

## AS PERFORMANCES DOS CORPOS DANÇANDO NA RUA: NARRATIVAS DRAMÁTICAS NO VÍDEO VAI NO CAVALINHO

THE PERFORMANCES OF BODIES DANCING ON THE STREET: DRAMATIC NARRATIVES ON  
VIDEO GOES ON HORSE

EL DESEMPEÑO DE LOS CUERPOS BAILANDO EN LA CALLE: LAS NARRATIVAS  
DRAMÁTICAS EN VIDEO SE ENCUENTRAN A CABALLO

Luís Vitor Castro Júnior<sup>1</sup>  
Flávio Cardoso dos Santos Junior<sup>2</sup>  
Ana Rita Queiroz Ferraz<sup>3</sup>

### Resumo

Tratam-se dos sentidos produzidos por um de vídeo no qual um casal dança a música intitulada “Vai no Cavalinho”, que “viralizou” na internet em 2013, protagonizando cenas do cotidiano urbano. Para tanto, lança-se mão do programa *Fraps* que possibilita transformar as imagens-movimento em fotografias. O desafio da escrita está na análise das performances e enunciados corporais apresentados pela dupla, no audiovisual, na forma de potências estéticas próprias da dança. Pelas vias de um pensamento rizomático, o texto investe, pois, na composição de formas expressivas para tradução de um mosaico de linguagens e gestos. Um corpo-cavalinho, como “Corpo sem órgãos” (Deleuze e Guattari), ganha destaque enquanto território de passagem de saberes corporais através da dimensão coletiva da arte e dos signos que se multiplicam em conexões nos eventos festivos, para produzir o cotidiano de personagens anônimos.

**Palavras-chave:** dança, cultura, cotidiano.

### Abstract

They are about the directions produced for one of video in which a couple dances intitled music “Vai in the Pony”, that “it viralizou” in the Internet in 2013, carrying out scenes of daily the urban one. For in such a way, hand of the *Fraps* program is launched that it makes possible to transform the image-movement into photographs. The challenge of the writing is in the analysis of the performances and corporal statements presented by the pair, in the audiovisual, the form of proper aesthetic powers of the dance. Thus therefore, for the ways of a rizomático thought, the text invests in the composition of expressivas forms for translation of a mosaic of languages and gestures. A body-pony, as “Body without agencies” (Deleuze and Guattari), gains prominence while territory of ticket to know corporal through the collective dimension of the art, and the signs that if multiply in connections in the festive events, to produce the daily one of anonymous personages

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Pós-doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ). Professor no programa de Pós-graduação de História da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS/BA).

<sup>2</sup> Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS/BA). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA), com bolsa pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB)

<sup>3</sup> Doutora em Educação e Contemporaneidade pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/BA). Docente na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS/BA).

**Keywords:** it dances, culture, daily

### Resumen

Escenas del diario el urbano que “viralizaram” en el Internet en 2013: Uno está sobre el vídeo, adonde un par baila intitled la música “Vai en el potro”. Para tales, la mano del Fraps el programa se lanza que hace posible transformar las imágenes en el movimiento en fotografías. En esta dirección, el desafío de la escritura persiste en analizar los actuales funcionamientos corporales en la escena urbana, donde era mirado para identificar y para analizar para saber y las energías estéticas inesperadas a ellos en el acto de bailar, así como describir algunas declaraciones corporales subyacentes en el audio-visual. Destarte de esto, “se cruza” para el pensamiento del rizomático en la dirección para entender que los gestos reflejados en las imágenes emanan de qué Deleuze y Guattari había considerado como compuesto de “perceptos” y de “afectos”. Los “cuerpos sin agencias” ese despertam para conocer al cabo revolvieron para arriba para el arte en su dimensión colectiva de la producción gestual y eso que producen para saber festivo que utilizan de otras formas de muestras, de idiomas y de expresión traducidas en el día el día de los personajes anónimos.

