

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

REBECA OLIVEIRA CARNEIRO

**DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE RESSIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA DA
MULHER EM CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA**

SÃO LUÍS
2019

REBECA OLIVEIRA CARNEIRO

**DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE RESSIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA DA
MULHER EM CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia com Formação de Psicóloga.
Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Aline Soares Monteiro

SÃO LUÍS

2019

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Oliveira Carneiro, Rebeca.

DANÇA NA RESSIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA DA MULHER EM
CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA / Rebeca Oliveira Carneiro. - 2019.
60 p.

Orientador(a): Cláudia Aline Soares Monteiro.
Monografia (Graduação) - Curso de Psicologia,
Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

1. Dança. 2. Identidade. 3. Mulher. 4. Recurso
Expressivo. 5. Violência contra a Mulher. I. Soares
Monteiro, Cláudia Aline. II. Título.

REBECA OLIVEIRA CARNEIRO

**DANÇA COMO POSSIBILIDADE DE RESSIGNIFICAÇÃO IDENTITÁRIA DA
MULHER EM CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia com Formação de Psicóloga.
Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Aline Soares Monteiro

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Cláudia Aline Soares Monteiro (Orientadora)

Doutora em Psicologia (UnB)
Universidade Federal do Maranhão

Ramon Luís de Santana Alcântara

Doutor em Políticas Públicas (UFMA)
Universidade Federal do Maranhão

Wanderlea Nazaré Bandeira Ferreira

Mestre em Psicologia (UFPA)
Universidade Federal do Maranhão

Denise Bessa Léda (Suplente)

Doutora em Psicologia Social (UERJ)
Universidade Federal do Maranhão

SÃO LUÍS

2019

À Arte, que me trouxe até aqui. Sem ela,
a Psicologia sequer seria uma opção. À
família Oliveira e Carneiro, minha mais
pura gratidão.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos se iniciam com a primeira coisa que me fez chegar até aqui: a Arte. Ela me compõe desde que me entendo por mim. Se não fosse a Arte, eu não teria abertura suficiente para mergulhar tão fundo, nem coragem para seguir explorando novas possibilidades de mim mesma... o que me trouxe à Psicologia. A Psicologia nessa jornada da graduação tem se casado com a Arte de maneira tão harmônica que surpreende: elas tem muito mais em comum do que poderia imaginar. Sendo assim, gostaria de agradecer a quem sempre esteve perto em qualquer jornada que fosse: à minha mãe Gilda que nunca mediu esforços para que eu tivesse plena liberdade de questionar, fantasiar, lutar e acreditar. Você faz tudo ter muito mais sentido. Você me deu as asas que eu sempre quis, e é generosa suficiente para me deixar livre e voar onde eu quiser ir, com a confiança de que em qualquer rajada de vento que me desestabilize, você estará perto pra me amparar ou cuidar das feridas se for necessário. Obrigada. Te amo. Ao meu querido pai Adelman que vez ou outra pergunta alguma coisa e sempre se faz disponível para me ouvir. Te amo. Obrigada.

Aos meus familiares tão queridos, tão próximos que contribuem diariamente para que eu tenha todas as condições de avançar sem questionar. Sem vocês, a vida seria muito mais complicada. Obrigada pela forma que não somente me acolhem, me ouvem, mas acima de tudo, por acreditarem em quem eu sou, por investirem seus tempos, esforços e vidas para se fazerem presentes em tudo. Obrigada pela forma como vocês conseguem me enxergar muito melhor do que eu me vejo: vocês me fazem ter vontade de ser quem vocês veem. Aqui também gostaria de fazer a inferência à minha tão doce e incrível avó, Waldelice, que partiu antes de poder celebrar essa etapa da minha vida comigo. Sei que você me acompanha. Obrigada por tamanho amor.

Cláudia Aline, a mulher que me deu coragem para validar minhas experiências e abrir a minha bagagem visceral provinda de um universo não tão distante. Ter você por perto foi crucial para me lembrar de quem eu quero ser quando crescer. Obrigada pela coragem e pelo cuidado com que você me transformou até aqui. Obrigada pela luz que você emana, pelo teu profissionalismo, caráter e respeito. Te admiro por inteira.

Aos meus queridos amigos, irmãos e irmãs que a Vida e a Arte me trouxeram (vocês são muitos), mas sem dúvidas, sem vocês eu não teria chegado aqui também. Acredito que vocês sabem o quanto essa jornada foi árdua. Eu queria agradecer por todas as vezes em que vocês se dispuseram a me ouvir, a trocar comigo, a ler um parágrafo meu enquanto eu

teimava que o que eu tinha escrito não fazia sentido. Obrigada também pela paciência em me ouvir falar diversas vezes do mesmo tema sem nunca se desligarem do que eu estava propondo. Agradeço às minhas casas: Ateliê Contemporâneo e Encanto Coletivo Cultural, que me oportunizaram tantas discussões, tanto crescimento em um espaço tão curto de tempo. Obrigada por trazerem sentido e significado ao que me interessa.

Obrigada ao curso de Psicologia que me tornou uma artista melhor, mais apropriada de minhas indagações. Obrigada à Arte que me deu a chance de me reconfigurar e transformar a vida de outras pessoas agora de uma forma nova.

“nossas costas
contam histórias
que a lombada
de nenhum livro
pode carregar”

(Rupi Kaur)

RESUMO

Esta monografia surgiu a partir do interesse e de vivências pessoais da autora em relação às intersecções entre Psicologia e Dança. A violência de gênero é questão de saúde pública e também é pauta de nossas políticas públicas mundiais: é irrefutável. E embora tenhamos caminhado bastante na discussão que envolve as mulheres, muito falta para que tenhamos ambientes menos dominados pela lógica machista e patriarcal, onde ser mulher seja menos arriscado, doloroso e adoecedor. Para assegurar a estas mulheres qualidade de vida, a proposta deste trabalho é usar a dança como ferramenta social – provocando mudanças e ressignificações identitárias. Partindo num primeiro plano da vivência artística da presente autora, mas que também lhe atravessa na formação como psicóloga, o objetivo geral deste trabalho é analisar como a dança pode facilitar a ressignificação identitária da mulher em condição de violência. Para possibilitar essa análise, especificamente, pretende-se: (1) refletir sobre a experiência de ser mulher em condição de violência e; (2) analisar a dança como recurso expressivo e de ressignificação na Psicologia. Para alcançar esses objetivos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Conclui-se considerando que a Psicologia pode se apropriar das ferramentas oferecidas pela Dança para oferecer a essa mulher em condição de violência um movimento de emancipação e ressignificação plena de si.

Palavras-chave: Mulher; Dança; Identidade; Violência contra a Mulher; Recurso Expressivo.

ABSTRACT

This paper began from the personal interest and life experiences from the author on the intersections between Psychology and Dance. Gender Violence is a public health question and it's also a theme in our public policies around the world: it's incontestable. Although we've come far in the discussion involving women, still much remains for us to have environments less dominated by sexist and patriarchal logic, where being a woman could be less risky, painful and ill. To assure these women's life quality, this paper proposes to use dance as a social tool - causing changes and identity resignifications. From the background of the artistic experience of the author, but who also crosses her in the process of becoming a psychologist, the main objective of this paper is to analyze how dance can resignify the identity of women in a condition of violence. To allow this analyzes, this paper intends to: (1) reflect on the experience of being a woman in a violence condition and; (2) analyze dance as an expressive resource and of resignification in Psychology. To sustain these proposals we made bibliographic research. We conclude this piece considering that Psychology can use the tools offered by Dance to offer to this woman in a condition of violence a movement of emancipation and full resignification of herself.

Keywords: Woman; Dance; Identity; Violence against Women; Expressive Resource.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	SER MULHER: GÊNERO EM CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA.....	17
3	DANÇA E PSICOLOGIA	28
3.1	Biodança	31
3.2	Dançasaterapia	35
3.3	Modos e metodologias: propostas de uma dança terapêutica	39
4	A DANÇA ENQUANTO FERRAMENTA FACILITADORA: À GUISA DE CONCLUSÃO	43
	REFERÊNCIAS	57

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia surgiu a partir do interesse e de vivências pessoais da autora em relação à dança. Em 2017, um espetáculo de dança contemporânea chamado *Feminicídio* ganha os palcos de São Luís e dentro de um ano de processo criativo muitas questões surgem relativas à feminilidade, relações de gênero, pequenas e grandes violências – cotidianas ou não – que cercam a vida das mulheres. Dentro de um árduo processo de pesquisa, mulheres dos mais variados perfis socioeconômicos e étnicos começam a entrar em contato com o elenco para contar de suas vivências ou de pessoas próximas que se assemelhavam de alguma forma com o que compareceu no palco, chamando a atenção da autora acerca da sistematização da questão. Dessa experiência surgiu o interesse de pesquisar sobre dança a partir da Psicologia, investigando se há produções que aliem a Psicologia e a Dança para esse público específico: mulheres em situação de violência, possibilitando a elas outras formas de entrar em contato consigo para além das já oferecidas.

A violência de gênero é questão de saúde pública e também é pauta de nossas políticas públicas mundiais: é inegável. E embora tenhamos caminhado bastante na discussão que envolve as mulheres, muito falta para que tenhamos ambientes menos dominados pela lógica machista e que tragam menos sofrimento e risco à condição de ser mulher. E para assegurar a estas mulheres qualidade de vida, a proposta aqui é usar a dança como ferramenta social - provocando mudanças e ressignificações identitárias.

A dança é considerada uma modalidade de exercício físico e uma prática artística por ser uma forma de expressão corporal que engloba dimensões psíquicas e sociais que utiliza a música como linguagem. “O modo ou estilo de movimento empregado pelo dançarino ou ator esclarece um aspecto particular da expressão corporal que talvez seja mais importante pra arte da dança” (LABAN, 1978, p. 52). A dança - como uma via de acesso explícito ao conteúdo emocional de cada sujeito – se torna uma alternativa que se alia à essa mulher em seu processo de autoconhecimento, promovendo descobertas interiores e uma exploração orgânica, mas não mecânica, de ações e sensações. Segundo Timm, Pereira e Gontijo (2011) a aposta em um encontro terapêutico que permita subjetividades políticas permite articular os processos socioculturais e os aspectos psicológicos implicados na prática da violência e a dimensão política da arte, produzindo forma legítima para articular esse sofrimento da mulher em situação de vulnerabilidade, levando em consideração o contexto no qual ela está inscrita e como sua subjetividade comparece em meio a essa realidade.

É necessário levar em consideração que além de benefícios físicos, a dança com finalidade terapêutica não busca explicar a obra ou produto, padronizá-la ou torná-la asséptica, mas sim utilizar-se da potencialidade da criatividade humana – uma característica inata – para promover um mecanismo de saúde e de desenvolvimento que busca a transformação do indivíduo tomando como ponto de partida a sua singularidade, trazendo o dançarino à tona, numa intersecção onde não se dissocia arte e vida, se aproveitando da potencialidade de expressão humana, possibilitando que esse corpo tenha “[...] condições de exprimir as vibrações e as ondas regulares e irregulares do movimento” (LABAN, 1978, p. 197). A dança com cunho terapêutico oportuniza vivenciar um modo de ser no mundo que privilegia o acesso a uma identidade original e também a uma expressão da unidade orgânica dessa mulher e suas questões. O movimento integrativo se apresenta de diversas formas através dos tempos: seja em danças primitivas ou danças com algum cunho religioso ou místico (TORO, 2005).

“A dança ativa o núcleo central da identidade: a sensação comovente de estar vivo” (TORO, 2005, p. 102). Partindo dessa perspectiva, o autor sugere que é possível estabelecer na vivência uma força expressiva e vivencial, privilegiando e oportunizando entrar em contato consigo através de movimento e música. Esse movimento não é sem sentido, ele parte da própria mobilização do sujeito que se sente convidado a trazer sensações e estado de espírito ao ocupar esse espaço no tempo, como sugere Laban em sua obra de 1978 para treinar esse corpo e oportunizar novas formas de ser no mundo a partir da experiência.

Considerando o contexto histórico e biopsicossocial da violência de gênero, a dança surge como possibilidade para oferecer às mulheres em situação de vulnerabilidade um novo olhar sobre si, sem necessariamente levar o rigor estético pra dentro da experiência: a dança é uma ferramenta facilitadora: a partir da vivência proporciona autoconhecimento e desenvolvimento pessoal com objetivo de “[...] ampliar a autopercepção, a autorreflexão e as estratégias de autocuidado” (OLIVARES, CAMARGO e PIMENTEL, 2017). Sem desconsiderar que a violência contra a mulher atravessa questões de classe, raça, etnia, orientação sexual, renda, idade, cultura, escolaridade e religião, é necessário entender a sistematização da violência de gênero - que é sistemática não somente pela frequência e quantitativo das mulheres que estão em situação de violência psicológica, mas também pela próprio aspecto estrutural que é oferecido às mulheres: os espaços ocupados, as políticas de identidade (cruel ao reduzir a mulher à características como dócil e passional) e a própria educação - enraizada em nossa cultura – e portanto, também a violência psicológica, por sua

sutileza - combinada à naturalização do discurso machista que o patriarcado institucionaliza e pelo estigma que a violência carrega - torna-se difícil de identificar e mais difícil ainda a vítima se reconhecer dentro desse processo. A proposta é que através da arte e seus variados recursos imagéticos e corpóreos tornem-se uma ferramenta terapêutica que objetiva desenvolver recursos físicos, cognitivos e emocionais, propiciar o desenvolvimento de habilidades e potencialidades, favorecendo a utilização de recursos internos na resolução de conflitos e estimular a livre expressão, oferecendo espaço continente para a externalização de aspectos conscientes ou não do mundo subjetivo (VASCONCELOS e GIGLIO, 2007) e possam trazer à mulher em situação de vulnerabilidade uma forma de se expressar, promovendo um espaço seguro para tratar de suas certezas, mágoas e questões sem necessariamente utilizar a via verbal de expressão.

Partindo num primeiro plano da vivência artística da presente autora, mas que também lhe atravessa na formação como psicóloga, o objetivo geral deste trabalho é analisar como a dança pode facilitar a ressignificação identitária da mulher em condição de violência. Para possibilitar essa análise, especificamente, pretende-se: (1) refletir sobre a experiência de ser mulher em condição de violência e; (2) analisar a dança como recurso expressivo e de ressignificação na Psicologia. Para alcançar esses objetivos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, a ser descrita no capítulo metodológico. A seguir, são desenvolvidos dois capítulos com as reflexões teóricas acerca dos textos analisados na pesquisa. Conclui-se considerando que a Psicologia pode se apropriar das ferramentas oferecidas pela dança para oferecer a essa mulher em condição de violência um movimento de emancipação e ressignificação plena de si – como uma metamorfose – de modo que ela possa ressignificar a forma como ela se relaciona com o mundo e consigo utilizando como mão de obra uma “força expressiva mobilizadora”, como sugere María Fux (1996) em seu livro *Formação de Dançaterapia*.

Para este trabalho, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, seguindo os direcionamentos de Lima e Miotto (2007) que a compreendem como um meio que possibilita apreender a perspectiva de trabalho escolhida pela/o pesquisador/a a partir do que já é produzido e discutido no universo acadêmico-científico e na sociedade. Nesse sentido, foram buscados e analisados textos publicados no meio acadêmico e científico da Psicologia e de outras áreas pertinentes à temática da presente monografia. As fontes buscadas foram livros, artigos, capítulos de livros e trabalhos acadêmicos, utilizando os seguintes termos: arte e Psicologia; arte e mulheres vítimas de violência; Psicologia e mulheres vítimas de violência.

Os meios de busca foram bases de dados virtuais como Scielo, Pepsic, Portal de Periódicos CAPES e Google Acadêmico.

