



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**PÂMELA RINALDI AROZ D'ALMEIDA SANTANA**

**DISPOSITIVOS E AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS:  
GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA E OUTROS  
MOVIMENTOS**

Salvador

2020

**PÂMELA RINALDI AROZ D'ALMEIDA SANTANA**

**DISPOSITIVOS E AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS:  
GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA E OUTROS  
MOVIMENTOS**

Dissertação de Mestrado a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial do curso de Mestrado.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Lenira Peral Rengel

Salvador

2020

Santana, Pâmela Rinaldi Aroz D'Almeida.

Dispositivos e ações contradispositivas: Grupo X de improvisação em dança e outros movimentos / Pâmela Rinaldi Aroz D'Almeida Santana. - 2020.

112 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

1. Dança. 2. Dança moderna - Séc. XXI. 3. Improvisação na dança. 4. Arte e sociedade. 5. Grupo X de Improvisação em Dança. 6. Grupo de Dança Equilíbrio. I. Rengel, Lenira Peral. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título

CDD - 793.3

CDU - 793.3

**PÂMELA RINALDI AROZ D'ALMEIDA SANTANA**

**DISPOSITIVOS E AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS:  
Grupo X de Improvisação em Dança e outros movimentos**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Dança

Aprovada em 15 de agosto de 2020

Lenira Peral Rengel – Orientadora \_\_\_\_\_

Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Jaqueline Reis Vasconcellos \_\_\_\_\_

Doutora em Meios de Processos Audiovisuais – Universidade de São Paulo (USP/ECA).

Lucas Valentim Rocha \_\_\_\_\_

Doutor em Artes Cênicas - Programa de Pós-graduação da UFBA

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## **AGRADECIMENTOS**

Gratidão me define. Primeiramente gostaria de agradecer a Deus pela oportunidade de ter estudado em uma escola de referência no mundo para as pesquisas em Dança.

Aos meu pais, Wilson Santana e Sandra Paulina Santana e meus irmãos Saulo Dimas Santana, Maria Lydia Santana e Sandro Wagner Santana, por todo incentivo e ajuda, por não me deixarem nunca desistir.

Meu esposo, meu amor, Robson Coutinho, que junto se descabelou, se estressou, me escutou, mas principalmente me apoiou.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lenira Peral Rengel pela paciência e dedicação. Ela nunca se cansa, sempre a postos. Sábia e dura quando precisa ser. Seu papel foi fundamental e impecável. Gratidão! À banca amorosa, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fafá Daltro, que me acolheu por duas vezes, no Grupo X e na qualificação, Prof<sup>o</sup> Dr. Lucas Valentim, que com delicadeza e paciência recebeu meu trabalho e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jaqueline Vasconcellos, que aceitou contribuir no momento tão importante da defesa, e de mesmo modo que minha orientadora e os outros professores, cuidou dos detalhes que tanto fazem a diferença.

Ao Grupo X de Improvisação em Dança, por me acolher para que esta pesquisa fosse possível, em especial aos diretores Fafá e Edu O. e ao Grupo de Dança Equilíbrio, que por todo esse tempo juntos, me ensinaram e me apoiaram sempre.

Todos os familiares são fundamentais, com todo apoio e carinho sempre dedicado, mas duas figuras foram muito importantes: tio Charles Santana e tio José Augusto Aroz. Sempre presentes, sempre me apoiando e me estimulando a seguir e conquistar etapas importantes.

Sem os amigos e colegas do Mestrado, do grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças também não seria possível, pois me inspiraram e lá recebi apoio sempre que precisei. Aos meus alunos, chefe e colegas de trabalho, que também me apoiaram e souberam compreender os dias de minha ausência para estar presente nas aulas e demandas do mestrado.

Sonhos são possíveis, esse foi um realizado. Estou pronta para os próximos passos e novas etapas. Ansiosa e amedrontada, mas pronta.