**Palabras clave:** baila, cultiva, diário

### Primeiro Ato: entrando na cena...

Os ambientes urbanos formam múltiplas paisagens que refletem as diversas formas de viver o território, irradiam sentidos, imaginários e experiências cada vez mais singulares, embora as forças de agenciamentos capitalistas com seus dispositivos de poder tentem a todo custo controlar as formas de dançar, vestir, comer, beber, entre outras práticas cotidianas, enquanto, em alguns lugares, explodem fazeres inéditos, tornados visíveis por meio das redes sociais.

No cenário contemporâneo, sempre há uma câmera ligada pronta para capturar uma imagem com a capacidade de transformá-la em um espetáculo cênico de teatralidade e performático da “arte do fazer” no qual o “homem ordinário”, através de suas expressões corporais sutis, inventa formas dramáticas na arte de dançar que revelam seus sonhos e saberes nas “práticas cotidianas” (CERTEAU, 2013). Cada vez mais, vídeos são disponibilizados pela internet e redes sociais, tais como: *Facebook, Youtube, Whatsapp e blogs*, expondo cenas corriqueiras de pessoas anônimas, cuja atmosfera confere visibilidade ao comum, ao inusitado, ao cômico, ao violento, ao mágico, ao poético, entre outros, inclusive a performance de corpos dançantes, linhas em movimento, num campo de intensidades heterogêneas que se desdobram na cena social, como pode ser visto no vídeo em questão. Esse campo de intensidades possui força própria, não só pelo

que aparenta enquanto paisagem em si, mas também pela carga simbólica que nele se apresenta.

Diante disso, o desafio consiste em analisar as performances corporais de sujeitos anônimos no vídeo “Vai no Cavalinho” que se encontra disponível na Internet através do Youtube. Não se sabe precisamente o local da cena, a cidade, o bairro e a rua; entretanto, procurou-se identificar e analisar os saberes e as potências estéticas no ato do dançar, bem como descrever alguns enunciados corporais subjacentes no audiovisual. Para essa investida, utilizou-se o programa *Frops* que possibilitou fotografar o vídeo. O programa permite transformar a imagem em movimento em imagem fotográfica, possibilitando a visualização das partes do vídeo. Acrescente-se ainda que se trata de um aplicativo que monitora e informa o número de quadros por segundos.

Novais salienta para a ideia de que a cena filmada pode ser artifício importante de pesquisa, pois “(...) filmes revelam não apenas aspectos de uma realidade retratada nas imagens, mas igualmente o olhar daquele que produziu aquelas imagens” (NOVAIS, 1998, p. 116), ou seja, um jogo de quem filmava naquele determinado momento e os personagens que aparecem na cena em si. Nesta investida, pode-se, por intermédio do vídeo, realizar interpretações semiótica cultural e histórica no intuito de compreender um sistema simbólico de práticas culturais pelo qual os grupos sociais ou a comunidade legitimam suas identidades, cada vez mais transitórias através de uma linguagem local e peculiar expressa na imagem do casal dançante no vídeo.

Por sua vez, Peixoto convida a pensar acerca da relevância da leitura das imagens visuais como um fenômeno antropológico, social e histórico, pois tais mecanismos estão presentes cada vez mais no nosso cotidiano, “(...) tornando impossível deixar de lado as vantagens que esses suportes – filme, fotografia, vídeo, etc. – oferecem. Além de uma ampla difusão, eles permitem campos fecundos de experimentação e veiculam abordagens diferentes para as ciências sociais” (PEIXOTO, 1998, p.214).

Neste sentido, consideramos o vídeo como um dispositivo de pesquisa, visto que fértil de informações e situações culturais, as quais permitem interagir com diferentes áreas das ciências sociais. As imagens, sejam de arquivos de Internet ou produzidas por pesquisas de campo, correspondem a textos imagéticos audiovisuais que estarão sempre à espera de um leitor.

Outra referência importante que ajuda a olhar a cena subjacente no vídeo de forma mais específica reside na abordagem etnocenológica<sup>4</sup> que serve como método de investigação na encenação: dança, música, festas e todas as demais artes do espetáculo, como também os ditos “teatros de rua” que são cenas espetaculares de pessoas anônimas, muitas vezes marginalizadas da sociedade que, em outras encruzilhadas de lugares, produzem cenas performáticas fantásticas distintas da arte do espetáculo clássico (BIÃO, 2009).

