres, 1781). _	195
Figura 4.124 Andrea di Bonaiuto, 1365 – 1368. _____	214

Figura 4.125 Apolo y las nueve musas en el monte parnaso. Andrea Apiani, 1811. _____	214
Figura 4.126 A dança – Henri Matisse, 1910. _____	214
Figura 4.127 Parnasszus. Andrea Mantegna, (1496 – 1497). _____	214
Figura 4.128 O nascimento da virgem, Albrecht Altdorfer, 1525. _____	214
Figura 4.129 Deusa em formato de cone com fiéis dançando, Beócia, séc. VI a.C. _____	214
Figura 4.130 Meninas Bretanhas Dançando, Paul Gauguin, 1888. _____	214
Figura 4.131 The Wood beyond the World. Charles Sims, 1913. _____	214
Figura 4.132 Escultura de Bertel Thorvaldsen, 1807. _____	214
Figura 4.133 Antonio Raphael Mengs, 1761. _____	214
Figura 4.134 Apolo e as musas – John Singer Sargent (1922-1925). _____	214
Figura 4.135 “Dança cósmica dos santos e anjos”. Detalhe de “O juízo final”. Fra Angélico, 1431. _____	214
Figura 4.136 Dança dos cupidos, Francesco Albani, 1625. _____	214
Figura 4.137 Dança de roda, 1920. _____	214
Figura 4.138 Goya, Baile a beira do rio Manzanares, 1777. _____	214
Figura 4.139 Pintura rupestre, Serra da Capivara, PI. _____	214
Figura 4.140 Hércules luta com Triton, rodeado pela dança das Nereidas, Grécia, séc. VI a.C. _____	214
Figura 4.141 Escravos africanos, Zacharias Wagener, 1614 – 1668. _____	214
Figura 4.142 Dança Coreana Tradicional Festival Chuseok, séc.XXI. _____	214
Figura 4.143 Louis Janmot Anne Francois (1814 – 1892). _____	214
Figura 4.144 Bernhard e M-G. Wosien. (Acervo fotográfico da Fundação Findhorn). ____	214
Figura 4.145 Max Klinger, 1894. _____	215
Figura 4.146 Jogos indígenas, 2010, Brasil. _____	215
Figura 4.147 Musas que dançam com Apolo, Giulio di Pietro de Gianuzzi, 1540. _____	215
Figura 4.148 Antonio Canova, 1757 – 1822. _____	215
Figura 4.149 From the romance of Alexander, French, 1338 – 1344. _____	215
Figura 4.150 Pintura rupestre: Tassili, Argélia. _____	215
Figura 4.151 Thomas Stothard, 1821. _____	215
Figura 4.152 Pintura rupestre, Abrigo da Janela, Senges – PR. _____	215
Figura 4.153 Francesco Botticini, séc.XV. _____	215
Figura 4.154 Hans Thoma, 1884. _____	215
Figura 4.155 Bruegel l’Ancien (1525-1569). _____	215
Figura 4.156 Ciranda. Eduardo Lima, séc.XXI. _____	215

Figura 4.157 Jules A.A.L. Breton, 1875. _____	215
Figura 4.158 Dança dos cupidos, Marcantonio Raimondi, séc.XIV. _____	215
Figura 4.159 A Dança, Jean-Baptiste Carpeaux (1865 – 1869). _____	215
Figura 4.160 Alegoria da primavera, Botticelli, 1482. _____	215
Figura 4.161 Dança da morte, séc. XVI. _____	215
Figura 4.162 Alegoria dos efeitos da boa governança Ambrose Lorenzetti: (1338 – 1339).(detalhe) _____	215
Figura 4.163 Ciranda Pernambucana, Aracy de Andrade, séc.XXI. _____	215
Figura 4.164 Camile Pissarro, 1892. _____	215
Figura 4.165 Dança de roda. Alberto da Veiga Guignard, 1959. _____	215
Figura 4.166 As estações girando a esfera celeste. Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875). _____	215
Figura 4.167 Dança militar, Hans Burgkmair, séc. XVI. _____	216
Figura 4.168 Dança Chinesa, François Boucher, 1742. _____	216
Figura 4.169 Uma dança para a música do tempo, Poussin, 1634 – 1635. _____	216
Figura 4.170 Pintura em vaso de cerâmica, dança grega. _____	216
Figura 4.171 Dança de roda, Ettore Tito, 1906. _____	216
Figura 4.172 Epidemia da Dança, 1518. _____	216
Figura 4.173 Dança dos Sufis. _____	216
Figura 4.174 Enòcoe euboica, de Pitecusa, c. 700 a.C. _____	216
Figura 4.175 Dança dos índios brasileiros, Jean Léry, séc. XVI. _____	216
Figura 4.176 Remède de Fortune, Franc Mns., 1586. _____	216
Figura 4.177 Cena de um grupo de foliões ou Komos retirada de uma representação de um vaso grego da antiguidade. _____	216
Figura 4.178 Dança de roda, Portinari, 1966. _____	216
Figura 4.179 Josep Cañas, 1965. _____	216
Figura 4.180 Rodada ao redor da árvore. Charles de Angouleme, 1480. _____	216
Figura 4.181 Cupidos dançando, séc. XVII (anônimo) _____	216
Figura 4.182 Krista dançando com Gopis. Norte da Índia, sec.XVIII. _____	216
Figura 4.183 Manuscrito Francês, 1474. _____	216
Figura 4.184 Árvore dos desejos, Tibete, séc.XVII. _____	216
Figura 4.185 Dança dos Dervixes, Amir Khusran, Pérsia, 1485. _____	216
Figura 4.186 Dança circular, Grécia, 2005. _____	216
Figura 4.187 Olpe coríntia, 600 a.C. _____	216
Figura 4.188 Dança da morte, 1670. _____	216

Figura 4.189 Karl Heinz Henried, 1912 – 1988. _____	217
Figura 4.190 Artigo de matéria têxtil que mostra Dançarinos, Indonésia, séc.XV. _____	217
Figura 4.191 Povos que dançam, iluminação romana, 1420 – 1430. _____	217
Figura 4.192 O Bacanal, Tiziano, 1518 – 1519. _____	217
Figura 4.193 A dança, Irinia Charry, 2006. _____	217
Figura 4.194 O grande prato do tesouro Mildenhall, séc.IV. _____	217
Figura 4.195 Ariston, Alemanha, 1900. _____	217
Figura 4.196 Um mundo, Maximilian Lenz, 1899 (detalhe). _____	217
Figura 4.197 Estátuas, Alice Pittaluga, RJ, séc.XX. _____	217
Figura 4.198 Dança do fogo, William Robinson Leigh, 1866 – 1955. _____	217
Figura 4.199 Dança da Fita, séc. XXI. _____	217
Figura 4.200 Dança das águas, Remo Bernucci, 1964. _____	217
Figura 4.201 Paul Émile Chabas, 1899. _____	217
Figura 4.202 Floralia, Hobbe Smith, 1898. _____	217
Figura 4.203 Um mundo, Maximilian Lenz, 1899. _____	217
Figura 4.204 Dança na corte romana, 1400. _____	217
Figura 4.205 A dança das ninfas e os Reapers. Walter Crane, 1893. _____	217
Figura 4.206 Dancing Nymphs – Constant Montald 1898. _____	217
Figura 4.207 Antonio Zucchi, 1781. _____	217
Figura 4.208 Johann Georg Platzer, 1730 – 1735. _____	217
Figura 4.209 Fadas Dançando. William Blake, 1786. _____	217
Figura 4.210 Vasilha cerâmica, Atena, 775 – 750 a.C. _____	217
Figura 4.211 Dança Tradicional Coreana, 2016. _____	218
Figura 4.212 Terracota beócia, século VI a.C. _____	218
Figura 4.213 Escultura submarina, Jason de Caires Taylor, 2006. _____	218
Figura 4.214 Arte Grega, séc. VIII – VI a.C. _____	218
Figura 4.215 Dança circular aberta com tocador de lira. Creta, 1400 – 1100 a.C. _____	218
Figura 4.216 Mozambique, foto de Giacomo Pirozzi, 2017. _____	218
Figura 4.217 A Natividade Mística, Sandro Botticelli, 1500 – 1501. _____	218
Figura 4.218 Menades dançantes, Grécia, séc.V a.C. _____	218
Figura 4.219 James Barry, 1792. _____	218
Figura 4.220 Dança em volta da árvore, Pieter Bruegel, 1634. _____	218
Figura 4.221 Dança funerária, tumba etrusca, Nápoles, sec.IV a.C. _____	218
Figura 4.222 John White, Virgínia, 1585 – 1593. _____	218

Figura 4.223 Deusa com dança de fiéis em sua coroa, Chipre, sec.VI a.C.	218
Figura 4.224 An Old Oak. Rogers's Poems 1835.	218
Figura 4.225 Hans Zatzca, 1859 – 1945.	218
Figura 4.226 Maximilian Lenz, 1898.	218
Figura 4.227 Escultura baseada na pintura de Matisse, ilha de Yelagin, 2015.	218
Figura 4.228 Dança dos aldeões italianos, Peter P. Rubens (1577 – 1640).	218
Figura 4.229 Le Déjeuner sur l'Herbe, (Almoço na Relva), Edouard Manet, 1863.	226
Figura 4.230 O Concerto Campestre (1505 – 1510) cuja autoria uns atribuem a Giorgione (1477 – 1510) e outros a Ticiano (1490 – 1570).	226
Figura 4.231 O júízo final, ou, O julgamento de Páris. Rafael Marcantonio Raimondi, 1520. (detalhe)	226
Figura 4.232 Deuses Fluviais, séc. III d.C. Villa Medici, Roma. (detalhe de um sarcófago romano)	226
Figur4.233 Isadora Duncam.	234
Figur4.234 Isadora Duncam.	234
Figur4.235 Amazona Herida (440 – 430 a.C).	234
Figur4.236 Abraham Walkowitz, aquarela de Isadora em pose de dança (1906 – 1927).	234
Figur4.237 Isadora Duncam.	234
Figur4.238 Tersicore, Canoa Antonio (séc.XIX).	234
Figur4.239 Erato (séc. II d.C).	234
Figur4.240 Isadora Duncam.	234
Figur4.241 Bailado em honra a Dionísio (50 a.C).	234
Figur4.242 Vaso Grego (440 – 430 a.C).	234
Figur4.243 Primavera, Sandro Botticelli (1477 – 1482).	234
Figur4.244 Abraham Walkowitz, aquarela de Isadora em pose de dança (1906 – 1927).	234
Figur4.245 Isadora Duncam.	234
Figur4.246 Abraham Walkowitz, aquarela de Isadora em pose de dança (1906 – 1927).	234
Figur4.247 Isadora Duncam.	234
Figur4.248 Abraham Walkowitz, aquarela de Isadora em pose de dança (1906 – 1927).	234
Figur4.249 Artemis de Versailles (sec. IV a.C).	234
Figur4.250 Isadora Duncam.	234
Figur4.251 Isadora Duncam.	234
Figur4.252 Detalhe sarcófago romano (sec.II d.C).	234
Figur4.253 Mulher dançando na Legião de Honra em San Francisco. Sicília, feita de terracota,	

no século II a.C. _____	234
Figura 4.254 Dançarina velada, estatueta de terracota grega antiga de Myrina , 150 – 100 a.C. Museu do Louvre. _____	234
Figura 4.255 Dança japonesa, 1889. _____	252
Figura 4.256 Desenho rupestre, Hoggar Montanhas (10.000 a.C). _____	252
Figura 4.257 Pablo Picasso, desenho para fantasia de ballet, 1917. _____	252
Figura 4.258 Dançarinos acrobáticos gregos, Antiguidade. _____	252
Figura 4.259 Os Dançarinos, 1896. _____	252
Figura 4.260 Retiros pequenos de nossa história mais recente, 2010. Foto: Alejandra Aranda. _____	252
Figura 4.261 A Sagração da Primavera Foto: Wellington Dantas. _____	252
Figura 4.262 Dança Bardo Chham, Arunachal Pradesh, Índia. _____	252
Figura 4.263 Dança Chan Lo, tribo Chang, Nagaland, Índia. _____	252
Figura 4.264 Grupo Corpo, Brasil. _____	252
Figura 4.265 Pintura rupestre Altamira, PA. _____	252
Figura 4.266 Isadora Duncam. _____	252
Figura 4.267 Pintura rupestre Argélia, África. _____	252
Figura 4.268 Restinga Crew, dança de rua, Porto Alegre. _____	252
Figura 4.269 Desenho rupestre, norte da Austrália. _____	252
Figura 4.270 Cadeirantes em foco, Axis Dance Company. _____	252
Figura 4.271 Martha Graham. “Lamentações”, 1976. _____	252
Figura 4.272 A valsa, 1892. Camille Claudel. _____	252
Figura 4.273 Peter Paul Rubens, 1660. _____	252
Figura 4.274 Dança tribal dos Kitui, Kenya. _____	252
Figura 4.275 Bailarinos Bamiléke, África. _____	252
Figura 4.276 Dançarino Maia, México. _____	252
Figura 4.277 Mulheres Hamar, cerimônia “Jumping of Bull”, Etiópia. _____	252
Figura 4.278 As pombas, Richard Mac Donald, 2013. _____	252
Figura 4.279 Dança Kwan Yin, tradicional da China. _____	252
Figura 4.280 Joséphine Baker (1906 – 1975). _____	252
Figura 4.281 Ninfa Dançante. Pompéia, Antiguidade. _____	252
Figura 4.282 Shiva dançando na cabeça de Gajasura. Índia. séc. XII. _____	252
Figura 5.1 A dança da vida. Edvard Munch, 1899 – 1900. Museu Nacional de Arte, Noruega. _____	266

## LISTA DE PRANCHAS (TABELAS)

Prancha 2.1 – Aby Warburg e a imagem em movimento. _____	26
Prancha 2.2 – <i>Atlas Mnemosyne</i> , uma história contada por meio de imagens. _____	39
Prancha 2.3 – Diálogo entre as culturas pagã primitiva e a indígena (América do Norte). ____	54
Prancha 3.1 – Ancestralidade da DCS. _____	56
Prancha 3.2 – As vivências e registros imagéticos de DCS mundo afora. _____	74
Prancha 3.3 – Centros de roda de vivências de DCS. _____	96
Prancha 3.4 – A DCS em solos brasileiros. _____	121
Prancha 4.1 – A dança sagrada feminina. _____	138
Prancha 4.2 – Figuras Femininas, Mênades, Ninfas, representando a dança na obra de arte. 154	
Prancha 4.3 – Fragmentos de uma história em que a imagem é um dos poucos testemunhos. Arte Grega e Etrusca. _____	157
Prancha 4.4 – Representação da dança na arte medieval. _____	170
Prancha 4.5 – Corpo-dançante: primeiros registros imagéticos da dança. _____	175
Prancha 4.6 – Resquícios de cultura, memória e história das danças ritualísticas. _____	186
Prancha 4.7 – O destaque da dança por meio do balé. _____	195
Prancha 4.8 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história. _____	214
Prancha 4.9 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história. _____	215
Prancha 4.10 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história. _____	216
Prancha 4.11 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história. _____	217
Prancha 4.12 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história. _____	218
Prancha 4.13 – Releituras nas obras de arte. _____	226
Prancha 4.14 – A arte Grega Clássica: inspiração para dança de Isadora Duncan. _____	234
Prancha 4.15 – Corpo-imagem-dançante. _____	252

## SUMÁRIO

<b>Memorial</b>	<b>1</b>
<b>1. – Introdução</b>	<b>4</b>
1.1 – De onde partimos e como traçamos o trajeto	14
<b>2. – Aby Warburg e a imagem em movimento</b>	<b>22</b>
2.1 – <i>Atlas Mnemosyne</i> , uma história contada por meio de imagem	34
2.2 – A dança como um elo com o passado: impressões de Warburg sobre sua viagem à América	47
<b>3. – Dança Circular Sagrada: história e ancestralidade</b>	<b>55</b>
3.1 – Bernhard Wosien	57
3.2 – Maria Gabriele Wosien (M-G. Wosien)	66
3.3 – Dança Circular Sagrada: uma tentativa de definição	73
3.4 – O encontro e encantamento de um bailarino clássico com a tradição das danças dos povos	100
3.5 – A acolhida brasileira às Danças Circulares Sagradas	120
<b>4. – Dança Circular Sagrada: uma “sobrevivência” das danças circulares tradicionais?</b>	<b>133</b>
4.1 – Rastros de sobrevivência do sagrado ao longo da história da dança e suas ressignificações	137
4.2 – “Ninguém entra no mesmo rio duas vezes...”: Releituras da arte e as suas sobrevivências	207
4.3 – “Corpos-dançantes”: O corpo como registro histórico da dança	247
<b>5. – Considerações Finais</b>	<b>266</b>
<b>6. – Referências</b>	<b>276</b>



## Memorial

---

“Às vezes só reboavam, brincavam e saltavam ou fingiam ter galhos como árvores. A dança fazia Ana sentir-se corajosa e livre”.  
*KING, Stephen M.*<sup>1</sup>

Essa citação, retirada de um livro infantil, chamou-nos a atenção pelo significado atribuído à dança, como algo que impulsiona, dá forças e, ao mesmo tempo, possibilita uma sensação de liberdade. Ao iniciar o processo de doutorado, um forte desejo me impulsionou: conhecer mais o universo da dança. Esse impulso vinha de uma relação afetiva, de uma eterna apaixonada pela dança, mas que nunca foi uma dançarina profissional. Desde muito cedo, a dança me encanta e, embora nunca tenha tido a oportunidade de me profissionalizar na área, ela sempre esteve presente na minha vida pessoal e profissional. Da infância, tenho ótimas lembranças de quando eu, minhas irmãs e amigas passávamos horas na varanda de casa “ensaiando” nossas coreografias para, depois, apresentá-las para nosso público seletivo de pais e familiares. Ou, das horas que passávamos nos divertindo com as brincadeiras cantadas, normalmente realizadas em roda.

Ingressei na Graduação em Educação Física, mais por influência de minha experiência como atleta de voleibol do que pela dança, porém considero que a mesma não possibilitou um conhecimento muito vasto sobre a dança. O que me impulsionou buscar esse conhecimento em projetos de extensão voltados ao ensino de dança para comunidade e cursos de formação permanente, voltados ao ensino da dança. Até então, minha aproximação e apropriação gestual era mais relacionada à dança de salão.

Foi apenas após anos de formação e exercitando a docência há bastante tempo que tive o primeiro contato com a Dança Circular Sagrada (DCS). Como professora, sempre procurei possibilitar aos meus alunos a oportunidade de conhecer e vivenciar a dança na escola, para além das datas comemorativas, como na maioria das vezes ocorre. Sendo a dança um dos conteúdos da cultura corporal, podendo ser trabalhada tanto pela

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do livro: Ana, Guto e o Gato dançarino, de autoria de KING, Stephen M., 2004.

disciplina de Arte, como de Educação Física, considero que ainda falta um espaço mais privilegiado para ela na escola e, conseqüentemente, na nossa sociedade.

Com isso, havia em mim o desejo de ampliar o conhecimento e me capacitar mais sobre o ensino da dança, seu contexto histórico, sua importância com relação à memória e cultura dos povos, de modo especial, nossa tradição em dançar em roda e a possibilidade de uma reconexão entre a dança e a espiritualidade. Aspirava conhecer os caminhos que levaram à sobrevivência da dança em roda, assim como, compreender suas releituras e adequações perante as transformações sociais, econômicas e culturais ao longo dos anos.

Para tanto, entre tantos caminhos possíveis para uma pesquisa sobre a dança, optei por um estilo particular de dança, a DCS. Esse modo de dançar me causou um encantamento logo no primeiro contato, acionou lembranças do período da infância e sentimentos que, a princípio, não sabia como explicar. Acredito que um fator que contribuiu para essa afinidade com as DCSs se dá ao fato de ela ter princípios e características muito próximas de conceitos que busco desenvolver em minha prática docente, como: cooperação, inclusão e socialização por meio das práticas corporais. Julgamos importante, portanto, assinalar que, por mais que almejemos um distanciamento e neutralidade com relação à pesquisadora e o tema, dificilmente esse encantamento passará despercebido pelos leitores.

Conheci a DCS no ano de 2008 por meio de uma ação de formação permanente, realizada pela Secretaria da Educação do Estado do Paraná (SEED/PR), período em que atuava como professora de Educação Física do quadro efetivo daquele estado. Como já sinalizei, embora já tivesse uma aproximação e familiaridade com a dança, nunca havia ouvido falar sobre esse modo de dançar. Durante o curso, tivemos a oportunidade de vivenciar duas DCS's e, logo no primeiro contato, senti-me muito atraída e desafiada por esse estilo de dança. Ainda nesse mesmo ano, tive a oportunidade de participar de um curso de formação voltado exclusivamente para a DCS, que ocorreu em Curitiba durante um final de semana.

Durante o curso, percebi que algo diferente acontecia comigo e emoções vinham à tona durante as danças. De alguma maneira, elas atingiam diretamente um lado mais escondido e reprimido em mim que, muitas vezes, eu tinha dificuldade para expor ou explorar, ligado ao sensível. Havia uma dualidade de sentimentos, entre o encantamento e a insegurança de deixar que algumas emoções viessem à tona. Desde então, não parei mais de participar de cursos de formação e de rodas regulares de vivência

da DCS. Atualmente, sou uma focalizadora, ou seja, uma pessoa habilitada a ensinar essas danças; explicaremos melhor o que vem a ser um focalizador ao longo do texto de revisão.

Definir o tema e o recorte que daríamos à pesquisa não foi nada fácil, pois a dança oferece vários caminhos a trilhar e todos me pareciam muito atraentes e convidativos. A DCS, no entanto, parecia me chamar e apresentava elementos que consideramos pouco explorados ainda na academia. Após definirmos nosso objeto, em um dos cursos que já realizei sobre as DCSs, conheci Maria Cristina de Freitas Bonetti (Cris Bonetti), que esteve em Florianópolis em 2015 para divulgar um de seus trabalhos, intitulado como “Entreolhares: O Símbolo e o Folclore nas Danças Circulares Sagradas”. Desse encontro, surgiu a possibilidade de uma coorientação, uma vez que o doutorado e o pós-doutorado, que na época ela estava prestes a finalizar, tinham como objeto de análise a DCS. Cabe salientar que Cris Bonetti é uma das pioneiras na difusão das DCSs no Brasil e professora de Dança na Universidade Estadual de Goiás há muitos anos.

Já em 2017 e 2018, tive a oportunidade de dançar, aprender e conversar com Maria Gabriele Wosien (M-G. Wosien), filha de Bernhard Wosien, o criador dessa pedagogia de dança, a quem iremos apresentar de modo mais adequado ao longo do texto. Esses encontros foram importantes e gratificantes, pois possibilitaram um aprofundamento maior no universo da DCS.

É possível que nossa análise seja atravessada pela subjetividade, visto que, ao falarmos sobre o passado, não podemos esquecer que falamos de um lugar e tempo próprios. Quando nos expressamos, fazemo-lo de um lugar social específico e imbuídos de nossa vivência pessoal, que envolve nossa formação acadêmica, convicções filosóficas, ideológicas, visão de mundo, experiências e memórias, o que se reflete em nossa escrita. Além disso, é preciso lembrar que a escolha pela temática não veio apenas de uma curiosidade acadêmica, mas sim de experiências pessoais e vivências com a dança. Por fim, esperamos que nossa pesquisa possa de algum modo contribuir para enriquecer o acervo de materiais sobre as DCSs.

## 1. – Introdução

---



Traçar um percurso sobre a história de uma das maiores e importantes manifestações corporais é sempre desafiante, uma vez que se trata de um objeto que possibilita diversificados olhares e rumos de investigação. A dança nos possibilita uma reflexão abrangente sobre a história do ser humano, ao fazermos a escolha pela temática, sabíamos que teríamos que delimitar nosso campo de pesquisa, por isso, a opção pela DCS está atrelada tanto ao interesse pessoal da investigadora, como a percepção da necessidade de uma contribuição com relação a história desse modo de dançar.

Compreender a história dos fenômenos culturais nos permite ampliarmos a percepção de nossa própria história e de que modo ela se constituiu ao longo dos tempos. Segundo Alexandre Alves e Letícia Fagundes de Oliveira, “não existe história sem o historiador, ou seja, alguém para interpretar os rastros deixados pelo passado e propor uma explicação lógica e coerente das causas e consequências dos acontecimentos.” (ALVES; OLIVEIRA, 2010, p.10). Os autores afirmam ainda que faz parte da história e de seu objetivo a compreensão sobre a vida dos homens e mulheres do passado, abrangendo suas ações, desejos, pensamentos, sentimentos e suas criações culturais.

Nesse sentido, objetiva-se buscar rastros que conduzem à história da dança circular<sup>2</sup>, considerada como uma das mais antigas criações culturais humanas, e sua conexão com o sagrado e a espiritualidade.

Miriam G. Mendes explica que “esteticamente a dança pode ser considerada como a mais antiga das artes, a mais capaz de exprimir tanto as fortes quanto as simples emoções sem o auxílio da palavra, porque esta, podendo tudo expressar, revela-se insuficiente nesses momentos.” (MENDES, 2001, p.10). Acredita-se que a dança não precisa de palavras para expressar algo, visto que o gesto corporal é o seu mecanismo principal de expressão e, conseqüentemente, já se explicaria por si só, sem a necessidade de outros dispositivos, ou recursos de linguagem. No entanto, quando a autora afirma que a dança pode “tudo expressar”, não há clareza sobre o que de fato abrange esse “tudo”, cabendo aqui uma reflexão sobre o que seria possível, ou não, ser expresso por meio da dança, ou do corpo-dançante.

As palavras de Luis Henrique Guervós vêm ao encontro da afirmativa da autora, quando ele define a dança como uma “linguagem muda, porque a verdadeira linguagem não deve ter a pretensão categorial de cingir o sentido das coisas, mas sim deve falar às coisas, ao mesmo tempo em que deixa que elas se manifestem por si mesmas.” (GERVÓS, 2003, p.99, apud COLLAÇO, 2010, p.120). Nosso corpo quando dança permite que nos expressemos e dialoguemos com outros corpos, ainda que haja diferenças quanto à língua, ou à cultura. Com isso, podemos afirmar que é possível estabelecer um diálogo entre dançantes ou entre dançarinos e espectadores, que dispense outra linguagem além da corporal? Não sabemos ao certo, pois, para cada pessoa, essa experiência ocorrerá de um modo singular, de acordo com a vivência e conhecimento de cada um sobre o corpo dançante. Talvez isso explique o motivo da dança apresentar tantas possibilidades e encaminhamentos de pesquisas, como se o conhecimento sobre ela fosse inacabável ou inatingível em sua totalidade.

Ao falar de dança, somos automaticamente levados a falar de um corpo, um corpo-dançante, que se expressa por meio de um gestual e linguagem próprios. Com isso, faz-se necessário que percorramos também o caminho em busca de maior compreensão

---

<sup>2</sup> Encontramos diferentes nomenclaturas que aparentemente remetem ao mesmo estilo de dança, ou seja: dança de roda, dança circular, cirandas. Optamos pela nomenclatura “dança circular” sempre que nos reportarmos às danças que tradicionalmente ocorrem em roda, ou círculo semi-aberto e espiral. Do mesmo modo, encontramos diferentes nomenclaturas relacionadas à pedagogia de Bernhard e M-G. Wosien, como: Dança dos Povos, Dança Circular, Dança Sagrada, Pedagogia da Dança Circular Sagrada e Dança Circular Sagrada. Optamos por utilizar a nomenclatura Dança Circular Sagrada (DCS).

sobre que corpo é esse. Não há como desenvolvermos uma leitura da história da dança, sem conhecermos a história do corpo; ambas estão interligadas. Vale lembrar o que Jacques Le Goff afirma com relação à importância do corpo para a história, de seu testemunho, que possibilita uma “ressurreição integral do passado.” (LE GOFF, 2003, p.15). Outro aspecto importante a se considerar é a complexidade com relação à abordagem sobre o corpo, pois essa é uma abordagem que “mobiliza diversas ciências, obrigando a variar os métodos, as epistemologias, segundo o estudo de sensações, das técnicas, das consumações ou das expressões. Esta heterogeneidade é constitutiva do próprio objeto.” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2008, p.11). No nosso caso, direcionaremos nosso olhar para as concepções de corpo atreladas à linguagem, à expressão e a um corpo-imagem-dançante compreendido como portador, transmissor e produtor de memórias, histórias, gestos e imagens que compõem nossa tradição histórica.

Como já mencionado, o corpo e a dança são objetos de estudo complexos, sendo assim, não podem ser compreendidos e analisados apenas sob uma ótica ou área de conhecimento. José Gil afirma que: “Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras” (GIL, 2013, p.63). Talvez o sentido da dança está na própria dança, no próprio ato de dançar, o que dificulta o sua análise. Com isso, destacamos o papel fundamental das imagens, que captam e registram o corpo dançante, atuando como uma materialidade fundamental na documentação histórica da dança.

Nesse contexto, será apresentada a discussão e reconstrução da história das danças circulares, visando aprofundar a compreensão da pedagogia/teoria da DCS. Para tanto, lançaremos nossos olhares a várias áreas de conhecimento que nos permitam conhecer e ampliar conceitos como: a importância da tradição e do ritual na constituição cultural-histórica de nossa sociedade, a aproximação entre a dança e o sagrado, a simbologia e a relevância das imagens como meio de registro, sustentação ou criação de uma memória social, ou coletiva e sua importância para a montagem ou (re)montagem da história da dança de roda, dentre outros.

Ao falarmos sobre a dança circular, aproximamo-nos muito de nosso passado, das práticas corporais e da cultura de nossos ancestrais, o que nos remete a uma busca por nossas raízes, nossas tradições. Com essa postura, vamos ao encontro do que Norbert Elias afirma: “de onde quer que comecemos, observamos movimento, algo que acontece antes.” (ELIAS, 1994, p.73). Este pensamento nos instiga a pensar que, para

compreendermos o presente ou lançarmos novos questionamentos, hipóteses, conceitos, é preciso nos mantermos com um pé adiante no tempo e o outro pé atrás, no nosso passado. Autores, como Walter Benjamin (1987, 2005, 2012), Aby Warburg (1998, 2013, 2015), Didi-Huberman (2010, 2013a, 2013b), entre outros, corroboram com a necessidade de mantermos uma atenção especial ao passado para que possamos seguir olhando para o presente e futuro. Entre os dispositivos, ou meios que podem auxiliar na preservação da memória, ou vínculo com o passado, destacamos o corpo, a dança e as imagens, e é a partir desse tripé que construiremos nossa textualidade.

Existem diversos tipos de danças circulares que vão desde as danças folclóricas, populares, tradicionais dos povos, como as danças indígenas; entre outras. Como já mencionamos, contudo, decidimos destacar e estudar mais profundamente a DCS, teoria ou pedagogia que surge em meados dos anos de 1970, inicialmente idealizada por Bernhard Wosien (1908 – 1986) e que posteriormente passou a contar com a contribuição de M-G. Wosien. Bernhard e M-G. Wosien elaboraram uma pedagogia, ou método, em que as montagens coreográficas possibilitam que os dançantes se organizem de vários modos no espaço, prevalecendo as formações em círculo, semi-círculo e espiral. São danças que têm encontrado cada vez mais adeptos mundo afora, de diferentes etnias, culturas, inserções sociais, crenças e classes sociais.

No Brasil, em especial, essa pedagogia/teoria foi muito bem acolhida, assumindo uma grande representatividade, tanto no que tange ao número de participantes, como em quantidade de pessoas com formação para ensinar a pedagogia das DCSs. O que nos levou a alguns questionamentos iniciais: O que tem atraído cada vez mais adeptos à prática da DCS, um estilo de dança que ressurte em um contexto tão diverso aos seus princípios primeiros? O que há nessa dança que atrai públicos tão diversificados, com visões de vida, ou culturas e posicionamentos tão distintos? Esses questionamentos nos permitiram a elaboração da questão norteadora dessa tese: “Qual o papel da DCS na sobrevivência e ressignificação da dança de roda e de que modo a imagem do corpo-dançante podem atuar como dispositivos de memória e de tradição?”.

Sabemos que nossos ancestrais já se manifestavam ou dançavam em círculo há muito tempo. Essa cultura sobrevive em diversos povos e culturas, com diferentes conotações ou finalidades, que podem ser atrelados tanto aos rituais sagrados, como às celebrações pagãs. Considera-se que a dança é uma expressão corporal de grande influência social, seja por sua riqueza cultural, seu papel político-social ou por seus fins, que vão desde o divertimento, o lazer, rituais sagrados, à profissionalização e inserção no

mundo do trabalho. É uma atividade que pode afetar esteticamente tanto quem dança como quem a experimenta de outra maneira, por exemplo, contemplando-a. E de onde vem todo esse poder da dança? Talvez essa presença marcante da dança na vida social esteja atrelada ao que as autoras Ângela Garcia e Aline Haas afirmam:

A dança, conjugada como produto e fator da cultura humana, estampa, portanto, desde seu surgimento nos tempos primitivos até a atualidade, uma linguagem corporal moldurada e inserida sob a influência dos contextos econômicos, sociais e políticos, religiosos e econômicos, presentes no desenrolar de regimes histórico-sociais, evocando suas necessidades, crenças, tradições, convenções, rebeldias na sua natureza artístico-cultural. A dança é e, sempre será um patrimônio histórico que permeia a cultura corporal do homem (GARCIA; HAAS, 2006, p.66).

Consideramos que a vivência das DCSs nos possibilita um revisitar a esse modo de dançar, evocando junto com ele muito de nossas tradições e de uma busca incessante e própria do humano, que é o equilíbrio emocional. Algo que possibilite momentos de satisfação ou êxtase pessoal e coletivo. Nesse sentido, nessa tese se pauta no pressuposto de que a DCS pode ser um meio de aproximação com as culturas dos povos e da ancestralidade; ao se considerar o corpo e a imagem do corpo dançante como dispositivo de memória. Ela também pode ser um caminho muito propício para um reencontro com nosso equilíbrio interior, uma reconexão com nossa espiritualidade, com o sagrado, com o que nos toca e nos permite transcender.

Esta pesquisa tem como objetivo principal: investigar o papel da DCS e dos registros imagéticos e textuais no processo de sobrevivência das danças circulares tradicionais. Para tanto, ampliamos a discussão sobre a história da DCS; pesquisamos a importância da DCS na busca de uma reconexão com sagrado e aproximamos os pressupostos de Bernhard e M-G. Wosien às concepções de Aby Warburg e às teorias da imagem. Para a obtenção dos dados, consideramos os registros imagéticos e textuais como mecanismos na produção, reprodução e perpetuação de uma memória histórica e coletiva.

Como objetivos específicos, nos propomo-nos a: estudar a trajetória histórica, os significados e a importância das danças circulares e dos povos na nossa cultura, ressaltando a relevância dessas danças e dos corpos-dançantes enquanto memória viva de tradições e rituais ancestrais. Aprofundar o conhecimento sobre a pedagogia de dança de Bernhard e M-G. Wosien, a reconexão entre a dança e o sagrado, o conceito de totalidade



e comunidade, anunciado em suas obras e de seus colaboradores. Ressaltar a importância dos estudos sobre a imagem iniciados por Aby Warburg e de que modo sua “ciência sem nome” nos permite encontrar os vestígios ou rastros sobre as danças circulares na história. Contribuir com a ampliação e divulgação de pesquisas relacionadas à história da dança circular e a relação entre corpo, dança e imagem. E por fim, elaborar uma narrativa histórica, ou uma historiografia da dança circular por meio dos registros textuais e imagéticos, e a partir dos pressupostos de Warburg, atribuir à imagem do corpo-dançante uma visibilidade enquanto registro histórico e cultural.

Para a revisão de literatura, fez-se uma busca sobre as temáticas: história dos povos, tradição, história da dança, história da dança circular, Dança Circular Sagrada, sagrado e teorias da imagem. Como amparo, recorreu-se aos postulados da História, História da Arte, Arte, Educação Física, Antropologia, da teoria/metodologia da DCS, encontradas nas obras de Bernhard, M-G. Wosien e colaboradores e ainda, os pressupostos de Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mais conhecido como Aby Warburg, e de seus sucessores, que se detiveram nos estudos sobre a sobrevivência da antiguidade e da importância das imagens como meio para compreensão da memória e da história. Dos princípios que surgiram a partir dos estudos de Warburg (2015), utilizaram-se especialmente os conceitos de a) *Nachleben*, que não tem uma definição muito clara, ou tradução para o português, mas que se refere a uma sobrevivência do antigo, do passado; b) *Pathosformeln*, que se refere à análise de formas encontradas nas imagens, carregadas de energia, de paixão expressiva, de movimento e c) *Engrama*, que seria a existência de uma memória social e coletiva, mais especificamente, o modo como o humano pode se apropriar da imagem na elaboração de uma memória coletiva. A maneira com que Warburg concebia e organizava as imagens, ou seja, em formato de pranchas, foi adaptada para esta tese. Nos painéis warburgianos, havia muitas imagens e pouco texto; as imagens eram agrupadas por temática, de modo anacrônico e fixadas apenas por alfinetes, de modo que pudessem ser trocadas de lugar a qualquer momento. Warburg acreditava que, desse modo, as imagens poderiam interagir e se comunicar.

Ao corroborarmos com seus postulados, atrevidamente, adotamos uma postura benjaminiana<sup>3</sup>, no sentido de se considerar que áreas de saberes sobre o estudo da vida humana, como a arte, história, educação física, antropologia, literatura, teologia e, no nosso caso, em especial, a dança, estabelecem relações, são inseparáveis e, diríamos

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin considerava que essas áreas de conhecimento eram inseparáveis.

mais, complementam-se. No intuito de ampliarmos a pesquisa, utilizamos diversas fontes de conhecimento ou registros históricos que apresentavam vestígios ou rastros da presença da dança circular ao longo da história. Entre essas fontes, é possível citar: registros escritos, monumentos, fotografias, pinturas, desenhos, vestimentas, relatos orais, textos literários, músicas, poesias, entre outras fontes de saber e de linguagem. No que tange à metodologia, esta pesquisa se sustenta nos pressupostos da pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico e nas conjecturas das teorias da imagem. Como instrumentos de análise, foram utilizados tanto textos como imagens.

Com base nos trabalhos de Aby Warburg, especialmente do seu projeto “*Atlas Mnemosyne*”, foram elaboradas 22 duas pranchas, utilizando o total de 374 imagens que foram coletadas a partir um trabalho árduo e que contou com as ferramentas de buscas na internet, museus virtuais e livros. A seleção das imagens também foi uma etapa complexa, devido ao número elevado de imagens sobre a temática, por tanto levou-se em consideração os seguintes critérios: escolha pessoal pautada na interpretação da autora dessa tese, imagens que tivessem o mínimo de referencial e que estivessem liberadas para o uso acadêmico, imagens que se relacionassem à dança ou que são interpretadas como representação do corpo-dançante. A organização das imagens nas pranchas seguiu um dos pressupostos de Warburg, de que a imagem tem a liberdade de circular pelos tempos e espaços, não é fixa, ela tem vida própria, movimento e em parceria com outras imagens afins, é capaz de traçar diálogos. O modo como foi organizado as pranchas poderia ser outro na perspectiva de outra pessoa, pois cada indivíduo pode partir de seus pressupostos e conhecimentos próprios ao analisar, compreender as imagens e estabelecer correlações. Warburg nunca fixou as imagens nas pranchas, ele constantemente as mudava de lugar, esse exercício poderia ser feito também nessa tese, no entanto, devido há uma necessidade de materializar essas pranchas, as imagens foram fixadas e organizadas por temáticas.

Enumeramos as imagens de acordo com o capítulo em que estão inseridas. Essa ordem foi criada para que ficasse mais fácil para o leitor identificá-las. Também optamos por colocar o nome (quando possível) e a procedência da imagem, imaginando que isso também facilitaria a leitura e compreensão. Como sinalizamos, a escolha das imagens é muito particular, pois está atrelada a uma interpretação pessoal, ou ao que Roland Barthes (1979) denominou como “*punctun*”, conceito relacionado a um suplemento, o que se acrescenta à foto e que, no entanto, já estava nela. Seria algo que lhe fere, que você não tem como explicar, mas que lhe chama atenção.

Warburg, Bernhard Wosien, considerados “à frente de seus tempos” e que por um período curto foram contemporâneos, aliados aos estudos de M-G. Wosien, co-autora da DCS são os pilares da tese. Tanto Aby Warburg como Bernhard Wosien tinham interesse pela cultura de nossos antepassados, o que motivou ambos a elaborarem suas pesquisas e metodologias próprias. Cada qual com seu olhar e direcionamento a partir de suas próprias vivências, sensibilizados com a sobrevivência de resquícios da história de um povo que os antecedeu. Warburg se interessou, sobretudo, pelo poder da imagem; Bernhard Wosien, pelo gestual, simbologia e pela música das danças tradicionais dos povos. Com relação ao trabalho de M-G. Wosien, destacamos sua contribuição na coautoria da pedagogia da DCS, assim como na continuidade e ampliação do projeto do seu pai. M-G. Wosien tem uma vasta e variada produção literária sobre a temática, e em muitas de suas obras utiliza-se de imagens para buscar resquícios de história entre a dança e o sagrado, além disso, conta com uma lista grande de cursos de formação que já ministrou e ainda ministra mundo afora.

Podemos destacar como pontos de convergências entre os pensamentos de Aby Warburg, Bernhard e M-G. Wosien o interesse pela sobrevivência de resquícios da cultura de nossos antepassados; a utilização de imagens como registros vivos, sintomas, rastros de culturas antepassadas no contexto contemporâneo, um movimento vivo e anacrônico da história e o reconhecimento da dança, ou do corpo-dançante, como um dispositivo de memória e uma manifestação tão “sagrada” quanto “profana”.

Sobre a utilização de imagens como dispositivo de memória e de reflexão crítica, como já anunciado, apoiamo-nos especialmente no trabalho de Aby Warburg e M-G. Wosien. O trabalho de Warburg pode ser considerado como precursor no que se refere à utilização da imagem como meio para construção da história da arte e uma teoria da/sobre imagem, indo de encontro ao uso da imagem como mera ilustração de um texto. Atualmente, um grande número de historiadores da arte se apropriam da metodologia de identificar, reunir, aproximar imagens para elaboração de uma memória ou da própria história da humanidade. Nesse sentido, compreendemos que os pressupostos das teorias da imagem enriqueceram e ampliaram essa incursão na história da dança e em especial, do objeto de estudo desta tese: DCS.

Warburg, ao reconhecer o poder das imagens e propôr a elaboração de atlas em que as imagens tivessem um destaque sobre a escrita, apresenta a possibilidade de um trabalho ímpar dentro de seu contexto histórico, uma vez que, até aquele momento, praticamente não haviam outros trabalhos, dessa dimensão, realizados a partir de imagens

e textos. Para o pesquisador, as imagens, aliadas à textualidade, eram capazes de elaborarem um pensamento e de narrarem uma história. Walter Benjamin, outro estudioso que contribui com nossa pesquisa, também realizou seu trabalho de pesquisa por meio de montagens textuais e imagéticas. Também Bernhard e M-G.Wosien, se apropriam da montagem dos gestos de corpos-dançantes de culturas diferentes, registrados por meio da imagem, narrativas orais, vivências ou registros textuais para nos reaproximar das danças dos povos, da dança circular, do sagrado e de toda a simbologia que permeia essas danças. Todos esses pesquisadores e seus respectivos projetos nos possibilitam uma reflexão a respeito do uso de diversificados meios de linguagem ou dispositivos de memória para a narrativa histórica e o quanto estamos atrelados ao passado e o quanto as experiências desses que nos antecederam interferem/influenciam nosso presente.

Carlo Ginzburg destaca que Warburg interessava-se pelas obras da Antiguidade Clássica, em especial, as da Renascença. Ele considerava que elas possibilitavam “testemunhos de estados de espírito transformados em imagem” e que “as gerações posteriores [...] procuravam os traços permanentes das emoções mais profundas da existência humana.” (GINZBURG, 1990, p.45). Na concepção do autor, as obras de arte teriam o poder de nos aproximar das emoções expressas pelo artista e possibilitar um testemunho da história, eternizadas por essas obras e registros imagéticos.

José Emílio Burucúa reforça essa concepção de que a arte possibilita um despertar ou fascínio da magia por meio dos sentidos mobilizados. Segundo ele, Warburg afirmava que: *“La magia era el estadio inicial em el movimiento de la hominización, pues ella implicaba la existencia de un umbral indestructible del Denskraum (“espaço do pensamento”) sin el cual resultaría imposible distinguir la vida humana de la vida animal.”* E ainda, *“[...] no solo esa forma dela ‘espacio’ para el pensamientos e encontraba siempre presente em el núcleo de La cultura, sino que tal persistência permitia explicar los quiebres evolutivos de la historia como retornos de las civilizaciones hacia sus orígenes mágicos.”* (BURUCUÁ, 2007, p.27). De acordo com ele, para Warburg, compreender a imagem ia além da racionalidade; era preciso perceber também os sentidos expressos nessas obras para se compreender a dimensão mágica das imagens.

Consideramos que a relevância desta pesquisa esteja na contribuição com a compreensão social e acadêmica sobre a dança, essa arte que perpassa todos os tempos e que tem se modificado conforme nossa sociedade também se modifica. Assim como na discussão fomentada acerca da ressignificação do sagrado, da tradição, do sentido de

comunidade, presente nos pressupostos da teoria/pedagogia da DCS. Outro aspecto importante a ressaltar é a ausência, ou incipiente produção de pesquisas relacionadas à história das danças e de trabalhos que proponham a elaboração de um pequeno atlas de imagens e textos que possam contar a história da dança circular. Destacamos que um dos diferenciais desta pesquisa é justamente a aproximação maior entre os registros textuais e imagéticos, na tentativa de que um complemente o outro na elaboração de uma memória histórica da dança circular. Esse diálogo entre diferentes linguagens ou dispositivos de memória permite que ampliemos o olhar sobre a história da dança e da humanidade.

Para Maurício Lissovsky, Warburg teria dedicado sua vida à “função da criação figurativa na vida da civilização.” (LISSOVSKY, 2014, p.307). O autor, debruçando-se nos pressupostos de Warburg e na importância atribuída por ele às imagens, lança alguns questionamentos: Por que criamos imagens? O que esperamos delas? E de que nos têm servido ao longo da história? Do mesmo modo, lançamos nossos questionamentos: De que modo as imagens podem nos auxiliar na compreensão da história e representação do corpo dançante na nossa cultura? Essa inquietação nos impulsiona a considerar relevante essa interlocução entre imagem, corpo dançante e texto.

A discussão da revisão de literatura foi realizada em cinco capítulos: Capítulo 1 - Introdução - onde apresentamos a pesquisa, os princípios norteadores, objetivos, encaminhamento metodológico, nosso ponto de partida para iniciar a análise e as primeiras discussões do referencial teórico, traçando uma espécie de roteiro para o leitor. Capítulo 2 - Aby Warburg e a imagem em movimento – em que é feita uma breve apreciação da história de Aby Warburg, os principais conceitos elaborados por ele para estudos que envolvem a utilização da imagem como possíveis rastros de sobrevivências e memória. Também são explorados seus principais projetos e as contribuições de seus seguidores para esta, que é considerada uma “ciência sem nome”, mas que aqui será atribuído o nome de “teorias da imagem”. Capítulo 3 – Dança Circular Sagrada: história e ancestralidade – em que são apresentados os fundadores da Dança Circular Sagrada, os princípios norteadores dessa teoria, de que modo ela se expandiu mundo afora e como o Brasil acolheu e foi afetado por ela. Capítulo 4 – Dança Circular Sagrada: uma “sobrevivência” das danças circulares tradicionais? – em que procurou-se estabelecer diálogos entre as teorias e os autores; buscou-se um posicionamento mais analítico e crítico sobre a temática. Nesse capítulo, também é proposta uma elaboração de pranchas de imagens que se aproximem dos pressupostos das teorias da imagem de Warburg, no sentido de utilizar a imagem como registro, memória de rastros da sobrevivência da dança

circular. Capítulo 5 – Considerações Finais - apresentamos as conclusões que a pesquisa nos proporcionou até o momento.

De modo geral, espera-se que a pesquisa possa responder, em parte, os anseios da pesquisadora e contribuir com o maior conhecimento sobre a temática. Do mesmo modo, identificar como a arte e a linguagem corporal contribuem com o registro e perpetuação da história cultural do ser humano. Deseja-se que esta pesquisa possa contribuir com diversas áreas de saber interessadas na temática da dança, corpo-dançante e imagem.

### 1.1 – De onde partimos e como traçamos o trajeto

“A dança como uma meditação em movimento”  
*Bernhard Wosien*

Ao iniciar um texto, frequentemente, surge a dúvida: “por onde começar?”. Essa é uma questão que certamente inquieta, se não a todos, a uma grande maioria de pesquisadores. No nosso caso, as inquietações iniciais giravam em torno da compreensão sobre o fato da dança circular, provavelmente o estilo mais antigo e primário de dança elaborado pelo homem, ainda ser praticada no nosso contexto contemporâneo, apesar de todas as mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais pelas quais nossa sociedade passou ao longo dos anos. Qual seria a motivação para que as pessoas atualmente continuem se reunindo com o intuito de se entregar ao tempo de Kairós, ou seja, o tempo livre, em que se entregam ao simples prazer, ou à experiência de vivenciar a dança em grupo? Ao que tudo indica e como veremos mais adiante, nem sempre entregar-se exclusivamente ao prazer de dançar ou ao prazer que a dança em grupo pode oferecer foi o único ou principal objetivo da dança circular.

Sabe-se que na atualidade a maioria das danças tem como objetivo o espetáculo, ou visam a um público, um espectador, alguém que possa assistir a ela, admirar e consumir. Curiosamente, no entanto, esse não é o objetivo da DCS, o que indica que, mesmo tendo sido revisitada e reformulada, muitas vezes, a dança circular ainda carrega consigo muitas memórias e características das tradições de nossos antepassados. É possível afirmar que essa permanência da dança circular se deva ao que Larissa Martins Seixas argumenta em seu texto:

[...] a roda proporciona um brincar onde sentimentos primitivos podem aflorar do inconsciente, além do que, por meio da mesma, o contato com o outro se estabelece de forma mais próxima possibilitando também o resgate de sensações arquetípicas. Dessa maneira os gestos surgem naturalmente a partir das mãos dadas. É sabido que as danças circulares são imagens criativas e simbólicas que permitem conexão com as mensagens do inconsciente possibilitando várias associações. Quando um grupo cria uma performance a partir de uma ciranda ele entra em contato com a simbologia da forma circular (círculo mágico) como também de tudo o que pode ser vivenciado por meio desse movimento, resgatando o espaço lúdico e criativo dentro de cada integrante, espaço aberto às mudanças, curiosidade e prazer. (SEIXAS, 2009, p.33).

Ainda que não possamos afirmar com certeza nem que sim, nem que não, que os argumentos da autora são suficientes para concluirmos e compreendermos o que leva essa dança sobreviver ao tempo, é possível estabelecermos algumas relações. A afirmativa de que a dança circular é uma prática ritualística milenar, que sobreviveu ao tempo, corrobora com o que nos propomos estudar e reinterar com a nossa pesquisa. Que esse tipo de dança facilita o acesso ao lúdico e ao prazer, pode ser facilmente confirmado por meio de relatos dos participantes, já se essas danças permitem ou não conexões com o inconsciente é mais complexo afirmarmos; uma vez que para cada pessoa a sensação; ou as emoções ocorrem de modo particular. Além disso, é preciso lembrar que não somos capazes de afirmar de modo absoluto e com certeza nada do que esteja relacionado ao nosso complexo e quase desconhecido inconsciente. Seixas (2009) fala sobre imagens criativas, simbologias, resgate de sensações arquetípicas, entre outras questões que estão atreladas à dança circular e que procuraremos discorrer mais ao longo de nossa pesquisa.

Ao unir a temática da DCS com as teorias da imagem, tínhamos como objetivo rastrear resquícios de sobrevivência de um tipo de dança considerado como o primogênito das danças. Ponderando que os primeiros registros sobre esse estilo de dança não são escritos, mas sim imagéticos, recorreremos às teorias que estudam e acreditam que a imagem possa contribuir em pesquisas como a nossa. Nessas pesquisas, o uso da imagem parte do princípio de ela ser um meio de informação, complementação do texto, transmissora de memórias ou ainda, uma linguagem independente e tão forte quanto a escrita e/ou a oralidade.

Como registros históricos sobre a dança, temos períodos de grande defasagem, tanto de textos, como de imagens, o que se justifica pelo fato de a dança ser uma manifestação anterior à escrita; de as técnicas de captura e reprodução de imagens terem se desenvolvido mais no período da idade moderna e contemporânea, além da forte

influência da Igreja. Veremos que a Igreja influenciou por um longo tempo a história da dança, especialmente no período da Idade Média, por considerá-la um risco, tornando-a uma atividade inapropriada para o ambiente sagrado das Igrejas. Atualmente, porém, temos um rol de registros imagéticos vasto, que nos permite rastrear a história da dança e os resquícios da dança circular ao longo dos tempos. Como identifica a pesquisadora Marta Claus Magalhães:

Só no séc XX, época em que a Dança passa a ser pesquisada como uma das mais importantes manifestações do homem em aspectos sociais, religiosos, culturais, entre outros, é que o estudo sobre o tema começou a ser aprofundado, utilizando-se de documentos iconográficos para mapear tanto a sua origem como a sua função. (MAGALHÃES, 2005, p.1).

Perceber a relevância da imagem para uma pesquisa como a nossa foi importante para delimitarmos nossos passos e escolhermos alguns dos caminhos possíveis para esta pesquisa. Sendo apresentada à teoria da imagem já no decorrer da caminhada desta pesquisa, assim como aos conceitos elaborados por Aby Warburg e seus seguidores; fez-se necessário primeiramente compreender o que compõe essa teoria, de que modo as imagens contribuem para a elaboração de uma memória, de uma história e de que modo elas poderiam contribuir especificamente com nosso trabalho. Inicialmente, foi difícil pensar na apropriação desses conceitos e atrelá-los ao nosso objeto de estudo, no entanto, as leituras permitiram a compreensão de que falar sobre dança implica falar sobre o corpo, sobre a história do ser humano, sobre os modos como nos apropriamos dos meios de comunicação ao longo dos tempos e, principalmente, os suportes que utilizamos para perpetuação da memória social coletiva. Percebemos então o quanto a imagem é fundamental.

O ponto de partida, portanto, foi conhecer melhor o historiador da arte e antropólogo Aby Warburg e seu legado, uma vez que, para ele, segundo Ana Paula Oliveira e Tatiana Romagnolli Peres (2014, p. 44) “a imagem poderia ser percebida como uma reminiscência por meio da qual ele institui uma ligação permanente entre culturas aparentemente distintas.”. Ainda pautadas na concepção de Warburg, as autoras afirmam: “partes destes elementos culturais sobreviveriam através da história por meio das imagens em movimento.” (Ibid., p. 44). A partir desses posicionamentos, questionamo-nos: O que são as danças se não imagens em movimento?

Na sequência, buscamos conhecer mais os precursores da DCS, a



ancestralidade dessa pedagogia, suas raízes, o que motivou sua criação e o que esse estilo de dança pode nos proporcionar para uma maior compreensão da circularidade da vida, dos tempos, de espaços, de sobrevivências, de culturas, de papéis sociais e de tradição. Com isso, ampliamos nosso conhecimento sobre as releituras e ressignificações feitas por Bernhard Wosien e seus colaboradores, que resultaram em uma dança contemporânea, mas que mantém um grande vínculo com nosso passado, com nossa ancestralidade e com nossas raízes. O que nos levou a outro grande autor muito bem conceituado e estudado pela academia - em especial a brasileira - e que inspirou muitos estudiosos da história, história da arte, entre outras áreas de conhecimento, que é Walter Benjamin. Benjamin era um escritor muito eclético, escreveu sobre vários assuntos, o que torna difícil classificá-lo dentro de uma área de conhecimento específica. Seu pensamento, contudo, perpassava as concepções do Romantismo alemão, messianismo judaico e o marxismo. Seu legado ecoa até hoje e nos possibilita um olhar diferenciado para a concepção de história, da relação dela com a arte, filosofia, história da arte, entre outros, o que torna impossível não acrescentarmos suas ideias e concepções nesta tese.

Benjamin (1987) irá reforçar esse fascínio e necessidade do homem pela reprodução das imagens e admite que essa necessidade é uma tendência do homem moderno. Em suas palavras: “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonante do homem contemporâneo quanto à superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução.” (BENJAMIN, 1987, p.101). Por meio de suas palavras, podemos ratificar essa necessidade humana de registrar, reproduzir, compartilhar imagens o tempo todo. Quem resiste à tentação de um registro fotográfico?

Na concepção do autor, nada do que já aconteceu pode ser perdido; ele expressa essa ideia em uma de suas teses sobre a história, a Tese III, quando utiliza a figura do cronista como narrador da história. Em suas palavras, “o cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história.” (BENJAMIN, 2012, p. 242). Michael Löwy (2005, p.54) ao expressar sua interpretação sobre essa tese, destaca que Benjamin “escolheu o cronista porque ele representa essa história ‘integral’ que ele afirma ser seu desejo: uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que insignificante, e para a qual nada está ‘perdida’”. O autor salienta que, ao longo dessas teses, Benjamin apresenta diversos conceitos e propõe um novo olhar sobre a história, que nos permite pensar nosso passado

como uma possibilidade de rememoração e o presente como uma redenção.

Esse conceito nos inspira a pensar que não basta olharmos para o passado, mas que devemos lançar o olhar com uma postura ativa, no intuito de redimir todo mal feito aos nossos antepassados, vítimas da opressão, os vencidos, compreendendo essa redenção como uma “tarefa revolucionária que se realiza no presente. [...] ‘Éramos esperados na terra’ para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador.” (LÖWY, 2005, p.53). Tal concepção exige de todos um posicionamento crítico e ativo diante daquilo com que nos deparamos no presente. Essa afirmativa do autor, inspirada em Benjamin, motiva-nos na narrativa da história de uma arte ainda muito marginalizada que é a dança, sobretudo, a dança de roda e a dança popular, ainda tão pouco pesquisadas e lembradas.

A tese IX é uma das mais conhecidas, estudadas e comentadas das teses de Benjamin. É uma alegoria, inspirada por uma imagem que ele adquiriu ainda muito jovem. No momento, é a que mais despertou nosso interesse, por isso, transcreveremos na íntegra:



Figura 1.1 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Museu de Jerusalém.

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 2012, p. 245-246).

A leitura e interpretação elaborada por Benjamin a partir dessa imagem nos permite compreender que ele também construía seus pensamentos e argumentos por meio de montagens, utilizando para isso tanto textos, como imagens, obras de arte, arquitetura, entre outras fontes. Devido à complexidade de suas ideias, sua interpretação ou leitura do quadro de Klee talvez não faça muito sentido aos nossos olhos, pois, de acordo com Löwy (2005, p. 87) “trata-se de uma alegoria, no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor.” São feitas

muitas conexões entre o que ele tinha de leitura intelectual e leitura de mundo na elaboração dessa tese e, para que possamos compreender melhor o que ele quer expressar por meio dessas palavras, é preciso entender quais são essas conexões, por isso, ao longo da tese, retomaremos os conceitos de Benjamin.

Com relação às imagens, Boris Kossoy (2001) defende a possibilidade dos pressupostos da iconologia serem utilizados como método de pesquisas históricas. Segundo ele, é possível um cruzamento entre as informações providas de objetos de naturezas escritas, iconográficas, orais e por meio de objetos. Ou seja, existem diferentes possibilidades de analisarmos, compreendermos, estudarmos, elaborarmos novas hipóteses, assim como, diversificarmos meios para chegarmos às respostas de nossas inquietações, ou ao menos nos aproximarmos delas.

Temos como grande ousadia, ou desafio, colocar no papel o que vai além da imagem e do texto, o que os olhos não enxergam, mas o corpo sente, ou seja, a emoção que a dança provoca em nós, como ela nos toca, afeta-nos e nos transforma. Transitaremos entre vários caminhos, ou áreas de conhecimento que nos permitam esse diálogo entre a dança de roda dos tempos primevos e a DCS, uma dança que “renasce” no nosso contexto contemporâneo.

No caminho que traçamos para esta pesquisa, gostaríamos de propor um olhar mais crítico sobre as imagens. Para tanto, sugerimos para nós mesmos e para o leitor o exercício de enxergá-las para além de meras ilustrações ou suportes de conteúdo e compreendê-las de modo articulado ao texto. Sabemos que é uma ousadia propor algo que se aproxime das aspirações de Warburg, no entanto, faremos a tentativa de reunir imagens que possam dialogar entre si, seja por afinidades identificadas entre elas, gestos que são recorrentes, ou outros aspectos que julgamos serem apropriados para tal associação de imagens. Como já demos indícios, os pressupostos que norteiam os trabalhos de Warburg não são tão simples. Com conceitos criados por ele próprio, esse pesquisador emblemático delimitou um campo investigativo que denominou de “psicologia histórica da expressão humana” e nos deixou um legado sobre como compreendemos as imagens, ou o que podemos apreender por meio delas. Dito isso, consideramos importante ressaltar o que nos adverte Fabián Luduena Romandini (2017) sobre pesquisas que pretendem utilizar os pressupostos de Warburg. Assim ele registra em sua obra: “A Ascensão de Atlas: Glosas sobre Aby Warburg”:

Aquele que deseja se dedicar à tarefa de realizar um apanhado do trabalho levado adiante no Instituto Warburg logo após o falecimento de seu fundador, considerando o caminho aberto, preferencial mas não exclusivamente, pela “iconologia” (Ginzburg, 1966: 1015-1065), não poderá evitar a impressão de que, no fundo, Panofsky tinha razão: para um estudioso de peso, havia algo de inassimilável no método de Warburg. [...] Isto é, para Aby Warburg a loucura não foi apenas uma experiência desditosa, padecida e logo superada. Pelo contrário, Warburg transformou a própria loucura na matriz metodológica que organiza a totalidade de seu trabalho de pesquisa [...]. Nesse sentido, e para além de algumas críticas justas, deve-se reconhecer, apesar do apressado juízo condenatório de Edgar Wind (1983:111), que Ernest Gombrich, em sua tão vilipendiada biografia intelectual, foi o primeiro a entrever, nas interpretações posteriores à morte de Warburg, o núcleo do problema. O colapso mental de Aby Warburg tinha algum tipo de relação com sua impossibilidade de conter os “demônios interiores”[...] (ROMANDINI, p. 15-16, 2017).

O pesquisador faz considerações sobre a possível loucura de Warburg, que permaneceu internado em um hospital psiquiátrico durante os anos de 1921 a 1924<sup>4</sup>. Tal observação talvez não nos exima da culpa por algum erro, ou interpretação errônea sobre o trabalho de Warburg, no entanto, conforta-nos saber que a possibilidade de cometermos equívocos, ou mal entendidos, está atrelada à complexidade que gira em torno dos seus pressupostos. No entendimento de Romandini (2017), toda a obra e vida de Warburg foram atravessadas por uma linha tênue entre a ciência e a loucura, o que justificaria seu interesse pelo mito de *Atlas*<sup>5</sup>. Como já sabemos, Warburg era um grande apreciador da cultura antiga e sabia que essa figura representava também o equilíbrio, o que talvez ele próprio buscasse encontrar diante de seu quadro melancólico e o diagnóstico de esquizofrenia. Diante disso, o escritor afirma que “a obra de Warburg, toda ela, é seu sintoma.” (ROMANDINI, 2017, p.29). Não prolongaremos o diálogo com Romandini, no entanto, salientamos, em sua fala, a necessidade e o desafio que o projeto do *Atlas Mnemosyne*, no nosso caso, um “*Atlas*” sobre a dança nos impõe.

Dito isso, é preciso rememorar que nosso foco de estudo não é especificamente o legado deixado por Warburg. Apropriamo-nos de seus pressupostos por acreditarmos que eles nos permitem elaborar uma historiografia da dança de roda, até chegarmos à teoria da DCS. Nessa elaboração, atentamo-nos, sobretudo, ao corpo e seus

---

<sup>4</sup> Warburg foi internado no hospital psiquiátrico Bellevue, em Kreuzlingen, com o diagnóstico de esquizofrenia e estado de loucura. Ele recebe alta após apresentar aos médicos e pacientes sua conferência sobre o ritual da serpente, dos aborígenes Hopi, do Novo México, cuja temática principal gira em torno dos demônios e sua própria capacidade em domesticá-los.

<sup>5</sup> Na Mitologia, Atlas é representado como uma figura de um homem forte que levava o cosmos sobre os seus próprios ombros

gestos como dispositivo de memória. Esperamos que essa caminhada flua tão bem ao leitor como uma roda de dança em que, todos conectados, fazem fluir uma energia tão forte que nos impulsiona, move-nos, comove-nos e nos emociona.

Nossa expectativa é apresentar uma montagem com textos, imagens e informações que permeiam a memória social e coletiva da dança de roda, seguindo seus rastros na história, assim como, possíveis permanências de rastros de sagrado e de ritual nessas danças. Para tanto, recorreremos aos pensamentos de Warburg, que atribuía à análise iconológica o papel de “investigação sobre as fontes de imagens: as imagens não são entidades a-históricas, e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura”, como define Jacqueline Wildi Lins (2009, p.1). Além de Warburg, apelaremos a outros autores e seguidores dele, como o filósofo e historiador da arte contemporânea, Didi-Huberman, que se aproxima de Warburg, sobretudo, devido a seu conceito de montagem e a importância das imagens no que se refere ao registro e narrativa histórica

## 2. – Aby Warburg e a imagem em movimento

---

“Quando danças, queria que fosses como a onda do mar,  
para que nunca fizesse outra coisa”  
William Shakespeare

Neste capítulo, discorreremos sobre a vida do historiador da arte alemão nascido em Hamburg, Aby Warburg (1866-1929), formado em filosofia e história. Nosso intuito é utilizar alguns conceitos warburguanos, como *Nachleben*, *Pathosformel*, *Engrama*, assim como seu projeto do *Atlas Mnemosyne* para compreender melhor o tema central de nossa tese, a DCS. Warburg era procedente de uma família de banqueiros judeus, bastante abastada. Abriu mão do papel de primogênito, de administrar a fortuna da família, em prol de seu desejo e ânsia por estudo e aquisição de livros. Foi historiador da arte, grande intelectual e pesquisador versátil. Imprimiu um novo método de pesquisa, do qual até hoje não temos uma definição ou denominação adequada, mas que ele intitulou como psicologia histórica da expressão humana. De acordo com Leopoldo Waizbort (2015, p.09) Warburg cogitava o nome de “ciência da cultura”, no entanto, “o sentido que se tinha em vista com essa denominação é bastante amplo e tem fronteiras intencional e provocativamente voláteis, de sorte que o rótulo serve mais para dar uma vaga ideia do que para esclarecer de que se trata.”. Ao que parece, do mesmo modo como é difícil nomear suas ideias, é impossível alocar seus pensamentos em uma área específica de saber, uma vez que sua proposta partia de um pressuposto interdisciplinar, ou seja, que rompesse com a concepção de que as áreas de conhecimento se bastam por si só e indo ao encontro do pressuposto de que o diálogo enriquece as proposições.

O historiador e filósofo Didi-Huberman tem dedicado seus estudos à compreensão do legado deixado por Aby Warburg, Walter Benjamin. Carl Einstein entre outros autores. Pensadores que não foram bem quistos no meio acadêmico, não conseguiram alavancar uma carreira acadêmica, mas que, no contexto contemporâneo, são muito lidos e valorizados. Os três, na opinião de Didi-Huberman (2013) estabelecem diálogos e se complementam em certa medida, em especial no que tange à concepção de montagem; tempo e à discordância de que a imagem poderia ser reduzida apenas a um

documento para a história; desconsiderando a complexidade desta. Na obra “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, o autor se refere à Warburg com as seguintes palavras:

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanescias, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p.25, grifo do autor).

Com essas ideias, Warburg teria provocado uma “reviravolta decisiva” na história da arte. Seu legado, contudo, ainda hoje é objeto de discussão; dada a impossibilidade de se traçar limites exatos de suas obras; é como se sua obra não tivesse um contorno definido, o que levaria Didi-Huberman a confessar que “todas as nossas reflexões sobre Warburg ficam presas a uma certa indecisão” (DIDI-HUBERMAN, 2013 b, p.28). Essa proposição poderia ser compreendida como algo negativo, uma vez que não apenas o “método warbuguiano” é alvo de questionamentos, como a “multiplicação de referência a esse suposto ‘método’ proporciona uma verdadeira vertigem” na opinião do autor (Ibid., p.30). Warburg nos propõe um constante “deslocamento”, como explica Didi-Huberman: um “deslocamento do pensar, nos pontos de vista filosóficos, nos campos de saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos.”. O que o torna um “fantasma” em sua própria época e no contexto atual (Ibid., p.31). Seguir Warburg é como ““atravessar paredes’, ‘desenclausurar’, a *imagem* e o *tempo* que ela carrega – ou que a carrega”, ou seja, compreender que a imagem perpassa pelos tempos, não é fixa (Ibid., p.31).

Warburg foi um pesquisador que publicou pouco durante sua vida, deixando-nos mais manuscritos e índices de cartões, do que propriamente publicações. Por originalidade e brilhantismo, todavia, é considerado por Horst Bredekamp e Michael

Diers (1998)<sup>6</sup> uma figura tão importante para a História da Arte quanto Marx Weber o foi para as Ciências Sociais, ou Sigmund Freud para a Psicanálise e ainda, Albert Einstein para a Física. Conhecer um pouco sobre Warburg pode nos auxiliar na compreensão de seu modo de conceber a pesquisa e a importância de seus pensamentos, sobretudo, no que tange à compreensão sobre a vida das imagens. O legado de Warburg tem despertado o interesse de diversos pesquisadores, especialmente a partir de 1990. Seus conceitos sobre uma “ciência sem nome”, dedicado ao estudo da cultura, perpassa por diversas áreas de conhecimento, provocando uma interdisciplinaridade, ou um repensar sobre as barreiras, divisões, demarcações entre uma área de conhecimento e outra. Atrelado a sua concepção acerca da imagem, uma imagem viva, “em movimento” e “com uma vida póstuma” (*Nachleben*) seus estudos têm provocado uma reflexão maior sobre a compreensão da imagem, principalmente em pesquisas que perpassam essa barreira e que têm como pretensão caminhar por diversas áreas de conhecimentos, como é o caso desta pesquisa.

Na prancha 2.1<sup>7</sup> selecionamos imagens que simbolizam um pouco da vida pessoal e da trajetória de Aby Warburg. Destacamos sua viagem para a América do Norte, em particular Arizona e Novo-México, entre os anos de 1895-1896, em virtude do casamento do seu irmão (figura 2.3 e 2.4). Nessa ocasião, Warburg, na intenção de fugir um pouco da civilização e buscar mais informações sobre as culturas nativas da América, passa seis meses visitando comunidades indígenas nas aldeias Pueblo e Navajo, no sudoeste americano. Durante sua visita, ele percebe a possibilidade de utilizar as imagens como meio para investigar o contexto das culturas pagãs<sup>8</sup>. Escolhemos também imagens

---

<sup>6</sup> A obra “A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu” reúne todos os textos publicados em vida por Aby Warburg. Foi publicada no Brasil em 2013 e contém, além do prefácio original, escrito por Gertrud Bing em 1932, o prefácio escrito em 1998, pelos autores Horst Bredekamp e Michael Diers. Outra obra publicada no Brasil é “Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências”, de 2015.

<sup>7</sup> Como mencionamos, utilizamos a estratégia de reunir imagens naquilo que denominamos de “pranchas”. Não iremos discutir ou analisar as imagens de modo particular, as pranchas fazem parte do texto e o complementam.

<sup>8</sup> Segundo Fritz Saxl (1957, p. 326, *apud* Claudia Mattos e Joseph Imorde, 2014), a visita de Warburg ao sudoeste americano representou, para ele, “uma viagem aos arquétipos”. Aos olhos de Warburg, esses índios ainda “viviam em um estágio primitivo que permitia compreender o que havia sido a experiência simbólica do homem Europeu em sua origem” (MATTOS E IMORDE, 2014, p.154). Em seus manuscritos para uma palestra na sociedade de fotografia de Berlim, em 1897, Warburg escreveu que sua visita aos índios Pueblos o fizeram compreender que o as ideias religiosas pagãs e atividades artísticas estavam muito bem representadas na experiência desses povos indígenas, o que poderia ser um material rico para a investigação sobre as origens da arte simbólica. Alguns anos depois, as fotografias dessa viagem serviriam de apoio para sua célebre palestra, apresentada na clínica de Kreuzlingen durante seu internamento, como provas irrefutáveis para sua teoria da imagem (Ibid., p.154).



de seus maiores projetos enquanto pesquisador, sua biblioteca particular (figura 2.9), que posteriormente foi transferida e se transformou no Instituto Warburg (figura 2.10). Um aspecto que chama a atenção em sua biblioteca é a sua estrutura circular, um diferencial nesse tipo de prédio e que vai ao encontro do que Warburg pensava sobre o conhecimento e sobre a vida, ou seja, um processo dialético, vivo e em movimento. Também foram selecionadas imagens de alguns dos painéis de imagens que ele organizou para seu projeto inacabado, o “*Atlas Mnemosyne*” (figura 2.8).

## Prancha 2.1 – Aby Warburg e a imagem em movimento.

 <p>21</p>	 <p>22</p>	 <p>23</p>	 <p>24</p>	<p>Figura 2.1 Warburg e sua então futura esposa, Mary Hertz, Florença, 1888.</p>
 <p>25</p>	 <p>26</p>	 <p>27</p>		<p>Figura 2.2 Entre 1892 – 1893, prestando serviço militar.</p>
 <p>28</p>		 <p>29</p>	 <p>210</p>	<p>Figura 2.3 Em 1895, durante sua visita aos EUA.</p>
				<p>Figura 2.4 Warburg e os índios Pueblos, dos EUA, 1895.</p>
				<p>Figura 2.5 Warburg. Retrato, 1912.</p>
				<p>Figura 2.6 Na Itália, com Gertrud Bing e Franz Alber, 1925.</p>
				<p>Figura 2.7 Aby e Mary Warburg com seus filhos: Marietta, Max Adolph e Frede, Hamburgo, 1906.</p>
				<p>Figura 2.8 Mnemosyne Atlas, Painel da Exposição de Rembrandt, 1926.</p>
				<p>Figura 2.9 Biblioteca de Warburg em Hamburg.</p>
				<p>Figura 2.10 Entrada do Instituto Warburg, Universidade de Londres.</p>

Como já mencionado, é possível transitar entre várias áreas utilizando os pressupostos warburguanos como meios para compreendermos objetos variados de pesquisa, como exemplo, poderíamos citar a história da arte, antropologia, filosofia, sociologia, história, arte, entre outras. Tal constatação nos permite uma aproximação entre Warburg e a dança, um objeto de estudo que também pode ser compreendido por diferentes áreas de conhecimentos e que não se limita a uma ciência em especial. Seus estudos possibilitaram um grande enriquecimento a nossa pesquisa, em especial no que tange ao seu olhar sobre as imagens e a sobrevivência de gestos e movimentos registrados em diferentes imagens e em diferentes contextos e tempos históricos, formando o que podemos denominar de uma “memória coletiva”.

Ao que parece, as imagens despertavam perturbações e alguns questionamentos a Warburg, como destaca Waizbort (2015, p. 10): “Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades?”; “Como elas tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade?”; “Quais foram os suportes desses conteúdos?”; “Quais foram os mediadores?”; “Como os transformaram?”, ou ainda, “Com que finalidade?”. Devemos considerar que esses questionamentos são provenientes de um período de acesso à informação mais restrito que na atualidade, sobretudo com o advento da internet, o que os torna realmente pertinentes e intrigantes.

Segundo Cláudia Valladão de Mattos (2006, p. 221) a preocupação de Warburg estava vinculada a uma psicologia da imagem, isto é, “para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens” e das “razões que determinavam suas transformações no tempo.”. Em sua tese de doutorado em História da Arte, em que escreve sobre a obra de Botticelli, Warburg registra seu interesse pela “sobrevivência de formas de um tempo passado em outro”; tal interesse o impulsiona a pesquisar sobre a “sobrevivência de formas clássicas” na conjuntura da cultura do Renascimento Italiano. Tais preocupações do autor o incitaram a “pensar em uma motivação psicológica para a reutilização de determinadas formas antigas no contexto da cultura florentina do *quattrocento*” (MATTOS, 2006, p.221-222).

Corroborando com os pressupostos de Mattos, Waizbort (2015, p. 10), enfatiza que se pudéssemos traçar um fio condutor entre os estudos e concepções de Warburg, poderíamos arriscar que é o rastreamento das influências da Antiguidade, em especial do paganismo antigo, na arte do Renascimento italiano. Reafirmando o que

chamava a atenção do estudioso era a permanência, ou a repetição de gestos, elementos expressivos, rastros da antiguidade nas obras do Renascimento, gestos estes que apareciam com frequência, ainda que transformados, modificados, ou ressignificados pelos artistas renascentistas. Waizbort complementa os questionamentos de Warburg acrescentando suas próprias perguntas: “Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos?”. Eis a questão: “discernir as transformações sofridas por certos modelos”, realizadas pelos artistas do Renascimento (Ibid.,p.11).

Podemos estabelecer como ponto em comum entre Aby Warburg e Bernhard Wosien o interesse pela sobrevivência de resquícios da cultura de nossos antepassados no contexto contemporâneo. Acreditamos que questionamentos semelhantes aos de Warburg poderiam ser feitos quanto à ressignificação da dança de roda e da dança tradicional, feita por Bernhard Wosien, por exemplo: “Quais elementos se mantiveram fiéis às danças de nossos antepassados e quais as contribuições e ressignificações realizadas por Bernhard Wosien?”. Ou, dito de outra maneira: “Em que ponto essas danças mantém as características das danças populares de nossos ancestrais e onde podemos visualizar a interferência pessoal de Bernhard Wosien?”.

Warburg desenvolveu o conceito de *Pathosformel*, que Waizbort (2015, p.11) irá descrever como: “fórmula de *páthos*”, que se refere a “modelos ou motivos oriundos da Antiguidade utilizados pelos artistas renascentistas para exprimir formas em movimento e uma espécie de linguagem gestual”. Esse conceito se refere em especial às “formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências (coletivas e individuais) muito intensas que ele situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos (como no culto de Dionísio).” (WAIZBORT, 2015, p. 12). Segundo Waizbort (2015) para Warburg tais experiências estariam “mortas” no passado, porém não estariam definitivamente perdidas, tendo em vista que estariam gravadas em uma memória coletiva e que, em determinadas situações, podem ser atualizadas ou ressignificadas, em especial, por meio das expressões artísticas.

Márcio Seligmann-Silva, autor e leitor de Warburg, Walter Benjamin e Sigmund Freud (autores, aliás, que se aproximam em vários níveis), apresenta seus argumentos de modo muito atrelado aos pressupostos desses autores, em especial, no que tange ao conceito que desenvolve sobre as hiperimagens, que nos remete às “fórmulas de *pathos*”. Esse é um conceito warburguiano referente à capacidade de algumas imagens

viajarem no tempo “irrompendo em outras épocas, como citações que brotam e desarranjam os contextos. Essa reaparição das fórmulas patéticas na sua sobrevivência tem a forma do retorno do recalcado.” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 67). O conceito de “hiperimagens”, desenvolvido pelo autor, propõe que pensemos na relação existente entre as imagens marcantes, “que se imprimem de modo duradouro na mente ou em determinadas culturas, ou até mesmo em toda uma espécie” (Ibid., p.67). Para ele, essas imagens poderiam ser classificadas como “indelévels”, ou que não se desgastam com o tempo devido à sua força. Seriam as imagens que resistem ao tempo, que guardam algo que vai além do registro visual e que estejam ligadas a “fatos que possuem uma fortíssima carga emocional” (Ibid., p.66).

Seligmann-Silva (2012) relacionará esse tipo de imagem à tragédia e à morte, no entanto, acreditamos se possível pensar em outros tipos de imagens que poderiam ser consideradas como indelévels e hiperimagens. Como exemplo, destacamos nosso objeto de análise, a dança de roda, mais especificamente, o círculo e a força com que esse símbolo e manifestação se impõem em todas as culturas e em ambientes tão diversos. Ao pensar na simbologia do círculo e da roda, nos remetemos novamente ao conceito warburguiano de *Nachleben*, que, embora não tenha uma tradução muito específica, refere-se a uma *sobrevivência* do antigo, do passado. O autor argumenta que “imagens são lidas como um *médium* de sobrevivência de gestos patéticos”. E ainda, as imagens, do mesmo modo que “congelam movimentos e os preservam para a posteridade”, podem ser consideradas como “um transmissor” de emoções (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.68).

O conceito de *Nachleben* nos possibilita estabelecer mais uma aproximação entre Warburg e Bernhard Wosien, uma vez que, na elaboração de suas montagens coreográficas Bernhard e M-G. Wosien se utilizam de formas, ou gestos de dança já existentes, ou “sobreviventes” ao tempo, espaço e cultura. Esses gestos, encontrados em registros imagéticos, textuais ou orais são, muitas vezes, a base de suas coreografias e da teoria/pedagogia da DCS. Essa aproximação nos permite arriscar que existe uma aplicação prática dos conceitos de Warburg na DCS, ainda que ambos, Bernhard e M-G. Wosien, não tivessem conhecimento sobre seus estudos.

Segundo Horst Bredekamp e Michael Diers (2013, p.XVII), Warburg foi um pesquisador extraordinário e inigualável no que se diz respeito à “dedicação intensa e escrupulosa não só às obras de arte, mas também às imagens do cotidiano”. Ainda

seguindo os pensamentos desses autores, as “reflexões de Warburg, que se nutriam da ocupação com as obras, visavam à importância das imagens num processo civilizador que, na sua forma primordial, ainda não era língua e estava a meio caminho entre magia e logos.” (Ibid., p.XVII). Com isso, salientamos novamente que Warburg criou um método próprio de pesquisa, que exige um trabalho multidisciplinar, ou, uma “interdisciplinaridade” do olhar lançado ao objeto de estudo.

Em sua caminhada breve e intensa, Warburg desenvolveu diversos trabalhos, entre eles destacamos sua biblioteca, uma das maiores bibliotecas particulares de que se tem conhecimento, adquirida por meio da fortuna de que sua família dispunha. Um projeto de grande originalidade, tanto no que se refere ao projeto arquitetônico como no modo com que os livros eram organizados, ou seja, por assuntos em comum e não por ordem alfabética, como é feito na maioria das bibliotecas que temos acesso. Didi-Huberman (2013b, p.35) descreve essa biblioteca como uma espécie de “*opus magnum* em que seu autor, embora secundado por Fritz Saxl, provavelmente se perdia tanto quanto construía seu ‘espaço de pensamento’”. E acrescenta que nesse espaço, no qual havia certa de 65 mil volumes, “a história da arte como disciplina acadêmica foi posta à prova de uma desorientação organizada: em todos os pontos em que havia fronteiras entre disciplinas, a biblioteca procurava estabelecer ligações” (Ibid., p.35). O intuito era organizar o conhecimento de modo interdisciplinar, em que as linhas limítrofes entre as áreas de saber fossem minimizadas e permitissem uma ampla discussão e reflexão em torno do objeto de análise, no entanto, a questão é: “Como organizar a interdisciplinaridade?”, questiona Didi-Huberman e conclui que: “se a biblioteca de Warburg resiste tão bem ao tempo, é porque os fantasmas das perguntas formuladas por ele não encontraram conclusão nem repouso.” (Ibid., p.36). Esse é um desafio ainda presente no meio acadêmico: como tornar a interdisciplinaridade, ou, essa ruptura de barreiras, possível? Warburg talvez tenha dado o primeiro “pontapé”, abrindo o campo da história da arte e acolhendo conceitos da antropologia e filosofia.

Warburg transformou sua própria casa em uma biblioteca e, posteriormente, fundou nesse espaço o Instituto Warburg, destinado à pesquisa sobre Ciência e Cultura e ao estudo da “sobrevivência da tradição clássica da civilização europeia. Edgar Wind (apud BREDEKAMP e DIERS, 2013, p.XX) considera que “através do estudo dessa problemática, o instituto desenvolveu o método específico de interconectar todas aquelas ciências clássicas que normalmente são tratadas separadamente.”. Após a morte de

Warburg, em 1929, e a ascensão nazista ao poder, essa biblioteca teve que ser transferida da Alemanha para Londres; na época, a biblioteca contava com um acervo de 60 mil exemplares. Nesse novo espaço, a partir de 1933, o Instituto passou a se dedicar ao “estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica” (GINZBURG 1999, p. 42, apud TEIXEIRA, 2010, p.135). Nele, passaram nomes importantes para a história da arte, como Fritz Saxl (diretor do Instituto após a morte de Aby Warburg), Erwin Panofsky, Edgar Wind, Delio Cantimori, Frances Yates, E. H. Gombrich, Eugenio Garin, Arnaldo Momigliano, Carlo Ginzburg, Anthony Grafton entre outros (TEIXEIRA, 2010, p.135).