## RESUMO

Esta pesquisa aborda o conceito de dispositivo, sob o prisma de Agamben (2009). O intento é apontar a inserção do dispositivo em uma dada cena da dança, o posicionamento de artistas profanadores (AGAMBEN, 2007) e como a dança contemporânea pode se colocar em resistência aos *modi operandi* que são estabelecidos pelo dispositivo em seu âmbito. Ao observar os efeitos do contexto histórico, é necessário dançar uma política do chão (LEPECKI, 2009), coreografar reconhecendo em que chão se dança e que é possível afetar a relação que se tem com ele. Nesse sentido, dançar com propósito de profanar, que neste trabalho é compreendido enquanto proposição de ações contradispositivas, de modo a resistir ao poder sobre o corpo. Como recorte, este trabalho foca o *Grupo X de Improvisação em Dança*, que no ano de 2019 completou 21 anos de trajetória. A especificidade do grupo demonstra que há reflexão em seus trabalhos artísticos, como formação de conhecimento, olhando para questões presentes em seu tempo, a exemplo de corpo, acessibilidade, resignação de padrões, sejam corporais quanto ao espaço físico das apresentações e a estética da dança. Importante salientar a ocupação do grupo em importantes eventos e espaços. Uma hipótese é a de que o movimento da *Judson Theater Dance* se posicionou com proposições contradispositivas e influenciou a cena da dança contemporânea, e o Grupo X de Improvisação em Dança atua neste sentido. Essas contribuições revelam influências sobre procedimentos do Grupo de Dança Equilíbrio, também aqui discutido. As principais referências são Agamben (2009, 2007) para tratar de dispositivo e profanação, que inspira falar de ações contradispositivas, Rengel (2007) para tratar de dança e cognição trazendo o conceito de corponectividade, Greiner e Katz (2005) para teoria corpomídia, pensando a relação do corpo no ambiente. Matos (2011), Fernandes (2010) e Pélbart (2006) contribuem para evidenciar as questões políticas da dança. Foi feito levantamento de dados por meio de observações *in loco*, participação de atividades do Grupo X, leitura de documentos, livros, artigos, realização de entrevistas com os responsáveis e participantes dos grupos estudados. Com o referencial e a partir dos dados da observação e entrevistas, foi feita uma análise dos dados. Foram realizadas oficinas no e pelo Grupo Equilíbrio, participação no Grupo X enquanto intérprete-criadora, apresentações, e proposições artístico-pedagógicas dentro do Grupo X. Como resultados foi possível observar que as ações do Grupo X e as oficinas tiveram e têm uma adesão de um público heterogêneo. O Grupo X, com sua característica de ter pessoas de todas as idades, com e sem deficiência, levar seus trabalhos para diversos públicos e espaços, traz reflexões e ressignificação da dança, do seu lugar na sociedade. Ressignifica corpos, os que podem ocupar esse espaço da dança, cria um contexto de ação profanadora na dança. Esta pesquisa levou à ampliação do próprio conceito de dança, ao compreender seus aspectos enquanto dispositivo para o corpo e enquanto ação profanadora para ela própria e para a sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** DANÇA; DISPOSITIVO; AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS; GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA.