A experiência sensível dos corpos dançantes analisados no texto acontece no “palco-rua”, o qual se considera aqui como um lugar onde ocorrem experiências inusitadas, fugais e imprevisíveis que, apesar de poucos aparatos tecnológicos, gera uma cena tão performática quanto as de grandes eventos. Dessa maneira, esse “palco-rua” é outro lugar, em que dançarinos não se rendem às imposições da indústria musical colocada para controlar o gosto sonoro, o gesto e as formas rítmicas de uma dança. Os corpos-anônimos produzem gestos diferentes daqueles instituídos hegemonicamente que impõem uma forma correta de dançar, estabelecida pela mídia na sociedade do consumo. No vídeo, os corpos dançando de maneira descompromissada e irreverente em plena praça pública narram outros enredos diversos daqueles instituídos como padrão adequado.

Ao se pensar as territorialidades de teatralidade das danças performáticas de rua, estas devem ser consideradas transitórias, pois se encontram em construção, cuja intensidade afetuosa marca as experiências de dominação, e, ao mesmo tempo, a resistência cultural com forças antagônicas no qual se constitui a experiência cultural.

Percorremos pela hipótese de que os gestos apresentados na imagem do vídeo “Vai no Cavalinho” emanam da noção que Deleuze e Guattari consideraram como um composto de perceptos e afectos que valem por si mesmos. “Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)” (DELEUZE, 1992. p. 171).

---

<sup>4</sup> A Etnocenologia nos ajuda a olhar os múltiplos lugares cênicos possíveis, principalmente no que tange aos interstícios e suas vizinhanças, como as cenas espetaculares dos corpos anônimos produtores de saberes, ainda pouco valorizadas.

Nesta substância de produção de perceptos e afectos do corpo dançante, os saberes revelam gestos que compõem imagens da arte do corpo desenhar formas incalculáveis, cujos vetores sinestésicos ganham força no emaranhado das coisas. Para os filósofos Deleuze e Guattari, a arte consegue arrancar o percepto das percepções e o afecto das afecções, pois “[o]s afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 220). São os diversos devires que se instalam no acontecimento do palco-rua que faz emergir, de um corpo dançante, um devir-corpo-cavalo, entre tantas outras formas e, a partir da formação desses blocos de perceptos e de afectos, ligam a gestualidade, o canto, a dança, os participantes e o público.

### Segundo Ato: o corpo performático dançante...



Imagem 1

A dimensão de performance a qual se refere está relacionada com a potência criativa de dançar em que o gesto expressa saberes diante do ritmo da música, cuja “(...) performance poética é o movimento do corpo de forma indeterminada, em que o gesto, a voz, a expressão e a comunicação, a cada experiência vivida esteticamente, mostram-se no mais alto grau da imprevisibilidade do dizer poético” (FERREIRA, 2011, p. 13).

Em consonância, Zumthor considera o corpo enquanto elemento fundamental na dinâmica cultural performática. Defende que nossos corpos são o produto da materialidade daquilo que é inerente a nossa realidade vivida e relacionada com o mundo externo, por isso, o corpo, na maioria das vezes, é “a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p. 27). O autor afirma ser o corpo

[...] dotado de uma significação incompatível, ele existe à margem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias. (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Diante do desafio de compreender o corpo dançando em situação de performance espontânea, considera-se sua capacidade de emanção, cuja qualidade dançante está na potência de encantar o público com sua arte de inventar gestos. Portanto, a performance aqui está relacionada à dimensão do fazer-criar que tem implicações com competências corporais, fortemente marcada por sua prática. Sendo assim, a performance é constitutiva de uma forma (ZUMTHOR, 2007, p. 34).

Para Sodré, o corpo se reconhece enquanto extensão do território geográfico e “todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa.” (SODRÉ, 1988, p. 123). Dessa forma, o corpo sempre emerge de uma intensidade da vida, de uma temporalidade e de uma espacialidade.