Na opinião de Bredekamp e Diers, os pressupostos ou a iconologia de Warburg são atemporais, uma vez que “não precisa temer a idade, pois se torna atual sempre que as disciplinas hermenêuticas se expõem ao perigo de se desfazerem entre a especialização e a generalização” (BREDEKAMP e DIERS, 2013, p.XXI). Além disso, a iconologia de cunho warbuguiano nos permite abolir a ruptura entre a alta cultura e a cultura popular, uma vez que, para ele, todas as imagens eram importantes, fossem elas da “alta arte” ou não. Um exemplo desse pensamento é o seu último e inacabado projeto, o *Atlas Mnemosyne*, que reúne tanto imagens cotidianas, como imagens da alta arte, assim como a história da antiguidade e a atualidade, arte europeia e a arte não europeia.

Para Warburg, as imagens são capazes de possibilitar uma “memória coletiva”, ou, do modo como compreendeu, uma “memória pictória”, como explica António Guerreiro (2002). O conceito de história em Warburg “é fundado na sua teoria da memória social ou colectiva. Esta questão da memória colectiva é explicitada e desenvolvida nos escritos mais tardios” e começam ganhar forma “desde o seu estudo de 1893, sobre o ‘Nascimento de Vénus’ e a ‘Primavera’, de Botticelli.” (GUERREIRO, 2002, p.395). Warburg utilizou imagens em diversos de seus trabalhos, o “*Atlas*” é apenas um exemplo. Outro exemplo que poderíamos ressaltar são as exposições em que ele apresentou suas pesquisas por meio de palestras e de apresentação de imagens. Nessas ocasiões, ele reuniu sequências de imagens, separadas por temas e organizadas em grandes painéis, utilizados para ilustrar o objeto pesquisado e possíveis processos de interpretação das imagens, o que atualmente, seria equivalente às apresentações que utilizam projeções elaboradas por meios digitais e reproduzidas em telões. No período em que Warburg desenvolveu essa estratégia, no entanto, considera-se que tenha sido algo inovador, de vanguarda. Ele conseguiu imprimir uma didática própria, em que a

“palavra e a imagem se relacionavam de forma emblemática”, como consideram os autores Bredekamp e Diers (2013, p.XXX).

Vamos também ao encontro do conceito warburguiano de *Nachleben*, ou “sobrevivência”, que o motivou a pesquisar os “sintomas”, rastros de culturas passadas e que ainda permanecem vivas, que são provas de um anacronismo do tempo e de que o passado não é algo estanque, mas que está sempre em movimento. Esses rastros de história, de cultura que são recorrentes, que sobrevivem, Didi-Huberman (2013b., p.46) explicará como: “Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual.”. Essa permanência da cultura se caracteriza como um “sintoma”, algo deslocado de seu tempo, como a sobrevivência de práticas festivas do período Renascentista, pesquisadas por Warburg. Esses fantasmas e os sintomas que dão a entender a sobrevivência ou rastros de cultura. Vestígios de uma cultura que é anterior a nosso tempo contemporâneo, não são “reduzíveis à existência objetual de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas objetual de restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique”, como explica Didi-Huberman (Ibid., p.49). Acrescentamos aqui a possibilidade de esses rastros poderem aparecer também por meio da imagem do corpo-dançante, o que nos aproxima dos conceitos warburguianos.

Warburg e Bernhard Wosien, aparentemente, tinham outro interesse mútuo, o estudo da “vida em movimento”, o que nos permite ratificar a possibilidade de aproximação entre os conceitos e estudos de ambos. Em seu primeiro trabalho de pesquisa, realizado durante sua formação em História da Arte, Warburg focou seu olhar para as obras de arte do Renascimento e chegou à conclusão de que é possível encontrarmos modelos antigos de representação do movimento. A partir de então, seus estudos se direcionariam para a adoção das “imagens antigas como símbolos” da expressão do ser humano, bem como, o estudo “sobre a constituição essencial dos próprios símbolos”. Segundo seus pressupostos, essa força da imagem explica-se pelo fato de que

[...] a cultura pagã, em seus atos culturais e no desenvolvimento de suas imagens, possibilitou a expressão máxima de emoções elementares. Como fórmulas e signos desses processos, essas formas pictóricas podem ser transmitidas, transformadas e, graças a tensões de natureza



igual, reconduzidas a uma vida própria e agitada (GERTRUD BING, 1932, apud WARBURG, 2013, p. XLII).

Seguindo esse pressuposto e a descoberta de que as imagens transitam entre o tempo e o espaço, provocando um intercâmbio de cultura, memória e conhecimento, Warburg ampliou suas pesquisas, abrangendo períodos históricos diversos, não apenas o Renascimento. Essa foi a linha condutora que procuramos utilizar também em nossa pesquisa, buscando imagens de tempos e lugares diversificados, além de textos, em que pudemos encontrar resquícios da dança de roda e da dança tradicional. Em nosso percurso, buscamos investigar e compreender as transformações que ocorreram ao longo da história com essas danças de roda e danças tradicionais, assim como, de que modo a teoria/pedagogia da DCS foi construída a partir desses dois estilos de dança. Utilizamos diversas imagens, por vezes dispostas individualmente e, em outras, na sua maior parte, agrupadas em pequenas montagens, que, como já mencionamos, foram denominadas de pranchas.

Procuramos seguir os princípios warburguanos de que as imagens estão “imersas em contextos”. Como nos explica Waizbort (2015, p.18) à luz de Warburg: “as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben*”. Ainda segundo o autor, as imagens podem se relacionar com os textos de modos variados, ambos possuem uma “simbiose variada, em que muitas vezes o texto oferece material para a composição imagética”, já em outros momentos, “somente o recurso a um texto pode esclarecer o significado de uma imagem” (Ibid., p.18). Como veremos ao longo dos capítulos, em alguns casos, o texto será necessário para a compreensão das imagens, em especial as imagens pouco conhecidas ou desconhecidas ao leitor.

Warburg, talvez numa visão vanguardista ou visionária, compreendeu que a imagem teria um grande peso e visibilidade para a sociedade moderna. No presente momento deste trabalho, com tantos recursos tecnológicos que disponibilizam, produzem e compartilham imagens, naturalizou-se uma presença muito marcante de signos e imagens. Em uma entrevista realizada com o filósofo Jean Baudrillard (2003, p.2) um dos questionamentos foi: “como seria um mundo sem fotos da atualidade?”, ele respondeu: “Seria uma privação ambiental. Teríamos a impressão de ser privados de alguma coisa e de nada saber do mundo.”. É certo que vivemos em uma era do qual as imagens fazem

parte, sobremaneira, do nosso cotidiano, sejam elas fotográficas, pinturas, desenhos, gravuras, cinematográficas, ou mesmo, oníricas ou imaginárias. Nossos olhos e nosso cérebro já se habituaram a reconhecer ícones, utilizar-se deles para memorizar, lembrar, registrar, reconhecer algo ou alguém. Percebe-se uma necessidade humana de registrar os acontecimentos por meio das imagens. Antes da descoberta da fotografia essa necessidade tinha menor impacto, no entanto, atualmente a necessidade de registro é tamanha que tudo e qualquer coisa passa a ser objeto fotografado e compartilhado por meio da tecnologia, das mídias digitais, da internet. Nesse sentido, reafirmamos o quanto o trabalho de Warburg foi “vanguardista”.

As características do trabalho de Warburg, seu interesse pela memória social, por uma história contada por meio de imagens, ainda que não tenha sido concluída por ele, foram de grande inspiração para nossa tese. Suas ideias nos permitiram a elaboração de um percurso no qual objetivamos destacar uma memória da dança de roda, hábitos culturais e ritualísticos, que eram e ainda são difundidos por meio do corpo dançante, das imagens produzidas, dos textos escritos, entre outros. No próximo tópico, expomos imagens e exploramos mais seu projeto “*Atlas Mnemosyne*”, para que possamos ter uma compreensão melhor sobre o que pretendia Warburg.

## 2.1 – *Atlas Mnemosyne*, uma história contada por meio de imagem

“A dança é um prazer aos olhos. Esta opinião é um dos efeitos daquele mau costume de envelhecer.”  
*Machado de Assis.*

Um projeto visionário, audacioso e que até hoje é objeto de estudo, admiração e inspiração para muitos estudiosos. O *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, descrito por um de seus maiores seguidores e estudiosos, Didi-Huberman (2013, p.227), como “o único ‘aparelho para ver o tempo’, o último dispositivo no qual Warburg trabalhou desde o seu regresso a Hamburgo, em 1924, até a sua morte em 1929.” Ou ainda, “uma nova apresentação ou uma *remontagem problematizada* dos materiais acumulados durante trinta anos de investigação.” (Ibid., p.227). O autor acrescenta ainda: “não era apenas um ‘resumo em imagens’, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um ‘lembrete’, mas uma *memória no trabalho*”, ou, como ele define, “uma memória viva.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b. p.383). Nesse projeto, ao contrário do que muitos insistem em

julgar, não havia apenas imagens. Didi- Huberman nos lembra de que Warburg deixou um extenso material escrito que deveria acompanhar cerca de duas mil imagens e estes estariam reunidos em dois volumes de textos, que acompanham a elaboração de seu *Atlas*. Esses manuscritos, que nunca foram publicados, deixam explícitos que Warburg desejava que o *Atlas* fosse composto não apenas de “uma *história* das ‘influências da Antiguidade’, mas por uma elaboração teórica sobre a *memória* das imagens e dos símbolos, compreendida a partir de seus fenômenos de *sobrevivências*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.392). Na definição do autor:

*Mnemósine* é, pois, uma obra-prima – comovedora aposta epistémica, forma nova de saber visual – onde tudo o que está reunido, recolhido, liberta multiplicidades de relações impossíveis de reduzir a uma síntese. É a obra de uma salutar *crise da unidade* e de uma necessária *crise da totalidade*, um conjunto de mesas que reúnem a fragmentação do mundo das imagens, para além de toda a esperança – idealista ou positivista – de síntese (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.233, grifo do autor).

Warburg reunia na mesma superfície, ou painéis, diversas imagens que funcionavam como “um conjunto de ‘pranchas’ – ou de ‘mesas de orientação’ – nas quais se reuniriam coisas múltiplas e frequentemente muito heterogêneas.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.233). Segundo Didi-Huberman (2013b, p.387) a grandeza do *Atlas* seria a de nos “*fazer perceber as sobredeterminações* em ação na história das imagens” uma vez que nos permite comparar as imagens em um olhar rápido sobre elas, visto que estão todas reunidas, dispostas lado a lado. O autor assim descreve essa faceta do *Atlas*:

[...] *Mnemosyne* permitia *expor o arquivo inteiro*: desdobrar, por assim dizer, a profundidade estratificada dos arquivos. Aquilo que fora empilhado às cegas na biblioteca ou na fototeca tornou-se, subitamente, um *meio visual desdobrado*, obsidional, com as pranchas do atlas constituindo uma espécie de dupla parede elíptica a cercar o leitor da biblioteca hamburguesa (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.387, grifo do autor).

Seria como vermos toda a estrutura visual dos pensamentos de Warburg, uma “*anamnese* de seu próprio pensamento”, um meio encontrado por ele para alcançar

novamente sua “capacidade de *invenção* teórica”, após os anos de internação e de psicanálise na clínica de recuperação (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.390). Como complementa o autor:

Assim, *Mnemoyne* traz todos os traços da linguagem privada e da busca autobiográfica. É uma espécie de autorretrato estilizado em mil pedaços, com esses alguns milhares de imagens afixados nas 63 telas negras em que o pensamento de Warburg – a história mesma desse pensamento – se reconhece nas circulações, nos relacionamentos das imagens entre si [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p. 390).

Warburg buscava compreender a “função memorativa das imagens”, ou seja, de que modo as imagens sobrevivem, retornam, num movimento que é sempre dialético, o que nos permite considerar o “*Mnemosyne* um *atlas* do sintoma”, um sintoma que é próprio de Warburg: “a incapacidade – tão estranha num historiador – de contar a história da arte como se contaria uma sequência ordenada de eventos”. Ou ainda poderíamos definir o *Atlas* como “o *atlas* do sintoma, como coletânea das ‘fórmulas do *páthos*’ recenseadas por Warburg, durante sua vida inteira, na cultura ocidental.” (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.390).

Ao idealizar seu *Atlas*, Warburg desejava propor algo diferente de uma simples coletânea de imagens ou lembranças. A complexidade do projeto estava justamente na proposição de organizar um *Atlas* que oferecesse as “demarcações visuais de uma memória impensada da história”, que ele denominava como *Nacleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.402). Essa era uma ideia tão nova no campo das ciências humanas que ainda hoje temos dificuldade de encontrar modelos que sejam equivalentes. Talvez esse seja um dos motivos de ele não ter conseguido finalizar seu projeto e quiçá nunca conseguiria, uma vez que se propunha a comprovar o “incessante *deslocamento combinatório* das imagens” (Ibid., p. 389). Warburg buscava comprovar sua tese alternando continuamente as imagens dos painéis, no entanto, como poderia finalizar esse projeto se o movimento entre as imagens era contínuo? E ainda, como responder a um dos que deveria ser o maior de seus questionamentos: “Como expor o inconsciente dos símbolos?” (Ibid., p.391).

Na prancha 2.2 foram selecionadas, de modo aleatório, algumas imagens dos painéis que compõem o projeto do *Atlas Mnemosyne*. Esse projeto que, como já demos

indícios, teria como intenção o mapeamento da “vida após a antiguidade”, ou o modo como as imagens com grande poder intelectual, emocional ou simbólico, insurgem da antiguidade ocidental para lugares e tempos diferentes. Sendo esses tempos posteriores, como na Grécia Alexandrina, ou futuros, no caso, Alemanha contemporânea. Embora não tenha sido finalizado e publicado, podemos acessar os painéis e informações a respeito desse projeto na plataforma digital do Instituto Warburg<sup>9</sup>. No mesmo site encontramos o texto de autoria de Christopher D. Johnson, que seria um complemento ao livro escrito por ele em 2012, intitulado como “Memory, Metaphor, e Atlas of Images de Aby Warburg”. Nesse texto Johnson (s/d) descreve o *Atlas Mnemosyne* com as seguintes palavras:

Iniciado em 1924 e deixado inacabado no momento de sua morte em 1929, o *Atlas de Mnemosyne* é a tentativa de Aby Warburg de mapear a “vida após a antiguidade”, ou como imagens de grande poder simbólico, intelectual e emocional emergem na antiguidade ocidental e reaparecem e são reanimados na arte e cosmologia de tempos e lugares posteriores, da Grécia Alexandrina à Alemanha de Weimar. Concentrando-se especialmente no Renascimento, o período histórico em que ele achava que a luta entre as forças da razão e da irracionalidade era mais palpável, Warburg esperava que o *Atlas Mnemosyne* permitisse que seus espectadores experimentassem as ‘polaridades’ que enigmam a cultura e o pensamento (JOHNSON, s/d<sup>10</sup>).

Em acordo com Johnson (s/d), para elaboração de seu *Atlas*, Warburg montou ao todo 63 painéis, com dimensões de 170 e 140 centímetros, contendo setenta pranchas numeradas, com aproximadamente 1.300 ilustrações retiradas de revistas, livros, jornais, entre outras fontes que datavam desde a Antiguidade, Renascimento até os dias presentes. As fotos não possuíam legendas, no entanto, segundo o autor, Gertrud Bing, seguidora de Warburg, teria elaborado, por meio das anotações de seu mentor, pequenos títulos aos painéis, que dão uma sinalização sobre os temas das imagens. Para Johnson, os experimentos de Warburg no “*Atlas*”:

---

<sup>9</sup> Na plataforma encontramos dez dos sessenta três painéis elaborados por Warburg. Utilizando as ferramentas interativas do site é possível navegar e manipular vários painéis individualmente. O endereço do site é: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about/mnemosyne-pathways>. Acesso em 05 de fev. de 2019.

<sup>10</sup> No texto extraído do site: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about> não há referência à data de publicação nem a paginação.

[...] seguem sua própria lógica metonímica e intuitiva, mesmo sendo impulsionada por décadas de estudos rigorosos. Warburg acredita que essas imagens simbólicas, quando justapostas e depois colocadas em sequência, poderiam promover insights sinóticos imediatos sobre a vida após a morte de imagens carregadas de pathos que retratam o que ele chamou de “bewegtes Leben” (*vida em movimento* ou *vida animada*). Como tal, o *Atlas Mnemosyne* se esforça para tornar inefável o processo de mudança histórica e recorrência imanente e compreensível. Mais especificamente, o *Atlas* mapearia a vida após a morte da linguagem clássica dos gestos na arte renascentista e além [...]. (JOHNSON, s/d., grifo do autor).

O “*Atlas*” explora diversificadas temáticas e funciona como uma espécie de cartografia renovada, em que Warburg “cria um dinâmico ‘espaço de pensamento’ [*Denkraum*] onde imagens cosmográficas e arte-históricas revelam como forças subjetivas e objetivas moldam a cultura ocidental.” (JOHNSON, s/d.). Johnson afirma que o desejo de Warburg era publicar o seu projeto e que, ao todo pretendia finalizar um volume entre setenta e nove e duzentos painéis que comporiam seu “*Atlas Mnemosyne*”. No entanto, na impossibilidade de sua finalização e publicação, Warburg nos deixa a possibilidade de preencher as possíveis lacunas que permaneceram em seu projeto.

Prancha 2.2 – *Atlas Mnemosyne*, uma história contada por meio de imagens.



Figura 2.11  
Painel 08 –  
Subida ao Sol.

Figura 2.12  
Painel 45 –  
gSuperlativos da  
linguagem dos  
gestos.

Figura 2.13  
Painel 46 –  
Ninfa. “Hurry-  
Bring-It” no  
círculo.  
Variações da  
“ninfa” de  
Ghirlandaio.

Figura 2.14  
Painel B – Vários  
níveis de  
transferência do  
sistema cósmico  
para a  
humanidade.

Figura 2.15  
Painel 70 – O  
*Pathos* do  
Barroco no  
estupro (de  
Proserpina).

Figura 2.16  
Painel 41 A –  
Páthos do  
sofrimento.  
Morte do  
sacerdote.

Como já comentamos, o motivo de Warburg organizar as imagens agrupadas em painéis foi porque acreditava que elas tinham a capacidade de dialogar entre si. Desse modo, ele as organizava de “modo livre”, no sentido de não fixá-las, para que pudesse manuseá-las, trocá-las de lugar, permitindo que as imagens pudessem estabelecer novos diálogos. Importante destacarmos que a intenção de Warburg ao não fixar as imagens nos painéis era justamente sinalizar que as imagens não tinham um único espaço definido, mas que poderiam circular em diferentes contextos, por isso, ele às vezes utilizava a mesma imagem em painéis diferentes, demonstrando que elas poderiam ter mais do que um sentido, o que dificultava fixá-las em um único espaço. Dito isso, alertamos aos nossos leitores que também poderão se deparar com a presença da mesma imagem em pranchas diferentes ao longo da nossa tese.

Na concepção de Didi-Huberman (2013) o modo como Warburg organizou seu projeto do *Atlas* indica seu pensamento sobre o conhecimento como algo inesgotável e insondável. Vejamos as palavras do autor: “o atlas, devido às suas montagens – *torna visíveis* o inesgotável e o insondável enquanto tais. Deste modo, o atlas distingue-se pela sua capacidade de *destacar as diferenças* e de revelar nelas inquietantes estranhezas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.259). O autor nos lembra também que um *Atlas* se distingue de um catálogo justamente por não esgotar nenhum arquivo, isso porque a imaginação de quem o manipula o renova sem parar, estabelecendo novas relações, novas teias de pensamentos, novas correspondências e analogias. Segundo ele, o *Atlas*, “por seu turno, não é guiado senão por princípios móveis e provisórios, aqueles que podem surgir *inesgotavelmente* novas relações” (Ibid., 2013, p.14). O que reforça a suspeita da impossibilidade de Warburg concluir seu projeto.

Sabemos que suas imagens não seguiam uma ordem cronológica e nem um rigor quanto à qualidade de resolução. Eram retiradas de revistas, jornais, fotografias, entre outros dispositivos ou suportes. Segundo as descrições de Didi-Huberman:

Warburg, como se sabe, pendurava as imagens do atlas com pequenas molas numa tela negra esticada sobre uma armação – um “quadro”, portanto -, depois tirava uma fotografia, ou pedia que alguém a tirasse, obtendo desta forma uma possível “mesa” ou prancha do seu atlas, após a qual podia desmembrar, destruir, o “quadro” inicial, e tornar a iniciar outro, para novamente o desconstruir. [...] Warburg compreendia bem que o pensamento não é uma matéria de formas encontradas, mas de formas transformadas. [...] Compreendia que inclusive a dissociação é susceptível de analisar, remontar, reler a história dos homens. [...] Nem desordem absolutamente louca, nem ordenação muito sensata, o atlas



*Mnemósine* delega na montagem a capacidade de produzir, através de encontros de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada - sem síntese, portanto - entre razão e desrazão, ou como dizia Warburg, entre os *astras* do que nos eleva até o céu do espírito e os *monstra* do que nos precipita até às profundezas do corpo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.21).

A maneira como ele organizava as imagens era de acordo com sua premissa de que as coisas não são fechadas em si mesmo, que elas se abrem para “processos de constelação”, novas construções de saberes. Para ele, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular”, seria “um pensar com imagens” como reforça Waizbort (2015, p. 19). Quando Warburg decide reunir diversas imagens em um mesmo local, que podemos denominar de placa, painel, prancha, mesa ou superfície, “ele decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas ‘relações íntimas e secretas’ se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47). Esses vínculos possibilitariam possíveis paradigmas para uma “releitura do mundo”, ou para apresentar a fragmentação existente entre as coisas e as possibilidades de produção de novas configurações, novas relações, segundo Didi-Huberman. Ele destaca novamente que Warburg nunca conseguiu fixar as imagens em quadros “definitivos”, deixando sempre espaços vazios, ou as pranchas incompletas, porque em sua concepção as relações e configurações proporcionavam uma infinita “releitura do mundo”. Nas palavras do autor:

O projeto do *Bilderatlas*, graças a seu dispositivo de *mesa de montagem* indefinidamente modificável – através de molas, móveis, com as quais pendurava as suas imagens, e da sucessão de registros fotográficos através dos quais documentava cada configuração obtida - permitia-lhe sempre reactivar, multiplicar, afinar ou bifurcar as suas intuições relativas à grande *sobredeterminação das imagens*. O atlas *Mnemósine* foi, pois, o aparelho concreto de um pensamento que o próprio Warburg bem expressou na conclusão do discurso que proferiu por ocasião da abertura do Instituto Alemão de História da Arte em Florença, em 1927: ‘*Si continua – coraggio!- ricominciano la lettura!*’. Como se ‘ler o que nunca foi escrito’ exigisse a prática de uma leitura sempre recomeçada: a prática de uma incessante *releitura do mundo* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

Seus painéis ficavam dispostos em seu Instituto, em Hamburgo e, na eminência de uma perseguição nazista, o Instituto foi transferido para Londres e, diferentemente de seus livros, os painéis não foram transferidas devido à dificuldade com relação ao transporte - barcos – e, tragicamente, elas não sobreviveram. O que temos como registro dessas pranchas são imagens feitas dele. Infelizmente, a resolução dessas imagens também não é de boa qualidade, no entanto, permite-nos ter uma breve noção de como o estudioso pensava a partir da organização das imagens.

Warburg deixa um texto introdutório com algumas considerações acerca desse projeto. Nesse texto, ele ressalta a importância de uma memória coletiva por intermédio das imagens, mais precisamente, da arte, argumentando que:

Ela aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo *phóbos* passional e abalada pelo mistério religioso, assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro (WARBURG, 2015, p.365).

Ainda segundo Warburg, uma ciência da cultura em que a história psicológica ilustrada fosse o tema principal deveria ser criada para que o processo de “desdemonificação” das imagens pudesse acontecer. Recorremos novamente às suas palavras:

O processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo *phóbos* – que abrange toda a escala dos estados de comoção expressos em linguagem gestual, indo da cisma desamparada à antropofagia assassina – confere à dinâmica do movimento humano, mesmo nos estágios que se acham entre os polos limítrofes do culto orgíaco (lutar, andar, correr, dançar, pegar), uma borda de vivência aterradora que o renascentista instruído, crescido na disciplina clerical do medievo, via como um território proibido, no qual apenas os ateus de temperamento liberto podiam se espriar (WARBURG, 2015, p. 365).

Com essas palavras de Warburg, justifica-se a relevância do seu projeto *Atlas Mnemosine*, que, de acordo com ele, poderia afastar os preceitos que ocasionaram uma

visão negativa da imagem, ressaltando os valores expressivos nas representações da vida em movimento, em especial, no período do Renascimento. Para Bredekamp e Diers (1998, p.XVII) ao elaborar seu *Atlas*, Warburg intencionava “captar a contribuição das imagens no processo de um iluminismo que se renova a cada dia”. Ou, como descreve Guerreiro (2002, p. 390), “mostrar a permanência de certos valores expressivos, dotados de uma ‘força formadora do estilo’ (*stilbildende Macht*), que sobrevivem como um patrimônio sujeito a complexas leis de transmissão e recepção.”. Não havia nele um desejo de codificar as imagens, ou elevá-las esteticamente, mas sim mostrar que as imagens carregam uma vida póstuma de formas antigas e que essas formas se repetem em diferentes contextos espaciais e temporais. Para Didi-Huberman (2013, p.63) Warburg com sua “iconologia dos intervalos” teria se aproximado de uma “*arqueologia do saber visual*,”. Um modo de pensar que “se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante” nas palavras de Didi-Huberman (Ibid., p.64) que buscou se concretizar no seu *Atlas* de imagens, definido como “*obreiro* de um pensamento sempre potencial – inesgotável, poderoso, bem como inconclusivo – sobre as imagens e o seus destinos” (Ibid., p.73).

Segundo Mattos (2006, p. 222) com esse projeto, Warburg desenvolve uma “teoria da história calcada numa temporalidade não linear, onde as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o *continuum* da história, traçando pontes entre o passado e o presente”. Didi-Huberman (2013b, p.406) corrobora com esse pensamento e afirma ainda que “a ruptura warburguiana consiste, precisamente, em *haver pensado o próprio tempo como uma montagem* de elementos heterogêneos: é essa a lição antropológica das ‘formações de sobrevivência’”. Sobre esse anacronismo das imagens, Hans Belting (2014, p.72) reforça que “as imagens constituem formas historicamente contingentes, mas respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens as inventaram e incessantemente as reinventam.”

Para Didi-Huberman (2015, p.25), o anacronismo não é só importante, como “necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão”. Isso porque, segundo o autor, a imagem carrega e produz uma memória. Ele complementa esse posicionamento afirmando que o *Atlas* é “um objeto anacrônico, pois nele existem tempos heterogêneos a trabalhar de forma constante e concertada” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.18). Isso porque, segundo ele, sempre que nos posicionamos diante de uma imagem nos colocamos

diante do tempo, um tempo anacrônico, que, segundo ele, “atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos – quase – não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Ele explica melhor sua compreensão sobre o anacronismo da história e da imagem:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

Esses dizeres nos deixam claro o anacronismo da imagem e o quanto é frágil e efêmera a vida humana. Seguindo os pressupostos de Didi-Huberman (2013, p. 19-20) o *Atlas* foi uma “aposta” de Warburg, “uma aposta de que as imagens, agrupadas de uma certa maneira nos ofereceriam a possibilidade - ou melhor, o *recurso* inesgotável - de uma releitura do mundo”. Essa releitura de mundo implica “vincular de modo diferente os pedaços díspares, redistribuir a sua disseminação, um modo de a orientar e de a interpretar, é certo, mas também de a respeitar, de a *remontar* sem pretender resumi-la nem esgotá-la.”. E o autor finaliza esse pensamento com o questionamento: “Mas como é que isso é possível na prática?”. Mesmo que reconhecidamente essa proposta exerça grande influência ainda nos dias atuais e tenha sido uma herança importante que ele nos deixou, essa seria a grande fragilidade da aposta de Warburg, sua executabilidade, segundo Didi-Huberman (2013). O autor, porém, também nos adverte sobre um aspecto importante das grandes apostas: “uma certa loucura” como parte integrante dos grandes empreendimentos que são expostos à imaginação. Segue, na íntegra, o que seria, para Didi-Huberman, a descrição dessa proposta do *Atlas* para Warburg:

Assim é o atlas *Mnémósine*: projectado desde 1905 por Aby Warburg, o seu início efetivo só viria a acontecer em 1924, ou seja, no exacto momento em que o historiador começava a emergir – *remontava*, restabelecia-se – da psicose. O *Bilderatlas* não foi, para Warburg, nem

uma simples “sinopse”, nem um “resumo em imagens” do seu pensamento: propiciava, antes, um aparelho para recolocar o pensamento em movimento, precisamente onde a história se havia detido, precisamente onde as palavras ainda falhavam. Foi a matriz de um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – as imagens do passado – num relato ordenado ou, pior do que isso, definitivo; Permanecia incompleto à data da morte de Warburg, em 1929 (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.20).

Essa fragilidade a que se refere Didi-Huberman, que permeia a aposta de Warburg, não impede que os seus pressupostos sejam analisados, retomados e mesmo utilizados, pelo contrário, só reforça o quanto é difícil e audacioso executá-los ou apropriar-se deles. Mais adiante, o autor esclarece, mais uma vez, a questão sobre a composição do *Atlas Mnemósine*:

*Mnemósine* não será, portanto, nem a enésima variante do *ut pictura poesis* – como certa relação com os trabalhos de Mario Praz, por exemplo, poderia sugerir, nem o projeto radical de uma ‘história da arte sem textos’. É uma coleção de imagens para mostrar *como agem as imagens*, e como, ao agir, chegam a abalar a própria linguagem, que elas sustentaram e minam ao mesmo tempo, e nas quais simultaneamente se sustentam e se modificam (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.234).

Compreendemos que, embora a imagem fosse o agente principal de seu *Atlas*, Warburg não dispensava o texto escrito na composição final de *Mnemosyne*. Como já mencionamos, seu projeto audacioso e visionário tinha como objetivo não “clarificar a história da arte, mas antes, torná-la mais complexa, se não mesmo mais obscura, ao lhe sobrepor [...] uma complexa geologia das *sobrevivências*”, sobrevivências encontradas nos intervalos das imagens, como reafirma Didi-Huberman (2013, p.236). Mattos (2006, p. 223) destaca a complexidade do projeto de Warburg ressaltando que, para ele, a imagem era “um espaço de embricamento de valores psicológicos, políticos, sociais, religiosos, visão”. E ainda, “essa visão complexa do fenômeno artístico é essencial para compreendermos muitas das manifestações da arte contemporânea”. Uma vez que a arte contemporânea pode ser compreendida como algo carregado de um discurso e significado que vai além da arte em si, que contempla todas as dimensões apontadas por Warburg.

A autora ressalta a grandeza dos estudos de Warburg para aqueles que têm a

intenção de realizar uma investigação sobre as “estruturas de memória e o funcionamento dessas estruturas no contexto das sociedades atuais, isto é, que se interessam pelas questões do que poderíamos chamar de *política da memória*” (MATTOS, 2006, p.224). Conceito que podemos ampliar por meio das palavras de Warburg, quando o autor menciona o papel da memória:

A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico. [...] No âmbito da exaltação orgiástica de massa, faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão (WARBURG, 1998, p.125-126).

Com relação à memória, Didi-Huberman irá acrescentar que:

*Mnemósine* é a deusa da memória. Podemos agora compreender que o atlas de imagens homônimo é a forma visual, a forma operatória de uma *memória inquieta* – ou mesmo de um medo – que nasce da colisão do Agora com o Outrora, do desastre presente com a longa duração ‘psicomáquica’, essa ‘história de fantasmas para adultos’ que sobrevive e se reactualiza sem cessar na nossa história. O atlas de imagens seria, mais exatamente, o compêndio visual de uma memória inquieta *transformada em saber*, seja no plano do pensamento histórico, da atividade artística ou do espaço público e político (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 262-263).

A possibilidade de contar a história por meio de imagens, ou por meio da composição de um *atlas* é muito intrigante e, ao mesmo tempo, muito atrativa. O fascínio de Warburg pelas imagens é justificável: elas de fato têm muito a dizer. No próximo tópico, apresentaremos os estudos de Warburg relacionados às danças indígenas, das quais ele tomou conhecimento ao visitar a América.

## 2.2 – A dança como um elo com o passado: impressões de Warburg sobre sua viagem à América

“O homem de ideias fugidias seria, portanto, o homem da subitaneidade, da rapidez, do ‘foguetes’: seu ritmo é o salto de um pensamento para outro. Quando o salto é festivo, trata-se de uma dança”.

*Didi-Huberman*

A dança foi um dispositivo de memória reconhecido e muito valorizado por Warburg, como salienta Hans Belting (2014) e Didi-Huberman (2013b). Com isso, voltemos a nosso ponto inicial de pesquisa, a memória sobre a dança circular. Muitos artistas, pintores, escultores, fotógrafos, pesquisadores, escritores se dedicaram à reprodução, ou elaboração de imagens e textos que remetem a uma memória da dança. Algumas imagens nos auxiliam a compreender visualmente como eram as danças de determinados períodos históricos em que não havia ainda outros tipos de registros. Muitas delas podemos reconhecer devido a seus rastros e/ou presença no contexto contemporâneo. Bernhard Wosien (2000, p.27) considerava que a dança “não é uma viva imagem remanescente – a dança é, em tempo e espaço, um signo, um acontecimento visível, uma forma cinética para o invisível.” Ele acreditava que a dança transmite “por signos, uma tradição de interioridade objetiva, que aponta para seu conteúdo” (Ibid., p.27-28). Nessas falas, encontramos apoio para fundamentar nossa hipótese de que a dança é uma linguagem complexa, de modo que expressamos por meio de nosso corpo o que nos foge aos olhos. Não temos o intuito de comparar o trabalho de Warburg com relação a seu *Atlas* de imagem e o trabalho de Bernhard Wosien com relação à dança, no entanto, ousamos aproximar suas concepções e afirmar que o elo entre ambas é a preocupação com a *memória* e à *sobrevivência* de conhecimentos, gestos, hábitos, que transgridam a linha tênue entre o passado e o porvir.

Nesta tese, não organizamos nossas pranchas exatamente no mesmo formato idealizado por Warburg, uma vez que ele não deixou “nenhum discurso do método: apenas a *louca exigência* de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgirem outras imagens”, para que “outras relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes” possam surgir, como bem nos alerta Didi-Huberman (2013b., p.423). Apropriamo-nos de alguns de seus pressupostos, por exemplo, a ideia de oferecer uma “matriz visual para multiplicar as possíveis ordens de interpretação.” (Ibid., p.392). Ou ainda, o que mais nos interessa: “De que modo as imagens evocam uma memória da dança?”, ou: “Como expor o inconsciente

do corpo-dançante?”.

De acordo com Belting (2014, p.67-70) quando Warburg conheceu a aldeia dos índios Hopi e tomou conhecimento sobre o Ritual da Serpente “reconheceu na serpente um símbolo que lhe era familiar de muitas outras culturas, a dança com a serpente viva constituía para ele o acesso a um novo tipo de imagem”, ou seja, a migração e sobrevivência de imagens antigas em contextos inesperados e diversos, o que o conduz à constatação de que “não há ideia ou concepção de imagem que não seja o reflexo e a expressão da sua experiência e da sua prática numa determinada cultura.”. Embora Warburg não pertencesse à tribo de índios mexicanos e tivesse referenciais de uma cultura completamente diferente da deles, ele constatou um ponto em comum entre seus saberes e os dos índios, estabelecido por meio de uma imagem.

Segundo Waizbort, quando Warburg tomou conhecimento sobre a cultura dos índios Hopi, ele se deu conta do vínculo existente entre a obra de arte e os cultos mágicos, ritos da vida prática. Essa percepção teria levado-o a “redimensionar sua problematização no campo da ‘ciência da arte’, visando uma ‘ciência da cultura’ que pudesse abarcar mais profundamente as dimensões antropológicas envolvidas nos processos artísticos” (WAIZBORT, 2015, p.14). Com isso, uma questão iria nortear as reflexões de Warburg: como a expressão humana assume a forma de imagem? A conclusão é que essa imagem tem lugar e origem: a expressão corporal, que é externada com base nas pulsões internas. Isto levaria Warburg a reivindicar uma “psicologia histórica da expressão humana”, na qual:

[...] gestos, movimentos e expressões corporais são vistos como reações a comições interiores; experiências muito fortes marcam a interioridade e ficam armazenadas, podendo aflorar, na forma de suas manifestações exteriores, como lembranças das experiências e comições originais (WAIZBORT, 2015, p.14).

Essa elaboração de Warburg, sobre a força da imagem, propicia a Waizbort elaborar sua síntese:

É preciso, então, identificar as forças atuantes na constituição das imagens, como se fossem uma resultante em um complexo jogo de forças. São então, por assim dizer, pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças que vêm do passado e prosseguem,



na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente, para além de sua cristalização, para além desse objeto de que estamos falando (eis aí a *Nachleben*). O objeto (uma tela, uma gravura, etc.) permanecer, irradiando sentido, eu pode ser recebido, negligenciado ou perdido. [...] Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conhecer, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). [...], a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização (WAIZBORT, 2015, p.19).

Toda essa reflexão acerca da expressão corporal que permanece como um elo entre o passado e o contemporâneo, como resquícios de rituais ou de uma cultura ancestral foi comprovada por Warburg em sua elaboração sobre “o ritual da serpente”. Esse tema foi apresentado por ele durante uma palestra realizada em 21 de abril de 1923, 27 anos após sua viagem à América, no Sanatório Bellevue, Suíça, onde ele permaneceu internado durante os anos de 1921-1924, devido a perturbações fóbicas. A fala dele foi organizada por meio das fotografias que tirou durante sua visita aos índios pueblos, desenhos feitos por ele e suas anotações. Já no início de seu texto, Warburg deixa clara a sua concepção acerca da importância da imagem e de sua preocupação com a perpetuação da cultura, o qual transcreveremos na íntegra pequenos trechos de seu texto:

[...] mesmo à época da viagem não pude aprofundar minhas impressões, pois não dominava o idioma dos índios. [...] Ademais, uma viagem limitada a uns poucos meses não enseja nenhuma impressão realmente profunda. Como essas impressões ainda por cima estão um tanto embaralhadas, não posso lhes prometer nada mais do que expor ideias sobre essas memórias remotas, na esperança de que ao menos retenham – graças ao que há de imediato nas fotografias, que ultrapassa o que posso lhes dizer – uma impressão desse mundo cuja cultura está se extinguindo. E espero que com isso obtenham uma impressão do problema que é tão decisivo para a historiografia da cultura como um todo: em que medida podemos observar os traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva? A arte plástica dos pueblos, com sua ornamentação simbólica e sua dança mascaradas, deve nos fornecer balizas provisórias para a resposta. [...] devemos nos ocupar mais detalhadamente possível do culto animista (isto é, que atribui alma à natureza) dos índios em sua forma mais drástica: a dança mascarada, que terão a oportunidade de ver na pura dança animal, na dança do culto arbóreo e, por fim, na dança com serpentes vivas. No final, uma visada nas manifestações semelhantes do paganismo europeu deve nos levar à questão: em que medida essa visão de mundo pagã, tal como ainda sobrevive entre os pueblos, nos fornece um parâmetro para os processos de desenvolvimento que vêm do paganismo primitivo, passam pelo

homem do paganismo clássico e chegam à modernidade?  
(WARBURG, 2015, p. 201 – 202)

Warburg presenciou e registrou, por meio de fotografias, algumas danças indígenas, como a “dança do antílope”, em Santo Ildefonso. Nessa dança de caça, realizada em fileiras, os índios se caracterizam com máscaras e assumem a postura do antílope, eles são considerados “mediadores demoníacos entre o homem e a natureza”, nas palavras de Warburg (2015, p.205). A dança representa para os índios a relação de respeito e de subordinação do homem perante o poder do animal. Destacaremos trechos do relato que Warburg fez sobre essa dança e a relação desse ritual com os rituais que ocorriam no período primitivo:

As danças mascaradas, que a princípio nos parecem epifenômenos festivos de sua vida cotidiana, em realidade devem ser consideradas medidas sociais para garantir, pela via da prática mágica, alimento. A dança mascarada, que estamos habituados a considerar meramente como jogo, é, em sua essência, uma medida levada a sério (e, podemos dizer, combativa) na luta pela existência. [...] Na medida em que o caçador ou o agricultor se mascara, isto é, se infiltra por imitação na presa a ser caçada (seja o animal, seja o milho), ele crê estar em condições de controlar por antecipação – graças à misteriosa metamorfose mimética – aquilo que concomitantemente visa obter em seu obstinado trabalho do dia a dia como caçador ou agricultor. As medidas sociais para garantir os meios de subsistência são, portanto, esquizoides: nelas, a magia e a técnica colidem. [...] Os pueblos estão a meio caminho entre a magia e o logos, e seu instrumento (com o qual se orientam) é o símbolo (WARBURG, 2015, p.218-219).

Ao se referir especificamente à dança do antílope, Warburg assim descreve:

Essa é, pois uma dança de caça; nela, com o uso da máscara, o animal é apropriado como que por antecipação. Trata-se, portanto, originalmente da apropriação antecipada do animal, para o caso de um ataque de caça. Tal medida não deve considerada algo lúdico. Afinal, para os homens primitivos, as danças mascaradas significam, dentro do processo de vinculação ao que há de mais alheio à personalidade, a mais radical das subordinações perante uma criatura demoníaca alheia. Na medida em que o índio, disfarçado em sua máscara imitadora, imita por exemplo, um animal em sua aparência e em seus movimentos, não é por diversão que desliza para dentro dele, mas porque pretende, mediante a metamorfose de sua personalidade, sujeitar por mágica algo da natureza

– tarefa que a personalidade humana não ampliada e inalterada não é capaz de realizar (WARBURG, 2015, p.220 – 221).

Essa “transformação” do homem em animal, por meio do vestuário, dos movimentos realizados pelos indígenas durante essa dança foi algo que chamou muito a atenção de Warburg, pois, para ele, toda a simbologia da dança e o fato de os índios considerarem o animal um ser mais elevado que os homens, devido a sua força, representavam explicações “novas e impressionantes” (Ibid., p. 221). Talvez, para nós que temos acesso mais facilitado às imagens representativas dos desenhos rupestres, entre outros materiais que podemos acessar ou visualizar, essa associação entre uma metamorfose do homem em animal durante rituais de dança, não seja algo tão impressionante ou novo. Naquele momento, contudo, de fato, Warburg se deparou com algo completamente novo para ele ou que conhecia apenas por meio de textos sobre o paganismo primitivo. Esse ritual acontecendo diante de seus olhos deixou-o, de fato, fascinado.

Outra dança que ele relata ter assistido é a dança *humiskachina*, dos índios Oraibi, em que dançarinos, ornamentados com máscaras de couro, realizavam giros ao redor de si mesmos enquanto sacerdotes jogavam farinha sagrada sobre eles, com o intuito de promover o crescimento do milho. Esse ritual ocorreu durante toda a manhã e se estendeu até o final da tarde. Aos demais índios que assistiam ao ritual e dele participavam, era proibida a visualização de algum dançarino sem a máscara, cabendo a pena de morte. Tratava-se de uma dança ritualística com culto arbóreo e animista, em que por meio de mímica o indígena se metamorfoseia em animal, o que leva Warburg a identificar semelhanças entre essas danças e as danças pagãs originárias da Europa, assim como entre esses indígenas e os povos primitivos. Vejamos um pouco de seu relato:

[...] o pequeno templo é o verdadeiro ponto de referência da coreografia. Trata-se de uma arvorezinha enfeitada com penas. É o assim chamado *nakwakwocis*. O fato de a árvore ser tão pequena chamou minha atenção e a do padre Voth<sup>11</sup>. Por isso fomos até o velho chefe, que estava sentado na margem da praça, e perguntamos o motivo disso. Ele respondeu: “Antes tínhamos uma árvore grande, mas agora arranjamos uma pequena, pois a alma das crianças é pura”. Estamos aqui, portanto, no âmbito do mais perfeito culto arbóreo e animista, que, como sabemos

---

<sup>11</sup> H.R.Voth era um missionário que passou muitos anos em contato com os índios da aldeia Oraibi. Segundo Warburg, Voth ganhou a confiança dos índios de tal modo que eles permitiram que fotografasse suas danças, o que de outro modo jamais seria permitido, uma vez que os índios tinham medo de fotografias. Desse modo, Warburg pôde fotografar a dança *humiskachina* (WARBURG, 2015, p.272).

pelos trabalhos de Mannhardt, segue existindo no paganismo europeu, nos costumes hodiernos ligados à colheita, como parte das concepções populares primárias da mitologia humana universal. Trata-se aqui do vínculo entre a força da natureza e o ser humano, isto é, de criar o *symbolon*, a ação mágica realmente vinculadora, o que se faz ao lançar um termo mediador – nesse caso uma árvore, que está mais próxima à terra do que o homem, já que nela se enraíza. Essa árvore é o mediador que conduz ao mundo inferior (WARBURG, 2015, p.231-232).

Warburg argumenta que o fato de essas tribos indígenas estarem em uma localidade muito distante das ferrovias e do desenvolvimento urbano, favoreceu que a cultura pagã do homem primitivo e seus rituais se mantivessem intactos entre esses índios, mesmo sob a influência da Igreja Católica ou do Iluminismo intelectual americano. Ainda sobre a dança *humiskachina*, Warburg acrescenta em outro texto que escreveu sobre as memórias relacionadas à viagem à América:

Os índios que participam da dança kachina mascarada não representam os próprios deuses, tampouco são apenas sacerdotes; como intermediários demoníacos entre o povo e as potências divinas, estão imbuídos de uma força mágica durante o tempo em que estão mascarados. Sua tarefa é evocar por meio da dança e da oração, a vinda da chuva fértil; após as trovoadas, os índios enviam suas orações mais ardentes às estepes áridas do Arizona e do Novo México [...]. Consoante a situação da agricultura, cabe aos kachinas um significado e uma tarefa variáveis, que se revelam nos vários modos da dança e do canto e sobretudo na decoração simbólica das máscaras de rosto e dos instrumentos de dança, que toda vez é de um tipo novo (WARBURG, 2015, p.273).

Já a dança da serpente, considerada por Warburg como a mais pagã das cerimônias realizada tanto entre os índios das aldeias Oraibi como Walpi, foi descrita por ele da seguinte maneira:

[...] com sua dança da serpente os mokis preservaram um estágio da tentativa de aproximação mágica e imediata à natureza por intermédio do mundo animal, em que se apresentam traços bárbaros. Entre os mokis, encontramos a dança com serpentes vivas nas aldeias Oraibi e Walpi. Não assisti pessoalmente a dança, mas posso, graças a algumas fotografias tiradas pelo padre Voth, transmitir a vocês uma ideia dessa que é a mais pagã das cerimônias de Walpi. Essa dança é ao mesmo tempo animal e para o culto sazonal. Nela, algo da dança animal que vimos em Santo Idefonso combina-se, alcançando um máximo de intensidade expressiva, ao que vimos em Oraibi, na *humiskachina*, da

dança da fertilidade, com sua individualidade e sua magia simbólica. Pois em agosto, quando a crise agrícola é deflagrada (uma vez que todo o resultado da colheita depende da chuva com seus trovões), evoca-se a trovoada que trará a salvação por meio de uma dança com serpentes vivas, que ocorre alternadamente em Oraibi e Walpi (WARBURG, 2015, p.233)

Warburg mais uma vez nos mostra o quanto as imagens podem ser poderosos meios de transmissão ou apreensão de algo. Ele, porém, também deixa claro que as imagens e relatos orais apenas foram suficientes para dar “uma ideia” do que de fato essa cerimônia, ou esse ritual de dança representa. O ritual com serpentes é rememorado por Warburg na forma dos cultos orgiásticos a Dionísio, em que as ménades dançavam com cobras vivas nas mãos, do mesmo modo, imagens são utilizadas por Warburg durante sua explanação, todas do período renascentista e trazendo como foco central a figura da serpente. Rastros da cultura pagã e religiosa se misturam tendo como ponto em comum o sacrifício de animais, sendo a serpente um animal de grande representação e dupla simbologia, representada tanto como um animal sagrado como diabólico. Essa questão sobre a dualidade das representações sobre a serpente não serão aprofundadas aqui<sup>12</sup>, apenas consideramos interessante destacar o modo como esse ritual mexeu com Warburg e o modo como ele interpretou essa dança, que voltamos ressaltar, ele não assistiu, e a relacionou com outros eventos ou mitos históricos, reunindo imagens e textos que dialogam entre si, tendo a representação da serpente como o elo entre elas. Do mesmo modo, fica forte o quanto a dança foi considerada importante por ele, sobretudo no que tange a seu papel de mensageira de cultura, de registro histórico, de elo entre rituais pagãos e sagrados.

Finalizamos este capítulo apresentando, em uma prancha, as imagens utilizadas por Warburg para sua palestra e que se referem às danças ritualísticas que ele presenciou durante sua incursão à América. Tanto em seu relato como nas imagens, podemos identificar uma forte interação entre o homem e o animal, cultos em que o homem não apenas representa, mas acredita de fato ser possível se metamorfosear em um animal.

---

<sup>12</sup> Para um maior aprofundamento sobre essa duplicidade e força da serpente, tanto na cultura pagã, como na religião, sugerimos a leitura na íntegra do texto: “Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte”, de Warburg, na obra: *Histórias de Fantasma para gente grande* (2015, p. 199 – 253) e a tese de Maria Cristina Bonetti: “O sagrado feminino e a serpente: Performance mítica na simbologia das danças circulares Sagradas” (2013).

Prancha 2.3 – Diálogo entre as culturas pagã primitiva e a indígena (América do Norte).



### 3. – Dança Circular Sagrada: história e ancestralidade














---

“Nossa existência é transitória como as nuvens do outono. Observar o nascimento e a morte dos seres é como olhar os momentos da dança”.

*Buda*

Iniciamos este capítulo com a prancha 3.1 contendo imagens dos precursores da DCS que, como já sinalizamos, é uma teoria de dança elaborada por Bernhard Wosien, com co-autoria de Maria Gabriele Wosien. Uma teoria que buscou suas raízes na dança tradicional, popular dos povos. Por isso, julgamos interessante ao leitor conhecer essas figuras não apenas por meio dos textos escritos por eles ou sobre eles, mas também pela imagem deles em diferentes períodos de suas vidas. Seguindo o pressuposto warburgiano de que as imagens são capazes de dialogar entre si e de narrar uma história, as imagens que escolhemos para compor essa prancha são de pessoas que se destacam no círculo das DCSs devido suas contribuições com o processo de elaboração e divulgação dessa pedagogia de dança. Poderíamos dizer que são alguns dos ancestrais da DCS, sabemos que Bernhard e M-G. Wosien contaram com a contribuição de muitas pessoas, cada um, de nosso modo, é um colaborador das DCSs. Ainda que prancha não apresente a imagem de todas as pessoas envolvidas nesse processo de colaboração, esperamos que as escolhas possam representar e contemplar o todo. Ao longo do capítulo falaremos um pouco a respeito dessas pessoas que destacamos por meio da imagem e como se deu o processo de criação das DCSs.

## Prancha 3.1 – Ancestralidade da DCS.

 <p>3.1</p>	 <p>3.2</p>	 <p>3.3</p>	<p>Figura 3.1 Bernhard e M-G. Wosien (Fundação Findhorn).</p>
 <p>3.4</p>	 <p>3.5</p>	 <p>3.6</p>	<p>Figura 3.2 Bernhard Wosien durante um seminário.</p>
 <p>3.7</p>	 <p>3.8</p>	 <p>3.9</p>	<p>Figura 3.3 Bernhard e M-G. Wosien (Fundação Findhorn).</p>
 <p>3.11</p>	 <p>3.12</p>	 <p>3.10</p>	<p>Figura 3.4 Bernhard Wosien e Nani Kloke.</p>
 <p>3.13</p>	<p>Figura 3.5 Bernhard Wosien e Friedel Kloke 1982.</p>	<p>Figura 3.6. Bernhard Wosien (Fundação Findhorn).</p>	<p>Figura 3.7 Anna Barton.</p>
<p>Figura 3.8 Carlos Solano.</p>	<p>Figura 3.9 Renata C. Lima Ramos.</p>	<p>Figura 3.10 Maria Cristina de F. Bonetti.</p>	<p>Figura 3.11 M-G. Wosien e Cristiana Menezes.</p>
<p>Figura 3.12 Paulo Murakata.</p>	<p>Figura 3.13 Peter Vallance.</p>		



### 3.1 – Bernhard Wosien

"Eu vim à dança. Como isso aconteceu, nenhuma fantasia o diz. Contudo, todo o meu Desejar e todo o meu Querer oscilavam com o Amor nos mesmos círculos que conduzem nosso sol e todas as estrelas".  
*Bernhard Wosien*

Inicialmente, apresentaremos Bernhard Wosien, considerado o “pai” e um dos criadores da teoria/pedagogia da DCS. Artista nascido em Passenheim, na Prússia Oriental, Alemanha, que por um longo tempo de sua vida se dedicou ao balé clássico profissional. Foi ainda coreógrafo, pedagogo e artista plástico. Estudou teologia, dança, história da arte e pintura na Universidade de Breslau e na Academia de Artes de Berlim. Outros temas de seu interesse e estudos foram: filosofia, simbologia e mitologia. Bernhard Wosien dedicou grande parte de sua vida à dança; destacamos um pouco de sua trajetória como bailarino clássico: na adolescência, foi membro do balé *Junge Bühne*, em Breslau, após os estudos na Escola Superior de Artes de Berlim, foi assistente de direção, ingressou como bailarino clássico no teatro de Ópera Municipal de Berlim. Foi bailarino solo no Teatro Municipal de Augsburg; Düsseldorf e no Palco Popular de Berlim. Estudou dança em Paris com as mestras bailarinas da escola russa. Foi primeiro bailarino solista no Teatro Estadual Prussiano, em Berlim. Mestre bailarino solista no Teatro Estadual na encenação de Fehling de *Preciosa*. Professor de dança na Escola Estadual de Teatro Gustav Gründgens. Mestre de balé, coreógrafo e bailarino solista no Teatro Estadual de Sachsen, Dresden. Primeiro bailarino solista na estreia do balé *Turandot* de Gottfried Von Einem, na Ópera Estadual de Dresden. Durante o período de guerra, realizou turnês de dança para as forças de ocupação americanas; foi coreógrafo no Teatro Estadual de Württemberg, em Stuttgart; entre outras atuações como coreógrafo e bailarino em peças dançantes.

Apesar de sua longa caminhada como bailarino, pesquisador e coreógrafo, Bernhard Wosien não nos deixou muito material textual sobre sua maior atuação, ou criação, a DCS. O que temos de registro são anotações, desenhos, pensamentos que foram rascunhados e posteriormente transformados no livro “Dança: um caminho para a totalidade”, organizado por M-G. Wosien e publicado em 2000. Essa é uma obra muito importante e contribui muito para compreensão do quanto Bernhard Wosien foi intenso em sua dedicação à dança, como seus pensamentos eram complexos, as fontes em que

bebeu para elaborar sua teoria, sua técnica de meditação ativa e sua compreensão sobre a dança como algo que não apenas evoca e nos religa ao sagrado, mas como uma manifestação própria do sagrado. Não podemos negar que ele nos deixou um grande legado na dança. Este permanece vivo sobretudo por conta de suas coreografias, ricas em significados e simbologias como na continuidade de seu trabalho, realizada por aqueles que não apenas responderam ao seu chamado, como deram seguimento ao seus princípios e concepções sobre a dança.

No primeiro texto, intitulado “Meu caminho como bailarino”, do livro de Bernhard Wosien, ele conta um pouco da inspiração que o levou a escrever sua trajetória e sua preocupação em deixar registrado suas reflexões, de modo que seus seguidores pudessem compreender sua teoria. Em suas palavras:

Agora no ano de 1985, a voz de minha musa Terpsícore me impele, enfim, a escrever o que eu ganhei em vivências e em conhecimentos enquanto a seu serviço, um todo que considero precioso o bastante para passar a meus alunos. Cabe agora ao bailarino tomar as coisas num aspecto holístico, assim como é a essência da dança e expressar, mesmo coisas com um sentido profundo, de uma forma esclarecedora. Que escritos, notas, conferências, possam aqui, em forma resumida, como frutos de uma longa vida de bailarino, encontrar seu caminho até meus alunos e todos aqueles que amam a dança (WOSIEN, 2000, p. 17).

Essa aproximação de Bernhard Wosien com o sagrado ou com a religião, assim como sua ligação com a dança, foi impulsionada desde muito cedo pela figura do pai; como relata ele próprio:

Eu nasci na Masuren (Prússia Oriental), na cidadezinha de Passenheim, filho de um pastor evangélico que era um masuro puro-sangue, tanto em sua aparência quanto em sua fala. Meu pai e, muito especialmente, seu irmão Klaus, eram bons dançarinos. Sempre que meu tio vinha nos visitar, meu pai lançava mão do violino e daí, com a participação de nossos empregados poloneses, com muita música e dança, surgiram aquelas noites festivas que cunharam as minhas primeiras impressões da dança (WOSIEN, 2000, p.17).

Conta Bernhard Wosien que, aos 15 anos, já definira o espaço da dança em sua vida: “vivenciei uma nova guinada para a dança”. Em seu relato, o balé clássico foi uma experiência decisiva, que ele descreve com as seguintes palavras: “Eu vivenciei este

sistema educacional rígido, duro mesmo, como a entrada meditativa na sagração dos mistérios da cruz”. O mistério da cruz, para Bernhard Wosien, continha “sabedorias inesgotáveis”, que estariam “ocultas” e que por isso deveriam ser mais compreendidas pelo saber sacerdotal (WOSIEN, 2000, p.18). Em seu depoimento, ele fala mais sobre o que a dança clássica e sua disciplina rígida significavam para ele:

Para mim, a dança é uma mensagem poética do mundo divino, o que, até hoje, ficou como uma compreensão para mim. Eu jamais lamentei ter feito da dança a minha profissão, pois o seu método clássico e a sua disciplina são um caminho para o autoconhecimento. Com os anos, eu senti a força, a postura e a orientação, que provinham destes exercícios regulares. [...] Esta disciplina é a liberdade do bailarino. Aqui o saber e a capacidade equilibram a balança (WOSIEN, 2000, p.18)

Em seu íntimo, Bernhard Wosien já havia escolhido sua profissão, gostaria de ser mestre em balé, no entanto, havia um dilema entre escolher o que seu coração dizia e a profissão que seu pai havia lhe legado, a Teologia. Ele registra esse dilema com as seguintes palavras:

Depois de já haver estudado seis semestres de Teologia, colocou-se para mim, como homo religiosus, um sério problema de um tipo especial. Meu pai sempre fora para mim um homem de fé férrea; agora ele se tornara uma medida de minha própria distância da fé. Eu duvidava, autocriticamente, que eu pudesse preencher as condições para, algum dia, me tornar por toda uma vida, um pastor de almas a serviço da igreja. Além disso, eu já podia medir o valor da linguagem sem palavras da música e da dança. Aqui a vivência da harmonia de corpo, espírito e alma, na área poética; lá a cientificação de antiquíssimas verdades reveladas (WOSIEN, 2000, p.19).

Na ânsia de resolver essa angústia, Bernhard Wosien decide seguir longas e solitárias caminhadas por diversos países como Suécia, Noruega, Dinamarca, Inglaterra, Suíça e Itália. Nessas caminhadas, ele tentava se livrar dos conhecimentos que considerava desnecessários e, à luz dos pensamentos de Inácio de Loyola, “brincava com o pensamento de adentrar uma Ordem” (Ibid., p.19). Após esse período de caminhadas, ele finalmente decide sua profissão. Seguindo os conselhos de sua mãe, que, quando jovem, teria se formado como pintora de retratos, com seu talento pelo desenho e aquarela, ele consegue a admissão na Academia de Arte. Escolha que teria deixado seu

pai mais contente do que a escolha pela carreira de bailarino. Eram, no entanto, tempos de conflitos e guerras, em consequência disso, ele teve que interromper sua formação quando alguns de seus professores foram despedidos por serem considerados “artistas degenerados”, ocasionando o fechamento da Academia. Sob a recomendação da direção, os alunos foram transferidos para Berlim, todavia, conta Bernhard Wosien que “a arte idealizada da Escola Superior” não o agradou. Com isso, ele abandona o curso e decide seguir a carreira que sempre desejou: a de bailarino. Bernhard Wosien (2000, p.20) relata esse momento de decisão que, segundo ele, estaria relacionada à sua musa inspiradora, Terpsícore<sup>13</sup>: “A musa da dança fez brilhar em mim uma base religiosa mais nova e profunda. A arte, enquanto anunciação e profética indicação de um caminho, não mais me deixou.”. Então, após seis semestres de estudos de Teologia, do ingresso e rompimento com a Academia de Artes, ele decide seguir o caminho de bailarino profissional, chegando ao papel de primeiro bailarino solista e coreógrafo do Teatro Estadual de Berlim.

Precisamos lembrar que as primeiras décadas do séc. XX foram tempos difíceis em Berlim; a crise econômica e a tomada de poder por Hitler refletia na vida de todos, inclusive na de Bernhard Wosien, que foi demitido do corpo de balé, e “convidado” a se retirar de Berlim. Ele ficou fora de Berlim por cerca de três anos, passando por cidades como Augsburg, onde assina o primeiro contrato como bailarino de Paris, onde se torna consciente de que o “bailarino pode ser o portador de uma cultura, num sentido abrangente” (WOSIEN, 2000, p.22). Em 1936, retorna à cidade de Berlim e ao balé, tendo a oportunidade de se apresentar ao Barão de Coubertin e demais convidados internacionais, que, na ocasião, estavam na cidade devido aos Jogos Olímpicos de Verão (1936). Na sequência, ele se torna o primeiro bailarino solista do Teatro Estadual de Berlim (Ibid., p.21-22).

No ano de 1939, em Munique, Bernhard Wosien conhece Elfriede, baronesa de Ellrichshausen, que se tornaria sua esposa, com a qual teve três filhos. Em 1942, ele debuta como mestre de balé, passando a se dedicar também ao ensino da dança. Passou o período da segunda Guerra Mundial em Berlim e não foi para o *front* porque era o artista principal da Ópera Estadual de Berlim. Entre os anos de 1948 e 1958, Bernhard Wosien viveu o que ele mesmo classificou como “o auge de minha carreira como bailarino e

---

<sup>13</sup> Terpsícore era considerada musa da dança, seu nome em grego quer dizer “que ama a dança”.

coreógrafo” (WOSIEN, 2000, p.23). Nesse período, ele coordenou o balé da Ópera Estadual de Viena, conviveu com grandes bailarinos, produziu e contracenou grandes espetáculos. Foi durante esse período também que conheceu Jurij Winar, que o conduziu pela primeira vez para a dança popular. Esse contato com a dança popular despertou nele grande amor e prazer, em especial por sua riqueza de mitos e de poesias. Então, por volta dos anos 1950, ele inicia seu trabalho com as danças tradicionais e populares. De acordo com o relato de Bonetti (2013) o seu interesse e busca por danças tradicionais teria se iniciado em Dresden, cidade alemã localizada às margens do rio Elba. Bernhard Wosien, entusiasmado com uma apresentação de um grupo folclórico da Iugoslávia, Kolo, teria aceitado o convite para fundar o grupo de arte popular da Sérvia, localizada na extinta Iugoslávia. Podemos citar o relato do próprio Bernhard Wosien (2000, p. 106) sobre essa experiência: “Pesquisar os velhos costumes dos sérvios de Lausitz e dar-lhes formas coreográficas de uma pantomima dançante constituiu-se meu maior interesse. Dediquei-me a essa tarefa e a essa gente intensamente, de alma e coração, durante quatro anos.”. O grupo que ele coordenava era formado por jovens provenientes de famílias de camponeses, que ainda mantinham uma identidade e singularidade cultural. Essa experiência fez com que o bailarino clássico compreendesse a espontaneidade da dança popular e deixasse um pouco de lado a rigidez do balé.

Na sequência, Bernhard Wosien decide deixar definitivamente os palcos e, a partir de 1960, passa a se dedicar totalmente à pedagogia. Começa então a trabalhar com um grupo de dança folclórica, com quem viajava constantemente para os países do Sudeste Europeu. Nessas terras, pôde constatar uma presença ainda muito viva das antigas danças de roda. Posteriormente, foi docente na Universidade de Marburg de 1965 a 1986, ocupando o cargo na área de Ciências Educacionais no Departamento de Pedagogia para Escola para Excepcionais, designado como “Procedimentos Especiais da Pedagogia da Cura”, em que ensinou danças de roda “como meio da pedagogia de grupo” para pessoas com deficiência (WOSIEN, 2000, p. 25).

Para Bernhard Wosien, a música e a dança permitem ao ser humano exprimir suas emoções, “os altos e baixos de suas sensações”. Ele também acreditava que a dança sagrada pode ser uma oração, um canal para conversarmos com Deus sem a necessidade de palavras, um momento em que o bailarino pode encontrar o recolhimento. Nesse sentido, ele faz um questionamento: “No quadro da irreligiosidade geral de nosso tempo, não é mais fácil exprimir este bater asas da alma primeiramente ‘sem palavras’?” (Ibid.,

p.25). Para Bernhard Wosien, no momento em que nos entregamos à dança, que ficamos entre o êxtase, o movimento e a calma, no qual também é possível meditar, libertamo-nos e podemos aflorar a vivência onírica. Como ele afirma: “A dança se comunica do poder onde a respiração, a representação, a imagem e a vivência onírica afloram e se tornam criativas, desprendidas do plano da realidade prosaica e dos grilhões terrestres” (WOSIEN, 2000, p. 26). Essa relação entre o ato de dançar e a vivência de algo que não podemos compreender completamente com a razão, ou com a consciência, não é algo que o bailarino tenha inventado, podemos encontrar essa relação nas danças de povos antepassados, como veremos mais adiante no texto.

Em outro capítulo do livro, Bernhard Wosien (2000, p.27) escreve sobre o tema: “Entre Deus e o Mundo – a Dança”, e inicia o texto com a seguinte afirmação: “O homem não tem só linguagem, ele é linguagem, assim como todas as criaturas e coisas que nos parecem inanimadas – pedras, cadeias de montanhas, mas também plantas e animais, e mesmo as estrelas.”. Ele se refere à linguagem muda da dança, uma “linguagem sensivelmente mais antiga do que aquela que usa a língua” (Ibid., p.27), ele, aqui, refere-se à linguagem corporal, ou linguagem de movimento. Ressaltamos na íntegra um trecho de sua fala que nos chama bastante atenção:

A dança, por isso, não é apenas a transparência do divino, assim como uma janela aberta, uma vista para o divino. A dança também não é uma **viva imagem reminescente – a dança é, em tempo e espaço, um signo, um acontecimento visível, uma forma cinética para o invisível**. Na dança transmite-se, por signos, uma **tradição de interioridade objetiva**, que aponta para seu conteúdo. Podemos questionar esses signos. Contudo, temos que começar pelo **homem em sua totalidade**. O homem vivencia na dança a transfiguração de sua existência, uma metamorfose transcendente de seu interior, relativa ao ser e também à elevação ao seu divino. **A dança como forma de uma imagem característica e móvel, é o próprio sagrado**. (WOSIEN, 2000, p. 27-28, grifo nosso).

Salientamos esse parágrafo porque nele há muito do que nos propomos a discutir nesta tese, a exemplo da concepção da dança como uma atividade que permite que o invisível - como os sentimentos, de dor, alegria, tristeza, entre outros - se torne visível. Também coloca à luz a questão da tradição, do sagrado e a concepção de totalidade, que serão discutidos ao longo dos demais capítulos.

Bernhard Wosien acreditava na dança como meio de comunicação, de oração, que exige do homem sua totalidade e que é capaz de nos proporcionar mais leveza,

alegria, prazer e êxtase. Tinha, porém, a consciência de que o papel da dança vinha mudando com o tempo. Ele expressa isso da seguinte maneira:

Nos povos que ainda atribuem um sentido ao invisível, a dança é, ainda hoje, pedido e oração. Nela, o homem consegue exteriorizar todos os atos primevos da alma, desde o medo até a entrega libertadora. Mas o número de povos que consegue se elevar, a partir de seus medos primitivos, ao verdadeiro encantamento e à loucura, no êxtase da dança, é cada vez menor (WOSIEN, 2000, p.28).

Do mesmo modo, Bernhard Wosien afirmava que a dança é um meio para a meditação ativa, em movimento. O bailarino acreditava que toda obra de arte, incluindo de modo especial a dança, tem início a partir da meditação, no entanto, para alcançar o nível meditativo, é necessário uma entrega de quem dança, ou o que talvez ele denomine como “totalidade”. É preciso nos colocar em total atenção e sintonia, permanecer no “aqui e agora”. Além da entrega, é preciso que, ao dançar, o dançarino faça esse exercício que possibilita a meditação, caso contrário, seus esforços estão dedicados tão somente “à apresentação e ao desempenho”. Segundo ele, o “objeto da meditação é, para o bailarino, o seu corpo. Este é para ele, ao mesmo tempo, templo, moradia e instrumento. Durante o exercício, durante a dança, ele deve apropriar-se inteiramente dele, preencher todos os seus recantos” (WOSIEN, 2000, p. 28-29). Ainda de acordo com Bernhard Wosien, o exercício levará a inspirações e expirações mais profundas, além de um relaxamento, correção do equilíbrio interno e externo, eliminação de resíduos por meio do suor, que na sua totalidade resulta em uma autodescoberta. Ele vai mais além e afirma que o encontro não é apenas consigo mesmo, mas com o outro, com a comunidade.

Bernhard Wosien atribuía uma grande importância ao fato de se dançar em comunidade, de mãos dadas, em círculo. Ele buscava na história argumentos para defender essa importância, como podemos perceber em seu relato:

No início do cristianismo a dança foi muito considerada. Ela acompanhava as atividades sagradas e estava naturalmente integrada nos rituais cristãos da jovem igreja, sobretudo nos batizados e casamentos. Nas danças preservadas, por exemplo, na Grécia, ainda se sente nitidamente a sua origem num culto. Aqui a dança não é apenas um meio ideal de encontrar-se-a-si-mesmo, mas também de encontrar-se-com-a-comunidade, de forma que o passo de cada um encontra a sua expressão viva no grupo. Nas danças de roda e nas danças circulares

mais antigas dos gregos vivenciei invocação dos deuses através da dança e da música. É nisto que a adoração divina se mantém ainda bem viva, tendo sido transmitida de forma intacta em termos de ritmo, compasso e melodia (WOSIEN, 2000, p.43).

Por isso, para que a prática da DCS ocorra, é preciso que tenhamos presente mais do que um dançarino; é preciso estar em grupo, de preferência em um círculo e de mãos dadas. Por mais que cada indivíduo tenha sua própria história, sua maneira de dançar e de conceber a dança, no momento em que entra no círculo, ou na roda de dança, torna-se um só corpo com os demais, tendo que seguir os passos do grupo para que a harmonia da roda se estabeleça e seja mantida durante a dança.

Bernhard Wosien (2000, p.35) dá indícios do que ele compreende ser importante para que alcancemos a totalidade por meio da dança, em suas palavras: “a cada instante o bailarino será exigido pela dança, em sua presença mais atenta, em sua totalidade. Seu pensamento e sua audição têm que acertar o passo com os seus pés. Ritmo, melodia e compasso exigem do bailarino o comprometimento total de sua personalidade”. Para que isso se torne possível, é preciso que estejamos conectados ao momento presente. Sobre estar no presente, ele desenvolve a seguinte tese: “A dança é a ponte entre o tempo e o espaço: através do movimento o bailarino deixa o passado atrás de si como a cauda de um vestido, sem medo do futuro, pois ele ainda tem que lhe dar forma” (Ibid., p.40). Com isso, resta-lhe apenas o momento presente.

Destacamos mais um trecho de suas ideias e o modo como Bernhard Wosien compreendia a importância da dança em roda:

Na vida das antigas culturas altamente desenvolvidas e dos povos naturais, a dança atuou profunda e amplamente em sua existência. O que restou disto para nossa região europeia se cindiu em divertimentos sociais, dança como apresentação em sua forma artisticamente mais elevada, o balé, e as danças de roda populares mantidas mais ou menos vivas. Nas danças por exemplo, da Grécia, a sua origem cáltica é nitidamente sensível. Aqui não se trata somente de um caminho do encontrar-se-a-si-mesmo, aqui, a sua expressão mais intensa. Aquele que medita dançando encontra um adensamento de seu ser em um tempo não mais mensurável, no qual a força mágica da roda se manifesta. Quando os dançarinos se ordenam num círculo, de acordo com a tradição, eles se dão as mãos. A mão direita torna-se a que recebe e a esquerda a que dá (WOSIEN, 2000, p.29).



É com essa concepção de dança que Bernhard Wosien dá os primeiros passos na elaboração da teoria da DCS. Suas ideias nos dão indícios de que sua preocupação ia além da criação de uma nova modalidade de dança; o que ele buscava era restaurar esse elo da dança com a cultura, crenças e rituais dos povos primevos. Atrelar à dança sentidos e significados que vão além do movimentar, da ludicidade ou do espetáculo, retomando o significado sagrado das danças de nossos antepassados. Ele aspirava a algo maior com seu projeto de ressignificar a dança popular dos povos, como ele mesmo afirmou:

Eu tentei pesquisar as leis cósmicas na arte da dança nas correntes de reminiscências e conhecimentos. Os elementos das épocas mágica, mítica, palaciana e outras, com suas variações de estilo, continuam a viver em nossos tempos e conduzem a novas criações. Com toda a pressão de se criar algo novo, o conhecimento dos mestres será convocado a não deixar romper o fio para as sabedorias (WOSIEN, 2000, p.31).

Bernhard Wosien se debruçou sobre seus saberes como bailarino e artista plástico, mas também buscou inspiração na teologia, mitologia, iconografia e nas danças e práticas espirituais da Europa Oriental. Uma dança que exerceu grande influência em sua teoria foi a dança Sufi, apresentada a ele por sua filha, M-G. Wosien<sup>14</sup>. Como sabemos, sua teoria não foi elaborada apenas por ele. Ao longo de sua trajetória com as danças, Bernhard Wosien conheceu muitas pessoas, algumas delas se tornaram suas seguidoras e colaboradoras no processo de criação e formalização de um método para as suas danças. Bonetti (2013) destaca a importância desses colaboradores na construção de uma metodologia para a pedagogia de Bernhard Wosien, descrita pela autora como:

[...] um contador de histórias, e estas variavam muito; ele era muito criativo, entediava-se com ele mesmo e esquecia, assim como os passos das danças que criava. Ele ensinava, criava uma dança e depois não sabia mais. Aí vieram as pessoas que queriam saber o que ele estava fazendo, e estas foram seus colaboradores que passaram a escrever e anotar suas histórias e passos de dança (BONETTI, 2013, p.248).

---

<sup>14</sup> Sobre esse encontro de Bernhard Wosien com os sufistas falaremos mais adiante no texto.

Embora Bernhard Wosien tenha criado uma teoria para sua dança, intitulada inicialmente por ele como *Heilige Tanze*, partiu de seus colaboradores a elaboração de um método, tanto para a escrita das danças, como para o modo como sua pedagogia deveria ser ensinada. Esse método é respeitado por muitos de seus seguidores ainda hoje. Existe, contudo, uma questão sobre o nome atribuído a esse método, uma vez que a palavra alemã “*heilige*” significa santificado ou sagrado, mas também pode ter a conotação de cura ou totalidade. Na tradução do alemão para o inglês, não foi possível encontrar uma palavra que abrangesse todo o seu significado, por isso, passou-se a denominá-la como Dança Circular Sagrada, como nos esclarece a professora inglesa de DCSs, Lynn Frances (2004, p.58). Sobre essa questão da nomenclatura da pedagogia, retornaremos a discussão mais adiante.

Como já sinalizamos, uma das principais colaboradoras de Bernhard Wosien foi sua filha, sobretudo no que tange à união entre a dança, o sagrado e a espiritualidade. Por isso, dedicaremos o próximo tópico para apresentar melhor M-G. Wosien, suas concepções e compreender sua importante contribuição para as DCSs.

### 3.2 – Maria Gabriele Wosien (M-G. Wosien)

“Para mim, estar em movimento é meditar”.  
*Maurice Béjart*

M-G. Wosien, como já sabemos, é uma das filhas de Bernhard Wosien e uma das suas principais colaboradoras no processo de elaboração e continuidade da teoria/pedagogia das DCSs. Podemos defini-la como uma pesquisadora incansável, que direciona seus estudos especialmente às origens religiosas e ritualísticas das danças folclóricas, assim como, a simbologia das imagens mitológicas e arquetípicas que nos remetem a uma memória da dança, do ritual e da conexão espiritual por meio da dança. Além de suas pesquisas e publicações, compartilha seus aprendizados e sabedoria por meio de *workshops* que realiza mundo afora, contribuindo com a expansão da DCS e do olhar sobre a dança como manifestação do sagrado. Estudou literatura Eslava na Universidade de Londres e se especializou em lendas populares russas. Diferente do pai, ela não dedicou toda sua vida à dança; seu foco inicial de estudos foi a cultura eslava, parte de sua tese de doutorado, em que pesquisou sobre o conto folclórico russo. M-G. Wosien viveu nove anos, entre idas e vindas, na Índia, onde pôde coletar um vasto

material e estudar a filosofia e mitologia hindu. Como resultado de seus estudos relacionados às tradições sagradas ocidentais e orientais, ela desenvolveu suas próprias coreografias, que são baseadas em arquétipos de movimentos transmitidos tradicionalmente, usando como base para suas elaborações coreográficas as músicas sagradas, clássicas e folclóricas. Além das coreografias, são frutos de suas pesquisas vídeos e livros com temáticas diversificadas, mas com um núcleo forte: as tradições, os mitos, o sagrado e a dança. Atualmente, seu trabalho foca na relação entre uma experiência consciente de imagens e símbolos míticos e o poder de cura que pode advir dessa experiência.

Entre os vários livros publicados por M-G. Wosien, destacamos aqueles que já temos tradução para o português, como:

- a) “Dança, um caminho para a totalidade” (2000), em que organiza os trabalhos de seu pai; expondo a trajetória pessoal de Bernhard Wosien, suas experiências como bailarino profissional, seus estudos sobre a simbologia, sua aproximação com as danças tradicionais e o processo de elaboração da teoria sobre as DCSs;
- b) “Os sufis e a oração em movimento” (2002), que trata da tradição das danças dos Dervixes Mevlevi, que ela estudou, praticou por muitos anos e apresentou a seu pai, o qual demonstrou muito interesse e o despertou para o poder do círculo e do giro;
- c) “Eu sou você – mensagem de Babaji o mestre do Himalaia” (2002);
- d) “Babaji: mensagem do Himalaia” (2006) que contém palestras e ensinamentos espirituais do mestre;
- e) “Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos” (2002), em que ela expõe seus conhecimentos sobre a dança sagrada e dança como meditação;
- f) “Danças Sagradas: Mitos, Deuses e Mistérios” (1974) que foi sua primeira publicação sobre as danças e o sagrado, em que ela explora muito o estudo das imagens e as memórias da dança e suas conexões com o sagrado às quais elas remetem;
- g) “Dança: símbolos em movimento” (2004) nessa obra, M-G. Wosien faz uma busca por resquícios do sagrado encontrados nas imagens, músicas, textos e danças tradicionais;
- h) “Grécia: Danza y Mitos” (2013);

i) “Ariadne: transformações na dança” (2016).

M-G. Wosien esteve pela primeira vez no Brasil em 2000, depois disso, retornou várias vezes para repassar seus conhecimentos sobre o hinduísmo, danças Sufis e as DCSs. Em uma entrevista feita no Brasil, pelo canal de internet denominado “Consciência Próspera<sup>15</sup>”, em julho de 2013, ela ressalta que seu interesse pelas danças folclóricas e seus símbolos surgiu durante sua pesquisa sobre os contos de fada russos. Destacaremos alguns trechos de sua fala: M-G. Wosien faz menção a um professor que teve durante esse período, afirmando que ele tinha um modo particular de analisar as imagens dessas histórias, como se fossem “remanescentes de cultos religiosos”. Isso chamou sua atenção e despertou seu interesse e pesquisa sobre as imagens “como parte de tradições religiosas e como parte da psicologia moderna; moderna no sentido da escola de Jung e moderna no sentido de nossa nova consciência da vida como tendo uma estrutura anímica”, como ela mesma afirma.

Paralelamente a essa pesquisa, M-G. Wosien fez contato com a tradição mística dos Sufis, da ordem de Mevlevi, e foi aí que descobriu a dança como modo de adoração. A conexão entre sua pesquisa e a experiência com essa tradição mística lhe mostrou um caminho para uma experiência interior por meio do corpo. Ela relata essa conexão entre a dança e o divino na sua obra “Dança Sagrada: Deuses e ciclos”(WOSIEN, M-G., 2002). Em uma de suas falas ela expõe sua tese: “A dança é o retrato dinâmico da história humana. Ela nos relata a experiência do entusiasmo, da presença plena e atemporal que une o ser humano com o divino” (Ibid., p.07). Corroboramos com ela e entendemos que a dança é um meio para entendermos a história do ser humano, pois, quando adentramos mais na sua história, descobrimos muito da cultura, hábitos, pensamentos que nortearam os homens e mulheres ao longo dos anos. Nessa obra, M-G. Wosien faz um estudo sobre signos, mitologia e a relação desses com a dança. Destacamos um trecho em que ela fala especificamente da dança de roda:

No rito, a dança de roda é a representação simbólica dos movimentos das rodas celestes em suas voltas, para cima e para baixo, na medida em que reflete, no pequeno, a circulação da vida sobre a terra. Ela é a

---

<sup>15</sup> Consciência Próspera é um canal virtual voltado para cursos de formação na modalidade de Ensino a Distância (EAD) que disponibiliza também materiais de apoio, como vídeos, entrevistas, textos, entre outros. Surgiu após 10 anos (2008-2018) de existência de um Grupo de Estudos e Práticas Espirituais GEPE, denominado como Consciência Próspera. A entrevista com M-G. Wosien foi feita em 2013, mas foi postada no canal apenas em 2017, por isso, optamos por colocar a data da postagem no texto.

representação da lei da metamorfose eterna e de suas revelações no espaço e no tempo (WOSIEN, M-G., 2002, p.15).

M-G. Wosien utiliza a dança de roda e sua simbologia para expressar de que modo podemos compreender as fases, a ciclicidade da vida e do eterno retorno que mantém vivo nosso elo com o passado, a importância da tradição e da ligação da dança com o sagrado. Para ilustrar seu pensamento, M-G. Wosien usa como exemplo a dança de roda de índios da América do Norte, pois, segundo ela, eles preservam ainda hoje uma tradição de dança religiosa. Lembramos que foi nessa mesma localidade, na América do Norte, que Aby Warburg, no final do século XIX descobriu a dança dos índios Hopi e Pueblos e se encantou por ela Warburg se surpreendeu ao perceber nessa dança ritualística resquícios de uma atividade de cunho religioso e ao mesmo tempo pagão. M-G. Wosien utiliza um trecho de uma fala de um indígena, retirada da obra “Você sabe que as árvores falam?”<sup>16</sup> para dar seu exemplo, destacamos o trecho:

Tudo o que a energia do Universo realiza completa-se em um círculo. O céu é redondo e eu escutei que a terra é redonda como uma bola e assim também são as estrelas... O vento, em sua imensa força, faz redemoinhos. Pássaros constroem ninhos redondos, pois ele tem a mesma religião que nós. O sol ascende e declina em um círculo. O mesmo faz a lua e ambos são redondos. As estações do ano em suas mudanças, formam um grande círculo e retornam sempre. A vida dos seres humanos descreve um círculo, de infância a infância, e assim é com tudo o que é movido por uma energia. Nossas tendas eram redondas como ninhos de pássaro e sempre dispostas em um círculo, o círculo de nosso povo, um ninho de muitos ninhos, nos quais nos criamos e cuidamos de nossa criação segundo a vontade do Grande Espírito (WOSIEN, M-G., 2002, p. 16).

Concomitante a essa caminhada que M-G. Wosien iniciava na dança, seu pai começava seus estudos sobre as danças populares e folclóricas, dando início ao seu projeto de vincular a dança à meditação ativa. Nesse momento, não havia ainda nela o interesse em participar de seus estudos. Foi surpreendida, no entanto, ao se deparar com uma abertura do pai para as questões pelas quais ela estava interessada. M-G. Wosien escreveu um texto para o prefácio de uma edição especial que compila um pouco das obras: “Dança Sagrada: Deuses e ciclos” (2002) e “Dança: símbolos em movimento”

---

<sup>16</sup> K.Recheis, G. Bydlinski. Weis Du, das die Bäume reden (Você sabe que as árvores falam?), Friburgo, 1983.