As informações pertinentes a esta pesquisa referem-se ao intuito de explorar como a Psicologia tem se apropriado dos recursos da dança para lidar com questões de violência psicológica contra a mulher, e as possibilidades de crescimento pessoal que esse processo de movimento criativo oportuniza a essas mulheres a partir das experiências e das peculiaridades individuais que as atravessam, levando em consideração a dimensão social e imaginária que a arte transmite pelos sinais e sintomas culturais, que inserem esse sujeito dentro de um contexto específico. Considerando os objetivos da presente Monografia, a seguir, serão expostos os textos que compõem a base de sua reflexão analítica, construída em cada fase da pesquisa bibliográfica realizada, conforme a concepção de Salvador (1986, apud LIMA e MIOTO, 2007):

1. Investigação das soluções – foram coletadas possíveis fontes de informações relevantes em dois momentos distintos e sucessivos: levantamento da bibliografia e levantamento das informações contidas na bibliografia, considerando os parâmetros supracitados. Este momento é o estudo dos dados e/ou das informações presentes no material bibliográfico. Visa gerar uma síntese integradora, cuja qualidade, em termos de resultados de pesquisa, depende da quantidade e da qualidade dos dados coletados. No presente trabalho, foram encontrados vinte e oito textos relacionados ao tema.
2. Análise explicativa das soluções – consistiu na análise da bibliografia e das informações levantadas, no exame do conteúdo das afirmações. Sendo uma fase mais ligada à capacidade crítica do pesquisador para explicar ou justificar os dados e/ou informações contidas no material selecionado, foi a mais demorada, conforme esperado pela pesquisadora. Nesse momento do presente trabalho, foi possível selecionar dezesseis textos dentre os vinte e oito inicialmente encontrados.
3. Síntese integradora – foi o produto final do processo de investigação, resultante da análise e reflexão do material analisado, compreendendo atividades de apreensão do problema, investigação rigorosa, visualização de soluções e síntese. Ou seja, o momento de conexão com o material de estudo, para leitura, anotações, indagações e explorações, cuja finalidade consiste na

reflexão e na proposição de soluções. Nessa fase, foi possível, no presente trabalho, focar em textos que terminaram por contribuir mais efetivamente para o alcance dos objetivos da pesquisa proposta nesta monografia. A seguir, estão os dezesseis textos analisados com mais profundidade, de acordo com os objetivos específicos:

- (1) refletir sobre a experiência de ser mulher em condição de violência: três livros (BOURDIEU, 2002; CHAUI, 1985; SAFFIOTI, 2004); quatro artigos (MARTINS, 2015; SAFFIOTI, 1997; SAAVEDRA, NOGUEIRA, 2006; TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011); e um trabalho de conclusão de curso de graduação (SOUSA, 2016).
- (2) analisar a dança como recurso expressivo e de ressignificação na Psicologia: três artigos (SAFFIOTI, 2013); REIS, 2013; CAMPOS, 2016); uma tese de doutorado (REIS, 2012); duas dissertações de mestrado (LIBERATO, 2007; TELO, 2018); e um trabalho de conclusão de curso de graduação (FREITAS, 2019).

A análise desses dezesseis textos foi feita a partir do olhar de uma Psicologia implicada, sensível e politizada, considerando o cenário sociocultural atual, levando em consideração as questões de gênero envolvidas na temática. A arteterapia e as terapias expressivas, na forma da Dançaterapia e da Biodança, também foram cruciais para essa análise – a partir desse referencial é possível construir uma proposta onde a dança surge enquanto ferramenta de cura e de resgate da liberdade de expressão de uma mulher em condição de violência e possível adoecimento.

Vale a pena frisar que neste trabalho a nomenclatura “situação de violência” foi intencionalmente renomeada para “condição de violência” por uma escolha da autora, a fim de provocar no leitor a reflexão acerca das condições estruturais do lugar da mulher dentro de um sistema patriarcal, machista e opressor que estabelece a dinâmicas das relações de formas muito explícitas e sintomáticas, hierarquizadas e dotadas de poder, deslocando a ideia de que é pontual ou situacional a violência de gênero. Independente dessa mobilidade ou possibilidade de sair dessa condição (de violência) – já que ela não implica em estar preso ou submisso a essa relação de forma eterna, mas sim que está dentro de um contexto que reforça isso – para alertar sobre a natureza de uma dinâmica que vai além de uma relação sexual afetiva, visto que é recorrente mulheres que estão em condição de violência esbarrarem em

vínculos abusivos em outros espaços, dentro de outras dinâmicas, sejam elas intrafamiliares, laborais ou pessoas que sequer estabeleceram uma relação com essa mulher. A intenção é provocar o leitor e promover paralelos entre as palavras condição e situação para alertar sobre a falta de um recorte específico, ou seja um perfil dessa mulher em condição de violência (embora as estatísticas tragam dados muito relevantes a serem questionados) e mostrar como ser mulher é estar submetida necessariamente, em algum ponto da vida, a algum tipo de violência. Sendo assim é justo pensar também que esse contexto implica em condições também de existência, modos de ser e de se relacionar no mundo.

2 SER MULHER: GÊNERO EM CONDIÇÃO DE VIOLÊNCIA

Desde a antiguidade a mulher é tema em poemas, livros e obras de arte. Sempre se falou muito da mulher, mas é com o advento do movimento feminista que tornamos possível discutir questões de um outro ângulo e entregar voz às mulheres, após séculos de silenciamento e direitos negados pela condição biológica de ser mulher. A arte, espelhando contemporaneamente o contexto e a compreensão sociocultural das estruturas presentes nos possibilitam refletir e discutir sobre como a mulher era vista nos mais variados contextos. Paulo Pontes e Chico Buarque (1998, p. 76) na obra *Gota D'água*¹ trazem a fala: “A mulher é uma espécie de poltrona que assume a forma da vontade alheia”, reiterando características atribuídas à mulher como passividade e subserviência.

Às mulheres, durante muito tempo foram negados direito à participação política, à educação formal, ao ingresso em ambientes de lazer, a expressar opinião acerca de suas próprias ideias ou a chance de realizar os próprios sonhos: tudo isso nos foi negado durante muito tempo. Embora não seja possível afirmar cronologicamente quando de fato surge o feminismo, sem dúvidas é na virada do século - XIX pro XX - que o movimento ganha volume e adeptas, e finalmente questões não legitimadas pela sociedade ganham discussão em espaços públicos e respaldados cientificamente, tendo o feminismo na linha de frente: mulheres que se implicaram em dar visibilidade à temática.

O Feminismo se institui enquanto movimento social, ideológico e político e se torna uma bandeira importantíssima ao provocar o mundo a repensar muitos paradigmas e estabelecer novos diálogos e propostas visando igualdade social, política e econômica entre homens e mulheres. É um movimento que didaticamente se propõe a ser analisado em ondas – que contribui imageticamente pra noção de fluidez se considerarmos que as principais reivindicações das mulheres desde o começo da luta ainda são pautas do movimento como assegurar seus direitos civis e trabalhistas. Estamos muito longe de uma equidade. O termo é usado, portanto, para abordar a vida de mulheres, compreendê-las e buscar sua emancipação e questionar formatos estabelecidos culturalmente. Por isso, feminismo é, ao mesmo tempo, um posicionamento diante da vida, uma lente de análise crítica sobre a realidade das mulheres e um movimento social (SILVA e CAMURÇA, 2013 apud TENORIO, 2017).

¹ A obra de Chico Buarque “Gota D’Água” fala sobre a narrativa de Jasão e Joana, que costumavam ser um casal. A narrativa da obra se desdobra nessas duas personagens e em como Jasão se aproveita do amor de Joana para conseguir o que quer.

No Brasil, o feminismo ganha força inspirado nas sufragistas internacionais e suas conquistas no final do século XIX, em que as primeiras lutas estiveram relacionadas primordialmente aos direitos civis e políticos, o acesso à educação e ao voto, com enfrentamento de aspectos culturais e legais (TENORIO, 2017). A nível nacional, as reivindicações das mulheres brasileiras comparecem reivindicando por melhores condições de trabalho, representadas por mulheres operárias e trabalhadoras da indústria têxtil. Durante a segunda onda do feminismo, novas lutas e discussões são estabelecidas: a mulher passa a questionar o seu lugar em outras relações, papéis sociais e vínculos afetivos, dado que a admissão das “[...] mulheres no mercado de trabalho não representa o fim da dominação masculina sobre seus corpos, suas subjetividades e vivências”. (SOUSA, 2016)

Reiterando essa perspectiva:

Todos os escritos legais, históricos, literários e religiosos contribuem para se entender o status desigual da mulher, explicando porque as mulheres foram transformadas em “vítimas adequadas da violência marital”. Os únicos papéis permitidos às mulheres no mundo real e no imaginário sempre foram o de esposa, mãe, filha, amante, prostituta ou santa. E quando as mulheres se apresentam com uma identidade distinta da prescrita, a mesma é desvalorizada e castigada”. (HASANBEGOVIC, 2001, apud OLIVEIRA e CAVALCANTI, 2007, p. 41)

Para a autora é nesse momento - na denominada segunda onda do movimento, em que direitos políticos e civis já estão em processo de consolidação em diversos países ocidentais - estabelecem-se os alicerces de uma teoria feminista consistente, destinada a compreender a etiologia das desigualdades entre os sexos. Surge então uma dimensão política relacionada à opressão feminina, sintetizado pelas feministas dos anos 60 no slogan “o pessoal é político”. Esse foi um dos emblemas mais importantes do feminismo na segunda metade do século XX, segundo o qual a sexualidade perde seu domínio eminentemente privado e passa a ser compreendida como uma relação de poder e mecanismo de controle entre os sexos. A sexualidade teria, a partir de então, essência política, sendo constitutiva da ordem patriarcal. Se há, a partir de então, uma concepção de onde emana a condição unificada das mulheres e esse lugar é o universo da sexualidade e da intimidade, o espaço da vida privada, o que é privado também é político, confrontando a ideia de que “briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, como diz o ditado popular.

As feministas há muito tempo reconheceram como imperativo o trabalho de procurar, definir e criticar a complexa realidade que dirige nosso modo de pensar, os valores que defendemos e as relações que compartilhamos, especialmente no que se refere ao gênero. Se o contexto é o que conta, o feminismo, em suas diversas

formas, está obrigado a descobrir o que nos rodeia e a nos revelar as relações de poder que constituem as criaturas que vamos ser. ‘O pessoal é político’ é o credo desta prática com sentido crítico” (DIETZ, 1999, p. 3 apud MARTINS, 2015, p. 234)

Após a inserção das temáticas femininas em ambientes majoritariamente masculinos (como os universos acadêmicos, laborais e políticos, por exemplo), é possível perceber nas narrativas femininas e feministas os múltiplos avanços nos processos questionar para transformar esses ambientes em locais confortáveis para essas mulheres. A libertação só vem através de muito engajamento na luta - o que não significa que seja um caminho fácil, principalmente se levamos em consideração os séculos de doutrinação, negligenciamento e silenciamento.

Segundo Ana Paula Antunes Martins (2015, p. 234 apud TENORIO, 2017, p. 96):

[...] o movimento incorpora pautas culturais, desta vez relacionadas ao questionamento dos padrões sociais que atribuem a homens e mulheres papéis específicos nas relações afetivas, na vida política e no trabalho, o que estaria na base da preservação das desigualdades. Nesse momento, em que direitos políticos e civis já estavam em processo de consolidação em diversos países ocidentais, estabeleceram-se os alicerces de uma teoria feminista, destinada a compreender as origens e causas das desigualdades entre os sexos.

As mulheres então se organizam e se asseguram nas esferas jurídica e institucional para atingirem igualdade em diversos contextos socioeconômicos e históricos, mostrando que as diferenças estabelecidas entre os sexos não se justificam através de um viés exclusivamente biológico, evidenciando como as estruturas sociais e seu peso em esferas macro e micro impactam ao longo de toda a vida de uma mulher. Os estudos de gênero possibilitados pelo feminismo - e aqui estamos falando de um feminismo hegemônico: a luta das mulheres brancas de classe média - engloba várias outras lutas dentro do próprio movimento evidenciando recortes diferentes para múltiplas possibilidades de ser mulher: o que só revela sua pluralidade e riqueza de discussões. As feministas nos possibilitam chegar a questionamentos sobre a própria construção que põe a mulher num local onde ela é agente e vítima da própria violência sofrida – seja numa busca de encontrar justificativas ou culpabilizá-la pela denúncia tardia, respaldado na possibilidade de escolha e aparatos legais e instituições responsáveis pelo acolhimento dessa mulher – deslocando, mais uma vez, para uma perspectiva que não aborda o cunho social e político desse tipo de atitude. É a inserção do feminismo na produção de conhecimento em psicologia que contribui para o rompimento com o naturalismo biológico, logo também para a emergência de análises que lancem um

olhar para os sintomas gerados no contexto do sistema patriarcal e para os efeitos psíquicos dos mecanismos de controle (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011). Segundo Martins (2015, p. 234) a discussão vai além: ela transita “[...] nesse processo da rua para a casa, da fábrica para o lar” e a figura do opressor é atribuída ao homem com vínculo afetivo com essa mulher cerceada de liberdade e direitos - seja parental ou não.

Atualmente, na terceira onda do movimento é possível dizer que enfrentamos uma retroalimentação, diversificação e difusão do movimento, onde as lutas são mais delimitadas e temos um aparato técnico, teórico e científico para embasar nosso discurso e demarcar bandeiras, incorporando discursos e possibilitando enxergar os vários tipos de mulher que se enquadram no movimento. O feminismo é o responsável por nos elucidar os reais impactos do patriarcado e a amplitude que ele abarca: o que torna a violência psicológica, ou moral, majoritariamente invisível e legitima mecanismos rotineiros que assegura a manutenção dos estados relativos aos termos de gênero (SEGATO, 2003 apud TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011). Ser feminista, portanto, é lutar pra ascender - o que implica em vencer as barreiras socialmente construídas e que através dos anos nos acorrentam à subserviência. Para que essa ascensão ocorra é necessário que as mulheres se organizem de forma coletiva, crítica e política para quebrar paradigmas e oferecer novas perspectivas de ser mulher e abandonar as figuras “apolíticas, passivas e submissas” (CISNE, 2014, p. 15 apud TENORIO, 2017, p. 105).

Segundo Saavedra e Nogueira (2006) é possível enxergar o feminismo em seus múltiplos recortes – gênero, raça, classe social, sexualidade – evidenciando o feminismo multicultural na diversidade das experiências das mulheres, criando novas áreas de estudo e de investigação relativas à pluralidade das identidades sociais e pessoais das mulheres, evidenciando que as mulheres não se definem apenas por relação aos homens, mas também em relação a outras mulheres. Contemporaneamente, as discussões acerca de gênero se atrelam à noção de interseccionalidade (que consiste em compreender atravessamentos como questões raciais, sociais e também afetivas como parte da experiência de ser mulher e que implicam em lugares de fala diferenciados) como lente para repensar e reformular o feminismo, abrangendo a heterogeneidade das relações sociais pautadas pela mobilidade e variabilidade. É importante frisar que essas discussões só se tornaram possíveis depois que as mulheres negras e da classe trabalhadora foram ouvidas dentro do próprio movimento, o que alerta para repensar para quem as pautas que estavam sendo estabelecidas foram direcionadas.

O caráter provisório do sujeito está acentuado nesse contexto e abre espaços de diálogos, evidenciando as lacunas no próprio movimento, criando as condições necessárias para a elaboração da individualidade singular e grupal e que propiciam “novos signos de identidade e lugares inovadores de colaboração e contestação”. (BHABHA, 1994 apud MARTINS, 2015), tornando possível identificar aspectos que nos aproximam e distanciam dentro de um mesmo grupo, nos evidenciando uma estrutura de poder que unifica as três ordens – de gênero, de raça/etnia e de classe social – embora as análises tendem a separá-las (SAFFIOTI, 2004). As identidades de gênero – carregadas de símbolos, valores e significados – reforçam um sistema de dominação e subjugação da mulher, que associado a outros elementos caracterizam a lógica de dominação patriarcal. (SOUSA, 2016)

Contudo, como redige Heleleith Saffioti (2001):

Cabe frisar que a categoria histórica gênero não constitui uma camisa de força, não prescrevendo, por conseguinte, um destino inexorável. É lógico que o gênero traz em si um destino. Todavia, cada ser humano – homem ou mulher – desfruta de certa liberdade para escolher a trajetória a descrever. (SAFFIOTI, 2001, p. 125)

A violência de gênero “não ocorre aleatoriamente, mas deriva de uma organização social de gênero, que privilegia o masculino” (SAFFIOTI, 2004, p. 81). É com o embasamento e a discussão trazidas à tona pelas feministas sobre as questões de gênero que se torna possível questionar as violências institucionalizadas e naturalizadas no cotidiano feminino, oferecendo um panorama histórico ao que foi, segundo Timm, Pereira e Gontijo (2011, p. 258) “[...] apagado pelos costumes, hábitos patriarcais e pela ciência androcêntrica” - tornando essa violência sutil a ponto de passar despercebida dentro das próprias relações, isto é, sem necessariamente essa comparecer de forma consciente ou proposital.