A dança, de acordo com Sabino e Lody, “(...) é um fenômeno de comunicação artístico-cultural natural dos homens, que resulta da criação e da recriação da ação gestual como forma de linguagem” (SABINO; LODY, 2011, p. 177). Pode-se entender a dança como um processo de produção humana, ao passo que a história da dança se confunde com a própria história da humanidade. Os movimentos básicos de sobrevivência humana como saltar, correr, trepar, pular, girar, entre outros, foram se resignificando e ganhando novos sentidos de ordem simbólica e afetiva. Os referidos autores lembram que “a dança não se isola das demais formas expressivas e comunicativas da sociedade”. (SABINO; LODY, 2011, p. 115).

No caso deste estudo, os corpos dançantes bailam ao ritmo musical conhecido na Bahia como pagode<sup>5</sup>. Guerreiro demonstra em seus estudos que o pagode “(...) compõe a

---

<sup>5</sup> Popularmente conhecido também como pagode baiano ou simplesmente pagodão.

paisagem sonora de Salvador há mais de um século e sempre agregou uma infinidade de grupos que realizam encontros nos domingões na praia e em todos os bairros periféricos da cidade, onde geralmente residem os pagodeiros anônimos” (GUERREIRO, 2000, p. 255).

As bandas pagodeiras e seus *hits* entraram no gosto popular por diversos motivos: a batida sonora, a coreografia, as belas dançarinas e até mesmo o apelo sensual e ousados floreios nas músicas produzidas. Destarte disso, Mattos corrobora com a opinião de que o ritmo dançante do pagode possui um cunho sociocultural e formativo que acaba gerando um discurso e uma identidade local pelo fato do mesmo possuir “(...) uma cultura de repetição disseminada pela dança e pelo ritmo entre a juventude soteropolitana” (MATTOS, 2014, p. 25), na qual muitos elementos do cotidiano figuram presentes nas letras das músicas como violência e vulgarização das mulheres, por exemplo.

### Terceiro Ato: dramaticidade e dos corpos anônimos...



Imagem 2

A música de autoria de Thales Bigbig e Sammy Coelho (2013) fez sucesso com a banda Gasparzinho que canta enquanto o casal dança:

Essa mulher enlouqueceu/Ela quer montar em cima de mim/Ela pirou  
de vez/Tá pensando que eu sou seu cavalinho/E eu vou só dizendo

Revista Cenas Educacionais, Caetité – Bahia - Brasil, v. 2, n. 2, p. 96-111, jul./dez. 2019.

assim/Vai, vai, vai, vai no cavalinho/Potoc, potoc, potoc, potoc/Segura gatinha se não vai sair do galope/Na palmadinha não, na palmadinha não/ Na palmadinha/Quem dá palmada sou eu/Vai, vai, vai, vai no cavalinho.

O vídeo equivale a um flagra da vida cotidiana, um acontecimento espontâneo quando uma mulher e um homem descompromissadamente dançam na rua. A filmagem, com pouco mais de três minutos, revela um casal anônimo contracenando a coreografia da música “Vai no Cavalinho”. A “trama” dançante se dá de maneira multifacetada: sensual, alegre, trágica, dramática e cômica. O casal parece encenar um enredo sem roteiro que narra uma história desconhecida em que cabe a cada espectador imaginar sua versão.

No primeiro instante, tanto a mulher como o homem dançam livremente sem perceber que estavam sendo filmados. Na sequência, ela coloca uma das mãos na cintura e a outra acena para o alto, insinuando que estava sendo vista. Continua com sua dança sensual, dramática e despreziosa, porém carregada de significados, oriundos do seu imaginário. A imagem-reflexo do corpo do homem vibra ao perceber o convite de sua parceira e faz com que ele se aproxime de forma faceira. Em sua mão uma corda, um chicote, quem sabe. Seus gestos sugerem que interpreta um cavaleiro. Observa-se, ainda, a despeito da coreografia criada para a música, geralmente repetida, a liberdade do casal para inventar novos movimentos/corpos, que não guardam qualquer compromisso com as marcações coreográficas padrão. Dois transeuntes atravessam a cena, sem quebrar a harmonia do duo, contudo. Atravessam-na igualmente dançando; seus movimentos guardam o mesmo descompromisso com a forma clichê da dança coreografada pela Banda Gasparzinho. Todavia, a sincronicidade do casal não se altera com as intervenções; o que significa dizer que não há entre eles, assim como entre eles e o meio circundante, uma relação formal de causalidade que precipita os movimentos, mas fios, linhas invisíveis de afectos e perceptos que os conectam para em seguida se desprenderem, possibilitando gestuais inusitados. Não se tocam, contudo; o entrelace dá-se pelas intensidades que emanam do corpo-cavalinho, precipitando acontecimentos moleculares imprevistos, via contágio. Não mais um homem e uma mulher que dançam; um devir-cavalinho que incita multiplicidades selvagens produtoras de variação e, por conseguinte, de potência.