(2004)<sup>17</sup>. Essa obra, lançada em 2008, nas versões em alemão e inglês, foi intitulada como “O caminho do Dançarino”, é uma edição especial pelo centenário de nascimento de Bernhard Wosien. Destacamos os trechos em que M-G. Wosien relata seus primeiros passos nos estudos sobre a relação da dança com o sagrado e seu envolvimento com o projeto do pai:

Enquanto estudava para o meu diploma, eu encontrara a tradição do Dervixe de Mevlevi, que deram asas ao meu corpo e à minha imaginação. Por que não havia nada semelhante a ser encontrado na tradição cristã, unindo espírito, alma e corpo por uma disciplina espiritual, de modo a ser um modo de vida? Um dia, um bom amigo me ligou inesperadamente, mostrando-me uma longa lista de tópicos a serem publicados por uma editora de arte de Londres, convidando-me a "ajudá-lo" com um dos títulos. A série foi chamada de "*Art and Imagination*" e já havia sido impressa com alguns títulos. Eu ajudei com a **Dança Sagrada: encontros com os Deuses**<sup>18</sup>. O livro foi publicado simultaneamente em vários idiomas e iluminou para mim uma série de novas possibilidades de combinar dança e pesquisa. Enquanto isso, soube que, no norte da Escócia, um grupo internacional de visionários da Nova Era haviam formado uma comunidade que descobriu a dança como prática espiritual. Eles convidaram meu pai e eu para ajudar a desenvolver programas de dança para sua vida diária e ocasiões festivas. Durante esse período, passei vários períodos longos no norte da Índia, nos contrafortes do Himalaia, fascinada pela figura de um santo, que era adorado como um avatar, uma encarnação da dança de Shiva, que ensinava antigas tradições de ioga védica. Certo dia, eu estava sentada no terraço do ashram, perto da pequena cabana em que esse professor morava, quando de repente escutei pela porta aberta a música que eu conhecia do ensino de dança do meu pai... Soube mais tarde que uma fita cassete de música encontrou o caminho para o Himalaia através de um amigo, como um presente para o professor. De volta à Alemanha, anunciei ao meu pai que estava pronta para retomar e continuar seu trabalho de Meditação da Dança, no qual tentaria combinar pesquisa e trabalho prático. Durante os poucos anos restantes de sua vida, meu pai era para mim um mentor muito paciente e dedicado (M-G. WOSIEN, 2008, s/n, grifo nosso).

Na verdade, o que houve entre pai e filha foi uma troca de saberes e experiência, pois, a partir do momento em que Bernhard Wosien aceitou o convite de M-G. Wosien para aprender a dança dos Sufis, ela compreendeu que os dois poderiam unir seus interesses em um único trabalho. A experiência de meditação por meio de

---

<sup>17</sup> Essas edições encontram-se, atualmente, esgotadas para compra.

<sup>18</sup> Como veremos mais adiante, esse título foi a inspiração inicial para a denominação da nova pedagogia de dança que surgiu, as Danças Circulares Sagradas.

movimentos de giros individuais e em grandes círculos, para ambos foi algo que chamou muita atenção e os tocou profundamente, a ponto de Bernhard Wosien criar seu próprio meio de meditar, utilizando seu vocabulário de movimento, capacidade que ele desenvolveu durante os longos anos dedicados à dança clássica. Como bom estudante de símbolos, ele sabia da importância do círculo, em todos os seus aspectos, além disso, intuía que a meditação em movimento seria algo que atrairia mais os ocidentais do que a meditação estática, da cultura oriental. Durante a entrevista para *Consciência Próspera*, M-G. Wosien (2017) faz o seguinte relato sobre a nova descoberta de seu pai:

Ele descobriu que através do movimento circular – inspirado pela tradição Sufi- ele podia se conectar. “Sim, eles estão sozinhos, mas nós, na Europa, em um grupo, nos conectando” e - embasado em sua compreensão do folclore e da tradição – “nós deveríamos dar as mãos, estar conectados como um grupo”. Então, a dança circular, o folclore e a dança ritual, que é a antecessora da dança circular, apesar de não termos mais um contexto de ritual, foi para ele uma ideia, um campo de exploração, utilizando, entretanto, seu entendimento profissional do movimento de precisão, espaço, tempo e estruturas religiosas e formas simbólicas (WOSIEN, M-G., 2017, s/n).

Desse modo, M-G. Wosien descreve as primeiras inspirações de Bernhard Wosien para a criação de sua própria pedagogia. Em 1976, em seu primeiro contato com a comunidade escocesa de Findhorn, ele pôde desenvolver melhor essas ideias, pois viu que nessa comunidade havia uma abertura para isso. No primeiro encontro dele e M-G. Wosien com os fundadores dessa comunidade, ele disse a ela: “estou tão feliz que as pessoas estão abertas para isso, elas não são profissionais, elas não são críticas, elas não analisam, elas são receptivas, não tive sorte?” (Wosien, M-G., 2017). Segundo ela, ele adorava ir para lá porque eles “o aceitavam como ele era”, não precisava “ser alguém”, apenas ele mesmo. Nessa comunidade, havia pessoas de diversas partes do mundo, com isso, essa experiência foi se espalhando, as pessoas compartilhavam em seus países esse novo aprendizado, essa “nova descoberta” e o movimento se expandiu de modo que nem B.Wosien imaginava. Foi então nesse momento que M-G. Wosien decidiu trabalhar com o pai; ela relata esse período da seguinte maneira: “Eu nunca achei que faria algo sugerido por meus pais. E fiz!”. Para ela, a acolhida do trabalho de seu pai aconteceu porque havia um sentimento na época de que as coisas materiais não bastavam, de que algo faltava, como os valores espirituais, e “ele foi capaz de unir forma e conteúdo, o que nem sempre

acontece” (WOSIEN, M-G., 2017, s/n). Por isso, diz-se muito honrada quando recebeu o convite do pai para unir-se a ele.

M-G. Wosien, como vimos, não tinha experiência com dança, não havia se preparado para isso, como seu pai. Lentamente, porém, ela começou seu trabalho de pesquisar e coletar danças, ideias, movimentos e junto com isso, ia conectando seus conhecimentos e experiência pessoais. Após alguns anos de estudos, entendeu que estava preparada, não “pronta”, pois, como ela mesma afirma, “você nunca está pronta, é um processo e nem sempre há progresso” (Wosien, M-G., 2017). A relação de M-G. Wosien e o estudo sobre as imagens é muito forte; em mais alguns trechos da entrevista para Consciência Próspera ela reforça isso, salienta sua visão cíclica sobre o tempo e a vida, afirmando que devemos pensar nas danças circulares como algo muito antigo. Em suas palavras:

[...] se você examinar todas as diferentes civilizações, as representações da dança em arte ou em descrições, que são raras – as pessoas não costumavam escrever, mas elas faziam imagens para transmitir sua história – você percebe a compreensão da vida como sendo circular, como um princípio, meio e fim, mas não como um final definitivo, mas sim, um novo começo (WOSIEN, M-G., 2017).

Ressaltamos, em sua fala, algo que consideramos relevante para nossa pesquisa: a importância que o círculo e as imagens têm como meios para uma memória e transmissão histórica. Segundo M-G. Wosien, o círculo é o símbolo mais perfeito para se descrever os ciclos da natureza, da vida; pois correspondem a um processo atemporal e permanente. Ela nos chama atenção para que observemos as culturas mais antigas, pois, nelas, encontraremos a presença marcante desse símbolo. Segundo a pesquisadora, o círculo é um símbolo feminino, maternal, com infinitas possibilidades de uso. No caso das danças circulares sagradas, ela afirma que o círculo tem uma representação muito forte, pois ele possibilita que dancemos nos relacionando um com o outro, de maneira idêntica, como um único corpo e nos permite um contato com nosso centro interior, pois o centro do círculo ressoa com o centro do nosso ser. Falaremos mais a respeito desse assunto e de outras obras da autora ao longo dos capítulos.



### 3.3 – Dança Circular Sagrada: uma tentativa de definição

"A dança é a linguagem escondida da alma".  
*Martha Graham*

Definir a DCS não é algo tão simples, isso porque, como já demos indícios, não se trata de descrever apenas um estilo ou teoria de dança, com gestos, vestuários e músicas que lhe sejam característicos. Não podemos descrevê-la como uma “dança circular ritualística”, ou “folclórica”, embora possamos vislumbrar traços de rituais e do folclore de diversas etnias contempladas nas coreografias das DCSs. Do mesmo modo, não podemos classificá-la como uma dança terapêutica, embora esse seja um dos seus princípios ou objetivo. Tentaremos encontrar palavras que possam contribuir para uma compreensão, ainda que talvez não na sua integridade, tendo em vista que diversas pessoas que a praticam, assim como a autora desse texto, consideram que, para compreendê-la em sua plenitude, é preciso entrar na roda, dar as mãos, respirar profundamente, em uma única respiração e deixar-se levar pelo grupo e pelos movimentos no círculo. Sentir-se individualmente responsável pelo todo e entregar-se a todas as sensações e percepções que a dança, que a roda e que esse encontro pode proporcionar. Talvez, apenas talvez, desse modo seria possível uma melhor compreensão sobre o que são as DCSs e para quem não conhece, fica o convite para um dia experimentar.

Na tentativa de dar indícios aos leitores sobre o que são as DCSs, utilizaremos imagens de vivências das DCSs em diversos lugares no Brasil e do mundo afora, como poderemos observar na prancha 3.2.

Prancha 3.2 – As vivências e registros imagéticos de DCS mundo afora.



Nas imagens da prancha 3.2: “As vivências de DCS mundo afora”, podemos observar práticas de DCS em diversos ambientes e realizadas com diferentes propósitos e públicos. Talvez as imagens possam dar mais indícios do que é essa dança. Uma dança que pode ser executada em ambientes abertos, amplos, bem como, em ambiente fechados e pequenos. Executada em círculo fechado, semicírculo, espiral, filas, colunas, de mãos dadas, ou soltas, expressando o coletivo, mas também valorizando a individualidade e a expressão gestual de cada um. Festejando, celebrando, orando, chamando a atenção para alguma causa social, em comunhão com a natureza, na terra, na água, em pé, ou sentado. Mãos dadas, braços dados ou cruzados, nessa roda entram homens, mulheres, crianças, idosos e até mesmo bebês, acompanhados de suas mães. Então, você que nunca entrou em uma roda dessas, consegue imaginar como seria participar de uma dança assim?

Ao longo deste capítulo, buscaremos aproximar os leitores que não conhecem as DCSs dos princípios que norteiam essa pedagogia, do mesmo modo, procuraremos disponibilizar informações para aqueles que já a conhecem, mas buscam mais conhecimento a respeito. Iniciaremos o diálogo com Maria Cristina Bonetti, pesquisadora, professora de dança e uma das pioneiras nas DCSs no Brasil. Ela afirma que a base das DCSs é a dança tradicional, “composta por uma multiplicidade de códigos e símbolos que revelam o caminho trilhado pelo ser humano desde tempos primevos, mostrando como o seu comportamento e a sua construção cultural estão em constante mutação” (BONETTI, 2013, p.27). Isso indica que houve por parte de Bernhard e M-G. Wosien uma preocupação com o acervo cultural de danças, com as suas tradições, suas origens, assim como, com questões do contemporâneo, como essa capacidade de recriar e modificar constantemente.

Entre os símbolos presentes nessa dança, destaca-se o círculo, ou circularidade, que está presente de modo muito forte em nossa cultura, seja na arte, na estética, ou mesmo em nosso dia a dia. Quando paramos para observar, percebemos que praticamente tudo a nossa volta é composto por círculos, que quando percorridos, compõem ciclos. As horas, os dias, meses e anos são circulares, a natureza tem seus ciclos, a terra é circular e se movimenta em círculos, as estações do ano também obedecem a uma circularidade, nossa vida, de nossos ancestrais e dos que ainda virão, é composta por ciclos que se repetem e se renovam, de geração em geração. Estamos sempre começando um novo ciclo enquanto fechamos outro.

Bernhard Wosien, ao falar sobre o círculo, refere-se a ele como “uma imagem

microcós mica do espaço cósmico original. O círculo é tido como o símbolo original da eternidade e é um reflexo daquele círculo no céu noturno, o zodíaco, do qual todos descendemos (WOSIEN 2000, p. 42). Essa relação da eternidade com o círculo e com a dança circular, ou de roda, é interpretada por ele da seguinte maneira:

Nas danças de roda e nas danças circulares mais antigas dos gregos vivenciei a invocação dos deuses através da dança e da música. É nisto que a adoração divina se mantém ainda bem viva, tendo sido transmitida de forma intacta em termos de ritmo, compasso e melodia. [...] A mão direita é, neste caso, a que recebe, com a palma da mão voltada para cima, e a esquerda, a mão doadora, com as costas voltadas para cima. Ela dá luz adiante, garantindo ao mesmo tempo a retro-ligação (em latim *religio*, aqui no verdadeiro sentido da palavra). Desta forma o presente e o passado estão misteriosamente interligados. Só nós humanos separamos o hoje e o amanhã. O eterno, *sub spezie aeternitatis*, está além do tempo. A corrente circular, uma imagem sensorial da eternidade, nos diz isto (WOSIEN, 2000, p.46).

Não é muito simples compreender em sua totalidade o que Bernhard Wosien queria dizer com essas palavras, pois seus textos são curtos, densos e repletos de conhecimentos que se pautam tanto na história da dança, como na religião, mitologia, astrologia, iconografia, e que, portanto, necessitam de uma leitura atenta. Entre as poucas linhas escritas que ele nos deixou, contudo, notamos que suas pesquisas proporcionaram uma base ampla para sua pedagogia. Um dos pontos que Bernhard Wosien (2000, p.51) aponta em seu texto é sobre as formas da dança, que vão se modificando com o tempo, mas que, ao mesmo tempo, ressuscitam “as poses de figuras antigas, com toda a sua paisagem de formas.” O que nos remete à ideia de um eterno retorno também nas danças.

Como exemplo dessa recorrência na dança, Bernhard Wosien discorrerá sobre as danças palacianas que marcaram os séculos XVII e XIX, como o minueto, uma dança típica dos bailes palacianos da corte europeia, considerada por ele como “a expressão do modo de vida aristocrático e uma obra prima de seu tempo” (Ibid., p.51). Era uma dança em que a coreografia se organizava no espaço seguindo as formas básicas, como quadrados, círculos ou filas, mas que não permitia um contato direto entre os dançarinos. Além disso, não se tinha muita liberdade de movimentos, uma vez que estes eram determinados pelo *maître*. Com o desaparecimento dos *maîtres*, é possível notarmos que o “espírito pulsante do ritmo” é retomado, surgindo novos ritmos, como a valsa, definida por Bernhard como uma “dança de roda do flutuar e do girar” (Ibid., p.51) aparentemente

mais prazerosa e atrativa para a burguesia que emergia no século XIX.

Com isso, as danças circulares retomam seu espaço tanto entre a burguesia, como entre o povo. Uma característica importante dessas danças é ressaltada por Bernhard Wosien (2000, p.52): “o balançar e o girar, que muito especialmente caracterizam estas danças, sublinham seu caráter democrático, como protesto contra a cultura palaciana do minueto.”. Esse aspecto democrático da dança é um dos pontos fortes da pedagogia da DCS, assim como a utilização do movimento de balançar e girar em diversas das coreografias.

Outro movimento que observamos muito na DCS é a marcha, que, segundo Bernhard Wosien (Ibid., p.56) “é exatamente aquela dança que cultiva a força atrativa da dança de roda até a última consequência.”. A marcha, com o passar dos tempos, afasta-se de seus princípios, uma vez que era considerada uma dança voltada aos deuses, para se tornar a “dança para a morte”, executada nas batalhas com o objetivo de formar uma barreira humana, especialmente pelo exército. A barreira coletiva fazia com que os soldados se sentissem mais fortes e corajosos na marcha em direção ao combate; além da marcha, o canto em grupo era “elemento essencial para o fortalecimento da vivência da comunidade” (WOSIEN, 2000, p. 58). A marcha marcou muito a vida dos alemães, uma vez que durante os seis anos de guerra eram proibidos outros tipos de dança que não fosse a marcha; talvez por isso tenha sido marcante nas pesquisas e nas coreografias das DCSs, que retomam danças de diversos povos que utilizavam a marcha como instrumento de defesa e força coletiva.

Destacamos esses trechos da obra com o intuito de fornecer ao leitor informações que possam contribuir na compreensão de princípios importantes, que norteiam a DCS, especialmente a retomada de gestos e posturas característicos das primeiras danças de nossos antepassados, que já estavam caindo no esquecimento. Além disso, o retorno a princípios de democratização da dança, uma dança acessível a qualquer pessoa. Esses princípios são de grande relevância para Bernhard e M-G. Wosien, suas coreografias procuram honrar músicas e gestos que expressem tanto o elo com culturas passadas, como a simbologia de danças sagradas de nossos antepassados. Não adentraremos muito na história da dança circular, visto que retornaremos o assunto em outro momento, no capítulo 4.

Luis Eduardo Berni (2002, p.10) interpreta a DCS, essa pedagogia de dança contemporânea, como uma prática “que procura resgatar sua função primordial no

passado, enquanto interligada no complexo Canto-Dança-Oração, fazendo-a agir como uma forma prática de autoconhecimento e transcendência.”. Indo ao encontro de sua fala, reforçamos esse enfoque da DCS sobre a espiritualidade destacando o texto da contracapa da obra “Dança: Um caminho para totalidade”:

O tema deste livro é a dança como um caminho para a totalidade. Bernhard Wosien, artista no sentido mais amplo – bailarino, pedagogo da dança, coreógrafo, desenhista e pintor – transmite as suas experiências pessoais e dá uma visão consistente sobre o desenvolvimento da dança: dos mitos e símbolos da antiguidade, passando pelos exercícios do balé clássico, até a dança palaciana e o folclore europeu. A Dança Sagrada, desenvolvida por ele, deu um novo impulso à dimensão religiosa desta arte. (WOSIEN, 2000).

O prefácio da obra citada foi escrito por Sir. George Trevelyan<sup>19</sup> dá-nos indícios de que a dança sacra passou a ser revalorizada por aqueles que, citando Bernhard Wosien: “nestes ‘Novos Tempos’, tentam realizar a visão de nossa Terra como parte da unidade espiritual do Homem e do Cosmo”. (TREVELYAN, apud., WOSIEN 2000, p.11). Ainda segundo o autor, na dança sagrada, “o rito veio se adicionar como uma nova dimensão da dança. Nossos grupos vivenciaram a consciência do Um, pela energia do divino, que habita todas as coisas” (TREVELYAN, apud., WOSIEN 2000, p.12). Segundo Bonetti (2013, p.248) Bernhard Wosien acreditava “que o ser humano é lúdico, religioso e que almeja se unir ao Divino”. Ele e M-G. Wosien apostam muito na união do ser humano com o divino por meio da dança. Seguindo essa concepção, Bernhard Wosien, inspirado por M-G. Wosien, teve a intuição de unir a dança ao sagrado, à meditação, à religião e à tradição das danças circulares de nossos ancestrais. Como podemos observar, ele já não concebia a dança da mesma maneira como a via durante sua experiência com a dança clássica, quando foi bailarino profissional e dedicou anos de sua vida a esse estilo de dança. Bernhard Wosien descreve seu percurso e conta que:

Nas formas mais antigas das danças circulares encontrei o caminho para a meditação da dança, como um caminhar para o silêncio. Esta meditação tornou-se para mim e meus alunos uma oração sem palavras.

---

<sup>19</sup> Sir George Trevelyan (1906-1996), publicista e pioneiro da renovação espiritual para uma nova era (New Age), primeiro na Inglaterra, mais tarde internacionalmente; apoiou ativamente a comunidade em Findhorn, na Escócia.

Sintonia dos acordes harmônicos do espírito, corpo e da alma. (WOSIEN, 2000, p.117).

Além do interesse de Bernhard e M-G. Wosien pelas questões espirituais e/ou religiosas relacionadas ao ato de dançar, como já mencionamos, eles se interessavam muito pelo estudo dos símbolos e das figuras arquetípicas. Com isso, compreenderam que o círculo tinha uma grande força, o que poderia explicar porque a maioria de suas danças foram coreografadas no espaço e organização circular ou em espiral. M-G. Wosien, como já sabemos, também nutre grande interesse pelo estudo iconográfico; as imagens são muito presentes e atravessam seus estudos sobre a dança e os rituais sagrados. Como resultado de suas pesquisas, M-G. Wosien, como já mencionamos, publicou diversos títulos de livros e filmes. Uma de suas primeiras obras direcionadas a esse assunto é intitulada “Danças Sagradas: o encontro com deuses. Coleção Mitos, Deuses, Mistérios”, publicada em português em 1997 e com edição esgotada atualmente. Nessa obra, a autora estabelece uma relação entre a simbologia do círculo, a mitologia e a dança, dando-nos uma dimensão da força do círculo e da circularidade. Ela afirma que a forma modelo das danças de roda é o círculo, portanto, essas danças são um símbolo do tempo cíclico, uma união harmônica de opostos complementares. Pontua ainda que: “A visão primitiva do tempo era cíclica, não linear: uma sucessão infinita de nascimentos e mortes. As luas nova e cheia eram momentos sagrados” e, assim: “Penetrar no tempo sagrado na dança equivale a penetrar no eterno e intemporal, que é idêntico ao aqui e agora”, uma vez que o passado é uma lembrança e o futuro não passa de planos (WOSIEN, M-G., 1997, p.10). Ou seja, compreender essa simbologia do círculo nos permite compreender também questões importantes sobre nossa própria existência e história.

As histórias dos dançantes que já vivenciaram a DCS são semelhantes em vários pontos, assim como, relatos de que são danças que “mexem com as emoções”, que “provocam reações diversas”, são bem comuns. Para alguns, essas sensações são como um “reencontro consigo mesmo”, com emoções e sensações há muito tempo deixadas de lado na correria do dia a dia, na seriedade da vida adulta, na cobrança do modo de vida atual, que pouco valoriza as atividades que nos sensibilizam. Talvez seja esse um dos motivos que tem impulsionado profissionais brasileiros da saúde, psicologia, educação, entre outras áreas, a desenvolverem trabalhos acadêmicos com a temática dos benefícios das DCSs para os indivíduos. Como exemplo, podemos citar a tese de Lúcia Helena

Hebling Almeida, uma psicóloga que investigou possíveis alterações na imagem corporal e na qualidade de vida de pessoas que praticam as DCSs sistematicamente. Seu interesse pela pesquisa partiu de sua própria experiência, que ela descreve com as seguintes palavras:

Percebi que estas danças alteravam o meu tônus corporal: minha postura melhorava, minha disposição física aumentava; meu estado emocional se alterava - ficava mais alegre e mais calma, e que algumas delas me tocavam numa profunda emoção de maneira a me deixar “ligada” num estado mais sensível e perceptível a algo mais profundo e denso como se tocasse algo sagrado, ou como se os gestos e passos presentes nas danças favorecessem um contato com uma dinâmica diferente, mais espiritual. Desde então continuei eventualmente dançando, fazendo cursos na área, tentando entender o que ocorria (ALMEIDA, 2005, p.44).

A autora justifica essa identificação pessoal com o sagrado da dança com a concepção de Bernhard Wosien, de que o para o homem primitivo era natural se conectar com o cosmo, de se harmonizar por meio da dança. O que talvez nos permita afirmar que esses resquícios de culturas antepassadas, permanecem ainda hoje e que é possível acessá-los por meio da dança, desde que haja uma intencionalidade nesse modo de dançar e uma entrega total ao tempo presente, ao tempo em que estamos no círculo dançando. Esse ponto é muito importante e sempre muito frisado por M-G. Wosien, que durante um workshop<sup>20</sup> afirmou novamente para os dançantes: “a dança só é sagrada quando estamos presentes inteiramente na roda e focados no tempo presente” (informação verbal).

Para Almeida, podemos considerar a dança como primeira linguagem humana, linguagem esta que nos permite expressar algo que vai além das palavras ou da própria razão. A autora acrescenta: “com as danças podemos simplesmente expressar o que sente o corpo ritmicamente” (ALMEIDA, 2005, p.58). Tal afirmativa estaria relacionada ao fato de que “podemos parar com nossa atividade puramente mental e reflexiva, a fim de prestarmos atenção em nosso corpo, como nos sentimos naquele momento, como está nosso estado emocional, nosso tônus corporal – postura, cansaço, ou energia física” (Ibid., p.61). Stewart (2016, p.207) complementa esse pensamento e afirma que, hoje em dia, “a abordagem holística da cura que conecta o corpo, a mente e

---

<sup>20</sup> Informação verbal fornecida por M-G. WOSIEN, M-G., no workshop “Ariadne: transformações na dança”, realizado na cidade de Pirinópolis – GO, em novembro de 2018.



o espírito como o caminho em direção à totalidade, está, uma vez mais, simplesmente tentando nos levar de volta a uma abordagem muito antiga”. A autora se refere à busca por referenciais de nossos antepassados, que, no passado, buscavam na dança uma dimensão espiritual. Para Bernhard e M-G. Wosien, somente conseguimos atingir essa “totalidade” quando conseguimos nos colocar no momento presente durante a dança, ou seja, “estar aqui e agora”, permitindo-nos uma atenção maior a nós mesmos e ao que nos cerca. Tais atitudes possivelmente permitem que tenhamos uma maior consciência de nosso estado físico, emocional e nos conecte com o meio, com o outro e, quem sabe, com o sagrado. Almeida (2005) corrobora com a percepção de que no dia a dia temos perdido nossa sensibilidade à emoção, à comoção e afirma que esses são aspectos importantes que precisamos retomar. As danças seriam uma opção para amenizar tais perdas. Nas palavras da autora:

Notamos que as danças circulares sagradas permeiam o sagrado nos gestos e em seus simbolismos implícitos, possibilitando uma religação com o divino que na verdade nunca deixou de existir. As danças circulares sagradas podem tornar-se uma possibilidade, um caminho para nos sentirmos mais integrados ao Cosmos, de atentarmos para o mundo anímico - espiritual, usando uma terminologia mais junguiana - para o arquetípico sempre presente, mas muitas vezes por nós negligenciado, esquecido, não valorizado (ALMEIDA, 2005, p.122).

A autora conclui que as pessoas investigadas em sua pesquisa, que praticam DCSs, demonstram uma melhora no que diz respeito à qualidade de vida, na saúde mental, no convívio com o outro e consigo mesmo. Tal conclusão está atrelada ao fato de que, ao dançarmos e “nos apropriarmos dos significados das danças circulares sagradas, podemos perceber de uma maneira mais profunda o nosso significado no mundo, e evocamos em nós o sentido da religiosidade” (Ibid., p.233-234). Ou seja, aumentamos nossa percepção sobre uma das expressões mais antigas da alma humana: a religiosidade.

Já a tese de Luciana Ostetto (2006) teve como foco a formação docente e utilizou a DCS como estratégia para uma formação mais humanizada e integral de educadores de Campinas, comprovando a eficácia das danças nesse sentido. O artigo de Paula Costa de Andrade e Lúcia Trevisan de Souza (2015) também objetivou analisar o potencial da DCS como mobilizadora de afetos e potencializadora de processos de desenvolvimento dos sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, assim

como, a ampliação da consciência de professores sobre a condição da docência.

Para Marta Claus Magalhães (2005), Cathia Santos Soares Bueloni (2013) e Tânia Pessoa de Lima (2014) o enfoque principal, que as levou pesquisar sobre a DCS, está relacionado à questão do sagrado e caráter ritualístico da dança. Próxima a essa temática está a dissertação de Ana Cláudia Pinto da Costa (2014) que, em seu mestrado, pesquisou as danças de Frida Zalcman<sup>21</sup> e a relação destas danças com a espiritualidade. As pesquisas apontam o quanto nos afastamos do sagrado presente nas danças de nossos antepassados e a necessidade de retomarmos esse aspecto nas danças. As autoras compreendem que a DCS seria um meio apropriado para essa ressignificação da dança, mas que é preciso um preparo por parte de quem conduz as danças e uma intenção por parte de quem dança. Paola Blanton (2016, p.13), dançarina e professora de dança, registra no prefácio da obra: “A dança do sagrado feminino: o despertar espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos rituais”<sup>22</sup>, a necessidade que sentiu pela “busca do sagrado na dança”. Segundo ela, em determinado momento de sua vida profissional, sentiu a necessidade de algo que ia além da técnica e da coreografia, procurou algo que a fizesse transcender e encontrou isso na dança. Em seu depoimento, ela diz que:

Embora eu já fosse uma dançarina oriental estabelecida, estava profundamente movida a buscar meu caminho através da natureza, metáforas, mitos, e uma longa história pessoal com os ritos da Deusa. Sentí que juntando essas ferramentas podia revelar um motivo e método Divino para a dança [...]. Comecei a refletir sobre os momentos em minha vida quando eu tinha sentido o êxtase de cura transcendente; aqueles momentos em que eu me dissolvia no Todo e trocava meu ego por minha alma. Vi que os rituais mais catárticos e curativos haviam sempre envolvido em algum tipo de movimento [...]. Afinal de contas, é disso que trata a dança do Sagrado Feminino – um processo transformador para superar o ego e aquietar a mente racional, desbloqueando o caminho e possibilitando nossa conexão com a fonte. Assim conectadas – com a ajuda das visões e mapas das grandes mestras, entramos em nosso próprio estado de ser ressonante. (BLANTON, 2016, p.13-15).

Blanton (2016) fala muito sobre a questão da dança para a mulher, ou para a

---

<sup>21</sup> Frida Zalcman é uma focalizadora brasileira que tem um trabalho autoral sobre as DCSs como “Orações Corporais”, em que os movimentos dançados traduzem de algum modo uma maneira de viver os rituais litúrgicos do judaísmo.

<sup>22</sup> De autoria de Iris J. Stewart, 2016.

centelha de feminino que há em cada pessoa. Dessa necessidade que temos em buscar algo que nos permita, por um momento que seja, desconectarmo-nos de nosso racionalismo e dar vazão ao nosso lado intuitivo e emocional. Ela embasa seu argumento em pressupostos históricos sobre a mulher e seu papel no mundo, as mudanças ocorridas no contexto contemporâneo que afetaram drasticamente o cotidiano feminino, em suas palavras:

O processo de emancipação feminina no século passado trouxe consigo uma erosão de vários campos tradicionais da união entre as mulheres. Nas sociedades capitalistas caracterizadas pela divisão do trabalho, não temos mais tradição de nos unir e cooperar na colheita, na produção de conservas, na maternidade ou no artesanato como faziam nossas ancestrais. A tendência moderna é de levar vidas cada vez mais compartimentadas e fragmentadas no caos existencial do nosso tempo. Horários, prazos, trânsito, corrupção e a repetição mecânica de tarefas diárias estrangularam nossa capacidade de buscar ou sentir êxtase. Nossas vidas ainda são regidas por narrativas patriarcais em que mergulhamos, como peixes inconscientes das águas que os rodeiam. Mulheres de toda parte adotam as táticas do patriarcado na luta diária pela sobrevivência em um mundo que nitidamente continua sob o controle masculino. Entre as nossas heranças, a sombra da concorrência é uma das mais tóxicas. [...] como nossos ancestrais instintivamente dançaram sua cura, nós também iremos recuperar nossos instintos e autenticidade através da dança sagrada (BLANTON, 2016, p.16-17).

Com seu depoimento, temos a certeza de que a busca pelo sagrado, pela reconexão entre a dança e algo que nos permite transcender, não é particularidade da DCS; esse desejo está presente em outros ramos da dança. No caso da DCS em particular, não existe um posicionamento tão forte quanto ao feminino, ou ao papel social da mulher contemporânea. O que vemos na maioria das vezes, contudo, são rodas em que há uma predominância de mulheres; não temos a intenção de aprofundar a discussão sobre essa questão, no entanto, é um dado que chama a atenção. Temos pouca representatividade do sexo masculino nas rodas, embora o grande mentor da DCS seja um homem. Tal fato pode estar relacionado a uma cultura machista, em que socialmente é má vista a presença de homens em determinados tipos de atividade, como a dança, por exemplo. Ou por uma questão de busca por um empoderamento feminino, uma reversão desse patriarcalismo tão forte na nossa cultura, característica que vem sendo cada vez maior entre as mulheres. Essa discussão, todavia, levar-nos-ia a outra tese, tão complexa quanto, quem sabe, a que estamos desenvolvendo.

Acreditamos que o modo como a dança é conduzida, o fato de as pessoas se posicionarem em círculo, olharem-se, darem as mãos umas para as outras, possibilita sensações que chamam a atenção e talvez a diferencia de outros estilos de dança. Lynn Frances (2004, p.63) corrobora com esse pensamento e afirma que o ato de dançarmos de mãos dadas, na roda, pode “fazer com que retornemos a esses momentos decisivos em nossa vida. A energia gerada, ao dançar de mãos dadas no círculo, é muito forte”, tão forte que desperta diferentes reações e emoções nos participantes, como o choro, que por vezes é reprimido, mas que num momento desses, em que as emoções são afloradas, irrompe e vem à tona. Em tempos em que as emoções são reprimidas, que precisamos cada vez mais mostrar nossa força e bravura para sobreviver à tanta adversidade, abafando nosso sentir, nossas emoções, participar de atividades que permitam rompermos com isso, pode de fato ser terapêutico.

Como afirma Frances (2004, p.64), as DCSs “parecem estar ajudando a iniciar um movimento novo em relação à união de comunidades e cooperação entre as pessoas. Ao dançar, precisamos desenvolver a consciência do clima criado e de suas ramificações”. Precisamos lembrar também que esse sentimento nem sempre é unânime e que muitas vezes as pessoas não sentem nada de diferente durante a vivência dessas danças. Por vezes, é preciso que se repita a dança várias vezes para que o corpo de fato se desligue de toda complexidade que envolve o aprendizado de um passo/movimento/gesto novo e permita que alguma sensação/emoção seja acessada. Essa experiência é relatada por Frances da seguinte maneira:

A essência da Dança Sagrada é sentida quando se permite ser tomado de tal forma pela música que a sensação é de ‘ser levado pela dança’. A cabeça não mais se concentra em se lembrar dos passos ou do padrão; a memória fica no corpo e a dança se torna uma meditação. Todos nos movimentamos em conjunto, em harmonia, e a mais simples dança se transforma em uma forte expressão dessa grande unidade. Mais parece haver um ‘músculo da memória’ que permite dançar sem as restrições da mente e sua análise constante. A dança nos domina, os músculos se recordam dos movimentos feitos anteriormente e, seguindo a melodia, simplesmente os repetem. E, assim, fica-se livre para vivenciar a essência e a qualidade da dança que residem além do movimento (FRANCES, 2004, p.68).

Por isso, há muitas danças coreografadas com passos simples, que se repetem várias vezes ao longo da música, possibilitando que em determinado momento o corpo

pare de se preocupar em codificar mentalmente os passos e que os incorpore. Outra estratégia é repetir a mesma dança várias vezes, no mesmo dia, ou em dias alternados, para que se tenha mais segurança na execução da dança. Isso facilita ao dançante se desligar um pouco do racional e experimentar outras sensações, como o seu pertencimento na roda, sua postura, sua respiração, a troca de olhares, seus pensamentos, enfim, as emoções ou sensações que podem surgir ao longo da dança e em decorrência do contato com outras pessoas no círculo e o que talvez seja mais desafiador: manter-se presente, no “aqui e agora”. Com o tempo, acertar o passo, ou executá-lo com perfeição passa a ser a última preocupação do dançante. O fato de estar no círculo permite que as pessoas se deixem levar umas pelas outras, além disso, é permitido errar, pois sempre se pode recomeçar e continuar acompanhando a roda. Almeida reitera nossas palavras e explica um pouco como a ligação com o sagrado, ou espiritual, pode acontecer durante a dança:

Ao dançarmos, podemos parar com nossa atividade puramente mental e reflexiva, a fim de prestarmos atenção em nosso corpo, como nos sentimos naquele momento, como está nosso estado emocional, nosso tônus corporal - postura, cansaço, ou energia física. Podemos perceber aqueles que nos rodeiam, nosso entrosamento com o outro e com a natureza que nos cerca. Plantados com os pés sobre a terra, sentir as pulsações de nossos gestos e de todo nosso corpo, com o peso igualmente distribuído sobre os nossos pés, observarmos a sensação de nos assentarmos firmemente sobre a terra. Com o ar que interpassa nosso corpo, com uma acuidada atenção, repararmos em nossa disposição espiritual - o pneuma - o espírito vital, a energia que permeia a nós todos. Com o balanço de nossos braços ao alto, buscarmos uma religação com o divino, com algo mais espiritual.(ALMEIDA, 2005, p.61)

Toda essa sensação descrita pela autora pode provocar um encontro do dançante consigo mesmo e um encontro com o outro, o que favorece o fortalecimento de um sentido de comunidade. Frances (2004, p.61) reitera nosso posicionamento sobre a hipótese de que, ao retomar esse hábito, de dar as mãos para dançar e se movimentar juntos, no compasso da música, Bernhard e M-G. Wosien retomam também o “senso de comunidade, de pertencer, que é muito reconfortante”. Algo que a autora adverte ser difícil encontrar em outras áreas da vida. O posicionamento das mãos no círculo também é importante, pois, segundo Bernhard Wosien (2000, p.29): “Quando os dançarinos se

ordenam num círculo, de acordo com a tradição, eles se dão as mãos. A mão direita torna-se a que recebe e a esquerda a que dá”. Esse posicionamento das mãos é muito importante e deve ser levado em consideração. Não há um modo certo ou errado, no entanto, como adverte Renata Ramos (2002) o importante é que as polaridades estejam invertidas, ou seja, que uma das palmas da mão esteja virada para cima e a outra para baixo, para que a energia flua de modo equilibrado.

O modo como os braços se posicionam também carrega uma simbologia. Quando invertidos para baixo, no formato de “V”, significam uma “conexão com a terra”; já com os braços em “W”, ou seja, dobrados na altura do ombro, estabelecemos uma “conexão com a roda”, no aqui e agora. Com os braços elevados para a cima, nos “conectamos com o céu”, o infinito, com as “forças superiores”; os braços cruzados em espiral, força, unidade e eternidade e os braços posicionados de modo entrelaçado, como se fosse um cesto, formando uma trama e aproximando um dançarino do outro, representam “proteção e força do grupo” (BARTON, 1995, p.7, apud OSTETTO, 2014, p.67-68).

As DCSs podem possibilitar também um retorno à infância, uma vez que propicia lembranças das brincadeiras em roda, do tempo em que pegar na mão um do outro era algo tão natural quanto olhar nos olhos uns dos outros. Tempo em que o medo do erro não nos impedia de fazer ou vivenciar nada. Tempo em que a música e os pensamentos nos encantavam e nos transportavam para outros mundos, outros espaços, outros momentos. Ostetto, ao registrar sua impressão pessoal sobre essas danças e o seu primeiro contato com elas, ajuda-nos a compreender melhor a relação que o dançante estabelece com a DCS, como poderemos acompanhar por intermédio de suas palavras:

[...] na impossibilidade de explicar o que faz a dança, vem a certeza de que ela provoca o corpo, todos os sentidos: pela forma, pela música, pela tradição evocada, pela simbologia presente no gestual. E conforme o grau de interação e entrega do dançarino, provoca mudança de comportamento, remexe camadas profundas do inconsciente. [...] A Dança Circular é um convite. Aceitá-lo pressupõe abrir-se ao encontro do outro, do múltiplo no mundo dentro e fora de si. Essa abertura indica “algo acontecendo” e só ela pode ser o canal para que sejamos tocados. É no processo que a dança poderia ser jornada de iniciação, de transformação, portanto. Dançando *Tzadik katamar*<sup>23</sup>, sem saber,

---

<sup>23</sup> *Tzadik katamar* é uma dança tradicional de Israel, que faz parte do repertório das DCSs

dirigia-me para recônditos de mim mesma, abrindo-me para algo que até então estava intocado (OSTETTO, 2014, p.44, grifo da autora).

A autora retoma alguns pontos que nos permitem arriscar afirmar que as DCSs retomam características de um tempo em que a dança era compreendida como um momento de comunhão e transcendência, em que o homem experimentava, por meio do movimento corporal, da música, “a essência, o indizível, o espiritual e o sagrado”, como afirma Ostetto (2014, p. 58). É a partir desse emaranhado de conceitos, e pautados nos pressupostos da teoria da imagem, história da dança, na compreensão da dança como oração, como meio de o homem acessar o sagrado, o ritual, a tradição, que Bernhard e M-G. Wosien elaboram a pedagogia das DCSs. O que justifica também o fato de suas danças não serem “danças de palco”, ou seja, voltadas para um público ou espetáculo; a essência está na vivência, na experiência, não na técnica dos gestos e na apresentação voltada a uma plateia. Um dos principais objetivos dessa dança parece ser a preocupação com que todos possam ter a oportunidade e condições de participar, que entrem na roda e se permitam vivenciar a dança e as sensações que ela provoca no corpo de cada um, que a racionalidade dê espaço à emoção, que transcendamos de modo bastante particular e único.

Podemos dizer que o “deslanchar” das DCSs aconteceu no ano de 1976, quando Bernhard e M-G. Wosien foram convidados a conhecer a comunidade de Findhorn, comunidade fundada nos anos de 1960 por Eileen, Peter Caddy e Dorothy Maclean, na Escócia. Muitas pessoas foram atraídas para essa comunidade, que, aparentemente, poderia possibilitar um enriquecimento espiritual e um significado a suas vidas. Findhorn, atualmente, é uma comunidade internacional de pessoas ligadas às concepções da Nova Era, que concebem a dança como uma prática espiritual. Bernhard Wosien, nesse momento, ainda estava no início de seus estudos sobre a dança folclórica e nos primeiros passos para a compreensão da dança como caminho para meditação. Esse encontro deles com a comunidade foi descrito por ele da seguinte maneira:

Por uma feliz circunstância, em um encontro no castelo de Schöneck, em Taunus, reencontrei um antigo amigo da dança da minha época de estudante, Sir George Trevelyan. Este encontro foi muito promissor para mim, pois pudemos reacender a nossa velha amizade. Presentes estavam também Eileen e Peter Caddy, os fundadores da comunidade escocesa da Fundação Findhorn. A minha filha Gabriele e eu recebemos

deles o convite para implantarmos em Findhorn as danças de roda e as danças circulares europeias (WOSIEN, 2000, p.117).

Em Findhorn, o coreógrafo<sup>24</sup> e pesquisador encontra um terreno fértil para suas novas descobertas com relação às danças tradicionais e a reconexão com o sagrado, pois havia uma abertura para isso nessa comunidade. Na opinião de Frances (2004, p.58) o interesse da comunidade pelas danças de Bernhard Wosien se justifica pelo fato de que a dança tem o poder de “unir as pessoas, criar harmonia em um grupo de indivíduos que mal se conhecem” e ressalta que essa união estimulada pela dança vai ao encontro da vida moderna, uma vez que a rotina habitual tende a “separar-nos de nossos semelhantes”. Com isso, reafirmamos que a DCS pode ser compreendida como um instrumento para fortalecer os laços humanos, uma vez que são danças que “estimulam um renovado senso de comunidade.”(Ibid., p.58). Foi a partir desse contato de Bernhard Wosien com a comunidade de Findhorn que suas danças se espalharam pelo mundo todo, como relata ele próprio:

Pela atuação de muitos entusiastas pela dança que haviam descoberto as dimensões religiosas da dança como uma verdadeira meta pessoal a ser alcançada, a “Sacred Dance” (Dança Sagrada) se espalhou por uma grande parte da Europa e por todo o mundo ocidental. No caminho da mestria da dança cheguei à conclusão básica de que a dança, como a manifestação artística mais antiga do homem, é um caminho esotérico. O trabalho do bailarino acontece no seu instrumento, ou seja, no seu próprio corpo. Trata-se do trabalho a partir da base, a partir do interior da imagem perfeita de Deus. Segundo a frase esotérica: “Assim embaixo como em cima”, o trabalho está nos fundamentos de nossa autocompreensão, no ser humano como imagem de Deus (WOSIEN, 2000, p. 25-28).

Anna Barton, uma das primeiras seguidoras de Bernhard Wosien, relata que estava presente na primeira vez em que o dançarino esteve na Comunidade de Findhorn para compartilhar sua pesquisa sobre as danças de roda tradicionais, em 1976. Segundo ela, esse modo de dançar a tocou já logo de início e, desde então, não parou mais de dançar. Atualmente, ela é considerada como uma das grandes mestres e colaboradora da

---

<sup>24</sup> Chamamos atenção e relembremos o fato de que, nesse período, M-Gabriele ainda não estava muito envolvida com os estudos do pai, ela ainda estava se dedicando aos seus estudos na Índia, relacionados à dança e a espiritualidade.



DCS. Ela foi a responsável pela primeira sistematização da pedagogia de Bernhard Wosien, uma vez que o coreógrafo não escrevia suas coreografias e, muitas vezes, esquecia a sequência coreográfica dos passos, o que a inspirou a tomar nota e posteriormente organizar um material com a escrita simbólica das danças coreografadas por ele.

Em uma de suas obras literárias, Barton (2012) descreve um pouco do caminho realizado por Bernhard Wosien ao criar sua pedagogia e o dilema que surge em torno da nomenclatura ideal. Segundo ela, Bernhard Wosien interessava-se pelas antigas danças folclóricas tradicionais; em especial, as formas e simbolismos dos movimentos lhe chamavam a atenção. Esse interesse o conduziu a uma viagem pela Europa, onde pesquisou danças e músicas de remotas aldeias nas quais a dança ainda estava presente na vida comunitária das pessoas, assim como, aprendeu sobre o simbolismo e o significado de diversas danças tradicionais. Em suas palavras: “Ele estava procurando um lugar onde a essência espiritual da dança pudesse ser apreciada e onde as tradições pudessem ser absorvidas e usadas como fundação para novas criações” (BARTON, 2012, p.15-16). Em Findhorn, ele encontrou esse lugar e pessoas interessadas em sua pedagogia.

No início, as pessoas apenas repetiam as danças pesquisadas e/ou coreografadas por Bernhard Wosien, no entanto, com o tempo, outras danças foram se incorporando; algumas são consideradas tradicionais, provenientes da Grécia, Romênia, Bulgária, Israel, França, Rússia, entre outros países. Existem, contudo, também diversas danças com coreografias novas, ou contemporâneas, coreografadas a partir de músicas tradicionais, ou inspiradas por músicas que tocam os coreógrafos, que tanto podem ter experiência como bailarinos profissionais, como também podem ser pessoas praticantes das DCSs, sem experiência “profissional” com a dança. Essas coreografias, porém, preferencialmente, devem seguir os princípios norteadores, delimitados por Bernhard e M-G. Wosien. Podemos elencar como princípios: respeito à tradição e ao gestual de danças tradicionais; elaboração de uma sequência de passos que possam se repetir ao longo da coreografia, permitindo que as pessoas aprendam facilmente e facilitando a participação de todos na roda; manter uma organização no espaço condizente com as DCSs, ou seja, seguindo a formação de rodas abertas, fechadas, espirais, colunas e fileiras e, o mais importante, que sejam coreografadas por pessoas que já tenham uma formação e conhecimento sobre a teoria.

Como poderemos notar, as DCSs são permeadas por muitas simbologias,

tanto no que tange ao significado dos gestos, como na direção em que as danças são realizadas em relação ao círculo, especialmente nas coreografias mais antigas, elaboradas por Bernhard e M-G. Wosien. O círculo pode girar tanto na direção horária quanto anti-horária. De acordo com os pressupostos de Bernhard Wosien (2000), ao girarmos no sentido horário, remetemo-nos ao que está no passado; já o sentido anti-horário estaria relacionado ao futuro. Sob essa óptica, o sentido horário estaria ligado às nossas lembranças e o anti-horário ao fluxo de conhecimento e iluminação.

Para exemplificar mais a simbologia na DCS, falemos da última dança que Bernhard Wosien coreografou antes de partir, intitulada como “Dança do Agradecimento”. Essa dança representa sua despedida da vida terrena; os passos se iniciam para a direita, no sentido anti-horário da roda, representando seu caminho para um futuro, ou para um lugar de descanso eterno. Após uma breve caminhada para frente, ou para a direção direita, no entanto, faz-se uma pausa e, com um passo dado para trás, para direção esquerda, o corpo volta-se para o centro da roda e, em um gesto de flexão do tronco à frente, é feito um agradecimento por tudo o que se viveu nessa terra. A dança então se reinicia com a caminhada na direção direita, ou seja, rumo ao futuro. Essa pequena referência à simbologia do círculo nos indica que para seguir adiante é preciso recordar ou retornar ao passado, as raízes. Foi uma das primeiras danças que aprendi e confesso que foi uma das que mais me causou inquietação, talvez devido à velocidade extremamente lenta com que é executada. Além disso, a música é relativamente extensa, o que nos leva a repetir diversas vezes o mesmo passo. Isso exige uma concentração e uma “desaceleração”, algo bastante difícil nesses tempos em que corremos contra o tempo e estamos sempre agitados e com pressa. Acredito que outro motivo dessa inquietação seja o fato de não estarmos muito acostumados a “voltar para trás”, temos como meta andar sempre para frente, esquecemos que esse olhar para trás, retrocedendo, muitas vezes, é necessário para que possamos seguir adiante com mais confiança, ou mais cientes do que estamos fazendo.

O centro da roda também merece atenção e preparo, pois ele simboliza não apenas o centro do círculo, ajudando-nos a alinhar a roda, como também pode ser uma opção de estética, de harmonia, de simbolismos, de consagrações, entre outros aspectos que podemos ressaltar de acordo como organizamos esse centro. Segundo Ostetto (2014, p.68): “Preparar o espaço, estabelecer um centro faz parte do ritual das danças sagradas. Tal como o círculo, tudo converge para o centro. É nele que está simbolizada a fonte, a

criação, a luz, o ponto comum que une a todos.”. Buscamos em Mircea Eliade (1991) uma compreensão mais aprofundada sobre a questão do Centro, que, segundo o autor, representa o ponto de equilíbrio, ou de encontro entre Céu, Terra e Inferno. Segundo ele:

Todo microcosmo, toda religião habitada, tem o que poderíamos chamar de um “Centro” que o sagrado se manifesta totalmente seja sob forma de hierofanias elementares – como no caso dos “primitivos” (os centros totêmicos, por exemplo, as cavernas onde se enterram os *tchuringas*, etc.) –, seja sob a forma mais evoluída de epifanias diretas dos deuses, como nas civilizações tradicionais. [...] Na geografia mítica, o espaço sagrado é o *espaço real* por excelência, pois, como se demonstrou recentemente, para o mundo arcaico o mito é real porque ele relata as manifestações da verdadeira realidade: o *sagrado*. É num tal espaço que tocamos diretamente o sagrado – quer seja ele materializado em certos objetos (*tchuringas*, representações da divindade, etc.), ou manifestados nos símbolos hierocósmicos (Pilastra do Mundo, Árvore Cósmica, etc.). Nas culturas que conhecem a concepção das três regiões cósmicas – Céu, Terra, Inferno – o “centro” constitui o ponto de intersecção dessas regiões (ELIADE, 1991, p.35-36, grifo do autor).

Eliade foi professor de M-G. Wosien, com isso, acreditamos que toda essa dimensão sagrada do centro, sua simbologia, sua importância, tenha sido incorporada por ela e Bernhard Wosien na construção de suas coreografias. Não podemos afirmar, contudo, que todos os focalizadores ou membros do movimento da DCS tenham uma compreensão tão aprofundada sobre a dimensão dessa simbologia. Existem diversas coreografias nas DCSs que remetem a essa simbologia, com gestos e movimentos que nos conduzem ao centro da roda em busca de uma “conexão com a Terra”, “com o sagrado”, “com a energia”, “com a luz”, “com algo maior”; essas relações normalmente são repassadas verbalmente quando um focalizador explica sua coreografia, ou repassa a coreografia de outro focalizador. Nessas falas, existe, muitas vezes, a intenção de tornar esse gesto de ir ao centro, ou voltar-se ao centro da roda, um gesto imbuído de toda essa simbologia e significado, mas se de fato todo dançante consegue compreender a intenção desse gesto, não podemos afirmar. Sobre esse simbolismo do centro, retomamos a fala de Eliade (1991):

Já vimos que esse simbolismo é extremamente arcaico, que é conhecido pelos pigmeus da península de Malaca. E mesmo se suspeitarmos de uma antiga influência indiana sobre esses pigmeus Semang, restaria a

explicar o simbolismo do Centro encontrado sobre os monumentos pré-históricos (Montanhas Cósmicas, os Quatros Rios, a Árvore e a Espiral, etc.). Melhor ainda: mostrou-se que o simbolismo do eixo cósmico já era conhecido nas culturas arcaicas (as *Urkulturen* da escola Graebner-Schmidt) e antes ainda pelas populações árticas e norte-americanas. O tronco central da habitação desses povos é identificado ao Eixo Cósmico. E é na base desse tronco que se depositam as oferendas dirigidas às divindades celestes, pois é apenas através desse eixo que as oferendas podem subir ao céu (ELIADE, 1991, p.43-44).

Destacamos esse trecho de sua obra porque novamente encontramos ecos de sua fala nas coreografias da DCS. Em muitas danças, é nos sugerido “entregar” no centro da roda nossas preocupações, mazelas do dia a dia, medos, sentimentos negativos, ou o contrário, buscar no centro, ou entregar a ele sentimentos positivos, de amor, compaixão, esperança, etc. Essa complexidade toda nos comprova que a proposta de Bernhard e M-G. Wosien vai além do “simples dançar”. Também nos coloca a pensar sobre a importância dos focalizadores no repasse dessa pedagogia, que vai além de aprender os gestuais da dança. Para exemplificar melhor, falaremos do último trabalho de M-G. Wosien apresentado no Brasil, uma releitura do Mito de Ariadne e o labirinto do Minotauro. Sobre essa obra: A ideia do projeto surgiu através da Ariadna School of Dance em Simferopol, na Crimeia, sob sua fundadora e diretora Ivanovna Litvinchuck, em conexão com a celebração do décimo aniversário da escola, em 2015. O mito da transformação de Ariadne é ilustrado no contexto de seis cenas filmadas de mímica e dança. M-G. Wosien é a criadora do projeto e coreógrafa das danças. Esse projeto se concretizou na publicação de um texto e em um vídeo<sup>25</sup>.

Segundo M-G. Wosien (2017) por meio da pantomima e da dança é possível traçar uma jornada interior e exterior semelhante a de Ariadne. O mito de Ariadne e o Minotauro já foi amplamente ilustrado em imagens e textos, por isso, é um dos mitos mais conhecidos e divulgados. Uma nova interpretação do mito, entretanto, é lançada por M-G. Wosien, que o enxerga sob o prisma de Ariadne, da força feminina, da necessidade de lidarmos com as dicotomias, entre a luz e a escuridão do labirinto e dentro de nós mesmos. É preciso a contribuição e a coragem de Ariadne para reconhecer a sombra e

---

<sup>25</sup> O texto foi traduzido por Cristiana Menezes por ocasião do *workshop* realizado por M-G. Wosien em quatro cidades brasileiras no ano de 2018: Rio de Janeiro, São Paulo, Pirinópolis e Porto Alegre. Estive presente no *workshop* de Pirinópolis, por isso, disponho desse material e compartilho a experiência.

adentrarmos nesse labirinto escuro para “matar” nossos monstros ou medos internos. Nessa analogia, as danças desse trabalho nos permitem compreender melhor o mito e de que modo podemos vivenciá-lo, compreendê-lo e ressignificá-lo. Nas palavras da autora,

Na consciência do dançarino, como parte de uma tentativa de se conectar com o sonho ou visão original, a música e o tema poético da estória buscam dissolver e transformar o que se tornou história no espaço e tempo, desta forma possibilitando uma experiência de integração: “Mitos são sonhos coletivos – metáforas. Eles são as canções de nossa imaginação, inspiradas pelas energias do corpo, dramatizando a experiência de nossa encarnação. Estórias míticas são uma forma de lidar com o desconhecido. Estas imagens da alma, provenientes de dentro de nosso corpo, causam ondas de excitação, uma vez que elas nos contam sobre nosso destino. Em nossa sociedade perdemos contato com estas imagens internas da alma, e com isto a habilidade de organizá-las em ação. A sociedade tradicional organizava canção, dança e rituais religiosos para dar apoio às imagens de nossa alma, e às experiências por elas engendradas. Uma pessoa de ricas e profundas sensibilidades precisa viver com autenticidade, não obedecendo, mas vivendo em espontaneidade, compaixão e honestidade. Viver desta forma restauraria o mundo, de forma a ser capaz de saborear novamente os frutos da Árvore da Vida (WOSIEN, M-G., 2017, p.02).

Ao evocar a simbologia do mito, as imagens que se referem a ele, M-G. Wosien nos possibilita um retorno a um tempo em que as histórias mitológicas eram consideradas responsáveis pela explicação de muitos fenômenos que o homem não conseguiu explicar de um modo muito racionalista. Para Eliade (1991, p.7), “começamos a compreender hoje algo que o século XIX não podia nem mesmo pressentir: que o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas jamais poderemos extirpá-los.”. Seguindo os pressupostos do autor, uma das características importantes dos mitos é esse revisitar um tempo passado; ele atribui ao mito, símbolos e imagens, a responsabilidade de corresponderem a uma “necessidade” humana de preencher uma função: “revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 1991, p.8-9). Segundo o autor, o homem moderno ainda vive as lembranças dos mitos e dos símbolos abandonados, ainda que tenhamos nos “dessacralizado” ou nos distanciado da espiritualidade e “todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas” de nossa consciência.

Dada a importância do mito, é relevante “redescobrir toda uma mitologia, se

não uma teologia, escondida na vida mais ‘banal’ de um homem moderno: dependerá dele subir novamente a correnteza e redescobrir o significado profundo de todas essas imagens envelhecidas e de todos esses mitos degradados” (ELIADE, 1991, p.14-15). Diante disso, ele nos propõe uma reflexão: Por que alguns mitos se difundiram e sobreviveram mais do que outros? No caso do mito de Ariadne e o Minotauro, a ideia seria desqualificar a crença dos que viviam em Creta, que acreditavam em seres antropomórficos e os veneravam. Com a invasão e conquista da ilha por parte dos gregos, que não tinham as mesmas crenças, esses seres precisavam ser “destruídos”. A figura de Minotauro, metade homem, metade boi, que era acusado de comer seres humanos, precisava ser eliminada pela figura de um herói, um homem, no caso, Teseu. A figura de Ariadne é pouco destacada, especialmente em uma sociedade em que o patriarcado é soberano. Esse trabalho de M-G. Wosien, como já sinalizamos, vai além do ensino de danças; ele abrange todo esse conhecimento sobre a simbologia, mitologia, gestuais sagrados, que nos permitem adentrar nesse labirinto e ressignificá-lo corporalmente. Ainda em referência ao mito, Eliade nos explica mais a questão do sagrado na perspectiva do mito e do tempo:

[...] o mito é importante também pelas revelações que nos fornece sobre a estrutura do Tempo. Como se admite hoje, um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos, (Aliás, é por isso que nas sociedades tradicionais não se podem narrar os mitos a qualquer hora, nem de qualquer maneira: pode-se narrá-los apenas durante os períodos sagrados, na mata e durante a noite, ou em torno do fogo antes ou depois dos rituais etc.) Em suma, supõe-se que o mito aconteça em um tempo – se nos permitem a expressão – intemporal, em um instante sem duração, como certos místicos e filósofos concebem a eternidade (ELIADE, 1991, p.53-54).

M-G. Wosien encontrou um ótimo meio para, não apenas nos narrar o mito de Ariadne, como de nos possibilitar vivenciá-lo por meio de gestuais mímicos na DCS, sacralizando tanto o ato de narrar o mito, como as danças inspiradas por ele. Pois como reforça Eliade (1991, p.54), o ato de narrar um mito gera consequências tanto para o narrador como para os ouvintes: “Pelo simples fato da narração de um mito, o tempo

profano é – pelo menos simbolicamente – abolido: narrador e auditório são projetados num tempo sagrado e mítico.”. O autor respalda seu argumento afirmando que devemos lembrar que:

[...] para cada um desses indivíduos, tanto para o australiano como para o chinês, o hindu e o camponês europeu, os mitos são *verdadeiros* porque são *sagrados*, porque falam de Seres e de acontecimentos sagrados. Consequentemente, narrando ou ouvindo um mito, retomamos o contato com o sagrado e com a realidade, e dessa maneira ultrapassamos a condição profana, a “situação histórica” (ELIADE, 1991, p.55, grifo do autor)

Com isso, acreditamos que o fato de vivenciarmos as danças propostas a partir dos mitos e cientes de toda sua complexidade, simbologia, significado, possam ser compreendidas como uma possível abertura ao sagrado. M-G. Wosien buscou, nas imagens da antiguidade e textos mitológicos, recursos para sua própria interpretação, dramatização e sacralização do mito por meio da dança. Um dos centros da roda de dança feito durante o *workshop* possuía o formato de “labirinto” com a linha “tecida por Ariadne”, este centro foi feito pela focalizadora Rita de Almeida (Figura 3.52, acervo próprio). Cada ocasião, ou cada focalizador<sup>26</sup> irá atribuir uma identidade ao centro; não existe uma regra com relação a sua organização. É comum encontrarmos o uso de velas, flores, tecidos coloridos, estatuetas, cristais, pedras, entre outros objetos na composição dos centros. Como já mencionado, esse preparo e organização estão muito relacionados com a personalidade de cada focalizador e a intensão que este coloca na sua roda. A próxima prancha de imagens, prancha 3.3, nos dá exemplos e sugestões de como podem ser esses centros. Observem que as opções são variadas, desde flores, velas, bonecas de pano, elementos da natureza, artesanato, esculturas, cartas com mensagens, entre outros. Muitas vezes, os centros são organizados de acordo com a temática da roda, como exemplo, o centro com bonecas, que foi utilizado em uma roda voltada para danças infantis (Figura 3.45, acervo próprio).

---

<sup>26</sup> Focalizador é a pessoa que irá conduzir a roda, responsável por repassar os ensinamentos das DCSs. Para se tornar um focalizador, é necessário que se façam cursos de formação e que se tenha uma experiência com as DCSs.

Prancha 3.3 – Centros de roda de vivências de DCS.

 <p>3.36</p>	 <p>3.37</p>	 <p>3.38</p>	 <p>3.39</p>	 <p>3.40</p>	<p>Figura 3.36 Centro de roda 1.</p>
					<p>Figura 3.37 Centro de roda 2.</p>
					<p>Figura 3.38 Centro de roda 3.</p>
					<p>Figura 3.39 Centro de roda 4.</p>
					<p>Figura 3.40 Centro de roda 5.</p>
 <p>3.41</p>	 <p>3.42</p>	 <p>3.43</p>	 <p>3.44</p>		<p>Figura 3.41 Centro de roda 6.</p>
					<p>Figura 3.42 Centro de roda 7.</p>
					<p>Figura 3.43 Centro de roda 8.</p>
					<p>Figura 3.44 Centro de roda 9.</p>
 <p>3.45</p>	 <p>3.46</p>	 <p>3.47</p>	 <p>3.48</p>		<p>Figura 3.45 Centro de roda 10.</p>
					<p>Figura 3.46 Centro de roda 11.</p>
					<p>Figura 3.47 Centro de roda 12.</p>
					<p>Figura 3.48 Centro de roda 13.</p>
 <p>3.49</p>	 <p>3.50</p>	 <p>3.51</p>	 <p>3.52</p>		<p>Figura 3.49 Centro de roda 14.</p>
					<p>Figura 3.50 Centro de roda 15.</p>
					<p>Figura 3.51 Centro de roda 16.</p>
					<p>Figura 3.52 Centro de roda 17.</p>



Essa simbologia do círculo, a importância do caminhar em torno de um centro, o sentido da caminhada, a ligação da dança com a tradição, com o sagrado e os rituais mais remotos da humanidade não são algo novo. Bernhard e M-G. Wosien, ao proporem as DCSs, fizeram um “revisitar” a essas concepções da dança ancestral, da dança como um dos rituais mais antigos da humanidade, como um elo entre ser humano e o sagrado. Poderíamos afirmar que ao retomar as danças dos povos e as danças em roda, eles estariam propondo um retorno aos princípios primevos da dança? Não temos muita certeza disso, mas, segundo Eliade (1991, p.31), “através do estudo das tradições religiosas, o homem moderno não somente reencontraria um comportamento arcaico como tomaria consciência da riqueza espiritual que tal comportamento implica.” Sendo a dança um ato arcaico, tradicional na cultura humana, poderíamos inferir que há uma forte ligação com o ato de dançar e o sagrado, ainda que nem todos tenham essa consciência? Na opinião da focalizadora com vasta experiência da DCS, a norte americana Gwyn Peterdi (2018), é possível que sim, uma vez que “as Danças Circulares têm o poder de fazer a reconexão do homem com ele mesmo, a sociedade e o cosmos”. Em uma entrevista realizada durante um evento em Goiânia<sup>27</sup>, em novembro de 2018, ao ser questionada sobre a diversidade de coreografias elaboradas e a necessidade de um simbolismo e/ou significado especial dessas coreografias, Peterdi responde que:

Não tem que ter. A gente sempre quer saber o máximo possível da música, do movimento, mas acredito muito em sentir e ter uma experiência interna, que é diferente para cada pessoa. Quando se tem uma coreografia com um significado próprio, você explicar o que ela quer dizer pode ajudar o dançante a entrar no clima. Mas há muitos mitos na Danças Circulares que não têm nada a ver. Outro dia, alguém falou sobre uma coreografia que fiz recentemente: *–Ah, a dança tal, quer dizer tal coisa, por isso, por aquilo*”. Eu disse: *–Não sabia disso!* (risos). O significado da dança é importante sim, mas o principal é estarmos juntos e cada um ter suas próprias experiências (PETERDI, 2018, s/n, grifo do autor).

O que vai ao encontro do que Eliade (1991, p.50) afirma sobre o sagrado ser algo pessoal: “todo ser humano tende, mesmo inconscientemente, para o Centro e para seu próprio Centro, que lhe dará a realidade integral, a ‘sacralidade’”. Ao ser questionada sobre a importância das danças tradicionais e sobre o que ela pensa a respeito da expansão

---

<sup>27</sup> Texto publicado em 22 de nov. de 2018. Disponível em: <http://www.grupomeiodoceu.com/internas/2018/11/21>.

da DCS e do número de coreografias contemporâneas, Peterdi (2018, s/n) responde que:

Atualmente, o movimento das Danças Circulares está mais focado em coreografias modernas, mas eu sempre incluo danças tradicionais no meu repertório. É preciso manter essa tradição de tantos milhares de anos. Essas danças ancestrais têm muito valor. Por favor, não vamos esquecê-las! (PETERDI, 2018, s/n).

Retomando os conceitos de Warburg e a ideia que ele desenvolve sobre “engrama”, que, segundo Waizbort (2015, p. 11) está atrelada a “uma forma da memória social e coletiva”, que se “enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente, que se associaram a gestos e movimentos corporais, ou seja, a formas de expressão humana” e que muitas vezes foram “utilizadas nas formas de arte (inclusive na arte aplicada, chegando até a propaganda) como uma espécie de índice pictórico e/ou plástico para a expressão de fortes comoções e abalos”. Poderíamos pensar que as DCSs podem ser consideradas “engramas”, sobretudo porque, de acordo com Warburg, estas seriam “formas de expressão relacionadas a gestos, posturas, movimentos, remetendo a experiências (coletivas e individuais) muito intensas” e que ele “situa no âmbito dos rituais de culto e orgia pagãos (como no culto a Dionísio). Essas experiências ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas (no caso, artísticas) exigissem a figuração de experiências intensas” (WAIZBORT, 2015, p. 11). O que, de certo modo, faz muito sentido com relação às DCSs, que evocam uma memória coletiva por meio do corpo, do corpo-imagem e da iconografia.

Por isso, acreditamos que as imagens selecionadas por meio de vasta pesquisa, assim como, as leituras e interpretações realizadas a partir dos textos de diferentes áreas de saber sejam importantes para compreendermos melhor a proposta de Bernhard e M-G. Wosien. Consideramos que essa caminhada tem sido de suma importância para ampliar nossos conhecimentos sobre a história de nossos antepassados e a importância da dança circular na constituição de nossa cultura, nossa própria história, nossas experiências individuais e coletivas. Do mesmo modo esperamos que aconteça com o leitor.

Retomamos uma das características que consideramos mais marcantes das

DCSs: uma ausência de interesse ou necessidade de “espetacularização” da dança e a valorização do ato de dançar em si, ou seja, o encontro com o outro e consigo mesmo, a vivência do ritual, a sustentação das tradições, a meditação ativa, entre outras características. Na proposta de Bernhard e M-G. Wosien, existe a intenção de retomar essas características comuns às danças de roda tradicionais. Bonetti (2013) sustenta essa hipótese ao afirmar que:

Com a evolução da linguagem da dança para outras esferas, nas concepções primitivas todos os presentes são incluídos na dança, não havendo espectador. Vale ressaltar ainda que as danças com raízes na pré-história, que estão sendo recuperadas e utilizadas na pedagogia das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade, trazem para a consciência mítica uma realidade simbólica que evoca a sua ancestralidade, e não a simples construção de danças espetacularizadas” (BONETTI, 2013, p.232).

Essa característica possibilita que as pessoas se sintam à vontade para entrar na roda e vivenciar as DCSs como coadjuvantes e não espectadores. Seja em um grupo de novos “dançantes” ou naqueles em que os dançarinos têm mais experiência, dificilmente as pessoas não se sentem à vontade para se unir aos demais e participarem da roda. Mesmo pessoas que têm pouca ou nenhuma experiência com a dança se arriscam a participar, isso porque, na maioria das coreografias, como já sinalizamos, os passos se repetem muitas vezes; muitas são relativamente simples. Além disso, vale ressaltar que o posicionamento em círculo contribui para que se sintam mais acolhidas e à vontade para dançarem. O fato de as danças não serem voltadas ao espetáculo, ou apresentação, afasta também o medo de errar, pois não há uma cobrança ou necessidade de acertar todos os passos. Muitas pessoas, ao se sentirem libertas desse medo, entregam-se com mais facilidade e leveza à dança.

Como fomos destacando ao longo do texto, diversas características das DCSs nos propiciam compreender porque muitas pessoas se sentem à vontade para participar das rodas. Um dos fatores é que as danças favorecem, ou têm qualidades que permitem que um público variado, com idades, interesses, vivência familiares, capacidades e habilidades físicas diferentes, entrem na roda e dançam junto. Ou seja, é uma dança que não exige uma habilidade física elevada, uma técnica especializada ou um corpo específico, como seria o caso de algumas danças que exigem uma flexibilidade corporal,

com amplitude de movimentos, uma postura mais rígida e uma familiaridade maior com a técnica corporal da dança. Além do que, na sua maioria, as DCSs são danças que permitem aos dançantes um encontro com as tradições e culturas de outros povos e de nossos antepassados. Esse encontro é promovido por meio dos gestos tradicionais imbuídos de significados, conduzidos por um repertório de músicas tradicionais<sup>28</sup>, de povos distintos. Além disso, existe a proposta de uma abertura ao sagrado, ao ritual, à espiritualidade e à vida em comunidade. Relembramos que nem todas as danças têm suas raízes nas danças tradicionais, atualmente, existem diversas coreografias contemporâneas. Quando a dança não corresponde exatamente à coreografia tradicional original, ou é coreografada a partir de uma música tradicional ou contemporânea, sem a utilização dos gestos originais, é classificada como “coreografada”, o que indica que houve uma adaptação ou reelaboração por parte de quem a coreografou.

O repertório atual das DCSs é muito diverso e de lugares tão distintos que é difícil precisar a origem de todas as danças. Segundo Ostetto (2014, p.65), o repertório das DCSs atualmente é tão variado que: “Hoje seria quase impossível relacionar todas as origens das danças, pois os mais diversos povos e tradições religiosas são honrados no movimento, assim como o repertório musical perde-se de qualquer tentativa de ordenação, tão variado que é.”. No Brasil mesmo, com toda nossa diversidade cultural, existem inúmeras coreografias criadas a partir dos ritmos característicos e tradicionais de cada região. Esperamos que, com essas palavras e imagens, tenhamos possibilitado ao leitor um maior conhecimento sobre alguns dos princípios da DCS e, mais importante, tenhamos despertado o interesse por conhecer um pouco mais essa teoria/pedagogia de dança.

### **3.4 – O encontro e encantamento de um bailarino clássico com a tradição das danças dos povos**

“Se eu pudesse explicar o que as coisas significam, não teria a  
necessidade de dançá-las”.  
*Isadora Duncan*

Neste subitem, chamamos a atenção para uma das maiores preocupações de

---

<sup>28</sup> O que não quer dizer que não existam danças elaboradas a partir de músicas contemporâneas, ou com gestos corporais mais contemporâneos. Atualmente, existe um grande repertório de danças elaboradas e muitas delas com características bem contemporâneas ao nosso tempo atual.

Bernhard Wosien: o fato de as danças folclóricas tradicionais estarem mudando e perdendo suas raízes. Com isso, ele percebeu que as danças estavam perdendo as características que as associavam aos momentos de celebração coletiva para se tornarem apresentações de dançarinos, que tinham como intuito apenas a demonstração de suas culturas aos turistas visitantes. Em um trecho de sua obra, ele lamenta pelas perdas de várias das antigas danças circulares da Europa, afirmando que hoje só é possível conhecermos essas danças por meio “de descrições, de músicas para dançar, de quadros e de cantigas” (WOSIEN, 2000, p.103). O pesar de Bernhard Wosien pelo esquecimento de danças tradicionais está marcado em suas palavras e havia nele uma preocupação em tornar essas danças vivas novamente, em fazer com que não se perdessem na memória. Como podemos acompanhar em outro relato do autor:

Cada cultura pressupõe um alto grau de cuidados e de exercícios – ao lado do dom de dar a forma e da fantasia criativa. Quando nós hoje tomamos a palavra, num olhar para trás, para estas formas recreativas de vida, devemos lamentar que tenha se perdido um meio de ensino, de validade geral, para a manutenção e o desenvolvimento do sentido para verdadeiras comunidades. Formas do festejar, fontes do prazer artístico no movimento, do amor à ordem e da consideração para com os outros, outrora palpavelmente vivos, são hoje tão somente reminiscências. Nossa sociedade, tornada amorfa, que já muito cessou de ser, no antigo sentido, uma sociedade, após a época do surgimento da polca e da valsa não estava mais em condições de criar novas danças. Na Europa Central, a época da valsa foi a última fase criativa em termos de dança. [...] o crescimento das cidades, o processo de industrialização progressivo no século XIX, o crescimento do proletariado nas cidades e nos campos, levaram a que as danças próprias de cada paisagem e a cultura camponesa autóctone dos agrupamentos raciais europeus fossem cada vez mais reprimidos (WOSIEN, 2000, p. 60).

A diversidade das danças populares da Europa, em especial as alemãs, já havia sido expressada pelo coreógrafo francês de grande renome, Jean Georges Noverre<sup>29</sup>. Certa vez, Noverre afirmou que: “A dança nas diferentes regiões alemãs é infinitamente diversificada. A maneira de dançar em uma aldeia é quase que desconhecida na aldeia vizinha” (WOSIEN, 2000, p.103). Bernhard Wosien (Ibid., p. 106) descobriu

---

<sup>29</sup> Jean-Georges Noverre (Paris 1727 – 1810) foi bailarino e professor de balé francês. Destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o balé da sua época. O nome dessa obra teórica sobre dança é “Letters sur la Danse”. Fonte: Wikipédia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges\\_Noverre](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Georges_Noverre). Acesso em 07 de fev. de 2019.

que, embora essas danças populares da Alemanha tenham sido “progressivamente abandonadas, em consequência das grandes mudanças das culturas nacionais e do desenvolvimento industrial que tudo arrasa”, havia ainda uma presença muito grande da dança popular na Europa Oriental, que eles ainda mantinham “fluido o desenvolvimento criativo, conforme acontecia também há cerca de duzentos anos no centro na Europa”. Havia nele uma preocupação com o fato de que, na ânsia por novidades, típico da modernidade, o passado e a tradição fossem abandonados ou esquecidos. Para Bernhard Wosien isso parecia um erro:

O impulso latente de nossa era de pesquisar as origens mostrou o caminho a todos os ramos da ciência. Em todos os ramos das artes, recuou-se para a lei, que faz parte de cada uma, que lhe é latente, que lhe é própria desde o princípio. O sentimento da falta de raízes despertou a procura por novas ligações, por clareza, pela lei que vale para além do tempo, pela qual o novo deve ser iniciado. À falta de raízes no plano espiritual corresponde também a atitude errática de milhões de pessoas. Como na Europa Ocidental as forças criadoras das danças de rodas e danças tradicionais estavam praticamente vencidas, fez-se valer a curiosidade e o interesse geral pelos ritmos estrangeiros (WOSIEN, 2000, p.60-61)

Vê-se que o interesse de Bernhard Wosien não era apenas coletar danças tradicionais e torná-las visíveis novamente; havia nele o desejo de retomar o tempo em que as pessoas valorizavam o ato de dançar junto, assim como o valor espiritual das danças. Nesse período, a novidade ainda era vista com medo, medo de que a mesma trouxesse o apagamento completo de uma tradição e um modo de vida o qual ele valorizava muito. Em vários trechos de sua obra póstuma percebemos certo refugio ou mesmo pessimismo quanto a nossa trajetória histórica relacionada aos costumes, à tradição e à dança. O que nos permite uma aproximação entre seus conceitos e os conceitos de Benjamin, que também demonstrava receio com relação ao moderno e um possível esquecimento das nossas raízes e tradições., Em outro trecho em que traça críticas à modernidade, Bernhard Wosien (2000, p.61) deixa claro seu medo de que “a mania pelo novo seja continuamente estimulada” e com isso nossa cultura se torne efêmera e apenas produto do capital; vejamos o que ele escreveu:

Há muito tempo que uma grande indústria, que floresceu, assumiu a produção de música de dança. As fábricas de música produzem, sem

cessar, novos discos, com sucessos dançantes que, conseguem atingir centenas de milhares em uma tiragem. Os consumidores são milhões de famintos por música, principalmente os jovens de todos os países. De incontáveis toca-discos, rádios, *musicboxes* e toca-fitas ressoam os ritmos de dança, cuja duração de vida de cada um, frequentemente não passa de um mês. Confessadamente, eles são produzidos só para um efeito instantâneo, mas calculado, sobre a grande massa dos consumidores (WOSIEN, 2000, p.61, grifo do autor).

Talvez todo esse sentimento tenha contribuído para que Bernhard Wosien se encantasse tanto pelas danças populares. Em um depoimento, ele deixa claro que o contato com essas danças foi um divisor de águas em sua vida:

Um novo capítulo da minha vida começou quando decidi dedicar minha atenção às danças de roda e às danças dos povos. Cada recomeço esconde um segredo e me pareceu como se brilhasse em mim uma luz completamente nova quando, no início dos anos cinquenta, em Dresden, assisti à apresentação do conjunto folclórico iugoslavo *Kolo*. Ali estavam, primeiro, o balançar-se o saltar entusiasmados, ligados um ao outro em círculos e correntes, o ímpeto arrebatador e a alegria vital das sequências rítmicas dos passos, e também as melodias delicadas e íntimas das canções de amor dos pastores dos Bálcãs. O que eu vivenciei foi a força da roda. [...] O encontro com o grupo folclórico forçou o bailarino clássico em mim a reaprender. Senti-me tocado de imediato pela espontaneidade que a dança popular exige, pela rítmica muito mais fortemente diferenciada, que permite ao pé tocar o chão de uma forma completamente diferente. Deixei-me arrebatar pela vibração das danças populares, contagiado pelo fogo maravilhoso da comunidade, que realmente dava para sentir fisicamente, em carne e osso. (WOSIEN, 2000, p.106-108, grifo do autor).

Esse medo de Bernhard Wosien é comum ao pensamento de outros artistas clássicos e pesquisadores de um tempo anterior ao nosso, que acompanharam a velocidade com que as mudanças culturais, uma das grandes marcas da modernidade, ocorreram. Um desses pesquisadores é Walter Benjamin. Benjamin também se dedicou ao estudo sobre o Romantismo, que abarca “uma visão de mundo, de um estilo de pensamento, de uma estrutura de sensibilidade que se manifesta em todas as esferas da vida cultural, nas palavras de Michael Löwy (2005, p.18). Existe no Romantismo uma visão idealizada de mundo, um posicionamento crítico em relação à “quantificação e a mecanização da vida, a retificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo” (Ibid., p.18). Existe um “nostalgismo” na posição

romântica, no sentido de atribuir um grande valor ao passado, não no sentido de que devamos voltar a ele, mas sim, de utilizá-lo como um “desvio” que nos permitirá seguir rumo ao futuro.

O Romantismo dominava não apenas a literatura, como a ciência humana Alemã no final do século XIX; aconteciam, nesse período, tentativas de “reencantamento do mundo”, no qual a “volta do religioso” ocupava um lugar importante para esse povo. Benjamin estava nesse meio, envolto em um conjunto de “ideias estéticas, teológicas e historiográficas”; um de seus primeiros textos apela para a necessidade do nascimento do “novo Romantismo”, em que existe por parte da cultura moderna a vontade romântica de beleza, verdade e ação. Essa tradição romântica apelava para a arte, conhecimento e práxis como recursos necessários para “um desejo de renovação”. Como já sinalizamos, Benjamin era um grande crítico em relação ao rumo que nossa sociedade estava tomando em direção à modernidade e, dentro de uma visão romântica, alertava em especial à relação estabelecida com o mundo do trabalho e à mecanização dos homens. Ele considerava que tais circunstâncias tornavam o trabalho apenas “uma simples técnica, a submissão desesperadora das pessoas ao mecanismo social, à substituição dos “esforços heroico-revolucionários” do passado pela piedosa marcha (semelhante à do caranguejo) da evolução e do progresso” (LÖWY, p. 19-20). Encontramos ecos de suas concepções em Warburg e Wosien, que reverberam, em especial, na valorização aos conhecimentos e experiências de nossos antepassados.

O “pessimismo” de Benjamin em relação ao progresso vai ao encontro de um pensamento de “emancipação das classes oprimidas”, ou seja, ele não estava preocupado com o declínio das elites, mas sim, com as ameaças que esse progresso poderia promover com relação à humanidade (LÖWY, 2005, p. 23). Como se sabe, Benjamin era tradutor das obras de Baudelaire para o alemão, e tudo indica que a Tese IX tem uma grande aproximação com as obras do poeta, em especial, nas correspondências entre sagrado e profano, teologia e política. Benjamin faz menção à uma tempestade, que estaria relacionada ao progresso, que cada vez mais nos afasta das experiências de nossos antepassados, que nos conduz a caminhos permeados por guerras, catástrofes e ruínas. Para ele, o progresso não podia ser visto como algo “natural”, ou inevitável, mas como um processo que inclui muitas perdas e danos. Ele o considerava como algo que passa deixando um rastro de tragédias, que parecia prever que grandes catástrofes ainda estavam por vir, como as consequências das Guerras Mundiais, talvez. Claro que esse seu



posicionamento pessimista é pautado no contexto de entre guerras no qual ele viveu. Estimula-nos, contudo, a refletir e nos posicionarmos mais criticamente sobre os prós e contras dos “avanços”, ou do “progresso” desenfreado, no qual estamos inseridos no contexto contemporâneo.

Sob a influência dessas leituras dos poemas de Charles Baudelaire, Benjamin considerava que a “vida anterior”, a qual o poeta invocava, estava relacionada às experiências e elementos culturais de nossos antepassados, desde a pré-história, valorizando muito esse encontro ou reencontro que ocorre entre as culturas nos dias de festas (LÖWY, 2005, p.29). Segundo Rafael Nogueira Furtado (2012), a aproximação de Benjamin e Baudelaire está muito atrelada a essa defesa de ambos os pensadores sobre a preservação da memória, ou de uma rememoração, no sentido de que nesse confronto entre modernidade e antiguidade existe uma grande dicotomia. Essa dicotomia está atrelada a uma busca incessante por novidades, por parte da modernidade e a eterna tentativa de buscar o que resta das vidas anteriores, ou seja, de nosso passado, de nossas memórias. Furtado (2012) ressalta também que a definição de Baudelaire sobre a modernidade está atravessada por algo que é fugidio e transitório. Segundo o poeta, existe algo de efêmero na modernidade e cabe ao artista a busca pelo eterno, pela essência de seu tempo, e é preciso deixar-se moldar, tal qual uma obra de arte. Ou seja, o trabalho do artista poderia ser considerado como uma espiral, que gira rumo a um futuro, ao novo, mas que não perde de foco a memória dos tempos passados, de nossa ancestralidade.

Na obra intitulada “Infância em Berlim por volta de 1900”, Benjamin ressalta novamente sua preocupação com relação à preservação de um vínculo com o passado. Para ele, não podemos eliminar o passado, pois ele interfere no presente. Vivemos no presente com a responsabilidade do que foi feito por nossos antepassados, o que não significa que devemos ficar presos a esse passado. É preciso olhar para ele pelo prisma da dialética, compreendendo que deve haver uma relação entre o passado e o presente. Toda história tem uma essência que provoca sua destruição e seu ressurgimento de um modo novo. Novas formas são criadas no intuito de superar a anterior. Benjamin não concordava com esse pensamento; para ele, nessa concepção de superação do passado, tudo é destruído; não existe uma relação dialética entre o passado, presente e futuro. Sobre o contexto em que esse texto foi escrito, Cristiano Rodrigues Batista (2010) nos chama atenção que é preciso compreender que era um tempo de grandes descobertas, como ele mesmo descreve:

O período do fim do século XIX e início do XX é marcado por grandes descobertas científicas, o início das descobertas da psicanálise, uma implacável industrialização, a criação do cinema, do telefone, entre outras coisas que marcaram definitivamente a vida do ser humano. Era o tempo em que o mundo presenciava uma grande aceleração do progresso (BATISTA, 2010, p.02).