## ABSTRACT

This research addresses the concept of apparatus, from the perspective of Agamben (2009). The intention is to point out the insertion of the apparatus in a determined dance scene, the position of profaning artists (AGAMBEN, 2007) and how contemporary dance can put itself in resistance to the *modi operandi* that are established by the apparatus in its scope. When observing the effects of the historical context, it is necessary to dance on the ground politics (LEPECKI, 2009), choreographing by recognizing on which ground one is dancing and that it is possible to affect the relationship that one has with it. In this sense, dancing with the purpose of profaning, that in this word is understood proposition of acting in anti-apparatus, in order to resist the power over the body. In one of its topics, his work focuses on Grupo X de Improvisação em Dança, which completed 21 years of history in 2019. The specificity of the group demonstrates that there is reflection in their artistic works, such as knowledge formation, looking at issues current in their time, such as body, accessibility, resignation of standards, whether bodily in terms of the physical space of the presentations and the aesthetics of the dance. It is important to highlight the group's occupation in important events and spaces. One hypothesis is that the Judson Theater Dance movement has positioned itself with anti-apparatus propositions and has influenced the contemporary dance scene, and Grupo X de Improvisação em Dança acts in this sense. These contributions reveal influences on the procedures of Grupo de Dança Equilíbrio, also discussed here. The main references are Agamben (2009, 2007) to deal with apparatus and profanation, inspires to talk about anti-apparatus actions, Rengel (2007) to deal with dance and cognition bringing the concept of corporectivity, Greiner and Katz (2005) to corpomedia theory, thinking about the relationship of the body in the environment. Matos (2011), Fernandes (2010) and Pélbart (2006) contribute to highlight the political issues of dance. Data were collected through *in loco* observations, participation in Grupo X activities, reading documents, books, articles, conducting interviews with those responsible and participating in the groups studied. The data was analysed with the referential and from the observation and interviews data. Workshops were held in and by Grupo Equilíbrio, participation in Grupo X as an interpreter-creator, presentations, and artistic-pedagogical propositions within Grupo X. As a result, it was possible to observe that the actions of Grupo X and the workshops had and have an adhesion of a heterogeneous audience. Grupo X, with its characteristic of having people of all ages, with and without disabilities, taking their work to different audiences and spaces, brings reflections and a new meaning to dance, from its place in society. It redefines bodies, those that can occupy this space of dance, creates a context of profaning action in dance. This research led to the expansion of the concept of dance itself, by understanding its aspects as an apparatus for the body and as a profane action for itself and for society.

KEYWORDS: DANCE; APPARATUS; ANTI-APPARATUS; GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA.

## SUMÁRIO

<b>1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES</b> .....	12
<b>2. PROCEDIMENTO METODOLÓGICO</b> .....	17
2.1. COLETA DE DADOS .....	18
<b>3. PARTE 1 – REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE PODER: CORPO, DANÇA, DISPOSITIVO E PROFANAÇÃO</b> .....	20
3.1. DISPOSITIVO .....	27
3.2. PROFANAÇÃO .....	30
3.3. DISPOSITIVO NA DANÇA .....	34
<b>4. PARTE 2 – AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS NO GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA E EM OUTROS MOVIMENTOS</b> .....	45
4.1. OBRAS DO GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA .....	54
4.2. SOBRE ALGUNS ESPETÁCULOS .....	57
4.3. PARTICIPAÇÃO NO PERÍODO DA PESQUISA EM APRESENTAÇÕES, MOSTRA E LANÇAMENTO DO LIVRO DO GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA 62	
4.4. GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA – X QUESTIONA A NORMA .....	66
4.5. GRUPO X E A PRECARIIDADE COMO CONTRADISPOSITIVO .....	68
4.6. GRUPO X E SEUS DESDOBRAMENTOS NO ACCS INVADE A UNIVERSIDADE E AGE COMO CONTRADISPOSITIVO .....	72
4.7. MOVIMENTO <i>JUDSON THEATER DANCE</i> .....	73
<b>5. PARTE 3 - AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS NO TRABALHO ENQUANTO COREÓGRAFA E PROFESSORA DE DANÇA</b> .....	88
5.1. ATUAÇÃO ENQUANTO PROFESSORA DE PILATES .....	88
5.2. GRUPO DE DANÇA EQUILÍBRIO .....	89
5.3. RELATOS DOS PARTICIPANTES .....	94
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	96
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	98



<b>APÊNDICE I – Questionário respondido por Fátima Daltro – diretora do Grupo X de Improvisação em Dança .....</b>	<b>103</b>
<b>APÊNDICE II - Entrevista com cinco perguntas que foram respondidas por Eduardo Oliveira, diretor do Grupo X de Improvisação em Dança.....</b>	<b>106</b>
<b>APÊNDICE III- Questionário Grupo Espírita de Dança Equilíbrio.....</b>	<b>109</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BA - Bahia