Há também o ritmo marcado pela música, movimentos de braços, pernas e especialmente dos quadris. A conotação sexual da letra “Vai no cavalinho” ganha



vida nos movimentos pélvicos que simulam um coito, em ambos, homem e mulher. Ele traz à mão talvez um estilingue (bodoque), que utiliza como artefato cênico para a dança, para a doma, que, entretanto, não se consuma, provocando, contrariamente, novas solturas coreográficas; também com o “chicote” sugere a “palmadinha”, expressa na letra da música, muitas vezes utilizada no ato sexual com o objetivo de excitar os parceiros. Também tem atada à cintura, uma pochete (bolsa), remetendo a um falo, que balança sobre o baixo ventre na medida em que se movimenta. Uma dança do acasalamento tem lugar e dos movimentos de um corpo visto, corpo-molar, cavalo domesticado, um devir-animal precipita sua assinatura, envolvendo, formando “(...) um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob relações assinaláveis (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 19). Esta involução revela deslocamentos para estados fronteiros, entre o homem e o animal cavalo. Salienta-se, entretanto, que nada acontece de modo representacional. Toda forma de representação é corrompida pela espontaneidade do gestual e pela alternância entre os baixos e o alto: possuídos por um devir-animal exploram planos distintos, indo do plano vertical a uma descida abrupta para o chão, especialmente o homem, por vezes simulando movimentos da capoeira; logo, sobe num banco e quase o ouvimos relinchar: “vem cavalgar, vem/ essa mulher enlouqueceu/quer montar em cima e mim/ela pirou de vez/tá pensando que sou seu cavalinho”. E convida: “vai, vai, vai no cavalinho”. Uma mulher-cavalinha, desprovida dos artefatos de guerra, usa o ritmo frenético dos quadris para incitar o jogo. Ela precipita a performance, ele responde; mas não um homem que responde aos gracejos de uma mulher porque um devir-animal é inumano:

O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse a sua forma molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.67).

Ela e ele não se tornaram égua e cavalo, uma mulher-cavalinha e um homem-cavalinho rompem com o sistema de organização dos corpos e, por correlato da vida em sociedade, objetivo último da máquina cultural. Mas um corpo em movimento escapa dos sistemas de controle da variação, para produzir a sua própria calibragem.

Essa licenciosidade, que sugere um desregro sexual, remete ao baixo reprodutivo; aponta para a vida material e corporal, princípio positivo, universal e popular, avesso a toda forma de isolamento, abstracionismo, à “(...) toda significação destacada e independente da terra e do corpo”. (BAKHTIN, 1999, p.17) Ademais, o *pas de deux* ocorre numa via pública. Nada indica que há uma festa; apenas dois corpos em festa, encarnando a unidade indissociável corpo/terra, em geral destacada e absorvida pela vida privada. E é mesmo na cena pública onde “os simples”, para Bakhtin (1999), aqueles que estão à margem da cultura oficial hegemônica, produzem forças livres que oxigenam a vida social. Homem e mulher, são negros, utilizam poucas roupas (ela short e top, ele bermuda) desgastadas pelo uso. A via é de calçamento, denotando que estão em algum lugar distantes do centro econômico da cidade. Mas é nas periferias que correm os devires-animais e, logo, um homem-cavalinho e uma mulher-cavalinha, excitados pela música, com gestuais que alteram os diagramas, insistem numa “performance poética”. (FERREIRA, 2011) A degradação do esquema, aqui representada pelo coito, para Bakhtin (1999), não tem apenas um caráter destrutivo, mas sobretudo regenerador e ambivalente: a um só tempo nega e afirma. Restrito à vida privada, remete às partes baixas do corpo (pênis, vagina, bunda e cu), a secreções e excrementos, censurados pela cultura oficial a fim de silenciar animalidade no homem. Os baixos, contudo, são gerativos e revelam um corpo que ultrapassa os limites molares para misturar-se à materialidade da vida. E o que produzem a mulher-cavalinha e o homem-cavalinho? Variações de intensidades, pela gestualidade, que amedrontam pela possibilidade de contágio.