Para Chauí (1985) a violência se caracteriza num pólo pela dominação e no outro pela coisificação:

[...] a liberdade não é a escolha voluntária ante várias opções mas a capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir. É autonomia. Não se opõe à necessidade (natural ou social), mas trabalha com ela, opondo-se ao constrangimento e à autoridade. Nessa perspectiva, ser sujeito é construir-se e constituir-se como capaz de autonomia numa relação tal que as coisas e os demais não se ofereçam como determinantes do que somos e fazemos, mas como o campo no qual o que somos e fazemos pode ter a capacidade aumentada ou diminuída, segundo nos submetamos ou não à força e à violência ou sejamos agentes dela (CHAUÍ, 1985, p. 36).

A violência psicológica, segundo a Lei 11.340/06, principal lei que assegura às mulheres um respaldo legal quando a temática é violência doméstica se caracteriza como “[...] qualquer conduta que lhe cause [à mulher] dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação” (BRASIL, 2006).

As fronteiras são inúmeras e extensas. Assim como cada mulher desta sociedade possui infinitas e complexas singularidades, também se complexificam as opressões e violências deste sistema sob seus corpos, sua saúde física e mental e suas vivências. (SOUSA, 2016, p. 10)

Embora o movimento feminista tenha começado a se delinear ainda no século XIX, é somente nas décadas de 60 e 70 do século XX que a discussão acerca das questões de violência sofridas por mulheres ganha relevância, quando o movimento incorpora pautas que questiona os padrões sociais exigidos em ambientes diversos, questões relativas à sexualidade dessas mulheres, alertando para importância das discussões sobre a vida privada (MARTINS, 2015). Por volta dos anos 80 se inicia a discutir as questões de gênero através de grupos de pesquisas e estudos nas Universidades. Somente nos anos 2000 foi criado o Programa Nacional de Combate à Violência Contra a Mulher em 2002, a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres em 2003, posteriormente resultando na Política Nacional de Enfrentamento à Violência contra as Mulheres em 2006 é sancionada a Lei nº 11.340/2006 (Maria da Penha). A Lei Maria da Penha oferece às mulheres um respaldo legal acerca das violências sofridas: física, sexual, psicológica, moral e patrimonial (PINTO, 2003). É através dessas medidas que abrimos espaço para que as experiências subjetivas dessas mulheres possam ser lidas como intersubjetivas – onde as dimensões sociais e culturais estão intrinsecamente convergindo para analisar a forma como elas se enxergam e como lidam com o mundo, considerando que a cultura tem grande influência no processo de constituição das identidades de gênero e também atinge as subjetividades individuais.

As mulheres se tornam estatística: dados para serem analisados, interpretados e questionados. Segundo a OMS²(2013) o Brasil ocupa o 5º lugar no ranking mundial de

² Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>>

assassinato de mulheres, o que significa dizer que 13 (treze) mulheres morrem por dia. Nosso país supera em cerca de 2,4 vezes a taxa internacional - que calcula a taxa brasileira de 4,8 a cada 100 mil habitantes. Quando voltamos nossa atenção para o Mapa da Violência (2015), redigido por WAISELFISZ (2015) pela Flacso, a maioria das vítimas possui entre 18 (dezoito) e 30 (trinta) anos – violência contra crianças, adolescentes e idosas também integram os dados, principalmente entre os 14 (quatorze) e os 17 (dezessete) e depois dos 60 (sessenta) - vítimas de seus atuais e/ou ex-parceiros, contabilizando cerca de 67% de todos os atendimentos realizados pelas instituições competentes. Não por acaso o termo utilizado é violência doméstica: ela acontece majoritariamente num contexto intrafamiliar, levando essas mulheres a óbito dentro de suas próprias residências e pelas mãos de quem elas se relacionam afetivamente. (SINAN, 2014.) No Estado do Maranhão, segundo o Ministério Público, que produziu em março de 2018 o Relatório de Femicídios no Estado do Maranhão do ano de 2017, as mulheres são vítimas de seus parceiros sexuais (namorados, companheiros e ex-companheiros) somando mais de 70% das ocorrências. Algumas estatísticas elucidam a importância da existência dessas políticas públicas: em 2014, cerca de 405 mulheres recorreram todos os dias aos serviços de saúde pública por estarem em situação de violência. A violência psicológica representa 23% dos atendimentos realizados, superando a taxa de notificação de violência sexual que é cerca de 12%, ficando abaixo somente do percentual de violência física, que representa 48%. Estima-se que, num universo de 61,5 milhões de mulheres (entre as brasileiras vivas) pelo menos 6,8 milhões delas tiveram, ainda que uma só vez, a experiência de ser fisicamente agredida, contabilizando, por baixo, cerca de 2,1 milhões de vítimas de lesão corporal dolosa (LCD) - quando se entende que o ato é intencional - ao ano, 175 mil ao mês, 5,8 mil ao dia, 243 a cada hora, o que significa quatro vítimas por minuto ou uma a cada 15 segundos. (SAFFIOTI, 2004).

Segundo a Pesquisa de Condições Socioeconômicas e Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher em 2016, realizada pela Universidade Federal do Ceará financiado por outras instituições como o Instituto Maria da Penha e a Secretaria Nacional de Política para as Mulheres, o contingente feminino que tiveram sua saúde mental afetada em virtude do comportamento violento do parceiro é alto. Em Teresina, quase metade das mulheres vítimas de violência doméstica, 48%, reportaram ter a saúde mental afetada pelo comportamento violento do parceiro. As proporções em Aracajú e Natal são de 42% e 40%, enquanto São Luís apresenta uma proporção de 27%. Desta forma, fica evidente que a violência doméstica tem impactos que reverberam em outros aspectos e ambientes na vida dessa mulher, seja na

produtividade no trabalho, na falta/excesso de sono e patologias que se associam a curto e longo prazo a quem se encontra em condição de violência como o estresse pós-traumático, a depressão ou associação a algum vício (drogas lícitas ou ilícitas).

Segundo Timm, Pereira e Gontijo (2011) “ouvir a queixa de uma mulher que passa por situações de violência doméstica e familiar demanda uma escuta crítica de gênero e todas as suas intersecções de raça, etnia, opressão de classe, sexismo e pobreza” (2011, p. 257). Ainda segundo as autoras, a violência contra mulheres tem muitos aspectos a serem analisados, e o

[...] problema da violência contra mulheres, antes de ser um problema individual, privado ou psicológico, é social e político. A permanência no vínculo não é somente um problema do casal ou da passividade pra mulher que aceita as agressões do companheiro, mas é um dos elementos que compõe o sistema de crenças que significa os corpos de forma desigual e hierarquizada, produzindo desejos, expectativas e sintomas psíquicos. (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011, p. 257)

O feminismo dentro das políticas públicas precisa exercer um potencial crítico bastante capaz de apontar caminhos, trilhas, picadas para se atingir o alvo expresso e desejado, ou seja, a democracia plena. Entretanto, isto não basta; é preciso saber utilizá-lo, selecionando as melhores estratégias em cada momento, o que cabe ao leitor julgar e realizar (SAFFIOTI, 2004). É importante ressaltar que são as pautas trazidas à tona com o feminismo que possibilitam questionar aspectos culturalmente introjetados pelo patriarcado e trazer luz à algumas questões para repensar o impacto da cultura no processo de constituição de identidades de gênero e seus desdobramentos, como as subjetividades individuais (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011). E ao repensar as estruturas, não podemos isentar o homem quando discutimos violência de gênero. Ele está intrinsecamente ligado às questões de violência contra a mulher, sendo autores da maioria das ocorrências, uma vez que esse tipo de situação se dá majoritariamente a partir de a uma relação de poder encharcada de afeto. É preciso pensar sobre os impactos do patriarcado e das construções sociais acerca dos papéis designados aos homens: onde frequentemente a dificuldade em externalizar pensamentos, sensações e emoções reverbera na agressividade como única via de expressão, especialmente se considerarmos que é socialmente reforçado porque comparece como uma característica masculina - a figura do macho, num movimento de “construção simbólica, cultural e institucional” (DANTAS e MELLO, 2008).

A violência doméstica é produto das estruturas sociais institucionalizadas e normatizadas pelo patriarcado que “[...] se baseia no controle e no medo, atitude/sentimento

que formam um círculo vicioso”. (SAFFIOTI, 2004) A frequência, a naturalização e as nuances da violência, um processo de **rotinização** [grifo nosso] (SAFFIOTI, 1997), contribui, tremendamente, para a codependência e o estabelecimento da relação fixada. Rigorosamente, a relação violenta se constitui em verdadeira prisão. Neste sentido, o próprio gênero acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim o determina (SAFFIOTI, 2004, p. 85), pensando aqui gênero mais especificamente papel de gênero, como denominamos de forma mais recente. As mulheres são culpabilizadas por quase tudo que não dá certo. Se ela é estuprada, a culpa é dela, porque sua saia era muito curta ou seu decote, ousado. Embora isto não se sustente, uma vez que bebês e outras crianças ainda pequenas sofrem abusos sexuais que podem dilacerá-las, a vítima adulta sente-se culpada. Se a educação dos filhos do casal resulta positivamente, o pai é formidável; se algo dá errado, a mãe não soube educá-los - não eram boas mães. Dada a valorização da mãe nas culturas cristãs, estas críticas infundem muita culpa na acusada. Mais uma vez, a vítima sabe, racionalmente, não ter culpa alguma, mas, emocionalmente, é inevitável que se culpabilize (SAFFIOTI, 2004).

A Psicologia dentro desse contexto trabalha na perspectiva de articular as esferas social, cultural, política e psíquica. Isso significa dizer que nos atentamos para promover uma escuta clínica de forma engajada e politizada para receber essa mulher em condição de violência - apostando em “um encontro terapêutico que constitua subjetividades políticas permite articular os aspectos socioculturais e os aspectos psicológicos implicados na prática da violência” (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011, p. 252). Quando nos voltamos à proposta deste trabalho, é necessário dizer que uma Psicologia implicada e politizada para tratar dessas questões significa possibilitar qualidade de vida a essas mulheres em situação de violência – com profissionais engajados e conscientes dessa luta. A articulação entre feminismo, violência contra a mulher e psicologia possibilita uma análise “[...] das normas culturais da construção dos gêneros e suas restrições à produção de masculinidades e feminilidades, com as subjetividades e, conseqüentemente com o adoecimento psíquico e a perpetuação da tolerância a situações abusivas [...] criando a ideia de liberdade e de espaços alternativos de ressignificação de experiências” (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011, p. 258).

A Psicologia passa a oferecer uma escuta cuja atuação consista principalmente em fornecer suporte a resistir às violências - e discriminações que envolvam quaisquer aspectos

baseados em preconceitos - propondo raízes políticas do sofrimento questionando e desestabilizando as normas massificadas, minimizando as culpabilizações que respingam diretamente na mulher enraizadas em ideais de feminilidade como maternidade e família. A proposta de uma clínica engajada é, portanto, se opor ao formato tradicionalmente oferecido pela Psicologia, ou seja, privilegiar a individualidade, evitando fragmentar e dissociar essas vivências desse indivíduo de seu contexto social, deslocando a vivência de seus aspectos sociais, políticos e históricos. A proposta reside justamente em promover um encontro no qual essas experiências subjetivas ganhem mobilidade e sejam o recorte de um contexto maior, numa perspectiva intersubjetiva que permita a identificação em maior ou menor grau com outras mulheres, possibilitando um diálogo e a exposição de nuances que mostre os pontos de encontro e divergência dentro dessas vivências. (TIMM, PEREIRA e GONTIJO, 2011)

A identidade – como construto social – pode sofrer reconfigurações e ressignificações, necessariamente atravessadas pelos vínculos afetivos para que o sujeito se torne quem é, propondo um recorte que sugere focar na identidade fragilizada da mulher dentro de um relacionamento abusivo. O momento em que essa mulher se desvincula desse relacionamento abusivo pode ser encarado como um momento próprio da metamorfose, que, se encaminhado a uma emancipação, pode ressignificar a forma como ela se relaciona com o mundo e consigo mesma.

Uma identidade aparece como uma articulação de várias personagens, articulação de igualdades e diferenças, constituindo, e constituída por, uma história pessoal. Identidade é história. Isto nos permite afirmar que não há personagens fora da história, assim como não há história (ao menos história humana) sem personagens. (CIAMPA, 1993, p. 157, apud SILVA, 2019)

Silva (2019) fala sobre como a identidade desenvolvida por Dantas e Ciampa (2014) apresentam o processo de individuação humana viabilizado pelas relações sociais, no sentido que o indivíduo só “se acha”, se reconhece no mundo, através de suas expressões de subjetividade com outros indivíduos. Temos, dentro dessa perspectiva uma identidade que é mutável, onde suas construções não são estáveis, fixas ou pré-estabelecidas, e todas as respostas e transformações são possibilidades e não certezas. E é na relação com o outro que me dou conta das diferenças e igualdades que nos constroem enquanto sujeitos dentro de uma perspectiva social, ideológica e política.

Dessa forma, se faz necessário sinalizar a diferença entre políticas de identidade e identidade política desenvolvida pelos mesmos autores. As políticas de identidade “[...] são dispositivos impostos no meio social que obrigam determinado grupo a agir de uma

determinada forma. Uma espécie de status quo grupal que soa como identidade, porém, diferente desta, retira a autonomia do sujeito e o paralisa no seu processo de construção identitário” (SILVA, 2019, p. 20). A identidade política, na via oposta é a “compreensão do sujeito de si mesmo e de sua história de vida, na construção de um projeto de vida e na percepção de que a mudança da sociedade e de si mesmo se dá na sua atuação e relação com o outro. Assumir uma identidade política é, sobretudo, identificar-se com o outro, mesmo quando diferente” (SILVA, 2019, p. 20).

Segundo Dantas (2013) estabelecer uma identidade política significa lutar pela emancipação de grupos sociais distintos que sofrem velhas ou novas opressões. Dessa forma é possível que o indivíduo em seu processo de socialização busque se vincular a grupos, ideias, causas que lhe deem sustentação, que o ajudem a desenvolver alguma forma de identificação política, sem aprisioná-lo a eventuais políticas de identidade (cristalizando e até mesmo restringindo a diversidade dentro dos movimentos sociais). Nesse sentido, ao relacionar igualdade e diferença para edificar essa identidade é possível construir autonomia num processo próprio com mudanças e ressignificações, oferecendo a esta mulher além de se identificar com o grupo ao qual ela é designada pela sociedade (política de identidade, como o autor define, no sentido de entender que existem características que necessariamente a incluem dentro de um grupo – ou seja, se é o sexo biológico ou ainda a forma de se vestir e se portar a enquadra enquanto mulher) – possa também se libertar numa via autônoma de crescimento pessoal, onde a dança é uma ferramenta para facilitar esse processo. A proposta é, portanto, construir nessa mulher em condição de violência as pontes e possibilidades de assumir uma identidade política, apropriada de si e mais inteira acerca daquilo que a atravessa enquanto questão mulher, utilizando como ferramenta seu corpo e seus afetos.

Questionar esse tipo de política de identidade (o engessamento proposto através de determinadas condições ou atitudes a fim de que o sujeito possa se enquadrar em determinado grupo) nos provoca a repensar os modelos que nos são impostos até dentro desse movimento de desconstrução. “O importante é analisar estas contradições na condição de fundidas ou enoveladas ou enlaçadas em um nó. Não se trata da figura do nó górdio nem apertado, mas do nó frouxo, deixando mobilidade para cada uma de suas componentes” (SAFFIOTI, 2004). Pierre Bourdieu (2002) elucida acerca do contexto em que salta aos nossos olhos um paradoxo onde o homem acumula e condensa duas funções: legitima uma relação de dominação inscrevendo-a numa lógica biológica (onde as diferenças se justificariam pela própria constituição fisiológica dos corpos, assegurando à mulher esse posto de inferioridade)

que é construída a partir do social, sem quaisquer evidências concretas que corroborem para esse tipo de posicionamento. Dessa forma, ao assumir essa nova possibilidade de si, a mulher em condição de violência tem a possibilidade de abandonar a função utilitária do seu corpo, um corpo que é feito para satisfazer o outro, para agradar o outro e que é construído socialmente para cumprir esses papéis. Dentro duma nova concepção ou configuração de corporeidade desse corpo submetido à violência, o convite é explorar outras funcionalidades desse corpo, de modo que seja possível que essa mulher se aproprie de si, dotando de personalidade esse corpo unicamente dela.