Fica mais fácil compreender o medo e pessimismo de Benjamin se nos colocarmos em seu lugar, no momento de angústia e incerteza que a Europa e o mundo viviam. Eram tempos em que a ciência assumia um papel de soberania, em que os fenômenos eram explicados cientificamente e aqueles que eram considerados “sobrenaturais” perdiam forças diante das explicações racionais da ciência, provocando um distanciamento cada vez maior entre o homem moderno e o homem selvagem. Esse distanciamento entre os saberes que provinham de poderes ocultos, essa racionalização, na visão do autor, não está atrelada a um maior conhecimento sobre a vida, mas sim a um “desencantamento do mundo”. Esse texto de Benjamin pode ser considerado uma montagem, repleta de relatos encharcados de emoções, sensações e sensibilidade, em que o autor nos apresenta sua reflexão sobre a memória, o esquecimento, a consciência enfraquecida e a lembrança involuntária. Essas lembranças são relatadas por meio da interpretação e compreensão das imagens, ou memórias que o autor acumulou durante sua infância. Uma escrita impregnada dos conceitos que Benjamin assimilou de Proust e Freud. Dos diversos trechos em que o autor discorre sobre a saudade, ressaltamos um que nos saltou aos olhos:

Nunca poderemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. [...] o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prene não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. [...] para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. [...] A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo” (BENJAMIN, 1987, p. 105).

Escolhemos esse trecho porque consideramos que ele expressa de modo muito poético a concepção de Benjamin sobre a memória e a importância que ele dava aos acontecimentos passados, as emoções que essas lembranças são capazes de suscitar, em especial, a emoção que não recuperamos mais após aprendermos algo pela primeira vez. Caberia aqui um contraponto, ou parênteses, com relação à dança, já que esse sentimento parece ser diferente. Ao aprendermos uma coreografia de dança, passamos por diversas fases de aprendizagem, que vão desde o aprendizado e assimilação dos gestos à memorização da sequência desses gestos na coreografia. Há ainda a necessidade de adequação do ritmo corporal ao ritmo da música utilizada. No caso de uma dança em grupo ou em roda, é necessário que haja uma harmonia do grupo, entre outros aprendizados. Cada vez que dançamos ou “redançamos” a mesma coreografia, contudo, um novo sentimento é experimentado, pois, aos poucos, essa repetição vai tornando os gestos menos mecânicos ou automatizados. A repetição muitas vezes nos permite dar mais espaço à experiência de realmente nos entregarmos à dança e a todas as sensações suscitadas por ela. Esse processo ocorre praticamente a cada nova dança aprendida, diferente do que acontece em outros casos, como quando estamos aprendendo a caminhar, por exemplo. Movimento que aprendemos ainda na tenra infância, automatizamos e, mais adiante, não conseguimos mais nos lembrar ou mesmo sentir a mesma sensação dos primeiros passos, salvo por alguma adversidade que nos leve ao esquecimento dessa habilidade e o reaprendizado da mesma. A impressão que se tem é que a cada dança, experimentamos uma nova emoção, ainda que a coreografia seja a mesma; a sensação é sempre renovada, especialmente quando a dançamos com grupos de pessoas e locais diferentes.

Aproveitando esse gancho com a dança, retomamos dois conceitos importantes que permeiam várias das obras de Benjamin: o de *Erfahrung* e *Erlebnis*. O termo *Erfahrung* está atrelado à “Experiência” e às mudanças ocorridas em detrimento a elas e que eram compartilhadas coletivamente por meio das narrativas orais, transmitidas de geração em geração. Benjamin considerava que esse modo de compartilhar coletivamente as experiências havia sido enfraquecido no mundo moderno e capitalista, em que as experiências passaram a serem individualistas e particulares (*Erlebnis*). A autora Jeanne Marie Gagnebin (2012) irá destacar esses conceitos com as seguintes ponderações:

Nos textos fundamentais dos anos de 1930, que eu gostaria de citar mais longamente, Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado e desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, ou dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade (GAGNEBIN, 2012, p.09, grifo do autor).

Esses conceitos de Benjamin e a sua preocupação com a experiência e a arte de contar histórias estão explícitas em dois de seus textos: “Experiência e pobreza” e “O narrador” em que o autor faz o diagnóstico de que: “a arte de contar torna-se cada vez mais rara porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna” (GAGNEBIN, 2012, p.10). Benjamin dá indícios do que ele considerava estar impossibilitando, ou dificultando que essas experiências de narrativas ocorressem. Gagnebin (2012) destaca três possíveis hipóteses dessa questão levantada por Benjamin: a) experiência transmitida por meio de relato deve ser comum tanto ao narrador, como ao ouvinte, o que seria impossibilitado pela distância entre as pessoas, provocada pelo avanço rápido do capitalismo, que dita um ritmo acelerado e desconsidera a experiência e sabedoria dos anciões; b) essa arte de contar histórias estaria muito próxima de um trabalho artesanal, que exige um ritmo mais lento, exigindo para isso tempo para narrativa e tempo para escuta, o que o ritmo de trabalho industrial e mecânico da modernidade não permitem; c) a arte de narrar uma experiência está fundada na sabedoria e sapiência, em que conselhos e conceitos morais são repassados, o que hoje, devido ao nosso isolamento, não sabemos mais como fazer, pois estamos fechados em nosso mundo particular. Esses fatos, muito presentes na vida moderna, estariam interferindo na preservação da tradição. Benjamin faz esse alerta em meados do século XX, quando a internet não existia ainda, mas sabiamente parecia já prever o afastamento cada vez maior entre as pessoas, consequências de uma vida moderna e dos avanços tecnológicos; algo que Bernhard Wosien também visualizou nesse mesmo século, porém décadas mais tarde que Benjamin.

Gagnebin (2012) relaciona essa ausência da arte de contar histórias com o declínio da tradição, da memória e experiência coletiva, na partilha do tempo, de práticas comuns e mesmo de comunicação entre as pessoas. A concepção sobre a dialética entre passado e presente é apresentada por Benjamin em suas Teses sobre a história. No geral, elas nos permitem compreender que não basta apenas nos voltarmos para o passado; é preciso também que deixemos espaços para as mudanças, ou seja, a história não é estanque, mas sim dialética. As transformações devem acontecer e não há como simplesmente copiarmos o passado, no entanto, essas transformações no presente não podem apagar o passado ou perdê-lo de vista.

Benjamin (2012, p.243) afirma que: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como propriamente ele foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. Esse perigo a que o autor se refere estaria atrelado à exaltação contínua dos vitoriosos, mantida por alguns historiadores que mantêm a tradição de relatar a história apenas por uma perspectiva, a dos vencedores, esquecendo os oprimidos ou os vencidos. Essa exaltação muitas vezes fortalece a classe dominante, transformando a classe dominada em instrumento dela, contribuindo para que a esperança dos oprimidos decaia cada vez mais. Subverter essa lógica seria um ato de extrema revolução da classe dominada e iria ao encontro do que Benjamin critica nos historicistas, ou seja, uma forte identificação com os vencedores nessa guerra entre classes. Ressaltamos essas preocupações do autor para que possamos apontar uma possibilidade de narrativa; transmissão de tradição e compartilhamento de experiência de um tempo comum por meio das Danças Circulares Sagradas, não seria uma boa oportunidade? Aprender sobre a cultura gestual e tradição de nossos antepassados por meio da dança: haveria melhor meio para isso?

Importante ressaltarmos que o período histórico em que Bernhard Wosien inicia seu trabalho com as danças populares é diferente do tempo de Benjamin, no entanto, também é marcado pela busca das raízes alemãs, de uma reafirmação de cultura, diferente de outros países como a Inglaterra e a França. Como sinaliza Elias (1994, p.25) nesses países, o conceito de civilização enfatiza o que é comum a todos os seres humanos, expressando uma “autoconfiança de povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional foram tão plenamente estabelecidos”, o que dispensa a discussão em torno do tema “cultura”. Para a Alemanha, porém, o conceito de “Kultur”, ou cultura, ainda estava atrelado a uma “ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular de grupos”

(Ibid., 1994, p.25). A realidade alemã desse período, marcada por um pós-guerra, sinaliza uma situação que, de acordo com Elias (1994, p.25), está vinculada a um povo que, “de acordo com os padrões ocidentais, conseguiu apenas muito tarde a unificação política e a consolidação e de cujas fronteiras, durante séculos ou mesmo até o presente, territórios repetidamente se desprenderam ou ameaçaram se separar”. O que poderia ter ocasionado essa busca e reafirmação da cultura desse povo, uma vez que:

[...] o conceito de “Kultur” reflete a consciência em si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessantemente e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual e repetidas vezes perguntar a si mesma: “Qual é realmente nossa identidade?”. A orientação do conceito alemão de cultura, com sua tendência à demarcação e ênfase em diferenças, e no seu detalhamento, entre grupos, corresponde a este processo histórico (ELIAS, 1994, p.25).

Compreendendo essa realidade, questionamo-nos: Será que essa ânsia ou necessidade de se afirmar uma cultura alemã não teria permeado os primeiros passos e pensamentos de Bernhard Wosien, quando ele começou a se interessar pelas danças populares? Nosso interesse nesse texto de Elias (1994), em que ele discorre seus argumentos sobre o conceito de civilização para os povos da Inglaterra e da França e o conceito de Kultur para os alemães, é destacar que muitas vezes os conceitos e palavras surgem em determinados lugares, com grupos, conotações e significados diferentes e acabam fazendo mais sentido para esses grupos em particular, pois eles:

Assumem forma na base de experiências comuns, crescem e mudam com o grupo do qual são expressão. Situação e história do grupo refletem-se nelas. E permanecem incolores, nunca se tornam plenamente vivas para aqueles que não compartilham tais experiências, que não falam a partir da mesma tradição e da mesma situação. (ELIAS, 1994, p. 26).

O autor se refere às palavras e conceitos e, a partir de seu pensamento, é possível fazermos uma reflexão sobre as danças dos povos e o significado atribuído a essas danças. Seria correto afirmarmos que existe uma atribuição de sentidos e significados diferentes quando dançamos algo genuinamente de nossa cultura, do que nos é familiar enquanto linguagem corporal e ritmo, do que quando vivenciamos ou

experimentamos a dança de outros povos? Ou ainda, que dancemos uma dança com os gestos e músicas tradicionais de um povo, ou de um tempo histórico, podemos afirmar que estamos executando ou vivenciando a mesma dança que esses povos vivenciaram? Essas inquietações, suscitadas pelo texto de Elias (1994) não serão respondidas nesse momento, mas consideramos importante a reflexão.

Fato é que a dança popular despertou em Bernhard Wosien sentimentos diferentes ao que esse experiente bailarino clássico já havia conhecido na dança clássica. Foi necessário, porém, experimentar, vivenciar essas danças para que esses sentimentos aflorassem nele. Em seus relatos, ele deixa pistas de como foi afetado e de como isso o afetou em seu processo de criação das DCSs. Como já sinalizamos, alguns pontos fortes da DCS são: o fato de se retomar o hábito de dançar em círculo, sem o interesse de espetacularização, a busca por uma reconexão com o ritual e o sagrado. Observemos nas palavras de Bernhard Wosien (2000) o momento em que ele é tocado por essas questões:

As pessoas se encontram num círculo, se olham. Eles não precisam de espectadores nem tão pouco contam com eles. Logo reconheci o fundo religioso e ritual dessas danças e essa compreensão foi ficando cada vez mais forte. **É preciso dançar essas danças, para descobrir isso;** é preciso se tornar muito presente para nos apropriarmos delas, para sentir e vivenciar seu efeito curativo e terapêutico. Então se abre, para o bailarino, a sua origem religiosa, o caminho para a unidade e a solução da passagem do singular para o comunitário, para um estar junto em vibração. E fluem, então, energias aos dançarinos, vindas de uma fonte que continuamente regenera. [...] Na música e na dança popular eu vivencio a essência de um povo e sua tradução artística. Daí eu posso ler o caráter, a imagem anímica, a vida e seus enraizamentos (WOSIEN, 2000, p.109, grifo nosso).

Esse momento marcou uma escolha de vida, o passo de deixar a dança clássica e toda experiência que ele tinha com relação a essas danças e optar por uma dança em que “a técnica clássica de adestramento, altamente sofisticada” dá espaço para uma dança “na qual se exprime alegria, alegria pela vida, e nas brincadeiras dos membros”. (WOSIEN, 2000, p.110). Foi então que, em 1960, ele se despediu de vez dos palcos e se dedicou plenamente às danças populares e, posteriormente, já com a parceria de M-G. Wosien, às danças sagradas. Em outro trecho, em que Bernhard Wosien (Ibid., p. 112) relata suas viagens ao leste europeu, em busca de rastros das danças populares, ele testemunha como compreendeu a dança como algo sagrado: “Eu via que as danças dos

gregos eram dançadas, outrora, em honra aos deuses com um centro de gravidade no espaço em torno do qual eles rodavam. As formas das danças se revelavam a mim como algo de sagrado.”. Posteriormente, seu contato com as danças de roda dos Dervixes-Mevlevi redimensionaram sua concepção sobre a dança meditativa e o elo entre ela e a dimensão sagrada, espiritual. Sobre sua experiência com esse modo de dançar e orar, Bernhard Wosien afirma que “o bailarino que gira vivencia a sintonia no plano onde as forças religiosas se tornam atuantes e onde todas as reflexões éticas são supérfluas” (Ibid., p.122). Foi nessa dança que ele se baseou para indicar a posição correta das mãos na roda, onde a mão direita recebe e a mão esquerda dá, mesma postura dos dervixes ao executarem sua dança sobre o próprio eixo.

Fica claro que, apesar de compreender a importância da tradição e do passado da dança circular, tanto Bernhard como M-G. Wosien não se limitaram apenas a reproduzir as danças tradicionais e populares a que tiveram acesso. Em suas trajetórias como pesquisadores, coreógrafos e professores de danças populares e tradicionais, coletaram muitas danças e músicas tradicionais. No entanto, também coreografaram várias danças novas - de autoria própria - utilizando músicas clássicas, como as de Bach, Pachelbel, entre outras. Criaram também danças ritualísticas, em que utilizavam danças tradicionais, danças recém-criadas, poesia e prosa. Preocupavam-se, entretanto, em manter algum elo com a tradição, seja por meio de gestos de danças já existentes, ou por meio de músicas tradicionais, ou pelo significado atribuído à dança. Tal ato pode ter sido o que favoreceu a abertura para que novas danças fossem elaboradas por outros membros do movimento das DCSs. Essa característica nos remete ao conceito de “sobrevivência” de Warburg, que de modo simplista poderíamos definir nesse momento como algo que sobrevive ao tempo, mas que se adequa às transformações ocorridas ao longo dos tempos. Esse conceito e essa ideia serão discutidos em maior plenitude no capítulo 4 desta tese.

Com relação à nomenclatura da pedagogia criada por Bernhard e M-G. Wosien, algo que pode chamar atenção é que atualmente encontramos diferentes nomes para denominá-la. Como exemplos, podemos citar: “DCS”; “DCS de Findhorn”; “Dança Circular”; “Dança Sagrada”; “Dança dos Povos”. De acordo com Barton (2012), Bernhard Wosien havia decidido denominar suas danças de Dança Sagrada, no entanto, anos mais tarde, ele teria se arrependido e já não tinha mais tanta certeza de que *Sagrada* tivesse sido uma boa escolha, tendo em vista a conotação religiosa em torno da palavra, o que não era o que ele desejava expressar. Sua ideia quanto ao sagrado era expressar



uma espiritualidade na dança e não aspectos religiosos. De acordo com a autora, ele chega a propor uma alteração no nome, sugerindo “Cura Holística”, no entanto, o nome “Dança Sagrada” já era uma forte referência, o que dificultou essa alteração. Muitas pessoas acreditam que o termo Sagrado provoca a lembrança de que as danças não são apenas “uma atividade física, mas um envolvimento dos corpos mental e emocional que ajuda a promover um alinhamento com a terra e o espírito” (BARTON, 2012, p.17). Com isso, consideram importante que essa nomenclatura e significado das danças sejam mantidos, contudo, isso não é um consenso.

M-G. Wosien, durante um seminário realizado em Porto Alegre (2017)<sup>30</sup>, nos concedeu uma pequena entrevista<sup>31</sup>. ao discorrer sobre o processo de criação da DCS, ela explica que no início não estava muito próxima de Bernhard Wosien e que não participou muito desse processo inicial. Destaremos alguns trechos de sua fala sobre as primeiras aproximações dela e o projeto do pai:

[...] Bernhard Wosien recebeu inspiração de sua própria experiência. O desenvolvimento aconteceu lentamente, analisando formas tradicionais e praticando-as. O corpo, ele dizia, era o modelo para a meditação na cruz, unindo as dimensões vertical e horizontal com todas as possibilidades que existem para criar ângulos para tornar o movimento preciso. Essas reflexões que ele havia aprendido produziram uma espécie de filosofia que ele chamou de “Meditação em Dança”. Eu ainda não estava tão próxima dele, por tanto, não fazia parte da cena. Ele tentava unir sua experiência de treinamento como bailarino, que ocorria na maioria das vezes na barra, com músicas clássicas, com a nova maneira de ele abordar o folclore. Quando ele encontrou mais grupos de danças folclóricas e começou dar aula na Universidade, ele se perguntou: “O que eu faço com essas pessoas?” Vamos fazer passos simples básicos, em círculo, de uma maneira integrativa. O fato de a meditação ter se tornado uma espécie de slogan inspirador, porque as pessoas falavam sobre a meditação - mas não muito alto porque era estranho meditar – o inspirou a desenvolver esse conceito de Meditação no Movimento. Foi aí que eu comecei me aproximar mais de seu trabalho. (WOSIEN, M-G., 2017, apud, MOYA; GERSTNER, 2017, p.03)

---

<sup>30</sup> Seminário “Mantras dos Vedás”, ocorrido em Porto Alegre em julho de 2017, sem material impresso.

<sup>31</sup> A entrevista foi transcrita, passou pela análise e correções de M-G. Wosien e posteriormente foi publicada no site: “Dança Circular: expandindo as Danças Circulares Sagradas com harmonia e consciência”, com o título: “Bate papo com Maria Gabriele Wosien”. Nesse site são depositados diversos materiais relacionados a DCS. Disponível em: <http://www.dancacircular.com.br/artigos/83/bate-papo-com-maria-gabriele-wosien>. Acesso em 07 de fev. de 2019.

M-G. Wosien, relata também como o encontro de Bernhard Wosien com a dança de Giros Sufis:

Tinha tido uma experiência de 4 ou 5 anos de participação na dança de Giros Sufis, do Dervish Turning of the Mevlevi. Vi a abertura de meu pai e perguntei se ele queria aprender essa dança. Ele disse que sim, e eu ensinei. Tivemos uma reunião muito interessante sobre este assunto, porque descobri então que ele tinha essa abertura para a meditação, para o movimento como expressão espiritual, como algo que vai além da religião. Fomos juntos à Turquia e ele presenciou privadamente um ritual de Mevlevi e ficou profundamente impressionado com a espiritualidade das pessoas que conheceu. [...] E, de alguma maneira, eu e meu pai tivemos um encontro muito bom, entre o meu entusiasmo e sua descoberta de si mesmo. Então, curiosamente, continuei indo para a Índia e meu pai continuou a desenvolver sua dança meditativa. Quando voltei da Índia, em 1975, descobri que ele estava muito envolvido no que estava fazendo, tinha trabalhado muito nisso. (WOSIEN, M-G., 2017, apud, MOYA; GERSTNER, 2017, p.03).

Com relação a escolha do nome para sua pedagogia, Bernhard Wosien teria se inspirado na primeira obra literária de M-G. Wosien, como ela mesma relata:

Em 1974 eu tinha publicado um livro que apareceu simultaneamente em vários idiomas, chamado de Dança Sagrada - Encontro com Deuses, um grande livro vermelho com a deusa Kalion na capa – publicado também em português. E Bernhard adotou o nome de “Dança Sagrada” para o tipo de danças que ele estava praticando. Então, de repente, a Dança Sagrada nasceu! Não influenciei isso, eu estava lá apenas para dar o título. Minha contribuição veio muito mais tarde. (WOSIEN, M-G., 2017, apud, MOYA; GERSTNER, 2017, p.04).

Com relação a questão polêmica em torno da nomenclatura, M-G. Wosien afirma que, na realidade, Bernhard Wosien nunca desejou retirar o sagrado do nome, mas que ele percebera que nem todas as pessoas haviam compreendido completamente o significado de sagrado que ele pretendia atribuir às suas danças. Ela explica que Bernhard Wosien teria pensado em atribuir à sua dança o sentido de espiritualidade; ele chegou a cogitar o nome: “Meditação em Dança”, mas que não tinha muita certeza de como denominar sua criação. Foi então que o nome “Danças Sagradas” foi sugerido, inspirado na obra de M-G. Wosien, publicada em 1974. Como suas danças eram realizadas, na sua

maioria, em círculo, a nomenclatura acabou ficando: DCS. Após a morte de Bernhard Wosien e à medida que a DCS foi se popularizando, algumas pessoas passaram a denominá-la de modo diferente, pois consideravam que o nome poderia ser mal interpretado, especialmente ao se remeter ao sagrado. Como ocorreu em Findhorn, que passou a chamar as danças de Danças Circulares apenas, para não ocorrer uma associação errônea com qualquer vertente de religião. Ocorreram também pequenas alterações na proposta inicial de Bernhard Wosien. Atualmente, vários grupos utilizam a DCS com sentidos e finalidades diferentes, associando a mesma à técnica de tratamento de saúde; uma ferramenta no processo de ensino-aprendizagem nos ambientes escolares; meio para socialização; estratégia de terapia psicológica ou mesmo como um produto passível de comercialização. Essa comercialização pode acontecer por meio de cursos de formação, que muitas vezes têm um preço elevado, ou organização de ambientes particulares para a prática das danças, materiais diversos sobre a pedagogia, entre outras possibilidades. Não entraremos no mérito de julgar tais usos, ou apropriações das DCSs, analisando o que está certo ou errado, apenas gostaríamos de ilustrar possibilidades de inserções da mesma na atualidade.

Em Findhorn, considerado o berço das DCSs, ao que parece, a proposta está muito próxima do que Bernhard Wosien idealizou, ou seja, a dança ainda mantém o sentido de coletividade, celebração em grupo, meditação, cura e espiritualidade, como observamos no relato de Barton (2012):

[...] desfrutar o dançar junto de um modo totalmente não competitivo, aprender que é possível para todos dançarem juntos, jovens e velhos, sentir-se confiante no grupo que é mais solidário do que crítico, e ser capaz de sentir o contato com a terra, com o espírito e com cada participante através das diferentes qualidades de cada dança. A dança é também usada como uma ferramenta para canalizar a energia de cura para os dançarinos e também para o resto do planeta. Nós não estamos apenas aprendendo danças com indivíduos, mas estamos nos unindo para criar alguma coisa a mais em um nível emocional, mental e espiritual. (BARTON, 2012, p.17).

O aspecto da coletividade também é ressaltado na fala de uma das primeiras seguidoras e colaboradoras de Bernhard Wosien, Friedel Kloke. Seu depoimento, dado durante um treinamento de dança, teoria e didática, realizado na Alemanha em 2008 pode confirmar isso:

Na década de 50/60 Bernhard trabalhou como “Mestre de Dança” com os atores, bailarinos e compositores mais famosos da Europa. No filme *Francesca*, onde Bernhard participa fazendo o seu próprio papel, diz: “Nós todos temos diferentes encontros e as pessoas falam coisas diferentes dessa pessoa”. Também percebia a questão delicada com os bailarinos clássicos: para eles o Folclore é menos, não gostam de dar as mãos e depois se apaixonam pelo folclore. Além disso, não se dança de um país em outros, nem dançam juntos homens e mulheres. Turistas atropelam estas regras e fazem o que têm vontade; para turista tudo bem, mas para os povos não. A questão política/nacionalista é inadmissível, pois para determinados comportamentos as regras são muito estritas em vários países da Europa. O final dos anos 60 foi um momento do “Poder das Flores” e “Paz e Amor”. O impulso era o mesmo no mundo todo; estudantes do mundo todo se manifestaram. Bernhard criou *Enas Mithos*: uma dança utilizando-se de uma música popular, que havia se tornado um hit na voz de Nana Mouskouri, reconhecida cantora lírica grega. A dança ficou conhecida com o nome de uma das ilhas da Grécia chamada “Kós” e a importância do símbolo desta dança é que todos dão as mãos e dançam juntos. Esta foi uma das grandes intuições de Bernhard (KLOKE, 2008, apud BONETTI 2013, p. 255).

O que reforça nossa hipótese de que o movimento em prol da tradição, da cultura popular, coletividade estava em alta no momento da criação das DCSs. Para Bernhard Wosien, a dança seria o meio ideal para promoção do sentimento de comunidade e coletividade. Como ele mesmo afirmou: “Para este encontrar-de-si-mesmo, bem como para o encontrar-da-comunidade, a dança se oferece como meio pedagógico ideal”. No caso das danças populares e de roda, ele é categórico em defendê-las como “especialmente adequadas como modelos de uma relação em comunidade” (WOSIEN, 2000, p. 65).

Com relação ao aspecto meditativo e transcendente dessas danças, Ostetto (2014, p. 63) contribui afirmando que: “Atuando na alma, essas danças reconduzem o homem às profundezas de seus sonhos, território distante, onde pode reencontrar os mitos, linguagem simbólica que dá sentido ao indizível da experiência transcendente”. Característica que vai ao encontro do que Bernhard Wosien valorizava muito em algumas danças populares, ou seja, suas raízes na fé. Segundo ela:

As danças circulares sagradas, tal como hoje as conhecemos, trazem em suas raízes esse passado longínquo da dança dos povos. Reencontram e recuperam a dança como comunhão e transcendência, uma prática comunitária e gregária. Como no passado, qualquer pessoa pode

participar dessa dança, basta entrar na roda, dar as mãos e se abrir para o encontro além da palavra (OSTETTO, 2014, p.46).

Esse encontro além da palavra, que a autora menciona, seria um dos pressupostos do próprio Bernhard Wosien (2000, p. 136) que afirmou: “Aprender a linguagem sem palavras da dança, significa um abrir-se, ser um aprendiz-que-busca atento pelo seguir os traços, pelo permanecer e pelo seguir.”. Com essa afirmativa, podemos inferir que o mesmo passo que compõe uma coreografia nos conduz a uma viagem pela história de povos antepassados, de culturas diferentes e anteriores a nossa. Segundo Bernhard Wosien (Ibid., p.136) esse caminho é possível, mas salienta que é preciso “treinar pacientemente e assim achar o caminho para as formas primevas do ser humano. Na percepção do silêncio, apoderar-se de sons e formas através da dança”. Tal afirmativa nos conduz aos questionamentos: Ao nos colocarmos no círculo, vivenciarmos as danças desses povos, estaríamos nós também experimentando as mesmas emoções e sentidos atribuídos por eles? Compartilhando essa experiência, somos capazes realmente de sentir ou atribuir o mesmo valor de uma dança indígena, por exemplo, executada em um ambiente, com trajes, instrumentos musicais, sentidos e significados completamente diferentes do que hoje estamos acostumados ou que eles próprios empregam? Ou estaríamos apenas nos apropriando dessas histórias e culturas, de modo descontextualizado, como alguns conceitos e palavras, a que se reportava Norbert Elias? Ousamos afirmar que certamente não seria possível vivenciar essas danças com as mesmas emoções e sentidos, pois certamente esses são ressignificados de acordo com nossas próprias vivências, cultura e contexto com o qual estamos habituados. Bernhard Wosien, entretanto, ao se preocupar com a busca e pesquisa sobre as danças dos povos e sua difusão por lugares, países e culturas diferentes, estaria possibilitando que essas danças tradicionais de diferentes povos, sobretudo, as danças europeias, encontrassem ainda um espaço em nossa sociedade, ou um meio de sobrevivência.

Podemos sugerir que ao criar sua teoria ou pedagogia de dança, Bernhard Wosien contribuiu também com a sobrevivência de uma história, de culturas, de um modo de dançar, se comunicar e se expressar próprio de nossos antepassados, eternizando nossos laços com nossas raízes ancestrais? Acreditamos que isso seja possível, tendo em vista que visualizamos nos trabalhos de Bernhard e M-G. Wosien uma real preocupação com a busca, pesquisa e respeito aos sentidos atribuídos aos gestos que compõem as

danças tradicionais. De acordo com Bernhard Wosien, a dança também pode ser algo libertador, que nos permite um encontro com a história, com o outro, mas, sobretudo, conosco e com o nosso próprio caminho. Ele expressa esse pensamento com as seguintes palavras:

Liberto da pressão da realidade exterior, o próprio bailarino trabalha no sentido de um universo aprazível no qual liberdade e compromisso se contrabalançam. Na caminhada passo a passo em direção ao silêncio, ele supera a crise, desprendendo-se da agitação e da priorização de objetivos e, neste caminho, tem percepções e faz descobertas maravilhosas no próprio instrumento do corpo. Através de um treinamento muito paciente, ele se apropria dos sons e das formas, acha o caminho para as formas primeiras do ser humano, conhece-se a si mesmo e, sobretudo, conhece a comunidade humana. [...] De fato, o homem visitado pelas musas se percebe em sua totalidade através do presente pessoal-criativo, que ele consegue, através do pensamento, transferir para o passado e para o futuro. Nos exercícios diários ele constrói, dançando, a forma movimentada do invisível, e supera sua crise existencial através da experiência de uma transformação relativa ao ser e da elevação do seu eu divino (WOSIEN, 2000, p.137).

Suas palavras deixam claro que esse encontro mais profundo com dança e consigo mesmo não é um processo simples, não ocorre em curto prazo e de imediato. É preciso treinamento, persistência, paciência, mas é uma possibilidade de autoconhecimento, proporcionada pelo corpo e pela dança. É por isso que o processo de formação de um focalizador deve ser algo que vai além do simples aprendizado e repasse ou criação de coreografias. Para compreender a pedagogia das DCSs em sua totalidade, é necessário percorrer todo esse trajeto de aprendizados que o levará ao autoconhecimento. Entre esses aprendizados estão: a compreensão do contexto histórico em que essas danças surgiram, suas origens e seus significados, apropriação e conhecimento sobre o próprio corpo, o caminho possível entre a dança e o sagrado, entre outros aprendizados que devem ser valorizados e consagrados nas rodas.

Ao que vimos, até o momento, podemos atribuir duas principais facetas às DCSs, que seriam: sua contribuição com relação à perpetuação e vinculação de uma memória corporal, imbuída de resquícios da tradição de povos das mais variadas partes do mundo e a possibilidade de uma reaproximação da dança com o sagrado. Essa relação entre a dança e o sagrado é algo que parece difícil de ser desassociada, tendo em vista a força dessa relação. Obras como a de Paul Boucier (2001), Barbara Ehrenreich (2010); a tese de Maria Cristina Bonetti (2013) sobre a DCS e sua relação com o Sagrado Feminino,

o texto de Marta Claus Magalhães (2005) sobre “A dança e sua característica sagrada”, Luiz Eduardo Berni (2002) e sua dissertação intitulada “A Dança Circular Sagrada e o Sagrado”, o livro de Iris J. Stewart: “A dança do sagrado feminino” (2016) assim como as obras de Maria-Gabriele e B. Wosien (2000); entre outros materiais, possibilitam-nos compreender um pouco o conceito de sagrado para esses autores e o que de sagrado há nas danças. Por isso, esse tema será retomado e aprofundado mais adiante.

Na tentativa de uma breve síntese, poderíamos dizer que a DCS se configura em um movimento que, por meio da dança, busca manter ou reavivar a tradição dos povos no que se refere à dança e à música; a relação da dança com sagrado e com a natureza e a força da dança circular. São danças que facilitam um encontro com a cultura dos povos, com a história de nossos ancestrais, com nosso eu, com uma memória coletiva. A sensação de voltar a um passado que sequer conhecemos, de experimentar a cultura de outros povos, por meio das danças e das músicas é muito enriquecedora. Com relação às funções e benefícios das DCSs, faremos uso das categorias elencadas por Caroline de Miranda Borges (2013), em seu artigo denominado: “Dança Circular. Pesquisa e prática de danças circulares tradicionais brasileiras”. Segundo ela, as DCSs são capazes de:

Trazer leveza, a alegria, a beleza, a serenidade e bem-estar.  
Proporcionar o trabalho em grupo, sem a perda da individualidade.  
Mostrar a diferença entre as pessoas.  
Desenvolver o apoio mútuo, a integração, a comunhão e a cooperação.  
Proporcionar autoconhecimento e autocura.  
Harmonizar o grupo antes e depois de praticar suas tarefas cotidianas.  
Trazer musicalidade e ritmo para a vida diária.  
Equilibrar o corpo físico, mental, emocional e espiritual.  
Ampliar a percepção, a concentração e a atenção.  
Encorajar as pessoas a ocuparem o seu lugar e o seu espaço.  
Trazer flexibilidade e autoconfiança para a vida.  
Ajudar a combater o estresse e a depressão. (BORGES, 2013, s/n.).

Ao que nos parece, várias dessas funções e/ou benefícios não são genuinamente, ou exclusivamente das DCSs, mas sim do ato de dançar em si. Para finalizar, destacamos o depoimento de uma dançante, Dijkstra, sobre a questão da técnica, que julgamos importante: “A dança coloca questões ao meu corpo e o corpo responde. Mas isso somente é possível se não formos forçados a dançar de um modo tecnicamente perfeito” (DJKSTRA, 2001, p. 128, apud OSTETTO, 2014). Talvez essa liberdade, ou melhor dizendo, essa democratização da dança seja um dos grandes diferenciais das

DCSs, se comparada a outras modalidades de dança que exigem uma técnica e performance corporal maior.

### 3.5 – A acolhida brasileira às Danças Circulares Sagradas

“A verdadeira expressão de um povo está em suas danças e sua música. Os corpos nunca mentem.”.  
*Agnes George de Millie*

No Brasil, há diversas manifestações populares, festas religiosas e profanas permeadas por música e dança. Falamos de um país rico em cultura popular, marcado pela colonização, pela escravatura, constituído por um povo miscigenado, com presença de imigrantes de todas as partes do mundo, mais a população indígena, primeiros habitantes dessas terras. Por todas essas características, não é de se estranhar que aqui as DCSs também encontraram um solo fértil e um ambiente hospitaleiro para seu desenvolvimento. Pautamos essa afirmativa diante do número de participantes no movimento; focalizadores formados e habilitados para o ensino da DCS; a inclusão das DCSs no programa de Práticas Integrativas do Sistema Único de Saúde (SUS) e os diversos trabalhos de pesquisa voltados ao estudo sobre as DCSs, em diversificados campos e níveis de saberes, com distintas publicações.

Ao longo do capítulo, buscaremos traçar em linhas gerais essa história das DCSs no Brasil. Destacaremos os primeiros focalizadores brasileiros, a implementação dessas danças como uma das práticas integrativas de terapia no Sistema Único de Saúde (SUS), a produção acadêmica sobre o tema, os maiores eventos envolvendo as DCSs no Brasil, entre outros temas que nos permitam traçar um panorama geral dessas danças no país.



Prancha 3.4 – A DCS em solos brasileiros.

<p>3.53</p>	<p>3.54</p>	<p>3.55</p>	<p>3.56</p>	<p>3.57</p>	<p><b>Figura 3.53</b> Dia mundial da DCS 2018. Santo Ângelo, RS.</p>	
					<p><b>Figura 3.54</b> Dia mundial da DCS 2018. São Paulo, parque Trianon.</p>	
					<p><b>Figura 3.55</b> Dia mundial da DCS 2018. Belém, PA.</p>	
					<p><b>Figura 3.56</b> Dia mundial da DCS 2018. Goiânia, GO.</p>	
					<p><b>Figura 3.57</b> Dia mundial da DCS 2018. Balneário Camboriú, SC.</p>	
<p>3.58</p>	<p>3.59</p>	<p>3.60</p>	<p>3.61</p>			
					<p><b>Figura 3.58</b> Dia mundial da DCS 2018. Rio de Janeiro, RJ.</p>	
					<p><b>Figura 3.59</b> Dia mundial da DCS 2018. Porto Alegre, RS.</p>	
					<p><b>Figura 3.60</b> II Minas Santos &amp; Espíritos das Gerais, 2017.</p>	
					<p><b>Figura 3.61</b> XIV Encontro Brasileiro de DCS, 2015.</p>	
<p>3.62</p>	<p>3.63</p>				<p><b>Figura 3.62</b> Encontro Internacional de DCS, SESC consolação, 2015.</p>	
					<p><b>Figura 3.63</b> O sagrado na dança, com M-G. Wosien, 2015, SP.</p>	
<p>3.64</p>	<p>3.65</p>	<p>3.66</p>				<p><b>Figura 3.64</b> XI Encontro brasileiro de DCS, 2012.</p>
					<p><b>Figura 3.65</b> IX Encontro brasileiro de DCS, 2010.</p>	
					<p><b>Figura 3.66</b> Festival de música e dança Balcãs, SP, 2014.</p>	
					<p><b>Figura 3.67</b> Parque ecológico Taboão, Itu.</p>	

Ao que tudo indica, as DCSs chegaram ao Brasil em meados dos anos 1980/1990, por intermédio de Carlos Solano Carvalho, um arquiteto mineiro que, em 1984, passou seis meses na comunidade de Findhorn. Durante esse período, ele participou de cursos e programas voltados ao desenvolvimento humano, em que teve contato com as danças por intermédio de Anna Barton, que, naquele momento, assumira a coordenação das DCSs na comunidade. Segundo Solano<sup>32</sup> (2008), seu contato com a dança ocorreu de modo completamente inusitado, do mesmo modo que a notícia de que ele seria o primeiro instrutor de Danças Circulares Sagradas no Brasil. Em seu relato, ele destaca alguns de seus aprendizados:

- que a Dança está presente em todas as culturas, porque é parte essencial da vida dos povos;
- que, através dela, fundimos os estímulos externos com os nossos próprios e, assim, falamos a sincera linguagem do corpo;
- que por sua força de manifestação de vida, as Danças antigas resistiram ao tempo e chegaram aos nossos dias: danças sentidas e realizadas em sua forma mais pura, e que são a síntese perfeita entre corpo e espírito;
- que através das Danças, irmanamo-nos com povos distantes no tempo, e com o significado de seus rituais e celebrações (SOLANO, 2008, p.07).

Pela descrição que Solano (2008) faz de sua experiência com as DCSs, podemos intuir que as danças o tocaram de modo muito especial. Para além do ato de dançar e todo o prazer que isso pode proporcionar, dançar o redimensionou no mundo, possibilitando que vivesse uma experiência de aproximação com culturas e pessoas diversas, além do maior autoconhecimento. Indo ao encontro do princípio de Bernhard Wosien sobre a espiritualidade de suas danças: “porque expressavam – e conseqüentemente, nos fazem experimentar – a sabedoria da Alma dos Povos, e as qualidades espirituais, ‘*conteúdos primordiais da nossa própria alma*’”, como ressalta Solano (Ibid., p.08, grifo do autor). Quando ele retornou ao Brasil, inicialmente, dividiu seus conhecimentos com amigos, de modo informal. Posteriormente, compreendeu que sua paixão pela dança deveria ser seu caminho. Com isso, passou a organizar melhor o seu trabalho com as DCSs e divulgá-las pelo país todo. Solano, em parceria com outros brasileiros que haviam tido contato com as danças em Findhorn, vislumbrou a dança se espalhando pelo país e percebeu o quanto era bem acolhida e amada pelos brasileiros.

No ano 1995, Anna Barton veio ao Brasil pela primeira vez e esteve na Bahia e em

---

<sup>32</sup> Adotaremos Solano ao invés de Carvalho pelo fato de o autor ser comumente chamado pelo segundo nome e para que não haja confusão entre os sobrenomes iguais entre ele e Renata Carvalho L. Ramos.

São Paulo. Em São Paulo, realizou um seminário e fez um convite para que os brasileiros fossem a Findhorn participar da comemoração do “Festival dos Vinte anos da Dança Sagrada”. Foi então, no ano de 1996, que Solano, acompanhado de um grupo com vinte e cinco brasileiros, retornou a Findhorn. Na ocasião, apresentaram uma bela contribuição para as DCSs: uma sessão de danças tipicamente brasileiras em que buscavam honrar as principais matrizes culturais do país: indígena, africana e portuguesa. Citando Solano (2008, p.09, grifo do autor), vejamos como ele descreve essa experiência: “Experiência efetivamente enriquecedora, foi uma mostra do que o nosso mundo pode, um dia alcançar no plano das relações humanas. [...] Para mim, a Dança Sagrada pode – e deve – contribuir para a aproximação dos indivíduos”. Esse relato novamente nos dá indícios de que há um objetivo maior nessa dança, que vai além da experiência individual, existe um desejo de uma comunhão, de pertencimento a um grupo, quem sabe, a uma comunidade?!

O livro sobre DCSs lançado no Brasil, intitulado “Danças Circulares Sagradas: Uma proposta de educação e cura” é uma obra pioneira em se tratando de autoria brasileira. O coletivo escrito por doze autores, de diferentes áreas profissionais, foi lançado em sua primeira edição no ano de 1998, sob a organização de Renata Carvalho Lima Ramos<sup>33</sup>. Entre esses autores temos professores de Educação Física, Artes e Matemática, Psicólogos, Médicos, Bailarinos, Terapeutas e uma Pedagoga. O livro foi escrito com o objetivo de oferecer aos leitores “uma série inédita de experiências e considerações reunidas por cada um” (Ramos, 2002<sup>34</sup>, contra capa). São relatos pessoais de como as DCSs entraram nas suas vidas e quais mudanças pessoais e profissionais elas provocaram na vida de cada um dos autores. Nesse livro, é possível ter indícios de como as DCSs se espalharam tão rapidamente por um país tão extenso quanto o Brasil.

A começar, os autores que, além de serem de áreas de conhecimento e atuação diversificados, são de regiões brasileiras diferentes. Cada um define essas danças de um modo diferente, inclusive com nomenclaturas diferentes, alguns a denominam Dança Sagrada, outros Dança Circular ou Dança Sagrada de Findhorn. O que há em comum nos relatos é que a partir do momento em que conheceram as danças, não sentiram mais vontade de parar de dançá-las. Ao que nos parece, todos foram acometidos de uma “paixão pela dança”. Seus relatos nos

---

<sup>33</sup> Renata é sócia da editora TRIOM, uma das primeiras focalizadoras brasileiras com formação em Findhorn e formadora de muitos novos focalizadores no Brasil. Além de ensinar as danças mais tradicionais do movimento, também tem coreografias próprias.

<sup>34</sup> A primeira edição foi lançada em 1998, mas a edição que usamos é a segunda, lançada em 2002.

ajudam a compreender como foi possível a inserção das DCSs em diversificadas frentes de atuação no Brasil. Na sequência, faremos alguns recortes desses relatos.

A autora Ana Lúcia Borges da Costa (2002, p.21), Terapeuta Ocupacional, que, no momento da escrita, atuava como professora e pesquisadora na Faculdade de Medicina da USP, conceitua as DCSs como danças que “representam uma retomada de antigas formas de expressão de diferentes povos e culturas, acrescidas de novas criações, coreografias, ritmos e significações próprias do homem inserido na realidade atual.” Ela afirma que a vivência dessas danças pode ser considerada como um ótimo instrumento para o trabalho terapêutico e facilitador de um processo de formação de grupo. Céline Lorthiois, pedagoga, destaca a importância das danças na ancestralidade, ou na preservação das tradições dos povos, ensinados de geração a geração. Para Gláucia Helena C. B. Rodrigues (2002, p.45) psicóloga, as DCSs possibilitam um retorno à função original da dança, como um ritual e meio de “manifestação da alma humana e equilíbrio da Terra.” Luiz Eduardo Valiengo Berni (2002, p.57) faz um destaque para a possibilidade de as DCSs serem trabalhadas como “forma de integração holística.”, ou seja, que contemple três esferas constituintes do ser humano: Espiritual, Psicológica e Física. Segundo o autor, o homem passou por transformações ao longo dos tempos; “passou de um ser completamente intuitivo a um ser completamente racional, e hoje se assume como buscador do equilíbrio entre esses dois ‘pólos’ de sua natureza” (BERNI, 2002, p. 59). Nesse caso, as DCSs e a meditação ativa, proporcionada por essas danças, podem ser essas ferramentas necessárias para o equilíbrio entre a dicotomia corpo e mente. Marcus Ivan Santana Sampaio tem um pensamento similar ao de Berni no que se refere ao equilíbrio que as DCSs podem possibilitar; em seu caso específico, um equilíbrio emocional. Em suas palavras: “as Danças Sagradas podem nos oferecer, preenchendo os nossos corações e resgatando a alegria de viver em comunhão com o universo. Alegria está perdida no tempo e no espaço, e que a nossa sociedade, dita civilizada, não consegue nos proporcionar” (SAMPAIO, 2002, p. 97). O autor também traça uma linha histórica da dança e reforça que enquanto os nossos antepassados dançavam “se educavam e se preparavam para o seu dia a dia. Na dança, o movimento tinha um significado e um objetivo, perdidos pela nossa sociedade, que não consegue dar ao movimento, mesmo dentro de suas instituições educacionais, um significado ou uma finalidade” (SAMPAIO, 2002, p. 104). Bonetti (2002) ao escrever sobre a história da dança, ressalta os aspectos sagrados que permeiam as primeiras manifestações de dança. Segundo ela, a dança é uma arte essencial que faz parte da história e da constituição humana. Com relação à Dança Sagrada, esta “nasce, na vida de um povo, a partir de sua memória

temporal e atemporal e dos elementos de sua cultura, faz parte da história universal da civilização, que está gravada no *inconsciente coletivo* da humanidade” (BONETTI, 2002, p. 110, grifo da autora). De acordo com ela, pensar e descrever essa experiência com o sagrado é algo difícil para nós ocidentais, pelo fato de dividirmos nossas experiências entre sagradas e profanas, algo que não acontece na cultura oriental. Para Bonetti (2002), a dança também pode ser um meio para reparar esse dualismo que nossa cultura ocidental instaurou. Em seu dizer, a dança é a “demonstração dos sentimentos quando as palavras são insuficientes. É a manifestação do instinto de vida que busca encontrar o êxtase da unidade primeva. É a união, o encontro entre corpo e alma, criador e criação, uma volta ao *Ser Uno* de onde tudo emana” (BONETTI, 2002, p. 114, grifo da autora). Com esses relatos, podemos compreender que a dança pode ser analisada por diferentes áreas de conhecimento e que para cada uma dessas áreas existem pontos que são mais importantes e pontos que se aproximam, o que nos reitera a complexidade da dança.

Podemos presumir que essa acolhida tão ampla e carinhosa das DCSs no Brasil tenha explicação no modo de vida e cultura de nossos antepassados, uma vez que tanto a cultura dos índios brasileiros como de nossos colonizadores europeus e povos africanos, que aqui chegaram, é rica na prática de rituais e de danças. Em seu relato, Ehrenreich (2010) evidencia que:

O candomblé brasileiro, contudo, também faz uso de ritos extáticos de certos grupos indígenas brasileiros observados pelos europeus assim que começaram a chegar, no século XVI. Um dos primeiros viajantes franceses, por exemplo, encontrou mulheres indígenas brasileiras (de qual localidade ou tribo não se sabe) reunidas para dançar e cantar em círculo, depois do que começavam a espumar pela boca, “subitamente possuídas pelo diabo” (EHRENREICH, 2010, p.206).

A autora destaca também que existe uma conexão ainda muito forte entre a cultura brasileira e a africana, como podemos conferir na pesquisa de Conceição de Maria dos Santos Pacheco (2017), intitulada “Tambores Maranhenses: Do corpo Africano à (há) produção de sentido da posição/condição mulher”. A brincadeira é explicada por ela da seguinte maneira:

A brincadeira do Tambor de Crioula do Maranhão se apresenta como uma manifestação cultural em louvor a São Benedito se realiza no momento em que ocorre um toque de uma parêlha de tambores, as toadas dos contadores e o rodopio cadenciado das coreiras reunidos em três rodas (a roda externa

formada pelos tocadores e cantadores, a segunda roda formada pelas coreiras e a terceira ou central formada pela coreira que brinca com a imagem do São Benedito nos braços). Trata-se de uma manifestação cujo ritmo e a cadência dos tambores dita e evoca a africanidade brasileira em forma de brincadeira que recupera através do sensível, da afinidade dos brincantes e dos que assistem com brincadeira, os sentidos da cultura brasileira (PACHECO, 2017, p.14).

O Tambor de Crioula surge pela devoção dos fiéis de São Benedito<sup>35</sup>, portanto, uma prática que tem suas raízes religiosas e sagradas. Uma vez que não era possível associar essa manifestação afro-brasileira com outra religião, que não a imposta por nossos colonizadores, essa arte é associada ao cristianismo. Com isso, os batuques e brincadeiras, realizados por negros nas senzalas, somente poderiam ocorrer nos festejos dos dias santos e posteriormente nos espaços das casas, chegando às praças, como atração turística para os turistas.

Fica evidente a interferência política na construção de nossa identidade, voltada para o “branqueamento” das manifestações culturais e com imposições religiosas. Graças a negociações e à resistência, vemos que manifestações afro-brasileiras, com raízes ancestrais africanas, como a capoeira e o tambor de crioula, “sobrevivem ainda que adaptadas às condições aferidas no Brasil” (PACHECO, 2017, p.43). Diferente da herança cultural de outros povos que aqui chegaram durante o processo de colonização brasileira, como a de nossos colonizadores portugueses, por exemplo, que embora tenham passado por um processo de adaptação, não precisaram de negociações nesse nível para garantir espaço e respeito em nossos solos. Vemos, com isso, que não apenas os brasileiros tiveram sua cultura alterada com a vinda de outros povos, como a cultura desses povos, em especial dos africanos, sofreu ressignificações para que sua sobrevivência fosse garantida.

Não podemos negar que essa diversidade cultural herdada de tantos povos que para essas terras vieram, possibilitou que nos tornássemos um país propício, ou mais aberto a novas experiências. Bonetti (2002, p. 118) corrobora com esse pensamento e contribui com essa concepção quando afirma que “somos a mistura de três raças e dessa base nasce a nossa Dança Sagrada”. Referindo-se em especial às danças da cultura indígena, que, segundo ela, são capazes de exprimir “todo o sentimento e expressão da dança do povo brasileiro”. A autora destaca que essas seriam danças genuinamente sagradas e que as cerimônias indígenas, que em sua maioria envolvem a dança, “são heranças sagradas transmitidas de pai para filho, sendo

---

<sup>35</sup> Benedito de Palermo (1526-1589): santo católico considerado o padroeiro dos negros, dos cozinheiros e dos africanos.

conhecidas somente por determinadas pessoas da tribo” (Ibid., p. 119). Almeida (2005) identificou em suas pesquisas que as danças de rituais ainda existem em diferentes populações indígenas no Brasil, em especial nas que ainda vivem mais isoladas da cultura dos outros povos. Do mesmo modo, as danças africanas e danças europeias nos deixaram um grande legado; não nos aprofundaremos muito na temática por não ser o foco desse tópico, apenas gostaríamos de pontuar características de nosso povo que apontam para essa abertura às DCSs. Em outro momento do texto, retomaremos as danças de matrizes africanas, indígenas e europeias.

Um espaço que acolheu bem as DCSs no Brasil é conhecido como “Comunidade de Nazaré Uniluz”<sup>36</sup>, no Estado de São Paulo, fundada em 1982 por grupo de 12 pessoas. Seus criadores se inspiraram nas pesquisas de Trigueirinho, cineasta brasileiro e pesquisador de filosofias perenes; além de líder espiritual. A comunidade foi criada independente de orientações religiosas, filosóficas ou políticas. Em 1981 Trigueirinho visita a comunidade de Findhorn e encontra Sara Marriot, que residia na comunidade há 12 anos. Os dois mantêm contato e Sara é convidada por Trigueirinho a contribuir com a construção do “Centro de Luz no Brasil” (NAZARÉ UNILUZ, 2016). Sara aceitou o convite e viveu nessa comunidade entre os anos de 1983 e 1999, onde ensinou a pedagogia das DCSs ao grupo (OSTETTO, 2014, p.75).

O ano de 1998 merece um destaque, pois, além do lançamento do livro “Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura”, um novo grupo foi convidado para participar do VII Festival de Danças Circulares Sagradas, em Findhorn. Esse festival foi muito especial para os brasileiros, pois foi em homenagem aos 500 anos de descobrimento do Brasil pelos portugueses e Kaká Wera Jecupé<sup>37</sup>, convidado especial do evento, que apresentou nossa cultura indígena com as Danças dos Povos Tradicionais do Brasil. Nessa viagem também estava Bonetti, representando as Danças Folclóricas Brasileiras, com o aval e patrocínio do Ministério da Cultura – MINC (BONETTI, 2013, p.254).

O Brasil, atualmente, é um dos países com maior número de participantes e colaboradores das DCSs. Constantemente, recebemos a visita de focalizadores seguidores de B.Wosien, como sua filha M-G. Wosien, Peter Valence, atual coordenador das danças em Findhorn, Friedel Kloke, entre outras figuras importantes do movimento. Eles trazem um pouco

---

<sup>36</sup> Desde 1990, a Comunidade de Nazaré é registrada como Centro de Vivências Nazaré, uma associação sem fins lucrativos, que oferece vivências e oficinas que estão atreladas a várias áreas de saber e têm como objetivo o desenvolvimento da consciência. Atualmente o centro oferece cursos, formações, pós-graduação e vivências a cerca de 2.000 pessoas por ano. Para saber mais, acessar: <http://nazareuniluz.org.br/uniluz/nossa-historia>.

<sup>37</sup> Índio de origem Tapuia, ambientalista, escritor e conferencista. É fundador do Instituto Arapoty, voltado à difusão dos valores sagrados e éticos da cultura indígena. (<http://www.editorapeiropolis.com.br/biografia/?autor=22>, acesso em 01/04/2017).

da cultura de outros países e também levam um pouco de nossa cultura mundo afora, uma vez que, atualmente, temos diversos focalizadores brasileiros que coreografam novas danças. Temos dois filmes que foram produzidos no Brasil: “São Francisco de Assis” e “Símbolos em Movimentos: danças de Oração”, com dançarinos brasileiros, como relata Bonetti (2013, p. 254). Na opinião da autora “o sonho de Bernhard e Gabriele tornou-se realidade no Brasil, que gira nos passos e nas encantarias desta pedagogia que já se alastrou por todos os estados e espaços de atuação” (BONETTI, 2013, 256). Essa afirmativa procede diante da grande expansão da dança no Brasil.

Sob inspiração dos Festivais de Findhorn, aqui no Brasil, Renata C. L. Ramos junto com Sônia T. Y. de Campos Lima e Andréa Leoncini, deram início ao “Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas”, que ocorre desde 2002 em lugares distintos. Em 2005, esse evento tomou uma proporção maior e se expandiu para o Festival Latino Americano de Danças Circulares dos Povos (ALMEIDA, 2005, p.128). Em entrevista realizada por Tânia Pessoa de Lima (2014) como fonte de sua pesquisa para doutoramento, Renata C. L. Ramos admite que, atualmente, é impossível saber quantos grupos praticam as DCSs no Brasil. Ela ratifica que o Brasil é o país em que as DCSs mais se desenvolveram e que o movimento vinculado a essas danças está cada vez mais em expansão em nossas terras. Tal fato é justificado por Ramos em decorrência do grande número de formações voltadas para novos focalizadores, o número de publicações e pesquisas realizadas e o modo como as rodas de danças são organizadas no Brasil. Muitas práticas oportunizam que pessoas de diversas idades e condições sociais possam experimentar essas danças, seja em locais particulares, seja em locais públicos, parques, entre outros. Já em outros países, essa realidade é diferente, como ela relata ao ser questionada sobre a realidade das DCSs fora do Brasil:

Na Inglaterra, mas os grupos estão se tornando de idosos. Não tem vindo jovens, como aqui no Brasil. Na Alemanha, com Fridel Kloke e Maria-Gabriele Wosien. Itália. Portugal tá começando. EUA tem. Na Califórnia tem um pouco. Inglaterra tem por causa de Findhorn, na verdade a Grã Bretanha como um todo, englobando Irlanda, Inglaterra, Escócia e País de Gales. E Alemanha por causa de Gabriele, de Fridel Kloke e a Nanni Kloke na Holanda. (RAMOS, 2013, apud LIMA, 2014, p. 85).

Quando questionada sobre o fato de essa expansão das DCSs no Brasil estar desvirtuando o foco inicial da teoria/pedagogia elaborada por Bernhard e M-G. Wosien, Ramos (2013, apud LIMA, 2014) demonstra certa preocupação. Segundo ela,



Tem muita gente fazendo DC e chamando tudo de DCS: dinâmica de grupo, cantiga de roda, várias coisas chamando como DCS. O que está acontecendo agora? Está sendo necessário chamar, não de uma metodologia Bernhard Wosien, mas diferenciar das tendências. A minha tendência, a minha maneira de trabalhar é dentro da linhagem de Bernhard Wosien e de Findhorn, de trabalhar o ser humano como um todo, o autodesenvolvimento, o centramento, uma pausa, etc. e tal. As pessoas têm usado DC pra tudo, mas às vezes, não é depreciando, não é tudo, são danças de roda, étnicas, folclóricas. O Brasil pega, expande, tem euforia e banaliza. Corre o risco de perder essa essência. [...] Mas aí é que mora o perigo no Brasil. Vai para um outro lado que banaliza. Então a gente tem aqueles diversos festivais, parece uma *rave* de DC. Fica tudo na adrenalina, só. Daí que mora a diferença da adrenalina e não do bem estar, da *bliss*, de onde faz bem. Então nós temos esse lado ruim, esse lado ruim do brasileiro (RAMOS, 2013, p. 87-88, grifo da autora).

Consideramos a preocupação de Ramos legítima, uma vez que, ao se popularizar desse modo, o movimento das DCSs pode de fato estar perdendo suas raízes, em especial no que tange à aproximação dessa dança ao sagrado. A focalizadora Frida Zalcman (2012, apud Lima, 2014) corrobora com essa preocupação e afirma que:

[..] as rodas, elas têm que preservar, na verdade, a intenção primeira do que ela veio fazer aqui. Ela é um instrumento. Ela é um instrumento de união, ela é um instrumento de reconhecimento, de crescimento, ela é um instrumento. [...] mas muitas pessoas eu acho que trabalham muito mais com a dança como um instrumento em si. Eu escolho a bioenergética para fazer isso, eu escolho chiatsu para aquilo, eu escolho a dança para, e deixo ela num lugar muito pequeno. Não enxergam que ela pode ser um pouco maior. Geralmente vai acontecer com pessoas que ainda estão na sua própria busca. [...] Eu não aguento uma roda em que eu vou só dançar por dançar. Eu me desconecto. E eu acho que qualquer dança você pode trazer um sagrado. [...] Acho que tá muito na intenção de como cada um vê a DCS. Eu achava, no início, quando eu entrei, que toda dança circular fosse sagrada, e aí aos poucos eu fui vendo que não. [...] Acho super louvável, por exemplo, tem pessoas que trabalham com empresas, com cadeirantes. É muito legal, mas aí o instrumento maior não é a dança. A dança ela só é a ferramenta pra alcançar o que ela quer. E pra gente, pra mim, é diferente. A dança é a ferramenta e o instrumento. É de lá que eu parto pra falar tudo o que eu tenho pra falar. É sutil a diferença (ZALCMAN, 2012, apud LIMA, 2014, p. 86-87).

Essas falas, tanto de Ramos (2013, apud LIMA, 2014) como de Zalcman (2012, apud LIMA, 2014) provocam uma preocupação por parte de Lima e acreditamos que de outras pessoas, com relação à banalização das DCSs ou à transformação dela em um produto. Lima (2014, p.87) expressa seu receio de que as DCSs percam seu foco e essência com as seguintes

palavras: “a preocupação recai sobre a possibilidade de banalização, dela se tornar apenas mais um item no rol de possibilidades disponíveis para consumo e entretenimento.”. Esse cenário nos remete a uma questão já abordada por pensadores como Theodor Adorno, sobre a cultura de massas, sua banalização ou transformação de um fenômeno, ou manifestação popular em objeto vinculado ao lucro, ou à indústria cultural. O que nos leva a questionamentos como: esse vínculo entre a arte e o mercado, ou seja, a arte como objeto existe desde *a priori*, ou essa associação estaria mais ligada às obras de arte, como as assinadas por grandes artistas?

Essa articulação da arte com o mercado, ou indústria cultural, foi importante para que houvesse uma ruptura da arte com a esfera sacra, especialmente na pintura e música. Essa ruptura teria provocado uma nova ligação da arte com o mercado? Em acordo com Leo Afonso Staudt (2014), a obra de arte sempre esteve atrelada ao mercado, no entanto, no capitalismo, a mercadoria se torna a base da sociedade. Segundo ele, “antes se produziam coisas que depois se tornavam mercadorias. Agora são de antemão produzidas como mercadorias”, mas precisamos lembrar que “a obra de arte sempre teve um valor de mercado, se tornava mercadoria no mercado, mas não era produzida unicamente como mercadoria” (STAUDT, 2014, p.160).

Acreditamos que essa ambiguidade entre arte e mercadoria ainda exista e que de algum modo, as DCSs não estão fora desse contexto, ou seja, também estão vinculadas ao lucro, a moedas de troca. Mas não podemos deixar de analisar e considerar o investimento de tempo, dinheiro e dedicação de um focalizador ao preparar seus *workshops*, seus materiais pedagógicos, ou mesmo investindo na sua formação pessoal e profissional. Compreendemos que ainda que as DCSs tenham uma proposta de inclusão, que deveriam ser abertas a todas as pessoas, quem se dedica integralmente ou parcialmente a elas, muitas vezes depende desses retornos financeiros como meio de sobrevivência. Julgar isso como algo positivo ou negativo seria uma problemática para outra pesquisa, uma vez que teríamos que adentrar por caminhos que nos distanciam um pouco do nosso trajeto. Deixamos as questões apenas como provocações para próximas reflexões.

Outro exemplo que pode ser interpretado de maneiras diversas ou ambíguas é a inclusão das DCSs como Práticas Integrativas do SUS, que ocorreu a partir do ano de 2006, com a criação da Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares (PNPIC). No Brasil, já contamos com a oferta de tratamentos terapêuticos que têm como fundamentação pressupostos provenientes da tradição de diversos povos. Esses tratamentos já mostraram eficiência na prevenção de doenças como depressão, hipertensão, entre outras. No ano de sua

criação, eram ofertados apenas cinco procedimentos terapêuticos; com a Portaria nº849, de 27 de março de 2017, foi deliberada a inclusão de mais 10 atividades: Arteterapia, Ayurveda, Biodança, Dança Circular, Meditação, Musicoterapia, Naturopatia, Osteopatia, Quiropraxia, Reflexoterapia, Reiki, Shantala, Terapia Comunitária Integrativa e Yoga.

Em 2018, por meio da Portaria nº702, de 21 de março de 2018, mais dez procedimentos foram incluídos; com isso, atualmente, temos 29 atividades terapêuticas ofertadas. O que nos coloca na posição de “país líder na oferta dessa modalidade na atenção básica” nas palavras de Ricardo Barros<sup>38</sup> (2018, s/n). Segundo o então Ministro da Saúde, essas práticas são um “investimento em prevenção à saúde para evitar que as pessoas fiquem doentes” (Ibid., s/n). Essas práticas integrativas vêm ao encontro do que a Organização Mundial de Saúde (OMS) indica a respeito do reconhecimento e a inclusão de estratégias da Medicina consideradas Tradicionais e Complementares.

Com relação à implantação da PNPIC, fica a cargo da rede Estadual e Municipal de saúde a utilização e administração de recursos provenientes do Piso da Atenção Básica (PAB) para a escolha do gestor com relação a quais terapias serão priorizadas. Não iremos, nesse momento, traçar uma análise dessas políticas públicas, nem avaliar sua eficácia. Ressaltaremos apenas como a Portaria nº 849 classifica a DCS:

Danças Circulares Sagradas ou Dança dos Povos, ou simplesmente Dança Circular é uma prática de dança em roda, tradicional e contemporânea, originária de diferentes culturas que favorece a aprendizagem e a interconexão harmoniosa entre os participantes. Os indivíduos dançam juntos, em círculos e aos poucos começam a internalizar os movimentos, liberar a mente, o coração, o corpo e o espírito. Por meio do ritmo, da melodia e dos movimentos delicados e profundos os integrantes da roda são estimulados a respeitar, aceitar e honrar as diversidades. O principal enfoque na Dança Circular não é a técnica e sim o sentimento de união de grupo, o espírito comunitário que se instala a partir do momento em que todos, de mãos dadas, apoiam e auxiliam os companheiros. Assim, ela auxilia o indivíduo a tomar consciência de seu corpo físico, harmonizar o emocional, trabalhar a concentração e estimular a memória. As danças circulares podem criar espaços significativos para o desenvolvimento de estados emocionais positivos, tornando-se um recurso importante no contexto de grupos, uma vez que estimulam a cooperação, despertam o respeito ao outro, a integração, a inclusão e o acolhimento às diversidades. A prática tem o potencial mobilizador da expressão de afetos e de reflexões que resultam na ampliação da consciência das pessoas. No círculo trabalha-se o equilíbrio entre o indivíduo e o coletivo, o sentimento de

---

<sup>38</sup> Ricardo Barros nessa data ocupava o cargo de Ministro da Saúde do Brasil. Informação disponível no site: <http://portalms.saude.gov.br/noticias/agencia-saude/42737-ministerio-da-saude-inclui-10-novas-praticas-integrativas-no-sus>. Acesso em: 06 de fev. de 2019.

pertinência e do prazer pela participação plena dos processos internos de transformação, promovendo o bem-estar, a harmonia entre corpo-mente-espírito, a elevação da autoestima; a consciência corporal, entre outros benefícios (BRASIL, 2017, s/n).

Recentemente, foi publicada uma tese de doutorado intitulada “A Dança Circular no cotidiano da promoção da saúde da pessoa idosa”, da pesquisadora Kelly Maciel Silva (2017). Nessa tese, a autora aborda os benefícios que a DCS proporcionou a um grupo de idosos praticantes dessa dança, ofertada em Unidades Básicas de Saúde do Município de Florianópolis/SC. Após a realização de entrevistas e acompanhamento das rodas de DCS, a autora chega à seguinte conclusão:

Os resultados apontam que o cotidiano das pessoas idosas que vivenciam a prática da Dança Circular torna-se mais positivo, amoroso e sensível. A Dança Circular apresenta-se, no imaginário da pessoa idosa, inclusiva e acolhedora, favorecendo a sensação de pertencimento ao grupo. A Dança Circular como parte da vida cotidiana é um espaço de trocas, de presença, do viver coletivo ligado por laços emocionais e pelo afeto que fortalece os laços sociais e ressignificam o viver. Assim, o vivenciar da Dança Circular como uma experiência positiva contribuiu com a Promoção da Saúde das pessoas idosas (SILVA, 2017, p.16).

Ao que vemos, é inegável que as DCSs proporcionam benefícios à qualidade de vida de quem as pratica regularmente; no entanto, não vislumbramos entre os benefícios a aproximação com o sagrado, um dos pontos cruciais dessa pedagogia de dança. Sabemos que as atividades físicas em geral, especialmente quando praticadas em grupo, promovem inúmeros benefícios à saúde dos praticantes, mas qual seria o diferencial das DCSs? Não queremos com isso, de modo algum, desqualificar os benefícios citados pela autora em sua tese, apenas chamar a atenção para a preocupação apontada por Lima (2014), Ramos (2013) e Zalcman (2012). Lima (2014, p. 90) menciona que essa abertura das pessoas e dos espaços urbanos para as DCSs pode estar atrelada ao fato de que “seus cidadãos estão sentindo a urgência de relações que alimentem a cooperação, a amizade, o cuidado com a própria saúde e o bem estar”. Por isso, a pesquisadora considera que a questão do sagrado e do ritual ainda são pontos frágeis das DCSs no Brasil e que precisam ser melhor aprofundados. Estaria a autora certa? Talvez, mas não iremos afirmar com certeza, pois julgamos que seria necessária uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto.

## 4. – Dança Circular Sagrada: uma “sobrevivência” das danças circulares tradicionais?

---

“Não acredito em um Deus que não dance”.  
*Friedrich Nietzsche.*

Nos capítulos que antecedem a este, atemo-nos mais à apresentação dos conceitos e particularidades dos princípios norteadores da teoria da “ciência sem nome” de Aby Warburg, assim como, da pedagogia da DCS, de Bernhard e M-G. Wosien. Neste capítulo, buscaremos realizar uma análise mais crítica sobre a temática e estabelecer um diálogo entre as pressuposições de ambos e de seus seguidores. Partimos do pressuposto de que a DCS é um meio propício para a rememoração e continuidade de um dos maiores bens culturais da humanidade, a dança circular. Discorreremos a respeito de três principais questões: 1. Rastros de sobrevivência do sagrado na história da dança e suas ressignificações; 2. Originalidade, ou autoria de Bernhard e M-G. Wosien com relação a teoria das Danças Circulares Sagradas; 3. Compreensão do corpo-dançante como um dispositivo de memória e preservação da história da dança.

Iniciamos as reflexões pensando a respeito do vínculo entre as danças e a cultura popular dos povos. No Brasil, já temos leis que reconhecem algumas danças populares como parte do patrimônio cultural imaterial. Segundo Zeca Ligiéro (2014, p.85) nas normas da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultural), as manifestações do patrimônio imaterial podem ser da seguinte origem: a) tradições e expressões orais, inclusive o idioma; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. Segundo as definições do documento da UNESCO de 2003:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana<sup>39</sup> (BRASIL, 2006, p. 04)

Compreendendo a dança popular como um bem herdado, um arquivo de memórias que recebemos de outras gerações que antecederam a nossa, que nos coloca “diante do tempo”; podemos pensar as DCSs, na lógica que permeia as regras no reconhecimento de uma manifestação; como um patrimônio imaterial? Pensando que essas danças nos permitem uma rememoração de práticas milenares, de nos familiarizarmos com as práticas culturais de nossos antepassados, de serem danças que se propagam em um coletivo de pessoas, que carregam os resquícios do passado, mas também se reinventam no presente, então poderíamos considerar que sim, elas estariam de acordo com os pressupostos que a classificam um patrimônio cultural imaterial. Se concebermos, no entanto, os princípios da normatização, de que normas devem ser criadas para a espetacularização das performances, com fins turísticos e ou eleitores apenas, já não conseguimos encaixar as DCSs, uma vez que, como vimos no capítulo três desta tese, sua pedagogia não segue normas rígidas e não visa a espetacularização.

Uma incursão na história da dança circular e da dança popular irá nos possibilitar a compreensão dos meios que permitiram que essa herança sobrevivesse, assim como, ampliar nosso pensamento sobre as questões: De que modo as danças populares, tradicionais dos povos, são compreendidas, ou acolhidas no contexto contemporâneo? O que é feito para que elas não se percam no tempo e quais as contribuições da nossa geração na sua preservação, reelaboração e disseminação? Considerando que somos herdeiros do passado, mas somos também construtores do presente, partimos do pressuposto benjaminiano de que não acumulamos essas memórias

---

<sup>39</sup> Texto retirado da *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*, documento originalmente publicado pela UNESCO sob o título *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

linearmente; nós as adaptamos para nosso tempo e fazemos uso dos meios de que dispomos no presente para torná-las acessíveis e vivas entre nós. Essa compreensão afeta a concepção de uma historiografia cronológica, ou que se detém na ideia de uma evolução temporal, ou na ideia de um progresso linear. Entendemos a DCS nessa perspectiva e acreditamos que ela possa ser uma herdeira e difusora de uma herança cultural imaterial, que sobrevive no tempo às custas de sintomas ou reminiscências do passado, mas que está em constante transformação, ou adequação. Não poderíamos enquadrá-la como patrimônio imaterial pelo fato dela não seguir por completo as normas utilizadas para classificar uma atividade como patrimônio imaterial. Essas normas poderiam, inclusive, engessá-la, bloquear a criatividade de quem coreografa novas danças ou mesmo reduzi-la a uma mera apresentação artística, sem com isso desprezar as danças populares que se enquadram nesse perfil. Apresentamos essa problematização no intuito de que possíveis interrogações sobre a diferença entre a DCS e a dança popular possam ser sanadas.

Nosso trajeto histórico sobre as danças é pautado no que os textos nos relatam, assim como, nas memórias que sobrevivem por meio das imagens de corpos-dançantes. Sabemos que alguns registros históricos, feitos por meio de imagens, sugerem que a presença da dança antecede a prática da escrita textual. Nesse sentido, nossa pretensão é estabelecer um diálogo, aproximando a história da dança, história da arte, história geral e as teorias da imagem. Como mencionamos, retomaremos conceitos de Warburg e alguns de seus seguidores, como Didi-Huberman e a concepção que ambos têm sobre o anacronismo das imagens, o que suspende a concepção de uma ideia da imagem como algo estático. Revisitamos um dos conceitos mais dispendioso à teoria de Warburg, *Nachleben*, que se refere a “sobrevivências”, remanescências, reaparições das formas, segundo Didi-Huberman (2013b., p.25). Ainda segundo o autor, esse pensamento “supõe uma teoria intervalar do tempo, ou, melhor dizendo, uma teoria dos *intervalos como constitutivos do tempo*” (Ibid., p.421, grifo do autor). Nesses intervalos de tempos, buscaremos identificar nas imagens e nos textos, a presença ou ausência das danças circular como prática cultural, ritualística ou de sagração.

Maria Lúcia Bastos Kern (2014), ao apresentar um estudo sobre a imagem, memória e tempo, convida-nos a um aprofundamento nos conceitos de Didi-Huberman, Warburg e Walter Benjamin. A autora nos lembra de que um dos fios condutores dos estudos de Didi-Huberman e das fontes nas quais ele “bebia” é a temporalidade, que o leva a “observar as sobrevivências, os anacronismos como meio fecundo de se entender

as imagens, ao apresentarem uma tessitura de resíduos, traços e vestígios de tempos distintos, de nossa memória inconsciente” (KERN, 2014, p.121). Ainda segundo a autora, as imagens “se constituem em montagens, desmontagens e remontagens que tornam visíveis as sobrevivências e os anacronismos”, essas sobrevivências são entendidas por Didi-Huberman como “novidades, atualidades, nas quais as distintas temporalidades se mesclam e formam uma tessitura de memórias, de traços e de reminiscências” (KERN, 2014, p. 121-122). O que o próprio Didi-Huberman irá afirmar quando fala sobre a concepção de tempo e a estratégia de montagem em que Warburg propunha, não uma “ruptura com o passado”, mas como um modo de “pensar o passado”. Nas palavras dele: “A ruptura warburgiana consiste, precisamente, em *haver pensado o próprio tempo como uma montagem* de elementos heterogêneos: é essa a lição antropológica das “formações de sobrevivência”. O autor vai além e afirma que a montagem é uma “*forma de pensamento*” que nos possibilita pensar a ““desterritorialização’ dos objetos de conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.406, grifo do autor). Segundo ele, esse modo de pensar a montagem também pode ser reconhecido nos pressupostos de Benjamin, Georges Bataille ou Serguei Eisenstein, respeitando a especificidade de cada um e a suas particularidades.

Pensando a imagem como um dos meios essenciais na elaboração de uma memória, faremos uso dela nessa elaboração histórica da dança circular, da dança popular e o trajeto de elaboração da DCS. Para tanto, buscamos sintomas de uma sobrevivência e reminiscência do passado; uma presença que extrapola tempos e espaços. Nesse sentido, comungamos com o pressuposto de que o “anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente e pode dar indícios de sintoma”, como afirma Kern (2014, p.122). Assim como Didi-Huberman acredita que não há conhecimento pré-estabelecido, mas sim em constante movimento, acreditamos que a dança circular nunca parou de girar. Defendemos a ideia de que ela se manteve em movimento continuamente, ao longo de toda sua existência, no entanto, em alguns momentos, podemos perceber sua presença de modo mais marcante que outros nos registros imagéticos e textuais, como procuraremos demonstrar ao longo do capítulo.



#### 4.1 – Rastros de sobrevivência do sagrado ao longo da história da dança e suas ressignificações

“Se buscarmos a verdadeira origem da dança, se formos à natureza, descobriremos que a dança do futuro é a dança do passado, a dança da eternidade, e que foi e sempre será a mesma [...]. Mas a dança do futuro terá que se tornar novamente uma arte religiosa elevada como era na época dos gregos. Porque a arte que não é religiosa não é arte, é mera mercadoria.”

*Isadora Duncan*

Iniciamos a discussão apresentando a prancha 4.1 elaborada a partir de imagens atreladas as deusas da antiguidade, descobertas ao longo de nossa história. São imagens que remetem à dança e à forte ligação que as mulheres sempre tiveram com ela. A partir dessas imagens, iniciamos nossa argumentação sobre a força que a dança sempre teve em nossas sociedades e os rastros de sobrevivência que ela foi nos deixando, especialmente no que tange às representações imagéticas. Não faremos uma discussão dessas imagens propriamente ditas, no entanto, ao longo do discurso textual, procuraremos estabelecer relações entre essas linguagens.

## Prancha 4.1 – A dança sagrada feminina.



Figura 4.1 Deusa em formato de sineta, com fila de fiéis dançando, Beócia, período arcaico.

Figura 4.2 Dançarinas com a Deusa, vaso egípcio pré-dinástico. Metropolitan Museu de arte.

Figura 4.3 Dança sagrada, anel de selo de ouro, Isopata, 1500 a.C. Museu de Heráclion, Creta.

Figura 4.4 Ugarit, Deusa da fertilidade, séc. XIII a.C.

Figura 4.5 Grécia antiga, 323 – 31 a.C.

Figura 4.6 Estatueta de dançarina Etrusca, 500 a.C.

Figura 4.7 Deusa dançando no templo Shree Menakshi, Índia, foto de Payson Stevens.

Figura 4.8 Cabeça de Deusa, com dança circular de fiéis em sua coroa, séc. VI a.C.

Figura 4.9 Deusa Hathor, patrona da dança no Egito.

Figura 4.10 Dançarina velada, estatueta de terracota, Grécia antiga, 150 – 100 a.C. Museu do Louvre.

Figura 4.11 Deusa Amratiana (Pré-Egípcia), 4.000 a.C.

Figura 4.12 Estatueta Etrusca, 500 a.C.

Figura 4.13 Deusa Parvati dançando, Asian Art Museum, San Francisco.

Figura 4.14 Dançarinas do templo Héraion, santuário de Sele, antiga Poseidônia, séc. VI a.C.

Figura 4.15 Imagem em arenito do templo Shree Menakshi, Dança Sagrada da Índia, foto: Payson Stevens.

Figura 4.16 Apsará, dançarina da Ásia, Sri Lanka, séc. XVIII.

Figura 4.17 Dançarinas com Perséfone como a Deusa serpente, Creta, 2.000 a.C.

Figura 4.18 A Deusa Tanit do séc. IV a.C.

Figura 4.19 Mulher dançando na Legião de Honra, em San Francisco, séc. II a.C.

Não existe uma definição única para o sagrado, do mesmo modo, o sagrado não está restrito a uma específica forma; ele pode se manifestar de diferentes maneiras e por meio de diferentes materialidades. Uma de suas interfaces é a arte e, embora saibamos que a ligação entre a arte e o sagrado em alguns períodos da história tenha se estreitado mais e em outros menos, é inegável que essa ligação exista e resista a toda adversidade. Como já vimos, um dos pilares da DCS é a reconexão com o sagrado por meio da dança. Já sinalizamos a aproximação da teoria de Bernhard e M-G. Wosien com a espiritualidade, ou com o sagrado. Sabemos também que essa ligação não está enredada a nenhuma religião, nem um tipo de seita, ou algo do tipo.

Considerando certo distanciamento entre a vida cotidiana e a espiritualidade no contexto contemporâneo, a proposta de uma “reaproximação” entre o sagrado e a dança, que emerge de algumas propostas de danças contemporâneas, entre elas, a DCS nos chama a atenção. Quando buscamos informações sobre a história da dança, logo nos deparamos com a tríade: dança, sagrado e profano. Houve épocas em que a dança era parte constituinte dos rituais religiosos e cerimônias sagradas, no entanto, na atualidade, estamos tão habituados a ver e praticar a dança como um esporte, entretenimento, espetáculo, exercício físico, ou meio de socialização, que temos certa dificuldade em compreender as origens ritualísticas e sagradas da dança.

O distanciamento com a espiritualidade é reconhecido por diversos autores, como a psicoterapeuta Maria Helena Mandacarú Guerra (2017), a professora de dança e pesquisadora Paola Blanton (2016)<sup>40</sup>, a professora e também pesquisadora, Iris J. Stewart, o professor e cientista das religiões, Mircea Eliade, a pesquisadora e co-autora da DCS, M-G. Wosien (1997, 2002, 2002b., 2004, 2013, 2017), a professora, focalizadora, Maria Cristina de F. Bonetti (2018), entre outros autores que convidaremos para esse diálogo. São autores que, na sua maioria, dedicaram os seus estudos à compreensão do corpo dançante como meio possível para uma reconexão com o sagrado, ou com a espiritualidade. Segundo Guerra (2017):

A prevalência hoje, em nossa sociedade, do distanciamento entre o corpo e o sagrado, é um símbolo muito carregado de significados. Se, por um lado, o corpo foi tradicionalmente associado ao pecado, ele encontrou sua redenção nos anos 60, com a maior liberdade sexual. No

---

<sup>40</sup> Escreveu o prefácio da edição brasileira da obra “A dança do Sagrado Feminino: o despertar espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos rituais”, de STEWART, Iris J. (2016).

entanto, apesar de resgatado como fonte de liberdade, prazer e autonomia, permaneceu distante do sagrado (GUERRA, 2017, s/n).

Recordamos que esse distanciamento também foi problematizado por Blanton (2016, p.13) que registra a necessidade que sentiu pela “busca do sagrado na dança”. Segundo ela, em determinado momento de sua vida profissional, sentiu a necessidade por algo que ia além da técnica e da coreografia, procurava alguma coisa que a fizesse transcender e encontrou isso na dança. Blanton (2016) fala muito sobre a dança feminina, da necessidade que as mulheres têm em buscar algo que as permita, por um momento que seja, desconectar-se do racionalismo e dar vazão ao lado mais primitivo, intuitivo e emocional. Ela embasa seu argumento em pressupostos históricos sobre a mulher e seu papel no mundo, assim como, nas mudanças ocorridas no contexto contemporâneo e que afetaram drasticamente o cotidiano feminino.

A busca pelo sagrado, pela reconexão entre a dança ou algo que nos permita transcender, por tanto, não é particularidade da DCS, como veremos ao longo desse subitem. Na teoria da DCS em particular, não existe um posicionamento tão forte quanto ao feminino, ou ao papel social da mulher contemporânea, uma vez que ela é aberta a todos. O que vemos na maioria das vezes, contudo, são rodas em que há uma predominância de mulheres e a pouca representatividade do sexo masculino nas rodas é um dado que chama a atenção. Tal fato pode estar relacionado a uma cultura machista que foi se desenhando ao longo da nossa história, em que socialmente a presença de homens em determinados tipos de atividade, como a dança, por exemplo, é vista com preconceitos e julgamentos. Ou podemos considerar também que a presença marcante das mulheres conota uma busca por um empoderamento feminino, uma retomada da valorização do feminino e a reversão desse patriarcalismo tão forte na nossa cultura. Característica que vem sendo cada vez maior entre as mulheres e homens que compreendem a importância do feminino. Essa discussão será retomada mais adiante, quando nos aprofundaremos mais na história da dança.

Posto isso, nesse subitem, buscaremos compreender melhor o sentido do sagrado, assim como, traçar uma relação histórica entre ele, a dança e o corpo dançante. Para tanto, uma questão pertinente que deveria iniciar esse texto é: o que caracteriza o sagrado e o que o distancia do profano? Ou ainda: Por que o ser humano moderno se afastou do sagrado? Iniciamos uma possível resposta a partir da compreensão sobre a

palavra e o significado do que é o sagrado. Segundo Julien Ries (2008, p.29) “desde a fundação de Roma, encontramos na presença do vocabulário e do problema do sagrado”. Essa “querela do sagrado” passou a ser objeto de pesquisas no final do século XIX, início do século XX. Autores como Émile Durkheim, Rudolf Otto, Georges Dumézil, Mircea Eliade, Roger Caillois, entre outros, já deixaram um grande legado a respeito da temática. Não faremos um estudo aprofundado sobre suas concepções, mas nos debruçaremos brevemente sobre elas para ampliarmos nossa compreensão sobre o sagrado.

Desde os tempos mais remotos, as pessoas deixaram seus traços e registros de ligação com algo que transcende, que não é mortal, ou com o *numinoso*<sup>41</sup>, segundo as premissas de Rudolf Otto. Para esse estudioso, o sagrado se manifesta sobretudo nas experiências religiosas, como qualquer coisa que se diferencia do que é próprio do humano, “como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’” (ELIADE, 2010, p.16). Eliade (Ibid., p.16) considera que o sagrado “em sua *totalidade*” é mais complexo e vai além do que consideramos “irracional”. Segundo ele, o sagrado é conhecido porque se manifesta de diferentes maneiras, a essas manifestações ele deu o nome de *hierofania*, que, na sua concepção, é inerente à experiência religiosa.

Essa diversidade de possibilidades da manifestação do sagrado provoca no humano moderno certo mal-estar, pela dificuldade em compreenderem a possibilidade de o sagrado se manifestar “em pedras ou árvores, por exemplo”, como afirma Eliade (Ibid., p.17-18). É preciso compreender que não é exatamente a pedra ou a árvore que são consagradas, mas sim, o sagrado que se manifesta neles. Eliade (2010, p.18, grifo do autor) explica: “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa* e, contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do meio cósmico envolvente”. Ou seja, na concepção do autor, tudo o que há no Cosmos pode se tornar uma hierofania, ou uma manifestação do sagrado.