Essa gestualidade teatral permite a realização de movimentos que abrem espaços para a criação de mundos fantásticos, possibilitando a imprevisibilidade da dança, a irradiação de diferentes passos e a comunicabilidade no momento do ato. Em face disso, Morim lembra que o imaginário tem começo:

na imagem-reflexo, que ele dota de um poder fantasma – a magia do sócia – e se dilata até nos sonhos mais loucos, desdobrando ao infinito as galáxias mentais. Dá uma fisionomia não apenas a nossos desejos, nossas aspirações, nossas necessidades, mas também às nossas angústias e temores. Liberta não apenas nossos sonhos de realização e felicidade, mas também nossos monstros interiores, que violam os tabus e a lei, trazem a destruição, a loucura ou o horror. Não só delinea o possível e o realizável, mas cria mundos impossíveis e fantásticos. Pode ser tímido ou audacioso, seja mal decolando do real, mal ousando

transpor as primeiras censuras, seja se atirando à embriaguez dos instintos e do sonho (MORIM, 1984, p. 80).

Pode ser isso o que acontece no momento que o casal dança: o real e a fantasia se confundem. Os movimentos performáticos dos dançarinos são imprevisíveis, o rapaz sobe no banco, pula, faz malabares com seu adereço, sai e entra na cena diversas vezes. Ele, a todo o momento, cria novas situações performáticas, muda de direção, cria passos, ritmos. A interação entre eles ocorre sem precisar da linguagem oral como dispositivo mediador da comunicação. Ocorre uma interação comunicativa entre os corpos de ambos, dramatizando situações inéditas de flexibilidade corporal, de saltos sobre o banco e de um molejo que favorece um desenho arredondado na forma. O rapaz muda todo instante de direção e posição, criando formas de expressões inéditas que transcendem os movimentos clássicos da dança.

Essa maneira de dançar, revelada nas imagens do vídeo em estudo, traduzem outros enunciados diversos daqueles presentes nas danças de pagode da moda, nas quais o público imita os passos dos dançarinos que estão no palco. Ao dançarem, eles desmontam o olhar do expectador, pois a todo tempo deformam a cena e desconstroem os padrões instituídos pelos diversos grupos pagodeiros que instituem suas coreografias na certeza dessa ser reproduzida por todos os seus dançantes.

A imprevisibilidade é marcada a cada instante e a plasticidade dos corpos é irredutível, imbuindo de incomensurabilidade. Não se cabe nas fôrmas instituídas dos clichês e das leis que o desejam empadroar, pois, para Morim, “a comunicação imaginária ecoa profundamente sobre a vida: o imaginário dita suas ordens” (MORIM, 1984, p. 81). O casal dança como se fosse uma peleja, não há nada permanente nas imagens, em todo momento, cria enredos dramáticos, cujo corpo revela um conjunto de “gestos dramáticos” (GUMBRECHT, 2007), o qual ilumina singularmente a disputa da cena; se um escala<sup>6</sup> com as pernas, o outro abre os braços na mesma escala. A trama dos corpos encena saberes que são mais vivenciais do que explicativos, pois provém de um saber que revela inúmeras

---

<sup>6</sup> Movimento de 180 grau, ou seja, as pernas estendidas em lados opostos.

texturas gestuais sem esquemas nem planos preconcebidos, os corpos soltos em seu movimento, entregues ao seu próprio ritmo.