UFBA - Universidade Federal da Bahia

GED - Grupo de Dança Equilíbrio

Grupo X - Grupo X de Improvisação em Dança

*Judson - Judson Theater Dance*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. O Canto de cada um - Grupo X de Improvisação em Dança -2013.....	58
Figura 2. Apresentação de um trecho do espetáculo Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos - Grupo X de Improvisação em Dança - 2011. Público de pessoas deficientes visuais tocando os bailarinos.....	59
Figura 3. Cartaz de divulgação do Espetáculo Alvuras - Grupo X de Improvisação em Dança – 2012.....	61
Figura 4. Grupo X De Improvisação em Dança (08 de novembro de 2019).....	64
Figura 5. Registro de intervenção do Grupo X de Improvisação em Dança, em espaço aberto na Universidade Federal da Bahia.....	70
Figura 6. Ana tem medo do escuro, apresentado no palacete das artes em 2018.....	71
Figura 7. Encontro debate dificuldades enfrentadas por pessoas com deficiência na UFBA 2018.....	72
Figura 8. Yvonne Rainer em Trio A.....	83
Figura 9. Grupo Equilíbrio em uma oficina no Parque São Bartolomeu, em Salvador – 2018.....	92

## 1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

No presente trabalho tomo como principais referências os conceitos de dispositivo e profanação, a partir da ótica de Agamben (2009; 2007). Realizo uma análise sobre a relação de poder em modos compositivos da dança, com um recorte para a influência do movimento da *Judson Theater Dance* e para a cena da dança contemporânea, trazendo um recorte sobre a produção do *Grupo X de Improvisação em Dança* na cidade de Salvador, Bahia e ponderando a influência da pesquisa sobre o Grupo de Dança Equilíbrio.

É compreendido nesta pesquisa, a dança a partir do seu contexto social, político e profissional, por compreendê-la como ação cognitiva do corpo, ou seja, um modo, como de qualquer outra área ou campo de conhecimento, de conhecer o mundo, as ideias, coisas, pessoas, sentimentos.

Junto a pensar no dançarino, coreógrafo ou no intérprete-criador em dança como aquele que cria resistências, esta pesquisa se interessa em tratar sobre o artista da dança como profanador. Muito embora haja a impossibilidade de completa de contradispositivo, o artista da dança é aquele, ou aquela, que tem potência para agir com proposições criativas com caráter político de ações contradispositivas. Este trata de observar suas proposições como potência a se opor aos *modi operandi* que possam se estabelecer para a dança. O artista profanador busca propor composições que se oponham ou resistam às determinações de poder que possam lhe ser impostas. Opõe-se ao que pode ser configurado como danças que se enquadram em algum tipo de padrão ou modelo previamente determinado, que é o que ocorre no momento em que, segundo o filósofo Giorgio Agamben (2009), o indivíduo é capturado pelo dispositivo, de modo a ser padronizado e perder a capacidade de análise e reflexão.

Como objetivo geral, busco discutir atuações normatizadas e/ou coercitivas no que se denomina dança contemporânea no seu contexto profissional, social e político, compreendendo o conceito de Agamben (2009) sobre profanação e identificando no movimento da *Judson Theater Dance* e na trajetória do *Grupo X de Improvisação em Dança* como potência profanadora, ações de resistência,

apresentando argumentos que demonstram suas ações enquanto contradispositivas.

Enquanto objetivos específicos, procuro aprofundar e apresentar a compreensão do dispositivo e da profanação com referência na argumentação do filósofo Giorgio Agamben (2009); criando relações com o histórico do movimento da *Judson Theater Dance* e a hipótese dessa trajetória mover ações profanadoras influenciando na produção atual da dança contemporânea. Apresento a trajetória do *Grupo X de Improvisação em Dança*; é feita análise sobre as ações do Grupo X como possíveis ações profanadoras e as reverberações desta pesquisa nos trabalhos do Grupo de Dança Equilíbrio.

Esta dissertação destaca o *Grupo X de Improvisação em Dança*, que se posiciona na intenção de estabelecer ações contradispositivas. O grupo é também um projeto de extensão vinculado à Escola de Dança da UFBA sob à atual coordenação do professor Eduardo Oliveira. Com uma trajetória de vinte e um anos (em 2019) fundado em 1998. Desde então está dedicado à criação e pesquisa artística, teórica e educacional em torno da pesquisa em dança contemporânea que tenha a improvisação cênica como principal eixo. É ainda interesse deste grupo promover ações voltadas para acessibilidade.