Segundo Reis (2008), os rastros do sagrado, ou seus registros, podem ser encontrados em vestígios arqueológicos, nos desenhos e inscrições rupestres, esculturas, pinturas, lugares de oração, santuários, grutas, nos rituais de iniciação, de passagem, cerimônias fúnebres, nos mitos, orações, hinos, livros sagrados, gestos e atitudes orantes, peregrinações e procissões, celebrações em louvor de divindades. Esses rastros normalmente nos remetem aos costumes de nossos antepassados, ou a uma era mais

---

<sup>41</sup> Numinoso (do latim *numem*, “deus”).

arcaica. Embora o sagrado sempre tenha permeado a vida do ser humano, todavia, uma discussão mais acirrada sobre ele somente teve início no período pós Guerra Mundial, especialmente no Ocidente, período em que ocorre uma aproximação maior com a religião. Elias (2010, p. 19) sugere que “o mundo profano *na sua totalidade*, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano”. Esse afastamento com o sagrado gerou consequências, segundo ele:

[...] o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma experiência profana. Para o nosso propósito basta constatar que a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (ELIAS, 2010, p.19)

Essa postura de afastamento do sagrado reflete nas ações cotidianas do indivíduo moderno; o que antes era considerado por nossos antepassados como um ato, ou uma comunhão com o sagrado, como a alimentação, a sexualidade, entre outros, hoje é apenas algo orgânico. Teríamos duas maneiras de “ser no Mundo”, ou seja, “os modos de ser *sagrado e profano*” que estariam relacionados às “diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana” (ELIADE, 2010, p.20). Com isso, o autor esclarece que conhecer a dimensão do sagrado ou profano na vida da sociedade atual é algo que interessa a todos nós, não apenas à ciência da religião.

Por mais que exista um afastamento entre a sociedade moderna e o sagrado, precisamos ter claro que uma “tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso”, como adverte Elias (2010, p. 27). Para exemplificar, o autor nos reporta à nossa experiência pessoal, nossas vivências, por exemplo, de locais, que guardamos na lembrança e que consideramos “lugares sagrados”. Ele acredita haver uma força e um elo inseparável entre o ser humano e o sagrado e que o mito, a imagem, os símbolos podem ser esses possíveis elos. Do mesmo modo, ele afirma que necessitamos deles para manter viva nossa imaginação e, muitas vezes, nossa vida. Em suas palavras:

[...] a Segunda Guerra Mundial e tudo o que ela desencadeou, com ela e depois dela – mostrou suficientemente que a extirpação dos mitos e dos símbolos é ilusória. Mesmo na ‘situação histórica’ mais desesperada (nas trincheiras de Stalingrado, no campos de concentração nazista e soviéticos), homens e mulheres cantaram romanças, escutaram histórias (a ponto de sacrificar uma parte de suas magras razões para obtê-las); essas histórias apenas substituíram os mitos, essas músicas e imprescritível do homem – que se chama *imaginação* – está imersa em pleno simbolismo e continua a viver dos mitos e das teologias arcaicas (ELIADE, 1991, p.15, grifo do autor).

O autor ressalta a necessidade humana de manter contato com algo que está além de sua racionalidade, ou que possa por algum momento estimular sua imaginação. O que nos permite compreender também a força que a religião exerce sobre as pessoas, uma vez que, na compreensão de uma maioria, é ela quem ainda detêm uma estreita ligação com o sagrado. Teríamos então uma “fábula do sagrado”, entrelaçada a uma “psicologia confortável e vulgarizada, que associa o conceito de sagrado ao de necessidade” (RIES, 2008, p.24). Entendendo um pouco sobre os horrores causados por uma guerra, é compreensível essa necessidade do ser humano em se reaproximar da religião, imaginação ou a manifestações relacionadas ao sagrado.

Bonetti (2018, p. 126) afirma que a década de 1960 “revelou movimentos sociais nos quais interagiam a filosofia, a arte e a ciência em busca de uma maneira livre de conceitos dogmáticos, mas ainda sem rumo para o novo que chegava acelerado.”. Sua reflexão parte do princípio de que as grandes transformações do século XX, com a chegada de tecnologias novas: como o cinema, rádio e a fotografia, provocaram grandes alterações no modo de viver contemporâneo. Com isso, as pessoas se sentem “perdidas” e buscam novos meios para se adaptarem e, ao mesmo tempo, manterem práticas as quais as façam se sentir melhor, como as práticas espirituais, por exemplo.

Quando damos alguns passos para trás e olhamos para a Antiguidade, percebemos não apenas uma presença marcante da dança em rituais sagrados, como na forte ligação entre o feminino e a dança sagrada. Infelizmente, restaram-nos poucos registros, mas temos algumas imagens que nos dão indícios de como os gregos da antiguidade veneravam as deusas e a dança, como podemos ver na prancha 4.1. Culturas como a deles influenciaram muito o ocidente e nos deixaram uma grande herança; até hoje, arqueólogos e pesquisadores se surpreendem com os resquícios históricos encontrados em escavações. Como reitera M-G. Wosien (2013, p.9): “Grecia está al

comienzo de la historia de la cultura occidental y su espíritu permanece aún vivo en la Europa actual”. A herança deixada pelos gregos interfere tanto no âmbito religioso como na constituição cultural, na tradição política, na literatura, como na arte dos povos ocidentais. Bonetti (2018, p. 59) contribui e afirma que: “A civilização minoica deixou um legado incomensurável da sua arte sagrada, o qual ainda não foi esgotado em seus estudos e pesquisas. O seu sistema simbólico envolvia tanto os aspectos da vida do indivíduo como o social e coletivo”. Nessas falas, percebemos a relevância da continuidade de pesquisas sobre a civilização antiga e seus rastros na história.

A temática já despertou o interesse de muitos pesquisadores, que, com seus registros, permitem-nos compreender essa forte ligação entre o sagrado, a religião e a dança, que vem desde nossos primeiros ancestrais. Entre eles, temos a pesquisadora, já citada, Iris J. Stewart (2016, p.26) que desenvolveu sua pesquisa sobre a dança sagrada feminina utilizando imagens e relatos mitológicos e históricos. Ela seguiu os rastros da dança sagrada ao redor do mundo, que, ao deixarem suas marcas, sobrevivem ao tempo. Seguindo seus pressupostos, a dança é a “história mais verdadeira de qualquer povo” e se torna o “nosso roteiro da história da espiritualidade” uma vez que sempre esteve atrelada ao sagrado. Stewart (Ibid., p.24) defende o pressuposto de que a dança era parte integrante dos cultos, da religião, de acordo com ela, a dança é a “forma de expressão religiosa mais antiga e elementar, com movimentos rítmicos repetitivos sendo essenciais para o processo de união com a divindade e o fluxo cósmico”. Suas ideias serão melhor exploradas ao longo do texto.

Estudo semelhante foi feito também por Bonetti (2018) no trabalho intitulado “Sagrado Feminino: as encantarias da serpente evocadas na simbologia das Danças Circulares Sagradas”. Tendo como objetivo retomar o mito da serpente e relacioná-lo com o sagrado feminino, Bonetti (2018) traça correlações entre a dança sagrada, DCS, os mitos e rituais sagrados de povos de diversas épocas, nos dando um panorama histórico do sagrado feminino, desde a Antiguidade até o contexto contemporâneo. Seu propósito foi mostrar “a sobrevivência do *Mito da Grande Mãe* na contemporaneidade”. Em sua pesquisa, ela também esbarrou com as dificuldades com relação aos registros textuais e relatos mais sólidos sobre a temática, ressaltando a importância dos registros imagéticos e as manifestações artísticas como constituintes de uma memória e acervo histórico importantes para compreendermos nosso passado. Como ela destaca, à luz de Faur (2011): “A descoberta e o estudo de artefatos pré-históricos estão mudando a



interpretação do processo evolutivo e religioso da humanidade, além de permitir o afloramento das nossas lembranças” (FAUR, 2011, p.27, apud BONETTI, p. 20).

A importância das escavações arqueológicas e das imagens serão melhor contempladas no percorrer de nossa discussão, no entanto, a prancha 4.1, que escolhemos como “texto” inicial desse subitem, apresenta algumas imagens que só foram descobertas após escavações recentes. Algumas imagens remetem à figura da deusa Mãe, como por exemplo, a figura 4.11 do artefato mais antigo, encontrado até hoje, que representa a deusa. Ou a figura 4.1 que representa uma deusa como figura central de dança circular sagrada, pintada na borda de sua vestimenta. Essas imagens nos mostram que num período longínquo, nossa sociedade era marcada pelo matriarcado, tendo a figura da mulher ressaltada e idolatrada, especialmente por sua fertilidade e capacidade de gerar e criar novas vidas.

M-G. Wosien (2004), na obra: “Dança: símbolos em movimento” também faz uma busca por resquícios do sagrado, perseguindo os rastros deixados pelas imagens, músicas, textos e danças. Ela adverte que a sobrevivência da tradição necessita de algo concreto, como o corpo, que produz e reproduz gestos nas danças e essas são passadas de geração em geração, perpetuando uma memória coletiva. Segundo a autora, “a partir do momento em que damos vida aos símbolos sagrados, dentro e por meio de nosso corpo, esses símbolos recebem um novo aspecto” (Ibid., p.8). As imagens que nossos antepassados nos deixaram, expressando em seus corpos suas crenças, culturas, hábitos cotidianos nos permitem o acesso a uma espécie de modelo de “lembrança da realidade” (Ibid., p.9). Os símbolos em movimento “nos possibilitam uma penetração meditativa no segredo do mundo”, como explica a autora (Ibid., p.11). As danças, sendo consideradas símbolos em movimento, são responsáveis por manter viva a memória de muitas gerações, como as danças sagradas ensinadas pelas deusas. Segundo M-G. Wosien (2004), elas são dançadas até hoje nas festas e juntamente com os cantos, fazem parte dos rituais de alguns povos. Com isso, a ordem divina, que é constantemente ameaçada, consegue se restabelecer pela “força divina” da dança (Ibid., p.49).

Essas falas vão ao encontro do que Jaime Amaral (2009) reitera sobre a forte ligação da dança ancestral com o ritual e a religião. Ele nos lembra de que, desde os tempos mais remotos, as pessoas já dançavam. A dança era parte viva e funcional das comunidades e teria o seu surgimento ligado a significados, formas e em especial à religião e ao ritual. Em suas palavras: “As pessoas dançavam em nascimentos, puberdade,

casamentos, lutas, fertilidade, colheita e até em magia, tudo com sentido de rituais” (AMARAL, 2009, p.01). Esse relato é comum a vários pesquisadores no campo da história, história da arte, dança, entre outros. O que nos permite compreender que a dança não era um acontecimento isolado, ela era parte do cotidiano, dos costumes dos povos.

Essa amarração da dança com a religião e o misticismo é justificada por Rolf Gelewski<sup>42</sup> pelo fato de a religião ou vida religiosa ter como objetivo a união com o divino, com Deus. Essa união, em suas palavras, “só pode ser efetuada através de uma entrega total, na qual o ser humano se abandona, se entrega inteiramente à divindade”. No caso, a dança seria, segundo ele, a arte que possibilitaria “unir todas as partes fundamentais do ser: físico, vital, mental e interior. Unindo-se, realizam o profundo êxtase da entrega total” (GELEWSKI, 1990, p.13). Essa capacidade da dança foi reconhecida pela religião e cultos antigos, sendo muitas vezes usada como um meio “para se alcançar a libertação interior, a união com o divino, a exaltação e a elevação do ser humano para os níveis que estão além dele” (Ibid., p.13). Estes também são ressaltados como objetivos da DCS, como nos lembra Bonetti (2018). Segundo ela, as pesquisas de Bernhard Wosien, que iniciaram na década de 1950, indicavam que o viés entre a dança e o sagrado poderia ser recuperado por meio da gestualidade, encontrada nas danças tradicionais, ou por meio do estudo dos fragmentos encontrados na arqueologia da Europa Antiga. Não podemos afirmar se a experiência com o sagrado ocorre na sua inteireza, em todos os momentos ou por todos que vivenciam a DCS, no entanto, destacamos que esse sempre foi um dos princípios básicos dessa pedagogia de dança.

Gelewski (1990) apoia o pressuposto de que os registros históricos, como artefatos encontrados por arqueólogos, contribuem na comprovação de uma forte influência da dança nas práticas ritualísticas da civilização antiga, como os egípcios e gregos. Os egípcios veneravam a deusa Ísis, considerada a primeira a introduzir o canto e a dança a esse povo. Em seu templo foi encontrada a seguinte inscrição: “Como é bela esta vivenda! [...] Ela durará tanto quanto os céus; ela foi criada para que tu dances todos os dias eternamente; para que tu despertes e durmas, infinitamente, na terra, para sempre” (Ibid., p.49). Eles tinham a deusa Hathor como a patrona da dança no Egito. Ela era associada também aos prazeres carnavais, (que incluíam os prazeres do corpo, música, arte, cosméticos, dança e o ato sexual), ao destino e à fertilidade. Em algumas imagens, ela

---

<sup>42</sup> Rolf Gelewski (1930-1988), nascido em Berlim dedicou-se à dança criativa, foi dançarino solista e professor.

aparece com a cabeça de uma vaca, chifres e corpo de mulher (podemos ver uma de suas representações na figura 4.9, da prancha 4.1). Essa representatividade feminina como símbolo divino era comum a todo mundo antigo, como ressalta Stewart (2016):

Em 1934, mais de 30 mil figuras de oferendas votivas em terracota e mais de quinhentos relevos arcaicos de arenito que datavam do século VI ao final do IV a.C. foram encontrados nas ruínas da grande cidade-templo em Paestum, descoberta na Fosse del Sele [Foz do Sele] (antigo Silarus), um rio localizado no sudoeste da Itália. [...] Os relevos mais impressionantes são provenientes do tesouro do templo principal, o Heraion, e todos eles, sem exceção, representavam dançarinas interpretando uma dança sagrada (STEWART, 2016, p.60).

Essas escavações arqueológicas realizadas recentemente são de suma importância uma vez que: “desenterraram provas que contrariam as versões históricas anteriormente aceitas de muitos eventos e as interpretações prévias do seu significado”, como afirma Stewart (2016, p.33). Segundo a autora, existem interpretações equivocadas sobre a história de nossos antepassados, sobretudo relacionadas à força que as mulheres tinham no período da Antiguidade. Esses equívocos passam a ser descobertos a partir desses rastros de história que são encontrados e que comprovam que a figura feminina era de suma importância no período que antecede o patriarcado. Na opinião de Stewart (2016, p.33), “embora evidências ‘vivas’, ainda existentes, talvez deixem muitas coisas sem ser mencionadas e ainda possam estar sujeitas à interpretação a partir de um ponto de vista moderno, elas possibilitam que uma imagem mais verídica possa emergir”. Como exemplo, temos Beócia, uma deusa arcaica em formato de sino que tem uma dança ritualística representada em sua saia, na qual ela é a figura central, como podemos observar na figura 4.1 da prancha 4.1. Essa imagem, entre outras imagens de deusas representando rituais sagrados de dança, revela um pouco sobre a força da mulher e da dança sagrada feminina.

Stewart (2016) e Bonetti (2018) corroboram com a afirmativa de que todas as expressões artísticas nasceram como expressões ritualísticas e que a dança, componente dos cultos sagrados, era a mãe de todas as artes. Stewart (2016, p.42) exemplifica seu argumento com a prática dos primeiros dramaturgos gregos, que ensinavam sua arte por meio de versos que eram repetidos como “encantamentos enquanto as pessoas andavam ou se moviam de maneiras específicas. O corpo dançante evocava os ritmos da música;

os ritmos da poesia ecoavam os ritmos da música e da dança; o corpo em movimento inspirava grandes pinturas e esculturas”. A autora relata que todos os anos eram realizadas danças em homenagem a Perséfone e sua mãe, Deméter, e que essas danças eram “as mais sagradas e veneradas de todas as celebrações de dança ritual na antiga Grécia” (Ibid., p.42). Em sua pesquisa, ela encontrou resquícios desse ritual em uma representação da deusa Perséfone, que foi escavada em 1955. Como ela descreve: “trata-se de uma pequena tigela ritual, cuja superfície interna exhibe duas mulheres (possivelmente Atena e Ártemis, mas também poderiam ser duas sacerdotisas) dançando com uma atitude vibrante ao redor de Perséfone” (Ibid.,42). Essa é a imagem de Perséfone mais antiga até hoje encontrada, possivelmente do período Minoico Médio, por volta de 2.000 a.C. (a imagem pode ser consultada na prancha 4.1, figura 4.17).

Somos cientes de que a civilização grega foi completamente impregnada pela dança em sua cultura. A dança era considerada uma manifestação divina, pois ela lhes proporcionava alegria. As comunidades a utilizavam em “ritos religiosos, pan-helênicos ou locais, cerimônias cívicas, festas, educação das crianças, treinamento militar, vida cotidiana”, conforme afirmam os apontamentos de Paul Bourcier (2001, p. 19). O que se pode concluir é que a religião grega era uma “religião dançada” e que a dança extática era “inerente à tradição corrente grega”, ou seja, fazia parte do cotidiano desse povo. Para reforçar esse argumento, Ehrenreich (2010) dialoga com a pesquisa de Lilian Lawler, faremos a transcrição do trecho desse diálogo entre as pesquisadoras, em especial no trecho em que Lawer robustece a tese de que instrumentos musicais, conhecidos por induzirem o frenesi, foram encontrados no sul da Grécia e que, ao que tudo indica, eram utilizados em cerimônias de adoração de Ártemis, deusa do parto e da caça:

Lilian Lawler, no entanto, escrevendo nos anos 1960, não deixa dúvidas de que a dança extática era inerente à tradição corrente grega, por exemplo na adoração de Ártemis, deusa do parto e da caça. Tímpanos foram encontrados no santuário de Ártemis Limnatis no sul da Grécia, e esse instrumento, Lawler alega, era “muito útil para induzir frenesi”. Danças para Ártemis eram conhecidas por serem especialmente desenfreadas em Esparta, embora não saibamos se isso ocorria num sentido religioso ou sexual, temos conhecimento apenas de que mulheres e garotas dançavam usando “uma só túnica”, ou o equivalente a um manto (EHRENREICH, 2010, p.47).

Na mitologia grega, temos vários exemplos de deusas que eram dançarinas,

como o caso de Ártemis, que também é destacada no texto de Stewart (2016). Seu relato em alguns momentos vai ao encontro do que Lawler já destacou. Segundo ela, os devotos de Ártemis participavam de danças extáticas, cujo uso de galhos sagrados era “fundamental” no culto da deusa considerada como mais popular entre as pessoas rústicas da Grécia. É possível constatar isso com registros imagéticos como a pintura e a escultura, além de textos, como do escritor grego da Antiguidade, Luciano, cujo um trecho de obra é destacado por Stewart:

É impossível encontrar um único mistério antigo no qual a dança não esteja presente [...] Não mencionarei os atos secretos de veneração por causa dos iniciados. Mas todos sabem o que quase todas as pessoas dizem a respeito daqueles que revelam os mistérios: que eles ‘são dançados’ (LUCIANO, apud STEWART, 2016, p.44).

Esse registro apenas comprova a presença marcante e a importância da dança na cultura grega. Jayme Paviani (2011) corrobora com esse pressuposto e afirma que os textos antigos, em especial as leis de Platão, registram o quanto a dança era preciosa para esses povos. Sua função estava atrelada à formação humana e social do sujeito, tendo em vista seu valor educativo, moral, religioso e político. Na compreensão do autor, “a dança nunca é apenas dança no sentido trivial e comum do termo” (PAVIANI, 2011, p.02). Devido a sua complexidade, podemos compreendê-la como “forma de culto, manifestação social e religiosa, forma artística e comunicação universal” (Ibid., p.4). O que ressalta a tese sobre a relevância da dança como uma expressão do ser humano, um meio de se fazer presente, de se relacionar com os outros e com as coisas. Diríamos que a dança era vista como um elemento essencial na constituição do sujeito, suas crenças e seu modo de compreender e vivenciar a cultura. Nos pensamentos de Platão, fica clara a concepção de que um homem bem educado é aquele que tem a capacidade de cantar e de dançar bem.

De acordo com relatos, as mulheres que participavam dos cultos de Dionísio<sup>43</sup> eram as antigas sacerdotisas, chamadas de Mênades<sup>44</sup>, nomenclatura que carrega um significado pejorativo de “mulher anormalmente agitada ou confusa”, segundo Stewart (2016, p.64). Ehrenrenich (2010) as descreve como mulheres que corriam pela floresta

---

<sup>43</sup> Também conhecido como Baco para os Romanos.

<sup>44</sup> Mênades, conhecidas também como “bacantes” para os Romanos.

gritando o nome do deus, com os cabelos esvoaçantes, como se estivessem possuídas ou em transe. Stewart (2016) apresenta um posicionamento diferente sobre essa imagem das Mênades que, em sua opinião, não passavam de invenção de Eurípides (século V a.C.). Ele seria o responsável por propagar essa imagem feminina negativa devido ao medo que os homens sentiam com relação ao êxtase e ao poder das mulheres. Segundo a autora, as Mênades eram “um produto da sua imaginação, um constructo literário formado a partir de elementos do mito, refletindo o medo que as mulheres escapassem do controle ateniense” (STEWART, 2016, p.64). Por esse motivo, eram consideradas loucas. Stewart (2016, p.65) destaca que outros relatos similares podem ser vislumbrados nas figuras das Nereideas, Hárpias, Fúrias, Valquírias, Volvas, Sibilas, Moiras (Parcas que dançavam com Fortuna) ou Graia, Sereias, Fiandeiras Gregas, Fadas, Erínias (Fúrias) que tinham serpentes ao invés de cabelos, todas essas histórias seriam um “testemunhos do poder percebido da mulher como sacerdotisa e líder dos cerimoniais da dança sagrada”. A relação entre o feminino e a loucura, ou histeria irá aparecer novamente em outros momentos da história feminina, mas esse também é um assunto sobre o qual não podemos nos “deleitar” nesse momento.

Para os gregos, a figura das Mênades ou das musas que representavam a fertilidade eram figuras importante e de destaque nos textos e registros imagéticos. O padre Anselm Grün expõe a visão dele com relação à proximidade desses mitos que envolvem as musas com a questão religiosa da dança.

[...] Las musas son cantantes y bailarinas. A través de su canto e sus danzas em ronda expresan las leyes internas del mundo y ordenan al hombre em la inmensa totalidad. Las rondas de las musas nos revelan que estamos unidos a un contexto más grande; somos parte del cosmos e los dioses. La danza nos sumerge em el orden pre-establecido para nosotros: allí participamos de las múltiples capacidades de las musas. La danza nos pone particularmente em contacto com Mnemósine, la musa de la memoria, que nos invita a recordar la libertad y la belleza originarias a las que Dios nos destinó (GRÜN, 2013, apud WOSIEN, M-G., 2013, p.7).

Em seu relato, a autora Ehrenreich (2010, p.56, grifo do autor) desenvolve o argumento que: “Já no século V a.C., homens chamados *orpheotelestae* viajavam pela Grécia oferecendo a cura para certas doenças, inclusive as mentais, por meio de danças feitas em volta da pessoa acometida”. Normalmente, essas danças eram realizadas de

modo circular. Stewart (2016) complementa o argumento de Ehrenreich (2010), afirmando que, além da presença masculina, não devemos nos esquecer das sacerdotisas, mulheres reais, que realizavam danças sagradas em seus próprios ritos, utilizando seus próprios símbolos e suas liturgias, independentemente dos rituais masculinos. A autora adverte que praticamente não existem relatos escritos acerca das atividades das sacerdotisas e que o único meio de obtermos informações a respeito delas é nos apropriando dos artefatos deixados pelos antigos, representando mulheres em práticas ritualísticas que podem ser interpretadas como danças sagradas. Tal fato apenas robustece o argumento warburgiano de que a imagem sobrevive e, quando menos se espera, ressurgue. Isso ocorre pelo fato de a imagem ser, entre outras coisas, esse receptáculo de memórias. Como Etienne Samain (2012, p.56), estudioso das obras de Warburg e Didi-Huberman, afirma, toda a obra de arte é “*um projeto* que, oriundo de um passado, leva consigo a esperança de um provável futuro”.

Evidências indicam também que os gregos se reuniam para a realização de cultos religiosos misteriosos por volta do século VI a.C. Esses agrupamentos, ou reuniões, aconteciam periodicamente e tinham como objetivo alcançar o êxtase coletivo, no entanto, não se sabe ao certo o que realmente acontecia nesses rituais, uma vez que eram mantidos em segredo. O que se sabe com certeza, pois os antigos admitiam, é que havia danças, vinho e, possivelmente, substâncias alucinógenas. Nesse caso, a dança, mais uma vez, era um meio para se atingir o êxtase, que não podiam atingir sozinhos; era necessário que estivessem em grupos. Relatos de rituais como esse sobreviveram e são possíveis de serem analisados porque neles havia a participação de pessoas letradas, que descreviam e documentavam essas experiências (EHRENREICH, 2010, p.63-64). Ellmerich (1964) relata que Homero, considerado “o maior poeta helênico, menciona danças de roda executadas por rapazes e outras danças para ambos os sexos”; ainda segundo ele, Creta teria sido um dos centros em que a dança era praticada. Destacamos o relato sobre essas danças: “conta a lenda que Teseu, ao voltar de Creta a Atenas, dançou com os jovens libertados da ilha de Delos, o ‘passo do grou’ (ave pernalta), espécie de dança circular” (ELLMERICH, 1964, p.17). Os gregos executavam tanto danças pantomímicas, dedicadas a honra de Baco (Dionísio), assim como danças religiosas; dedicadas ao deus Zeus, danças dramáticas, danças guerreiras e danças funerárias. Como descreve o autor:

Com certeza havia dança, ao menos em lugares fechados, dentro das casas ricas romanas, mas era vista com ambivalência e em geral

relegada a profissionais de reputação dúbia. Em 150 a.C., o cônsul Cipitão Emiliano Africano ordenou que as escolas de dança para crianças romanas fossem fechadas. Poucos séculos mais tarde, encontram-se referências a mulheres dançando para convidados dentro de suas casas, embora essas mulheres estivessem muitas vezes sujeitas a críticas se suas danças fossem vistas como “profissionais” demais, ou seja, qualificadas ou indecentes demais. O satirista Juvenal, por exemplo, via na dança das mulheres romanas de classe alta apenas uma demonstração de luxúria sexual, calculada para “aquecer os frios bailes” dos homens idosos (ELLMERICH, 1964, p.17).

Essa associação da dança com a sexualidade, ou com a luxúria, infelizmente, deturpou a compreensão sobre os ritos em que dança e música eram compreendidas como componentes naturais. Os rituais deixam de ser um momento de excitação, com um envolvimento emocional, para se tornarem cada vez mais racionais, tediosos, formais e perfeccionistas. A transição entre o matriarcado, em que a figura feminina, da deusa, era exaltada, para o domínio patriarcal, que culminou na ascensão da casta sacerdotal, provocou o desaparecimento das sacerdotisas como guardiãs e líderes do ritual, o que teria agravado o afastamento entre as danças e o sagrado. Stewart (2016) sustenta esse argumento, afirmando que nesse momento as danças deixam de ser parte integrante dos ritos sagrados, e a participação feminina se reduz a apresentações artísticas que tinham o intuito de agradar os reis, como ela mesma narra:

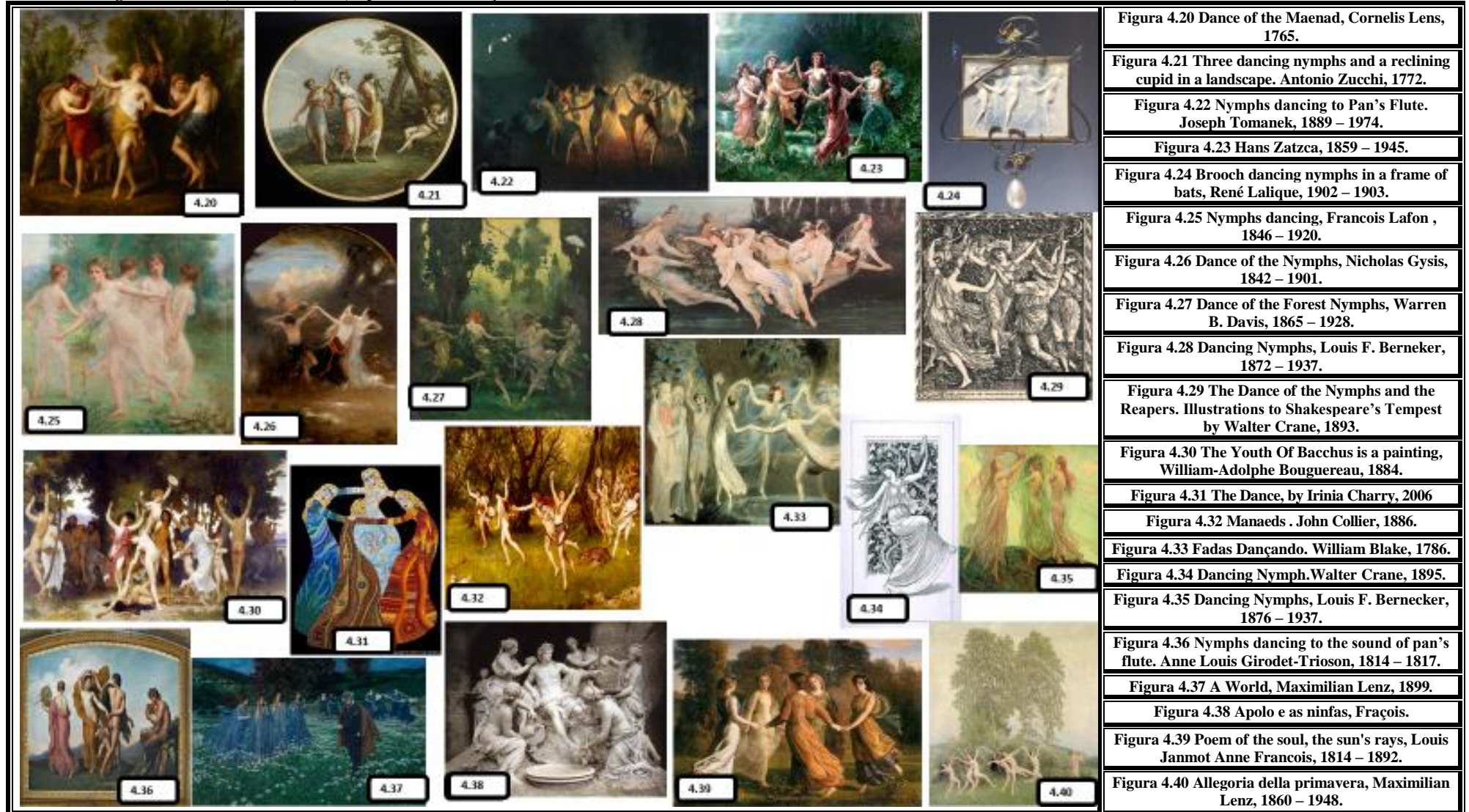
À medida que as religiões, em muitas partes do mundo, foram se afastando cada vez mais da participação comunal, as danças da natureza comunais, das danças de êxtase religioso e as danças de nascimento/fertilidade conduzidas pela sacerdotisa passaram a ser vistas com maus olhos e, com o tempo, foram proibidas. [...] A importante separação entre a forma artística de culto e o ambiente devocional – uma separação entre o sagrado e o profano – foi provocada pela divisão social dos sacerdotes e adoradores em senhores e servos. As danças devocionais aos poucos foram se tornando um trabalho contratado para o prazer de espectadores pagantes ou governantes, para um entretenimento provocante. A dança deixou de ser um ato religioso ou rito cerimonial e se tornou um trabalho artístico destinado à observação e sujeito à avaliação do observador. Essas mudanças deram origem a uma cultura da dança como teatro e entretenimento (STEWART, 2016, p.72).

Os rituais que envolviam a dança e a diversão, como os que eram realizados em homenagem a Dionísio, começam a acontecer com menos frequência e liberdade.



Dionísio era considerado o “Deus do êxtase, do excitante e do excitável, aquele que está preso ao inconsciente de todas as forças da natureza. Ele é visto como a figura da existência imediata e da absoluta perdição”, nas palavras de Bernhard Wosien (2000, p.14). Segundo Ehrenreich (2010), sua responsabilidade espiritual era presidir os ritos de *orgeia* (que hoje conhecemos como orgia), em que os devotos dançavam até alcançarem um estado de transe. Esses ritos ocorriam de modo democrático e eram destinados tanto aos humildes como aos poderosos. Para Nietzsche (apud EHRENREICH, 2010, p.48) eram momentos em que: “O escravo emerge como homem livre; todos os muros rígidos e hostis erigidos entre os homens pela necessidade ou pelo despotismo são despedaçados”, para o filósofo, a alma humana era liberada por meio do ritual extático, do “horror da existência individual” e alterada para uma “unidade mística”, promovida por meio do ritmo da dança. Esses rituais eram destinados, sobretudo, para as mulheres gregas uma vez que nesse período elas já eram excluídas do convívio social e das decisões tomadas pelos homens. Temos várias imagens que buscam captar esses momentos de dança entre Dionísio e as Mênades, ou da presença das Ninfas, que foram descritas por Homero, como seres que não se classificavam nem como mortais, nem imortais. Segundo sua descrição, “elas vivem muito tempo, comem alimentos ambrosíacos e deslizam na encantadora dança entre os imortais” (STEWART, 2016, p.65). Na prancha 4.2, dispomos algumas das inúmeras imagens que encontramos, nas quais cenas com mulheres dançando aparecem se assemelhando muito a essas imagens femininas da mitologia grega.

Prancha 4.2 – Figuras Femininas, Mênades, Ninfas, representando a dança na obra de arte.



Como é possível constatar, as representações inspiradas nas Mênades e Ninfas somam um grande número de obras e aparecem em diversos períodos históricos. Na grande maioria das imagens, elas aparecem dançando, ora em círculo, ora individualmente. Os registros imagéticos deixados pelos gregos e etruscos são exemplos da força da imagem e sua capacidade de memória. Warburg, no projeto *Mnemosyne*, já mencionado no capítulo três, dá o nome de “engrama” a essas “formas expressivas das emoções as mais profundas [...] impressas na memória”, como nos lembra Samain (2012, p.56). Ao que sabe, a origem dos etruscos ainda é incerta; provavelmente, viveram na região da Península Itálica, no período compreendido entre 1200 a 700 a.C. Eles tinham costumes culturais e religiosos muito parecidos com os costumes orientais; por conta disso, cogita-se que sua origem possa ser da Ásia. As imagens produzidas por esse povo, especialmente por meio de pinturas, afrescos em tumbas, indicam que eram alegres e amantes dos prazeres. Entre esses afrescos, encontramos figuras que indicam uma forte relação com a música e a dança, como o afresco encontrado na Tumba da necrópole de Triclinium, intitulada “Dançarinos” (figura 4.54). As necrópoles, cidade dos mortos, foram construídas porque os Etruscos acreditavam na vida após a morte. Acredita-se que suas danças e músicas possivelmente faziam parte de rituais realizados durante os sepultamentos.

Esses povos, assim como os gregos, fizeram questão de deixar registrado, por meio de imagens, da relevância significativa dessas práticas. Esses registros são de suma importância para que possamos remontar a história e comprovar os resquícios da dança entre os povos antigos. Seria o que Warburg denominava como um “após-viver”, ou a sobrevivência, ressurgência da imagem, que aparecem e desaparecem, mas que têm um grande potencial de permitir que o passado seja reconhecido no presente e que mostre seus rastros de identidade. É possível conferir algumas dessas imagens, interpretadas como representações de danças gregas e etruscas na prancha 4.3.

Era comum entre os gregos a realização de rituais dionisíacos; estes, normalmente, envolviam danças. Esses rituais passaram a sofrer uma forte repressão por parte dos Romanos, cuja cultura e velhas tradições tinham uma forte influência do militarismo. Conseqüentemente, a dança passa a ser duramente condenada em Roma, isso porque a nobreza romana rejeitava a dança, o êxtase e os festivais de que a classe social mais pobre participava, por julgarem atividades impróprias ou indignas de um nobre. Essa forte presença da dança, porém, fica registrada nas imagens e na memória social coletiva,

sobrevivendo a todas as adversidades.

Prancha 4.3 – Fragmentos de uma história em que a imagem é um dos poucos testemunhos. Arte Grega e Etrusca.



A relação desses povos com a dança, de fato, foi muito forte e os rastros dessa cultura sobrevivem ainda hoje entre nós. M-G. Wosien (2013), ao analisar a importância das imagens gregas para a cultura ocidental, ressalta a presença da dança como fator de destaque nessas imagens. Segundo ela:

Así como las historias de los dioses hunden sus raíces em múltiples dimensiones y poseen un entramado conjunto, las imágenes de la danza se despliegan temáticamente em muchas capas. La configuración e sus movimientos se deriva de la modelo básico del círculo, símbolo del cíclico retorno de la vida (WOSIEN, M-G., 2013, p.11).

A autora nos chama a atenção para o formato circular das danças, recorrente em várias imagens gregas e retoma o conceito de ciclicidade da vida, ou do eterno retorno. Em outro trecho de sua fala, destacamos sua concepção de anacronismo das imagens e da sobrevivência dos mitos dos deuses gregos:

El macrocosmos del mundo de las divindades, surgido antiguamente de las proyecciones anímicas de nuestros ancestros, forma también la base de nuestra estructura anímica y configura una realidad arquetípica atemporal. Las formas de movimiento y ritmos heredados de tiempos arcaicos transmiten aún hoy las huellas de las vivencias de nuestros antepasados. Nos llegan con la sapiencia que contienen, que puede razarnos a través del tiempo y enriquecer nuestros modelos de vida com hondos impulsos de conciencia. Los “dioses”, sus hazañas y estructuras de relación prefiguradas nos invitan a seguirlos, a volver a orientarnos nuevamente y así permanecer vivos y dinámicos (WOSIEN, M-G.,2013, p.11).

Os registros arquetípos da cultura grega também foram objeto de estudo de Maribel Portinari (1985). A autora reitera essa força da dança na cultura grega, afirmando que ela já foi inclusive matéria obrigatória na educação formal dos gregos. O que nos leva novamente a uma aproximação com os conceitos warburgianos, especialmente aos conceitos de *Nachleben* e *Engrama*, por se tratar de uma sobrevivência das imagens e uma marca deixada na memória, capazes de fazer com que ressurgam em outros tempos. Um exemplo é o trabalho de Isadora Duncan, Bernhard e M-G. Wosien, entre outros, inspirados na cultura de nossos antepassados. Como a pesquisadora Ehrenreich (2010) reforça, a dança era um tema onipresente na arte grega antiga, e menciona que figuras

dançantes constantemente enfeitavam os vasos de cerâmica gregos, isso porque a dança era uma atividade central e permanente na comunidade grega antiga; suas danças eram executadas tanto em linha, como em círculo. Com a chegada do Império Romano, vimos que houve um distanciamento entre a dança e o sagrado, uma vez que os romanos passaram a considerar as danças dos gregos, etruscos e macedônios mero entretenimento.

As danças deixam de ser uma manifestação popular espontânea e passam a ser executadas por profissionais remunerados ou por escravos, que eram trazidos de outras localidades. No período de Alexandre o Grande (séc.III a.C.), embora muitos vasos gregos ilustrassem posições e gestuais que se assemelhavam aos rituais de fertilidade que comumente aconteciam na Antiguidade, as cenas não passavam de encenação, uma vez que “a essa altura tais ritos já estavam despojados do seu significado e tinham se degenerado em exibições de encantos corporais para agradar ao desejo masculino” (STEWART, 2016, p.74). Com o foco da dança voltado para o entretenimento, a alienação do sagrado e dos rituais místicos foi inevitável. De ritos sagrados, a dança passa a ser um espetáculo obrigatório em que mulheres eram forçadas a dançar para agradar o rei. Na Índia, além do patriarcado tomar conta da religião, homens também se apoderam das danças femininas e usando vestes femininas, passam a executar os ritos sagrados como se fossem deles. Como adverte Stewart:

[...] os homens árabes, assim como os homens que instituíram outras religiões dominadas por homens, sabiam muito bem que a música e a dança pertenciam à religião feminina e que, para estabelecer a sua própria legitimidade, eles teriam que imitar as mulheres ao mesmo tempo que as estivessem subjugando (STEWART, 2016, p.77).

As autoridades Romanas passam a condenar os ritos dionisíacos e a exterminar seus devotos, uma vez que compreendiam que eles não eram úteis ao serviço militar ou a qualquer outro serviço do estado. Além disso, o fato de as pessoas se reunirem sem a autorização oficial incomodava demais as autoridades. Com a ascensão do monoteísmo, as deusas e deuses como Dionísio, teriam que morrer, pois eram completamente incompatíveis com a ideia de culto a um único Deus e aos princípios cristãos, mesmo havendo indícios de que “no início o cristianismo também era uma religião extática, sobrepondo-se ao culto de Dionísio” (EHRENREICH, 2010, p.76).

Ellmerich (1964, p.19) contribui com esse relato histórico afirmando que

Roma desprezou a dança por considerá-la “incompatível com o espírito de um povo conquistador”. Após a vitória sobre os ilírios, o general Lucius Amicos teria mandado construir um grande teatro público e contratado artistas gregos, para que a arte da pantomima pudesse ser apreciada pelo povo romano. A partir do ano 54 a 68 da era cristã, no império de Nero, contudo, as danças se tornaram cada vez mais “ímorais”. Ainda assim, vislumbra-se a presença da dança nos cultos dos primeiros cristãos. De acordo com o autor, os Hebreus tinham suas próprias danças; o autor utiliza relatos bíblicos como argumento:

A Bíblia menciona Miriam, irmã de Aarão, que, com o pandeiro na mão, organiza uma dança para festejar a travessia do Mar Vermelho; a dança ao redor do bezerro de ouro (analogia com a dança de Ápis, dos egípcios), interrompida por Moisés que desce do Monte Sinai e a condena por ser pagã; a dança de David à frente da arca e, finalmente, Salomé dançando diante do rei Herodes (ELLMERICH, 1964, p.15).

A pesquisa de Stewart (2016), mais uma vez, contribui com esse relato. Segundo a autora, no período da Igreja primitiva os cristãos dançavam, inclusive, conduzidos pelos bispos. Nesse momento, a dança ainda era considerada “uma forma de ligar os fiéis aos anjos e às almas no Céu”. Com a passagem dos anos e a medida em que a religião organizada deslocava-se mais em direção ao hierárquico e o racional, entretanto, os movimentos que provocavam êxtase deixam de ser enfatizados e passam a ser reprimidos. Os teólogos começaram a remover a dança dos rituais sagrados, por entenderem que a dança “desviava a atenção e, com excessiva frequência, sugeria ideias ímpias e mundanas” (STEWART, 2016, p.105). A expansão do cristianismo aumenta também a oposição entre a cultura popular e a erudita, do mesmo modo que a tensão entre a dança e a religião.

Durante a Idade Média, essa separação e tensão se agravam, sobretudo na Europa. Segundo José Sasportes (apud Monteiro, 2011, p.26), o processo de dessacralização da dança era geral; com isso, “formas teatrais” viriam para substituir a prática de rituais. Ocorre um distanciamento entre a dança e a liturgia, e as danças populares, consideradas como mais espontâneas, dão lugar às “formas mais domesticadas, codificadas e internacionalizadas”. Esse processo ocorre com a interferência da Igreja e da Corte. Em fins do século XVII, porém, ainda era possível



acompanhar cortejos religiosos portugueses com a presença da dança. Segundo Monteiro (2001), a grande tensão entre o corpo e o sagrado é agravada durante o período da Idade Média, especialmente com a perda do monopólio da escrita, o que levou a Igreja a reforçar a repressão com relação à dança. Acompanhemos seu relato:

A tensão entre palavra e gesto, característica da longa tradição cristã de ligar o corpo ao pecado, acentuava-se com a ampliação do âmbito social da escrita, sem no entanto, deixar de gerar uma tendência contrária. A Igreja, ao perder o monopólio da escrita, tinha a necessidade de encontrar novos meios de poder simbólico e o fazia pela retomada da exaltação gestual. [...] Ao longo dos séculos XVII e XVIII, foram inúmeras as regulamentações impondo limites à dança, ao vestuário, aos gastos com festas, tanto na metrópole como na colônia, o que, no entanto, só evidencia, pela reiteração das proibições, a persistência dessas práticas populares até nas instâncias mais oficiais da vida cultural e religiosa. [...] inúmeros atos e regulamentação visavam conter a dança popular, diminuindo sua interferência nas igrejas, evitando a permanência de práticas consideradas pagãs. Contudo, em sentido contrário, a obrigatoriedade, imposta pelas autoridades civis e eclesiásticas, da participação nas danças de oficiais mecânicos, de ciganos, de judeus e das irmandades negras, revela a existência de mecanismos de controle e afirmação política nos cortejos processionais portugueses (MONTEIRO, 2011, p. 28-29).

Esse relato nos dá indícios de que, embora a Igreja tenha exercido uma grande resistência com relação à prática da dança, esta não deixou de existir; apenas passou a ter que se “enquadrar” nas regras impostas. As pesquisadoras Stewart (2016) e Ehrenreich (2010) corroboram que, embora a Igreja tentasse conter a dança durante os ritos sagrados, também buscavam meios para que a dança não fosse totalmente abolida. Em meados do século IV, há registros de tentativas de uma espiritualização da dança nas paróquias, o que eliminaria os aspectos considerados grosseiros e sensuais pela Igreja. João Crisóstomo, então arcebispo de Constantinopla, entretanto, encerra a discussão afirmando que “onde há dança, está o demônio” (EHRENREICH, 2010, p.94). Tal posicionamento provavelmente provocou a prática de danças ou práticas religiosas pagãs afastadas das vistas da Igreja Cristã; uma vez que “todas as formas de *entusiasmo* - no sentido original de ser preenchido ou possuído por uma deidade – passaram a ser atacadas” (Ibid., p. 97). Essa afirmação é endossada por Stewart (2016, p.107-108) que afirma que, “quando as pessoas não puderam mais dançar na igreja, elas continuaram a dançar no adro e no cemitério durante algum tempo. Assim se desenvolveu a *Danse Macabre*, ou a dança

macabra”. A autora reforça que o cristianismo não era totalmente avesso à dança, tanto é que no final do século XIV a dança sagrada ressurgiu na Alemanha.

Essa transformação da comunidade em uma instituição da Igreja, dotada de muita racionalidade, de autoridades eclesiais e desprovida das características dos primórdios da adoração cristã, não agradou a todos; levou séculos para que os grupos de cristãos aceitassem. Stewart (2016, p.95) revela que, graças aos estudos de W.O.E. Oesterley, D.D., Vigário de St. Albans, Capelão Examinador do Bispo de Londres, e autor do livro *“The Sacred Dance”* (1923) e pesquisas contemporâneas, como de Mayer I. Gruber: *“Ten Dance-Derived Expressions in the Hebrew Bible”*(1981) entre outras, identificamos mais de onze verbos no Antigo Testamento que expressam a ideia de dança. Segundo ela, atualmente, não identificamos essa presença da dança porque, de acordo com Oesterley, as “revisões e reinterpretações posteriores obscureceram o significado original de textos hebraicos”. Alguns trechos esparsos que se referem à dança, contudo, ainda estão presentes nas escrituras, como exemplo, um trecho em Jeremias 31:4: “De novo te edificarei, Virgem de Israel; serás novamente adornada com os teus timbales e sairás nas danças”; e mais adiante, no trecho 31:13: “Então se alegrará a Virgem na dança” (Ibid., p.97). Segundo a autora, as pessoas mais conhecidas que usavam a dança em rituais sagrados foram os gnósticos na Grécia, na Ásia Menor e ao redor de Roma, que viajavam em missões por toda a Europa e Grã-Bretanha. Nos *Atos de João*, encontramos referência ao “Hino de Jesus”. Stewart (2016, p.102) transcreve o hino, que, no século IV, ainda era encarado como um “ritual de iniciação”:

Ao Universo pertence o  
Dançarino – Amém.  
Aquele que não dança não  
Sabe o que acontece – Amém.  
Agora, se segues a minha dança, vê  
a ti mesmo em Mim que estou falando  
Tu que danças, aprecia o que eu  
Faço, porque tua é  
Esta paixão da Humanidade que eu  
Estou para sofrer.  
Porque tu não poderias de modo nenhum ter  
Compreendido o que sofres  
A não ser que para ti como Logos eu tivesse  
Sido enviado pelo Pai.  
Aprende como sofrer e serás  
Capaz de não sofrer.

Segundo a autora, o Papa Leão, o Grande Magno (440) condenou os *Atos de João* por conta de sua associação com os gnósticos; no entanto, uma parte sobreviveu na Bíblia canônica, presente no texto de Mateus 11:16s, em que Jesus pergunta: “Mas há que hei de comparar esta geração? São como crianças que, sentadas nas praças do mercado, ficam gritando umas às outras: Nós vos tocamos músicas de casamento, mas vós não dançastes; entoamos lamentos fúnebre e não pranteastes!” (STEWART, 2016, p.102). M-G. Wosien (2002, p.29) contribui com a discussão destacando que a “prática dos cultos nas comunidades da cristandade antiga conhecia a ligação de canto, música instrumental e movimento e mesmo de improvisado em êxtase. Essa era a herança da área cultural em que estas comunidades se formavam”. Guerra (2017), à luz dos estudos de Hoeller<sup>45</sup>, ressalta a passagem da Bíblia em que os Evangelhos Gnósticos mencionam um fato ocorrido durante a Última Ceia de Jesus e os apóstolos, sobre o Hino de Jesus. Destacamos novamente o Hino porque nele temos a descrição de uma dança circular:

Ele disse a seus discípulos: “Antes que eu seja entregue, cantemos um hino ao Pai e então sairemos para o que nos espera.” Então, Ele ficou no meio da sala e pediu aos seus discípulos que fizessem um círculo à sua volta, dando-se as mãos e, depois de cada verso, eles deveriam dizer a palavra “Amém”. E assim começou a cantar uma canção, enquanto os discípulos dançavam em círculo em volta dEle (...) [a letra do hino é descrita, e segue assim:]

[...] Eu tocara a flauta; dançai todos vós. Amém!

[...] Aqueles que não dançam não sabem o que vai ocorrer. Amém!

[...] Agora respondi à minha dança!

Vede vós mesmos em mim que falo.

E vendo o que faço, mantendo silêncio sobre meus mistérios.

Compreendi pela dança o que faço

[...] Em uma palavra, Eu sou o Logos que dançou todas as coisas e que não se envergonhou de modo algum

Fui Eu quem dançou.

Mas possais vós compreender tudo, e, compreendendo, dizer:

Glória a Vós, Pai! Amém!

Tendo dito essas coisas, Jesus partiu e os discípulos fugiram em todas as direções, como pessoas que haviam acordado de um transe, pois a consciência deles estava completamente transformada pelo hino e pela dança de Jesus. (HOELLER, 1993, p. 131-133, apud GUERRA, 2017, s/n.)

M-G. Wosien (2004) também menciona essa dança e comenta que a dança

---

<sup>45</sup> HOELLER, S. (1989). *Jung e os Evangelhos Perdidos*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1993.

realizada pelos apóstolos, na qual executavam movimentos circulares ao redor de Jesus, permitiu que eles transcendessem. Ao se conectarem por meio do tato, ao entrelaçarem seus braços e mãos, concentravam-se em Jesus posicionado ao centro, direcionando a Ele os olhares e toda atenção ao que Ele cantava e dançava no centro da roda. Ele era o próprio centro e uma vez que Ele se foi, que se desfez o centro, os discípulos se sentiram perdidos e atordoados (WOSIEN, M-G., 2004, p. 91). Jesus era o líder da dança e os discípulos o seguiam, dançando de acordo com o ritmo de sua flauta e imitando seus movimentos. A autora menciona que a dança de roda para os primeiros cristãos era como um “rito de morte e ‘renascimento’” e que a comunidade gnóstica cristã antiga “celebrava dançando o mistério do divino nascimento e do caminho de Deus na terra. A dança de roda era, para eles, a vivência do caminho e do renascimento do espírito” (WOSIEN, M-G., 2002, p.29). Segundo ela, as danças de giro europeias modernas se baseiam nessa tradição mística e “através da nova criação desperta a imagem original. Com isso, aquele que procura a experiência com Deus se transforma sempre novamente no indicador do caminho” (WOSIEN, M-G., 2004, p.92).

Stewart (2016) reintera essa importância da dança em grupo para os primeiros cristãos, à luz da obra “*Dance as Religious Studies*” de Doug Adams, professor de Cristianismo e das Artes, que identificou, na pesquisa sobre as escrituras hebraicas, que a dança de fato era uma prática comum nos cultos e que “embora a dança comunal nem sempre fosse uma dança para Deus, quando era incluída no culto israelita, a dança era uma metáfora para a comunidade harmoniosa”. Segundo ele, a comunidade hebraica acreditava que a dança poderia conduzir “a um sentimento de comunidade” e que, para isso, era preciso dançar com toda a energia (ADAMS, 1990, apud STEWART, 2016, p. 96).

Esses relatos reforçam que havia por parte da Igreja uma abertura com relação à dança sagrada. No entanto, essa transição da dança e as mudanças advindas com o cristianismo e a soberania da Igreja Cristã no século XIII, durante a Idade Média, como vimos, afetaram significativamente o rumo da dança, que passou a ser condenada ao ser associada a uma manifestação pagã. A dança passou a ser considerada uma manifestação popular festiva, comumente presente em comemorações como o casamento, colheita, ganhos, entre outros. Ou seja, a dança passa a ocupar outros espaços na esfera social (AMARAL, 2009; FANTINI, 2015). Segundo Ellmerich (1964), na Idade Média, por mais que o cristianismo tenha tentado atenuar a ligação entre a dança e o paganismo,

encontramos nas danças populares os mesmos motivos que motivavam as danças primitivas, ou seja, o sentido pagão dessas danças.

Com momentos de oscilação entre a proibição das danças nos cultos religiosos e suas manifestações em datas festivas, o período da Idade Média foi longo e marcante para a dança. Segundo Ehrenreich (2010, p. 99), “o costume de dançar nas igrejas estava profundamente arraigado ainda na segunda metade da Idade Média, ao que parece sendo tolerado – se não apreciado – até por muitos dos párocos”. O que dá indícios de que, embora houvesse esforços da alta hierarquia da Igreja, “o cristianismo continuava sendo, até certo ponto, uma religião dançada” (Ibid. p.99). Como exemplo, temos a *chorea*, ou carola, dança de roda fechada ou aberta, muito praticada na Idade Média. Evidências indicam que essas danças eram realizadas normalmente nas Igrejas de Paris entre 1205 e 1215. Uma dessas evidências é o quadro de Fra Angélico (1400 – 1455), intitulado como *O Juízo Final*; nele, é possível visualizarmos anjos e santos dançando através de campos floridos, indo em direção ao céu, como podemos ver na prancha 4.4, figura 4.64. Nos séculos XII e XIII, os líderes da Igreja Católica expurgaram esse comportamento impulsivo e exaltado das igrejas e no século XVI a dança é “completamente banida da Igreja Católica Romana”, assim como na Igreja Ortodoxa Grega, Igreja Anglicana (episcopal), Igreja da Escócia (presbiteriana) e pelos calvinistas e luteranos (STEWART, 2016, p.109).

M-G. Wosien (2004, p.90) contribui e explica que “desde muito cedo, no caso da história da igreja, a dança foi abolida da liturgia. No ano de 589, foi totalmente proibida no Conselho de Toledo e, no ano de 1298, declarada um pecado grave”. A música também passa por adequações; ritmos de canto ligados à dança foram, aos poucos, desaparecendo na Idade Média, assim como os elementos da dança sagrada. As danças sagradas, que no período do cristianismo primitivo eram consideradas como manifestações religiosas, divulgadas nos cultos gregos, egípcios e sírio-asiáticos, desaparecem. A presença das danças passa a se restringir aos dias de comemoração dos mártires cristãos e às celebrações dos casamentos, além das procissões e das relíquias de uma linguagem gestual que um dia foi rica na liturgia (WOSIEN, M-G., 2002, p.37). O que importa ressaltarmos, é a possibilidade de que os primeiros cristãos dançavam, cantavam e tomavam vinho durante os cultos realizados nas casas das pessoas. Padres como Clemente de Alexandria (150-216 d.C.), por exemplo, instruíam os fiéis a “dançarem em círculo, junto com os anjos em volta Dele que não tem início nem fim”, o que indica que “o rito

de iniciação cristã incluía uma dança em círculo ao redor do altar”, como afirma o historiador Louis Backman (apud EHRENREICH, 2010, p. 84-85). M-G. Wosien explica os motivos que provavelmente ocasionaram essa ruptura entre o cristianismo e a dança:

Era difícil, porém, aceitar a dança como uma forma litúrgica na cerimônia religiosa, uma vez que ela estava muito ligada às imagens dos deuses e aos cultos das religiões não-cristãs, dos quais a igreja tentava se afastar. Para a igreja, continuou sendo um problema o fato dos hereges, como os cristãos gnósticos, que se empenhavam em excluir a igreja oficial, cultuarem a dança conforme o modelo antigo, usando a mesma como meio de divulgação de seus ensinamentos hereges (WOSIEN, M-G., 2004, p.90).

Com a proibição ou repressão da igreja, as pessoas deixam de se divertir, dançar ou mesmo beber durante as missas. Com isso, as missas se tornaram cada vez mais formais ou “disciplinadas”, o que levou as pessoas a se deslocarem para outros locais, criando suas próprias festas “fora das propriedades da igreja e dos períodos oficiais de adoração, em geral em dias sagrados” (EHRENREICH, 2010, p.101). Ainda de acordo com a autora, até o final do século XIV, monges e freiras, dançavam enquanto faziam seus votos, comportamento que passou a ser proibido devido “ao comportamento selvagem” que essa atividade provocava (Ibid., p.107). Tudo indica que essa aversão e proibição da dança nas Igrejas, além dos motivos já apontados por M-G. Wosien com relação a ligação entre a liturgia e os mitos, imagens e deuses da Antiguidade, esteja atrelada também ao medo que a instituição tinha de perder o controle do “acesso humano ao divino”, tendo em vista o risco da dança religiosa tornar-se extática, como descreve Ehrenreich (2010):

[...] as histórias de dançarinos sendo “possuídos” pelo demônio sugerem que às vezes isso acontecia – então as pessoas comuns podiam pensar que eram capazes de se aproximar da deidade por sua própria conta (como faziam, por exemplo, os antigos adoradores de Dionísio), sem a mediação de sacerdotes católicos. A Igreja tem uma longa história de supressão do entusiasmo, no antigo sentido grego de ser preenchido ou possuído por uma deidade. [...] a forma mais gritante do que se pode chamar de “divergência extática” foram as danças que arrebataram partes do norte da Europa no século XIII, e a Itália um século mais tarde (EHRENREICH, 2010, p.108).

Por volta da segunda parte da Idade Média, surge a figura do “mestre de

danças”, que teria como propósito acompanhar seus senhores, os nobres. Uma espécie de “professor de boas maneiras”, que inclui a dança como colaboradora na educação dos cavalheiros. Um desses mestres, o judeu Rabbi Hacén bem Salome, proveniente da província de Zaragoza, teria ensinado “os cristãos a dançarem uma ‘ronda’ em torno do altar da Igreja San Bartolomé!” (ELLMERICH, 1964, p.21). Como podemos ver, o controle da Igreja sobre as danças durante o período da Idade Média foi grande, no entanto, a força de resistência e sobrevivência delas foi maior. Percebendo que não havia como proibir completamente as manifestações de danças; a Igreja passa a liberá-las, no entanto, apenas nos dias de feriados religiosos:

[...] os leigos podiam dançar em feriados religiosos e se divertir mais ou menos da maneira que melhor lhes aprouvesse; só não podiam fazê-lo dentro das igrejas. Expulsas do domínio físico da igreja, a dança, a bebedeira e outras brincadeiras que tanto irritavam as autoridades eclesiais se converteram em festividades que encheram o calendário do final dos tempos medievais e início da Igreja moderna, em dias santos, logo antes da quaresma, e em uma série de outras ocasiões ao longo do ano (EHRENREICH, 1964, p.21).

Esse calendário de festas cristãs permanece até os dias atuais em diversos lugares. Talvez as comemorações não sejam como em outros tempos, como nos séculos XVI e XVII, por exemplo, em que encontramos registros de que danças eram realizadas durante procissões de Corpus Christi, em Valência. As histórias se confundem com lendas, e nem todos os relatos podem ser confirmados, no entanto, há várias histórias relacionadas à dança e uma espécie de transe ou possessão provocada por ela. Esses episódios preocupavam as autoridades da Igreja, uma vez que representavam uma “nova forma de heresia: nada é mais ameaçador à hierarquia religiosa do que a possibilidade de pessoas leigas e comuns encontrarem sua própria maneira de estar na presença dos deuses” (EHRENREICH, 2010, p.109). Ainda segundo a autora, essas “manias” de dança do final da Idade Média fascinavam os estudiosos, que buscavam nos conhecimentos da medicina, explicações para esse comportamento humano “desconcertante e às vezes autodestrutivo” (Ibid., p.109). Buscavam um meio de compreender como a dança exercia tamanho fascínio e como as pessoas entravam nessa espécie de transe, desafiando inclusive as autoridades e leis religiosas. Na realidade, o grande medo da Igreja com relação à dança era a consciência do quanto essa atividade toca nosso corpo, provocando

emoções e sensações que fogem ao controle; o que de fato essa instituição queria era um controle total sobre os corpos.

Com esse processo de distanciamento, a dança deixa de ser integrada à liturgia católica, o que Bourcier (2001, p. 51) justifica pelo fato de: “Sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança”. Ou seja, por evidenciar o corpo, a dança passa a ser considerada pecaminosa, ou indigna de ser realizada em uma liturgia religiosa. O autor prossegue com seus argumentos sobre a interferência da Igreja na prática da dança como algo “instintivo”, ou natural ao homem. De acordo com ele, houve uma grande ruptura nesse período:

Podemos constatar que, desta forma, a Idade Média realizou uma ruptura brutal na evolução da coreografia, normal em todas as culturas precedentes: nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução, ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento. Aqui, as duas primeiras fases são proibidas; a dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que a levará a dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje (BOURCIER, 2001, p.51).

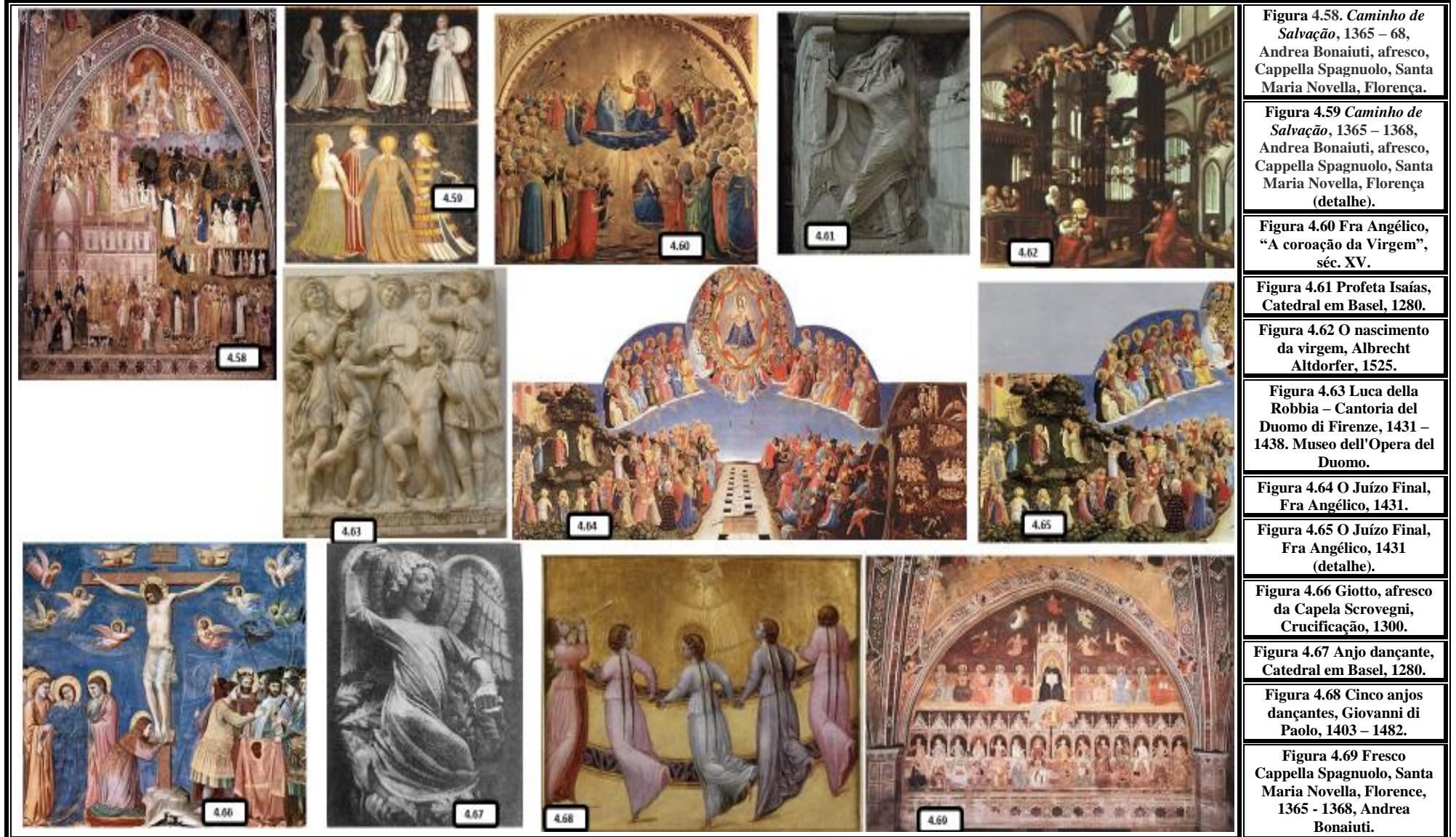
Sobre a fala do autor, mencionando o fato de que, ao romper com o sagrado e se voltar mais para o espetáculo, a dança tenha dado um passo rumo à “evolução”, como algo positivo para dança; não faremos um julgo de valor. Registramos, todavia, nossa inquietação com relação a ela, pois não entendemos esse processo como uma “evolução”, mas sim, um processo de adaptação da dança em consequência às repressões sofridas pela Igreja e sociedade. Fantini (2015) vem ao encontro desse pensamento e relaciona às mudanças na concepção da dança ao surgimento do feudalismo na Europa. Segundo sua pesquisa, essas alterações políticas e sociais fizeram com que a dança se mantivesse afastada do desenvolvimento artístico do seu período. Ela reforça que uma das razões principais para esse fato era a “mentalidade cristã que exaltava muito mais o lado contemplativo e espiritual e condenava qualquer manifestação relacionada ao corpo que era considerado impuro e pecaminoso.” (FANTINI, 2015, p.282).

Com relação às imagens nesse período da Idade Média, chamamos a atenção para o fato de que a dança passa a ser representada, quase que na sua totalidade, por



figuras de anjos e santos dançantes, pois, desse modo, eram aceitas pela Igreja cristã. A virgem dançante, por exemplo, é sempre associada a uma imagem celestial. Vejamos, na prancha 4.4, imagens que remetem a esse período histórico e o modo como a dança era representada dentro dos padrões do cristianismo.

## Prancha 4.4 – Representação da dança na arte medieval.



Para Ehrenreich (2010, p.117) “algo se perdeu na transição entre o ritual extático e as festividades secularizadas – algo que poderíamos chamar de significado ou revelação transcendente”. A Igreja não apenas separava a dança da religião, mas a alegria do sagrado, uma vez que condenava e expurgava quaisquer atividades que pudessem possibilitar algum tipo de prazer alcançado por meios que não fossem atrelados ao que consideravam puros, ou religiosos. Isso porque considerava que, para que uma experiência religiosa fosse de fato edificante, era preciso se sacrificar, centrar-se, conter os ímpetos. Quanto mais lemos sobre essa fase conturbada da história da dança, mais nos perguntamos: esse conflito entre a Igreja e a dança, o sagrado e a diversão, não perdura até hoje?

Essa estreita relação entre a dança, a religião e o misticismo é justificada por Gelewski (1990) pelo fato de a religião ou vida religiosa ter como objetivo a união com o divino, com Deus. Em suas palavras, essa união “só pode ser efetuada através de uma entrega total, na qual o ser humano se abandona, se entrega inteiramente à divindade” (GELEWSKI, 1990, p.13). Ainda segundo o autor, a dança seria a arte que possibilitaria “unir todas as partes fundamentais do ser: físico, vital, mental e interior. Unindo-se, realizam o profundo êxtase da entrega total” (Ibid., p.13). Sabemos que essa capacidade da dança foi reconhecida pela religião e cultos antigos, sendo muitas vezes usada como um meio “para se alcançar a libertação interior, a união com o divino, a exaltação e a elevação do ser humano para os níveis que estão além dele” (Ibid., p.13.). Embora a comunidade cristã tenha tornado as práticas de danças restritas dentro das igrejas, essa conexão da dança com o sagrado, nunca deixou de existir, apenas se “deslocou” das igrejas para outros ambientes.

A associação entre a arte e a religião, que aparentemente não foi superada ainda, impulsionou o pensador Gianni Vattimo a se questionar: “em que medida a arte se libertou – ou não – da relação com a religião?” (apud DRUCKER, 2014, p. 65). Segundo Claudia Drucker (2014), essa associação se perpetua devido aos resquícios que ainda mantemos com o passado. Essa permanência “supostamente confinada ao passado solicita a sua tradução em conceito, sem encontra-la” (Ibid., p.57). Seguindo os pressupostos de Vattimo, Drucker (2014) afirma que a arte seria a sucessora da religião e que, embora muitos de nós desejemos nos desvincular da religião, acabamos substituindo-a por algo diferente, mas com o mesmo propósito. Esse argumento encontra respaldo no que M-G. Wosien (2004) afirma sobre a questão das imagens sacras. Existe por parte da bíblia certa

rejeição de imagens de um Deus dançante, no entanto, anjos e santos dançantes são permitidos e podem ser divulgados pela arte cristã. De acordo com ela, excluindo os Evangelhos apócrifos:

[...] as imagens das danças de giro religiosas permaneceram nas místicas cristã, onde elas são o símbolo da união da alma com Deus, como uma dança fora da realidade dos sentidos, onde a alma, como a noiva de Cristo, encontra o caminho até o seu esposo, Deus, de forma dançante. Este é o caso de Mechthild de Magdeburg e Heinrich Seuse, onde os corpos dançantes eram um sinônimo para a alma em movimento, que encontra a sua paz na origem divina (WOSIEN, M-G., 2004, p.91).

Como a dança passa de sagrada a tabu dentro do culto oficial das Igrejas, as pessoas encontram meios para superar sua ausência, pois acreditam numa experiência espiritual e de encontro com Deus, por meio da dança. M-G. Wosien e Bernhard Wosien também corroboram com essa ideia, por isso, o ponto chave da pedagogia elaborada por eles é o encontro com o sagrado por meio das danças. Como já mencionamos, não podemos afirmar que isso ocorre em todas as danças ou em todas as circunstâncias em que a DCS é praticada, no entanto, como já vimos, algumas pessoas defendem ter encontrado nessas danças o caminho de conexão com a espiritualidade. Tal pressuposto nos remete novamente à questão da necessidade de o ser humano se manter conectado a um “conceito de religião” que já esteve presente na arte.

No contexto contemporâneo, a arte profana estaria atrelada a uma arte esvaziada e, desse modo, deixa de ser essencial, como se “a religião da arte tivesse se tornado dispensável, e a liberdade e a racionalidade devessem prescindir de tais apoios” (DRUCKER, 2014, p.67). Percebe-se certo incômodo com o fato de a arte poder ser puramente recreativa. A esse respeito, Adorno e Horkheimer (1984, p.134, apud DUARTE, 2014, p. 174) se posicionam da seguinte maneira: “A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada de uma diversão”. Estaria a dança entre essas atividades que o autor julga “forçar” uma espiritualização? Ao percorrermos um pouco do caminho histórico da dança, acreditamos que a resposta a essa questão seria negativa, partindo do pressuposto de que a dança sempre manteve esse elo com o sagrado, ou a espiritualidade, por mais que tenha sofrido adaptações e assumido novos papéis sociais ao longo dos

tempos.

Para Stewart (2016), assim como para outros pesquisadores, a dança nos coloca em um “estado natural de graça” e em sintonia com o outro, com a vida, com o sagrado e o profano. A autora acredita que a dança se torna sagrada “à medida que a beleza do movimento transmite o ideal divino” e exemplifica esse estado ideal com a dança *sufi* de Mevlevi, em que, a cada passo, os participantes parecem se elevar “em direção a uma nova liberdade de espírito, em direção ao êxtase” (STEWART, 2016, p.26.). Esse pensamento, como sabemos, vai ao encontro da concepção de M-G. Wosien e Bernhard Wosien sobre a sacralidade da dança *sufis*. Aproveitando o gancho, lembramos que a cultura da Índia, vivenciada por M-G. Wosien teve grande influência nos primeiros traços da teoria das DCSs. Na Índia, segundo Ries (2008, p.32), “o sagrado é onipresente. Exprime-se através de símbolos, gestos, ritos, cores e muitas outras expressões não verbais”. O sagrado, para esse povo, manifesta-se como um elemento mediador entre o homem e o divino. Complementando esse pensamento, Guerra (2017) afirma que quando a dança é realizada em grupo, o acesso ao sagrado, ou à centelha mística da dança, é facilitado. Em suas palavras:

Ainda que seja a pessoa que execute os passos, com suas características físicas, rítmicas, de sensibilidade, entrega etc, a dança pode estar inserida num ritual que envolva todo um povo, um grupo ou comunidade. Na dança ritual, o corpo se torna território mítico, sacralizado pelo significado da vivência grupal (GUERRA, 2017, s/n).

Fazendo menção ao trabalho de Bernhard Wosien, ela faz uma descrição em que defende a possibilidade de uma vivência de totalidade por meio da dança. Segundo a autora, na dança, o vínculo com a subjetividade, as emoções, sentimentos e memórias é inseparável e encontra um “terreno fértil para se expandir ainda mais e expressar o coletivo, o universo mítico, as tradições folclóricas, religiosas, ou ainda os ritos associados a situações existenciais ou de iniciação”. O que favorece uma possível “totalidade” (GUERRA, 2017, s/n.) defendida por Bernhard e M-G. Wosien. M-G. Wosien expressa sua concepção sobre a totalidade na obra “Danças Sagradas: mitos, deuses e mistérios” (2007) e afirma que o corpo é nosso instrumento para transcendência. Segundo ela:

Ao responder ao mundo dos fenômenos externos e tentar abarca-lo, o homem, na dança, põe-se em contato também com seu ser interno, porque, da mesma forma que a criação oculta o criador, a forma humana física esconde o ser espiritual. A imitação de Deus põe em funcionamento a alquimia segundo a qual o temor se transmuta em êxtase. Na dança, o homem transcende a fragmentação, que é o resultado do “truque” do espelho que divide o Todo em muitos; e no momento da dança, volta a se sentir uno consigo mesmo e com o mundo que o rodeia. Na experiência da crise e do êxtase, a este nível profundo, recai sobre o homem uma afinidade universal, um sentido da totalidade da vida (WOSIEN, M-G., 2007, p.09).

Corroboramos com esse ponto de vista de que a dança mantém sua essência e que é mais do que um espetáculo artístico. O movimento, o gestual, é o meio que o homem, desde seus primórdios, encontrou para transcender e alcançar o sagrado. Ao dançar em todas as ocasiões que poderiam ir da dor à alegria, do amor ao medo, do nascimento à morte; o homem, desde os primeiros tempos, estabelece o que M-G. Wosien (2007) considera ser uma estratégia de “aprofundamento de sua experiência. Ao dançar, a imitação do som e os movimentos que observa ao seu redor e sobretudo a expressão involuntária do movimento diante do som e os gestos” o homem vivencia em seu corpo um “ato extático” (Ibid., 09). Para sobre essas afirmativas a questão: como comprovar tais falas se nesse período ao qual a autora se refere não havia ainda registros textuais ou verbais? Os registros eram predominantemente imagéticos, como sabemos e por meio dessas imagens não apenas M-G. Wosien traça suas teorias, como outros pesquisadores. Na próxima coletânea de imagens selecionadas na prancha 4.5, foram escolhidas pinturas rupestres feitas em grutas, no período conhecido como Idade da Pedra, ou Paleolítico, com desenhos registrando essa ligação entre corpo, dança e ritual sagrado.

Prancha 4.5 – Corpo-dançante: primeiros registros imagéticos da dança.

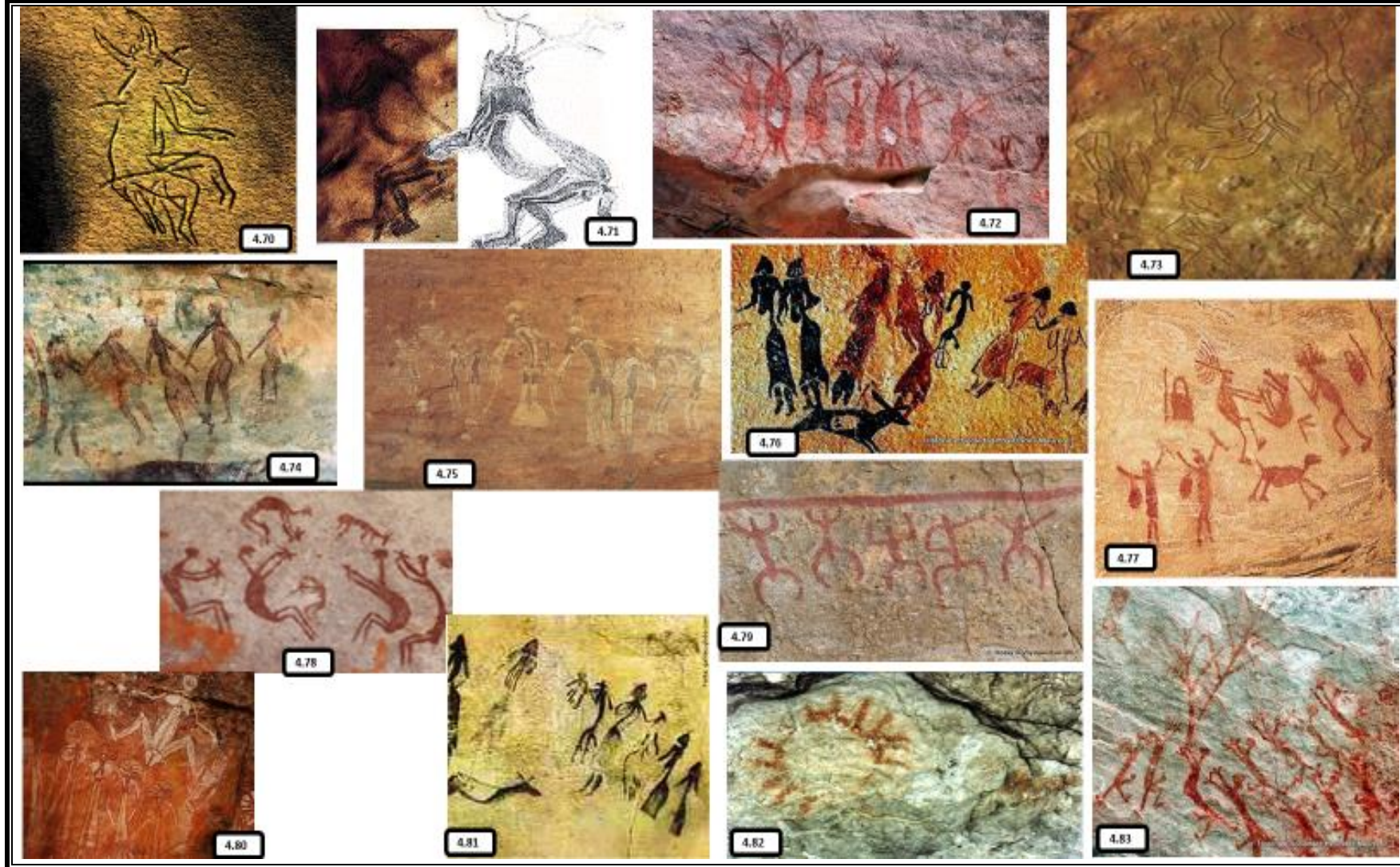


Figura 4.70. Gabillou, Dordonha, Lascaux.

Figura 4.71 Trois-Frères, França.

Figura 4.72 Serra da Capivara, PI.

Figura 4.73 Roda de Addaura, Saint-Germain.

Figura 4.74 Tassili, Argélia, África.

Figura 4.75 Figuras mascaradas em dança circular, Tassili, Argélia.

Figura 4.76 Dança Cogul, Lérida.

Figura 4.77 Serra da Capivara, PI.

Figura 4.78 Chapada da Diamantina, BA.

Figura 4.79 Tehuelche, Argentina, “homens da dança”.

Figura 4.80 Pintura de pedra, Kakadu, Austrália.

Figura 4.81 Lérida, Espanha. “Ritual da fertilidade”.

Figura 4.82 Abrigo da Janela, município de Senges, PR.

Figura 4.83 Serra da Capivara, PI.

Como afirmou Gombrich (2015, p.39) “Ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como teve início a linguagem”, na mesma linha de pensamento, é muito difícil precisar quando começamos a dançar. Temos, entretanto, indícios, e vários autores que irão defender que desde o período da pré-história já existem resquícios do que hoje nomeamos e classificamos como dança. A pesquisadora Lisete Arnizaut Machado de Vargas (2009) afirma que a dança é uma das primeiras atividades expressivas e estéticas do homem. Por isso, daremos mais alguns passos para trás na história para que possamos compreender como tudo começou. Segundo a autora, possivelmente, ela já se fazia presente nos tempos da pré-história, atrelada a movimentos rítmicos e expressivos, motivados por uma relação estreita entre o homem e a natureza, aos mistérios da vida e dos cosmos, que levaram aos primeiros rituais. Com o decorrer do tempo, esses rituais foram sendo ressignificados, mas teriam sido precursores do que hoje conhecemos como dança. Bourcier (2001) reitera o quanto é difícil precisar a história e início da dança por falta de registros, em especial no período denominado de pré-história. De acordo com ele:

Ainda é necessário elaborar um trabalho muito importante de levantamento e de comparação, pois os especialistas da pré-história se preocupam muito pouco com a história do movimento, sem perceber quais as noções complementares que esta poderia lhes trazer. Foram reconstituídos *corpus* de vasos e inscrições antigas, que permitiram que se conhecesse melhor a história e as civilizações. Ainda é preciso montar o *corpus orchesticum*. Impõe-se, portanto, uma grande prudência nas conclusões a serem tiradas dos documentos que conhecemos, as quais devem ser consideradas apenas como **sondagens** (BOURCIER, 2001, p.02, grifo nosso).

Luis Ellmerich (1964) afirma que documentos orquéticos, ou referentes à história da dança, permitem caracterizar a presença e a importância da dança no período conhecido como pré-história. Nas palavras dele, “não é exagero dizer que a dança existe desde os primórdios da humanidade: simples manifestação rítmica, a princípio motivada por impulsos religiosos, eróticos, bélicos, fúnebres, etc” (ELLMERICH, 1964, p.14). Boucier (2001) utiliza alguns exemplos que poderiam comprovar esse argumento: 1. A figura de Gabillou (figura 4.70) localizada na Dordonha, próximo de Mussidan, no complexo de cavernas conhecido como Lascaux, descoberto em 1940 na França; segundo as interpretações, essa pintura da era Paleolítica estaria representando “o ancestral dos



dançarinos”. De acordo com os estudos, cabeça e corpo estariam encobertos por uma pele de bisão e suas pernas indicariam um salto no lugar (BOUCIER, 2001, p. 04 - 09) Segundo a autora Marta Claus (2005), é possível associar também essa imagem à questão sagrada por meio de duas evidências: as roupas e os movimentos expressados no desenho. Outra característica apontada pela autora é o caráter ritualístico da dança nesse período, marcado por uma forte ligação dos homens com os animais, fato que se explica pela necessidade de garantir a subsistência por meio da caça. 2. A figura de Trois-Frères (figura 4.71) também localizada na França, na região de Midi-Pyrénées, de aproximadamente 10.000 a.C., da era Paleolítica, descoberta em 1914. Nessa pintura, a figura da cabeça voltada para frente e o tronco marcado por um traço espesso de tinta preta, apresentando um perfil falso, estaria representando um giro do corpo sobre si mesmo. Seria possível uma analogia dessa figura a um deus encarnado, pronto para realizar uma dança sagrada. 3. O “semicírculo” de Saint-Germain, um fragmento de ossos em círculo e a roda de Addaura, de 8.000 a.C. (figura 4.73) figura esculpida, localizada na caverna dell’Addaura, em Palermo, Sicília, descoberta por volta de 1943. Essa figura provavelmente é do período Mesolítico, em que as representações de grupo começam a aparecer com mais frequência. Ao que tudo indica, sete personagens estariam dançando, ou realizando um ritual ao redor de dois personagens, que se contorcem ao chão. Esta seria a mais antiga representação da dança em grupo, de acordo com Bourcier (2001, p. 09), “a roda é o movimento primitivo da dança coral”. Mais uma vez, reafirmamos que essas imagens e relatos textuais são vestígios da dança interpretados em uma era muito distante e por pessoas com o um pensamento provavelmente diferente dessas pessoas às quais denominamos como primitivas. Não é possível afirmar com convicção se essas imagens se referem realmente à dança, mas é possível perceber a presença de gestos ou posturas semelhantes ao que hoje conhecemos como dança.