3 DANÇA E PSICOLOGIA

A dança sempre esteve à serviço da expressão humana. Entre os povos primitivos, a dança era uma modalidade de comunicação usada para externar alegria e tristeza, para realizar celebrações e para exprimir homenagens religiosas ou profanas. O registro mais antigo que se tem conhecimento de um ser humano em ação de dança é uma pintura do período paleolítico, gravada numa parede da gruta de Gabillou (França) datado com cerca de 12.000 anos. Nessa época, o homem era um predador, vivia da caça, pesca e colheita e como o ecossistema paleolítico baseava-se primordialmente nos animais, as danças também se referiam a eles. A partir do período neolítico, o homem se transforma um produtor, descobrindo as práticas da agricultura e criação de animais, o que resultou na organização dos homens em grupos maiores, com características próprias, como divindades protetoras, ritos e também danças de caráter cerimonial (BOURCIER, 2001, apud FREITAS, 2019).

O movimento do corpo sempre foi a forma primordial para externar as emoções, a imaginação, além da aspiração ao sobrenatural, ao transcendente. Crenças e práticas xamânicas definem e configuram a relação originária do homem com o mundo, elaborando um sistema mítico-filosófico de interpretação que se concretiza em práticas de cura através da linguagem simbólica: palavra, ritual, prece, mantra, gesto. (TAVARES, 2018, p. 25)

No prefácio de “Qual é o corpo que dança?” de Jussara Miller (2012) Angel Vianna fala sobre a dança

Dançar é um registro de vida, de força, expressão, empenho, vontade e paixão que aprofunda cada vez mais os conhecimentos corporais. Observando com atenção o andamento e as modificações na estrutura óssea, no equilíbrio, no tônus muscular, nos micro e macromovimentos, aguçamos a percepção de nós mesmos. A verdade não nos escapa no nível do gesto.

A atenção à importância da pele, da projeção dos ossos, do estado de tonicidade adequado nos ajuda a nos tornar indivíduos mais integrados. Dançar possibilita maior prazer, deixando fluir elementos novos e criativos e auxiliando os movimentos a se expandir com projeção. Nossa história acabar por se inscrever no nosso corpo. (MILLER, 2012, p. 9)

A arte é uma linguagem cuja comunicação se dá por meio dos afetos. A arte se compõe por perceptos e afectos, e conserva-se como um bloco de sensações, que independem do outro para sua experimentação pois já existem potencialmente em si (LIMA, 2018). “A arte está intrinsecamente ligada à produção de modos de existência”. (LIBERATO, 2007 p. 54). A dança adquire um status elitizado na idade média e sua codificação privilegia a forma, a técnica e o rigor estético no universo do balé clássico.

A dança tem que contribuir na formação integral do ser em desenvolvimento, já que se configura como uma linguagem que contempla a esfera cognitiva, corpórea, emocional e sensorial. Dessa forma, podemos projetar um homem mais consciente e com a percepção do próprio corpo como meio expressivo, em relação com a vida mesma (TAVARES, 2018, p. 29).

Segundo Toro (2005, p. 23):

A dança acadêmica européia, ao longo de quatro séculos, desenvolveu uma visão da dança-espetáculo, com uma técnica rigorosa e objetivos estéticos. A codificação dos movimentos e a organização racional do espaço representam uma meta para alcançar a graça e a agilidade. A concepção do espaço em lugares pré-fixados, a linguagem de formas apuradas de relação entre os bailarinos, coreografias perfeitamente estruturadas criam um espetáculo, às vezes, sublime.

Segundo Freitas (2019, p. 18):

A dança clássica, isto é, o balé, continuou se desenvolvendo e sendo tradição na maior parte do continente europeu por três séculos. A partir do século XIX novas experiências com dança e movimento começaram a ser realizadas e novos conhecimentos sistematizados, indo de encontro aos preceitos e posturas até então estabelecidos pela dança clássica.

No final do século XIX e início do século XX surge uma nova concepção de dança: uma desconstrução da técnica cristalizada que esvazia o sentido do movimento. Dentro dos estudos acerca de movimento, Rudolf Von Laban é o grande responsável por reformular tudo o que era conhecido em termos de sendo considerado uma das mais influentes personalidades da modernidade quando o assunto é dança, embora suas contribuições tenham sido utilizadas em muitas outras áreas como por exemplo a Psicologia, a Educação, a Sociologia e a Comunicação. É possível notar tudo que é produzido depois de sua obra “Domínio do Movimento”, de 1958, respinga fortemente e serve como base para a toda a noção de corporeidade contemporânea. O maior legado de Laban reside em todas as novas perspectivas de trabalho que ele trouxe para o universo da dança. Além de todo seu percurso na busca dessa Arte do Movimento, ele consegue estabelecer novas formas de se movimentar no palco, desenvolver conceitos importantes para estabelecer novas concepções de corpos e possibilidades no fazer artístico e consolidar a dança como linguagem independente onde cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior (LABAN, 1978). Laban representa, portanto, a ruptura de um paradigma hegemônico da dança clássica e da cristalização do movimento imposto pela técnica e oferece a artistas e cientistas novos pontos de partida, novas perspectivas e o mais importante: novas formas de se relacionar com o espaço.

Rudolf Laban (1879-1958) é um húngaro que dedicou sua vida ao estudo científico do movimento teórico, embora ele nunca tenha se inserido no ambiente acadêmico de fato. Laban é indiscutivelmente um dos expoentes de seu tempo e seus estudos revolucionaram a compreensão de corporeidade: a Arte do Movimento, como ele mesmo denomina o conhecimento ao qual se debruçou são voltados para pesquisar a expressividade humana para além da dimensão fisiológica, considerando também a dimensão psíquica e a vida interior que evocam o movimento. “O artista e o bailarino, usando o movimento como meio de expressão, basear-se-ão mais no sentido do movimento do que numa análise consciente do mesmo” (LABAN, 1978, p. 153). Seu arcabouço teórico e prático desenvolve um olhar artístico, geométrico e espacial sobre o corpo, a expressividade e os espaços para o/do movimento humano pautado em observações, experiência prática e associações feitas com o seu contexto sociocultural do século XX. (SCIALOM, 2017)

No início do século XX, a dança não era aceita como linguagem independente. No Ocidente, ela era apenas parte de outras linguagens como o teatro ou a ópera. Laban então implicou a pesquisar e produzir conhecimento evidenciando de como o movimento fala por si: e mostrando como não é somente a ação, mas a intenção do movimento e quem se move, trazendo à discussão a subjetividade dos bailarinos e não a técnica em primeiro plano como acontece no balé clássico. Com o objetivo claro de disseminar a dança moderna e desembocando mais tarde em aspectos educacionais e também terapêuticos, Laban oferece suporte teórico aos primórdios de uma discussão que depois viria a se tornar dançaterapia (Dance Movement Therapy). (SCIALOM, 2017)

Laban presumiu o corpo como mídia primária da cultura, ou seja, como o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo, e propôs que, como tal, este corpo possui uma linguagem, que pode ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do movimento. Estes significados, diz ele, embora possam mudar de uma cultura para outra, são compreendidos da mesma forma em uma comunidade específica e podem ser acessados e compreendidos, através de cuidadosa observação e análise[...] (MIRANDA, 2008, p. 17)

Até os dias de hoje a discussão sobre o trabalho de Laban repousa na peculiaridade de seu percurso, construído como base em vivências espaço-temporais e corporais completamente distintas, que propiciam a profundidade (ou falta dela) de um ou outro aspecto de seu pensamento. A evolução, a crítica e a interpretação das ideias de Laban, apesar de variarem de acordo com o pesquisador ou olhar histórico em questão, coincidem em um ponto: Laban mudou o percurso e a estética da dança no século XX. (SCIALOM, 2017, p. 76)

No Brasil, Klauss Vianna (1928-1992) é um importante marco de mudanças no cenário da dança brasileira. Klauss Vianna confronta o ensino tradicional do balé clássico, criando uma proposta de conhecimento do corpo próprio (estruturas musculares, articulações, ossos) através da experimentação e atenção aos movimentos, principalmente na vida cotidiana, e dando especial enfoque à expressividade das pessoas através de seu movimento próprio (VIANNA, 2005, apud FREITAS, 2019). “A dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um” (VIANNA, 2018, p. 76). Em sua obra “A Dança” (2005, p. 30) o autor relaciona o apego excessivo à técnica a uma relação abusiva - “é prejudicial, tão prejudicial quanto ter uma relação afetiva e não a largar nunca, não dar espaço, telefonar diariamente, procurar sempre, depender demais: com isso, afogamos a pessoa e matamos a relação”. Klauss é um expoente por desarticular a noção de virtuosismo que as danças tradicionais tinham na época, e mergulha sempre em busca de um corpo propriamente brasileiro dançante.

Vianna (2018, p. 44) critica ferrenhamente a cristalização da técnica e postula que ao reproduzir movimentos de forma mecânica sem nada no interior não se dança. “E isso não é dança: é ginástica”. Para ele, o trabalho corporal tem uma dimensão terapêutica na medida em que toma o corpo como referência direta de nossa existência mais profunda, pois ao trabalhar o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar quando esse corpo é colocado em movimento. Quando o bailarino conhece a forma e a reproduz ele não faz arte: faz mímica. Não adianta só compreender o movimento e racionalizar os gestos, o bailarino precisa repetir de forma consciente e sensível para se apropriar de uma movimentação. Segundo ele, os movimentos surgem das emoções particulares de cada um - cada pessoa utiliza sua musculatura dentro de um processo próprio da forma como puder e quiser - e transformam-se em arte quando encontram uma linguagem universal, numa essência comum humana, sem obsessão ou intelectualização desse movimento. É importante frisar que toda a metodologia de trabalho de Klauss Vianna não foi criada no enfoque terapêutico. Como seu trabalho foi sempre direcionado para atores e bailarinos, a técnica ainda prevalece - mas essa técnica é acessada por um outro caminho, como já explicitado anteriormente. Mas ele reconhece essa dimensão terapêutica no fazer artístico e considera a arte como um caminho para que a pessoa se trabalhe. O autor diz que profissionais da dança ou não, todos nos movimentamos na mesma direção: a do autoconhecimento. Segundo Vianna (2018, p. 73) a dança moderna propõe, em primeiro lugar, o conhecimento de si e o autodomínio. Minha proposta é essa: por meio do

conhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma - e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento. A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico.

A essência do trabalho corporal que proponho é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão. Para ser intérprete de minhas emoções tenho necessariamente de me despojar de uma imagem que me foi de alguma forma imposta para adotar a postura que corresponde à minha trajetória pessoal e à minha existência cotidiana. É o mesmo que apagar um quadro cheio de frases vazias que me foram ditadas para dar início ao aprendizado de um novo alfabeto, de uma linguagem capaz de traduzir aquilo que verdadeiramente sinto e quero expressar. (VIANNA, 2018, p. 125)

3.1 Biodança

Rolando Toro (1924-2010) é chileno e psicólogo, antropólogo e poeta. A Biodança, modelo proposto por ele surge a partir da sua experiência pessoal e toda a estruturação de sua teoria veio a partir dos trabalhos desenvolvidos por ele. Um percurso que possibilitou elaborar um sistema complexo pautados em “modelos universais de expressão relacionados às diversas emoções” (TORO, 2005, p. 10).

Segundo o autor,

a dança, assim como o canto e o grito, é uma das condições inatas do ser humano. O primeiro conhecimento de mundo anterior à palavra, é aquele que chega a cada um de nós por meio do movimento. Num sentido original, a dança surge das profundezas do ser humano: é movimento de vida, de intimidade; é impulso de união à espécie. (TORO, 2005, p. 13).

No seu estado “natural” os estados internos são manifestados através de sons e movimentos corporais e a **Biodança** – que etimologicamente significa “dança da vida” – cria uma atmosfera que integra o ser humano consigo mesmo, com seus semelhantes e com as forças da natureza (TORO, 2005). O seu sistema é desenvolvido desde os anos 60 e vem sofrendo grandes mudanças até os dias atuais. No início de seus estudos, Rolando Toro denominava seu sistema como Psicodança – um sistema mais simples do que posteriormente postulado quando mudou a nomenclatura de seu trabalho para Biodança. Contudo, seu foco sempre foi propiciar uma experiência que conectasse o ser humano consigo, numa junção de “ciência, arte e amor” (TORO, 2005, p. 9). Os estudos de Rolando Toro têm início no Hospital Psiquiátrico de Santiago em 1965, onde através de investigações com dança e música com pacientes psiquiátricos, ele começou a formular sua teoria e fazer as primeiras conexões

para o que viria a se tornar o sistema da Biodanza. O objetivo desse trabalho era a verificação de diversas técnicas de desenvolvimento que pudessem servir à humanização da Medicina. Assim, foram utilizadas várias abordagens em psicoterapia, tais como a centrada na pessoa, o Psicodrama, a Arteterapia (Pintura e Teatro) etc.

A Biodanza parte do princípio que a dança é uma atividade integradora e que oportuniza ao sujeito que a vivencia uma expressão criativa que nasce do encontro sensível que, por intermédio do corpo, estabelece com o mundo (REIS, 2013). “A base conceitual da Biodanza provém de uma meditação sobre a vida; do desejo de renascermos de nossos gestos despedaçados, da nossa vazia e estéril estrutura de repressão; provém, com certeza, da nostalgia do amor” (TORO, 2005, p. 13). Toro (2005) acredita que a dança tem relevância dentro das atividades sociais e culturais porque tem aspectos dela que se relacionam às necessidades humanas. “É, portanto, um modo de ser no mundo que representa uma via privilegiada de acesso à nossa identidade original, e, também, a expressão da unidade orgânica do homem com o universo” (TORO, 2005, p. 13). A definição de Biodança segundo o próprio autor é

um sistema de integração humana, de renovação orgânica, de educação afetiva e de reaprendizagem das funções originais da vida. A sua metodologia consiste em induzir vivências integradoras por meio da música, do canto, do movimento e de situações de encontro em grupo. (TORO, 2005, p. 33)

Biodanza é um Sistema que propõe a integração corpo-mente através de situações de encontro, onde a vida seja vivenciada mediante exercícios para a expressão de potenciais vitais que, trabalhados com a observância do seu Modelo Teórico e com músicas integrativas, indicadas para cada caso ou situação, possam colaborar para a integração dos centros Racional, Afetivo e Visceral, ao longo do processo de crescimento e desenvolvimento humano (CAMPOS, 2016). Sendo uma metodologia interdisciplinar, a Biodanza tem em suas raízes em várias ciências humanas: Antropologia, Etologia, Biologia, Medicina, Psicologia, Sociologia, promovendo uma perspectiva biocêntrica (TELO, 2018). O princípio biocêntrico é, segundo Toro (2005, p. 51):

um ponto de partida para estruturar as novas percepções e as novas ciências do futuro relativas à existência: atribuição de prioridade ao ser vivo; consideração do determinismo como ilusório; abandono progressivo do pensamento linear em favor da sincronicidade e da ressonância dos acontecimentos; desqualificação das filosofias que buscam uma verdade única, pois dentro de cada verdade se esconde outra.

Esse princípio estabelece um modo de sentir e de pensar que se opõe ao antropocentrismo, por colocar a vida como centro ao invés do Homem “que instaura uma cultura biocêntrica em oposição ao paradigma antropocêntrico, uma cultura comprometida com a transformação social, a partir de uma nova sensibilidade frente à vida” (GOIS 2006 APUD REIS 2012, p. 16). O autor postula ainda que a vivência é uma experiência que comunica um conteúdo preciso de sensações e percepções, anulando a distância entre o que é sentido e a observação de sentir. A veracidade dessa vivência não vem de forma racional, mas sim pelos efeitos e como ela integra o nosso organismo e interage com todo nosso ser. O princípio biocêntrico dispõe seu interesse em um ambiente que compõe um sistema vivo, onde o universo existe porque há vida, e não o contrário. (TORO, 2005).

Dentro da dinâmica das atividades, onde o foco é na “sensação intensa de viver o “aqui e agora” com um forte componente sinestésico. As vivências são experiências passageiras” (TORO, 2005, p. 32).

Na Biodanza, a vivência tem prioridade metodológica, ainda que não se excluam a função cognitiva, a consciência e o pensamento simbólico: os exercícios são destinados primordialmente a induzir vivências e, só posteriormente, caberá à consciência registrar e denotar os estados internos evocados. A vivência tem um valor intrínseco e um efeito imediato de integração (TORO, 2005, p. 30).