A referência no professor Boaventura de Sousa Santos (2007) – que, por sua vez, se inspira na cientista política e historiadora Ellen Wood – direciona a compreensão para a não existência de uma democracia plena em sua real prática, por mais que haja a compreensão filosófica do que seja democracia, mas o que ocorre na prática são possibilidades de ações democráticas. Vinculada a essa ideia, pode-se dizer que não existe profanação plena e sim possíveis ações contradispositivas, em que com micro ações, ainda que pequenas e quase que imperceptíveis, mudam ou afetam no todo.

Neste trabalho, busco mostrar que hoje a dança contemporânea se posiciona enquanto uma potência para produzir trabalhos coreográficos neste sentido de ações profanadoras, por ser possível perceber inúmeros grupos e coreógrafos preocupados em realizar diversas quebras de paradigmas presentes na dança. Ao mesmo tempo, e de modo contraditório, pode-se pensar na dança contemporânea como uma brecha para se deixar capturar por um novo formato, obedecendo a novos padrões, podendo ser modelado igualmente ou tanto quanto

os demais estilos de dança, sendo apreendido o desejo e a capacidade criativa, reflexiva, de modo a também ser governada pelo dispositivo.

Importante se faz para a pesquisa um estudo de um movimento da história da dança, o *Judson Theater Dance* entre 1962 e 1964 em Nova York. Este grupo questionava a espetacularização do movimento, a padronização que se estabelecia no caráter estético da dança no tempo em que ela e seus contemporâneos viveram. Apontar grupos e/ou artistas considerados como propositores de ações em sentido contradispositivo é relevante para mostrar como procedimentos da dança trouxeram e trazem transformações na compreensão do corpo que pode dançar ou o que se pode dançar, que dança dançar, onde e de que modo.

O referencial para desenvolvimento se dá principalmente a partir de Agamben, com as noções de dispositivo, profanação e contradispositivo, que são trabalhados enquanto conceitos sinônimos. Rengel (2007) traz a noção de *corponectividade* para pensar em estado de corpo e efetivar menteScorpoS mutuamente transitados. Matos (2011) contribui com sua pesquisa sobre dança e inclusão. Carmo (2014) trata de políticas públicas para artistas com deficiência. Fernandes (2010) é referência com seu trabalho sobre a coreógrafa Yvonne Rainer e Pélbart (2006), com seus estudos contribui para a pesquisa refletir sobre ações políticas na Dança, como, por exemplo, políticas públicas, políticas de tomadas de posição e de engajamento.

A relevância dos estudos do filósofo Giorgio Agamben para esta pesquisa é a de traçar uma compreensão da relação dos dispositivos com a dança. Vê-se o valor de se olhar para o Grupo X, que tem um grande destaque na cena da dança contemporânea na cidade de Salvador, Bahia. É importante debruçar-se sobre um grupo como esse, pois a especificidade dele demonstra reflexão em seus trabalhos artísticos acerca da compreensão de dança para além de desempenhar um papel meramente de entretenimento. A dança para o *Grupo X* age na formação de conhecimento, abordando questões prementes e presentes em seu tempo, como a questão da acessibilidade, de como cada corpo produz e cria seus campos de relações no contexto compositivo, como se afetar e afetar o outro.

Destaco a ocupação do Grupo X em importantes espaços, como no Encontro de Dança Inclusiva, que ocorreu em 2010/2011 (fomentado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB), entre outros eventos como festivais de dança,

mostras de dança, aprovação em editais de incentivo à cultura, de modo a criar fissuras em meio a um terreno com tantas dificuldades em valorizar produções com a potência e as preocupações tais quais como as que esse grupo se propõe, de modo a possuir ações de força profanadora.

Essa dissertação é dividida em três partes. A primeira é intitulada de **“Reflexões sobre relações de poder: corpo, dança, dispositivo e profanação”**, onde faço um panorama tratando dos principais conceitos que referenciam esta pesquisa. Abordando sobre a relação do corpo e ambiente para introduzir questões políticas na dança, em seguida trabalha-se os conceitos de Agamben de dispositivo e profanação e discute-se aspectos dos dispositivos no contexto da dança. Contextualiza-se o conceito de profanação, no intuito de em seguida encontrar práticas criativas com ações contradispositivas e quais os efeitos decorrentes dessas ações na dança.