Com isso, corroboramos com o pensamento de Jean-Claude Schmitt (2007) de que as imagens sempre tiveram um papel importante na história da cultura da civilização. E retomamos a questão da dificuldade quanto à interpretação ou atribuição de significado às imagens. Robert Klein (1998, p.343) afirma que “existe de início o fato elementar, da experiência corrente, de que nem sempre se pode estabelecer uma correspondência unívoca entre uma obra figurativa e ‘seu assunto’”, isso porque “às vezes, os diferentes temas de uma obra se sobrepõem em camadas” (Ibid., p.344). O que significa que podemos encontrar significados, ou sentidos diversos, pois o sentido está

imbricado diretamente ao indivíduo que olha ou percebe a imagem; além disso, é possível que encontremos mais de um significado na mesma imagem, como já nos alertava Warburg. Como assegura Klein (1998, p. 344), “a identificação correta dos objetos representados não basta para determinar o conteúdo-significado e permite a escolha entre várias interpretações legítimas; a decisão depende de nossos conhecimentos históricos”, ou ainda “de nossa hipótese sobre a intenção do artista.”. Apesar disso, acreditamos que podemos arriscar e atribuir um sentido às obras, pois, ainda que esse sentido não seja o mesmo para todos, poderia ser um indício. Precisamos, contudo, atentar ao que Klein (1998, p. 354), pautado nos pressupostos de Gombrich<sup>46</sup>, alerta: “não existe interpretação sem preconcebido”. Desse modo, ao nos prolongarmos um pouco mais na observação das imagens selecionadas, poderemos elencar alguns itens, ou sintomas, que aparecem em comum e que nos chamam a atenção para aquilo que nos interessa nesta pesquisa.

Em algumas imagens, esse sintoma poderia ser o período histórico no qual foram feitas; em outras, os adereços utilizados; a apropriação de objetos e elementos da natureza nas vestimentas, comprovando uma forte ligação entre os homens e a natureza. Assim como podemos destacar um forte indício de que a dança já existia entre esses povos, quem sabe como os primeiros rituais de culto aos Deuses. Outra característica é a organização em círculo, indicando que eram realizadas em grupos e que seguiam uma organização do espaço, no caso, de modo circular. A autora Luzia Amélia Silva Marques (2012), em um artigo, discorre sobre a relação das pinturas rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí e a dança. Segundo ela, a grafia foi um meio abundante de registro deixado por nossos ancestrais. Por meio desses registros é possível levantar hipóteses sobre a relação desses povos com o ambiente em que viviam. Em suas palavras, “são sistemas comunicacionais do corpo, engendrados de transmissão de informações para a manutenção da nossa espécie” (MARQUES, 2012, p.3). É possível identificarmos, nesses sistemas gráficos rupestres, ações que se aproximam, por exemplo, de uma dança em torno de uma árvore, o que autora classifica como “forte índice, uma assinatura do passado no tempo contemporâneo” (Ibid., p.8). Nesse artigo, a autora cita um trabalho de Niède Guidon, uma arqueóloga responsável pela criação do Museu do Homem Americano que observou e filmou cerimônias de grupos indígenas da língua jê, em Goiás no ano de 1998. Nesse trabalho, ela constatou que: “mesmo submetidos a um processo perverso de aculturação eles mantiveram algumas tradições culturais. Uma delas, e talvez

---

<sup>46</sup> Ernst Gombrich. *Art and illusion*, Londres, 1960.

a mais forte, é como ela mesma afirma, a dança em volta das árvores denominadas umbuzeiros”, figura 4.83 (MARQUES, 2012, p.8). A arqueóloga chegou a essa conclusão após fazer uma relação entre essa dança indígena e as pinturas rupestres do parque da Serra da Capivara, constatando que as imagens das danças indígenas, quando comparadas com as imagens rupestres, eram muito semelhantes. Como afirma Niède (1998) “as sequências de cenas são idênticas e há identificação em relação ao número de pessoas que participaram da dança” (apud. MARQUES, 2012, p.9). Marques (2012) atribui essa semelhança entre culturas tão distantes temporalmente ao fato de:

Essas configurações foram selecionadas durante muito tempo e permanecem porque estão diretamente ligadas à evolução cultural destes povos. São danças necessárias a sobrevivência desse sistema cultural. Relacionaram o sistema com o seu ambiente, provocando transformações culturais que foram ao longo do tempo aceitas, praticadas e transformadas como signos importantes das comunidades em que estavam inseridas. Produziram complexidade, pois tinham e têm muitos significados. Permanecem não somente no sentido de continuar as mesmas, elas sofrem alterações, perdem e sustentam as informações e nesse fluxo ainda vinculam-se (como sistema) com o seu meio ambiente, e por esta razão, de vínculos, conseguem permanecer. Estes sistemas para que permaneçam devem relacionar informações (MARQUES, 2012, p. 9-10).

A autora reitera a importância da análise dessas pinturas para que possamos compreender as mudanças culturais que ocorreram ao longo de nossa história, assim como, os resquícios de um passado que ainda podemos visualizar, guardando suas devidas transformações e adequações, no contexto contemporâneo. Destacamos algumas de suas palavras, a que corroboramos:

O corpo é o ambiente por onde as informações da dança ocorrem, é por ele que estas informações se perpetuam configurando formatos, movimentos, imagens que se deslocam nos corpos em milhares e milhares de anos desafiando o tempo. [...] A dança é uma particularidade do corpo, o corpo, por sua vez, é o campo de ocorrência da dança. Nesses registros, a dança, aparece como uma forma singular de organizar o corpo e modificar-se junto com ele no espaço/tempo anterior. [...] Como um sistema de informação criado pelo corpo, a dança se mostra como uma capacidade da espécie humana de se manter no tempo, para, no curso da evolução, complexificar suas ações. [...] foram vários corpos que ao longo dos tempos criaram imagens, imagens que são informação de dança. Informações que permanecem no tempo. Informações que desafiam o tempo.” (MARQUES, 2012, p.11-14).

Assim como a autora defende a importância da imagem para a memória histórica, Schmitt (2007) defende que, em uma pesquisa histórica, todas as imagens interessam, inclusive e, sobretudo, as que aparentam uma ausência de valor estético ou de originalidade. O autor argumenta que essas imagens, provavelmente, são as que representam com maior profundidade a cultura de uma época. Em suas palavras, todas as imagens “têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos” (SCHMITT, 2007, p.11). O que implica reiterarmos que essas imagens participam de um passado, que contêm rastros, ou sintomas que nos permitem uma aproximação com a história de nossos antepassados. Esses povos dispunham de poucos meios de registros, ainda assim, faziam questão de deixar seus hábitos registrados por meio de imagens.

Com relação às pinturas rupestres e os rastros que elas nos deixaram, identificamos que, muito provavelmente, as danças no período mesolítico e paleolítico estavam ligadas a cerimoniais em que os executantes entravam em um “estado fora da normalidade”, ou em um “estado de êxtase”. O uso de máscaras de animais contribuiu com a “despersonalização” e a caracterização de um rito. Essas máscaras permaneceram como obrigatórias até meados do século XVIII, quando foram substituídas pela maquiagem (BOURCIER, 2001, p.09). De acordo com Gombrich (2015, p.40), nesse período da história, a imagem produzida pelos povos primitivos remetia à questão da utilidade, eram feitas para protegê-los contra poderes que desconheciam, ou seja, eram utilizadas para trabalhos de magia e não como algo belo, ou, para ser contemplado. Ao que tudo indica, esses povos utilizavam a dança com a mesma função ritualística, tradição aprendida e transmitida de geração a geração, que se mantém ainda em algumas tribos, em que as pessoas se vestem, usam máscaras e se movimentam inspirados nos movimentos de animais, tanto em danças solenes como ritualistas. Tal fato foi comprovado por Warburg, quando ele esteve na América, como já mencionamos no capítulo 2 desta tese.

Ainda refletindo sobre os povos primitivos e a dança, Ernest Gombrich (2015, p.43) acrescenta que “eles parecem viver numa espécie de mundo onírico em que podem ser homem e animal ao mesmo tempo”, como se perdessem o sentido da realidade e da representação. Segundo o autor, é fato que ainda hoje “muitas tribos têm cerimônias especiais em que põem máscaras com as feições desses animais, e, quando as colocam,

os homens parecem sentir-se transformados, convertidos em corvos ou ursos”, sem saber onde “terminou a representação e começou a realidade”. Ao que tudo indica, todos os membros da tribo, no período primitivo, participavam dessas danças cerimoniais e ritualísticas, “imersos nos seus fantásticos jogos de simulação.” (Ibid., p.43.). Como mencionamos, a dança ainda é uma prática comum a muitas dessas tribos e, aparentemente, sempre estiveram atreladas ao sentido de cerimônia e ritual, como veremos mais adiante.

Durante o período Neolítico, com o aumento da população, ocorre uma distinção por grupos, dando início à organização das cidades. Cada uma com uma cultura, divindades, animais sagrados, totem, ritos religiosos e danças diferentes. Com isso, surgem também as classes especializadas, cada uma com sua função, como os sacerdotes, responsáveis por “manter contato com as divindades protetoras”, evitando que as danças e atos rituais ocorressem por intermédio de inspirações individuais, garantindo que cada cidade tivesse seu próprio rito e suas danças fixas (BOURCIER, 2001, p.10). Registros na África do Sul indicam que esses povos utilizavam a dança em cultos totêmicos, como ritos dirigidos às divindades protetoras dos lugares, comprovando que os agrupamentos tinham suas divindades totêmicas específicas e que a dança representava um elo com o sagrado, o místico.

As pinturas rupestres no Tassili, na Argélia, África, com aproximadamente 10.000 a 15.000 anos (imagens 4.74, 4.75; prancha 4.5), que foram descobertas por volta de 1847, carregam resquícios desses tempos primevos e ainda são motivo de investigação, uma vez que envolvem muitos mistérios e dúvidas. A verdade é que são interpretações a partir do que as imagens falam por si só, uma vez que não há outro tipo de registro. Precisamos lembrar que quem busca compreendê-las e interpretá-las atualmente são homens que vivem em um contexto, com uma vivência social e imagética completamente diferente dos que as produziram. Por isso, a interpretação está imbuída de imaginação, uma vez que seria impossível uma “tradução literal” delas; mesmo porque, essa tradução é impossível para qualquer que seja a imagem, como afirma Eliade (1991, p. 11): “‘Traduzir’ as Imagens em termos concretos é uma operação vazia de sentido: certamente as Imagens englobam todas as alusões ao ‘concreto’ descobertas por Freud, mas a realidade que elas tentam expressar não se esgota por tais referências ao ‘concreto’”. Seu pensamento vai ao encontro do que Warburg pensava sobre a complexidade que envolve a imagem. Para ambos os pesquisadores, as imagens são estruturas *multivalentes*, termo

utilizado por Eliade (1991), mas que poderia ser atribuído a Warburg também. A tentativa de traduzir a imagem provocaria não apenas um esvaziamento de sentidos como um “anulamento” de seu potencial como fonte de conhecimento, como nos alerta Eliade (1991):

É então a Imagem em si, enquanto conjunto de significações, que é verdadeira, e não uma única das suas significações ou um único dos seus inúmeros planos de referências. Traduzir uma Imagem na sua terminologia concreta, reduzindo-a a um único dos seus planos referenciais, é pior que mutilá-la, é aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento. (ELIADE, 1991, p.11)

Com isso, reforçamos que todas as imagens que utilizamos na tese, as quais não são identificadas diretamente pelo/a autor/a como representações de dança, foram escolhidas de acordo com nosso olhar e capacidade de interpretar ou imaginar nelas elos com a dança, com a discussão à qual nos propomos. Não queremos com isso reduzir as possibilidades de sentidos ou interpretações que podem ser atribuídos a elas que, em outro contexto, poderiam apresentar novas possibilidades de interpretação ou compreensão. Retomando a questão do vínculo das imagens com os rituais de dança, observamos que diversas tribos, entre elas as africanas, mantêm a tradição da dança com vestimentas de animais e máscaras, consideradas ainda hoje objetos sagrados e mágicos. Em seus estudos, Deise Lucy Oliveira Montardo (2009) também identifica esses rastros de rituais nas danças dos índios Guaranis, localizados em vários estados brasileiros. Acompanhemos um de seus relatos sobre os rituais xamânicos dos quais ela pode observar durante sua pesquisa:

Começam os homens próximos ao *yvyra marangatu* – de costas para o nascer do sol e de frente para as mulheres -, tocando seus *mbaraka*. As mulheres tocam *takuapu* (bastão de ritmo) e as crianças dançam com *yvyra* (bastão de dança). Cada canção é acompanhada por uma sequência coreográfica da qual descreverei alguns passos a seguir. A xamã coordena, com os movimentos do *mbaraka*, as mudanças da coreografia, cuja ordem varia, diferindo de uma canção para outra conforme as instruções recebidas dos ajudantes espirituais, enviados (ou mensageiros) dos deuses. [...] O processo de aprendizado e criação dos movimentos coreográficos neste grupo é contínuo. [...] Em um segundo momento, todos os participantes se movimentam em círculo para os dois sentidos, horário e anti-horário (MONTARDO, 2009, p.72-73, grifo do autor).

A dança ainda é uma manifestação constitutiva da cultura e do cotidiano desses povos, que mantêm vivas suas tradições e os ensinamentos de seus ancestrais por meio da, entre outras coisas, preservação dos rituais que envolvem a música e a dança. Segundo Montardo (2009, p. 256), para eles, “o corpo que escuta, dança; o corpo que dança se torna leve; o leve é alegre e o alegre é saudável. Este estado de leveza é o que os Mbyá denominam de *aguyje*, um estado que permite ir à morada dos deuses”. Durante esses rituais, que envolvem horas de música e dança, os Guaranis atingem uma espécie de transe e alucinação, sem que necessitem ingerir nada para atingir esse estágio de entrega total de seus corpos. A pesquisadora, após passar meses inserida nessas tribos e acompanhar seus ritos sagrados, conclui que “os Guaranis têm nos rituais xamanísticos realizados cotidianamente o centro da manutenção de sua cultura. Nestes rituais, por meio da condução do xamã, estão percorrendo caminhos que os levam ao encontro dos ancestrais místicos” (MONTARDO, 2009, p.275). Assim como os Guaranis, outras tribos indígenas ainda mantêm esse forte laço com os rituais de dança que, como já mencionamos, fazem parte da cultura e do cotidiano deles.

Ana Luisa T. de Menezes (2008) também estudou a tradição xamânica dos Guaranis e reforça que a dança faz parte da construção do pensamento e da educação dos Guaranis que, por meio de suas histórias, seus mitos, mantêm viva a tradição da dança ritualística. Com relação aos povos que vivem no Brasil, Menezes (2008) cita os estudos de Bruneli (1996) que detectaram que entre os povos Tupi-Mondé, embora não se encontrem mais xamãs trabalhando ativamente nas aldeias, rastros de sobrevivência do xamanismo são perceptíveis. Essa sobrevivência é marcada por uma “reatualização” no que tange à “relação ontológica entre o mundo visível e invisível, entre os seres e os poderes da natureza” (MENEZES, 2008, p.114). Já no Mato Grosso do Sul, a presença do xamanismo ainda é forte, assim como a presença de danças ritualísticas, que, a princípio, seriam utilizadas como meio para atingir uma “alteração ou ampliação do estado de consciência” (Ibid., p. 115). A tríade: canto, reza e dança ainda são aspectos estruturantes entre os povos Guarani e o xamanismo, ainda que esteja um pouco “abafado” em algumas aldeias, ainda é a religião que norteia a espiritualidade das comunidades.

Em sua pesquisa, Menezes (2008) compartilha alguns relatos dos Guaranis sobre a questão da dança e da espiritualidade. Entre esses relatos, destacamos o do líder

de uma das tribos: “quando Guarani dança, tem uma sensação de paraíso, uma vivência de estar num outro lugar ou estado”, essa sensação de paraíso pode ser compreendida também como “alegria” (Ibid., 119). Segundo a autora, relatos como esse indicam haver uma “consonância com a função do rito, explicitada por Durkheim (1978)<sup>47</sup>, segundo o qual este auxilia-nos a viver, fazendo-nos agir, despertando-nos as forças emotivas que estão em nós”; além disso, coloca-nos diante de “um plano mais transcendental, no qual a ação do rito e a repetição dos movimentos levam a uma cooperação ativa” (Ibid., p.120). Embebida nas palavras de Campbell<sup>48</sup>, Menezes (2008) faz uma síntese sobre o ritual, que transcrevemos:

Rito e mito potencializam-se dentro da educação Guarani, em um movimento no qual o ideal e o real refazem-se e se pertencem continuamente dentro de uma estrutura religiosa refinada. Desta forma, emerge a individualização. O mito é uma matriz social e o rito é a ação corporal que transporta o ser humano para o mais elevado de sua existência. Conforme Campbell (1990), o rito desperta no ser humano o que há de melhor e não o que há de mais baixo de nossa natureza. Nesse sentido, o rito reeduca, através do movimento corporal e das emoções. Estas são vividas individualmente num espaço de expansão coletiva (MENEZES, 2008, p.120).

Para esses povos, a dança ritualística é o que dá vida ao mito e à religião, que precisa ser preservada, tanto para o autoconhecimento individual, como para o coletivo. Por meio dessa prática, ainda que com as “reatualizações” necessárias, garantem a sobrevivência de uma tradição. As imagens que selecionamos para prancha 4.6 apresentam rastros de sobrevivência dos possíveis rituais que observamos nos desenhos rupestres em diversas tribos, especialmente no que tange à apropriação de penas de animais como vestimentas e o uso de máscaras. As danças acontecem, sobretudo, em rituais de passagem (nascimento, casamento, funeral) e, segundo Roberto A. de Oliveira (2013), as máscaras africanas normalmente ainda são parte integrante das danças ritualísticas, prática ainda muito presente nessas comunidades. Embora essas tribos estejam vivendo sob a influência do progresso tecnológico, alfabetização, economia de mercado em que a relação entre o sagrado e os rituais está se perdendo aos poucos, um

---

<sup>47</sup> DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

<sup>48</sup> CAMPBELL, Joseph. O poder do mito com Bill Moyers. São Paulo: Palas Athena. 1990.



grande número de máscaras antigas ainda sobrevivem e compartilham espaço com máscaras e festas novas. Essa mistura entre a cultura tradicional e a influência da cultura contemporânea, pode ser observada em registros fotográficos. Como exemplo a figura 4.91, em que uma das máscaras é feita a partir de uma máscara de gás, um exemplo de como o velho e o novo se misturam e se reinventam a todo instante.

Resquícios da utilização de máscaras, do caráter ritualístico e essa ligação da dança com o sagrado também foram registrados em outras regiões, como Nova Guiné, na Oceania, em que as máscaras são produzidas por grupos que habitam as ilhas da região, que as utilizam em cerimônias religiosas, ritos de iniciação, ritos mortuários e ciclos agrícolas. Importante ressaltar que a máscara não se restringe apenas a indumentária utilizada no rosto, mas sim todo o traje utilizado, que, muitas vezes, cobre quase integralmente o corpo do dançarino. Na figura 4.84 da referida prancha, o registro é de máscaras e dançarinos mwei, feitas para homenagear seus ancestrais, sendo que as máscaras estreitas representam os homens e as mais largas as mulheres. Na figura 4.85, são dançarinos duk-duk, do Arquipélago Bismarck, também na Nova Guiné (OLIVEIRA, 2013, s/n). Tribos indígenas do Amazonas, no Brasil, também utilizam máscaras em seus rituais de dança, como mostra a figura 4.87, um desenho de Henry Bates, feito em 1892 (Ibid., s/n). Na Coreia, a dança com máscaras tem o propósito de exorcismo, os movimentos se organizam em prol de um equilíbrio. Para os coreanos, a dança denominada como *Tal Chum*, representada na figura 4.88, é realizada como uma tentativa de afastar tudo o que dificulta a vida da comunidade camponesa; seria uma tentativa de compensar os problemas da vida cotidiana; uma possibilidade de reconciliação com o mundo dos vivos. A figura 4.89 é uma fotografia da dança de Java, em que realizam verdadeiras narrativas históricas, igualmente relacionadas a cerimônias religiosas (OLIVEIRA, 2013). Já a figura 4.95 é um festival Tibetano, que acontece anualmente nos mosteiros budistas. Nesse festival, monges se vestem com roupas coloridas e máscaras para danças tradicionais, realizadas com a intenção de purificação e para livrar o mundo de forças negativas. A figura 4.93 foi feita no ano de 1937 em uma festa com rituais panakarus, povos indígenas do Pernambuco. Como veremos, a prancha 4.6 é composta por imagens que carregam memórias e rastros da ligação entre a dança e o ritual sagrado.

## Prancha 4.6 – Resquícios de cultura, memória e história das danças ritualísticas.



Segundo Ehrenreich (2000, p.35-36), outro aspecto relevante e a que os antropólogos chamam a atenção é o fato de que os povos mais primitivos utilizavam a dança como meio para “capacitar - e encorajar – humanos a viverem em grupos maiores do que pequenos conjuntos de indivíduos da família mais próxima”. Alcançar esse objetivo era de suma importância, uma vez que em grupos maiores era mais fácil se defender dos predadores. Nesse sentido, na ausência da fala e da escrita, a dança foi um dos principais meios de comunicação, ou linguagem, para manter o agrupamento e a união dos homens primitivos. Além disso, acredita-se que a dança em grupo também proporcionava alegria e ajudava a superar o medo de se confrontar com os predadores e demais ameaças.

Encontramos diversos exemplos de práticas, algumas ainda presentes no contexto contemporâneo, em que a dança é considerada uma experiência interior de êxtase e de sociabilidade, especialmente as que não estão atreladas ao cristianismo. Não esgotaremos todas essas práticas, mas ressaltaremos algumas como o caso da dança dos Dervixes Mevlevi, uma prática mística exotérica que, como sabemos, M-G. Wosien vivenciou por alguns anos e ensinou ao seu pai. A autora explica que existem muitas correntes místicas dentro do Islamismo, mas aqueles que acreditam em uma “experiência direta com Deus, nas experiências dos aspectos místicos do Corão se designavam sufistas” (WOSIEN, M-G., 2004, p.77). Os que pretendiam ter essa experiência direta com Deus doavam tudo o que tinham e tornavam-se peregrinos dervixes, portanto, um dervixe é “um peregrino que se encontra no limiar entre os mundos” (Ibid., p.77). Para os sufistas, somente é possível alcançar Deus se houver uma entrega total, ou seja, é preciso pensar constantemente nele para que o coração esteja em paz.

M-G. Wosien (2004) esclarece que é difícil precisar a data exata em que a prática sufi surge, mas há indícios de que seu início foi a partir do século VII no deserto do Oriente. O marco da criação da dança dervixe se deu por volta da primeira metade do século XIII, pelo filósofo e poeta místico Jelaluddin Mevlana Rumi (1207-1273) na Turquia. A autora relata que a dança e o canto já faziam parte dos costumes sufistas, no entanto, foi apenas após a chegada de Rumi que elas ganharam o espaço de destaque central. Rumi via na dança uma força e importância muito grande, como se toda a criação partisse dela (WOSIEN, M-G., 2002, p. 44). Segundo os pressupostos da teoria do sufistas, o homem se distanciou de Deus a partir do momento que passou a viver num mundo de aparências e para que essa ligação seja reconstruída é necessário se desapegar

do próprio eu, aprendendo a “ver com o olho de Deus” para se tornar um ser humano completo novamente. A meta dos sufis é definida por M-G. Wosien como:

Os sufis dizem que, no decurso dos milhares de anos da sua existência, o homem perdeu muitas de suas capacidades originais, tais como a vista como visão espiritual, o tato que permite perceber a essência das coisas e aquele instinto seguro pelo qual sabia e sentia ser conectado com a vida. **A finalidade súfica é a de ativar plenamente Deus no homem**, ou seja, de ativar todas as faculdades perdidas e aquelas ainda não desenvolvidas [...] (WOSIEN, M-G., 2002b, p.15-16, grifo nosso).

A dança sufi é composta por movimentos giratórios no próprio eixo, realizados repetidamente, no sentido anti-horário. A perna esquerda é o suporte e a direita a que impulsiona o movimento em forma espiral, braços estendidos no alto, mão direita recebendo do céu e a esquerda espalhando sobre a terra. “Essa postura simboliza o ser humano dessubjetivado, tensionado entre o céu e a terra, como intermediário entre os mundos” (WOSIEN, M-G., 2002b, p. 45-46). Esse movimento em espiral é repetido enquanto o nome de Deus é repetido ritmicamente pelos dervixes, até que o estado de inconsciência seja atingido e a transcendência seja alcançada.

Segundo M-G. Wosien (Ibid., p.37-38), ainda hoje, “as grandes irmandades mantêm posições relevantes na vida religiosa de países como o Paquistão, a Indonésia ou a Mauritània” que “exerciam, e em parte ainda agora exercem, uma significativa influência sobre o governo” do Senegal e Sudão. Já em outros países, como vários estados islâmicos, como Aràbia Saudita, Líbia e Turquia, as ordens sufis são banidas, por serem associadas a práticas reacionárias. Já no século XXI, as irmandades sufis, ora são consideradas irrelevantes, ora são vistas com fascínio, no entanto, importa dizer que os ritos sufis são mantidos vivos até hoje.

Outro povo que cultivava e praticava a dança sagrada eram os bogomilos<sup>49</sup>,

---

<sup>49</sup> O **bogomilismo** (de *Bogomil*, idioma proto-eslávico \*bogъ ("Deus") e \*milъ ("querido")) foi uma seita gnóstica cristã fundada durante o Primeiro Império Búlgaro pelo padre Bogomilo durante o reinado de Pedro I da Bulgária no século X. Surgida provavelmente em torno do que hoje é a Macedônia como uma resposta à estratificação social ocorrida como resultado da introdução do feudalismo e como uma forma de movimento político opositor ao Estado búlgaro e à Igreja. Para os bogomilos, o Deus criador do espírito diferenciava-se claramente do Deus criador da matéria. Eles seguiam as mesmas teorias pregadas pelo paulicianos como a igualdade social e o afastamento dos pobres do domínio do clero e da nobreza. No século seguinte, o bogomilismo se difundiu na região dos balcãs até a fronteira com Bizâncio sendo fortemente perseguidos pelos soberanos búlgaros e pelos imperadores bizantinos, os bogomilos se

eles foram duramente perseguidos e uniram o pensamento cristão às tradições da Ásia Menor. As figuras de pedra encontradas nos mausoléus dos Bonomias, na Bósnia, indicam que eles tinham “uma viva tradição de dança sacra e cultivavam a antiga dança eslava Kolo (dança de roda) como forma principal” (WOSIEN, M-G., 2002, p.49). Eles tinham uma ligação muito forte com a natureza e com a vida camponesa, o que se refletia nas imagens das danças “que mostram a dança como parte de uma unidade, de vida, natureza, ser humano e cosmo”. As figuras eram representadas com gestuais de proporção frequentemente superdimensionadas, com elevação dos braços lado a lado, ou com apenas uma mão apontando para uma espiral de olho, símbolo da luz, o que resultava em uma expressão “eloquente a uma comunicação com os poderes do cosmo” (Ibid., p.49-50). A cruz também aparecia com frequência nas representações.

Em acordo com M-G. Wosien (2002, p.50), “as imagens possuem uma força visionária. Elas elevam a natureza ao pictórico atemporal, o eterno ao estilo e a dança ao símbolo do equilíbrio entre o céu e a terra”. As formas espaciais simbólicas e os padrões dos passos deixados como registros, ainda hoje, são transmitidos por meio do folclore europeu, do mesmo modo, a “presença direta do espiritual é aí atemporalmente ativa no sentido do aqui e agora, no lugar, que é nenhum lugar” (Ibid., p.50). O que a autora talvez esteja nos afirmando é que ainda é possível reviver, por meio dessa herança simbólica, ou *sobrevivência* de seus rastros, o significado sagrado das danças de nossos antepassados.

A dança dos hassídicos, uma seita judaica dos seguidores do hassidismo, no leste europeu, é outro exemplo. Um dos relatos do fundador dessa seita, destacado por M-G. Wosien (2002) demonstra a importância da dança para seus seguidores:

Uma vez, na noite após o dia do perdão, a lua permaneceu coberta de nuvens e Baalschem não podia sair para dizer a bênção da lua. Isso o afligiu bastante. Enquanto isso, os hassídicos que não sabiam da aflição de Baalschem reuniram-se fora da casa e começaram a dançar: assim, nessa noite, eles cuidaram de festejar a expiação consumada pelo serviço alto sacerdotal do Zaddick. Quando o desejo sagrado cresceu ainda mais, eles entraram dançando no quarto de Baalschem. Logo o entusiasmo apoderou-se deles e eles tomaram a triste pessoa que estava sentada pelas mãos e levaram-na para a dança de roda. Nesse instante ecoou um chamado de fora. De repente a noite havia limpad; a lua

percorria um céu sem mácula, num brilho nunca antes visto (WOSIEN, M-G., 2002, p. 41)

Essa ligação entre o sagrado e a dança também está presente na mitologia hindu. Um dos templos dos deuses hindus é dedicado a Shiva, que é cultuado há muitos anos por esse povo e a dança era presenciada em seu templo. Segundo Ellmerich (1964), registros coreográficos dessas danças podem ser encontrados no livro “Natia Castra” de Bharata (sábio ao qual Shiva revelara os segredos da arte divina), datado em 2.000 a.C. Segundo os princípios de Bharata a dança deve:

[...] permitir o acesso aos quatro purusarthas – objetivos de pesquisa humana – a saber: dharma (evolução sobre o plano ético e espiritual), artha (a vida social e cívica e a aquisição de bens terrestres para uma finalidade válida), kama (o amor entre homem e mulher e os prazeres sensoriais) e moksha (libertação do desejo que distrai o homem do seu verdadeiro ser). A passagem do irreal para o real, da obscuridade para a luz, tal é o objetivo visado pela dança de Shiva (ELLMERICH, 1964, p.16).

Ainda segundo o pesquisador, em Java, numerosas danças com máscaras eram executadas, além de danças imitando animais. Em Bali e outras ilhas da Polinésia, é registrada a presença de danças extáticas, assim como na China, onze séculos antes da era cristã, quando já existia uma “espécie de bailado histórico”, contendo cantos e mímicas representando as guerras e conquistas (ELLMERICH, 1964, p.16). Próximo ao Brasil, temos a cultura *náhuatl* (tolteca-asteca), no México pré-hispânico. Para essa comunidade, a religiosidade também era expressa por meio de cantos, danças e festas, ao menos até a chegada dos espanhóis e a introdução do cristianismo. Conta Guerra (2017) que depois da conquista espanhola, a religião cristã passa ser vivenciada pelos nativos, que perdem a alegria e felicidade características de suas raízes. Com a chegada da Virgem de Guadalupe, no entanto, ressurgiu, no México, uma igreja festiva. Os cantos, a emoção, assim como a percepção da presença do sagrado na vida cotidiana e prática, são ressignificados por eles, devolvendo a esse povo a possibilidade de celebrar livremente.

Já no século XV, inicia-se o processo de formalização e profissionalização da dança, com os primeiros mestres de dança, ou professores de dança da corte, especialmente na França e Itália, com o apoio de Henrique II e Catarina de Mèdici.

Cavrell conta que nesse período:

As danças eram extremamente alegóricas e representavam relações geométricas do cosmo e suas referências diretas ao rei e à nobreza. A dança agora tinha um propósito religioso, mas também se atinha à vida intelectual e política da corte francesa. A fusão entre música poesia e dança tinha o objetivo de atingir uma “transcendência espiritual”, buscando trazer o Homem mais perto de Deus sendo que essas artes elevavam os seres humanos de suas circunstâncias comuns (CAVRELL, 2015, p.33).

Nota-se que nesse período, ainda que, por menor que fosse, o vínculo entre a dança e o sagrado persistia em se manter. Já no século XVI e XVII, o balé deixa de ser uma atividade restrita à corte, para se tornar uma arte profissional e fortemente vinculada à política. Com a profissionalização, surge também a necessidade da criação de “um sistema codificado de técnica de ensino, determinado não apenas por sua função artística, mas também política”, como afirma Cavrell (2015, p.35). Ocorre uma ruptura entre a “plateia” e os bailarinos, uma vez que “uma pessoa comum não podia ser comparada ao bailarino, dono de habilidades e qualidades que demandavam treino, dedicação e refinamento” (Ibid., p.38). Com isso, a dança passa também a ser elitizada, deixa de ser um entretenimento e se volta para as grandes produções de espetáculos direcionadas a um público seletivo, além disso, a dança perde um pouco da sua característica no que tange a coletividade, o grupo, passando a ser executada, na maior parte das vezes, individualmente, destacando não o grupo, mas indivíduos.

Segundo Cavrell (2015, p.38), a dança mais popular de todo o século XVIII foi o Minueto, que, nas palavras dela, era “uma dança imponente e disciplinada, que exigia um rigoroso controle do corpo, aparentemente sem o menor esforço. Os movimentos dessa dança destacavam ao máximo as vestimentas, e estas, em troca, ditavam padrões de movimento”. Era uma dança social, realizada dentro da corte, que se diferenciava das danças populares especialmente pelas posições distintas do corpo. Durante a dança, o rei ocupava a posição central no círculo; os movimentos do corpo representavam, metaforicamente, uma reverência ao rei, “que, por sua vez, era conectado ao cosmo e, através dele, fluía energia divina” como se representasse uma divisão entre o sagrado e o profano (Ibid., p.42).

Durante o iluminismo, “era da razão”, mudanças eram almeçadas, uma vez

que a dança passa ser considerada como algo “vazio de ideias”, deixando de ser exaltada pela aristocracia e direcionando-se para questões interligadas a aspectos morais. Um dos nomes mais famosos inseridos nessa perspectiva de mudanças era do coreógrafo Novèrre, que questionava determinadas convenções por considerá-las restritivas à habilidade de expressão dos bailarinos. Segundo ele, a dança deveria provocar a sensação de prazer, tanto para o bailarino, como para a plateia. Ele defendia que a dança deveria se aliar a outras artes, como as artes visuais, a pintura e a arquitetura, uma vez que a dança é visual. Outra preocupação do *maître* era com relação ao registro ou memória das coreografias, pois “percebia a natureza efêmera da dança e notava a inexistência de mecanismos discerníveis de preservação de uma produção, a não ser a memória do observador”, por isso defendia que a dança deveria seguir princípios claros que contribuíssem para a preservação dos movimentos para a posteridade (CAVREL, 2015, p. 46-47).

Cavrel, à luz de Homans (2010, p.75) reitera que as coreografias de Novèrre podiam ser comparadas com uma “série de quadros expressivos com grande tensão emocional, quase como uma série de figuras narrativas. Como as posições estáticas nas telas dos filmes antigos” devido à alta carga dramática de suas coreografias (CAVRELL, 2015, p. 47). Novèrre se irritava de modo especial com passos vazios, sem significado, sem uma intenção, destacamos algumas de suas recomendações:

Nunca vá a um ensaio com a cabeça cheia de novas figuras e desprovida de sentido. Absorva todo o conhecimento que puder sobre o assunto que tem as mãos. Sua imaginação, preenchida com a figura que deseja representar, vai lhe proporcionar as figuras os passos e os gestos apropriados. Então suas composições irão brilhar com luz e força e serão autênticas se você estiver pleno de seu tema. Traga amor e entusiasmo à sua arte [...] o coração deve ser tocado, a alma comovida e a imaginação inflamada (NOVÈRRE, 2004, p.30, apud CAVRELL, 2015, p.49).

Segundo ele, o bailarino que não conseguisse atribuir um sentido ou uma intenção aos gestos e que não fosse capaz de contribuir com seus próprios movimentos poderia se considerar um bom executor, mas estava longe de ser um artista. Na França, Novèrre foi mal compreendido devido a suas ideias ousadas e inovadoras, o que fez com que ele fosse embora do país e circulasse entre a Alemanha, Áustria e Inglaterra. A compreensão sobre suas concepções exigia um “retorno a algo mais primitivo ou “pré-



social”, como faz menção Homans (apud CAVRELL, 2015, p. 50). Segundo ela, seu método envolvia um modo de encontrar uma linguagem do corpo com a qual qualquer pessoa poderia se relacionar. Reportamo-nos às contribuições de Novèrre na tentativa de estabelecermos um elo entre as concepções de Bernhard Wosien para as Danças Circulares Sagradas, que envolvem a própria vivência dele. Como sabemos, ele foi bailarino clássico por um longo período de sua vida e possivelmente teve sua formação profissional influenciada pelas ideias do *maître*. Vislumbramos essa possibilidade de aproximação especialmente devido aos princípios de que os movimentos ou gestos nas DCSs devam ser significativos. Além disso, Bernhard Wosien defendia a ideia de que qualquer pessoa é capaz de dançar, pois compreendia que se a pessoa sabia caminhar, era capaz de dançar. Retomando a história do balé, numa tentativa de síntese sobre sua trajetória no século XVIII, Cavrell lança mão das seguintes palavras:

Resumidamente, o século XVIII foi caracterizado pelo Ballet d’Ation, cujos atributos básicos eram virtuosidade técnica e a emergência de solistas brilhantes. Mudanças de códigos de vestimenta, como roupas mais largas, saias mais curtas, permitindo a exposição das pernas, além de sapatos sem saltos, foram algumas entre as mais significativas mudanças. Além disso, houve a invenção da pantomima de Novèrre, na qual a ação (o movimento) eliminava a necessidade de um libreto explicativo ou da narração da história. (CAVRELL, 2015, p.52).

Com a ascensão do balé, a dança passa a existir por si só e a ser considerada também uma arte. Com isso, a expressão corporal dos bailarinos e a gama de assuntos explorados nos grandes espetáculos passam a ganhar mais volume. A mulher também passa a participar dos espetáculos, conquistando um espaço que antes era apenas dos homens. Não nos estenderemos demais no balé, pois não é nosso foco de estudo, atualmente; há muitas publicações sobre a história desse estilo de dança no qual o leitor pode aprofundar suas leituras. Apenas demos uma passeada por ela para que pudéssemos compreender melhor os rumos da dança ao longo do tempo. Além de um acervo consideravelmente grande de textos, o balé também é, possivelmente, uma das danças mais representadas pelas artes.

Na prancha 4.7 selecionamos imagens de artistas com grande renome no mundo do balé, além de: espaços destinados aos grandes espetáculos do balé da corte, as alterações de vestuário, assim como um pouco do espaço conquistado pela dança nas artes

visuais, como a pintura, fotografia e escultura. Observando isso, montamos a prancha com registros dessa dança considerada ainda hoje como a mais “nobre” das danças.

## Prancha 4.7 – O destaque da dança por meio do balé.

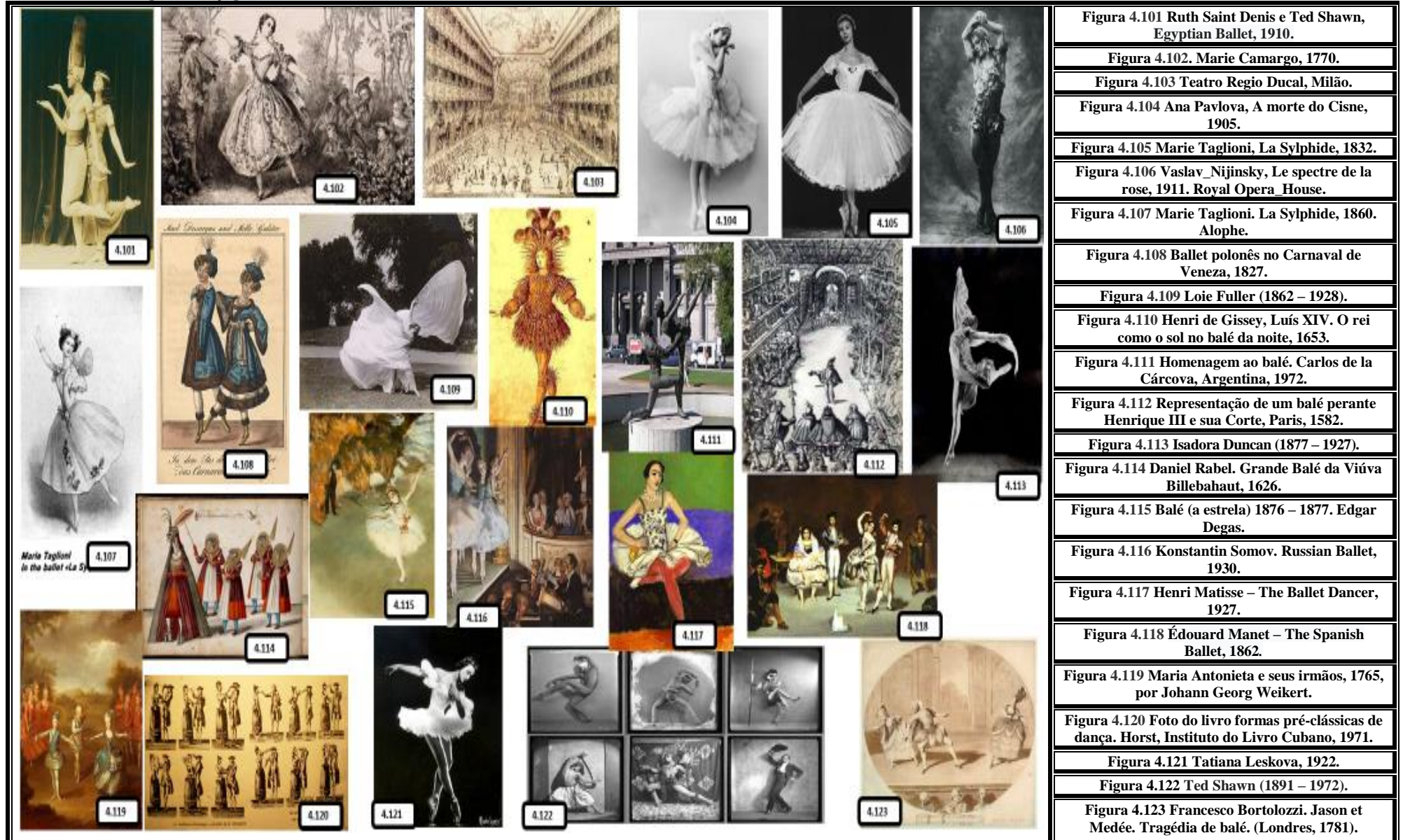


Figura 4.101 Ruth Saint Denis e Ted Shawn, Egyptian Ballet, 1910.

Figura 4.102. Marie Camargo, 1770.

Figura 4.103 Teatro Regio Ducal, Milão.

Figura 4.104 Ana Pavlova, A morte do Cisne, 1905.

Figura 4.105 Marie Taglioni, La Sylphide, 1832.

Figura 4.106 Vaslav Nijinsky, Le spectre de la rose, 1911. Royal Opera House.

Figura 4.107 Marie Taglioni. La Sylphide, 1860. Alophe.

Figura 4.108 Ballet polonês no Carnaval de Veneza, 1827.

Figura 4.109 Loie Fuller (1862 – 1928).

Figura 4.110 Henri de Gisey, Luís XIV. O rei como o sol no balé da noite, 1653.

Figura 4.111 Homenagem ao balé. Carlos de la Cárcova, Argentina, 1972.

Figura 4.112 Representação de um balé perante Henrique III e sua Corte, Paris, 1582.

Figura 4.113 Isadora Duncan (1877 – 1927).

Figura 4.114 Daniel Rabel. Grande Balé da Viúva Billebahaut, 1626.

Figura 4.115 Balé (a estrela) 1876 – 1877. Edgar Degas.

Figura 4.116 Konstantin Somov. Russian Ballet, 1930.

Figura 4.117 Henri Matisse – The Ballet Dancer, 1927.

Figura 4.118 Édouard Manet – The Spanish Ballet, 1862.

Figura 4.119 Maria Antonietta e seus irmãos, 1765, por Johann Georg Weikert.

Figura 4.120 Foto do livro formas pré-clássicas de dança. Horst, Instituto do Livro Cubano, 1971.

Figura 4.121 Tatiana Leskova, 1922.

Figura 4.122 Ted Shawn (1891 – 1972).

Figura 4.123 Francesco Bortolozzi. Jason et Medée. Tragédia de balé. (Londres, 1781).

No século XIX, ocorre uma apropriação de danças populares, com raízes no folclore austríaco e alemão, como a valsa, que se torna mais sofisticada e é incorporada aos grandes espetáculos. O mesmo ocorreu com danças populares da Rússia, também incorporadas em coreografias elaboradas e apresentadas nos Teatros Imperiais. Com a chegada da dança moderna, podemos observar significativas rupturas e avanços no campo da dança. Grandes nomes aparecem e as mulheres alcançam um espaço de destaque não apenas como dançarinas, mas como coreógrafas e professoras. Surgem novas técnicas e metodologias de dança, como nos relata Cavrell:

A definição do que era dança e a técnica de dança se ampliaram para incluir movimentos naturais, incorporados mesmo no balé, além do retorno às formas gregas, redefinindo a necessidade da dança em se associar com as formas clássicas e, de certo modo, dignificar sua existência. O balé, que imperara como técnica definitiva por tanto tempo, estava sendo desafiado já que, ao final do século XIX, havia sido corrompido (CAVRELL, 2015, p.108-109).

Além dos grandes nomes da dança que surgem, novas propostas e meios de conceber a dança são apresentados. Podemos, contudo, vislumbrar, em meio a tantas mudanças e rupturas, resquícios do sagrado e um retorno à questão da espiritualidade e religiosidade. Segundo Stewart (2016), dançarinas modernas como Isadora Duncan, Martha Graham e a grande dama da dança moderna, Ruth St. Denis foram inspirações para uma revitalização da dança sagrada por volta de 1920 e 1930. Essas artistas desafiaram seus contemporâneos e as regras impostas, que iam contra a anatomia do corpo feminino e impunham movimentos rígidos que eram, muitas vezes, contrários ao que era natural ao corpo da mulher. Como exemplo, temos a estética imposta de um corpo com quadril estreito, coxas finas e ausência de seios. No intuito de retomar as origens da dança e resgatar o espírito feminino na dança, dançarinas buscam os elos com o passado, como Ruth St. Denis que busca nas danças da Índia e do Oriente Médio inspiração para seu trabalho, ou Anna Pavlova, que foi ao Egito e à Índia estudar a dança oriental e Jea Erdman, que uniu a dança à mitologia. Para a autora a contribuição dessas artistas está no fato de terem traduzido “por meio da arte do movimento as experiências emocionais, as percepções intuitivas e as verdades etéreas que se esquivam da declaração intelectual do fato” (STEWART, 2016, p.187). Como consequência, o trabalho delas possibilitou que nossa consciência sobre a relação entre a mulher e a espiritualidade se elevasse.

Cavrell discorre sobre o trabalho de Ruth St. Denis (1879-1968) e Ted Shawn (1891-1972) que foi seu esposo por um bom tempo. Eles organizaram a dança de modo inédito e solidificaram a possibilidade de prática espiritual e filosófica por meio dela. Para eles “a dança transmitia mensagens espirituais e idealizava o corpo humano” (CAVRELL 2015, p.110). No julgamento da autora, St. Denis teria sido a primeira dançarina a elevar a dança “a uma forma sagrada de arte, exigindo estudo, disciplina e pedindo aos alunos que adotassem um ponto de vista filosófico em relação a seus corpos e suas construções, com a mesma ênfase sobre os desenvolvimentos físico, mental e espiritual” (Ibid., p. 113). Stewart também discorre sobre a vida profissional de Ruth e menciona que ela utilizava todo os membros de seu corpo para expressar a espiritualidade. A autora relata que no ano 1906, a dançarina lançou o “Program of Hindu Dance”, uma interpretação de antigas expressões espirituais. Esse trabalho realizado em conjunto com Anna Pavlova e Uday Shankar despertou o “interesse do povo indiano por reviver e preservar as suas tradições de dança sagrada indígenas, que tinham sido fortemente negligenciadas e menosprezadas durante o longo período da colonização inglesa” (STEWART, 2016, p.194).

Paralelamente ao trabalho de St. Denis, seu parceiro Ted Shawn foi “o primeiro coreógrafo a introduzir interpretações cuidadosamente pesquisadas de danças tradicionais indígenas americanas” aos espetáculos apesar do desprezo total de St. Denis às danças populares (STEWART, 2016, p.112). Juntos eles fundaram uma escola de dança, *Denishawn* e não apenas criaram um novo método como tornaram os espetáculos de dança um negócio altamente rentável. Cavrell (2015, p.113), a luz de Meyers, afirma que “era preciso estar numa redoma ou isolado numa montanha para não ter ouvido falar em Denishawn. Eles possuíam um tremendo *networking* como meio de divulgação”, com isso, lançaram no mercado uma “imagem aparentemente inovadora em relação ao que estava em voga em termos de treino e espetáculo”, revigorando e inovando o mundo da dança.

A intenção de St. Denis, na opinião de Cavrell (2015, p.117) nunca foi “desenvolver um sistema de movimentos; ela queria desenvolver uma estética. O corpo era um vaso sagrado a ser purificado e conectado com Deus”. O corpo seria o meio para atingir uma consciência maior da vida, para a beleza e outras vivências mundanas. Ela considerava tanto seu corpo como sua arte como algo sagrado e transmitia isso a seus alunos e aos que estavam a sua volta, fazendo com que se voltassem para Deus. Em um de seus depoimentos a dançarina deixa claro seu vínculo com a espiritualidade:

Minha vida espiritual vem primeiro, depois vem meu marido e aí minha arte [...] hoje em dia os artistas são pés-no-chão, tridimensionais e materialistas, como se pode ver em seus trabalhos [...] a arte precisa ser espiritualizada. E o artista tem que voltar para a igreja [...]. [É] melhor eu ficar longe das vistas e do caminho o quanto eu puder – durante as vezes necessárias de demandas, dinheiro e falas – que não posso evitar. O que essas confusões e pesos têm a ver com o espírito da arte, com a religião e com o amor [...]? (DANCE PERSPECTIVAS nº 46, 1971, p. 39 apud CAVRELL, 2015, p.117).

A espiritualidade e a experiência mística são incorporadas na dança de St. Denis, não apenas em sua própria dança como por aqueles que assistiam a ela. Havia nela o desejo de transcender a mente e o corpo por meio da dança. Considerava a música (orquestral ou sinfônica) “como algo que evocava uma profundidade de sentimentos e associações com o cosmo, assim como o bailarino e seu corpo deveriam responder e se conectar a essa harmonia celeste” (CAVRELL, 2015, p. 119). Segundo Stewart (2016), Ruth dedicou os últimos 30 anos de sua vida à dança sagrada nos Estados Unidos, tentando levar a dança de volta para a igreja. A autora relata que, após Ruth visitar uma igreja no Sul dos Estados Unidos, em que observou “uma atmosfera de melancolia”, a “monotonia da fala do pastor” e os “hinos lúgubres”, a dançarina teria sentido um pouco de “ressentimento e uma espécie de indignação justiceira jorrou do meu coração, e eu me senti insatisfeita pela igreja. De repente, tive uma visão de um edifício grande e belo cuja expressão era a luz, o movimento e a harmonia. Era um ‘Templo do Deus vivo’” (STEWART, 2016, p.194). Para Stewart (Ibid., p.194) embora todos em sua época a adorassem, Miss Ruth, com “suas imagens exóticas e as produções ostentosas”, não conseguia fazer com que as pessoas compreendessem ou se importassem com a mensagem espiritual que ela imprimia em suas produções.

Uma das discípulas de Ruth, Margaret Taylor-Doane, foi uma das primeiras pessoas a retomar a dança nos cultos. Ela criou a “Secred Dance Guild” em 1958, que tinha como princípio “o crescimento espiritual e a mudança por meio da integração da mente, do corpo e do espírito” (STEWART, 2016, p.121). Ainda segundo a autora, as práticas do grupo incluíam seminários, meditação e a prática de “movimento de culto, prece, cura” como facilitador de uma “mudança; e como uma mensagem de paz” (Ibid., p.121). A Sacred Dance Guild, diferentemente da DCS, que não envolve a religião à sua metodologia, é uma organização internacional inter-religiosa, que oferece diversificadas formas de dança com combinações feitas a partir de antecedentes religiosos, culturais e

étnicos. É possível, porém, vislumbrarmos pontos em comum entre as duas danças, especialmente o fato de que ambas buscam oportunizar que todos possam dançar. Stewart (2016) descreve um pouco da Sacred Dance Guild:

A Sacred Dance Guild leva um completo espectro de atividades e informações para pessoas de todas as idades, formações e habilidades que estão de acordo com a sua crença de que a dança é um catalisador para o crescimento espiritual e a mudança por meio da integração da mente, do corpo e do espírito. Dançarinos e não dançarinos compartilham a oportunidade de experimentar o movimento como culto, prece, cura e meditação; como agente de mudança; como uma mensagem de paz; e como recreação (STEWART, 2016, p.198).

Como vemos, podemos relacionar vários pontos em comum entre a DCS e a Sacred Dance Guild. Outro discípulo de Ruth, Murshid Samuel L. Lewis, criou a Dances of Universal Peace, que se aproxima muito da DCS em vários aspectos; entre outras coisas por, na maioria das vezes, ser realizada em círculo, incluindo frases, mantras ou cânticos, música e movimentos sagrados, com o intuito de estimular a consciência da respiração, do som e do movimento. De acordo com Stewart (2016, p.201), Lewis sentia que “as danças eram uma forma de movimento sagrado que poderiam ser apresentadas ao público e criariam um sentimento expandido do eu por meio da devoção e também uma forma de “paz mundial por meio das artes”. Essas danças também incluem o “treinamento da meditação em movimento e técnicas respiratórias de práticas sufistas e zen budistas”, pois Lewis também estudou o hinduísmo e o budismo, além do sufismo (Ibid., p.201).

Esse grupo americano, no qual podemos incluir em especial: Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Samuel Lewis, Margaret Taylor-Doane, criou um “elo contemporâneo entre a dança étnica espiritual e a dançaterapia”; viajaram para diversos países nos quais estudaram e presenciaram “a cura comunal e a dança terapêutica em culturas tradicionais”, preparando o terreno para a dançaterapia (STEWART, 2016, p.203). Esses dançarinos que deixaram suas marcas na história da dança nos fazem compreender e fazer das palavras de Cavrell (2015, p.122) as nossas: “Só podemos compreender a contribuição do artista observando a geração que sucedeu à anterior”. Ou, inspirados em suas palavras: só podemos compreender a DCS a partir do momento que conhecemos o caminhar histórico da dança. Segundo Cavrell (2015) quando o artista deixa um legado forte e duradouro, não é devido às suas coreografias que é lembrado, mas sim pela sua

teoria. Em suas palavras:

As palavras do artista, suas teorias, podem ser aplicadas a inúmeras eras diferentes, sem comprometer seu valor. Cada era vai não apenas possibilitar que as pessoas interpretem uma teoria a partir do contexto em que foi criada, mas também permitir que as pessoas apliquem seus contextos pessoais ao conceito. Contextos mudam, conceitos se desenvolvem (CAVRELL, 2015, p. 143).

Conhecer a história dessas pessoas nos permite compreender um pouco mais da história das DCSs, especialmente quando observamos tantos pontos de convergência. Bernhard Wosien certamente também não estava interessado apenas em elaborar novas coreografias ou rememorar coreografias já existentes na cultura popular. Acreditamos e esperamos ter expressado isso em nosso texto, que, tanto de sua parte, como de M-G. Wosien havia outras intenções e conhecimentos, que resultaram na teoria das DCSs. Ambos deixaram seus rastros para que fossem seguidos, mas, sobretudo, tornaram possível que outras pessoas trilhassem seus próprios caminhos a partir do pontapé inicial dado por eles. Como afirma Bonetti (2018), durante o período em que Bernhard Wosien esteve na comunidade de Findhorn, ele:

criou rituais com dança para pessoas que não eram dançarinos, e a sua produção artística foi emblemática quanto ao conceito estético do sagrado, transformando e reordenando a arte em novas expressões culturais das danças dos povos, nas quais ordenou e incorporou o mito e o símbolo nos rituais contemporâneos em sua função estética e sagrada (BONETTI, 2018, p.178).

Bernhard Wosien também proferiu palestras na comunidade, em que explicou de onde vinham suas inspirações, como a palestra intitulada: “Introdução às Danças Sagradas”, realizada na Páscoa de 1983; na qual ele discorre sobre as danças circulares e de labirinto. Ele afirmou que essas danças “remontavam aos mistérios e às antigas tradições do Antigo Oriente, como por exemplo, os Mistérios Eleusínios” (BONETTI, 2018, p.178). Segundo Bonetti (Ibid., p.178), Bernhard Wosien considerava essa descoberta decorrente das danças ritualísticas que “chegaram até nós desde o tempo de Alexandre, O Grande, e que, depois desse tempo, a influência de cultos de mistério diminuiu”, além dessa fala, ele afirmava que as danças “foram dedicadas a uma



divindade, a um planeta, mas o povo, o folclore comum dessas regiões, na Ásia Menor e no Mediterrâneo, continuou com essas danças, e mesmo na atualidade essas tradições continuam vivas”. Ele finaliza a palestra afirmando que em Findhorn ele lançou a semente das danças sagradas ao criar e encenar duas danças a partir das “escrituras escondidas” do Hino a Jesus, no Atos de João, o que, segundo ele, gerou um laço entre a comunidade e a dança sagrada. Com isso, Bonetti (2018) acredita que ao retomar antigos rituais, a DCS:

resgata, na contemporaneidade, uma simbologia ancestral e leva-a além da forma e do tempo, sendo um retorno às origens primevas e fonte da qual tudo emana; ela retrata um potencial de unificação, é um valor arquetípico valioso para ser compreendido sobre o que é manifestado por meio da sua simbologia. Dançar em círculo é uma possibilidade de cultivar a individualidade, ao mesmo tempo em que o coletivo se mantém de maneira harmoniosa, sendo essa uma maneira subjetiva a ser estruturada como liderança pessoal para que o todo possa realizar a sua função na coletividade (BONETTI, 2018, p.179).

Para a autora, essa “insistência na experiência do sagrado na sociedade pode ser considerada uma reação saudável, resultante de novas práticas, em outras ações, com a possibilidade da formação de novos atos performativos”, como o caso da DCS (BONETTI, 2018, p.165). Na obra: “Dança Sagrada: Deuses, Mitos e Ciclos”, M-G. Wosien (2002, p.07) inicia seu prefácio afirmando que “a dança é um retrato dinâmico da história humana. Ela nos relata a experiência do entusiasmo, da presença plena e atemporal que une o ser humano com o divino”. Segundo a análise da autora, o homem se aproxima da dança como meio de transcendência a partir do momento que a vida que lhe impõe obstáculos e desafios os quais se sente impotente para resolver sozinho. Essa concepção está expressa em outra de suas obras: “Danças Sagradas: mitos, deuses, mistérios – o encontro com os deuses” (WOSIEN, M-G., 1997). Nessa obra, a autora irá explorar a temática da relação entre dança, sagrado e transcendência, utilizando muitas imagens para comprovar esse laço entre a dança e a nossa ancestralidade. Com relação à possibilidade de transcendência por meio da dança, a autora afirma que:

Confrontado com o caos da experiência e com sua própria impotência, o homem sentiu a necessidade de transcender de sua condição, pois sua vida dependia de sua capacidade para estabelecer um vínculo duradouro com a fome do poder e de compreender as leis que governam suas

manifestações. Experimentava-se a vida como movimento constante vinculado a uma simpatia universal com todos os fenômenos mediante uma força de união. [...] A dança era modo natural do homem de se harmonizar com os poderes cósmicos. O movimento rítmico proporcionava a chave de criar e reintegrar as “formas como de sonho” e, por consequência, constituía um meio para estar em contato com a fonte da vida (WOSIEN, M-G.,1997, p.07).

M-G. Wosien (1997) destaca também que a dança é o meio mais antigo de o homem se mover “pelo poder transcendente”, e também o meio mais antigo de o homem se manifestar sem o auxílio de objetos materiais, usando apenas seu próprio corpo. Para ela, a dança no período da pré-história era “um ato extático”, somente depois veio a se tornar um rito religioso, com padrões de passos, gestos e posturas. Como afirma a autora, contudo, “sob qualquer forma que se apresente, seu objetivo consiste sempre em aproximar-se do deus, como ato de sacrifício, no qual o homem se oferece a seu deus, a dança representa a submissão total” (Ibid., p.08). O corpo é o instrumento primordial para a experiência de transcendência e a dança seria o meio para se atingir o estado extático, como afirma M-G. Wosien (1997). Destacamos mais um trecho de sua fala:

[...] o corpo, em toda a gama de sua experiência, constitui o instrumento para o poder transcendente; e este poder sai ao encontro na dança direta, instantaneamente e sem intermediários. Experimenta-se o corpo como se possuísse uma dimensão espiritual, interna, como canal para a descida do poder até a esfera do homem. [...] No ritmo do corpo e do som, combinam-se todas as possibilidades de encarnar e expressar o poder invisível, todos os esforços e aspirações da mente, assim como sua proteção e encobrimento. Ao imitar as características da divindade adorada, toda dança constitui uma metamorfose arremedada que tenta transformar o dançante num deus ou em qualquer outra forma de existência à qual se rende culto (WOSIEN, M-G., 1997, p.08).

Assim como Bernhard Wosien, M-G. Wosien acredita que a dança é capaz de reestabelecer o homem em sua totalidade, pois o coloca diante de seu “eu” interno, onde estaria escondido o seu “ser espiritual”. Com isso, por intermédio da dança, “o homem transcende a fragmentação, que é o resultado do ‘truque’ do espelho que divide o Todo em muitos; e no momento da dança, volta a se sentir uno consigo mesmo e com o mundo que o rodeia”. Por meio dessa experiência extática, o homem consegue encontrar “o sentido da totalidade da vida” (M-G.,WOSIEN, 1997, p.09). Os pressupostos de Joan

Dexter Blackmer (apud STEWART, 2016) vão ao encontro do pensamento de M-G. WOSIEN. Segundo ele, a dança “encerra um poder sagrado mesmo quando essa não é a intenção do dançarino”. A autora destaca um trecho de sua fala em que ele argumenta essa afirmação:

Qualquer pessoa que entre na esfera do teatro dançando penetra, até mesmo agora, quando a dança parece tão secular, uma esfera sagrada. Por trás do esforço necessário para nos tornarmos dançarinos, da maneira como encaro o processo, reside o profundo anseio de ser admitido no tempo e no espaço sagrados, de abrir o corpo terreno e o que ele pode comunicar para uma energia etérea ou espiritual. A própria dança se torna, por um momento, o receptáculo para dentro do qual as energias sagradas podem fluir, um veículo para a manifestação dos deuses, as forças que aparecem na psique como imagens arquetípicas (BLACKMER, 1989, apud STEWART, 2016, p.202).

Essas palavras suscitam uma questão: A dança tem mesmo todo esse poder e capacidade, ou é muita presunção? Não nos sentimos capazes de afirmar, nem negar a hipótese de que seja possível alcançar essa totalidade por meio da dança. O que sabemos é que para cada um a experiência com a dança ocorre de um modo particular, não podemos afirmar com exatidão o que ocorre no interior de cada pessoa, quais emoções se afloram. Podemos, porém, inferir que a dança tem o poder de provocar sensações estéticas, sensibilizando cada um de um modo particular. Acreditamos que aos olhos de quem nunca vivenciou a dança seja mais difícil dar crédito às palavras de Bernhard e M-G. Wosien. Isso porque sem a experiência, sem experimentar integralmente a dança no corpo, é difícil compreender o que ocorre conosco. Stewart (2016, p.206) adverte que, por mais que a dança seja um “canal espiritual, uma abertura de portais metafísicos e sensoriais”, não são todos os dançantes que conseguem sentir “os sentidos da alegria, esperança e renovação, bem como as conexões espirituais que podemos vivenciar por intermédio da dança sagrada”. Segundo ela, é necessário muita disciplina e treinamento para que isso ocorra e compara essa experiência com a jornada do xamã. Afirma que, quando chegamos a esse ponto de entrega total e vivenciamos esses sentimentos, “estamos nos conectando com a música, o místico e o etéreo, submetendo-nos a um poder que nos usa como um instrumento predisposto. Nós somos dançadas.” (STEWART, 2016, p.206).

Ao que vemos, o corpo necessita vivenciar, experimentar a dança para que

possa atingir ou se aproximar de um estado de total entrega. Com essa afirmativa não queremos desconsiderar o mérito das emoções que afloram quando assistimos a uma dança, na posição de espectador, no entanto, acreditamos que são sensações diferentes as que ocorrem entre a contemplação e vivência das danças.

Segundo M-G. Wosien (1997) a partir do momento em que o homem se separa da natureza, de suas crenças e começa a experimentar uma plenitude criativa da própria psique, encontra nas práticas psicotécnicas de meditação um guia, ou meio para o encontro com seu mundo interior. Nesse sentido, a dança seria um meio propício de meditação uma vez que “ao ser imitativa, toda a dança se propõe alcançar a identidade com o objeto observado e em torno do qual se executa a dança. É e proporciona êxtase, em virtude de seu contato com a força vital” (M-G.WOSIEN, 1997, p.11). A dança seria o meio para que possamos experimentar “a sensação de estarmos imbuídos de Vida” (Ibid., p.11). Isso porque: “Além do deleite no movimento rítmico, a dança concede, acima de tudo, a recriação de acontecimentos da vida numa representação rítmica.” (Ibid., p.11). Essa capacidade de expressarmos nossas experiências internas por meio da dança nos proporciona a capacidade de compreendermos melhor as imagens que geramos em nossa psique, que nos permitem nos relacionarmos com “a criação exterior. Assim, não se podem separar as ações externas das experiências internas porque a essência de ambas é a integração e a integridade.” (Ibid., p.12). Com isso, a autora reforça essa necessidade de compreender o corpo em sua integralidade e toca também na questão do corpo-dançante como produtor de imagens carregadas de uma memória, sobre o que falaremos mais a respeito no subitem 4.3 deste capítulo.

Com relação às tradições, M-G. Wosien (1997, p.12) afirma que “as tradições sagradas do mundo constituem um abundante armazém dos símbolos do homem, como metáforas do Mistério” e, em consequência da separação do homem com seu interior, ou por não estar mais “apegado ao mundo natural, que se transformou em uma coisa, sua coisa, o homem se sente isolado no cosmos, um estranho, e necessita encontrar suas raízes interiores” (Ibid., p.12). Ela também reitera o laço entre a dança e o ritual: “Na dança ritual – e todo o ritual primitivo é dança – o homem acometia a tarefa de representar seu deus, celebrando e comemorando os movimentos medidos da divindade na criação e os vestígios de sua viagem pela terra” (Ibid., p.13). E ainda exalta o papel do rito dançado enquanto uma “necessidade metafísica”, explicando sua afirmação com as palavras:

Como representação simbólica de um acontecimento primordial, a dança é executada prestando minuciosa atenção ao detalhe, com o objetivo de garantir a eficácia do rito que se propõe invocar o poder transcendente e utilizar sua influência. Sons e movimentos característicos, pertencentes a tribos e raças, estão tão profundamente enraizados, que perduram durante milênios sem sofrer mudanças substanciais. Através da repetição exata dos movimentos sagrados da dança, evocam-se experiências relacionadas com sua origem, e quem a executa entra voluntariamente no mundo do jogo dos deuses com o objetivo de tornar-se como eles. A dança ritual nunca é dirigida exclusivamente à divindade. [...] quando o rito se transforma em mero espetáculo que tenta exercer influência sobre o homem, ao invés de comungar com Deus, destrói-se e seu poder universal se desintegra. A religião se separa da dança, a arte do trabalho; o sagrado torna-se entretenimento profano e os antigos rituais, relegados para as margens de uma nova vida, degeneram em costumes sociais, transformando-se em jogos e danças folclóricas (WOSIEN, M-G., 1997, p.13-14).

Para a pesquisadora, a ruptura entre a dança e as práticas religiosas ocorre especialmente na era moderna, quando desaparece o culto e a “palavra falada e as práticas quietistas de meditação” começam a tomar conta dos rituais (Ibid., p.16). Como ela reforça em sua outra obra: “Até os primeiros séculos da era cristã estava inserida nas práticas religiosas e na vida em comunidade; à margem da história cultural e espiritual ela se manteve viva até os tempos modernos” (WOSIEN, M-G., 2002, p. 07-08). Nessa obra, ela ressalta como objetivo “tornar esta tradição da *Dança como Meditação* novamente acessível” (Ibid., p.08, grifo da autora). Em um estudo sobre as danças gregas, ela nos mostra a forte ligação delas com as tradições mitológicas e eclesiásticas. Para M-G. Wosien (1997) a dança de roda é uma das maiores e mais antigas riquezas culturais que temos, especialmente no ocidente onde os elementos de uma consciência mítica como arquétipos do movimento ainda estão presentes nas danças.

Em acordo com M-G. Wosien (1997, p.21) o corpo vigoroso “transforma a dança em sacramento” e salienta que no início da história o corpo tinha um caráter sagrado, assim como outras coisas, como a comida, bebida, a própria respiração e o ato de copulação eram considerados como “canais sagrados através dos quais o poder entrava no homem e o poder sagrado do corpo se expressava na ornamentação simbólica da totalidade ou de uma parte deste corpo.”. Do mesmo modo, a pintura que se fazia nos corpos significava uma união sagrada e uma transformação do homem em Deus. A autora também ressalta a dependência do homem com relação ao poder transcendente e aos rituais. Segundo ela, “as tradições sagradas do mundo inteiro expressam a compreensão

por parte do homem de sua dependência em relação ao poder transcendente e pretendem estabelecer contato com ele mediante os rituais” (Ibid., p.30). Para M-G. Wosien (1997), é esse contato entre a tradição sagrada, a transcendência e o ritual que garantem a continuidade da vida, ou seja, é o que nos mantém vivos. Ela, porém, faz uma afirmação curiosa, que despertou uma inquietação sobre a “morte do ritual verdadeiro”. Em suas palavras:

Todas as atividades importantes da vida do homem se iniciaram com a dança ritual e as transmitiram secretamente os guardiãs da tradição após a preparação ritual. Porém, o ritualismo conservado por uma casta sacerdotal ou um grupo de poder, que vela pela forma exterior, independentemente da mudança dos tempos ou das necessidades do indivíduo em desenvolvimento, torna a tradição sagrada numa simples relíquia, um fóssil. **O ritual que simplesmente sobrevive não é verdadeiro, porque não está vivo; trata-se apenas de um exemplar curioso da cultura humana do passado.** A teologia e o ascetismo contribuem para a repressão do movimento espontâneo e, por fim, a dança se torna em tabu e passa a ser considerada uma manifestação perigosa, clandestina ou maligna (WOSIEN, M-G., 1997, p.30, grifo nosso).

O que M-G. Wosien (1997) estaria afirmando é que os rituais, do modo como possivelmente existiram no passado, já não existem mais. Isso nos remete novamente aos conceitos warburgianos e benjaminianos, que nos lembram de que o tempo é anacrônico e dialético. O que significa que, à medida que o tempo passa e que o ser humano se modifica, muitas práticas sobrevivem ao tempo. Devemos, entretanto, lembrar que essa sobrevivência carrega rastros do passado e reminiscências do presente. Ou seja, ocorrem modificações no modo de se relacionar com elas e as compreender, o que perpassa um processo de resignificação. M-G. Wosien (Ibid., p.67) nos dá como exemplo a “ideia da morte como dançarina”, presente em muitas culturas passadas, nas quais as “personificações do defunto eram consideradas poderosos meios para devolvê-lo à vida”. Ou ainda, os ritos funerários comemorativos que ofereciam “proteção contra o temor e proporcionavam um meio para encontrar refúgio no companheirismo da comunidade”, em que o papel da dança era “honrar e entreter os defuntos com música, danças e cânticos”, como nas procissões funerárias do Egito, em que muitas danças eram realizadas com os braços entrelaçados ao redor da pira funerária, protegendo a unidade entre a vida e a morte (WOSIEN, M-G., p. 68). Os rituais funerários existem até hoje, no entanto,

foram totalmente ressignificados, especialmente na cultura ocidental.

Corroboramos com Giorgio Agamben (2013) que, em uma conferência realizada na Sicília, sobre a “arqueologia da arte”, relembra Michel Foucault e suas pesquisas sobre o passado. Ao ler Foucault, Agamben (2013, p. 351) interpreta que ele sugere que “as pesquisas históricas que fazemos sobre o passado, são apenas a sombra que paira sobre uma interrogação dirigida ao presente”. Ele complementa o pensamento do filósofo com as seguintes palavras: “é procurando compreender o presente que nós, europeus, encontramos-nos constrangidos a interrogar o passado” (Ibid., p.351). O autor especifica o europeu e justifica sua fala com as seguintes palavras:

[...] o homem europeu, de modo diverso dos asiáticos ou dos americanos, para os quais a história ou o passado têm um significado completamente diferente, pode ter acesso à sua verdade apenas por meio de um confronto com o próprio passado, somente acertando as contas com a própria história. [...] creio que a crise que a Europa está atravessando é, antes de mais nada, [...] não um problema econômico, mas uma crise da relação com o passado (AGANBEM, 2013, p.351).

Com essas palavras, podemos reafirmar a importância de conhecermos nosso passado, nossa história; do mesmo modo, podemos entender a busca e valorização que Bernhard e M-G. Wosien, europeus, atribuem às danças tradicionais dos povos antepassados. A pedagogia criada por eles tem sustentação teórica e demonstra uma profunda pesquisa aos hábitos e culturas de nossos antepassados, o que nos permite afirmar que é uma pedagogia sólida e complexa. No próximo subitem, buscaremos uma relação mais acirrada entre alguns pressupostos da pedagogia da DCS e os conceitos warburgianos.

#### **4.2 – “Ninguém entra no mesmo rio duas vezes...”: Releituras da arte e as suas sobrevivências**

“O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje”.

*Heráclito de Efeso*

Ao pensarmos sobre o processo de autoria e elaboração da teoria e/ou

pedagogia das Danças Circulares Sagradas, reportamo-nos diretamente ao conceito warburgiano de *Nachleben*, a “vida póstuma” da Antiguidade. Waizbort (2015, p.08) interpreta esse conceito como algo que, “embora morta, permanecesse viva assombrando épocas posteriores”, seria uma “morta-viva”, que, apesar de permanecer presente, “s sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados.”. Para exemplificar melhor esse conceito, o autor faz uso das seguintes palavras:

A utilização de modelos de representação oriundos da Antiguidade no Renascimento não significa necessariamente que tais modelos permaneçam como suportes de seus significados antigos. É plenamente possível que um modelo pictórico – um gesto, por exemplo – tenha sido ressignificado pelo artista em sua apropriação. Em que medida essa ressignificação mantém elementos do sentido original? E em que medida se contrapõe aos sentidos antigos? O problema é precisamente discernir as transformações sofridas por certos modelos, ao serem apropriados e reutilizados, em maior ou menor medida, mais ou menos literalmente, pelos artistas da Renascença. Estamos falando, então, de processos de apropriação que são na mesma medida processos de ressemantização (WAIZBORT, 2015, p. 10 – 11).

Nesse sentido, relembremos a célebre frase do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso: “O mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio duas vezes, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje”. Essa sábia reflexão foi nos deixada há mais de 2.500 anos atrás, por Heráclito e continuam reverberando até hoje, permitindo que novas indagações e reflexões surjam a partir delas. Didi-Huberman (2013b, p. 29) também explora muito o conceito de *Nachleben* em suas pesquisas, buscando compreender em profundidade esse que, segundo ele, seria o “conceito crucial de toda a empreitada warburgiana”. Segundo o autor, o termo *Nachleben* está diretamente ligado ao conceito de “pós-viver”, ou ainda, “um ser do passado que não para de sobreviver” (Ibid., p.29). Na concepção de Warburg, aos olhos de Didi-Huberman (2013b, p.34) era preciso “‘atravessar paredes’, de ‘desenclausurar’ a *imagem* e o *tempo* que ela carrega – ou que a carrega”; tais ideias provocaram consequências fundamentais para a história da arte. Para Didi-Huberman (2013b, p.36) Warburg foi responsável por uma multiplicação de ligações entre saberes, ou seja, “entre as respostas possíveis à sobredeterminação insana da imagem”. No entanto, poucos foram aqueles que o compreenderam em seu tempo, pois suas ideias eram muito ousadas para a sua época e talvez ainda sejam, uma vez que pressupõe uma ruptura



entre as barreiras que separam o conhecimento, uma visão interdisciplinar sobre o fenômeno, algo que ainda almejamos conquistar.

Para Warburg, as imagens estavam atreladas à cultura de uma determinada época, por isso, ele as considerava um “‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ (*Kultur*) num momento de sua história”, ou seja, a imagem não poderia ser “dissociada do *agir* global dos membros de uma sociedade” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.40). Dado esse posicionamento, Warburg não teria como pensar a imagem dissociada da antropologia. Seus pressupostos permitiram uma abertura entre as duas áreas de saber: história da arte e antropologia. Didi-Huberman (2013b) explora uma das fontes de pesquisa de Warburg, Edward B. Tylor (1832 – 1917). Um antropólogo britânico, estudioso sobre a *ciência da cultura*, que teria descoberto algo perturbador: a *ação vertiginosa* do tempo na atualidade, na ‘superfície’ presente de uma dada cultura. Assim, ele afirmava em seus estudos sobre a complexidade do tempo:

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto [...] (TYLOR, 1871, p.16, apud DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.46).

O que irá chamar a atenção de Warburg nos estudos de Tylor é seu interesse pela sobrevivência de práticas culturais, ou, nas palavras de Didi-Huberman (2013b, p.47) a “permanência da cultura” como um “*sintoma*, um traço de exceção, uma coisa deslocada” em que “os velhos hábitos conservam suas raízes num solo revolvido por uma nova cultura”. Tylor (1871) dedicou-se ao estudo sobre as brincadeiras e brinquedos infantis, buscando identificar nessas atividades sobrevivências ou traços de culturas antepassadas, do mesmo modo que Warburg o fez ao estudar as práticas festivas do Renascimento e do mesmo jeito que nós buscamos esses traços da cultura de nossos antepassados na teoria/pedagogia da DCS. Didi-Huberman ressalta que:

[...] a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*. Warburg, como sabemos, interessava-se pelos vestígios da Antiguidade clássica: vestígios que não eram redutíveis à existência objetiva de restos materiais, mas, ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique. [...] as sobrevivências, segundo Tylor, designavam uma *realidade mascarada*: algo persistia e atestava um estado desaparecido da sociedade, porém sua própria persistência era acompanhada de uma modificação essencial – mudança de estatuto, mudança de significação (dizer que o arco e flecha das guerras antigas sobreviveram como brinquedos infantis é dizer, evidentemente, que seu *status* e sua significação se modificaram completamente). Nisso, a análise das sobrevivências se evidencia como a análise de manifestações sintomais e fantasmiais (DIDI-HUBERMAN, 2013b., p.48-49).

Esse conceito de tempo histórico ecoa e perpassa os pensamentos de outros historiadores, como Jacques Le Goff (2003) que nos ensina sobre a oposição entre o antigo e o moderno atrelada à história do Ocidente. Segundo ele, existe por parte dos “antigos uma defesa em prol das tradições e por parte dos modernos uma reivindicação e apelo pela inovação” (LE GOFF, 2003, p.173). O autor alerta que a modernidade pode “camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, entre outras, as da Antiguidade. É uma característica das ‘renascenças’ e, em especial do grande Renascimento do século XVI. A ‘moda retrô é hoje um dos componentes da modernidade’” (Ibid.,p.173). Le Goff (2003) fala sobre o antagonismo antigo/moderno, e menciona que esse antagonismo é uma ação pautada nas atitudes dos indivíduos, das sociedades e épocas históricas diante do passado. Um exemplo dado por ele é o Renascimento, que valorizará muito o que é “antigo”. Em suas palavras:

O combate entre “antigo” e “moderno” será menos o combate entre o passado e o presente, a tradição e a novidade, do que o contraste entre duas formas de progresso: o do eterno retorno, circular, que põe a Antiguidade nos píncaros e o progresso por evolução retilínea, linear, que privilegia o que se desvia da antiguidade (LE GOFF, 2003, p. 178).

Seguindo seu pensamento, o Renascimento irá perturbar a emergência do “moderno” como oposto ao “antigo”, valorizando e retomando temas do período clássico, ou da antiguidade como já vimos com os estudos de Warburg. Desse modo, Le Goff (2003) apenas nos lembra o quanto esse período do Renascimento é marcante para a arte, pois a partir desse período a aproximação entre o antigo e o moderno tornou-se mais

fácil. Na interpretação do autor, o moderno não consegue se desvencilhar do antigo e ocorre sempre um retorno ao passado. Modernidade e moda retrô caminham lado a lado, ou seja, esse período que se intitula e se quer totalmente novo deixa-se obcecar pelo passado, pela memória e pela história (LE GOFF, 2003, p. 204). Essa situação se justifica pelo fato de que, nas palavras dele, “os indivíduos que compõem uma sociedade sentem quase sempre a necessidade de ter antepassados; é esta uma das funções dos grandes homens. Os costumes e o gosto artístico do passado são muitas vezes adotados pelos revolucionários” o que inviabiliza o discurso de que para avançar no futuro é necessário apagar ou superar o passado (Ibid., p.218). Le Goff explica essa nostalgia que o ser humano; em geral, tem com relação ao passado da seguinte maneira:

A aceleração da história, por um lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostálgicamente às suas raízes, daí a moda retrô o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio (LE GOFF, 2003, p. 225).

Com relação à memória, destacamos a fala de Jean-Pierre Changeux (1972): “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” (p. 356, apud LE GOFF, 2003, p.420). Le Goff (2003) destaca ainda que o interesse pela memória coletiva e a cientifização é algo recente. Em suas palavras: “Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico” (Ibid., p.466). Mais adiante, o autor reforça seu pensamento afirmando que a história passa a se esforçar “por criar uma história científica a partir da memória coletiva”, o que o autor denomina como “uma revolução na memória” e “a renúncia de uma temporalidade linear”, diante de uma “evolução das sociedades” a partir da segunda metade do século XX (LE GOFF, 2003, p.467-469). Essa “renúncia” à linearidade do tempo e da história encontraremos também em outros autores que estão presentes em nosso diálogo, como Aby Warburg, Walter Benjamin e Didi-Huberman.

Nas palavras do historiador Eric Hobsbawn (2013, p.23): “O passado legitima. O passado fornece um pano de fundo mais glorioso a um presente que não tem muito o que comemorar”, talvez isso justifique que “teoricamente cada geração copia e

reproduz sua predecessora até onde seja possível, e se considera em falta nesse intento. Claro que uma dominação total do passado excluiria todas as mudanças e inovações legítimas”, o autor complementa afirmando que “a atração do passado como continuidade e tradição, como ‘novos antepassados’, é forte e indispensável”. Ele novamente reforça a concepção de o que o passado não pode ser simplesmente copiado no presente, isso porque “o modo como as sociedades humanas vivem e operam foi totalmente transformado” (HOBSBAWN, 2013, p.42). Com isso, podemos nos voltar a nosso objeto de estudo e intuir que, por mais que Bernhard Wosien ansiasse por uma vivência de nossas culturas antepassadas, um retorno às tradições por meio da dança, não podemos perder de vista o contexto no qual essas primeiras danças surgiram e o contexto atual, com todas as transformações sociais, culturais e de relações interpessoais que ocorreram.

Em sua última obra, escrita pouco antes de sua morte, Benjamin<sup>50</sup> escreve sobre a história, o marxismo e capitalismo, as lutas de classe, entre outros assuntos, elaborando dezoito teses de história. São pequenos fragmentos, densos e bastante herméticos, por isso, direcionaremos a leitura focando, sobretudo, no conceito de história e a relação dialética entre o passado e o presente que o autor propõe. Löwy (2005) salienta que ao longo dessas teses Benjamin apresenta diversos conceitos e sugere um novo olhar sobre a história, que nos permite pensar nosso passado como uma possibilidade de rememoração e o presente como uma possibilidade de redenção. Esse conceito nos adverte que não basta olharmos para o passado, mas que devemos lançar o olhar com uma postura ativa, no intuito de redimir todo mal feito aos nossos antepassados, vítimas da opressão, ou, os que foram vencidos; compreendendo essa redenção como uma “tarefa revolucionária que se realiza no presente. [ ] ‘Éramos esperados na terra’ para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador” (LÖWY, 2005, p.53). Benjamin viveu o contexto da Segunda Guerra Mundial, era judeu, foi perseguido e, antes que fosse capturado, deu fim a sua própria vida. Essa concepção dele sobre a história e a necessidade de redenção, portanto, expressa mais do que uma teoria. Tal concepção exige de todos um posicionamento crítico e ativo diante daquilo com que nos deparamos no presente.