A Biodanza oferece uma vivência que pode conduzir não só a uma consciência da realidade, mas, também, à sabedoria, que consiste na relação com o mundo, na integração do ser com o cosmo. É uma forma de acessar profundamente essa consciência de si e do mundo se pautando na vivência como forma de experimentação (TORO, 2005). É importante frisar também, como faz Maria Telo (2018, p. 21) que “a Biodanza não é apenas um conjunto de exercícios com música ou um sistema convencional de expressão de emoções mas sim, um processo de mudança e desenvolvimento das potencialidades humanas”. A Biodanza trabalha com uma proposta de “realizar exercícios específicos, inspirados no significado primordial da dança, estruturados a partir dos gestos naturais do ser humano e destinados a ativar a potencialidade afetiva que nos conecta a nós mesmos, ao semelhante e ao universo” (TORO, 2005, p. 14).

Com o objetivo de promover a integralização e expressão da identidade do sujeito a partir dos seus dos potenciais vitais, Rolando Toro (2005) desenvolve um modelo teórico complexo para a Biodanza que se articula nos eixos vertical e horizontal dentro de uma espiral, que representa “a abertura do modelo aos processos universais de gestação da vida” (TORO, 2005, p. 74). Dentro dessa perspectiva de trabalho, Toro (2005) estabelece linhas de

vivência para esse potenciais vitais (que seriam em conjunto a identidade cada pessoa) onde cada uma delas designa modalidades expressivas desse corpo em movimento. São elas:

- Vitalidade: potencial de equilíbrio, de homeostase, de harmonia biológica; ímpeto vital, energia de que o indivíduo dispõe para enfrentar o mundo.
- Sexualidade: capaz de sentir o desejo sexual e o prazer; capacidade de fecundação.
- Criatividade: capacidade de renovação aplicada à própria vida, isto é, empregar a criatividade em cada ato.
- Afetividade: capacidade de dar proteção; aceitação da diversidade humana, sem discriminação; empatia.
- Transcendência: capacidade de ir além do Eu e de identificar-se com a totalidade cósmica; capacidade de experimentar os estados de expansão da consciência. (TORO, 2005, p. 74)

No modelo teórico da Biodanza existem ainda os eco e os cofatores, responsáveis pela interação do sujeito com o meio. Os ecofatores constituem-se em potencialidades que favorecem ou inibem a expressão genética quando em contato com o ambiente (TORO, 2005). Segundo Telo (2018), os ecofatores “são as relações que a pessoa estabelece ao longo da sua existência”. Já os cofatores são componentes “endógenos e químicos (hormonais, neurotransmissores, nutricionais) que influenciam a expressão dos genes” (TELO, 2018, p. 16).

Os exercícios desenvolvidos são específicos e baseados na metodologia desenvolvida na intenção de obter uma cura, promovendo saúde e reabilitação. Esses exercícios podem ser realizados individualmente, em pares, em pequenos grupos ou o grupo por completo, promovendo essa unidade da proposta metodológica. É importante frisar que dentro dessa proposta todos os exercícios são feitos baseados no que foi postulado por Toro e baseia-se em um controle e previsão desses comportamentos, com objetivos também claros, buscando uma integração psicofísica. O modo de funcionamento de uma sessão consiste em encontros semanais, com carga horária que varia – de 1 a 2h por sessão – e conta com uma parte teórica e outra vivencial. A parte teórica da aula consiste em motivar as pessoas a dançarem, por isso é sempre no início da sessão. As aulas possuem temas propostos pelo facilitador, que explica os exercícios e suas funções e objetivos (TELO, 2018). É importante

frisar que dentre seus anos de atuação, a Biodanza não se fecha à realidade: ela é um sistema teórico e metodológico consistente e coeso, mas vem sofrendo muitas alterações com o passar dos anos, onde se conserva sua estrutura, mas há abertura para enriquecer seus componentes (TORO, 2005). Dentro de uma aula de Biodança, então, se passa por esse momento de roda inicial de conversa, depois por um relaxamento, e aí se parte para as atividades práticas. Essa curva de aula varia de acordo com a profundidade que o grupo mergulha – podendo ser um grupo iniciante ou de aprofundamento.

Alice Casanova dos Reis (2013) fala sobre a estrutura básica de cada encontro de Biodanza:

inicialmente é feita a roda verbal, quando as pessoas ficam sentadas sobre almofadas ou colchonetes no chão e compartilham impressões sobre o encontro anterior, contam fatos vividos ao longo da semana, refletem sobre um tema proposto pelo(a) facilitador(a). No caso do grupo investigado, as atividades eram coordenadas por uma facilitadora, pessoa formada por Escola de Biodança e apta a aplicar os exercícios desenvolvidos por Rolando Toro. Tais exercícios constituem as vivências, realizadas depois da roda de conversação, quando acontece o momento de dançar.

Reis (2012, p. 26-29) fala ainda sobre sua observação a partir do relato de pessoas que praticam a Biodança:

A Biodança parece mobilizar nas participantes sensações que elas levam consigo para fora da aula e das quais se alimentam durante a semana: quando contam como passaram a semana, descrevem que conseguiram dormir melhor, que estão mais dispostas para as tarefas do dia-a-dia, que estão mais calmas, que estão fluindo melhor, lidando com seus problemas com mais leveza. Minha impressão é de que ali há um espaço de exercício da liberdade de dizer sim ou não em conexão com o que cada um quer e não com as expectativas alheias. As vivências que se seguem variam conforme a aula, mas em geral a primeira parte é composta por danças que se utilizam músicas mais rápidas, onde a marcação do ritmo é predominante e a movimentação proposta demanda energia e vivacidade dos sujeitos. [...] As vivências são propostas pela facilitadora, que antes de cada uma apresenta uma consigna, uma espécie de tema a ser dançado e que traz uma intenção, um certo sentido que guiará o movimento, mas que cada um executará a sua maneira, não havendo uma prescrição rígida de forma.

3.2 Dançaterapia

María Fux, nascida em 1922 é a fundadora e difusora da Dançaterapia. Seus estudos começaram a partir de sua própria experiência na dança, primeiramente em ballet clássico, onde se deu conta dos limites teóricos, técnicos, práticos e metodológicos dentro do que ela via como escopo artístico. Coreógrafa e bailarina, Maria desenvolveu uma metodologia de trabalho integralizadora, onde através da dança e do contato promove um

espaço de liberdade para que seja devolvido ao corpo de quem dança elasticidade, apoio e confiança – construindo possibilidades afetivas liberando as tensões de um corpo anestesiado pela rigidez do cotidiano. O Método Maria Fux baseia-se na possibilidade de uma mudança que permita sair e abandonar gradualmente a rigidez, o medo, a instabilidade, independente do estado psíquico, físico e social de cada um (Centro Internacional de Danzaterapia Maria Fux). Maria foi intimamente influenciada após ter passado pelas mãos e olhos de sua mestra Martha Graham, expoente da dança contemporânea mundial e difusora da Dança Moderna no século XX por sua nova proposta artística, atraindo bailarinos, atores, músicos, artistas visuais e designers do seu tempo, tanto nos Estados Unidos, no Brasil (para o Grupo e escola CORPO/BH que segue a sua técnica moderna e contemporânea) como em todo o mundo. Maria passou um ano em Nova York onde foi discípula de Martha, quem a incentivou a continuar trilhando um caminho próprio. (SANTOS, 2016). Lima e Raymond (2018) traduzem um trecho de Maria onde ela fala sobre sua ótica de trabalho:

María Fux (2004, p. 13, tradução nossa) nos diz: Eu sempre soube que o corpo tem respostas que se podem analisar sem palavras. É possível explorar a psique através do movimento e da expressão do corpo, que possuem linguagens próprias, mas isso é algo que eu não faço. Eu não me canso de enfatizar que não sou psicóloga, não faço interpretações nem dou receitas. Sou uma artista que, através de um trabalho criativo, encontrei um método que propicia mudanças nas pessoas, mediante o movimento. A única coisa que faço é estimular as potencialidades que todos têm. (LIMA e RAYMOND, 2018).

O trabalho de Maria tem como fundamento o potencial criativo e positivo que cada ser humano possui em si mesmo, sem importar o grau de diferenças físicas, cognitivas ou intelectuais. Em suas aulas, dançam juntas pessoas de idades diferentes, com ou sem dificuldades físicas ou psicológicas mais ostensivas. Para Maria, no ensino da dança é importante integrar a especificidade de cada um, uma vez que os seres humanos, mesmo com diferenças, vivem em sociedade. Por esta razão, ela aprecia as disparidades de movimento no gesto dançado e encoraja a diversidade de corpos e de culturas em seus cursos (LIMA e RAYMOND, 2018).

Na prática, as vivências sucessivas oferecem benefícios como: integrar melhor corpo e mente, liberar o movimento criativo, melhorar a condição física, auxiliar no desbloqueio emocional, ampliar o autoconhecimento, a autoestima e o bem-estar, melhorando a comunicação e os relacionamentos em suas diversas etapas. (SANTOS, 2016, p. 11)

A Dançaterapia é uma forma de linguagem não verbal que convida seus participantes a uma abertura para a afetividade, sensibilidade, criatividade, espontaneidade e comunicação, onde a música é uma das suas principais ferramentas e fontes de inspiração e exploração a partir de potenciais corpóreos – inclusive para pessoas que tem limitações físicas. O corpo é o canal, um instrumento de vida, de expressão e de energia interior. O objetivo da dançaterapia é ajudar o indivíduo a retomar sua natureza primária percebendo o pulsar da vida dentro de si. Todo o nosso corpo pulsa e vibra, seguindo um ritmo de vida e de sobrevivência. A liberdade, a graça e a leveza são atributos naturais do ser humano. Trabalhando com a consciência do movimento ela produz um processo de autoconhecimento, de libertação e de criatividade permitindo ao indivíduo estar bem mais situado na sociedade e na (re) construção de sua própria identidade (SANTOS, 2016).

María Fux fala sobre o que de fato é Dançaterapia, a partir de sua experiência em seu livro *Formação em Dançaterapia* (1996, p. 84):

Mas o que é a dançaterapia, se não há interpretação? Eu não sou psicóloga nem psicoterapeuta, apesar de usar psicologia para meu conhecimento e conhecimento dos outros. Há 46 anos estou dançando e tratando de compreender as mudanças infinitas que se produzem em meu corpo, que renovam minha matéria e que ajudam a compreender o que acontece com os grupos para os quais dou minha experiência. A dançaterapia, em meu modo de ver, produz essas mudanças de dentro pra fora. Eu as reconheço nos outros porque as reconheço em mim.

Fux não se cansa de dizer que não é uma psicóloga, que não faz interpretações ou dá receitas. Ela é uma artista que através do seu trabalho criativo encontrou um método, através do movimento, que trás mudanças nas pessoas. A única coisa que ela faz é estimular o potencial que cada um tem. E independente do tipo ou da gravidade do problema, sempre haverá algo a ser mudado. Acredita que através do movimento há mudanças não somente físicas e externas, mas também pessoais e internas, e isto ajuda as pessoas a lidarem com suas limitações sejam elas físicas ou psíquicas. Seu método de dançaterapia não interpretativo estimula o reconhecimento do próprio corpo, a aceitação e a alegria. Trabalha com a "ideia do espelho interior", para que a pessoa entre em contato consigo e descubra seu ritmo interno e suas próprias respostas. Ela nunca fala de cura e sim de troca, de transformação. E as pessoas estão necessariamente pré-dispostas à mudança (do seu próprio corpo, do seu sentir e da sua vida). É um método próprio criado através de suas experiências como artista. (SANTOS, 2016, p. 18)

A dança precisa hoje de outro tipo de comunicação, ela não pode estar longe da realidade em que se contextualiza, nem dos problemas que a contemporaneidade aponta. Por esse motivo se torna necessário entender a dança como componente fundamental na formação: a linguagem verbal e a escrita são imprescindíveis, todavia nem sempre suficientes (TAVARES, 2018). Maria oferece dentro de suas aulas um caminho aberto a uma integração

total, um ambiente seguro onde comparecem traumas, dificuldades, mágoas e sentimentos que se transformam em movimento.

Em meus encontros com o corpo, não há repetição; há um retorno às imagens aprendidas, que vamos recordando quando regressam a nós corporalmente, e que sempre se adequam ao estado presente, em que o corpo adquiriu, lentamente, de acordo com seu ritmo, com seus limites e com suas possibilidades, um estado de alegria e reconhecimento; porque ao fazê-lo sem imposição, vindo como nosso corpo vai abrindo-se e conectando-se sensivelmente, adquire-se uma liberdade expressiva, em que os estímulos que foram dados já não me pertencem, mas pertencem a cada um, individualmente e ao grupo em sua totalidade.

A enorme resposta que vejo nas mudanças corporais, em que a expressão da boca, o olhar, as mãos, os dedos, o tronco e todo o corpo (mesmo naqueles casos cujos limites são muito grandes, como, por exemplo, nas pessoas espásticas, surdas, psicóticas ou outros limites mentais) vai adquirindo lentamente e como achado próprio a possibilidade de dizer “estou dançando e o que estou fazendo me pertence (FUX, 1996, p. 83)

Diferente de outras metodologias que se utilizam exclusivamente do corpo e da música, o trabalho de María Fux inclui a utilização de recursos materiais como balões, cordas, linhas, bambolês, bolas, panos, cadeiras, imagens projetadas da natureza na parede, papel sulfite, papel pardo e outros tipos de papel com texturas diferentes, lápis de cera, lápis de cor, tintas a dedo, tintas guache, tampinhas de garrafa, latinhas de extrato para fazer percussão, instrumentos de percussão, saias bem soltas, tiras de papel, elásticos, etc. Porém o principal instrumento é o corpo e a música (TAVARES, 2018).

As pessoas estão acostumadas com métodos e técnicas fixas e preestabelecidas para mover-se com o corpo. Não vou dizer que sou contra isso, mas quero esclarecer que não é o meu modo de trabalhar. Para expressar melhor minha metodologia, posso dizer que organizo minhas reuniões duas vezes por semana, com os adultos, e uma vez por semana com crianças de seis a doze anos. (FUX, 1996, p. 32)

Não tive um mestre que me revelasse a fórmula do que faço. Quando aos 20 anos pedi à Martha Graham, nos Estados Unidos, que me dissesse que caminho seguir, ela me disse: “O mestre é a vida, Maria, que é a arte de colocar para fora o que temos lá dentro, porque é único” (FUX, 2011, p. 78).

Tavares (2018, p. 30-31) fala sobre a utilização das expressões imagéticas que Fux utiliza dentro da dinâmica de suas atividades:

Pode-se chamar essas expressões de palavras-mãe, na medida em que a palavra adquire um poder de síntese que traz movimento, encontrando no corpo o meio para se expressar e comunicar sem a música, pois se transforma em ritmo e movimento. A palavra se torna corpo, se movimenta dentro de nós e cresce: a palavra é movimento.

Trata-se de palavras e expressões que carreguem uma força interna, que mobilizem e estimulem, tais como “sinto meu corpo que cresce...”; “minhas mãos comunicam...”; “a minha voz me movimentam...”; “sou mar...”; “sou ventania...”; “limites...”; “sou leve...”, “sou forte...”; “meu corpo sem peso...”; “meu corpo pesado...”. Se Fux escrevesse uma dessas palavras num papel, não teriam o mesmo sentido, pois não estariam ligadas a uma experiência corpórea. Na medida em que a palavra é colocada no espaço, com um ritmo, por meio de um corpo que a rende visível e a movimenta, esta assume um outro significado e valor.

María dentro de suas obras não traz uma nomenclatura rotulada acerca de sua metodologia de trabalho. Não existem conceitos fechados, eles surgem a partir de sua experiência enquanto artista. Em sua metodologia de trabalho, dentro da dinâmica da metodologia que ela desenvolveu, é comum a utilização de palavras e expressões imagéticas que convidem o sujeito a se mobilizar. Maria também oportuniza pensarmos acerca da experiência sensorial que a música nos evoca, independente de nossas habilidades sensoriais ou motoras, visto que ela desenvolveu trabalhos consistentes com grupos de pessoas com deficiência e também pessoas com todas as suas potências em vigência.