A segunda parte é sobre **“Ações contradispositivas no Grupo X de Improvisação em dança e em outros movimento”**, trato sobre o histórico do *Grupo X de Improvisação em dança*, que é um grupo residente da cidade de Salvador-BA, apontando reflexões sobre suas práticas, como uma contínua ação de possibilidades de contradispositivo. Foi feita uma análise das problemáticas que se constroem nos trabalhos artísticos do grupo, bem como nos processos de criação e foi observado a relação da obra com o público. Em uma perspectiva de relação de poder, muitos enunciados se estabelecem enquanto dispositivo em um sentido de dominação de uns por outros. No caso do *Grupo X de Improvisação em Dança*, as enunciações se situam no sentido de se opor ao dispositivo. E, sendo uma ação de contradispositiva, podendo construir caminhos de fuga para os *modi operandi* estabelecidos para o corpo. Ainda neste capítulo, coloco a ação de proposições que podem estabelecer novos caminhos para o corpo, desconstruir limites e refazer possibilidades de compreensão de suas potencialidades.

Ainda nesta parte, abordo sobre o contexto histórico da dança pós moderna, para então apresentar um recorte e reflexão da história da dança pós-moderna, tratando sobre a influência do movimento intitulado *Judson Theater Dance* sobre a cena da dança contemporânea. É demonstrado em sua trajetória ações profanadoras, que repercutiram na quebra de paradigmas que reverberam e ressoam nos dias atuais, ramificando-se, assim, na cena da dança contemporânea.

Esse movimento foi composto por diversos importantes nomes de coreógrafos e dançarinos da dança pós-moderna, como Merce Cunningham, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti e David Gordon, trazendo inovadora contribuição sobre a produção da dança, seus modos de composição e sobre a estética que se estabelecia.

Na terceira parte, intitulada de “**Ações contradispositivas e afetações no trabalho pessoal enquanto coreógrafa e professora de dança**” faço um relato de aulas de dança ministradas no *Grupo de dança Equilíbrio*, enquanto professora de Pilates, de dança, coreógrafa e como intérprete-criadora. Trato de apontar novas práticas de ensino e novos percursos artísticos, junto aos estudos realizados. O *grupo de dança Equilíbrio* é composto por um grupo misto de pessoas jovens, idosas e crianças, todas dançando juntas. Os encontros acontecem uma vez por mês, sendo a Casa de Petitinga, que é uma instituição religiosa, o espaço que sedia este trabalho. A casa de Petitinga é a sede histórica da Federação Espírita do Estado da Bahia (FEEB), que se situa no Pelourinho, na cidade de Salvador-Bahia.



## 2. PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Essa pesquisa é qualitativa, de abordagem documental, experimental e de revisão bibliográfica. Para Gil (2008), o uso da pesquisa qualitativa propicia aprofundar pontos pertinentes ao fenômeno em estudo e das suas relações. A pesquisa qualitativa tem o ambiente natural do objeto de pesquisa como fonte direta de informações. Os dados coletados são descritivos, as informações obtidas neste tipo de pesquisa são descrições de pessoas, situações, acontecimentos, documentos e observações. Todos os dados da realidade são importantes. O interesse do pesquisador ao estudar um determinado problema é verificar como ele se manifesta nas atividades, nos procedimentos e nas interações cotidianas. Para o mesmo autor, a pesquisa documental inclui desde documentos escritos em papel, como documentos eletrônicos, disponíveis sob os mais diversos formatos. Nesta pesquisa, utilizo materiais de registro do Grupo X, tanto artigos e livros que falem sobre sua trajetória, quanto também vídeos de divulgação de espetáculos, até registros de uma obra completa.