Retomando as leituras de Larissa Martins Seixas (2009, p.34) destacamos uma de suas falas com a qual corroboramos: “quando se gira numa roda existe cumplicidade e confiança”. Sabemos que o ato de dar as mãos propicia uma maior

---

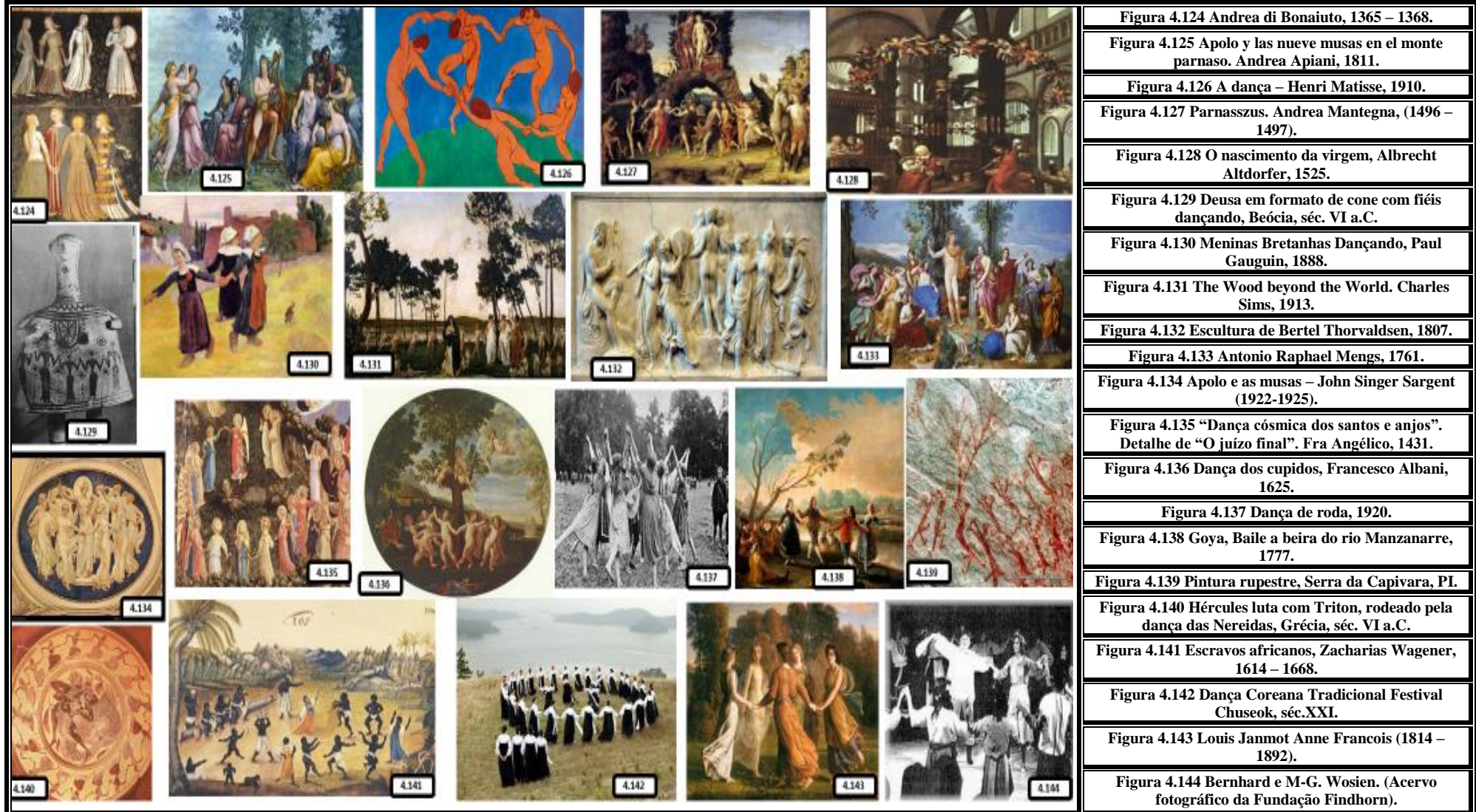
<sup>50</sup> A obra se intitula como: “Sobre os conceitos de história” e foi escrita em 1940.

confiança e vínculo entre os dançantes. Do mesmo modo, concordamos quando a autora ressalta a importância de cada um na roda, uma vez que “o indivíduo, enquanto cirandeiro, experimenta o estar diante de um grupo” (SEIXAS, 2009, p. 34), de tal modo que sua participação é o que agrega sentido à roda. A autora explica alguns processos que ocorrem durante uma vivência de danças de roda e partilhamos da mesma impressão, por isso, ressaltamos suas palavras:

A ciranda, além de criar um elo constante entre movimentos e sentimentos, permite que o cirandeiro perceba o seu ritmo e daqueles que giram ao seu redor. Para que a ciranda ocorra é necessário adequar os ritmos. Implica cada um dedicar um tempo a si mesmo e ao outro numa linguagem corporal. O dar as mãos numa ciranda leva a entender a importância de estarmos juntos nesta “roda da vida” equilibrando energias neste movimento contínuo em busca de uma maior integração e vivência do ser (SEIXAS, 2009, p. 37).

Talvez essa necessidade que o ser humano tem de estar junto a outro, a um grupo que lhe possibilite experimentar esse sentimento de pertencimento, acolhimento e afirmação explique, em parte, a força desse modo de dançar. Não é curioso pensar que a dança de roda é provavelmente o estilo mais antigo e primário de dança elaborado pelo homem e que, apesar de todas as mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais pelas quais nossa sociedade passou ao longo dos séculos, ainda seja uma dança praticada no nosso contexto contemporâneo? Qual seria a motivação para que as pessoas, atualmente, continuem se reunindo com o intuito de se entregar ao tempo de *Kairós*, ou seja, um tempo “livre”, em que se entregam ao simples prazer, ou à experiência de vivenciar a dança em grupo? Nas pranchas 4.8, 4.9, 4.10, 4.11 e 4.12 selecionamos imagens que remetem aos rastros da presença da dança circular ao longo dos tempos, em diferentes contextos, lugares, culturas e fins. Quando começamos a pesquisar, ficamos admirados com a quantidade de imagens de todos os tipos, de diferentes épocas e localidades, que reportam à dança circular; por isso, fizemos uma seleção que, embora tenha ficado grande, ainda não representa nem de perto a totalidade de imagens disponíveis.

## Prancha 4.8 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história.



## Prancha 4.9 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história.



## Prancha 4.10 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história.



Figura 4.167 Dança militar, Hans Burgkmair, séc. XVI.

Figura 4.168 Dança Chinesa, François Boucher, 1742.

Figura 4.169 Uma dança para a música do tempo, Poussin, 1634 – 1635.

Figura 4.170 Pintura em vaso de cerâmica, dança grega.

Figura 4.171 Dança de roda, Ettore Tito, 1906.

Figura 4.172 Epidemia da Dança, 1518.

Figura 4.173 Dança dos Sufis.

Figura 4.174 Enôcoe euboica, de Pitecusa, c. 700 a.C.

Figura 4.175 Dança dos índios brasileiros, Jean Léry, séc. XVI.

Figura 4.176 Remède de Fortune, Franc Mns., 1586.

Figura 4.177 Cena de um grupo de foliões ou Komos retirada de uma representação de um vaso grego da antiguidade.

Figura 4.178 Dança de roda, Portinari, 1966.

Figura 4.179 Josep Cañas, 1965.

Figura 4.180 Rodada ao redor da árvore. Charles de Angouleme, 1480.

Figura 4.181 Cupidos dançando, séc. XVII (anônimo)

Figura 4.182 Krista dançando com Gopis. Norte da Índia, sec.XVIII.

Figura 4.183 Manuscrito Francês, 1474.

Figura 4.184 Árvore dos desejos, Tibete, séc.XVII.

Figura 4.185 Dança dos Dervixes, Amir Khusran, Pérsia, 1485.

Figura 4.186 Dança circular, Grécia, 2005.

Figura 4.187 Olpe coríntia, 600 a.C.

Figura 4.188 Dança da morte, 1670.



## Prancha 4.11 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história.



Figura 4.189 Karl Heinz Henried, 1912 – 1988.

Figura 4.190 Artigo de matéria têxtil que mostra Dançarinos, Indonésia, séc.XV.

Figura 4.191 Povos que dançam, iluminação romana, 1420 – 1430.

Figura 4.192 O Bacanal, Tiziano, 1518 – 1519.

Figura 4.193 A dança, Irinia Charry, 2006.

Figura 4.194 O grande prato do tesouro Mildenhall, séc.IV.

Figura 4.195 Ariston, Alemanha, 1900.

Figura 4.196 Um mundo, Maximilian Lenz, 1899 (detalhe).

Figura 4.197 Estátuas, Alice Pittaluga, RJ, séc.XX.

Figura 4.198 Dança do fogo, William Robinson Leigh, 1866 – 1955.

Figura 4.199 Dança da Fita, séc. XXI.

Figura 4.200 Dança das águas, Remo Bernucci, 1964.

Figura 4.201 Paul Émile Chabas, 1899.

Figura 4.202 Floralia, Hobbe Smith, 1898.

Figura 4.203 Um mundo, Maximilian Lenz, 1899.

Figura 4.204 Dança na corte romana, 1400.

Figura 4.205 A dança das ninfas e os Reapers. Walter Crane, 1893.

Figura 4.206 Dancing Nymphs – Constant Montald 1898.








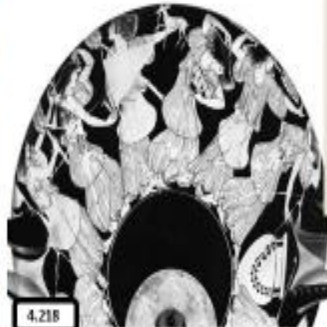










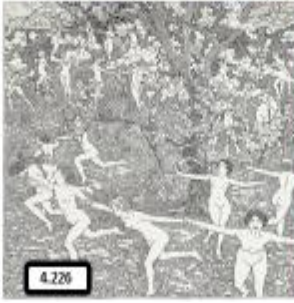

Figura 4.207 Antonio Zucchi, 1781.

Figura 4.208 Johann Georg Platzer, 1730 – 1735.

Figura 4.209 Fadas Dançando. William Blake, 1786.

Figura 4.210 Vasilha cerâmica, Atena, 775 – 750 a.C.

Prancha 4.12 – A presença imagética da dança de roda ao longo da história.

					Figura 4.211 Dança Tradicional Coreana, 2016.
					Figura 4.212 Terracota beócia, século VI a.C.
					Figura 4.213 Escultura submarina, Jason de Caires Taylor, 2006.
					Figura 4.214 Arte Grega, séc. VIII – VI a.C.
					Figura 4.215 Dança circular aberta com tocador de lira. Creta, 1400 – 1100 a.C.
					Figura 4.216 Mozambique, foto de Giacomo Pirozzi, 2017.
					Figura 4.217 A Natividade Mística, Sandro Botticelli, 1500 – 1501.
					Figura 4.218 Menades dançantes, Grécia, séc.V a.C.
					Figura 4.219 James Barry, 1792.
					Figura 4.220 Dança em volta da árvore, Pieter Bruegel, 1634.
					Figura 4.221 Dança funerária, tumba etrusca, Nápoles, sec.IV a.C.
					Figura 4.222 John White, Virgínia, 1585 – 1593.
					Figura 4.223 Deusas com dança de fiéis em sua coroa, Chipre, sec.VI a.C.
					Figura 4.224 An Old Oak. Rogers's Poems 1835.
					Figura 4.225 Hans Zatzka, 1859 – 1945.
					Figura 4.226 Maximilian Lenz, 1898.
					Figura 4.227 Escultura baseada na pintura de Matisse, ilha de Yelagin, 2015.
					Figura 4.228 Dança dos aldeões italianos, Peter P. Rubens (1577 – 1640).

Como vemos, as imagens são muito variadas e não teria como tecer comentários individuais sobre cada uma, mas destacamos que, o que conecta todas elas é a dança circular e sua sobrevivência ao longo da história. As imagens nos comprovam também a necessidade que temos de nos expressar e registrar nossas memórias por meio da arte, seja pela escultura, pintura, desenho, fotografia, estamos sempre deixando rastros de nossa história, nossa cultura. De acordo com Paviani (2011, p. 02), “é próprio do ser humano, da cultura e da sociedade que cada geração crie novas formas de expressão e de comunicação, respeitando e recriando as formas tradicionais”. Essa afirmativa vai ao encontro do que os autores defendem, de que não há como fixar o olhar no presente ou focar no futuro, sem antes olhar para trás e ver o que o passado tem para contribuir ou acrescentar. Os autores Alexandre Alves e Letícia F. de Oliveira (2010) contribuem com a discussão e ressaltam essa concepção afirmando que:

Não existe nenhuma sociedade sem memória. Seja por meio de mitos, lendas ou relatos orais, seja por meio de documentos, cada sociedade preserva o passado de alguma maneira. Essa memória, que é constituída pelo conjunto de vestígios deixados pelas gerações passadas, pode ter diversas funções: exaltar os grandes feitos dos ancestrais, preservar a identidade de um grupo social, transmitir costumes, tradições e vivências, etc. Mas a função mais importante da memória é relembrar aquilo que poderia ser esquecido, transmitindo o significado das experiências passadas às novas gerações (ALVES e OLIVEIRA, 2010, p.13).

Como fomos sugerindo ao longo dos demais capítulos, nem sempre entregar-se exclusivamente ao prazer de dançar ou ao prazer que a dança em grupo pode oferecer foi o objetivo da dança circular. Sabemos que, na atualidade, a maioria das danças tem como objetivo o espetáculo, ou visa a um público, a um espectador, a alguém que possa assistir a ela e admirá-la. Como temos afirmado ao longo do nosso trabalho, contudo, esse não é o objetivo da DCS, que busca, em sua prática, retomar essa essência da dança, como o contato entre as pessoas, o encontro com o outro e consigo mesmo, a conexão com algo que transcende e que poderíamos denominar como sagrado, o acesso à memória cultural dos povos antepassados por meio dos gestos e músicas tradicionais. Mendes (2001, p. 13) reforça que, “desde a mais remota Antiguidade Clássica se encontram referências à danças, como as danças circulares do coro cíclico, que, cantando os ditirambos, evoluçionavam em torno do altar onde jazia a vítima a ser sacrificada ao deus”. Como

podemos acompanhar ao longo do capítulo, todavia, o modo de dançar em roda foi se modificando com o passar dos anos e, aos poucos, foi perdendo espaço para os espetáculos e estilos novos de dança. Uma das hipóteses para essas mudanças, elaborada pelo pesquisador Curt Sachs é que:

O declínio da dança é resultado e indício do desenvolvimento social. As danças corais, danças comunais, exigem uma ordem social homogênea [...]. O triunfo do individualismo o século XIX eleva, inevitavelmente, a dança de par a uma posição de liderança e permite que a dança coral entre em declínio. Esta última encontra-se, agora, desprovida de sentido – uma fraca tentativa de gerar sentimentos comunais em um pequeno agrupamento de pessoas [...]. (SACHS, 1963, p. 437, apud YOUNGERMAN, 2013, p. 68).

Outra hipótese atrelada ao novo estilo de vida e de sociedade, marcada por Ehrenreich (2010, p. 212) é de que momentos dedicados a “dançar, cantar e alcançar transe só podiam ser distrações” o que não é compatível com esse novo modelo social pós Revolução Industrial. Nesse novo modelo de sociedade, “o rito revolucionário principal era a *reunião* – em posição sentada, sem requerer qualquer forma de participação além dos discursos ocasionais, e conduzida de acordo com regras de conduta estritas” (Ibid., p.212). Com isso, cada vez mais, os rituais extáticos, as religiões sincréticas e movimentos místicos, em especial dos povos oprimidos e colonizados do ocidente, foram reprimidos e, em muitos casos, extintos completamente.

Bernhard e M-G. Wosien, ao criarem a teoria e pedagogia da DCS, sempre deram um espaço de destaque para a questão do patrimônio cultural, da tradição, da simbologia presente nas danças dos povos, assim como, a importância de nos reconectarmos com o sagrado e com o outro por meio das danças. Ao revisitarem esse estilo de dança possibilitaram uma “sobrevivência”, no sentido warburgiano, de buscar rastros, mas, sobretudo, lançar um novo olhar para as danças circulares. É possível deslumbrar um retorno a um tempo em que as pessoas se reuniam pelo prazer da dança em grupo, de estar em comunidade, dar as mãos e se movimentar junto e de transcenderem por meio da dança. Essas características podem ser indicativos de que, mesmo tendo sido revisitada e reformulada muitas vezes, a dança circular ainda sobrevive e que a DCS tem sido uma das responsáveis para que essa sobrevivência ocorra. Dito isso, apoiamo-nos novamente no conceito de *Nachleben* para dar suporte ao que afirmamos. Didi-Huberman

(2013b) explicita o sentido desse conceito como algo capaz de:

[...] *tornar complexo o tempo histórico*, ao reconhecer no mundo da cultura temporalidades específicas, não naturais. Basear uma história da arte na “seleção natural” – por eliminação sucessiva dos estilos mais fracos, vindo essa eliminação a dar ao futuro sua perfectibilidade e, à história, sua teleologia – é, com certeza, algo diametralmente oposto ao seu projeto fundamental e aos seus modelos de tempo. A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmiais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’ (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.55, grifo do autor).

A partir disso e de tudo o que viemos discutindo até aqui, questionamo-nos: “A teoria e pedagogia criadas por Bernhard e M-G. Wosien pode ser considerada algo inovador, uma ressignificação, um revisitar a danças ou modo de dançar já existentes?”. Poderíamos utilizar o termo “originalidade” ou “autoria” às DCS ou elas estariam mais próximas de “fantasmas” das danças populares já existentes, que persistem em sobreviver graças a uma memória coletiva? Não consideramos que a questão da originalidade qualifique mais ou menos uma arte, apenas buscamos compreender quais resquícios do passado podemos vislumbrar nas DCSs e quais seriam as contribuições ou releituras novas.

Estamos cientes de que essa relação entre o que presenciamos no contexto atual e o que identificamos de sobrevivências do passado não é algo tão simples, isso porque os conceitos de Warburg sobre a sobrevivência “não nos oferecem nenhuma possibilidade de simplificar a história”, como nos alerta Didi-Huberman (2013b, p.69). Sobretudo, porque ele nos impõe, em uma única palavra, “o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas*”, ou seja, a sobrevivência “*desnorteia a história*, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro.” (Ibid., p.69). Eis aqui o desafio e a complexidade de atrelarmos nossas pesquisas aos conceitos warburguianos.

Na Inglaterra, um estilo de dança foi criado posteriormente à DCS, por Laura Shannon, em 1992. Ela denominou sua técnica de “Living Ritual Dance”, ou “Dança Ritual Viva”, voltada somente para mulheres. Essa técnica foi elaborada a partir de seus

anos de experiência com a dança folclórica, incluindo danças da “European Sacred Circle Dance Network”, uma teoria que mistura a dança folclórica, dança circular e métodos da terapia da dança/movimento. Shannon explica sua teoria:

A Living Ritual Dance não visa ensinar a técnica da dança folclórica e nem imitar as culturas tradicionais, o seu principal objetivo é promover a redescoberta experiencial da antiga dança de cura na qual a dançaterapia tem as suas raízes, por meio da exploração criativa de danças folclóricas que ainda existem. Procuramos relacionar essas antigas formas de dança com o nosso eu moderno, e mantê-las vivas de uma maneira que encerre significado para nós hoje, vivenciando-as em um contexto ritual (SHANNON, 1992, apud STEWART, 2016, p. 204).

Pelo relato, parece-nos que as danças ocorrem a partir de danças já existentes; não há criação de novas coreografias, diferentemente da DCS. Em seu site, ela explica o propósito e como as danças ocorrem:

A Dança Ritual Viva utiliza principalmente danças da aldeia de uma série de países da Europa Oriental, do Oriente Próximo e da Ásia, bem como danças nativas americanas, africanas e recém-coreografadas. A Dança do Ritual Viver não visa instruir a técnica da dança folclórica nem imitar as culturas “tradicionais”: sua intenção principal é facilitar uma redescoberta experimental da antiga dança de cura na qual a dança terapêutica tem suas raízes, através da exploração criativa de pessoas existentes, danças. Procuramos relacionar essas antigas formas de dança com os nossos eus modernos e mantê-los vivos de uma maneira que tenha significado para nós hoje, experimentando-os em um contexto de ritual. As próprias danças são formações em círculo, círculo aberto e fechado, labirinto/espiral e solos, que contribuem, à sua maneira, para a provisão de um espaço seguro e de apoio no qual a cura pode ocorrer. O compartilhamento da qualidade do ritmo e do esforço cria uma atmosfera de sustentação e apoio mútuos, enquanto movimentos simples são repetidos para evocar a universalidade da experiência humana no espaço e no tempo. O padrão de dança circular pode se visto como uma mandala, onde o círculo pessoal está alinhado com o círculo do universo, e assim, o símbolo universal de unidade e totalidade se torna um símbolo pessoal também. A mandala permite que cada dançarino se centralize e harmonize as diferentes energias dos dançarinos individuais em um todo equilibrado (SHANNON, 1992, p.2).

Ao buscarmos mais informações sobre essa dança, vimos fotos em que aparecem os participantes em poses e formações espaciais muito semelhantes à DCS,

centros de roda também muito semelhantes e, embora a dança seja descrita como uma dança voltada para mulheres, visualizamos homens participando também. Na maioria das danças, a música é tocada ao vivo, com poucos instrumentos e algumas acompanhadas por canto. Os passos são muito simples e se repetem diversas vezes durante as danças. Em um artigo intitulado “Dança de Círculo Tradicional e as Raízes do Ritual”, Shannon (2015, p.1) menciona que há trinta anos vem pesquisando e ensinando danças circulares tradicionais da Grécia, dos Balcãs e da Arménia, “particularmente as danças das mulheres, as danças de diásporas como os ciganos e as tradicionais danças rituais”. Ao definir a diferença entre uma dança ritual e uma dança “comum”. Ela explica que:

Uma ocasião ritual é distinguida pelo contexto, incluindo um dia, local ou marco especial em vida; comida especial, fantasias e itens simbólicos; danças especiais, músicas e atividades. As danças cotidianas podem ter um nome diferente em ocasiões rituais, de acordo com quem está dançando e com que propósito: a dança trácia geralmente conhecida como Kséyrtos, por exemplo, é chamado Papísios quando dançado por velhos, Babísios quando dançado por mulheres idosas, e Knás quando dançou na festa nupcial de hena. Os passos são os mesmos; apenas o contexto difere. Alguns eventos de dança ritual, como o panegyri da vila, podem ser abertos a todos na comunidade, enquanto alguns estão restritos a participantes específicos (apenas os homens; apenas as mulheres; apenas as meninas solteiras e assim por diante). Algumas ocasiões rituais combinam os dois tipos: antes de um casamento da aldeia, apenas os parentes da noiva e do noivo dançarão nas respectivas casas, mas na frente da igreja após a cerimônia toda a aldeia pode ser convidado para se juntar a dança. Saber quem tem permissão para participar e como é essencial para o ritual (SHANNON, 2015, p.1).

Notamos que existe uma grande preocupação em tornar os momentos de dança um ritual, muito próximo de como era executado pelos povos dos quais as danças são originárias. Busca-se seguir a sequência correta do ritual, respeitar quem pode e quem não pode participar de determinadas danças, respeitando o princípio do ritual, definido por Shannon como:

A definição de ritual como uma série de ações específicas repetidas em uma ordem previsível se aplica tanto para a dança ritual, com sua série de passos, quanto para o ritual de dança, com sua série de ações. Em ambos os casos, essa previsibilidade - o fato de que todos sabem o que vai acontecer, tanto durante a dança como durante o dia - permite aos participantes libertar a mente e concentrar-se no trabalho interior que é o propósito do ritual. Isso consiste em afirmar nossa conexão e

participação no ciclo sagrado da vida. Ritual invoca e elogia a energia benevolente da natureza, celebrando a ordem no cosmos e a nossa parte nisso, para abençoar e proteger toda a comunidade (SHANNON, 2015, p.1).

Shannon usa como referência os trabalhos de M-G. Wosien, especialmente no que se refere à definição de ritual. O princípio de unidade e comunidade também aparece em sua proposta, segundo ela, ao nos conectarmos com os outros e com nós mesmos, conectamo-nos também com nossos ancestrais e, dessa maneira “nos tornamos um com algo mais antigo que nós, maior do que nós, e mais poderosos do que nós” (SHANNON, 2015, p. 2). Segundo ela, as mulheres normalmente transmitem os ensinamentos do mesmo modo que os receberam de suas ancestrais, com a mesma fidelidade, para que a tradição não se perca, mesmo diante das alterações necessárias diante de mudanças ocorridas entre as gerações. A autora acredita que a dança é o caminho para que as novas gerações tenham acesso aos conhecimentos de nossos ancestrais e para que a tradição se mantenha viva.

Como podemos notar, existem vários pontos em que essa dança e a DCS convergem. Existe por parte de ambas a proposta de cura e busca por uma totalidade por meio da dança. As formações espaciais também são as mesmas; círculo fechado e aberto, labirinto e espiral. Ao que parece, entretanto, um ponto divergente entre ambas as teorias está atrelado à fidelidade ao ritual, que, ao que nos parece, na “Living Ritual Dance”<sup>51</sup> há uma exigência maior.

Na busca por compreender melhor essas semelhanças que encontramos nas manifestações artísticas, encontramos em Horst Waldemar Janson (2001) um possível caminho. Em sua obra, o autor dá indícios de que na arte muita coisa pode ser julgada como cópia de uma obra “original”, mas que devemos ser cautelosos em nosso julgamento. Para Janson (2001, p.19), “ao servir-se de outra obra como modelo, o artista não está realmente copiando, no sentido comum do termo, visto que não tenta obter o efeito de uma simples cópia”. Segundo o autor, o artista se utiliza de outras obras para “se instruir” e, ao copiar, imprime à obra seu “próprio e inimitável ritmo”, ou seja, o artista “representa” outra obra e não simplesmente faz uma cópia. Janson (2001) faz uso de uma pintura realizada por Eduardo Manet para expor seus argumentos com mais

---

<sup>51</sup> Para quem deseja maiores informações sobre essa dança, indicamos o site: <https://laurashannon.net/articles>



clareza. Trata-se de um quadro muito famoso do pintor, intitulado como “*Le Déjeuner sur l’Herbe*”, ou “Almoço na Relva”, pintado em 1863 (prancha 4.13, figura 4.229).

A princípio, essa tela foi considerada ousada demais para a época, pois expõe o corpo de uma jovem mulher despida entre dois homens. Após alguns anos, um historiador da arte faz uma descoberta, uma gravura de divindades clássicas, pintada por Rafael em 1520 e intitulada como “*O julgamento de Páris*” ou o “*Juízo Final*” (detalhe) que apresenta os mesmos traços da pintura de Manet (prancha 4.13, figura 4.231). Esses mesmos traços são identificados também em uma obra que remonta à Roma clássica, intitulada como “*Deuses Fluviais*” (sarcófago romano), do século III d.C. (prancha 4.13, figura 4.232). Ou seja, de acordo com Janson (2001, p.21), seriam três obras com traços muito semelhantes, feitas em tempos e contextos diferentes, “três elos de uma cadeia de relações que surgiu algures num passado obscuro e distante e que continuará a prolongar-se pelo futuro”, tendo em vista que o quadro de Manet já foi utilizado como modelo por artistas mais recentes. Tomamos a liberdade de acrescentar às imagens citadas por Janson (2001), a obra “*O concerto campestre*” (1505-1510) de autoria atribuída tanto a Giorgione (1477-1510) como a Ticiano (1490-1570). (prancha 4.13, figura 4.230). Ao observarmos as imagens, podemos ver claramente as semelhanças nos traços das figuras.

## Prancha 4.13 – Releituras nas obras de arte.



4.229



4.230

Figura 4.229 Le Déjeuner sur l'Herbe, (Almoço na Relva), Edouard Manet, 1863.

Figura 4.230 O Concerto Campestre (1505 – 1510) cuja autoria uns atribuem a Giorgione (1477 – 1510) e outros a Ticiano (1490 – 1570).



4.231



4.232

Figura 4.231 O juízo final, ou, O julgamento de Páris. Rafael Marcantonio Raimondi, 1520. (detalhe)

Figura 4.232 Deuses Fluviais, séc. III d.C. Villa Medici, Roma. (detalhe de um sarcófago romano)

De acordo com Janson (2011, p.21), essa ligação entre as obras de arte ocorre devido a uma teia ou conjunto de elos que formamos e denominamos de tradição, que “serve de trampolim para a imaginação criadora”, ou seja, seria o ponto de partida para os demais que virão posteriormente. Novamente, retomamos o conceito warburgiano de sobrevivência que, como relembra Didi-Huberman (2013b, p:76), opõe-se a uma compreensão de uma “continuidade histórica” e vai ao encontro de uma concepção que entende que “as pausas”, “crises”, “saltos” e “retornos periódicos” são necessários e nos permitem o acesso a uma “memória” e não a uma “sucessão de fatos artísticos” apenas. Gertrud Bing (1965) irá reafirmar essa premissa com sua afirmação de que a:

[...] *Nachleben* transforma toda a nossa ideia de tradição: já não se trata de um rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio contínuo, no qual as coisas seriam simplesmente transmitidas da cabeceira para a foz, mas de uma dialética tensa, um drama encenado entre o curso do rio e seus próprios redemoinhos (BING, apud, DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.76).

Retomamos também à noção de *engrama* elaborada por Warburg e que nos permite compreender que essa utilização de “formas de figuração já existentes” são “reprocessadas em função de suas necessidades expressivas”, que conduziria o “olho do pintor para aqueles ‘modelos’ disponibilizados pelo passado, que serão então, metamorfoseados” (WAIZBORT, 2015, p. 12-13). Esse conceito de *engrama* não foi finalizado por Warburg, no entanto, não deixa de ter sua relevância para que possamos compreender tais fenômenos. Didi-Huberman (2015) alerta que Warburg havia compreendido a importância de observarmos o símbolo e seus movimentos, o modo como eles migram no tempo e no espaço, assim como as modificações pelas quais passam. Entrelaçando os sintomas observados entre as imagens expostas na prancha 4.13 poderíamos pensar também no anacronismo dessas imagens e as memórias por elas evocadas.

Pautamo-nos novamente nos dizeres de Didi-Huberman (2015, p. 27) para defender essa ideia: “Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo”. Notemos que cada imagem representa um tempo histórico diferente, que vai

desde o séc. III ao século XIX, no entanto, esses tempos parecem se sobrepôr, sobretudo, nas semelhanças, ou releituras realizadas por cada artista, cada uma do seu modo e de acordo com seu tempo.

Essas concepções nos permitem traçar um paralelo entre a DCS, de Bernhard e M-G. Wosien e a dança circular ancestral, danças populares ou as danças ritualísticas, retomando a questão da originalidade das DCS. Acreditamos que não era do interesse dos idealizadores criar algo completamente novo, pelo contrário, temos visto que a grande motivação era justamente retomar a tradição na dança. Existem, contudo, características nas DCSs que nos permitem arriscar e afirmar que a novidade ou originalidade está na sua metodologia e na possibilidade de vivenciá-la em ambientes, finalidades e públicos tão diversificados. Outro fator é que ela não tem um fim único, pode se inserir em diversos contextos, com diferentes objetivos e entre diferentes grupos. Tal fato também pode ser explicado por meio do conceito de anacronismo de Didi-Huberman (2015), uma vez que, segundo ele:

Muito no presente, o objeto se arrisca em ser somente um suporte de fantasmas; muito distante no passado, ele corre risco de ser somente mais um resíduo positivo, trespassado, morto, em sua própria objetividade (outro fantasma). Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificáveis. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.28).

Diante disso, não podemos afirmar que as DCSs são apenas “fantasmas” de danças de um tempo passado. Existem reminiscências desse tempo, ou resquícios das práticas de nossos antepassados, presenciados e contemplados tanto nos gestos como nas músicas tradicionais. Existe, entretanto, um diferencial nessa metodologia, que é justamente valorizar o contexto contemporâneo, com suas características próprias, que vêm agregar novas possibilidades coreográficas para esse modo de se dançar em roda.

Como vimos, temos acesso a vários resquícios imagéticos que nos permitem assegurar que a dança circular está presente na tradição do homem desde os primórdios de nossa ancestralidade. Não podemos afirmar com muita precisão como eram essas danças, pois existe uma grande distância de tempo e mudanças que ocorreram nesse

intervalo entre os homens primitivos e nós. Suzanne Youngerman (2013, p. 63) nos chama a atenção quanto a isso quando menciona que “os primitivos’ modernos não são os mesmos, nem fisicamente nem culturalmente, que os homens ‘primevos’, cujas danças não podemos almejar saber nada a respeito”. Um dos motivos pelo qual a autora nos faz esse alerta é que, ao pesquisarmos sobre a dança, ou qualquer outra manifestação cultural, é preciso considerar que esta não permaneceu inalterada durante esses milhares de anos. No subtema anterior, ao discorrermos sobre a história da dança, comprovamos as mudanças pelas quais ela já passou ao longo dos anos. O que vai ao encontro do que Didi-Huberman (2011, p. 95, apud KERN, 2014, p. 120) afirma sobre a imagem e que podemos usar também para a dança: “Diante da imagem, não se deve perguntar somente que *história* ela documenta e de que história ela é contemporânea, mas também: que memória ela sedimenta”<sup>52</sup>.

Existe entre Aby Warburg, Walter Benjamin, Didi-Huberman, entre outros estudiosos, um pensar dialético sobre o tempo, um consenso da possibilidade de coexistência de tempos, ou seja, podemos vislumbrar rastros, ou vestígios de memória do passado que se atrelam ao presente e fazem parte de sua construção. A arte nos permite compreender que o tempo segue uma linha anacrônica na medida em que nos permite acessar memórias de tempos distintos, a montar e remontar novas histórias com os rastros que sobrevivem. Um exemplo é a dança tradicional, certamente, o que hoje compreendemos por dança e o significado que damos a ela se diferencia do que os povos antigos e povos que vivem em contextos diferentes dos grandes centros urbanos, como os indígenas, compreendem e atribuem a essa manifestação. É inegável, porém, o vínculo entre as tradições antigas e as contemporâneas e, por mais que a dança venha acompanhando as alterações sociais e passando por releituras, o ato de dançar em círculo, em grupo, parece nunca ter desaparecido por completo dos hábitos dos indivíduos, por mais que em alguns períodos da história sua presença esteja mais marcante e documentada.

De acordo com os escassos registros históricos sobre a dança circular, especialmente sobre a dança tradicional ou popular, que, em princípio, expressava muito a concepção de coletividade; estava mais atrelada à concepção de culto e ritual em celebração aos deuses, às estações do ano, à fertilidade, ou para firmar laços familiares e

---

<sup>52</sup> Georges Didi-Huberman, *La condition des images. Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney*, op.cit., p.95.

comunitários, entre outros sentidos. Talvez alguns desses sentidos atribuídos a essas danças tenham se modificado ao longo do tempo, em especial no que se refere à ligação com o sagrado ou ao ritual. Tais modificações seriam suficientes para afirmarmos que houve uma ruptura entre o modo de dançar primitivo e o dançar contemporâneo? Essa possível ruptura ocorreu com todos os povos e culturas?

A antropóloga Giselle Guilhon A. Camargo (2013, p. 20-21) dá-nos indícios de que não houve de fato uma ruptura, mas sim, uma ressignificação da dança. Ela afirma que, a partir do momento em que uma arte se torna um produto cultural, ou seja, sofre a influência e interferência de instituições, sejam elas acadêmicas, religiosas ou comerciais, em que se estabelece uma relação de “troca”; há uma “ressignificação” e um possível processo de transformação da arte em um “produto cultural”. Segundo a autora, isso ocorre porque as linguagens do corpo, em especial, a dança e o teatro, são “depósitos de relações sociais”, ou seja, há uma interferência do meio social e cultural no que tange aos sentidos e significados atribuídos a essas manifestações corporais. Esse processo é dialético, não tem fim, o que nos permite compreender que ele ocorre de modo circular, ou seja, existe a possibilidade do retorno, no entanto, esse retorno é sempre *ressignificado*.

M-G. Wosien (2013), em sua obra “Grécia: Danza y Mitos”, pesquisa a influência da cultura Grega sobre a Europa, afirma que a presença dessa cultura ainda é muito forte, seja pelas imagens, símbolos, mitos ou danças. Em suas palavras:

Si las imágenes míticas son puestas en movimiento, la imagen del alma despierta y conduce a una vivencia de profundo autoconocimiento. Los antiguos dioses no han muerto, siguen vivos en un **eterno presente**. Estos símbolos son parte de un lenguaje atemporal y representan, como tales, los contenidos de visión del mundo vinculada al tiempo. Revelan así su influencia en el sentido de la vida; **lo eterno** se mantiene constante mediante **la transformación continua** (WOSIEN, M-G., 2013, p. 10, grifo nosso).

A autora comprova sua teoria ao elaborar um livro e uma filmagem com encenação coreográfica a partir do mito de Ariadne e das imagens da antiguidade que se reportam ao mito e aos hábitos culturais dos gregos. Falamos um pouco sobre esse trabalho no capítulo 3. Retomamos apenas para destacar alguns trechos de sua obra, que, segundo M-G. Wosien (2017) tece-se a partir do sonho, mito e do que nós classificamos como realidade, tudo isso entrelaçado a música e às imagens que foram inspiradas por

meio da imaginação humana. Em suas palavras;

Mitos são sonhos coletivos – metáforas. Eles são as canções de nossa imaginação, inspiradas pelas energias do corpo, dramatizando a experiência de nossa encarnação. Estórias míticas são uma forma de lidar com o desconhecido. Estas imagens da alma, provenientes de dentro de nosso corpo, causam ondas de excitação, uma vez que elas nos contam sobre nosso destino. Em nossa sociedade perdemos contato com estas imagens internas da alma, e com isto a habilidade de organizá-las em ação. A sociedade tradicional organizava canção, dança e rituais religiosos para dar apoio às imagens de nossa alma, e às experiências por elas engendradas. Uma pessoa de ricas e profundas sensibilidades precisa viver com autenticidade, não obedecendo, mas vivendo em espontaneidade, compaixão e honestidade. Viver desta forma restauraria o mundo, de forma a ser capaz de saborear novamente os frutos da Árvore da Vida. Isto também significaria estar aberto para tudo o que se aproximar de nós, uma vez que respondemos ao ser-nos oferecido um lugar na vida dentro de nós. Com-paixão – ‘sofrer com’ como empatia – é a mais alta realização espiritual. Ela pede um estado de espírito e uma postura receptivos, onde as atitudes como fronteiras são porosas. Corpo, alma e mente são parte dos ciclos da experiência, como pulsos dentro de um pulso maior (WOSIEN, M-G., 2017, p.2).

Nesse trabalho, M-G. Wosien (2017) realiza uma pesquisa profunda nas imagens e músicas tradicionais, o que resultou na montagem de cinco coreografias. Como ela mesma define, o projeto de filmagem do mito de Ariadne apresenta “uma pantomina e uma interpretação dançada do encontro de Teseu com o Minotauro de acordo com uma subcorrente mitologia astral do relacionamento sol-lua, proveniente da mitologia oriental e do Oriente Médio” (Ibid., p.29). Quando dançamos essas danças, é como se nos colocássemos diante do tempo, no encontro entre duas culturas tão distantes, revivendo, em partes, a história de nossos antepassados.

Essa experiência acranômica pode ser explicada pelo fato de os mitos não se prenderem ao tempo cronológico, como afirma Manuel Antônio de Castro (2011). Segundo o autor, os mitos obedecem a outro tempo, ao tempo poético-circular, que corresponde à vigência da presença. Os mitos seriam responsáveis também pelo rito, sendo a “energia que reinaugura os ritos continuamente. E sempre de um modo diferente”. Do mesmo modo que o rito nunca se repete, a leitura que fazemos de uma arte também não se repete, a não ser “aparentemente” (CASTRO, 2011, p.1.428<sup>53</sup>). Mariana Monteiro

---

<sup>53</sup> O material não é paginado regularmente como um livro impresso, pois o arquivo encontra-se em formato de leitura digital, pelo kindle, que fornece apenas a localização.

(2011, p.62) comunga com esse pensamento e afirma que no “encontro de culturas, mesmo perante os mecanismos de imposição de uma delas, ambas modificam-se”. Assim aconteceu com vários estilos de dança, como a dança moderna. Explanaremos mais a ideia com o trabalho de uma de suas maiores representantes, Isadora Duncan, que, assim como Botticelli, M-G. Wosien, entre outros, ao elaborar sua arte, buscou inspiração nas obras de arte gregas, na expressão dos corpos, nas vestimentas, penteados de cabelo, etc. Em seu relato, Cavrell discorre sobre as alterações que ocorreram entre o balé clássico e a dança moderna, enaltecendo o trabalho de dançarinas como Isadora, Loie Fuller, Ruth St.Denis:

Todas elas trabalhavam no teatro popular. Foi uma era de modernismo, uma ruptura em relação às formas clássicas e tradicionais. O que definia cada artista como moderno, em especial no caso de Isadora, era o retorno direto às formas gregas, embora ela fosse verdadeiramente uma bailarina do novo século. O que a tornou moderna foi a reimaginação de velhas formas, já que um retorno ao tema grego, como sabemos, não era o fato de pertencer a um novo tempo e, desse modo, estar à beira da emancipação feminina; um corpo de mulher irrompendo para ser aceito e não apenas tolerado (CAVRELL, 2015, p.89).

Isadora Duncan<sup>54</sup> (1877-1927) rompeu com vários códigos da dança clássica, incorporando um figurino que lhe dava mais liberdade de movimentos; abandonou as sapatilhas, dançava descalça e não seguia as regras de movimentos codificados do balé. Buscou traçar sua própria identidade na dança e deixou um legado, ainda que partindo de um “pré-estabelecido”, ou algo que já existia e que talvez estivesse se perdendo com o tempo. Cavrell (2015, p.100) chega a comparar a dançarina às musas de uma pintura muito conhecida de Botticelli: “De pernas nuas sob leves túnicas de seda ou véus, ela parecia imitar uma das Graças, na *Primavera*, de Botticelli”. Sua dança e seu olhar sobre a antiguidade grega inspirou muita gente, apesar das críticas que sofreu de seus contemporâneos, acostumados com os códigos e regras do balé.

Não era a intensão de Isadora recriar as danças gregas, o que lhe interessava

---

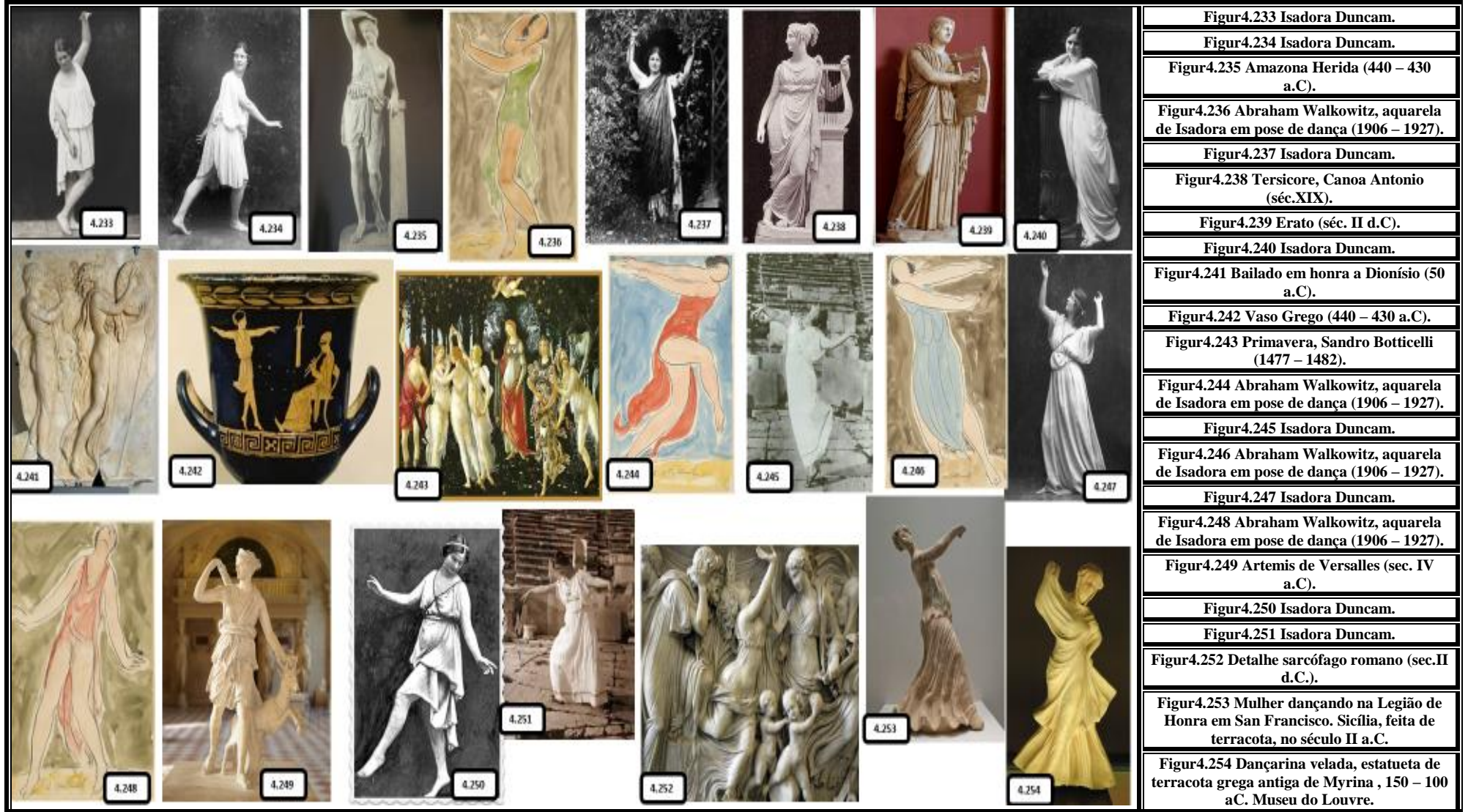
<sup>54</sup> Isadora Duncan (1877-1927) foi uma pioneira da dança moderna, para muitos, a mais importante. Feminista, revolucionária, amante das artes, um espírito livre, independente, pensadora e poeta, Isadora foi uma das mais duradouras influências do século 20. Desafiando radicalmente “as coisas como elas são”, possuindo a habilidade de expressar suas ideias com entusiasmo e humor e, praticamente sozinha, Isadora devolveu a dança a um lugar elevado entre as artes. Ela levou a arte da dança de volta as suas raízes de arte sagrada. Fonte: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/isadora-duncan>. Acesso em 07 de fev. de 2019.



eram as imagens de pinturas e estátuas gregas que expressavam possíveis gestos, ou “formas que sugeriam movimentos potenciais”. Inspirada por essas imagens da antiguidade, ela criou sua própria metodologia de dança. Foi uma figura importante não apenas para o cenário da dança, como afirma Cavrell (2015, p. 99), ela “veio representar o grito da mulher pela liberdade individual”.

A dançarina declarava-se inimiga do balé por considerá-lo uma arte falsa e absurda. Não nos prolongaremos muito na história de Isadora, pois não é nossa intenção aprofundar a discussão sobre ela e seu trabalho como dançarina, embora seja altamente interessante. Consideramos seu exemplo apropriado para a discussão que estamos fazendo, ou seja, sobre as possibilidades de releituras ou ressignificação da arte e a contribuição das imagens, ou dos resquícios do passado nesse processo de apropriação. Diante disso, nossa próxima prancha, número 4.14, exploram-se imagens da dançarina, da arte grega clássica, que a inspirou e aquarelas inspiradas a partir de seu trabalho.

## Prancha 4.14 – A arte Grega Clássica: inspiração para dança de Isadora Duncan.



Nessas imagens, podemos perceber os sintomas, ou os pontos de convergência ou semelhança entre as posturas corporais, o vestuário, feminilidade e sensualidade. Percebe-se claramente como de fato as imagens gregas influenciaram as posturas, atitudes e a estética do trabalho de Isadora. As imagens da prancha 4.14 nos possibilitam uma maior compreensão sobre o modo com que Warburg e demais estudiosos já mencionados pensavam as sobrevivências e o modo como se referiam ao passado, ou seja, um tempo não concluído, mas que emerge de modo recorrente no presente.

Lembramos que Warburg buscou identificar permanências e reminiscências de tempos diversos ao elaborar seu *Atlas* de imagens, usou como método a comparação, entre outras categorias de análise, na montagem de suas pranchas de imagens, compreendendo o quão complexo é a compreensão da imagem (KERN, 2014, p.124-125). Para o estudioso, as obras de arte têm “uma historicidade específica”, que não se conecta com a ideia de progresso nem se contrasta com a arte do passado. Ou seja, existe uma relação temporal própria da imagem dialética: “nem fato passado e nem eterno devir” (Ibid., p. 126). Didi-Huberman (2015, p. 30) nos lança o seguinte questionamento: “Que relação da história com o tempo a imagem nos impõem?” e nos relembra de que essa relação é anacrônica e também nos adverte que a imagem não pode ser considerada apenas como simples documento para fundamentar a história. Ele explica que:

Em primeiro lugar, o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, *têm* uma história; mas o que elas *são*, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão- na história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.30-31, grifo do autor).

Nota-se que o autor segue os passos de Warburg e aparece para reafirmar que a desvinculação entre história, tempo e imagem é totalmente inviável, se não, impossível. É preciso, porém, estar claro que essa não é uma relação simplista e fácil de ser feita. Os autores Jean-Michel e Yves Guilcher também acreditam que as danças passam por ressignificações e que, muitas vezes, perdem o seu sentido ao serem recontextualizadas, como podemos constatar no posicionamento dos autores sobre as danças tradicionais:

Afastadas do terreno que as alimentou, adaptadas às necessidades de nosso tempo e redefinidas segundo os cânones de nossa cultura, elas se tornaram, entre outras coisas, uma atividade de diversão – “fazemos” dança tradicional

como “fazemos” *jazz* ou sapateado – ou um tipo de espetáculo (grupos folclóricos, balés populares), a menos que elas tenham apenas intenções educativas. Sua transmissão se enquadra em cursos de dança e estágio, como meio de ensino de instrutores cuja qualificação não é mais avaliada. Transformadas em um bem cultural, em outros ambientes, elas começam outras carreiras. Os fins que lhes são atribuídos, os condicionamentos a que são submetidas, os mecanismos pelos quais são transmitidas, não tem, a partir de agora, relação com a tradição popular que fizeram com que elas fossem o que são (JEAN-MICHEL; GUILCHER, 1993, p.1 e 10, apud ZEMP, 2013, p. 47).

Seguindo a linha de raciocínio Jean-Michel e Yves Guilcher, uma vez que danças tradicionais são popularizadas e praticadas por grupos diversos, que não fazem parte daquela comunidade original em que a dança surge, elas perdem o sentido próprio. Com isso, podemos inferir que essa apropriação resulta em uma nova modalidade de dança, uma vez que seu significado é modificado? Segundo Hugo Zemp (2013), temos dois distintos interesses nas adaptações das danças tradicionais, ou populares. Um seria “o objetivo de conservar e apresentar um patrimônio artístico”, tendo em vista que todos os povos possuem suas danças características e estas estão muito enraizadas em suas matrizes culturais. Por outro lado, temos os profissionais de dança que mesclam em suas coreografias características da dança popular e elementos da dança contemporânea com o intuito de “criar novas obras que traduzam o mundo moderno” (ZEMP, 2013, p.48). Ou seja, que mantêm alguns elementos da tradição e acrescentam a estes novos olhares ou características modernas à dança.

Retomando os estudos de Ligiéro (2014), que contribui com a discussão sobre a tradição, corroboramos com o seu pressuposto de que não podemos mais compreender a tradição nos mesmos moldes que nossos antepassados a compreendiam. Esse pressuposto está pautado, sobretudo, na compreensão de que não vivemos mais na mesma realidade de alguns povos antepassados, que viviam isolados, ou em situações de escravidão, refugiados de guerras ou à mercê de seus colonizadores. Nessas condições, é importante que levemos em consideração o fato de que havia pouco acesso à informação, o que hoje não condiz com a realidade de uma grande maioria. Esse acesso a outras culturas, ou mesmo a exposição de sua própria cultura resulta em uma “incorporação de elementos de outras culturas ou provenientes da indústria cultural no dia a dia das mais distantes comunidades” (LIGIÉRO, 2014, p.89). Ainda em diálogo com o autor, destacamos outro trecho de sua fala:

Mesmo em comunidades mais tradicionais, por meio das performances articulam-se novos elementos, no sentido de tornar o ritual ou a festa mais eficiente, não importando se os novos elementos não pertenceram tradicionalmente aos ancestrais. [...] Novos elementos são incorporados assim à tradição enquanto parte de um renovado repertório dentro de um antigo ritual, não importando nem um pouco se aparentemente características da pós-modernidade se mesclam à parafernália do passado mais remoto. A cultura assim incorporada se impõe diante de um tratamento de arquivo que procura enquadrar o seu assanhamento e sua heterogeneidade (LIGIÉRO, 2014, p.90)

O autor exemplifica essa fusão entre a tradição e o contexto contemporâneo com o frevo pernambucano e o samba de roda do Recôncavo Baiano, eleitos pela Unesco como Patrimônio Imaterial da Humanidade. São duas manifestações criadas em redutos comunitários, que mantinham um ambiente ritualístico ou ético e que, uma vez exportados para os grandes centros, passam a fazer parte da cultura de massa. Do mesmo modo, algumas comunidades, com o intuito de valorizar suas manifestações populares e seu folclore, abrem-se à possibilidade de “reapropriação” com o intuito de obter patrocínio financeiro e manter essa atividade. Segundo Ligiéro, ao receberem o rótulo de Patrimônio, essas manifestações recebem uma verba destinada à vestimenta, instrumentos, palco, músicos, além dos festivais organizados, que, segundo ele,

[...] garante a importância de tais performances espetaculares, mas acaba adulterando a própria origem da festa, que escapa de iniciativa de agremiações comunitárias para depender do dinheiro público, o qual passa ser gestor e (ocasionalmente) agenciador (distribuidor de verbas para eventos). (LIGIÉRO, 2014, p.105).

O fato de uma manifestação cultural típica de determinadas comunidades e povos serem incluídas no rol de Patrimônio da Humanidade é significativo, pois indica que essa manifestação deixa de ser exclusiva desses povos, passando a ser herdada por todos. Precisamos, no entanto, estar cientes de que nesse processo muito se ganha, mas muito se perde também. Uma das perdas é justamente a adulteração que muitas vezes é feita para que a atividade se “enquadre” nos padrões pré-estabelecidos. Outro exemplo é a Brincadeira de Tambor de Criola Maranhense (BTCM) cuja história foi apresentada brevemente no capítulo três. Retomamos essa dança como exemplo de dança circular que sobrevive, apesar de todas as adaptações impostas no período colonial e contemporâneo. A dança é realizada em círculo,

como lembra Pacheco (2017):

[...] o círculo mais externo é formado pelos homens, os brincantes/tocadores que tocam os tambores (parelha de três tambores) e batem palmas. Já os cantadores lançam toadas improvisadas sobre seus afazeres diários e seus pedidos e agradecimento a São Benetido. Em outro círculo, mais interno, estão as coreias/brincantes, que rodopiam uma ao lado da outra, formando um cordão. No centro, como homenageado principal, fica uma coreira rodopiando e vrincando ao som dos tambores com a imagem de São Benedito nos braços (PACHECO, 2017, p.81-82).

Como vimos anteriormente, essa dança surge de uma brincadeira, uma manifestação artística e cultural de origem africana que, ao chegar ao Brasil, por intermédio dos africanos que aqui chegaram, tiveram que se adequar às regras então impostas, especialmente ao fato de que não era permitida a esse povo uma manifestação cultural lúdica, que não estivesse atrelada à religião imposta por nossos colonizadores. Com isso, negociações são feitas para garantir a permanência dos tambores, das músicas e das danças entre os afro-brasileiros. Fato observado por Pacheco, que exemplifica rastros da Igreja Católica na execução da dança/brincadeira do tambor de crioula, vejamos:

Sob o toque dos tambores, as toadas, entoadas pelos brincantes cantadores, obedecem a uma sequência em sua composição de súplicas e agradecimentos, acompanhada de um refrão que é repetido pelos demais brincantes, batendo palmas. Isto remete às lembranças das ladainhas cantada na Igreja Católica, inclusive quando lançam a toada e um refrão a ser repetido pelos demais (PACHECO, 2017, p.83).

Lembramos que a dança/brincadeira passou a ser vinculada à adoração de Santo Benedito, escolhido como o protetor e usado como “salvo-conduto” para que os africanos pudessem manter essa prática nos terreiros, adotando assim um discurso religioso à manifestação cultural. Como afirma Pacheco (2017) o batuque das senzalas precisou negociar o aceite do santo para continuar existindo. Já no contexto contemporâneo, a cidade de São Luiz, MA, recebe o título concedido pela UNESCO<sup>55</sup> de Patrimônio Cultural da Humanidade, título esse estendido às manifestações culturais da cidade, inclusive à BTCM, atribuindo a essa manifestação a responsabilidade de contribuição para com a memória social de um povo. O que

---

<sup>55</sup> UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

não deixa de ser uma valorização da manifestação em si e da história de nossos antepassados africanos. Já na década de 1970, o tambor de crioula passou a fazer parte dos festejos de Carnaval ou Juninos e a exigência de culto ou agradecimento a São Benedito foi extinta e os praticantes tiveram oportunidade de honrar suas próprias matrizes religiosas. Hoje, a BTCM recebe subsídios financeiros públicos, para sua manutenção e preservação, além disso, os grupos que praticam a brincadeira/dança são cadastrados e se comprometem a se apresentarem de acordo com as determinações dos órgãos de cultura. Como afirma Pacheco:

A BTCM agora representada por grupos ou agremiações organizados com critérios mais voltados para o espetáculo de dança, começa a se apresentar para turistas em eventos promovidos e pagos através de cachês e subsídios pelos órgãos de cultura, com calendários e condições estabelecidos para as festas de Carnaval, festejos Juninos e de datas comemorativas, como o aniversário da cidade, feriados, inaugurações, homenagens etc. (PACHECO, 2017, p. 90).

Nota-se que novas negociações são feitas, uma vez que, com a espetacularização vem a imposição de regras e normas, como a necessidade de investimento em trajes, instrumentos e a demanda de ensaios, de modo que os participantes se sujeitam à aprovação desses órgãos culturais para se apresentarem e manterem os incentivos financeiros. Essas alterações são analisadas por Pacheco do seguinte modo:

Tais determinações pressupõem que para a inscrição na posição sujeito coreira esteja ligada às apresentações para o público, a uma teatralidade ainda não observada que suscita um sujeito que possa desenvolver uma coreografia, que tenha condições físicas para obedecer a uma agenda com um ritmo ditado por um calendário dos órgãos da cultura. Percebe-se que a posição sujeito coreira não pode ser mais ocupada por um sujeito de mais idade, nem importa se é baixadeiro, ou se tem afinidades com o louvor ao santo católico. (PACHECO, 2017, p. 131).

Como alternativa de resitência e na intenção de preservar a memória ancestral que os africanos nos deixaram com essa brincadeira/dança, surge a prática do BTCM de Ponta de Rua. Com isso, os tambores e os brincantes voltam a ocupar as ruas e retomam a prática como suas características mais lúdicas, assim sendo:

Retoma-se a brincadeira associada ao sentido da celebração que se remete a um momento de canto, dança, batuque entre os mais novos e os mais velhos

solicitando a presença do divino através dos conselhos e das histórias dos mais vividos sobre a própria vida. Associando às celebrações dos antigos africanos (PACHECO, 2017, p.128).

Essa readequação permite que a manifestação cultural sobreviva, retome seu espaço de pertencimento, ainda que se adequando às novas exigências que surgem no contexto contemporâneo. Desse modo, garante-se não apenas a sobrevivência dessa manifestação, como a possibilidade dos sujeitos reocuparem seus espaços, seus vínculos com a ancestralidade e o sentimento de pertencimento a uma determinada comunidade. Segundo Monteiro (2011, p. 44), ao “estudar e observar as danças populares, escapa ao olhar do estudioso o sentido que lhe dá o popular, no contexto da festa, no qual se articulam significados simbólicos e religiosos, compartilhados pela comunidade da qual ele faz parte”.

Isso se explica pelo fato de que cada comunidade tem seus “códigos internos, e nada subjetivos, a reger cada manifestação, e desconhecê-los impede a apreciação da expressão peculiar dessas comunidades” (MONTEIRO, 2011, p.44). Ainda assim, a autora acredita que “é possível pensar essas manifestações dentro de uma tradição de dança e de arte mais antiga, com menor risco de anacronismo” uma vez que elas mantêm as “formas expressivas vindas do passado, atualizadas a partir de novas dinâmicas” (Ibid., p.44). Corroboramos com as falas da autora e compreendemos que o trabalho de registro por meio da escrita simbólica e textual, as filmagens que são feitas em muitos dos encontros ou *workshops* realizados pelos grupos das DCSs, e outros meios de registros, ainda que não deem conta do todo, podem ser feitos estratégicos e eficazes para que ocorra uma expansão cultural e para que essa memória se perpetue, não se perdendo com o tempo.

Com relação às perdas que ocorrem a partir de um momento que uma manifestação popular é obrigada a se adequar às exigências de órgãos reguladores, ainda não há uma saída específica para que as perdas não ocorram. No entanto, Ligiéro propõe uma possibilidade de estratégia, que seria:

Talvez uma “outra política pública” possa ser pensada a partir do conhecimento dos antigos mestres e do que eles têm a nos ensinar sobre suas tradições. Então, se poderá perceber como suas pedagogias específicas podem ser assimiladas não somente enquanto forma, mas como princípios fundadores. Desse modo, suas performances poderiam de alguma forma ser restauradas por outros performers a partir dos sentidos mais profundos presentes em sua filosofia e em sua cosmologia e cosmogonia própria (LIGIÉRO, 2014, p. 108).



Nesse sentido, podemos inferir que o movimento de retorno proposto por Bernhard e M-G. Wosien às danças de roda tradicionais, ou dança sagrada dos povos, promove essa correlação entre manter uma tradição mas também uma transformação da mesma a partir do momento em que ocorrem adequações ou releituras dessas manifestações ao contexto contemporâneo e suas especificidades? Tal pressuposto vai ao encontro do que Walter Benjamin também definira como dialética, ou seja, um: “testemunho da origem de uma dupla ótica, de uma parte como uma restauração, uma restituição, de outra parte como qualquer coisa que se mantém inacabada, sempre aberta”, como destaca Luciene Lehmkuhl (2014, p. 160). Nesse sentido, talvez possamos responder à essa questão de modo afirmativo.

Compreendemos que a teoria de Bernhard e M-G. Wosien não tem como objetivo a elaboração de um método exclusivo para a propagação de suas concepções. Ela, todavia, apresenta-nos algumas diretrizes que nos permitem concluir que sempre houve por parte deles uma preocupação em manter viva a tradição dos povos por meio de suas danças e músicas. Ressaltamos que seus ensinamentos deixam claro que a ideia não era criar uma nova técnica de dança, nem tão pouco transformar essas danças em espetáculos. Eles nos deixaram um legado e, hoje, com tantos seguidores, talvez nem todos os envolvidos nesse movimento sigam todos os princípios dos fundadores.

Com isso, concluímos que a dança, enquanto uma manifestação corporal, pode ser compreendida como um meio para perpetuação e compartilhamento de memórias, tradições, rituais e culturas. Por intermédio de nossos corpos dançantes, somos capazes de fazer com que essas informações extrapolem fronteiras, circulem por espaços diversos, aproximem-se de pessoas de diversas regiões, épocas, idiomas, enfim, de múltiplas culturas. Podemos concluir também que, apesar de vislumbrarmos os rastros de cultura de outros povos, por meio de suas danças e/ou músicas, devemos estar cientes que isso não nos torna pertencentes a esse grupo ou cultura, ou ainda, que estamos de fato vivenciando a dança com o mesmo significado que esses povos atribuem/atribuíam a ela.

Retomando o pensamento de Monteiro (2011, p.13), destacamos sua concepção de que a dança popular tem um alcance e amplitude de espaços por onde ecoa, muito maior que a dança de palco. Em suas palavras, a dança de palco: “enquanto linguagem artística, enquanto ‘belas artes’ tem um alcance cultural infinitamente menor que a dança popular, cuja penetração pode ser medida pelo espaço que ocupa na vida cultural do país”. Nesse caso, a autora faz menção às danças populares brasileiras, especificamente, o samba, o congo, maracatu e bumba-

meu-boi. Ela justifica essa divisão entre linguagem artística, belas artes e a dança popular como algo que estaria fora dessa classificação pelo fato de ser comum às pessoas conceberem a dança popular apenas como um “entretenimento, atividade de amadores, podendo envolver profissionais a organizá-la, mas, de qualquer forma, exterior à arte” (Ibid., p. 13). Essa visão foi se construindo ao longo do tempo, com o início das danças de espetáculo, como explica a autora:

A dança de palco, herdeira das concepções românticas da *arte pela arte*, afirma-se numa instância cultural autônoma que pressupõe, na composição de espetáculos, o lugar da autoria, da inovação e da originalidade. No palco, a prática da dança instaura uma série de dispositivos que parecem ser muito diferentes daqueles armados pela dança popular. No entanto, sempre que surge a busca por uma linguagem dita nacional para a dança, a questão transforma-se: as iniciativas de intercâmbio entre esses dois mundos tão separados, o da dança popular e o da dança de palco, multiplicam-se. [...] O interesse pelas artes e expressões populares da parte da arte erudita se reacende quando se trata de fortalecer identidades culturais nacionais, regionais ou éticas (MONTEIRO, 2011, p.14-15, grifo da autora).

No caso da cultura e dança moderna brasileira, a dança popular, tradicional, passa a ser incorporada e a ganhar papel de destaque nos palcos de dança em meados de 1930. Ocorre uma interação entre a cultura erudita e popular com o intuito de tornar a cultura das massas “educadas”, “refinadas”. Temas folclóricos passam a ser incorporados no balé moderno, tornando-se um mecanismo de exercício para uma “linguagem inovadora” da dança brasileira, como ressalta Monteiro (2011, p.15). Segundo ela:

Na sequência dessas iniciativas, a “releitura” das danças populares brasileiras, na forma de uma ou mais peças coreográficas, marcaria presença obrigatória nos repertórios de muitas companhias oficiais e independentes. [...] Ao longo do século XX, essa estetização das danças populares trazidas para espetáculos dimensionados temporal e espacialmente para o palco suscitou a reflexão sobre a natureza e o estatuto dessas aproximações. Surgiu a necessidade de se analisar a natureza do processo, suas potencialidades; verificar de que forma a dança popular é abordada pela norma culta. Trata-se de aproveitar os passos tradicionais, as movimentações características da dança popular? [...] A dificuldade dessas ‘traduções’ parece evidenciar distâncias e diferenças importantes entre os dois tipos de dança. [...] A dança erudita, na maior parte das vezes, tampouco assimila as formas populares de comunicação com o público, fora dos espaços convencionais dos teatros, em ruas, praças, igrejas, ginásios. [...] A transposição de elementos da cultura popular para a cultura erudita ou, por vezes, para a cultura de massa, quando ocorre na dança, depende, para ser bem-sucedida, de uma tradução nem sempre evidente. Há

quem aponte para uma ‘vampirização’, uma antropofagia predatória, por parte da cultura elitizada, incapaz de operar uma síntese fecunda e honesta entre os dois universos (MONTEIRO, 2011, p.19).

Sua análise nos permite retornarmos ao nosso objeto específico de pesquisa, as DCSs, e nos provoca a seguinte reflexão: Será que o mesmo ocorre ou pode vir a ocorrer com as DCSs no Brasil? Ainda que não possamos enquadrar na íntegra as DCS dentro das perspectivas e características de nenhuma das duas danças, popular ou erudita, dado que na realidade ocorre um processo de miscigenação entre vários estilos de dança, esse processo de “vampirização” ocorre também com a DCS? Acreditamos que não, ao menos não completamente. Justificamos nosso posicionamento tanto pelo que pudemos ter de acesso à informação como pela própria vivência com essas danças. Isso porque, no caso das DCSs, a preocupação ou foco principal não é, ou não deveria ser, a promoção de um espetáculo novo, ou inovador. Não é ir para os palcos, transformando-se em espetáculo, embora temos visto, muitas vezes, grupos de DCS, em especial, brasileiros, apresentarem-se nos palcos de festivais ou apresentações públicas. Talvez essa postura venha desse nosso passado, dessa forte ligação que se estabeleceu entre as danças populares, as danças teatrais e as danças de palco aqui no Brasil.

Nas DCSs, contudo, uma particularidade deve ser ressaltada: ela aproxima-se das pessoas, provoca uma interação entre o público e a dança. Além de normalmente ser realizada em locais públicos e diversificados, muitas vezes, aberta a todos os que se dispuserem a entrar na roda e dançar. Isso não impede que tenhamos um número grande de cursos de formação, *workshops*, festivais e a venda de materiais didáticos de diversos focalizadores, ainda que apenas para os que participam de seus cursos. Esses cursos nem sempre são tão acessíveis assim, devido ao alto valor a eles atribuído. Isso colocaria as DCSs no rol de produtos culturais de consumo? Fica a inquietação.

Talvez uma das facetas positivas das DCSs seja possibilitar que algumas danças sejam “reencontradas”, “ressignificadas” e compartilhadas por diversos lugares e tempos diferentes, tornando esse corpo um promotor e difusor de memórias. Podemos tomar como exemplo o trabalho de pesquisa realizado por um membro das DCSs, Jamie MacDonald Reid, que procurou reconstruir uma dança tradicional muito antiga, do tempo das “waulking dances” das Terras Altas e Western Isles, na Escócia. No tempo dessas práticas, a música, a narração de histórias e a dança estavam atreladas a um trabalho artesanal de fiandeiras, que confeccionavam um tecido de lã chamado “tweed”. Quem compartilha essa história é Ana Paula de Oliveira

Pires (2014) em seu trabalho de dissertação de mestrado, intitulado “Hau Kola: narrativas sobre danças circulares, comprometimento intelectual e comunicação genuína”<sup>56</sup>. A pesquisadora esteve em Findhorn no ano de 2011 e, na ocasião, aprendeu essas danças com Peter Vallance e Judith Bone, atuais coordenadores das DCSs no vilarejo. Destacamos o trecho em que ela partilha o relato de Vallance sobre a história dessas danças que, por meio de pesquisas, sobretudo diálogos estabelecidos com moradores locais, foram reconstruídas:

A ideia de dançar as músicas, que acompanhavam o feitiço do tecido de lã escocês, foi reavivada por Jamie MacDonal Reid de Drumalban Ensemble [...] que afirma que essas canções eram dançadas nas ilhas da costa oeste da Escócia até cerca de cem anos atrás. Conversando com os moradores da ilha, ele construiu a dança de três passos, chamada de dança/passos das Ilhas dos Faraós (PIRES, 2014, p. 81).

O trabalho de confeccionar o tecido era eminentemente feminino, embora exigisse um grande esforço físico. Segundo Pires (Ibid., p. 82), a tradição acontecia da seguinte maneira: “um grupo de mulheres costumava sentar-se à mesa, com o “tweed” ainda bruto e com batidas ritmadas das mãos sobre o tecido, este era aberto e socado, tornando-se, ao final do processo, um tecido de lã compacto e macio”, um processo semelhante ao de sovar pão. Havia um modo correto de circular o tecido na roda, este deveria seguir sempre para a esquerda, para evitar a “má sorte”. Enquanto ele circulava, a mulher mais experiente improvisava cantigas longas, sem repetir versos, inspiradas em fatos da vida cotidiana, amores e tragédias, enquanto as demais mulheres entoavam o refrão. Essa canção, inspirada em fatos cotidianos, amores e tragédias, estabelecia o ritmo do trabalho. No momento em que teciam, cantavam e entregavam-se ao trabalho repetitivo, as histórias cantadas ficavam registradas na memória das fiandeiras. A dança que acompanhava o trabalho de fiar era denominada “*Waulking dances*”, uma dança simples, composta por três passos realizados sempre em sentido horário. O processo é narrado por Vallance (2011, apud Pires, 2014) com as seguintes palavras:

Arte de tecer (luadh em Gaélico) é realizada batendo o tecido de lã, previamente embebido em urina, contra uma prancha acompanhada por um canto ritmado. Esse trabalho era exclusivamente feito pelas mulheres e as canções líricas com forte presença de conteúdos eróticos e trágicos. Os homens não eram autorizados a estar na sala durante a confecção. Pouca ou

---

<sup>56</sup> Um belíssimo trabalho em que ela expõe sua experiência pessoal com as DCSs e o trabalho que desenvolveu focalizando DCSs com alunos da APAE de Florianópolis.

nenhuma confecção genuína de tweed tem ocorrido desde 1945, mas as canções ainda sobrevivem [...] Muitos CDs de música gaélica contém pelo menos uma canção desse gênero. (VALLANCE, 2011, apud PIRES, 2014, p. 83).

Essa mistura de dança, música e narração de histórias é comum na Escócia gaélica; outros focalizadores, inclusive Peter Vallance, já estiveram nessa região realizando pesquisas e “recuperando” danças tradicionais desse povo. Para Pires (2014, p. 85), o fato de “aceitar o chamado do movimento em qualquer uma dessas danças, significa deixar-se tocar pelas experiências narradas pelos povos que algum legado nos deixaram, mesmo que só alcançado pela comunicação inconsciente”. A autora compara essas danças ao trabalho de narrador, evocando Benjamin para afirmar que uma *narrativa*, “não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 2012, p. 220, apud PIRES, 2014, p. 85). A dança, na concepção dessa pesquisadora, contribui para uma “memoração” de rituais e de “um tempo em que o homem se encontrava identificado com a natureza [...]. Um tempo em que a natureza não havia sido ‘desacralizada’ pelos homens das ciências e o homem não tinha se tornado objeto de si mesmo” (PIRES, 2014, p.85-86). Ou seja, a DCS seria uma das responsáveis por uma “abertura ao *sagrado* por meio do corpo”, algo um pouco distante do cotidiano do homem ocidental contemporâneo, em que a ciência e a racionalidade, muitas vezes, são presenças muito marcantes, deixando pouca ou nenhuma abertura para a experiência com o sagrado, como já discutimos no subitem anterior (Ibid., p. 86).

Talvez possamos reconhecer como mérito de Bernhard e M-G. Wosien esse interesse de tantas pessoas pela pesquisa e busca por raízes e tradições. Em suas pesquisas e anotações, Bernhard Wosien já alertava sobre o fato de algumas danças populares estarem sendo “apagadas da memória”. Muitas já haviam se perdido no tempo e no esquecimento, permanecendo apenas fragmentos em músicas, cantigas ou apenas breves descrições, o que se explica em partes pelo método de ensino e de reprodução das danças populares, que normalmente se dá por via oral, assim, dificilmente encontraremos registros escritos.

Os registros imagéticos são importantes, por meio das figuras, fotografias, ou por meio da filmagem, tecnologia mais recente, podemos ter um maior conhecimento e uma propagação dessas danças. Por mais que não possamos compreender algumas manifestações afastadas de seus contextos, como relembra Monteiro (2011, p. 45) ao falar das danças populares brasileiras: “não podemos compreender a congada, o jongo, a ciranda, o batuque de

umbigada, o tambor de crioula desvinculados do contexto das festas em que ocorrem, com seus múltiplos significados religiosos, sociais, artísticos, afetivos e simbólicos entrelaçados” .

De acordo com Bonetti (2013, p. 244-245), nessa retomada das danças populares e tradicionais, “Bernhard viu a possibilidade de construir uma nova versão que permitisse a interação entre a memória e o cotidiano, o que reforçaria os laços afetivos entre os participantes”. Importante lembrarmos que o período de pós-guerra na Europa, vivenciado por Bernhard Wosien, é marcado por uma revalorização, especialmente pelos jovens, da cultura e tradição dos antepassados. Um período, portanto, muito propício para a retomada de vivências das danças populares e tradicionais, o que leva a concluir que determinadas formas vindas de um passado longínquo encontram em determinadas épocas uma disposição para acolhê-las e noutras não. Assim, as cadeias da tradição não têm nada de uma transmissão e recepção passivas, precisamente porque cada época particular transforma o material mnético de acordo com as suas exigências. Uma concepção historiográfica fundada na polaridade e numa dialética sem síntese em que o passado fica detido no presente não é evidentemente compatível com a ideologia do progresso, própria do historicismo. Essa concepção historiográfica está confrontada com um modelo complexo de temporalidade, da história que não é compatível com o conceito de uma evolução, de um devir, num sentido e numa direção única e evolutiva da história.

De acordo com António Guerreiro (2002, p. 369), a dimensão da história da cultura que se pode deduzir das investigações de Warburg está longe de ser aquela idealista e cumulativa da hegeliana "*Geistesgeschichte*", ou “história intelectual”. Por isso, reiteramos nosso pensamento de que, embora tenha ocorrido uma apropriação e ressignificação de danças já existentes em nosso acervo cultural, ao criarem a DCS Bernhard e M-G. Wosien lançaram um novo olhar sobre essas danças. Do mesmo modo, a história pessoal de Bernhard Wosien, o contexto no qual estava inserido, sua trajetória de vida profissional, seus interesses de estudos atrelados aos conhecimentos de M-G. Wosien e demais colaboradores, possibilitaram que novos elementos fossem inseridos na constituição desse conhecido, porém novo, estilo de dança. Dessa maneira, é plausível afirmarmos que o fato de atribuir novos sentidos e significados a determinadas manifestações culturais, como no caso da dança popular, não significa acabar com uma tradição, mas sim, adequar-se às rupturas e continuidades que, de certo modo, mantêm vivas e em movimento essas tradições. O que vai ao encontro do posicionamento de Monteiro:

À consciência do caráter político das danças na festa barroca soma-se a percepção da necessidade de se pensar a produção do discurso e dos símbolos de uma maneira geral, dentro de um paradigma do qual se exclui a noção de autoria, bem como a exigência de originalidade, sendo infinitamente mais relevantes os mecanismos internos à produção cultural, de afirmação e reposição dos lugares sociais, a partir de sua tradução em termos dos gêneros artísticos (MONTEIRO, 2011, p.50).

Essa “mobilidade” da arte e da cultura permite que possamos nos adaptar às mudanças e transformações inerentes à vida, a esse ciclo que nunca para, que está sempre girando. É assim que vemos as DCSs, um movimento que se adequou ao movimento da vida, que possibilitou a retomada da tradicional dança de roda, em que para dançarmos não há a necessidade de uma preparação física específica, ou a preocupação com relação ao palco e tudo o que ele representa de performance, distanciamento com o público, entre outras. Dançar pelo simples prazer de dançar, dançar com o intuito de uma reconexão consigo mesmo, com o outro, com o universo e, quem sabe, com o sagrado. A questão então não é tanto sua originalidade, mas sim: o que possibilitou que essa tradição de dançar em roda e honrar nossos antepassados, acessar culturas tão distantes temporal e espacialmente, transcender por meio do movimento, se mantivesse ao longo de todos esses séculos? No próximo subitem buscaremos possíveis respostas para esse questionamento.

#### **4.3 – “Corpos-dançantes”: O corpo como registro histórico da dança**

“Dança é a única arte na qual nós mesmos somos o material de que ela é feita”.  
*Ted Shawn*

Nosso corpo é o que nos permite nos comunicarmos, é por meio dele que nos expressamos de diversos modos, estabelecemos os primeiros contatos, especialmente quando estamos na fase inicial de nossa vida quando ainda não somos capazes de nos comunicarmos por meio da linguagem oral ou escrita, ao menos não de modo que possamos nos fazer compreender completamente. Nosso corpo é nosso suporte, ou meio de linguagem e comunicação com o meio externo. A linguagem é a ferramenta que encontramos para organizar e expressar nossos pensamentos e nos comunicarmos, o que permite que outras pessoas compreendam o que se passa em nossa cabeça. Essa organização, ou linguagem, pode ser por

meio de sons articulados, pela escrita ou pela gestualidade, como afirma Maria Celina Cabrera Nasser (2006). Segundo a autora, a linguagem pode ser definida como “conjunto de sinais, gestos ou sons que comunicam ou expressam uma mensagem” (NASSER, 2006, p.18). Foi por intermédio da linguagem que o ser humano organizou e desenvolveu suas ações, formou os grupos sociais, as sociedades e sua localização no tempo e espaço.

De acordo com Nasser (Ibid., p.19) a linguagem também é a responsável por organizar e exercitar o pensamento, expressando as experiências, construindo histórias por meio da memória, uma vez que sem a memória, “perde-se o que de mais pessoal possuímos, a nossa identidade, e, como decorrência, a nossa história”. A linguagem também pode acontecer por meio dos símbolos, que muitas vezes representam o que as palavras, gestos e sinais não dão conta de expressar. Segundo a autora, poderíamos associar o símbolo à “expressão de uma coisa que não encontra outra manifestação melhor, são a representação do transbordamento, do excesso de vida que possuímos”, portanto, seria aquilo que dá conta do “indizível”, como sugere Nasser (Ibid., p.23). De acordo com ela, o símbolo tem vida e duração, porém, deixa de ter vida ou significado quando destruído ou quando deixa de representar aquilo que um dia representou. Os símbolos permeiam nosso dia a dia e está presente em praticamente tudo, como exemplo, podemos citar a Cruz, que vem sendo documentado desde a antiguidade, em diferentes regiões como Egito, China, Cnossos ou Creta. Segundo a autora, a cruz é, juntamente com o centro, o círculo e o quadrado, um dos quatro símbolos fundamentais da espiritualidade.

O símbolo, portanto, enquanto alimentado, permanece vivo como mais uma possibilidade de linguagem, a linguagem simbólica, usada muitas vezes quando esgotamos as “expressões comuns”, ou “quando o desconhecido está presente” (NESSER, 2006, p.25). Quando falamos em símbolos, não podemos deixar de ao menos mencionar Carl G.Jung, uma das principais referências sobre a temática e que exerceu grande influência no trabalho de M-G. Wosien. Na obra “O homem e seus símbolos”<sup>57</sup>, Jung (2016) explica que utilizamos tanto a escrita como a fala para expressarmos o que desejamos e que nossa linguagem é repleta de símbolos, como as abreviações ou utilização apenas de iniciais, como ONU, Unicef, entre outras. Segundo Jung (2016, p.18) os símbolos também podem estar associados a marcas comerciais conhecidas, ou nomes de remédios, entre outros, que, segundo ele, seriam na

---

<sup>57</sup> Essa obra foi escrita por um coletivo de autores, todos seguidores de Jung. A ideia de criação do livro é de Wolfgang Foges, na época, diretor-gerente da Aldus Books e partiu da premissa de que as obras de Jung eram muito difíceis de serem compreendidas por leitores leigos, ou não especializados em psicanálise. Jung relutou, mas aceitou a proposta e, alguns meses antes de sua morte, em 1961, contribuiu com o capítulo central do livro: “Chegando ao inconsciente”, coube a John Freeman, organizar e coordenar a conclusão da obra. Maiores detalhes podem ser obtidos na obra, cuja referência completa encontra-se nas referências da tese.



verdade “sinais” e “servem apenas para indicar os objetos a que estão ligados”. Em sua definição: “O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós”. E usa como exemplo os monumentos cretenses da antiguidade, “que trazem o desenho de um duplo enxó. Conhecemos o objeto, mas ignoramos suas implicações simbólicas” (Ibid., p.18).

O que esses símbolos representam precisamente “ainda é motivo de controversas suposições”, ou seja, “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” (JUNG, 2016, p.18). De tal modo, uma imagem ou uma palavra pode vir imbuída de várias interpretações, pois cada um fará as relações de acordo com seu inconsciente, ou de acordo com seu conhecimento a respeito. Warburg já mencionava essa questão sobre a pluralidade de interpretações e usos da imagem, como vimos no capítulo dois da tese.

Seguindo esse pensamento, existe um consenso de que a dança possa ser considerada um dos patrimônios artísticos e meio de linguagem mais antigos na humanidade. Como temos visto neste capítulo, registros históricos, sobretudo, imagéticos, revelam que o homem desde os tempos mais primórdios desenvolvem práticas corporais que, no contexto contemporâneo, denominados como dança. O corpo que dança, ou o “corpo-dançante” é o meio que muitos povos adotaram para registrar e compartilhar suas crenças, ritos, cultura, memória, história, suas lutas, empoderamentos, posicionamento político, entre outros.

Como já vimos ao longo da tese, a ligação do ser humano com o movimento, em especial, com a dança é muito forte e acompanha toda nossa trajetória. Considerando que o corpo-dançante é produtor, portador, reproduzidor e transmissor de uma memória que se constitui pelo gesto, ou pelo movimento, podemos atribuir à imagem papel fundamental nesse processo. É por meio dos registros imagéticos que podemos conhecer e rastrear os resquícios do corpo-dançante na nossa história. Nesse sentido, nosso próprio corpo é um dispositivo discursivo de memória, uma vez que somos capazes de produzir e reproduzir imagens e gestos corporais, repassando esses gestos/conhecimentos de geração em geração. Pautamos nossa concepção de memória a partir do conceito elaborado por Michel Pêcheux (1999, p.50), que entende que a memória deve ser compreendida “não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. A imagem pode ser compreendida como um

dispositivo que, ao apropriar-se de meios que a corporifiquem, torna visível a nossos olhos rastros de história e memória. Podemos considerá-la como “um operador de memória social” ou “a recitação de um mito”, citando Pêcheux (1999, p.50). No que tange à dança, contudo, essa imagem está atrelada a outro dispositivo de memória, o corpo. Ao visualizarmos uma imagem que corresponda à dança, estamos olhando um corpo-dançante, um gesto corporal captado e transformado em uma imagem, seja ela estática ou em movimento. Seria uma “memória discursiva”, definida por Pêcheux como algo que:

[...] face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p.52).