O rótulo terapêutico é atribuído à metodologia de Danzaterapia de María Fux devido aos

possíveis efeitos “terapêuticos” gerados pelo ensino da dança de María Fux, sem que haja nele uma intenção terapêutica no verdadeiro senso da expressão. A prática de ensino da dança dessa artista-pedagoga não responde aos critérios de uma terapia, nem de uma *psicoterapia; ela não busca a “cura” de seus alunos, mesmo porque María não vê seus alunos como doentes, tampouco prescreve diretivas de conduta ou utiliza meios intermediários visando obter a remissão de nenhum sintoma. (LIMA e RAYMOND, 2018, p. 157)

3.3 Modos e metodologias: propostas de uma dança terapêutica

Contudo, é notório que há diferença quando observamos os trabalhos desenvolvidos. Na origem de seus trabalhos, Rolando Toro e María Fux caminham a partir de áreas diferentes. Toro é um acadêmico e suas atividades se iniciam com pacientes psiquiátricos, enquanto Maria sempre esteve no ambiente artístico sem uma formação acadêmica consistente, partindo de suas experiências, impressões e propostas a partir das pessoas com quem cruzou. Dentro da Biodança, por exemplo, há a correlação entre os aspectos biológicos, fisiológicos, psíquicos muito bem estruturados, embora fale que o grande trunfo de sua metodologia resida no contato estabelecido entre os participantes dos grupos. Toro reforça em toda sua obra a importância do contato e do afeto, mas se preocupa também em estabelecer as pontes com a perspectiva biológica, explicando os impactos da prática no

sistema nervoso, por exemplo. Na Dançaterapia, essa preocupação não comparece dessa forma. Fux está muito mais implicada no aspecto criativo e na interação entre o corpo, o espaço e o outro. Ela ainda é inovadora pela forma como propõe as práticas vivenciais: ela se utiliza de objetos que facilitem o acesso imagético da proposta oferecida, enquanto na metodologia de Toro o facilitador explica o objetivo do exercício e suas implicações. Não há dentro da metodologia de Maria conceitos fechados como na de Toro. Toda a obra dela circunda em torno dos resultados que foram aparecendo a partir de sua prática, sem uma teorização prévia. É possível sinalizar, portanto, que a Biodanza tem um sistema muito mais complexo e teorizado do que o da Dançaterapia, o que não sobrepõe um trabalho a outro, mas sinaliza divergências entre suas práticas. Dentro da dinâmica das sessões ou aulas, por exemplo, os grupos de Biodanza possuem uma cadência sistematizada, uma espécie de gráfico de aula, enquanto na Dançaterapia isso não é um sistema cadenciado. A metodologia de Fux consiste muito mais num paradigma imagético, onde o facilitador oferece essas imagens para que os participantes a partir de seu potencial criativo se mobilizem do que na teoria de Toro, onde se trabalha com os conceitos desenvolvidos pela metodologia e seus objetivos.

Dentre as similaridades percebidas, a primeira coisa a ser sinalizada talvez seja o período cronológico de desenvolvimento dessas atividades. María e Rolando são contemporâneos, ambos de países da América do Sul (Argentina e Chile, respectivamente) e começaram a desenvolver seus trabalhos entre as décadas de 50 e 60, com maior difusão da sua obra a partir dos anos 80 (pelo menos no Brasil), quando ambos passeiam pelo mundo difundindo suas metodologias. É importante também sinalizar a forma como ambos oferecem uma perspectiva de dança que caminha na contramão do tecnicismo, onde a prioridade são os movimentos genuínos a partir daquele corpo e como ele se relaciona com o mundo e não na qualidade técnica e estética do que é dançado. Na Biodança e na Dançaterapia o objetivo principal é a promoção de bem-estar das pessoas que praticam, desenvolvendo capacidades a partir de materiais propriamente humanos como a criatividade e a necessidade de estar em movimento. Os grupos geralmente são heterogêneos quanto ao perfil (idade, gênero, limitações físicas), embora nenhuma das metodologias restrinja à ação a um público alvo. Ambos propagam a ideia de dança para todos os públicos. Também não foram encontradas restrições quanto aos espaços físicos para que esse tipo de atividade seja desenvolvido. Tanto a Dançaterapia quanto a Biodança oferecem essa perspectiva humanizada onde o trabalho é desenvolvido a partir das experiências de quem se coloca a estar nessas vivências. Os dois

sistemas não são verticalizados, onde as pessoas participantes não são obrigadas nem a realizarem os exercícios, nem a compartilharem suas experiências. Ambas também caminham com o foco no processo, e não no produto produzido a partir das propostas temáticas, o que significa dizer que o aspecto estético em momento algum se sobrepõe ao movimento genuíno produzidos pelas próprias pessoas que dançam. São modalidades terapêuticas que se utilizam do movimento, da música, da arte e de suas sensibilidades para construir um ambiente terapêutico pautados na confiança e no respeito às experiências compartilhadas, possibilitando que os envolvidos se apropriem do sentidos que atribuem aos seus movimentos, sendo a condução desse processo a cargo do facilitador, função comum às duas metodologias. Existem outras áreas afins – como a educação, por exemplo – que também possibilitam conduzir um trabalho que una a dimensão terapêutica da dança e o fazer artístico. A exigência é que o profissional que conduz esse tipo de atividade tenha uma vivência em dança e experimente do potencial mobilizador e transformador que a arte tem. Ambas funcionam de formas independentes e não exigem uma graduação anterior: é possível ser um facilitador tanto em Dançaterapia quanto em Biodança sem perpassar pelo universo acadêmico que se relacione de forma íntima com esse tipo de trabalho, como é o caso da Psicologia. Existem escolas específicas que se responsabilizam em oferecer essa base teórica e vivencial no Brasil, onde é possível se especializar e mergulhar de forma mais densa dentro dessas propostas. Dentro da dinâmica de trabalho, é possível notar também que as atividades são feitas em grupo, e que a eficiência e eficácia dos processos são verificadas a partir dos próprios participantes, que dividem suas impressões e sensações em cada aula ou sessão. É de extrema importância sinalizar que nenhuma das metodologias tem a pretensão de se tornar uma espécie de Psicoterapia, o objetivo de ambos os trabalhos é reconhecer a função terapêutica da dança dentro de suas dinâmicas de trabalho, já que ambas estão focadas em promoção de saúde e nas possibilidades existentes dos participantes, não diagnosticando nem os restringindo de quaisquer experiências por causa de determinada condição, seja ela física ou psíquica.

É importante sinalizar que ambas as metodologias de trabalho são latino-americanas, e sua popularização no Brasil pode ser explicada por trabalharem a partir desses pontos de confluência culturais, inclusive no que diz respeito aos ritmos trabalhados nos corpos. Por ser uma sonoridade mais próxima que as danças eruditas provindas do continente europeu, por exemplo, há uma maior potencialidade em trabalhar como esses corpos se relacionam a nível cultural (o que mobiliza mais aquele corpo), o que possibilita a pessoa a se

afetar de forma mais íntima ao se relacionar com aquele som, previamente selecionado pelo facilitador(a).

A Psicologia tem muita afinidade com a arte quando pensamos em promoção de saúde e também no processo de acompanhar a pessoa de forma integral, sendo a dança um recurso para crescimento pessoal desse sujeito (tanto para o facilitador, quanto para a pessoa que está exercendo a atividade enquanto participante), acompanhando-o em seu movimento – o interno e o externo também, visto que em ambas as metodologias os participantes tem a possibilidade de falar sobre como se sentem, seja de forma verbal ou não.

Vale dizer ainda que a escolha de recorte desse trabalho se deu justamente pela popularização dessas metodologias de trabalho no Brasil, onde tanto Toro quanto Fux entregam seus conhecimentos e difundem seus movimentos entre outros facilitadores, onde até hoje esses trabalhos são realizados, de forma cada vez mais coerente e consistente, tanto no aspecto teórico e metodológico, quanto no prático.

No Brasil, a Técnica Klauss Vianna, sistematizada pelo seu filho também caminha por esse viés, onde a proposta reside na proposta em focar no (re)conhecimento desse corpo, compartilhando suas experiências com os outros. Esse processo de aprender a ouvir e respeitar o corpo proporcionado num ambiente sem comparações ou competição, oportuniza um olhar pra dentro, onde o movimento externo tem sua gênese internamente, criando uma rede de percepções (MILLER, 2016). A sistematização dessa técnica é difundida no país como Educação Somática, sendo também uma proposta que empreende a percepção do ser de modo holístico, relacionando de forma consciente com o corpo e suas necessárias autorregulações em seus aspectos físicos, psíquicos e emocionais; estabelecendo ainda uma relação de corpo presente em meio ao trabalho em grupo, no qual a vivência de um reverbera no outro (ITURRIET, 2018).

Portanto, ao fazer uma espécie de sinalização entre os conteúdos citados, é possível perceber que por diferentes meios, expressados de modos mais e menos complexos, todas as atividades propostas desejam preservar e desenvolver potências semelhantes, possuindo inclusive agrupamentos comuns, podendo demonstrar que uma proposta que se pretenda integrativa e reeducativa partindo da correlação intrínseca entre arte e afeto (ITURRIET, 2018).

4 A DANÇA ENQUANTO FERRAMENTA FACILITADORA: À GUIA DE CONCLUSÃO

O fazer artístico está ligado à capacidade humana em se manifestar de formas diferentes, sendo um recurso que constrói a possibilidade de um diálogo com o que nos rodeia. É a ponte entre sensação e percepção. É a forma pela qual podemos construir também uma perspectiva simbólica e imagética de nossos medos, anseios e desejos enquanto somos atravessados pela nossa cultura. Dessa forma, portanto, é possível dizer que nosso corpo e mente se manifestam e se expressam dentro de um contexto terapêutico (ALBANI, 2017). Sendo assim, dentro dessa perspectiva de atuação é possível dizer que através do corpo é possível ressignificar suas relações – consigo e com o mundo, considerando as experiências que esse corpo atravessou e como foi afetado por elas, sendo esse o ponto inicial de qualquer trabalho.

Há na dança – dançaterapia, biodança e até em outras modalidades onde o foco não é o cunho terapêutico de forma explícita – uma atitude de trazer sentido ao movimento. A dança com cunho terapêutico enfoca na dimensão artística do dançar: a subjetividade é prioridade. A percepção, a sensação e o “mundo silencioso da ação simbólica” como sugere Rudolf Laban (1978) movimenta o corpo e transforma a dança numa linguagem que pode ser entendida como um enunciador de falas: “o movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais que páginas e páginas de descrições verbais” (LABAN, 1978, p. 141).

Para Laban (1978, p. 141) a dança é uma linguagem.

Os movimentos isolados são evidentemente apenas semelhantes às palavras ou às letras de uma língua, não dando nenhuma impressão definida, nem tampouco um fluir corrente de idéias. As sequências de movimento são como as sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio.

Para Miranda (2008, p. 70) “Ninguém existe em qualquer momento fora do movimento. Mesmo em um nível quântico, não há existência sem movimento”. Sendo assim, toda ação humana está intimamente relacionada à ideia de movimento, nos provocando a pensar que até dentro da imobilidade estamos em movimento – se considerarmos nossos órgãos e atividades vitais básicas que exigem necessariamente movimento, alguns de forma inconsciente e mecânica, como o ato de respirar, por exemplo, a contração e relaxamento de nosso coração e o ato de piscar. Quando pensamos em dança adentramos numa discussão onde um contexto estético gera uma linguagem que por sua vez constrói identidade,

ressignifica símbolos e promove transformação. A partir do sintagma identidade-metamorfose-emancipação oferecido pela teoria de Ciampa compreendemos a identidade como um processo contínuo de metamorfoses que devem ser direcionadas a uma emancipação – visando uma promoção de autonomia. Dantas e Ciampa (2014) apresentam o processo de individuação humana viabilizado pelas relações sociais, no sentido que o indivíduo só “se acha”, se reconhece no mundo, através de suas expressões de subjetividade com outros indivíduos.

A identidade como construto social – passível de reconfigurações e ressignificações – é atravessada pelos vínculos afetivos que o sujeito estabelece. Quando uma mulher em situação de violência psicológica se desvincula de laço abusivo surge potencialmente um momento fértil para muitas transformações, e, se encaminhado a uma emancipação, pode redefinir a forma como ela se relaciona com o mundo e consigo. A dança aparece como um dispositivo que sinaliza a essa mulher essa possibilidade de revisão de suas relações a partir de seus próprios movimentos, partindo de suas sensações e experiências, se utilizando desse corpo para possibilitar reconfigurações e elaborações acerca de suas questões. Como reitera Mariana Liberato (2007, p. 55) “[...] entendemos a arte como um processo de elaboração material e sensível, que opera mediante a criação de blocos de sensações que duram, permanecem, e excedem quem os experimentam”.

Essa identidade, quando introduzida dentro de uma perspectiva artística tem recursos que possibilitam se encontrar de fato consigo, de uma maneira mais crua e mais pulsante de suas próprias experiências. Oferecer essa chance de se identificar a partir de suas vivências com a de outras mulheres, sendo atravessadas por contextos sociais, aspectos étnicos e culturais dentro de uma mesma época potencializa a percepção dessa identidade, onde eu me identifico e me diferencio do outro, minhas qualidades corporais expressivas, compondo um viés também político que se relaciona intrinsecamente com essa identidade em plena metamorfose e o fazer artístico que reverbera em maneiras distintas acerca do como fazer onde essas pessoas que dançam possuem “corpo-sujeitos que observam a identidade e a diferença envolvidas com as relações de poder” (SETENTA, 2008, p. 102).

Em sua atividade produtiva vai lidar com questões de identidade e diferença numa relação de co-dependência. A co-dependência, que é também uma espécie de compartilhamento de trocas, carrega ainda uma outra marca no modo de se organizar a dança performativa: ela, de modo geral, assume um viés crítico de outros tipos de fazeres em dança. A postura crítica, de modo geral, conduz a abordagens políticas. Por isso, na performatividade do corpo que dança, dança e política não são instâncias distintas, mas estão imbricadas intersticialmente. (SETENTA, 2008, p. 93)

A dança entra como categoria de ação humana enquanto performance e o desenvolvimento do ser estético se conecta à dimensão da ressignificação das vivências – onde o viés artístico e subjetivo da pessoa que dança assume a prioridade, oportunizando entrar em contato com suas experiências de forma visceral, usando como ponto de partida a própria capacidade criativa de quem se propõe, para então talvez reelaborar a realidade num constante diálogo entre o imaginário e o real, entre o simbólico e o concreto, entre o fatídico e o sensorial. Considerando que nossas ações e experiências em sociedade são consequências e ao mesmo tempo partes formadoras da nossa identidade, a dança enquanto linguagem e vivência estética permitem uma ressignificação de quem somos a partir dessa possibilidade de nos revermos a partir do ponto de partida que nos insere no mundo (o corpo) e da própria linguagem criada pelas ações desenvolvidas a partir do corpo e de nossas percepções e afecções, considerando que nosso corpo está também em constante transformação que ela se dá primordialmente através do movimento, colocando a pessoa que dança como autor de suas próprias explorações e investigações, direcionando esse trabalho para si (dançarino) e não necessariamente para o outro (espectador/facilitador) embora ele seja crucial nessa relação, uma vez que toda linguagem exige um interlocutor. “Assim, cria-se uma fala corpo-verbal, que permite o trânsito, recria a palavra, acha o gesto capaz de provocar deslocamento e expansão e incita a arte performática dos envolvidos”. (MIRANDA, 2008, p. 88)

“A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro”. (VIANNA, 2018, p. 32). A dança é um exercício que exige entrar em contato íntimo consigo, e trabalha o autoconhecimento do dançarino à medida que propõe a percepção como base para um trabalho consciente e carregado de personalidade. Klauss Vianna (2018) fala sobre a importância que reside em tornar o movimento não só uma repetição mecânica, esvaziada de sensação, mas sim utilizar-se da percepção, da criatividade e da própria subjetividade do sujeito para transformar gesto em dança: uma dança própria, focada na maneira única que cada bailarino encontra para se expressar pautada em suas vivências, mostrando como o sujeito está sempre em relação com o mundo e que é este fator que enriquece e traz significados e sentidos ao movimento. Para dançar, portanto é necessário levar em consideração que cada pessoa é em síntese o seu próprio mundo e que através da técnica da dança e de propostas que conduzam esse corpo afetivamente é possível que ela encontre alternativas para explorar – ou ao menos uma forma genuína de entrar em contato – suas dúvidas, paixões e ansiedades quando imerge com coragem dentro de si, direcionando-a

a um autoconhecimento se utilizando de um material precioso: ela mesma. Esse material não privilegia o rigor técnico – embora ele possa existir para instruir caminhos a se percorrer – para que seja validada esteticamente, mas parte de um princípio que aproxima o bailarino de seu movimento: a expressão e a forma de se dançar parte do corpo de quem dança e tem uma finalidade clara e objetiva que é expressar o que é proposto com autenticidade, levando em consideração também o contexto social e cultural do sujeito que dança, pois elas atravessam a maneira que a pessoa se movimenta (VIANNA, 2018).