Este trabalho se reconhece também enquanto uma pesquisa de campo, pois não se resume à observação e é fundamentado em entrevistas individuais realizadas diretamente com os investigados, por meio de questões semiestruturadas, observação e participação. Referencia-se ainda na pesquisa participante (GIL, 2008), em razão da imersão nas atividades do *Grupo X de Improvisação em Dança* e nas atividades do *Grupo de Dança Equilíbrio*. Participei, durante os dois anos (março de 2018 – março de 2020) da pesquisa no *Grupo X de Improvisação em Dança* e sou coordenadora do Grupo de Dança Equilíbrio há quatro anos. Por isso, de acordo com Gil (2008), esta pesquisa se caracteriza como pesquisa participativa, como já apontado, pois faz parte dela a interação entre pesquisador e membros investigados. Tem ainda características, na primeira etapa, de pesquisa bibliográfica, também como já apontado. Para a abordagem teórica deste estudo, busquei livros, periódicos e publicações científicas relacionadas aos temas.

## 2.1. COLETA DE DADOS

Esta pesquisa abrange quatro principais etapas, ocorrendo em todas elas correlações conceituais. Primeiramente em um sentido de levantamento bibliográfico acerca de aspectos das relações de poder em Foucault. Em um segundo momento ocorreu o enfoque nos conceitos dispositivo e profanação, sob a ótica de Agamben (2009). São conceitos do campo da filosofia, mas que se referem à questões amplas que estão no mundo, e a dança não está apartada dessas mesmas questões do mundo.

Como terceiro momento apresento uma contextualização da que é denominada “dança pós-moderna” e se dá o enfoque no *Grupo X de Improvisação em Dança- Grupo X*. A coleta de dados constitui uma etapa importante do estudo e se deu a partir de observações do Grupo X, pesquisa em documentos, como livros, artigos escritos por integrantes do grupo, matérias sobre espetáculos do grupo, o próprio Livro do X (2019). Também fez parte da coleta a apreciação de espetáculos presencialmente e por meio de vídeos de registro de obras ou trechos de obras artísticas do grupo anteriormente apresentadas, para que fosse possível acompanhar sua trajetória e suas produções. Em outra instância, foram realizadas entrevistas com os responsáveis pelo grupo, Fátima Daltro e Eduardo Oliveira, com intuito de abarcar o que movia os interesses do grupo, quais relações de corpo e poder, possivelmente identificáveis, que estejam imbricadas nas práticas do grupo.

Do período que abrange o início desta pesquisa em 2018 até 2019, houve minha participação ativa dos encontros do grupo e de alguns espetáculos/intervenções que ocorreram, como público e intérprete-criadora. No início foram feitas observações dos encontros do grupo, como ensaios semanais e posteriormente foi feita a integração ao grupo, fazendo parte de suas atividades, como ensaios, inserção nos processos criativos que se desenvolviam e participação em eventos, intervenções, apresentações do grupo e lançamento do livro do grupo. As apresentações dos espetáculos em cartaz foram assistidas mais de uma vez e estudei obras anteriores por meio de vídeos, artigos e publicações sobre tais obras.

Com o referencial de leitura sobre os conceitos dispositivo e profanação, fiz uma análise dos dados a partir da observação *in loco* e da coleta das entrevistas, cruzada com os dados obtidos da pesquisa de campo e outros conceitos relacionados à performance e arte. A intenção foi a perspectiva de responder se o Grupo X tinha e/ou tem qualidades/atitudes que o caracterizam como um grupo que se coloca com uma postura de promover ações de resistência às ações políticas lançadas sobre o corpo e sobre a dança. O intento também foi o de identificar quais elementos qualificam essa representatividade de contradispositivo através da vivência, experiência, investigação como participante ativa do Grupo X, de modo a passar pela maior gama de possibilidades de contato com eles, com seus procedimentos coreográficos, ensaios e apresentações artísticas.

A quarta etapa desta pesquisa não aconteceu posteriormente às etapas anteriormente citadas, mas simultaneamente no *Grupo de Dança Equilíbrio*. Elementos percebidos nas práticas do Grupo X passavam a ser experimentados nos encontros do Grupo Equilíbrio e, aos poucos, muitos dos elementos que se percebia no primeiro foram contribuindo para as produções e pesquisas do segundo.