A ritmicidade do casal não está necessariamente em dançar no ritmo da música, mas na performance dos corpos de criarem uma transitoriedade espaço-temporal de descontinuidade, cuja plasticidade dançante faz do evento uma tensão resultante da relação entre um corpo (substância) e sua forma. Aquilo que Gumbrecht chama de epifania, “a aparição súbita e transitória de algo que, ao mesmo tempo de sua aparição, tenha substância e forma simultaneamente. Mas epifania significa, além disso, aparência como evento. O que aparece “como um evento” bem pode ser surpreendente...” (GUMBRECHT, 2007, p.62).

A metamorfose corporal do casal é tão intensa de epifania que não é possível fazer nenhum tipo de previsibilidade gestual, a cada momento acontece a “emergência de uma forma até então desconhecida”, o dançar diferente toma a forma do acontecimento e, ao observar as imagens do filme, fica a impressão de que disputam, na peleja, a centralidade da cena, a moça ocupa mais o centro e o rapaz as margens da imagem em movimento. Outra forma inusitada é a ideia de acoplagem e desacoplagem, um corpo rente ao outro, formando um corpo só, mas ao mesmo tempo, a separação de ambos, como se fosse um corpo parindo o outro. As sutilezas dos corpos encantados produzem vibrações sonoras afetuosas que atuam de modo mais Odara<sup>7</sup> possível.

Os passos são carregados de mensagens e metáforas que aparecem ou se resignificam devido ao simbolismo que os sujeitos orgânicos criam em determinados momentos de devir no vídeo analisado, daí a importância de dar visibilidade àqueles que a televisão não mostra em seus momentos de *glamour* e só, por acaso, acabam caindo na grande rede, como esse casal. Dessa maneira, Thompson (1995) chama a atenção ao fato da emergência em se dar créditos aos silenciados, aos invisíveis, pois estes são os subjugados na história e que, em sua rotina, criam e recriam através de seu imaginário e oralidade os personagens, as danças, os ritmos a partir da fantasia, mesmo ao embalo de

---

<sup>7</sup>Conceito estético afro-brasileiro que alia eficácia à beleza.

músicas machistas e de cunho, às vezes, pejorativo à mulher, as pessoas instituem uma experiência.

A trama dançante do casal no filme vai além do que sugere o sentido da música, de uma mulher que enlouqueceu porque ela quer “montar” em cima de “mim”, ou até mesmo a ideia que “ela pirou de vez” porque tá pensando “que eu sou seu cavalinho”. Dessa maneira, descrevamos rapidamente algumas características expressivas do corpo como dimensão espaço-tempo que se desloca vibrantemente e intensamente para o alto e para baixo, esquerda, direita, à frente e atrás. Caminhos percorridos pelo corpo no acontecimento da dança que é tocado por uma multiplicidade de coisas. Talvez a noção de autopercepção, como explica Gil, nos ajuda a entender a riqueza dos movimentos realizados:

autopercepção do corpo sinestésico cria um espaço próprio: o fato de um corpo se virar numa cambalhota, por exemplo, engendra um espaço virtual onde planos, linhas, curvas “se viram no ar”. Porque não se percebe a cambalhota (como se fosse vista do exterior); mas é a cambalhota empírica que induz ou abre um espaço paradoxal virtual onde o baixo se torna o alto sem que a orientação se perca: nesse sentido, o baixo pode tornar-se o alto sem deixar de ser ele próprio. E o mesmo acontece com as outras dimensões do espaço do corpo. A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer, da sua profundidade, tal é o que constitui o “vivido” do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objeto), e, como vivido de um corpo, já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. (2015, p. 10).

Essa complexidade que habita em nosso corpo é plenamente possível nos momentos intensivos que a dança proporciona, principalmente quando está fora de modelos habituais e convencionais que aprisionam o corpo. Afinal, é difícil mensurar a estripulia do corpo no desejo de dançar.