Jussara Setenta (2008, p. 41) fala sobre o processo de compreender a dança:

A fala da dança, então, pertence a um processo de muitas possibilidades de percepção e organização: pertence a um coletivo. A informação gruda em todos os envolvidos, seja no processo de construção, no de apresentação ou no de percepção da fala. Dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o senso comum atribui a esse termo, mas sim, trabalhada pela percepção como uma coleção de idéias que arranjou um certo modo de se organizar no corpo.

A dança tem a capacidade de transmitir uma mensagem dentro do próprio fazer, sem atribuir sentido a uma forma pré-concebida e imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo (SETENTA, 2008). A dança tem propriedades que são capazes de sensibilizar o corpo, sendo afetado de forma externa e mobilizado internamente - partindo de um pressuposto que a pessoa que dança fala de si e tem possibilidade de se apropriar a forma como escolhe se movimentar. Adquirindo atributos e habilidades conforme é sensibilizado (afetado), novos elementos e perspectivas surgem dentro da própria atividade, levando a explorar não somente as possibilidades de movimentação, mas também de modos de interagir com os espaços por onde esse corpo caminha. Oferecer a dança como possibilidade à mulher em situação de violência implica em validar sentimentos, experiências e questões de quem constantemente se depara com situações de submissão e silenciamento, oferecendo novos modos de ser a partir de um material valiosíssimo e único: a própria pessoa, mobilizando-a a buscar conscientemente encontros capazes de gerar afetos que aumentem sua potência de vida (LIMA, 2018).

Em cada corpo o movimento flui de maneira única e quando isso é privilegiado, a identidade e a personalidade do sujeito também são e comparecem a partir dessa proposta de trabalho, convidando-a a imergir num trabalho dotado de pessoalidade onde ela é o foco e também o ponto de partida de todo o processo. A mesma música evoca em cada pessoa aspectos únicos – e aqui estamos falando de uma gama de sensações e emoções que são vistas

e sentidas por quem acompanha e também por quem faz, numa troca onde o potencial da criatividade é explorado, possibilitando novas perspectivas e elaborações a partir da interação entre corpo, música, espaço e com os outros sujeitos presentes, como sugere Jussara Setenta (2008, p. 20) em sua obra “O Dizer-Fazer do Corpo”: “o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança”.

A proposta reside então na crença de que é possível, dentro de um processo acompanhado de forma ética, responsável e cuidadosa, que mulheres em situação de violência psicológica construam pontes para acessar seus sentimentos e tudo que compõe o escopo de sua expressividade – inclusive a inexpressividade também sendo recurso e um convite para o que está se experienciando no momento presente, ficando essa possibilidade a partir da dança e construindo narrativas corpóreas onde elas são as protagonistas dessa expressividade sem intelectualização, ou privilégio desse aspecto cognitivo e sem atribuir juízo de valor à qualidade do que é produzido – o foco reside no processo e não no produto. A dança só adquire esse caráter terapêutico quando parte da subjetividade de cada pessoa: ainda que a proposta de um exercício seja a mesma, as pessoas não se movimentam de forma homogênea nem em intensidade, ritmo, fluxo ou intenção. É possível dizer que um trabalho pautado na dança possibilita uma libertação do mundo subjetivo – um sucessivo abrir de portas para um material por vezes refutado em outros ambientes – ao trazer a olhos nus toda a intensidade de suas experiências a partir de propostas, práticas e ações diversas, criando uma conexão íntima e única à ideia da vida como obra de arte dentro de uma “estética da existência”: dar forma à própria vida, inventar formas de se viver e para viver, modo de habitar o mundo. (LIMA, 2018)

Essa subjetividade potencializada na dança é essencialmente social e está em circulação nos conjuntos sociais em distintas intensidades; ela é assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. “A força do ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer. Um fazer-dizer que não “comunica” apenas uma ideia, mas “realiza” a própria mensagem que comunica” (SETENTA, 2008, p. 31).

Abre-se, no processo do fazer dança, um espaço de interrogação que organiza a fala artística de modo interventor. Esse procedimento expõe o fazer artístico como um tecido de ligação que constrói diferenças. A ideia de performatividade reúne processo e produção da fala da dança (que não são duas instâncias separadas) e indica que o interesse está em se observar os diferentes modos de fazer e organizar estas falas no corpo. É necessário, então, tentar diluir as ideias de fixação e buscar trabalhar com ideias que subvertam e desestabilizem posições pré-estabelecidas. Assim, é possível adotar atitudes de dança que busquem focar nas questões de diferença como sendo subjetividades coletivas e, ao mesmo tempo, singulares (SETENTA, 2008, p. 101).

A Dança e a Psicologia se articulam, portanto, de forma complementar e se alimentam caminhando numa mesma direção: a de promover autoconhecimento e uma saúde de perspectiva integral. É possível dizer que as contribuições da dança e os processos e metodologias expostos nesse trabalho com enfoque na dança como modalidade terapêutica tornam possíveis adotar atitudes que visem um crescimento pessoal através do movimento a partir das questões das pessoas e na interação e afetos que surgem dentro de um processo grupal partindo dessa identidade que é singularizada e única, mas que também estabelece pontes de diálogo a partir das experiências de quem se propõe a experimentar. A dança tem a potencialidade de promover ressignificações, reconfigurações, elaborações e trazer novas percepções e considerações não somente sobre o corpo que se movimenta, mas quem, como e por qual motivo a pessoa se mobiliza. É uma linguagem que transita entre o concreto e o abstrato, entre o físico e o mental, entre o lúdico e o real, utilizando material majoritariamente humano dentro do processo artístico e terapêutico – a criatividade, as potencialidades corporais, as próprias experiências e por consequência seus sentimentos, sensações e afecções – possibilitando um olhar mais amplo sobre a pessoa de forma integral, onde as dimensões biológicas, sociais e psíquicas todas são trabalhadas quando o sujeito se sente convidado a dançar: os benefícios físicos, psíquicos e relacionais são notórios em todas as perspectivas que foram escolhidas para este trabalho;

O anseio deste trabalho é sinalizar outras possibilidades de cuidado para além de um setting terapêutico nos moldes tão enfatizados dentro da graduação em Psicologia no país. Nessa proposta, onde o não verbal é privilegiado, o convite reside na possibilidade e na potencialidade em ouvir os ecos deixados nesse corpo e aproveitando o processo para (re)encontrar e ouvir de uma outra maneira como esse eco ressoa, quais caminhos ele percorre e suas reminiscências, onde o anteparo para que essa escuta seja possível esteja respaldada dentro de uma perspectiva de trabalho multidirecional, onde através do outro que dança comigo, do(a) facilitador(a), do espaço e também do meu próprio corpo.

O autoconhecimento, o crescimento a partir da exploração de si mesmo, baseado na própria subjetividade da pessoa que dança, respeitando a forma como ela escolhe se movimentar, como se relaciona com os outros que também estão em busca de si dentro de um espaço propício para essa exploração estão presentes em todas as perspectivas também trabalhadas aqui. Tanto na Biodança quanto na Dançaterapia – que escolhem esse recorte das possibilidades que a dança traz como objetivo e metodologia de seus trabalhos – e também dentro da metodologia de Klauss Vianna – que reconhece o autoconhecimento e a apropriação

de movimentos e não uma mera reprodução deles (não esvaziados de sentido) primordiais para quem dança, numa perspectiva de que a Arte está a serviço do crescimento humano e se quem dança está direcionando todas as suas energias só para os aspectos técnicos e se desliga da humanidade ao dançar, ele só se movimenta e faz exercício. Não dança.

Considerando o recorte escolhido, é importante frisar o teor político que habita na dança. É uma dança que trabalha com pessoas que são atravessadas por determinados contextos sociais, étnicos, históricos e culturais e portanto, com suas histórias de vida, suas próprias experiências e suas formas de enxergar e lidar com o mundo que vivem e convivem. Oferecer a dança como possibilidade para mulheres em situação de violência significa ter um material delicado e muito rico em mãos que atravessa questões cotidianas – as pequenas e grandes violências de suas mais variadas naturezas – e oferecer a essas mulheres a chance de num processo único em que ela possa experimentar a expressão ao invés de todo o silenciamento que ela foi submetida, validando sua experiência e se utilizando dela para promover esse crescimento pessoal, ensinando a lidar com suas próprias questões de uma forma que não é imposta: parte, literalmente, de seu próprio movimento, com alguém a frente desse processo que seja sensível e consciente da potencialidade que esse tipo de modalidade terapêutica oferece – na integralidade do termo e posição de facilitador ou facilitadora.

Faz-se necessário frisar que não é restrito ao psicólogo as funções de facilitador em Biodança ou conduzir um grupo de Dançaterapia, por exemplo. A própria Maria Fux parte de sua experiência artística para trazer esse aspecto promotor de saúde dentro de seu modo de fazer e de organizar as experiências em grupo, onde “a diversidade é valorizada e não há uma formalização do movimento dançado” (LIMA e RAYMOND, 2018). Dentre essas duas metodologias escolhidas para ilustrar essa potencialidade da arte com esse enfoque terapêutico, de forma clara, temos raízes divergentes, mas muitos pontos em comum, especialmente quando consideramos que a necessidade de se expressar através do corpo como exigência do ser humano, independente da sua condição física, emocional, social e cultural, portanto, própria de cada um e de nossa espécie (TAVARES, 2018). Não existe na base da formação do facilitador, uma obrigatoriedade deste modelo formativo. Na prática, o objetivo do facilitador é encontrar formas alternativas de proporcionar melhorias do estado emocional do praticante (TELO, 2018).

O facilitador dentro das modalidades que envolve dança com enfoque terapêutico (aqui tanto dançaterapia quanto biodança) tem um papel crucial: oportunizar um movimento de qualidade, sem pressupostos técnicos arraigados ao ato de dançar. Soa quase redundante

dizer que a função do facilitador é auxiliar a promover mudanças naquele corpo, como uma força afetuosa que impulsiona o outro a sair do conforto de sua inércia para um encontro. Um convite em que a dança traz ambos para o mesmo lugar, compartilhando do mesmo chão. Nesse sentido facilitar é, portanto, mais que acompanhar e definitivamente ultrapassa a lógica de professor-aluno, onde de forma geralmente hierárquica, o professor conduz todo o processo e entrega seu conhecimento aos alunos e não recebe “nada em troca”. “O facilitador facilita expressões, processos, fluxos de energia biopsíquicas e não propriamente conteúdos; maneja movimentos; facilita situações e expressões. A facilitadora também passa por mudanças no seu processo pessoal e de facilitação. Uma das funções de um facilitador é entrar precisamente no fluxo do grupo e facilitar de uma forma progressiva apoiando e estimulando os participantes a expressar os seus potenciais” (TELO, 2018).

Dentro das modalidades em que a dança possui enfoque terapêutico é preciso se perceber e perceber quem chega para ter a sensibilidade de trabalhar o que não perpassa somente pela lógica fisiológica ou bioquímica, ou seja, colocar um corpo em movimento para produzir hormônios que tragam bem-estar pra quem está dançando ou otimizar, e em uma pior hipótese higienizar a experiência em prol de uma estética, técnica ou metodologia. O objetivo é oportunizar que a pessoa acesse de forma basilar a experiência – através do corpo, a principal via humana de acesso ao mundo – para então construir a partir do seu próprio corpo, em interação ou não com outros corpos, que é a referência de sua própria dança, num sentido de se apropriar daquilo que é seu, do que é do outro e de possibilidades de encontro dentro do que é meu e do que é do outro, privilegiando a qualidade com que essa pessoa se percebe ao invés de conduzi-la através de um processo que é e deve ser exclusivamente dela, ainda que perpassa pelo facilitador a função do traslado da pessoa da proposta à experenciação de fato.

É através dessa pessoa que conduz a prática – o facilitador ou facilitadora – que nasce a possibilidade de construir uma ponte que transforma movimento em dança, atribuindo qualidade e o sentido ao que é produzido a partir de uma proposta metodológica coerente e responsável, trazendo a quem dança uma trilha para acessar suas sensações, emoções e afetos de forma mais experiencial e também mais segura ou menos sinuosa. A função do facilitador é, portanto, sinalizar a existência daquela trilha, perceber como se caminha por essa trilha (de que forma esse corpo é afetado por determinada vivência e proposta, quais tipos de propostas trazem uma imersão maior a quem experimenta, etc.) e talvez sinalizar também pontos em comum entre as trilhas (vivências e experiências) já que é uma atividade comumente praticada em grupo. É, portanto, deslocar o foco do símbolo para o significado; da forma para o

conteúdo – ainda que não explicitamente verbalizada oralmente. Facilitar é portanto ter acesso ao sentido da experiência, de quais formas a proposta reverbera naquele que a experimenta, que qualidades eu consigo trazer à superfície mais externa desse corpo (quando essa sensação/emoção se transforma num movimento próprio daquele que se move) e quais os desdobramentos a partir dessa possibilidade de sentir e se afetar, visto que as metodologias todas trabalham nesse sentido de trazer para o presente e fiscalizar o afeto em suas minúcias, nuances e sinestésias, se pautando nesse corpo como instrumento de trabalho que carrega marcas, que se afeta, tem memória e que sente.

Ser facilitador, portanto, é estar aberto ao processo, ao presente. É focar em como aquele corpo chega, quais os meus objetivos em trabalhar com ele e aceitar o movimento do grupo – não só em forma, mas em sentido. Perceber e trabalhar a partir de como as pessoas que experimentam se abrem à experiência. E essa função perpassa também pela escolha das músicas, escolha de metodologia, escolha de quais ferramentas se adequam ao grupo que está trabalhando – e isso só é possível se esse facilitador conseguir caminhar pelas trilhas estabelecidas pelas pessoas envolvidas no processo e se ele estiver presente de forma integral, numa proposta mais horizontalizada, possibilitando afetar e ser afetado à medida do que é proposto e produzido pelo grupo.

Sobre a função do Facilitador, Iturriet (2018, apud Barreto 2007, p. 50):

como em qualquer aula de dança, o(a) professor(a)/facilitador(a) seja o pivô a fazer, estimular ou explicitar atravessamentos possíveis, pois, “A ele cabe recriar seu próprio discurso, expressá-lo com clareza, promover e conduzir as discussões entre os educandos e mostrar-se aberto a ouvir e perceber esses educandos.

Existe também a possibilidade dentro desse processo onde o facilitador se utiliza de outras ferramentas que também são facilitadoras nesse processo: a música que é utilizada nas aulas, a proposta dos exercícios, os objetos que são disponibilizados (no caso da Dançaterapia, María Fux se utiliza de cadeiras, lenços e outros objetos para levar os corpos à determinadas experiências) para acessar aquela experiência. As implicações nessa interação são cruciais para o processo: é preciso que o facilitador assuma essa postura que ora ou outra sobrevoa aquilo que está sendo produzido para analisar se o caminho escolhido é o melhor pro grupo. É necessário partir de uma perspectiva onde todos os aspectos da experiência são pensados enquanto propostas e verificados na prática. É possível, portanto, que ao perceber esse recorte da experiência estando de dentro seja possível sentir em si e perceber nos outros

se ela atinge os objetivos propostos ou não. Dentro da metodologia da Biodança, por exemplo, se fala quais tipos de músicas são mais facilitadoras para determinados exercícios.

Tanto o facilitador quanto quem está se abrindo à experiência de dançar adequam as propostas para que haja diálogo – dessa forma, é possível oferecer ao outro uma possibilidade de existir e experimentar onde ele se descubra enquanto ser autônomo e capaz de se apropriar de seus próprios movimentos – sejam motores ou internos, e isso também vale para modos de funcionamento de vida – e também mudá-los quando considerar necessário. A dança é terapêutica quando palavras muito importantes confluem para um mesmo sentido, pautadas em uma atenção integral, uma presença que é sentida e que se evidencia nesse acompanhar, pausar e facilitar o caminho durante um encontro e uma prontidão ao que estar por vir graças à uma disponibilidade em estar com o outro e em experimentar, se aprofundar e se apropriar de si.