No caso da dança, existem elementos pré-construídos que nos permitem reconhecer, na imagem de um corpo-dançante, a execução de uma dança e, muitas vezes ainda, classificar qual o tipo de dança. Esses pré-construídos poderiam ser da ordem do que está visível, ou que está externo, como o vestuário, tipo de gesto ou postura corporal desse corpo que dança, entre outros. E também do que não é visível, ou não está explícito na imagem, como por exemplo as emoções vividas por quem dança durante uma dança. Esses elementos implícitos ou explícitos seriam os reguladores da memória, ou seja, são eles que nos possibilitam reconhecer, interpretar, armazenar e transmitir nossas memórias. Como exemplo, podemos citar a dança, já apresentada neste capítulo, “Living Ritual Dance”, que utiliza as imagens antigas de estátuas e estatuetas sagradas para elaborar seus movimentos. Como afirma a criadora dessa dança, Shannon (1993, s/n, apud STEWART, 2016, p.205): “Essas poderosas imagens femininas apresentam um concreto e inegável precedente histórico do fortalecimento das mulheres baseado no corpo”. Por meio dos movimentos tradicionais da dança, essas mulheres acreditam recriar os rituais de nossas antepassadas.

Diante de tudo isso, lançamos a questão: “As imagens por si expressam sentidos para quem as observa, ou sua articulação com a palavra é necessária para compreensão do corpo-dançante como dispositivo de memória?”. Partimos de duas possíveis hipóteses que poderiam responder a questão: sem a reprodução e ampliação das imagens não poderíamos ter uma maior compreensão acerca da existência e permanência do corpo-dançante ao longo da história, uma vez que os primeiros registros dessa manifestação cultural-corporal foram feitos por meio de imagens, há milhares de anos e em locais distantes e/ou até mesmo inacessíveis a

todas as pessoas. Como segunda hipótese, argumentamos que sem a palavra, seja nos textos escritos ou nos relatos orais, não compreenderíamos toda a dimensão histórico-social-cultural desse corpo-dançante, posto que nem tudo o que os olhos enxergam é compreensível a todas as pessoas. Na prancha 4.15, reunimos imagens que remetem a um corpo-imagem-dançante, com imagens diversificadas; observemos-nas com o olhar de quem busca se colocar diante delas e “escutá-las”.

## Prancha 4.15 – Corpo-imagem-dançante.

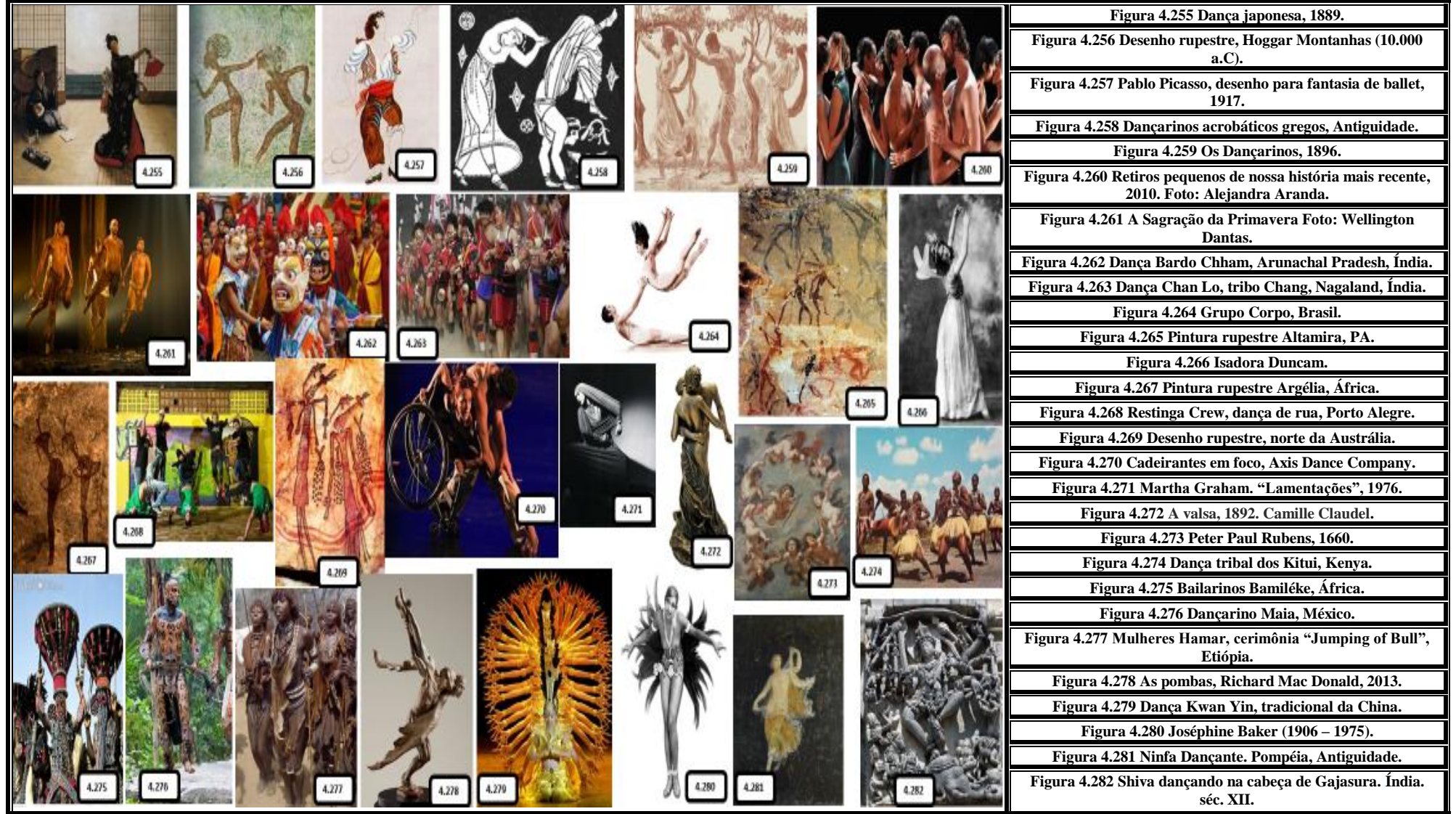


Figura 4.255 Dança japonesa, 1889.

Figura 4.256 Desenho rupestre, Hoggar Montanhas (10.000 a.C.).

Figura 4.257 Pablo Picasso, desenho para fantasia de ballet, 1917.

Figura 4.258 Dançarinos acrobáticos gregos, Antiguidade.

Figura 4.259 Os Dançarinos, 1896.

Figura 4.260 Retiros pequenos de nossa história mais recente, 2010. Foto: Alejandra Aranda.

Figura 4.261 A Sagração da Primavera Foto: Wellington Dantas.

Figura 4.262 Dança Bardo Chham, Arunachal Pradesh, Índia.

Figura 4.263 Dança Chan Lo, tribo Chang, Nagaland, Índia.

Figura 4.264 Grupo Corpo, Brasil.

Figura 4.265 Pintura rupestre Altamira, PA.

Figura 4.266 Isadora Duncam.

Figura 4.267 Pintura rupestre Argélia, África.

Figura 4.268 Restinga Crew, dança de rua, Porto Alegre.

Figura 4.269 Desenho rupestre, norte da Austrália.

Figura 4.270 Cadeirantes em foco, Axis Dance Company.

Figura 4.271 Martha Graham. "Lamentações", 1976.

Figura 4.272 A valsa, 1892. Camille Claudel.

Figura 4.273 Peter Paul Rubens, 1660.

Figura 4.274 Dança tribal dos Kitui, Kenya.

Figura 4.275 Bailarinos Bamiléke, África.

Figura 4.276 Dançarino Maia, México.

Figura 4.277 Mulheres Hamar, cerimônia "Jumping of Bull", Etiópia.

Figura 4.278 As pombas, Richard Mac Donald, 2013.

Figura 4.279 Dança Kwan Yin, tradicional da China.

Figura 4.280 Joséphine Baker (1906 – 1975).

Figura 4.281 Ninfa Dançante. Pompéia, Antiguidade.

Figura 4.282 Shiva dançando na cabeça de Gajasura. Índia. séc. XII.

Pesquisar sobre o corpo ou sobre uma história do corpo pode nos levar a diversos caminhos diferentes, devido a sua complexidade. A busca por uma compreensão maior sobre ele, seus mistérios, surpresas e revelações é algo que instiga diferentes áreas de saber, tais quais: antropologia, história, arte, história da arte, medicina, fisiologia, estética, educação física, psicologia, moda, entre tantas outras. Nesse sentido, corroboramos com a afirmação feita na apresentação da obra intitulada “Corpo e História”, feita por Carmen Lúcia Soares (2006, p.01), em que o corpo é tido como um “texto incompleto que as sociedades escreveram”. Isso porque, ainda citando a autora, “seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias, interações de saberes, para que dele se fale” (Ibid., p.01).

Denise B. de Sant’Anna (2000) afirma que os últimos quarenta anos do século XX foram de grande relevância para os estudos sobre o corpo. Destacamos como marcos históricos os movimentos sociais da década de 1960, que deram maior notoriedade ao corpo nos âmbitos político, artístico, científico e nas mídias. Isso teria provocado certo “corporeísmo”, especialmente nas sociedades ocidentais (SANT’ANNA, 2000, p. 238). O corpo ganha mais espaço e liberdade, rompendo com vários tabus, como a luta pela liberdade sexual que se intensifica e ganha as ruas, desafiando padrões culturais e recalques impostos socialmente. Com tudo isso, não é de se estranhar que o corpo se tornasse o objeto de análise e pesquisas de diversos estudos científicos.

Estudos dos anos de 1930, como os de Marcel Mauss e Norbert Elias, são amplamente retomados e atualizados. Outro fato importante, sinalizado por Sant’Anna (2000) é que, a partir de 1960, os trabalhos com o corpo como material artístico transformam as fronteiras entre a pintura, escultura, teatro e entre o artista e o espectador, tornando-as cada vez mais tênues. Já por volta dos anos 1980, sob uma nova perspectiva de corpo, em que a exaltação de um corpo atlético e musculoso surge fortemente, ditando novamente um modelo de corpo ideal, os estudos sobre o corpo se voltam mais para a questão da historicidade dos corpos humanos em diferentes civilizações e épocas. Ainda citando a autora, destacamos uma de suas falas reforçando que: “realizar uma história do corpo é um trabalho tão vasto e arriscado quanto aquele de escrever uma história da vida” e que “há sempre novas maneiras de conhecer o corpo, assim como possibilidades inéditas de estranhá-lo” (SANT’ANNA, 2000, p. 240 - 243). Ela ressalta um ponto que para nós é muito importante: a possibilidade de considerarmos o corpo como um traço da memória da vida ou ainda, um arquivo vivo. Consideramos esse ponto importante porque vai ao encontro do que afirmamos quando mencionamos que o corpo-dançante é portador e transmissor vivo de uma memória e de uma história da humanidade.

Essa percepção de corpo e memória não é recente; o bailarino e estudioso do movimento, Rudolf Laban, já traçava linhas de pesquisas sobre esse tema, em meados de 1910. Sua concepção acerca da corporeidade e seus estudos sobre o movimento, saberes, técnicas sobre o corpo influenciaram e permanecem vivos em todo o contexto da dança. Laban acreditava que a mobilidade corporal é a via de acesso do ser humano à memória involuntária, uma possibilidade de rememoração de movimentos e gestos de gerações passadas. Teríamos, portanto, uma “memória corporal” que aparece ao ser estimulada pelo movimento. Annie Suquet (2008), ao analisar as ideias de Laban, conclui que o que ele buscava era um acesso motor e psíquico à memória involuntária e que, a partir do momento em que o bailarino desenterra gestos e ritmos, encontra “estados de consciência perdidos. Estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só e o mesmo tecido” (SUQUET, 2008, p.527). Nessa percepção, a dança pode ser compreendida como a responsável por mobilizar uma memória que nos é fundamental; vimos isso quando falávamos sobre a história da dança e a importância dos desenhos rupestres, por exemplo.

Para a dançarina moderna Martha Graham (1894-1991) seu corpo era um instrumento para comunicar estados mentais e emocionais. Segundo Stewart (2016, p.188) sua crença era de que “a emoção *interior* pode ser revelada por meio do movimento” essa era a base de seu pensamento e de suas criações na dança. Para Stewart (Ibid., p.188), Graham acreditava que “o corpo de uma mulher em movimento é capaz de estender a espiritualidade da natureza e conectá-la com a experiência fundamental do ser humana”. O resultado de seu trabalho foi atribuir “uma força e tensão dramática no movimento do corpo jamais vistas anteriormente na dança ocidental”. Em seus trabalhos, eram recorrentes temas em que a mulher era heroína, ou que os atributos a deusas da antiguidade eram ressaltados, uma vez que ela era assumidamente fascinada pelo passado.

De acordo com Yves Michaud (2008), a invenção da máquina fotográfica, no século XIX (1839), é um fator preponderante a se considerar quando analisamos a história do corpo. Isso porque a fotografia é propulsora de novas técnicas que surgem no século XX, técnicas essas responsáveis por uma maior visibilidade, exposição e compreensão sobre o corpo humano. No que se refere ao campo da arte, esses dispositivos técnicos de reprodução de imagens farão mais do que dar visibilidade ao corpo; potencializarão também o poder de produção a partir do corpo. Em suas palavras:

[...] a novidade capital reside no fato de que, na arte do século XX, o próprio corpo se torna um meio artístico: passa da condição de objeto da arte para a

de sujeito ativo e de suporte da atividade artística. No decurso do século XX ocorre uma des-realização das obras em benefício do corpo enquanto veículo da arte e das experiências artísticas (MICHAUD, 2008, p.558).

Ainda de acordo com o autor, a consequência dessa exposição e maior visibilidade do corpo afetou o artista; ele passa a ter um corpo que deixa de ser apenas o tema da obra, para ser o próprio produtor de arte. Um ganho se considerarmos que o seu corpo e sua vida haviam permanecido por muito tempo invisíveis ou marginalizados. O historiador de arte, Hans Belting (2014), ao descrever sobre uma possível antropologia da imagem, estimula-nos a pensar sobre a cultura e o fato de que carregamos no corpo nossas memórias e tradições. Destacamos algumas de suas palavras:

O nosso corpo natural é ainda um corpo coletivo e é assim, o *lugar das imagens* sobre o qual as culturas se constituem. Só que o indivíduo já não está hoje ancorado a uma cultura, que antes lhe estabelecia um marco fixo e as fronteiras do seu espaço pessoal. No processo da dissolução das culturas, outrora protegidas pela sua geografia, advêm novas significações aos portadores que, através dos seus corpos naturais, veiculam imagens dessas culturas, como noutras épocas aconteceu com os emigrantes, que levavam consigo imagens para outros lugares ou para uma nova época. Por isso, necessitamos de uma nova concepção de cultura, capaz de deletar esta imperceptível dispersão da tradição, através de corpos singulares e da sua história singular (BELTING, 2014, p.82).

Para Belting (2014), nossos corpos funcionam como meios vivos tanto no que tange à fabricação, como ao ato de perceber as imagens; um exemplo seria nosso olhar, que implica a necessidade de um corpo vivo para que possamos enxergar algo. Esse posicionamento do autor nos remete ao texto inicial do documentário: “As estátuas também morrem”, de Alain Resnais Chris Marker e Ghislain Cocquet de 1953. Citando o trecho: “Um objeto está morto quando o olhar vivo que se colocava sobre ele desapareceu”. Em ambos os pensamentos, está clara a necessidade de nosso olhar sobre as imagens, para que estas permaneçam “vivas”.

Ao afirmar que o homem é “naturalmente o *lugar das imagens*”, Belting (2014, p.79) assegura que, embora tenhamos atualmente muitos dispositivos tecnológicos que armazenam e importam imagens, os corpos humanos ainda são os únicos lugares que recebem e interpretam imagens “num sentido vivo (portanto, efêmero, dificilmente controlável, etc)”. Já os dispositivos tecnológicos, por outro lado, são controláveis. Por isso, somos *naturalmente* esse lugar da imagem, distinguindo-nos dos dispositivos e de outros seres vivos. Outro aspecto

que nos difere é nossa capacidade de fabricarmos imagens de acordo com a cultura na qual estamos inseridos. Atribuímos significados diversos às imagens, uma vez que fazemos parte de um contexto muito rico culturalmente, com suas especificidades.

Nesse sentido, o corpo pode ser considerado “um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens”, sejam essas imagens “fugidias que não sabemos donde vêm nem para onde vão, quando as esquecemos e, por um motivo imprevisto, de novo as recordamos” (BELTING, 2014, p.80). Temos ainda outra especificidade, somos capazes de rememorar imagens corporalmente, seja por meio de nossa imaginação, por meio de sonhos, ou mesmo por gestos corporais, essa é uma experiência vital que desenvolvemos através do tempo e do espaço. Ainda que nossos corpos ocupem “lugares no mundo e que podem regressar a tais lugares”, eles “constituem também um lugar onde as imagens que recebemos deixam uma marca invisível”, essa marca pode ressurgir como uma lembrança. E essa lembrança pode constituir uma memória coletiva (Ibid., p.80).

Belting (2014, p.81) explica que isso é possível porque “possuímos a capacidade congênita e, entretanto, muito treinada de manter uma perspectiva de conjunto sobre a inseparável combinação de imagens e meios”. Dando continuidade à sua fala, as imagens pessoais, ainda que transitórias, “permanecem armazenadas em nós durante toda a vida”, nesse caso, o corpo também pode ser considerado um “lugar de tradições coletivas, as quais perdem força quando se desligam deste, seja por que razões for” (Ibid., p.81). O que fortalece a hipótese de que o corpo é o local de armazenamento de informações, de tradições, e, por consequência, “a morte individual constitui uma ameaça à memória coletiva, sustentáculo de qualquer cultura” (Ibid., p.81). Isso se torna uma ameaça à memória coletiva, uma vez que no mundo contemporâneo temos nos afastado cada vez mais dos rituais, meio pelo qual nossos antepassados passavam informações e ensinamentos de uma geração para outra. O que nos possibilita afirmar que a DCS seria um dos possíveis meios para que a memória das danças tradicionais não se perca no tempo.

Sobre o alcance da imagem, Márcio Seligmann-Silva (2012) adverte que ela tem limites e nem tudo pode ser simbolizado ou representado por uma imagem; o autor dá como exemplo o amor, a dor, a catástrofe, nós poderíamos incluir a dança e os sentidos, sentimentos que ela faz aflorar. Existem imagens e palavras que buscam de um modo ou de outro alcançar esses sentimentos, todavia acreditamos que a essas imagens ou palavras seja possível apenas uma aproximação com uma forma, mas não a completude, pois, como reitera o autor, “a mensagem é clara: as imagens são insuficientes diante do objeto admirado”, ou seja, existem



sentimentos, emoções, que são indizíveis e irrepresentáveis (Ibid., p.65).

Como podemos facilmente constatar, a imagem tomou conta do mundo, há quem defenda inclusive que vivemos na era imagética, em que tudo se torna imagem, como afirma José Maria Casasús (1979). Segundo ele, essa constatação não é gratuita, não seria preciso o uso de estatísticas para comprovar o poder que a imagem exerce, constituindo-se como “um dos fenômenos culturais mais importantes, uma das realidades vivas mais apaixonantes do meio ambiente do homem civilizado” (CASASÚS, 1979, p.25). O autor argumenta ainda que essa cultura, ou fascínio pela imagem não é algo novo, o que as escrituras nas cavernas, feitas em *sua* maioria por meio de desenhos, podem comprovar. Ao definir o que é imagem, o autor recorre ao dicionário, que a define como “figura ou representação de uma coisa”, assim como “representação mental de alguma coisa percebida pelos sentidos”. É uma palavra que deriva do latim, *imago*, que corresponde à figura, sombra, imitação e indica toda “a representação figurada e relacionada com o objeto representado por sua analogia ou por sua semelhança perceptiva” (Ibid., p.25 – 27). Essa concepção a respeito da imagem pode ser considerada muito moderna, bem diferente do que um dia ela já representou a nossos primeiros antepassados.

Como sabemos, para os homens primitivos, as imagens não eram feitas apenas para contemplação, mas também para serem usadas como objetos. Do mesmo modo, não é possível afirmar que esses povos tinham total consciência do que era uma imagem e o que era real (GOMBRICH, 2015). Para Waizbort (2015, p.19), essa necessidade de produzir imagens está vinculada “à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização”. O que poderia explicar essa necessidade que o ser humano tem em produzir e reproduzir imagens. Do mesmo modo, acreditamos que a dança tinha funções diversas e definidas entre os povos primitivos. Ao nos interrogarmos se tais funções poderiam ser vislumbradas nas nossas danças atuais, acreditamos que a resposta mais acertada seja não. Isso seria quase impossível, pois, como já vimos, a tendência é que ocorram constantes processos de “ressignificações” das manifestações culturais e sociais.

Para o sociólogo e filósofo francês, Jean Baudrillard (2003b), não é possível creditar uma representação literal do real à fotografia, ou à imagem, por ela ser sempre um pequeno recorte da realidade. Em um posicionamento questionador, o autor nos lança as seguintes questões: “Haverá a possibilidade de uma imagem pura que não seja imediatamente conotada pela estética, pelo sentido, pelo acontecimento?”. Ou ainda: “será que pode existir uma imagem (diferente da imagem de síntese) que não seja o reflexo ou a representação de algo?” (BAUDRILLARD, 2003b, p.117-118). Dificilmente, pois nossa tendência é atribuir à imagem

um sentido, sentido este pautado em nossas próprias experiências e vivências, uma “significação forçada”, em especial ao se tratar de uma informação ou um testemunho (BAUDRILLARD, 2002, p.147). Ainda que não possamos afirmar, no entanto, que a imagem é a representação fiel do real, reafirmamos nossa compreensão de que as imagens podem nos auxiliar na compreensão da historiografia e da diversidade dessa manifestação corporal. A partir do momento que as compreendemos como registros de uma memória coletiva ou de uma história. Esse é o exercício a que nos propomos fazer: compreender a história da dança, em especial, danças de roda, entrelaçando os registros imagéticos e textuais.

Esse posicionamento do autor contribui para que possamos comprovar nossa hipótese sobre a importância do corpo como dispositivo de memória da nossa história e a relevância das DCSs, sobretudo no que tange à preocupação com a pesquisa e recuperação de danças que já estão caindo no esquecimento. Cavrell ao iniciar seu texto levanta um questionamento muito próximo ao nosso, por isso o transcrevemos:

A natureza da dança inclui seu estado de impermanência. Mas isto não impede o questionamento em relação àquilo que os corpos em si carregam como heranças visíveis e históricas. O que seria uma cartografia registrada no corpo e como poderíamos interpretar as informações que convergem para o corpo dançante? Seria o movimento da dança visto como técnica e sistemas de conhecimento acumuladas ao longo do tempo ou como estratégias que permitem visibilidade e compreensão das ideias do artista e seus diversos contextos? (CAVRELL, 2015, p.17).

No caso de Cavrell (2015, p. 17) o foco principal de sua pesquisa era uma “análise crítica e comparativa da transformação dos corpos na dança e do artista ao longo do tempo” (p.17). Esse não é o nosso foco, mas corroboramos com ela no que tange ao potencial de criação e transmissão de informações por meio do corpo-dançante. Como ela mesma declara: “A dança é; e foi transmitida através de trabalhos orais e corpo a corpo, às vezes deixando registros escritos e, noutras vezes, pela memória de quem foi presente na época de criação ou dançou-a”. E ainda: “Nós dançarinos, fazemos da dança memória corporal e não apenas história escrita. Nossas histórias estão contidas no corpo” (Ibid., p.17). A autora destaca a oralidade e o movimento corporal como registro da dança; ela afirma que em sua experiência como dançarina registrou em seu corpo “histórias de mestres notáveis inseridas em minha memória muscular, dando corpo a um passado” (Ibid., p.21). E acrescenta que:

Ao olharmos para diferentes porta-vozes da dança, os períodos sobre os quais escreveram e para os artistas em ação naqueles períodos, podemos avaliar a informação coletada, construindo uma ideia clara sobre como ler o corpo, que tipo de dança estava lá e de que modo o corpo é um instrumento decifrável em desenvolvimento, filtrando e ilustrando as ideias dos criadores e contextos em que viveram. Observo a História da Dança enquanto traço tátil em meu próprio corpo – fração da História da Dança -, recuperando, a partir de um modelo de elucidação do meu presente, elementos que me ligam ao passado e a tantas outras criações na dança (CAVRELL, 2015, p.21).

Nessa fala, ressaltamos o papel fundamental do corpo para a memória e perpetuação de gestos característicos das danças, como um elo mantido entre o passado e presente, assim como a importância de considerarmos o contexto em que essas danças foram criadas e praticadas. Como um exemplo prático desse conceito, reportaremos-nos a um grande bailarino, professor e coreógrafo russo, nascido na França, Marius Petipa (1818-1910). Ele é considerado um dos maiores nomes do balé clássico, um grande coreógrafo que mantém seu vínculo e influência com o balé até os dias atuais. Inspirou-se nas danças folclóricas para a criação de novos movimentos. Nas palavras de Cavrell (2015, p. 72), “As danças populares foram ‘baletizadas’, refinadas, com movimentos mais longos que diferiam dos originais”. Ou seja, ele não partiu “do nada”, buscou nos movimentos já existentes fontes de inspiração para um novo olhar sobre o balé.

Encontramos pouquíssimos registros imagéticos, especialmente filmagens das coreografias originais de Petipa; precisamos lembrar que em seu tempo não havia ainda tantos recursos e mesmo interesse nesses registros imagéticos como meio de documentação. Ainda hoje, porém, quando vamos assistir a uma apresentação de balé clássico, as coreografias mais citadas, com as devidas adaptações, são as que foram criadas por ele. Ele nos deixou um grande legado na história do balé. Em seu repertório, existem diversas coreografias que já foram apresentadas inúmeras vezes, em diversos lugares do mundo, entre elas: A bela adormecida; O lago dos Cisnes; Giselle, Dom Quixote, O quebra-nozes, entre outras. O registro e documentação dessas coreografias eram feitos quase que exclusivamente por meio do corpo dançante, em que um bailarino repassava para outro as coreografias e garantiam essa “imortalidade”. O hábito de filmar as grandes apresentações de balé como meio de registro e documentação é algo muito recente. O que vai ao encontro do que Cavrell (2015, p.17) afirma sobre o fato de que “nossos textos residem em nossos corpos e migram de geração em geração, embora a assimilação dependa do que está a nossa volta, da modelagem através dos contextos” e por conta disso, “bailarinos se constroem e se reconstroem a partir das experiências de seus

tempos, seus eventos” como no caso de Petipa, por exemplo.

Retomemos também o trabalho de Isadora Duncan, em sua época, não foi realizada nenhuma filmagem de suas danças; a única maneira de transmitir suas coreografias era por meio da oralidade e da repetição dos gestos. Como relata Cavrell (2015, p.103), “pelo fato das danças de Duncan nunca terem sido filmadas ou anotadas, muitas delas foram transmitidas através das observações e memórias de suas filhas adotivas”. Embora não tenhamos registros de suas danças, existem em torno de cinco mil esboços<sup>58</sup>, desenhos feitos pelo artista Abraham Walkowitz (1878-1965) que registram de maneira vívida o trabalho de Isadora e “como seu corpo notavelmente vibrava movimento” (Ibid., p. 105). Esses desenhos nos permitem ter uma ideia da liberdade de movimentos e expressões que a dançarina conseguiu atingir explorando seu corpo e o espaço.

A dança é uma linguagem que se utiliza do corpo e figuras desenhadas por ele no espaço e no tempo, por meio de gestos e expressão corporal. É uma experiência, uma vivência que dificilmente pode ser analisada, explicada, descrita apenas por meio da imagem e do texto, posto que essas representações talvez nunca deem conta de expor a dimensão que essa experiência proporciona aos que a vivenciam. Desse modo, acordamos com Silvia Maria Geraldi quando ela afirma que:

Pode-se, então, entender a Dança, enquanto fala ou operação expressiva de um corpo, como um pensamento desse corpo – um pensamento cuja existência se consuma durante a feitura dessa Dança e cuja formulação é intrínseca à sua expressão. A significação da Dança é inseparável de sua execução e seu sentido surge ligado à presença empírica dos gestos. (GERALDI, 1997, p. 43).

Desse modo, a imaginação, no caso da interpretação das imagens que nos remetem a um “corpo-dançante”, deve ser um ponto de partida, algo mais que necessário ou imprescindível na compreensão dessa linguagem tão complexa. Como afirma José Gil (2013, p.63): “seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”. Isso porque o sentido da dança está na própria dança, no próprio ato de dançar. Para Gil (Ibid., p.68) existe uma diferença entre a linguagem corporal e as demais linguagens, em suas palavras: “não há ‘gestemas’ discretos, comparáveis aos monemas nem

---

<sup>58</sup> Alguns deles estão dispostos na prancha 4.14: A arte Grega Clássica como inspiração para dança moderna de Isadora Duncan

unidades inseparáveis significativas, como os fonemas. Daí a inexistência de uma ‘dupla articulação’ de uma linguagem do corpo, à maneira da linguagem falada”. O autor prossegue sua argumentação afirmando que a expressão dos movimentos é mais rica do que a da linguagem articulada, ou seja, a linguagem falada. Segundo ele, essa expressão:

[...] não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do tronco. Todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos contribui para a expressão do sentido: por exemplo, os que fazem a qualidade da “presença” de certo bailarino, ou a “fluência” da sua energia, etc. É que o corpo do bailarino não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia. Pode preencher-se de sentido ou tornar-se exangue, ausente, vazio (como os corpos dos psicóticos, pelo menos parcialmente). Mas, até mesmo neste último caso, não deixa totalmente de ser expressivo (GIL, 2013, p.68).

Gil nos chama a atenção para a necessidade de distinguirmos os movimentos do corpo e suas funções habituais, como o andar, ou outros movimentos que realizamos para executar uma ação corriqueira e o ato de dançar. Em sua concepção, esses movimentos habituais não poderiam ser classificados realmente como linguagem, já no caso da dança, “o corpoalaria verdadeiramente” (GIL, 2003, p.68). Ele prossegue a argumentação afirmando que se o corpo apresenta uma grande capacidade de expressar-se, na dança, essa capacidade seria ainda mais notável. Justifica seu posicionamento dando um exemplo, comparando a dança a um gesto habitual, ou funcional: “isso resultaria do fato de a dança dizer um ‘mundo’; ao passo que o gesto de limpar um vidro, se não for dançado, diz apenas uma função” (Ibid., p.69). Para o autor o corpo manifesta um sentido, ainda que não seja por meio de uma linguagem, ou seja, o corpo por si só não é uma linguagem, é preciso apropriar-se desse corpo, atribuir um significado e um sentido ao gesto corporal, possibilitando compreender esse gesto como uma linguagem.

Ainda de acordo com o Gil (2003, p.73) o gesto do bailarino adquire sentido à medida que seu corpo “ganha no movimento dançado uma amplitude que a sobrearticula, para além daquilo que o sistema das ‘articulações’ do esqueleto e dos músculos determina como suas simples possibilidades, no plano dos macromovimentos”. De tal modo, podemos compreender que os gestos dançados estariam dotados de sentido pelo fato de esse movimento ir além de um signo, ou seja, de “encarnar o sentido”, gesto este que, segundo Gil (Ibid., p.73) “é único e saturado de sentido”. Esse sentido que o gesto adquire na dança é o que o diferencia de um gesto corriqueiro e nos permite um envolvimento e uma compreensão da dança como uma linguagem universal, dotada de uma simbologia própria.

Quanto ao fato de a dança tornar possível expressar um sentido por meio de uma ação, Gil (2013, p.73) argumenta que “o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é não ‘significar’, ‘simbolizar’ ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação”. Isso implica um deslocamento em nosso pensamento, sempre acostumado a querer atribuir um sentido ou significado a tudo, a fazer a “leitura” de tudo, a relacionar tudo em busca de sentidos. O autor continua seu pensamento argumentando que o sentido pode ser dito de diversas maneiras, seja pela palavra, pela imagem, pela narrativa ou pelo gesto puro.

No caso da dança, há uma apropriação de todas essas maneiras, ou seja, ela integra todas as formas de linguagens e as transforma em movimento. Isso explica o fato de conseguirmos identificar um gesto de dança, ou um “corpo-dançante” mesmo em imagens sem movimento. Nesse sentido, Gil (2013, p.74) explica que “é uma questão de tradução (ou antes: de transdução) de palavras, de formas de imagens e de pensamentos em movimento. Tal é o que a dança consegue”. E reforça seu argumento com a afirmativa de que “a dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)”(Ibid., p.74). Ele deixa claro também que esse sentido nem sempre é compreendido imediatamente ou do mesmo modo entre os que assistem a uma dança, isso porque os gestos da dança são “desprovidos de sentido definido, traduzível na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido” (Ibid., p.79). Retomemos os pressupostos de Geraldi para que compreendamos melhor como poderia se dar uma narrativa por meio da dança:

A narrativa da Dança funciona mais como uma revelação, evocando o *oculto* (encoberto, secreto, misterioso, sobrenatural), possuindo uma atmosfera conotativa, uma *verdade* cheia de véus que não pode ser traduzida por nenhuma língua. Sua compreensão é uma atribuição individual, subjetiva, intransferível (GERALDI, 1997, p.41-42, grifo do autor).

Ponderando que a dança em si é um dispositivo de memória, devemos considerar que ela só acontece ou nos é visível por intermédio de uma materialidade, que é o corpo. Com isso, retomamos as ideias de Belting (2014) em que ele destaca que existem inúmeras possibilidades de mídias, ou suportes de imagens, entre estas, o corpo. O corpo, para ele, é considerado como imagem e ator coadjuvante de uma memória, de uma história, nesse caso, quando dançamos, perpetuamos uma história, uma tradição, um ritual, por meio de nossos

gestos imagéticos. Em suas palavras:

[...] afirmarei que os nossos próprios corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens. É devido a essa capacidade inata dos nossos corpos (das nossas mentes como parte de nossos corpos) que conseguimos distinguir os meios das imagens, pelo que entendemos que uma imagem não é um simples objeto (uma cópia fotográfica, por exemplo) [...]. Por direito próprio, as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presente. Graças aos meios em que são produzidas, elas já *possuem* a presença efetiva do que pretendem transmitir. [...] A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados [...]. (BELTING, 2014, p.14-16).

Na concepção de Belting (2014), o conceito de imagem extrapola a um simples objeto, ou obra de arte, imagem científica, entre outros artefatos. Isso porque nem sempre ela precisa ser materializada; ela pode ser um produto de nossa percepção e simbolização pessoal ou coletiva. Segundo o autor, compreendemos o mundo por meio de imagens e, nesse compreender, nosso corpo é a peça fundamental. Outro pressuposto importante que destacamos de sua concepção sobre imagens é que podemos considerá-las como “meios de conhecimento, que se transmite de modo diferente dos textos” (Ibid., p. 13) . Tal afirmativa nos dá a liberdade de afirmar que a imagem que produzimos por meio da dança e a partir do nosso corpo, uma vez que “uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize” também é um meio propulsor de fomento e compartilhamento de conhecimento (Ibid.,p.17).

Belting (2014) ressalta novamente o anacronismo da imagem e defende que isso é possível porque as imagens diluem fronteiras que separam épocas e culturas. Ainda que se mude a percepção de mundo, de espaço e tempo, a imagem permanece a mesma, o que muda é a percepção que cada um tem dessa imagem, construída de acordo com suas próprias experiências, com suas particularidades culturais e sociais. Poderíamos dizer o mesmo da DCS? Uma vez que experimentamos diversas danças, de contextos e épocas tão diferenciadas, atribuímos a elas um sentido pautado na nossa própria experiência?

Considerando o corpo como um dos lugares privilegiados da imagem, seja na posição de suporte, ou meio para as imagens, como é o caso no uso de máscaras, pinturas no corpo, tatuagens, entre outros, ou na posição de produtor de imagens. Corroboramos com Belting (2014, p.60) quanto a sua afirmação de que no ocidente ocorreu uma ruptura maior entre a imagem em movimento e a imagem parada, ainda que a fotografia e o cinema permitam uma “simulação do movimento”. Já em outras culturas, a imagem em movimento, ou o corpo

como meio de produção de imagens se manteve por mais tempo, por intermédio dos “rituais em movimento ou à dança”. O autor assegura ainda que nossas imagens internas se diferem muito de uma cultura para outra, e de acordo com esse pressuposto, a globalização representa uma “efetiva ameaça à multiplicidade das imagens coletivas” (Ibid., p.79). Tal afirmativa está pautada na concepção de que diante da “diversidade das imagens e ao significado que o homem lhes atribui, este revela-se como um ser cultural, que não se pode subsumir meramente ao plano biológico” (Ibid., p.71). Segundo Belting (2014), estabelecemos uma relação íntima e pessoal com as imagens e o responsável por essa relação é nosso corpo.

Não há como ler essas palavras e não nos reportarmos imediatamente às DCSs, uma vez que são danças carregadas de histórias, de imagens, que experimentamos em nosso corpo e carregamos como memória. As danças que remetem, sobretudo, às tradições dos povos podem ser consideradas como meio ou aparato de memória, um elo histórico com nossos antepassados. Ainda em diálogo com Belting (2014, p.63), o autor nos dá alguns indícios do distanciamento entre nossa realidade contemporânea e o contexto de nossos antepassados: “Hoje, através dos dispositivos eletrônicos, está a constituir-se uma memória de imagens fixas que, em alguns casos, provêm de longe”. Existe uma nova dinâmica que nos permite o encontro com imagens de que nos esquecemos, ou que não conhecíamos.

As imagens, sejam elas atuais ou antigas, estão circulando hoje para além dos museus, igrejas ou livros; estão nos *cyber* espaços, estão nas ruas, estão nos corpos, na dança, entre outros espaços onde uma “corrente de imagens que inunda nosso cotidiano visual convida-nos a contemplar as ‘imagens mortas’ de outrora com os olhos da veneração e da lembrança” (BELTING, 2015,p. 63). Diante disso, como não atribuir um valor significativo de memória a nosso corpo-dançante?

Vislumbramos, nas DCSs, uma possibilidade de evitar que a tradição cultural, gestual e os rituais de muitos povos se percam no esquecimento, de tal modo, somos levados a corroborarmos com Belting (2015, p.92) quanto ao fato de que “as culturas renovam-se tanto pelo esquecimento como pela lembrança, e por eles se transformam”.Essa afirmação nos dá indícios de que, mesmo que as danças dos povos antepassados sejam revisitadas e ressignificadas pelas DCSs, ainda que, ao dançarmos imprimamos nessas danças uma nova realidade, novas percepções, atribuições, significados, os resquícios das culturas e tradições desses povos ainda ecoam e são percebidos. Ou seja, não podemos negar que estão presentes frestas de lembranças e memórias que sobrevivem ao tempo, ao espaço e à dinâmica do cotidiano; elas estão marcadas em nossos corpos.





## 5. – Considerações Finais

---

"A vida e a morte, dia e noite andam de mãos dadas".  
*MUNCH, Edvard, 1900.*



Figura 5.1 A dança da vida. Edvard Munch, 1899 – 1900. Museu Nacional de Arte, Noruega.

Quando iniciamos um texto de conclusão, ou de finalização de um trabalho, a primeira pergunta que geralmente aparece em nossa mente é: “Por onde começar?”, essa reflexão nos leva novamente ao início e nos impulsiona a revisitar nossa introdução, nossos primeiros questionamentos, os objetivos que traçamos e a eficácia dos métodos adotados, colocando-nos em um movimento circular contínuo. Uma roda que não cessa de girar, pois, para finalizarmos o texto, precisamos retomar nossas ideias iniciais e analisar as possíveis conclusões que a caminhada nos permitiu, ou não, obter. Ao analisarmos nosso percurso percebemos o quão difícil é chegarmos à uma conclusão, uma vez que a impressão que temos é que ainda há tanto o que falar, tantas dúvidas ainda por responder, tantas possibilidades de leituras por fazer e novos questionamentos que surgem o tempo todo. Essa dinâmica do conhecimento é a mesma da vida, um eterno recomeço, ou um eterno retorno, uma eterna busca

por respostas e um sentimento de incompletude, que nos mantem nesse movimento contínuo.

A pintura de Edvard Munch (figura 5.1) intitulada “A dança da vida” (1899-1900) faz parte de um projeto do artista, instituído “Friso da Vida”, composto por diversas obras. Destacamos esse quadro em especial, pois ele nos possibilita ampliar nossa reflexão final. Ao tentarmos “lê-la”, vemos que o pintor imprimiu uma mensagem, uma narrativa à essa imagem. Esse quadro de Munch, que na época já descobrira Nietzsche, expressa a concepção do artista a respeito do ciclo da vida e do eterno retorno. Em “A dança da vida” ele retrata a jornada de uma mulher, desde a sua puberdade, a descoberta da sexualidade até sua velhice. Cada um pode fazer sua interpretação, mas gostamos do modo como Paulo Menezes descreve a imagem:

Um baile à beira-mar onde casais dançam animadamente. Olhando melhor, vemos que o quadro foi estruturado para ser lido como se acompanhássemos o traçar de uma letra M. À esquerda, uma moça jovem vestida de branco, com flores amarelas, faces claras, braços abertos e um sorriso displicente nos lábios. Um pouco atrás, mais à direita, um casal dança. Ela de branco, a pureza, os homens sempre de preto. No terceiro passo, retornando ao primeiro plano, na parte central da tela dança um outro casal, ela de vermelho, cor do pecado, da volúpia e do prazer. Ele tem o rosto inexpressivamente pálido enquanto o dela é um pouco mais escuro, sendo ambos cadavéricos. Ele está envolvido pelo vestido da mulher. A tentação parece levar à morte. Um passo mais à direita e para o fundo, mais um casal. A moça novamente de branco, mas não mostrando mais a leveza e alegria do primeiro casal. O rosto do homem esverdeou-se e seus lábios portam um sorriso vermelho, famélico, olhos esbugalhados, agarrando com concupiscência o corpo contorcido da moça, como que tentando escapar de tão íngrimes ataques. A última imagem, à direita, uma outra mulher, de preto, que olha a cena com ares de viúva após todos os bailes. Ao fundo, o sol noturno novamente, seu reflexo sobre as águas, o elemento fálico necessário para que a vida dance. Não são vários casais mas sim a percepção de vários estágios passados por uma só mulher. E por todas as mulheres. E homens. O quadro parece encerrar o ciclo interminável que leva da puberdade à viuvez, passando pela sedução e tentação, pela vontade do homem, pela fuga da mulher. Mas, ao fim, a mulher sempre sobra, vitoriosa, mas só. Virgindade, cobiça, fertilidade, enfim, melancolia. A dança da vida. (MENEZES, P., 1993, p, 104-105).

Como vemos, a pintura retrata as várias fases da vida de uma mulher e nos mostra que a vida é um ciclo sem fim. Pareceu-nos uma bela maneira de iniciar as reflexões conclusivas sobre a temática escolhida: “Danças Circulares Sagradas: Bernhard, Maria Gabriele Wosien e a imagem do corpo-dançante no processo de sobrevivência das danças circulares”. Ao longo do texto, buscamos desenvolver a ideia de “sobrevivência”, conceito elaborado a partir dos

pressupostos de Warburg. Esse conceito nos permite pensar na infinitude da vida, dos acontecimentos, da arte e, sobretudo, das imagens. Foi a partir desse conceito que conduzimos nossa discussão, que fomos descortinando a história da dança e percebendo uma presença marcante da dança circular ao longo da história da humanidade. Do mesmo modo, identificamos a necessidade de o ser humano atrelar sua existência a algo que transcenda, que está acima dele, muitas vezes encontrando essa transcendência na arte, nos rituais que sobrevivem por meio da dança, no contato com o sagrado presente e no ato de dançar.

Retomando o pensamento de Alves e Oliveira (2010), de que é necessário interpretarmos os rastros deixados pelo passado para que possamos sugerir uma explicação lógica e sensata aos acontecimentos, mergulhamos nos pressupostos da história da dança e da teoria da Dança Circular Sagrada. Nosso desejo de encontrar os rastros de história da dança circular nos dirigiu a uma pesquisa em que a dança foi nos conduzindo e mostrando os rastros da nossa própria história, de nossos antepassados, de culturas anteriores a nossa e das tradições que se perpetuam; ainda que com roupagens novas.

Acompanhando a trajetória de Warburg, sua história “inacabada”, que instigou muitos estudiosos a uma continuidade ou ampliação de seus pensamentos e projetos, em especial, ao seu modo particular de compreender anacronicamente o tempo, sua percepção com relação à história da arte e, de modo especial, o modo como compreendia a imagem. De seus pensamentos, surgiu uma ciência cujo nome ainda não temos definido, mas que podemos classificar como uma possível “teoria da imagem”. A teoria elaborada por Warburg e seus seguidores nos possibilita compreender a imagem em sua complexidade, visualizar a imposição de sua presença em todos os lugares e tempos, sua grandiosidade, sua intrínseca relação com os pensamentos e emoções do ser humano e sua liberdade de circulação entre o tempo e o espaço.

Vimos que as imagens carregam consigo memórias, e essas memórias nos permitem ampliar nossa compreensão acerca de nosso passado, buscar possíveis respostas para nossa trajetória futura e, em raros momentos, atermo-nos ao nosso presente. A presença da imagem se impõe antes mesmo do registro textual e nos mostra que, na necessidade de estabelecer uma comunicação, registrar seus medos, suas crenças, sua devoção, o ser humano encontrou meios de expressar seus pensamentos em símbolos e imagens. Essas imagens rompem o tempo e chegam ao contexto contemporâneo com a mesma força e com a mesma onipresença de tempos passados.

As imagens nos conduziram pelas trilhas históricas da dança circular, desvelando-nos uma presença contínua, embora oscilosa, por toda nossa trajetória histórica. E nos pôs de

frente a outro conceito de grande relevância a esta tese: o anacronismo que, vai de encontro a postulados históricos que passam por uma readequação diante do estudo de filósofos contemporâneos como Didi-Huberman e Agamben, por exemplo. Autores que, inspirados por Warburg, Benjamin, entre outros, e que, embora desenvolvam estudos diferenciados, têm em comum o consentimento de que a história não pode ser escrita ou contada de modo linear. Deparamo-nos, atualmente, com uma sedução pela memória e nos vemos obrigados a inventar “novos modos de ler o passado”, uma vez que o modo linear de escrever a história, ou olhar para o futuro como um “progresso” em relação ao passado, já não nos satisfaz por completo, como já destacava Benjamin nas suas teses sobre a história.

Segundo a historiadora Maria Bernadete R. Flores (2016, p.416) desde o início do século XX, ocorre uma exigência com relação à “afirmação de identidades legitimadas pelo passado, como se este fosse um bem a ser “resgatado”; os povos reivindicam direitos em nome da história”. O que para Francois Hartog gera uma consequência, que é “a estranha sensação de que vivemos um onipresente que, de um lado, nos tira a coragem e a crença de antever o futuro e, de outro, perdemos também a ambição de abandonar, de superar o passado e de nos distanciar dele” (HARTOG, 2006, apud FLORES, 2016, p. 416). Essa reflexão nos remete a nossa pesquisa e à DCS, de Bernhard e M-G. Wosien, que tem como um dos pilares o “retorno” à tradição, à cultura de nossos antepassados, que estão expressas e presentes na música e no gestual das danças circulares. Essa pedagogia seria uma tentativa de driblar o novo, o futuro, ou seria uma maneira de conservar nossas raízes ancestrais?

Diante disso, consideramos que os pressupostos deixados por Warburg e seus seguidores foram de suma relevância para esta tese e para que pudéssemos compreender melhor o que a princípio era nosso questionamento principal: “Qual o papel da DCS na sobrevivência e ressignificação da dança de roda e de que modo a imagem do corpo-dançante podem atuar como dispositivos de memória e de tradição?”. A pesquisa desenvolvida por Warburg a respeito das imagens e sua capacidade de enxergar nelas resquícios de nossa história e tradições, e, sobretudo, de perceber o movimento presente nas imagens, possibilitaram que propussemos uma trajetória histórica da dança circular e compreendêssemos que os registros imagéticos são de grande importância para compreendermos nossa história. As imagens, alinhadas à textualidade, conduziram-nos durante o trajeto, mostrando-nos que, em muitos períodos históricos, esses registros foram fundamentais para a identificação de vestígios de nossos ancestrais. Elas nos seduziram de tal modo que tivemos dificuldade em impor limites de tempo para suas buscas e formulação das pranchas. Com a ajuda da tecnologia e da *internet*,

descobrimos uma infinidade de imagens que remetem ao corpo-dançante, com isso, pudemos descrever um percurso que nos conduziu desde as primeiras manifestações da dança circular, até as danças circulares contemporâneas, como a DCS, nosso principal foco de pesquisa.

Com isso, acreditamos termos atingido nosso objetivo principal, ou seja, investigar o papel da DCS e dos registros imagéticos e textuais no processo de sobrevivência das danças circulares tradicionais. Do mesmo modo, confiamos que atingimos nossos objetivos específicos de estudar a trajetória histórica, os significados e a importância das danças circulares e dos povos na nossa cultura, enaltecendo a relevância dessas danças e dos corpos-dançantes enquanto memória viva de tradições e rituais ancestrais. Aprofundamos o conhecimento sobre a pedagogia de dança de Bernhard e M-G. Wosien, reconhecemos a possibilidade de uma reconexão entre a dança e o sagrado, esperamos ter ampliado o conceito de totalidade e comunidade, anunciado nas obras de Wosien e de seus colaboradores. Ressaltamos a importância dos estudos sobre a imagem iniciados por Warburg e de que modo sua “ciência sem nome” nos permite encontrar os vestígios ou rastros sobre as danças circulares na história. Elaboramos uma narrativa histórica, ou uma historiografia da dança circular por meio dos registros textuais e imagéticos, dando uma ênfase às imagens. E, a partir dos pressupostos de Warburg, procuramos atribuir à imagem do corpo-dançante uma visibilidade enquanto registro histórico e cultural, elaborando um pequeno esboço de um *Atlas* imagético do corpo-dançante, em que ressaltamos a presença da dança, em especial, da dança circular ao longo de toda nossa história cultural.

Nesse mergulho no mundo das imagens e no exercício reflexivo sobre seu papel social e de que modo elas nos afetam, não podíamos deixar de mencionar um fator que nos chamou a atenção: a proliferação das imagens e a velocidade com que elas são compartilhadas pelas redes sociais. Como afirma Emmanuel Alloa (2015, p. 7), ainda que sejamos “perpetuamente superexpostos às imagens” e de interargirmos o tempo todo com elas, “se alguém nos pedisse para explicar o que é uma imagem, teríamos dificuldades de fornecer uma resposta”. Uma das dificuldades em responder esse questionamento é que a imagem tem múltiplas facetas, outra dificuldade é que, segundo Alloa (Ibid., p.7), “nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem”. Existe uma força na imagem, uma capacidade reflexiva, que suscita nela “uma exteriorização, uma saída de si”; ela expõe o pensamento, coloca para fora o que ela por si só não pode pensar. Esse é o paradoxo da imagem, ainda em acordo com Alloa (Ibid., p.10), quando olhamos a imagem, reconhecemos que ela tem o poder de “tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante”. Para o autor, essa “pretensão de ser

presente, de se apresentar no lugar daquilo que é representado, faz da imagem literalmente um ‘pretendente’ do ser” (Ibid., p, 10). Seria como se a imagem não se contentasse em permanecer no seu lugar, por isso, cria-se um simulacro, na pretensão de substituir, ou suplementar uma ausência do original.

Procuramos desenvolver um texto em que ambas as linguagens, imagética e textual, pudessem dialogar e se complementar. Sabemos que, ao lançar o olhar sobre uma imagem e/ou texto, cada um se pauta em suas experiências, seus conhecimentos, ou pré-concebidos, colocando-se em contexto próprio e particular ao atribuir um conceito ou elaborar uma interpretação da imagem. Por isso, corroboramos com o questionamento de Gottfried Boehm (2015, p. 23), que parte da pergunta: “O que uma imagem dá a ver, o que mostra e, sobretudo: como mostra?”. Para o autor, pensar a imagem implica a reflexão “sobre o entrelaçamento entre as imagens e aquilo que elas mostram”, pois a lógica das imagens é uma “*lógica de mostraçã*o: as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto, de uma mostração” (BOEHM, 2015, p. 23). Outro questionamento que o autor nos lança é se existe “verdadeiramente” um lugar para imagem. Em sua opinião, esse lugar não existe, ao menos não um lugar “unívoco” e corroboramos com sua afirmativa e comprovamos ao longo de nosso texto que a imagem pode estar em diversificados lugares e se manifestar por meio de diferentes dispositivos, como nosso corpo, por exemplo.

Esse princípio de Boehm (2015) vai ao encontro do que Warburg pensava a respeito das imagens. Como vimos, Warburg almejava a elaboração do *Atlas Mnemosyne* no qual as imagens teriam destaque sobre a textualidade. Warburg morreu antes da conclusão desse projeto, no entanto, como já mencionamos, acreditamos que ele jamais poderia tê-lo concluído, pois, de acordo com seu pressuposto, é impossível imobilizar a imagem e atribuir-lhe um lugar único. Para Warburg, as imagens estavam sempre em movimento e em diálogo com outras imagens e geravam uma linguagem própria, por isso, suas pranchas eram móveis; ele não fixava as imagens, pois as trocava constantemente de lugar, estabelecendo novos diálogos e novas interpretações. O que nos leva a pensar em uma coreografia de dança, onde os corpos dançantes se comunicam entre si e com quem os assiste, produzindo uma cadeia de gestos, movimentos, sentidos e significados que, muitas vezes, não conseguimos representar ou capturar em uma única imagem.

No caso desta tese, como já mencionamos, procuramos elaborar um pequeno *Atlas* da dança, ou reunir em um trabalho uma quantidade significativa de imagens do corpo-

dançante. Sabemos que, de certa maneira, direcionamos o leitor ao alocarmos as imagens em um determinado espaço, ou lugar, pois precisávamos chamar atenção e focar o olhar para a presença da dança, em especial, da dança circular nos registros imagéticos. Essa presença documentada, registrada por meio de imagens que, embora captem apenas um instante do movimento corporal, na sua imobilidade, são capazes de nos fazer ver o movimento do corpo-dançante, seja na sua postura, no gesto captado, na expressão corporal do dançante, ou mesmo no vestuário utilizado. Essa identificação da imagem não parte das “qualidades intrínsecas da imagem, mas de sua inscrição em uma rede de significantes” como nos explica Récanati (1979, p.84-87, apud ALLOA, 2015, p.13). Possivelmente, algumas das imagens que utilizamos, quando alocadas em outra rede, ou outro contexto, podem ser interpretadas de modo diferente, ou mesmo, não compreendidas por quem as olha. Do mesmo modo, estamos certos que se nos propusermos a refazer esse pequeno *Atlas* novas imagens, interpretações, agrupamentos surgirão, o que comprova a premissa de que não há um lugar fixo para as imagens, do mesmo modo que nosso pensamento, nosso aprendizado, nosso ser e estar no mundo não é fixo, estamos o tempo todo nos reinventando.

De acordo com Boehm (2015, p, 25), muito frequentemente, não compreendemos o que vemos, por isso, “as obras da pintura religiosa e mitológica apelam, com certeza, a uma *história* extrínseca que vem apoiar as imagens e lhes justificar a existência”. Segundo ele, essa necessidade de um texto enfraquece a imagem. O autor justifica seu posicionamento alegando que o texto, muitas vezes, é usado como um recurso para identificação de conteúdos que, a princípio, podem nos ser desconhecidos. Ou seja, para que possamos compreender melhor o que nossos olhos estão olhando e não são capazes de entender, necessitamos por vezes do texto como um complemento, ou mesmo, “tradutor” da imagem.

As pranchas que elaboramos seguiram alguns princípios da teoria warburguiana, no entanto, tivemos que fixar as imagens, uma vez que, no formato de tese, seria impossível deixar as imagens “soltas”. Como alertamos no início da tese, algumas imagens circulam e aparecem em mais de uma prancha, pois consideramos a possibilidade de estabelecer diálogos com outras imagens algo possível, assim como a possibilidade de uma mesma imagem assumir espaços diferentes. Outro fator importante de ressaltar é que a temática da tese, por si só, já direciona o sentido que cada um irá atribuir às imagens aqui alocadas, do mesmo modo, sabemos que as palavras também podem direcionar a interpretação que fazemos ao olhar uma imagem. Por isso, é preciso cautela ao estabelecermos ou colocarmos em texto uma possível interpretação da imagem, pois podemos induzir o olhar para aquilo que desejamos que o leitor leia.



Apesar disso, esperamos que as imagens utilizadas na montagem de nossas pranchas tenham provocado interpretações, diálogos e, acima de tudo, questionamentos sobre os rastros de história que carregam a importância do registro imagético, a riqueza de lembranças e memórias que uma imagem pode carregar consigo. Desejamos que esse diálogo estabelecido com a textualidade possa ter elucidado mais a história da dança circular, seus rastros, suas reelaborações ou releituras, sua permanência, sua ausência, os diversos significados e sentidos atribuídos a ela, ou seja, sua *sobrevivência* ao longo da história. Do mesmo modo, esperamos que as imagens do corpo-dançante permitam o acesso as nossas raízes ancestrais, nossos vínculos com gerações e culturas anteriores à nossa, assim como nossas tradições.

Um ponto no qual chegamos a conclusão é de do ritual sagrado à manifestação popular, da manifestação popular à busca pela reconexão com sagrado, a roda da dança circular nunca deixou de girar. Do mesmo modo, dos desenhos rupestres à pintura e, posteriormente, à fotografia e filmagem, o homem nunca deixou de produzir imagens e se relacionar com elas. A DCS, por sua vez, insere-se entre as manifestações artísticas que contribuem com o permanente laço entre o presente e o passado, entre a tradição e a modernidade, a linha limítrofe entre o sagrado e o profano, a busca incansável e improvável de uma “totalidade”. No terceiro capítulo da tese, discorreremos sobre as duas figuras principais da DCS, os criadores dessa pedagogia/teoria de dança. Procuramos contextualizar as primeiras elaborações e inspirações de Bernhard Wosien, sua trajetória pessoal no mundo da dança, as relações estabelecidas por ele e M-G. Wosien, a intenção de unir novamente a dança ao sagrado, à tradição, ao tempo em que a dança tinha um papel coadjuvante em celebrações, encontros, rituais, entre outros momentos vividos pelas comunidades. Um tempo em que a espetacularização e o palco não eram os principais motivos que levavam as pessoas a dançarem, como talvez seja atualmente em muitos casos. Não conseguimos concluir se a intenção de Bernhard e M-G. Wosien, em unir novamente a dança ao sagrado é contemplada em todas as rodas de DCS e compreendida por todos que a praticam ou ensinam; deixamos essa questão para, quem sabe, futuras investigações.

Vimos que o povo brasileiro acolheu muito bem a DCS, até pelas características próprias de um povo miscigenado, herdeiro das culturas de nossos colonizadores e dos negros que aqui chegaram, foram escravizados, mas nos deixaram um grande legado e um rico acervo cultural. No Brasil, a DCS assumiu novos papéis, sendo incorporada em programas públicos voltados à saúde e vivenciadas por grupos de idades variadas em centros de saúde, centros de convivência, entre outros espaços destinados aos tratamentos de saúde e/ou socialização. Temos também um número expressivo de teses, monografias e trabalhos de conclusão em diferentes

áreas de conhecimento, cuja temática é a DCS, o que demonstra um interesse pela pesquisa, pelo registro e pela divulgação dessa pedagogia/teoria de dança. Nos questionamos se todas essas “adaptações”, reelaboraões, realocações feitas pelo povo brasileiro não estaria indo de encontro aos princípios de Bernhard e M-G. Wosien, contribuindo até mesmo com uma deturpação da pedagogia elaborada por eles. No entanto, este é mais um questionamento que requer uma disponibilidade em pesquisar e aprofundar o assunto, algo que, nesse momento não dispomos de tempo para fazer, mas que deixamos aqui registrado a necessidade e sugestão de novas pesquisas.

No quarto capítulo, no qual nos prolongamos um pouco mais, buscamos traçar um percurso histórico da dança, em especial da dança circular, enfatizando os registros imagéticos que encontramos e que são imbuídos de lembranças, memórias e histórias. Nesse trajeto, vimos que a dança sempre esteve atrelada ao sagrado, a algo que nos permita transcender. Acompanhamos as lutas travadas entre a Igreja e a dança, a ruptura entre a dança e o sagrado, decorrente de imposições de uma Igreja que almejava obter maior controle sobre as pessoas e seus corpos. A resistência da dança, que venceu as imposições e sobreviveu a todas as adversidades. Acompanhamos o advento da dança profissional; da dança como espetáculo e entretenimento; o surgimento dos grandes mestres de dança e dos principais nomes do balé; além do surgimento de novas modalidades/teorias de dança no contexto contemporâneo. Nesse percurso todo, vislumbramos também uma busca humana incessante pela reconexão com o sagrado e com a tradição.

Acompanhamos a capacidade que a arte, em especial a dança, tem de se adequar às mudanças sociais, as releituras e permanências, esse forte vínculo que mantemos com nossos antepassados por meio da arte. Compreendemos que sem corpo não há dança e que o corpo-dançante é o produtor, reproduzidor e ao mesmo tempo receptáculo de memórias, de uma gestualidade que é transmitida de geração em geração, memórias estas que, por sua vez, deixam rastros e se concretizam por meio dos registros imagéticos e orais. Com isso, encaminhamo-nos, agora, para uma possível conclusão, mesmo sabendo que ainda há tanto para falar, que ainda há tanta imagem para explorar, tantas leituras que pretendíamos fazer e que o tempo e a incessante vontade de saber mais não nos permitiu concluir. A intenção em nos aprofundar mais na temática, ou seja, encaminhamo-nos para a finalização de um processo apenas, uma vez que o conhecimento é infundável e o desejo de conhecer também.

Iniciamos esta tese com a pretensão de lançar nossos olhares sobre várias áreas de conhecimento, que nos possibilitassem conhecer e ampliar conceitos interligados à tradição,

ritual, sagrado, memória, o poder das imagens enquanto registro e meio de sustentação ou perpetuação de uma memória social ou coletiva a respeito das danças de roda. Desejávamos conhecer mais a respeito da DCS, seus princípios, sua história e suas raízes. Ao finalizarmos o texto, compreendemos que as fronteiras entre as áreas de conhecimento são frágeis e podem/devem ser ultrapassadas para que possamos ter uma visão do “todo”, ou ao menos, para que compreendamos que tudo está interligado, tudo se conecta, já que o “todo” nos parece algo inatingível em sua plenitude. Para que possamos atribuir sentido a algo, precisamos de um olhar mais amplo, despretenso e que esteja aberto a novos desafios.

Nosso desafio foi confiar que atravessando as fronteiras encontraríamos nossas respostas, não encontramos todas as respostas, talvez porque os questionamentos eram muitos, mas acreditamos que a questão norteadora do nosso trabalho foi respondida; ou ao menos, nos damos por satisfeitos com as respostas encontradas, ao menos por hora. Não temos muita clareza se o leitor encontrará todas as respostas para suas dúvidas na leitura de nosso texto, desejamos inclusive que não encontre, pois a roda deve continuar a girar, novas questões devem surgir, novos olhares devem ser lançados sobre a temática, para que novas breves respostas possam surgir. Como afirmamos no início da tese, desejamos contribuir com os estudos a respeito da DCS e que nosso texto possa incentivar novos pesquisadores na busca por novas perguntas.

## 6. – Referências

---

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Arqueologia da Obra de Arte. **Princípios: Revista de Filosofia**, v.20, n.34. Natal, julho-dezembro, 2013, p.349 – 361.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALVES, Alexandre; OLIVEIRA, Letícia Fagundes de. **Conexões Com a História: Das origens do homem à conquista do Novo Mundo**. Livro Didático, Volume 1, 1. ed. São Paulo: Moderna, 2010.

ALMEIDA, Lúcia Helena Hebling. **Danças Circulares Sagradas: Imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem Junguiana**, 2005. Tese (Doutorado em Ciências Médicas). Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

AMARAL, Jaime. Das danças rituais ao ballet clássico. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009, versão *online*. Disponível em: [http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio\\_geral/article/viewFile/95/25](http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/95/25). Acesso em: 09 de fev. 2018.

ANDRADE, Paula Costa de; SOUZA, Lúcia Trevisan de. Corpo e docência: a dança circular como promotora do desenvolvimento da consciência. **Revista Quadrimestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, SP. Volume 19, Número 2, Maio/Agosto de 2015, pp 359-368, versão *online*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pee/v19n2/2175-3539-pee-19-02-00359.pdf>. Acesso em: 08 de ago. 2018.

AQUINO, Maria Elizabete Sobral Paiva de; PORPINO, Karenine de Oliveira. Em cada canto, um conto, uma canção: o velho, a tradição oral e a educação no Mato Grande/RN. In: **Saberes do Corpo: tradição na dança**. VIEIRA, Marcilio de Souza (org.). Curitiba: Editora Prismas, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTON, Anna. **Danças Circulares: Dançando o Caminho Sagrado**. São Paulo: Triom, 2012, vol.I.

BARROS, Ricardo. Ministério da Saúde. **Portaria nº 702, de 21 de Março de 2018**. Versão *online*, disponível em: [http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2018/prt0702\\_22\\_03\\_2018.html](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2018/prt0702_22_03_2018.html). Acesso em 06 de fev. 2019.

BATISTA, Cristiano Rodrigues. O desencantamento do mundo em “Infância em Berlim por volta de 1900”, de Walter Benjamin. In: **Cadernos Benjaminianos**; nº 2, ano 2010. versão *online*, disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5317>. Acesso em 30 de jun. 2017.

BAUDRILLARD, Jean. O outro lado da matéria-prima da dor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 02 nov. 2003. Caderno Ilustrada, p.2.

\_\_\_\_\_. Fragmentos de Luz. In: **De um fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003b.

\_\_\_\_\_. A fotografia ou A escrita da luz: literalidade da imagem. In: **A troca impossível**. Ed. Nova Fronteira, 2002, p. 143 – 150.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Tradução Artur Morão. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de mão única** (Obras escolhidas v. 2). Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. “Teses sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Jeanne-Marie Gagnebin. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura – Walter Benjamin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin, 8ª Ed.Revista, São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras escolhidas, v.I).

BERNI, Luiz Eduardo V. **A Dança Circular Sagrada e o Sagrado**: Um estudo exploratório das relações históricas e práticas de um movimento New Age, em busca de seus aspectos numinosos e hierofânicos. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião. Pontifícia Universidade Católica, PUCSP, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Danças Sagradas: uma técnica de meditação ativa. In: RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

BLANTON, Paola. In: STEWART, Iris J. **A dança do Sagrado Feminino**: o despertar espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos rituais. Tradução de Claudia G. Duarte e Eduardo G. Duarte. São Paulo: Pensamento, 2016.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. Dança Sagrada: a celebração da vida. . In: RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura**. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

\_\_\_\_\_. “**O sagrado feminino e a serpente: Performance mítica na simbologia das danças circulares Sagradas**”. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado Feminino: as encantarias da Serpente evocadas na simbologia das Danças Circulares Sagradas**. 2. ed. rev. São Leopoldo: Oikos; Anápolis: Editora UEG, 2018.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. 2. ed. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORGES, Caroline de Miranda. Dança Circular. Pesquisa e prática de danças circulares tradicionais brasileiras. **EFDeportes.com, Revista Digital**. Buenos Aires, Año 18, nº184, setembro de 2013, versão *online*. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd184/dancas-circulares-tradicionais-brasileiras.htm>. Acesso em 18 de jun. 2018.

BRASIL. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, UNESCO. Paris, 17 de outubro de 2003. Tradução feita pelo Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006, versão *online*. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por). Acesso em 06 de fev. de 2019.

\_\_\_\_\_. Ministério da Saúde. Portaria nº849, de 27 de março de 2017. **Política Nacional de Práticas Integrativas e Complementares: PNPICS**. Brasília: Ministério da Saúde, 2017, versão *online*. Disponível em: [http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/prt0849\\_28\\_03\\_2017.html](http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/gm/2017/prt0849_28_03_2017.html). Acesso em 06 de fev. 2019.

BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. In: **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. WARBURG, Aby. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

BUELONI, Cathia Santos Soares. **A ritualização na Dança Circular Sagrada: a busca do sagrado como caminho para o processo de individuação**. Monografia (Especialização em Arte Integrativa). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: **Antropologia da Dança I**. CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.) Florianópolis: Insular, 2013. p.15- 30.

CARVALHO, Carlos Solano. Introdução às Danças Circulares Sagradas. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima (org.). **Danças circulares sagradas: uma proposta de educação e cura**. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 1998. p.5 – 9.

CASASÚS, José Maria. **Teoria da imagem**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

CASTRO, Manuel Antônio. Identidade: os dois Ocidentes. In: **O Sagrado, a Arte e a Filosofia**. NOYAMA, Samon (org.). São Paulo: Liber Ars, 2011.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando corpo à história**. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

CLAUSS, Marta. A dança e sua característica sagrada. **Existência e Arte** - Rev. Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano I - Número I – janeiro a dezembro de 2005, versão *online*; Disponível em: file:///C:/Doutorado/texto%20tese/sagrado/danca%20e%20seu%20aspecto%20sagrado.pdf. Acesso em: 23 de set. 2016.

COLLAÇO, Julia Terra Denis. **Estética Nietzscheana**: para pensar a formação na/pela dança. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2010.

COSTA, Ana Lucia Borges da. Dança: Uma herança à disposição de todos. In: RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas**: uma proposta de educação e cura. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

COSTA, Ana Cláudia Pinto da. **Da Cabala à dança**: Uma etnografia da Oração Corporal *Malachim*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; GEORGES, Vigarello (org.). **História do corpo**: as mutações do olhar, o século XX. Rio de Janeiro: Vozes, v.3, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Atlas ou a Gaia ciência inquieta**. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa, KKYM + EAUM, 2013a.

\_\_\_\_\_. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. RJ: Contraponto, 2013b.

DUARTE, Rodrigo. A indústria cultural “clássica” e os seus operadores. In: **Café Filosófico**: estética e filosofia da arte. BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair (org.). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014. p. 167-199.

DRUCKER, Claudia. Hermenêutica da arte e secularização: Vattimo sobre Heidegger. In: **Café Filosófico**: estética e filosofia da arte. BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair (org.). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014. p. 57-84.

EHRENREICH, Bárbara. **Dançando Nas Ruas**: uma história do êxtase coletivo. Tradução: Julián Fuks. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Prefácio Georges Dumézil. Tradução: Sonia Cristina Tamerl. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 1991.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** Tradução Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. Vol.1.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança.** 3. ed. São Paulo: Ricordi, 1964.

FANTINI, Wilne de Souza. A dança do rei: o balé de corte e o poder de soberania em Foucault. **HOLOS**, Ano 31, Vol. 1. versão *online*. Disponível em: <http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2553>. Acesso em: 18 de ago. 2015.

FLORES, Maria Bernardete. Elogio do anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery. **Topoi. Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, p. 414-443, jul./dez. 2014. versão *online* Disponível em: <[www.revistatopoi.org](http://www.revistatopoi.org)>. Acesso em 20 de ago. 2017.

FRANCES, Lynn. Dança Circular Sagrada. In: **Dança Circular Sagrada e os Sete Raios.** FRANCES, Lynn e BRYAM-JEFFERIES, Richard. Tradução: Helena Wanderley Ribeiro. São Paulo: TRIOM, 2004. p. 57-102.

FURTADO, Rafael Nogueira. “Baudelaire e a Modernidade: um diálogo entre Walter Benjamin e Michel Foucault?”. In: **Kínesis**, Vol. IV, nº 07, Julho 2012. p. 345-361. Versão *online*, disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/rafaelnogueirafurtado345-361.pdf>. Acesso em: 04 de jul. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GARCIA, Ângela; HASS, Aline Nogueira. **Ritmo e Dança.** 2. ed. Canoas: Ed. ULBRA, 2006.

GELEWSKI, Rolf. **Movimento, irradiação, transformação: buscando a dança do ser.** Salvador, BA: Casa Sri Aurobindo, 1990.

GERALDI, Silvia Maria. **Imagens da oralidade na dança: um estudo coreográfico** Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Estadual de Campinas, SP, 1997.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2002 (3. ed. imp., 2013).

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** 16ª ed. Trad. Álvaro Cabral [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GUERRA, Maria Helena Mandacarú. A Dança e o Sagrado. **Jung na Prática**, 2017, versão



*online*. Disponível em: <https://www.jungnapratica.com.br/danca-e-o-sagrado>. Acesso em: 06 de nov. 2018.

GUERREIRO, António. Aby Warburg e a história como memória. **Revista de História das Ideias**, volume 23. Instituto de Histórias e Teoria das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002. Versão *online*. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41705/1/Aby\\_Warburg\\_e\\_a\\_historia\\_como\\_memoria.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41705/1/Aby_Warburg_e_a_historia_como_memoria.pdf). Acesso em nov. 2018.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JANSON, Horst Waldemar. **História geral da arte**. Adaptação e preparação do texto para a edição brasileira Maurício Balthazar Leal. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl G. (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho, 3. ed. especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, Memória e Tempo: o conhecimento em movimento. In: **História e Arte: herança, memória e patrimônio**. FLORES, Maria Bernadete Ramos e PATERIE, Patrícia (org.) São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

KLEIN, Robert. Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In: **A forma inteligível**. São Paulo, EDUSP, 1998, p.343-361.

KING, Stephen M. **Ana, Guto e o Gato dançarino**. Tradução Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2001.

JOHNSON, Christopher D. **Sobre o Atlas Mnemosyne**. Disponível em: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about>, s/d. Acesso em: 05 de fev. de 2019.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEHMKUHL, Luciene. Apreciar os fios de *trança/Pandorafrodite* com Didi-Huberman, Aby Warburg e Walter Benjamin. In: **História e Arte: herança, memória e patrimônio**. FLORES, Maria Bernadete Ramos e PATERIE, Patrícia (org.) São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. A instabilidade da performance e as políticas de patrimônio cultural imaterial. In: **História e Arte: herança, memória e patrimônio**. FLORES, Maria Bernadete Ramos e PATERIE, Patrícia (org.) São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014.

LIMA, Tânia Pessoa de. **O sagrado e o ritual vividos em um grupo de Danças Circulares Sagradas de Findhorn sob o enfoque de Carl G. Jung e Roy A. Rappaport**. Tese (Doutorado em Ciências da Religião). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2014.

LINS, Jacqueline Wildi. **O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte.** IV Colóquio Franco Brasileiro de Estética (UFBA), maio de 2009. Versão *online*. Disponível em: <https://slidex.tips/download/o-enigma-da-imagem-a-contribuicao-de-warburg-a-historia-da-arte-1>. Acesso em 20 de ago 2018.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneo da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v.9, n.2, p.305-322, maio-ago. 2014, versão *online*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>. Acesso em 05 de jun. 2017.

LORTHIOIS, Céline. As Danças Circulares na roda da vida. *In*: RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura.** São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Cristiane Salvan [et al.] **Trabalhos Acadêmicos na Unisul: apresentação gráfica.** – 2. ed.rev. e atual. – Palhoça: ed. Unisul, 2013.

MAGALHÃES, Marta Claus. A Dança e Sua Característica Sagrada. **Existência e Arte.** Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano I - Número I – janeiro a dezembro de 2005, versão *online*. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1\\_Edicao/A%20danca%20e%20sua%20caracteristica%20sagrada%20Marta%20Claus%20Magalhaes.pdf](https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/1_Edicao/A%20danca%20e%20sua%20caracteristica%20sagrada%20Marta%20Claus%20Magalhaes.pdf). Acesso em 04 de fev. 2018.

MARQUES, Luzia Amélia. **O corpo na pedra: informação da dança.** II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, Comitê Interfaces da Dança e Estados do Corpo. São Paulo, julho, 2012 [**Anais**]. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/4-2012-17.pdf>. Acesso em 10 de jun. 2018.

MATTOS, Claudia. **As fotografias de Aby Warburg na América: índios, imagens e ruínas.** Universidade Estadual de Campinas Joseph Imorde. Anu. Lit., Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 147-157, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p147>. Acesso 21 de jul. 2018.

MATTOS, Claudia Valladão de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. II encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2006. [**Anais**] Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20-%20IIIEHA.pdf> (Acesso em: 09 de maio de 2016).

MENDES, Mirim G. **A dança.** 2 ed. São Paulo: Ática, 2001.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A pintura trágica de Edvard Munch: um ensaio sobre a pintura e as marteladas de Nietzsche. Tempo Social; **Revista Sociologia.** USP, S. Paulo, 5(1-2): 67-111, 1993. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v5n1-2/0103-2070-ts-05-02->

0067.pdf. Acesso dez. 2018.

MENEZES, Ana Luisa Teixeira de. A dança e o Xamanismo: os processos educativos mitoritualístico do cotidiano Guarani. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v.2, n.1, p.111-128, jan./jun. 2008.

MICHAUD, Yves. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; GEORGES, Vigarello (org.). **História do corpo: as mutações do olhar, o século XX**. Rio de Janeiro: Vozes, v.3, 2008. p. 541-565.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: espetáculo e devolução**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOYA, Leisi Fernanda; GERSTNER, Lonise. Um bate-papo com Maria-Gabriele Wosien, co-criadora das Danças Circulares Sagradas. **Dança Circular: expandindo as Danças Circulares Sagradas com harmonia e consciência**. Disponível em: <http://www.dancacircular.com.br/artigos/83/bate-papo-com-maria-gabriele-wosien>. Acesso em 08 de fev. de 2019.

NASSER, Maria Celina Cabreira. **O uso de símbolos: sugestões para a sala de aula**. São Paulo: Paulinas, 2006. Coleção temas de ensino religioso.

NAZARÉ UNILUZ. **Nossa História**. Disponível em: <https://nazareuniluz.org.br/historia/>. Acesso em: dez. 2016.

OLIVEIRA, Ana Paula; PERES, Tatiana Romagnolli. Antropologia e imagem sobrevivente na obra de Aby Warburg. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.15, p.44-64, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/49317>. Acesso em: jun. 2018.

OLIVEIRA, Roberto A. de. Máscaras: África Equatorial. **Corpo e Sociedade**. Disponível em: <https://corpoesociedade.blogspot.com.br/2013/04/mascaras-africa-equatorial.html>. Acesso em: out. 2017.

\_\_\_\_\_. Máscaras: Papua Nova Guiné e Oceano Pacífico. **Corpo e Sociedade**. Disponível em: <https://corpoesociedade.blogspot.com.br/2014/>. Acesso em: out. 2017

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Educadores na roda da dança: formação-transformação**. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

\_\_\_\_\_. **Danças Circulares na formação de professores: a inteireza de ser na roda**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

OTELLO, Renata Celina de Moraes; VIEIRA, Marcílio de Souza. Em circularidades: a roda, a mestra e os brincantes. In: **Saberes do Corpo: tradição na dança**. VIEIRA, Marcílio de Souza (org.). Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PACHECO, Conceição de Maria dos Santos. **Tambores Maranhenses: do corpo africano à**

(há) produção de sentido da posição/condição mulher. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Programa de Pós-Graduação, Unisul, Palhoça, 2017.

PAVIANI, Jayme. A função educativa da dança em Platão: as leis, livro II, 652 a - 674 c. **Rev. Do corpo: ciências e artes**. Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011. Disponível em: [WWW.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo](http://WWW.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo). Acesso em: 21 de fev. 2017.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. IN: **Papel da Memória**. Pierre Achard et al. Tradução: José Horta Nunes. 1. ed. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PETERDI, Gwyn. As Danças Circulares têm o poder de fazer a reconexão do homem com ele mesmo, a sociedade e o cosmos. [Entrevista cedida a] **Cláudia Araújo**. Grupo Meio do Céu. Disponível em: <http://www.grupomeiodoceu.com/internas/2018/11/21/as-dancas-circulares-tem-o-poder-de-fazer-a-reconexao-do-homem-com-ele-mesmo-a-sociedade-e-o-cosmos/?fbclid=IwAR3sJTQ7cpeZAKENIJAGIQT9i2AUzju8BQARO6dEbkRY3fJTnNKQ-XKwB2A>. Acesso em: 23 de nov. 2018.

PIRES, Ana Paula de Oliveira. **Hau Kola! Narrativas sobre danças circulares, comprometimento intelectual e comunicação genuína**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014.

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura**. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Tadeu Capistrano (org.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIES, Julien. **O sentido do sagrado nas culturas e nas religiões**. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2008.

RODRIGUES, Gláucia Helena Castelo Branco. Mudanças. In: RAMOS, Renata Carvalho L. (org.). **Danças Circulares Sagradas: uma proposta de educação e cura**. São Paulo: TRIOM: Faculdade Anhembi Morumbi, 2002.

ROMANDINI, Fabián Luduena. **A ascensão de Atlas: Glosas sobre Aby Warburg**. Tradução de Felipe Augusto Vicari de Carli. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2017.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação e Realidade**, v. 25, n.2, 2000, versão *online*. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/46832/29117>. Acesso em: 09 de fev. 2018.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, SP: Edusc, 2007.

SEIXAS, Larissa Martins. Ciranda, roda da vida. In: **Revista Arteterapia Cores da Vida**. Ano V, n8, jan.-jun. 2009 (p.32 – 37). Disponível em: <http://www.brasilcentralArteterapia.org>. Acesso em 02 de mar. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens. In: **Imagem e Memória**. CORNELSEN, Elcio Loreureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) – Belo Horizonte, MG: FALE, UFMG, 2012 (p.63-79).

SHANNON, Laura. **Living ritual dance**, 1992. Disponível em: <https://laurashannon.net/articles/12-living-ritual-dance-1992>. Acesso em 20 de dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **Traditional Circle Dance and the Roots of Ritual**, 2015. Disponível em: <https://laurashannon.net/articles>. Acesso em 20 de dez. 2018.

SILVA, Kelly Maciel. **A Dança Circular no cotidiano da promoção da saúde da pessoa idosa**. Tese (Doutorado em Enfermagem). Programa de Pós-Graduação em Enfermagem, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

SOARES, Carmen Lúcia (org.). **Corpo e História**. Campinas: Editora Autores Associados, 2006.

STAUDT, Leo Afonso. Da metafísica do belo à arte como mercadoria: Schopenhauer e a Indústria Cultural. In: **Café Filosófico: estética e filosofia da arte**. BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair (org.). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014, p. 153-165.

STEWART, Iris J. **A dança do Sagrado Feminino: o despertar espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos rituais**. Tradução de Claudia G. Duarte e Eduardo G. Duarte. São Paulo: Pensamento, 2016.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; GEORGES, Vigarello (org.). **História do corpo: as mutações do olhar, o século XX**. Rio de Janeiro: Vozes, v.3, 2008. p. 509-540.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. Rev. **História da historiografia**. Ouro Preto, n. 05, set. de 2010, p. 134-147. Disponível em: <file:///C:/Users/Leise/Desktop/semin%C3%A1rio%20Berna/Aby%20Warburg%20e%20a%20p%C3%B3s-vida%20das%20Pathosformel.pdf>. Acesso em: 30 de ago 2016.

VARGAS, Lisete Arnizaut achado de. **Escola em dança: movimento, expressão e arte**. Porto Alegre: Mediação, 2009. 2. ed.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: **Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg**. Leonardo Waizbort (org.). Tradução: Lenin Bicudo Bárbara – 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 07 – 22.

WARBURG, Aby. Introdução ao Atlas Minemosyne. In: **Dossiê Aby Warburg**. Org. César Bartholomeu, Arte e Ensaios 22. Rio de Janeiro: PPGAV–EBA/UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **A renovação da Aniguidade pagã: contribuições científico-culturais para a**

história do Renascimento europeu. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_. **Histórias de Fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências/Aby Warburg. Leonardo Waizbort (org.). Tradução: Lenin Bicudo Bárbara – 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Mnemosyne. In: **Dossiê Warburg**. BARTHOLOMEU, Cesar (org.). Tradução a partir da versão italiana que consta em Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, Roma: Artemide edizioni, 1998. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_dossie\\_Cezar-Bartholomeu\\_Aby-Warburg\\_Giorgio-Agamben1.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf) . Acesso em 09 de maio 2016.

WOSIEN, Bernhard. **Dança**: um caminho para a totalidade. São Paulo: TRIOM, 2000.

WOSIEN, Maria Gabriela. **Danças Sagradas**: o encontro com os deuses. Coleção Mitos, Deuses, Mistérios, Madrid: Edições Del Prado, 1997.

\_\_\_\_\_. **Dança Sagrada**: Deuses, Mitos e Ciclos. São Paulo: TRIOM, 2002.

\_\_\_\_\_. **Os sufis e a oração em movimento**. São Paulo: TRIOM, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Dança**: Símbolos em movimento. Tradução de Bettina Aring Mauro. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

\_\_\_\_\_. **Grecia**: Danza y Mitos. Tradução de Inés Belluscio. Buenos Aires: Lumen, 2013.

\_\_\_\_\_. **Ariadne**: transformações em dança. Tradução de Cristiana Menezes. Metanoia Verlag, 2017.

\_\_\_\_\_. Especial Danças Circulares. [Entrevista cedida a] Samuel Souza de Paula. **Consciência Próspera**, 24 de jul. de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/nJeaJtUDA40>. Acesso em dez. 2017.

\_\_\_\_\_. **SEMINÁRIO**: Mantras dos Vedas, Porto Alegre - RS, julho de 2017

\_\_\_\_\_. **WOKSHOP**: “Ariadne: transformações na dança”, Pirinópolis – GO, novembro de 2018.

YOUNGERMAN, Suzanne. Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da História Mundial da Dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. (p. 57-74).

ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. (p. 31-56)