Além disso, os perceptos e os afectos que se desprendem da liberdade coreográfica dos corpos-cavalos no vídeo “Vai no Cavalinho” despertam, em nós, saberes corporais incitados pela arte na sua dimensão coletiva de produção gestual, uma arte moleca de rebolar, muitas vezes desconhecida pelos próprios dançarinos. Estes produzem saberes festivos que utilizam outros signos, outras formas de linguagens e de expressão; produzem modos de existir que são forjados nas margens da cultura oficial e que, a despeito das estratégias para controle da variação das formas da cultura, excitam fluxos paradoxais que ameaçam movimentar corpos endurecidos.

Para concluir, nessa confluência de observar o vídeo que revela potências criadoras de conhecimentos, numa situação de dominação cultural instituída, também aparece inquieto o desejo de dançar a própria dança: corpos com mania e manha de “esquecer”, de “esconder” para “resistir”, sem perder a alegria.

## Referências

BAKHTIN, M. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.

BIGBIG, T.; COELHO, S. Vai no cavalinho. Bahia: WS Edições Musicais, 2013.

Casal dançando “Vai no Cavalinho”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LgqJXR7-4jk>. Acessado em 23/01/2013 à 23:00hs.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.

DELEUZE, G. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O que é filosofia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

GIL, J. N. Abrir o corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (Org.). Corpo, arte e clínica. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

GIL, J. N. **O Corpo Paradoxal. Território da Filosofia 2015 disponível em <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/04/22/o-corpo-paradoxal-jose-gil/>**

GUERREIRO, G. A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador. São Paulo, Editora 34, 2000.

GUMBRECHT, H. U. Elogio da beleza atlética. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 62.

FERREIRA, J. P. “Leituras de presença e ausência: Textos noturnos e diurnos”. In: Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

MATTOS, I. G. É prá descer quebrando: o pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar. Tese de Doutorado, 227fl. 2013. Faculdade de Educação e Contemporaneidade, Universidade Estadual da Bahia, Salvador, 2013.

MORIN, E. Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

MORIN, E. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Zahar editora, 1975.

NÓBREGA, P. N. Corporeidade e Educação Física: do corpo sujeito ao corpo objeto. Natal: EDUFERN, 2001.

NOVAES, S. C. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, E. (org) *O Fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 1998.

PEIXOTO, C. E. Caleidoscópio de imagens: uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

SABINO, J.; LODY, R. *Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SODRÉ, M. *A verdade seduzida. Por um conceito da cultura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em: 10 de maio de 2019

Aprovado em: 17 de setembro de 2019

## **SOBRE XS AUTORXS**

**Luís Vítor Castro Júnior** é Professor titular-pleno da Universidade Estadual de Feira de Santana. É coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: Memória, Imagem e Imaginário. Tem experiência na área de Educação Física com ênfase na História, Corpo e Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, capoeira, festa, cultura, fotografia e cinema. Vencedor do Prêmio Brasil de Esporte e lazer de Inclusão Social pelo Ministério do Esporte em 2009.

Contato: [axevisor@gmail.com](mailto:axevisor@gmail.com)

ORCID: [0000-0001-8110-6728](https://orcid.org/0000-0001-8110-6728)

**Flávio Cardoso dos Santos Junior** é pesquisador do Grupo de Pesquisa Artes do Corpo do Grupo EtniCidades. Tem como foco de estudos as manifestações da cultura popular da cidade de Salvador, sobretudo as festas populares de rua.

Contato: [professorflaviocardoso@gmail.com](mailto:professorflaviocardoso@gmail.com)

ORCID: [0000-0002-1291-4737](https://orcid.org/0000-0002-1291-4737)

**Ana Rita Queiroz Ferraz** é professora de estágio no campo educacional. É líder do Grupo de Estudos *Encruzilhadas da Diferença* e integra o *Grupo de Pesquisa e Extensão Artes do Corpo: memória, imagem e imaginário*. Tem experiência na área de educação, teatro espontâneo, corpo, riso, festa, políticas de subjetivação.

Contato: [aritaFerraz@uefs.br](mailto:aritaFerraz@uefs.br)

ORCID: [0000-0001-9781-0170](https://orcid.org/0000-0001-9781-0170)