O Facilitador é um espectador participante do processo. Ele, como peça fundamental das propostas oportuniza uma interlocução e mediação da experiência numa perspectiva mais integralizada. A partir de suas atitudes de facilitação dentro de sala com o grupo que se encontra, é possível estabelecer mergulhos profundos e densos na mesma qualidade. Alice Casanova dos Reis (2013) fala sobre o processo de ser facilitadora:

A facilitadora é quem planeja e propõe as vivências ao grupo, entre as quais se incluem exercícios de dançar em roda, caminhar, encontros, dança em pares, entre inúmeras possibilidades. A escolha das vivências depende do que se necessita ou deseja trabalhar no grupo, existindo na Biodança cinco linhas de vivência: identidade, vitalidade, afetividade, criatividade, sexualidade e transcendência.

A dança é, portanto, uma modalidade que tem muito a ser explorada enquanto possibilidade terapêutica. Assim como as inúmeras possibilidades de pôr o corpo em movimento – quando se pensa na gama de propostas de movimento e também na forma como cada pessoa escolhe se movimentar – o aprendizado pela vivência, pautado numa sensibilização desse corpo e da pele, que é o maior órgão humano e portanto o maior receptáculo afetivo humano, potencializa a percepção individual à medida que esse sujeito se percebe interagindo no tempo, no espaço e com o outro, oportunizando aos participantes “um processo de reapropriação do sentir o corpo em suas múltiplas relações com o espaço” (CAVALLI, 2014, p. 11). Essa (re)apropriação transcende o aspecto meramente físico e reprodutivo acerca da dança: nesse formato com o enfoque terapêutico em pauta, ao interpretar de forma tão original, genuína e visceral suas sensações, emoções e impressões através do movimento, há uma espécie de antropofagia afetiva, onde a pessoa se apropria do

movimento e atribui sentido a ele ao conectar-se com sua história de vida, embora esteja caminhando na direção proposta pelo facilitador e pelo grupo. Isso só se torna de fato possível quando levamos em consideração a forma como somos afetados pelas nossas experiências e que o nosso corpo, quer carregue cicatrizes e marcas desses encontros ou não, também possuem uma memória que vale a pena ser trabalhada quando estamos diante de propostas que nos sugerem explorar e imergir nas nossas – e nas dos outros, já que é um trabalho conduzido em grupo – potencialidades e possibilidades de afeto. “A dança está em cada indivíduo, só precisa resgatá-la”. (TAVARES, 2018, p. 29)

A dança nesse sentido é, acima de tudo, oportunizar que ela se perceba viva: durante o trabalho é possível que a criatividade seja a força mobilizadora que a conduz a novas perspectivas de vida e que o movimento seja a maneira onde ela se reconecte consigo. Um momento de ruptura provoca a buscar uma reorganização, onde possui uma potência de criação e invenção. Crises devem ser valorizadas e compreendidas como momentos potenciais de criação de novos modos de viver a vida, de possível elevação de autoestima, e de oportunidade de se produzir mais saúde. (LIMA, 2018) Para Natalie Rogers uma forma de arte expressiva estimula e nutre outra forma de arte, ampliando o potencial de autoconhecimento do indivíduo. (FREITAS, 2019). Portanto, significa também se utilizar desse momento onde a vulnerabilidade e a visceralidade caminham juntas num momento ímpar de ressignificação, onde a referência parte de um corpo que traz marcas, sejam elas físicas ou não.

Há um bom repertório sobre estudos das metodologias trabalhadas neste trabalho, contudo, não foi possível constatar nenhum trabalho nacional que se direcionasse ao recorte proposto: dança com enfoque terapêutico para mulheres em situação de violência. É necessário, portanto continuar explorando, pluralizar as narrativas, ampliar olhares para essa possibilidade de cuidado. Faz-se necessário também realizar estudos empíricos que se preocupem com a vivência de pessoas dentro desses contextos, já que dentro das modalidades trabalhadas não se considera o produto ou a estética do que é produzido ou sequer o nível técnico da movimentação, mas o processo de se apropriar de si, de se autoconhecer a partir de movimentos organizados por si próprio e a exploração desse material expressivo.

As propostas terapêuticas de uso da dança e do movimento aqui apresentadas, principalmente quando enfatizam o movimento espontâneo, autônomo e autoexpressivo e, mais ainda, quando realizadas em grupo, incentivam práticas de cuidado e conhecimento pessoal, bem como de estabelecimento de relações diferenciadas do modelo de relações sociais (NICO et al., 2015, apud FREITAS, 2019)

O intuito deste trabalho reside, portanto, no ensejo de perceber as aproximações e casamentos que são possíveis dentro dessas perspectivas metodológicas, teóricas e vivenciais e das múltiplas possibilidades de aplicação em ambientes e públicos diferentes, buscando oferecer uma ferramenta que de tão óbvia e por estar há tanto tempo sendo utilizada como ferramenta basilar da expressividade humana – a Dança – que ao oferecer essa possibilidade de colocar os afetos em movimento tem uma dimensão terapêutica embutida em qualquer trabalho sério. Essa perspectiva dessa Dança genuína, expressiva, com influências claras dos grandes mestres do movimento Moderno e Contemporâneo só reforça como nossa perspectiva de trabalho caminha num mesmo sentido, nos tornando artistas de nós mesmos, onde a verdadeira potência reside em se abrir à experiência. É possível dizer que dentro duma perspectiva mais ampla, tanto a Psicologia quanto a Dança têm encontros muito felizes e que contribuem para uma prática terapêutica. Alguns conceitos que são basilares dentro de uma perspectiva humanista e também dentro da Dança – como movimento, dinâmica e fluxo – possibilitam-nos pensar nessa intertextualidade e perspectivas de trabalho que confluem para uma promoção de saúde num sentido horizontalizado e integral, ao construir uma narrativa corpórea ética, política e poética, onde quem dança é agente e promotor de suas próprias mudanças.

Com o recorte escolhido, a proposta reside em fomentar mulheres em situação de violência a se expressarem de forma plena, levando em consideração suas experiências singulares, suas histórias de vida e convidá-las a ressignificar aspectos de suas próprias identidades partindo do seu próprio corpo e de uma escuta dele para reelaboração de suas questões. A Dança, portanto, seria o veículo de exploração de si, um catalisador de vivências e afetos, que possibilitaria a essa mulher um retorno a uma versão mais profunda e densa de si, ao seu corpo, aos seus interesses a partir da pele, do contato, dos seus sentidos e do afeto, se tornando para essa mulher uma ferramenta terapêutica.

A partir dessa proposta, onde o foco se utiliza da visceralidade das vivências e amplia essa escuta de forma integral ao instrumentalizar essa mulher de suas próprias potencialidades e possibilidades não somente colocando seu corpo em movimento, mas oferecendo a chance de mergulhar e se apropriar de si como possibilidade de existência, construímos uma perspectiva onde corpo e mente não se dissociam e procurando dentro da Dança um dispositivo de construção, desconstrução e reconfiguração. Esse corpo dotado de memória para produzir significados, caminha na contramão de um corpo esvaziado de sentido

e de afeto: o corpo anestesiado da contemporaneidade que não se afeta e não se implica na direção de nada nem ninguém. O corpo, portanto, dentro dessa perspectiva de trabalho não é uma máquina que executa movimentos ou que cumpre tarefas. Ele se torna um conjunto de experiências e significados dotados de uma singularidade única que se potencializam quando permitem que a criatividade e o afeto atravessem esse organismo. O corpo é uma bagagem da qual não nos desfazemos, sejam quais forem as mudanças que fizermos na forma. O conteúdo continua o mesmo, e assim, ultrapassamos as barreiras estéticas e superficiais, ampliando a nossa consciência para a sensação e por consequência para a autoimagem, autoestima, e em algum plano para a emancipação dessa mulher de suas amarras sociais, pois na Dança, a exigência máxima é o corpo presente, que se relaciona com o espaço, com o tempo e com o outro, reforçando a proposta de um corpo e da possibilidade de performance como instrumento também político ao se conhecer, reconhecer e explorar esse corpo que vem com suas marcas.

Com os resultados deste trabalho, espera-se que profissionais de diversas áreas se debrucem sobre esse recorte que merece atenção por ser uma nova perspectiva (pelo menos dentro da Psicologia, embora a dança sempre tenha servido para a expressividade humana) para oferecer um cuidado ético, implicado, potencializador de mudanças e promotor de saúde utilizando uma linguagem que é possível a todos acessarem, sem atravessamentos hierárquicos ao não se estabelecer à figura do facilitador ou de quem conduz as atividades como detentor do saber: dentro destas práticas, a pessoa que conduz as atividades está implicada em oferecer um caminho para essa exploração, mas que coloca a pessoa que dança num lugar de ouvir a si mesmo e à liberdade de se mover dentro de suas próprias possibilidades e vontades e como autor e, no caso da dança, criador de si, possibilitando uma expressividade crua e sem artifícios que se conectem a aspectos estéticos, mas ao plano artístico e expressivo no sentido mais visceral. A Dança e a Vida exigem movimento: não há nenhum dos dois sem ele.

REFERÊNCIAS

- ALBANI, Gesica Cristina. **Violência de gênero e o poder alquímico da arte**. 2017. 45f. Monografia (Bacharel em Artes Visuais) - Curso de Artes Visuais. Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2017. Disponível em: < <http://repositorio.upf.br/handle/riupf/1304>>. Acesso em: 5 jun. 2019
- BARRETO, Débora. Dança... Ensino, sentidos e possibilidades na escola. **Conexões**, v. 1, n. 1, p. 104, 2007. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8638017>>. Acesso em: 20 out. 2019
- BRASIL. Lei Maria da Penha. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Coíbe a violência doméstica e familiar contra a mulher. **Presidência da República**, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de M. H. Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CAMPOS, Wanda Maria Palmeira. Afetividade e movimento integrativo em biodança. In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.) XXI Congresso Brasileiro de Psicoterapias Corporais. **Anais**. Curitiba: Centro Reichiano, 2016, p. 61-66. [ISBN-978-85-69218-01-2]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br/artigos_anais_congressos.htm>. Acesso em: 5 jun. 2019
- CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: CARDOSO, Ruth. CHAUÍ, Marilena. PAOLI, Maria Celia (Org.). **Perspectivas Antropológicas da Mulher 4**. São Paulo: Zahar, 1985.
- DANTAS, Benedito Medrado; MELLO, Ricardo Pimentel. Posicionamentos críticos e éticos sobre a violência contra as mulheres. **Psicologia e Sociedade**, v. 20, n. spe, p. 78-86. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822008000400011&lng=en&enrm=iso>. Acesso em: 22 maio 2019
- DANTAS, Sérgio Silva. **De refém a protagonista: o desenvolvimento de identidades políticas e projetos de vida tornando o consumo um viabilizador de identidades emancipadas**. 2013. 206p. Tese (Doutor em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/17041/1/Sergio%20Silva%20Dantas.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2019
- DANTAS, S. S.; CIAMPA, A. DA C. Projeto de vida e identidade política: um caminho para a emancipação. **Revista de Psicologia**, v. 5, n. 2, p. 138-152, 19 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/1482>>. Acesso em: 5 jun. 2019
- FREITAS, Francislane Bonfim. **Benefícios psicológicos da prática de dança em pessoas com diagnósticos de ansiedade e depressão: uma revisão bibliográfica**. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

FUX, Maria. **Formação em Dançaterapia**. Trad. Beatriz Canabrava. São Paulo: Summus, 1996.

_____. **Ser Dançaterapeuta Hoje**. Trad. Lizandra M. Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

ITURRIET, Alice Braz. **Corpo autopoietico**: uma pesquisa em Biodanza no espaço escolar. 2018. 129f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2018/03/Alice-TCC-final-p%C3%B3sbanca.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Daniel Noro. **Encontros com a arte e as afetações na produção de saúde e nos modos de existência**: estudo de casos. 2018. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) - Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Medicina, Niterói, 2018.

LIMA, Déborah Maia de; RAYMOND, Caroline. A dançaterapia de Maria Fux: tecendo encontros com o campo da educação somática. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 150-164, 2018.

LIMA, T. C. S. de; MIOTO, R. C. T. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista Katális**, v. 10, n. spc, Florianópolis, p. 37-45, 2007.

LIBERATO, Mariana Tavares. **Encontros entre danças, subjetivação e saúde mental**. 2007. 159f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007. Disponível em <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/17407>>. Acesso em: 8 ago. 2019

MARTINS, Ana Paula. O sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista Café com Sociologia**, v. 4, n. 1, jan-abr. 2015.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

_____. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. 3 ed. São Paulo: Summus, 2016.

MIRANDA, Regina. **Corpo espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVARES, Aide Esmeralda L.; CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes.; PIMENTEL, Adelmá do Socorro Gonçalves. Arte e saúde: performance como intervenção terapêutica. **Rev. NUFEN**, v. 9, n. 3, p. 78-92, Belém, 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-25912017000300006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 set. 2019

OLIVEIRA, Anna Paula Garcia; CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Violência doméstica na perspectiva de gênero e políticas públicas. **Rev. bras. crescimento desenvolv. hum.**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 39-51, abr. 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822007000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 5 jun. 2019

PINTO, Célia Regina. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

REIS, Alice Casanova dos. **A Dança da Vida**: a experiência estética da Biodança. 2012. 155f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-15062012-111437/publico/reis_do_corrigeida.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2019

_____. Subjetividade e experiência do corpo na Biodança. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 1103-1123, 2013. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v13n3/v13n3a16.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2019

SAAVEDRA, L.; NOGUEIRA, C. Memórias sobre o feminismo na psicologia: para a construção de memórias futuras. **Memorandum**, v. 11, p. 113-127, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Violência de Gênero – lugar da práxis na construção da subjetividade. **Lutas Sociais**, n 2, PUC/SP, p. 59-79. 1997.

_____. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 16, p. 115-136, 2001. Disponível em <<https://www.periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541>> Acesso em: 22 maio 2019

SANTOS, Kênia Soares Moreira dos. **Dancaterapia**. 2016. 70p. Monografia (Licenciatura e Bacharel em História) - Curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/20123/1/DancaterapiaMoreiraSantos.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2019

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SETENTA, Jussara S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/fs/pdf/setenta-9788523211967.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2019

SILVA, I. M. S. da. **A construção identitária da Mulher Maravilha: uma análise do filme de 2017**. 2019. Monografia (Graduação em Psicologia) - Curso de Psicologia, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019. Disponível em <<https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/3899>> Acesso em: 17 nov. 2019

SOUSA, Laura Rodrigues de. **Arte como possibilidade de enfrentamento às violências contra as mulheres**. 2016. 67p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Serviço Social) - Departamento de Serviço Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/17438>>. Acesso em: 29 abr. 2019

TAVARES, Massimo Falleti. **A linguagem da dança no ensino de arte: vivências de Dançaterapia no método Maria Fux**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Departamento de Áreas Acadêmicas, Ciência e Tecnologia, Instituto Federal de Educação, Goiás, 2018.

TELO, Maria da Conceição Cruz Capela. **A experiência da facilitação em Biodanza**. 2018. 199f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - ISPA (Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida), Lisboa, 2018. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.12/6783>>. Acesso em: 5 jun 2019

TENORIO, Emilly Marques. O feminismo atual e necessário. **Revista Libertas**, Juiz de Fora, v. 17, n. 1, p. 91-108, jan-jul. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.34019/1980-8518.2017.v17.18495>>. Acesso em: 29 abr. 2019

TIMM, Flávia Bascuñán; PEREIRA, Ondina Pena; GONTIJO, Daniela Cabral. Psicologia, violência contra mulheres e feminismo: em defesa de uma clínica política. **Rev. psicol. polít.**, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 247-259, dez. 2011. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2011000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 22 maio 2019

TORO, Rolando. **Biodanza**. 2 ed. São Paulo: Olavobras, 2005.

VASCONCELLOS, Erika Antunes; GIGLIO, Joel Sales. Introdução da arte na psicoterapia: enfoque clínico e hospitalar. *Estudos de Psicologia (Campinas)*, Campinas, v. 24, n. 3, p. 375-383, set. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-166X2007000300009&lng=en&nrm=;>.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Marco Antônio de Carvalho (col.) 8 ed. São Paulo: Summus, 2018.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015: homicídio de mulheres no Brasil**. 1 ed. Brasília: Flacso, 2015. Disponível em: <https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf>. Acesso em: 7 abr. 2019