Foram também realizadas entrevistas com participantes do Grupo Equilíbrio, roda de conversas sobre suas práticas, discussões e estudo coletivamente. A partir da estruturação do roteiro, objetivando compreender a trajetória de cada um no grupo, foi coletado dados como: quais os objetivos que entendem ser do grupo; que compreensão têm do papel do grupo na sociedade e as contribuições para cada um; quais as relações e compreensões de corpo e política se estabelecem no grupo. Foram elaboradas questões secundárias, associadas às principais, no caso de necessidade de um maior aprofundamento para o melhor entendimento da expressão de cada integrante.

### 3. PARTE 1 – REFLEXÕES SOBRE RELAÇÕES DE PODER: CORPO, DANÇA, DISPOSITIVO E PROFANAÇÃO

Esta pesquisa questiona um entendimento essencialista por meio do qual a razão é compreendida como algo que se dá “fora do corpo”, como se a mente e o corpo fossem coisas dissociadas e a razão como algo vindo de uma “superioridade” (RENGEL, 2007).

Platão foi um dos primeiros filósofos a pensar na separação entre corpo e mente, corpo e espírito. Enfrentando esses paradigmas inicia-se aqui com a compreensão, trabalhada pela autora Rengel (2007), de *corponectividade*, que toma como base a palavra *embodied* utilizada por Varela, Thompson e Rosch (1993). *Corponectividade*, como tradução específica de *embodied*, compreende corpo e mente juntos, congregados, de modo que corpo e mente não se dissociam, recusando a ideia de que a mente trabalha por princípios físicos, químicos e biológicos, sem que haja nenhum resultado com os procedimentos que acontecem com os corpos (RENGEL, 2009, p. 6)

Rengel (2007) elucida que cognição é corpo, por essa razão é uma ação corponectiva, o que quer dizer que uma ação cognitiva não se trata apenas de atividades com enfoque na racionalidade, em produção exclusivamente intelectual. Contudo ação cognitiva trata-se também de aspectos sensório-motores, de percepção, consciência, sentimentos, e outras instâncias que são corpo. Usualmente as noções de “corporificar ou encarnar agregam o sentido de uma operação de implementar, materializar e/ou colocar conteúdo ou ideias, em um corpo” (RENGEL, 2009, p. 5). É possível afirmar que essas ações e/ou verbos continuam a ratificar o corpo como um recipiente. Essa compreensão atravessa os processos criativos e de ensino/aprendizagem em dança, na qual o aluno ou o dançarino/intérprete são pensados como recipientes que devem ser preenchidos, que devem “corporificar”, “encarnar” técnicas (códigos, práticas ou modalidades) em dança e apenas reproduzi-las, como se viessem de “fora” do corpo.

Greiner e Katz (2005) referenciam Lakoff e Johnson (1999) que apontam uma mudança na compreensão da razão. A razão não está em uma mente imaterial, mas a mente é um processo que se dá no corpo, rompendo, portanto,

com a dicotomia entre mente e corpo. Em 1987, Mark Johnson questionava a compreensão de corpo como recipiente e propôs pensar a relação entre corpo, movimento e cognição de modo a compreender que “cognição tem sua origem na motricidade” (KATZ; GREINER. 2005, p. 129).

Locomover-se, andar, olhar, pensar, falar são atos cognitivos, pois são atos do processo de perceber, inferir, sentir, conhecer. Como cada um se locomove, por exemplo, determina maneiras de se relacionar com o mundo, de interpretá-lo e atuar nele. Enfatiza-se a dança como sendo uma ação cognitiva do corpo, ou seja, um modo de conhecer. Portanto, é imperativo conhecer também corpo, e o corpo que dança, como não dualista.

Simão (2005) aponta que a partir da compreensão de mente e corpo como coisas separadas, outras dicotomias surgem, como separação do que há dentro do corpo e do que há fora do corpo. Opondo-se a essas distinções, explana que a mente está em todo o corpo e que também surge enquanto resultado da cultura e das relações com o meio ambiente. Por essa compreensão, não se separa processos de ordem teórica e prática, compreende-se a ação cognitiva em seus aspectos psicológicos, biológicos, sociais, culturais. Assim, junto a esta compreensão, ao analisar a prática de processos criativos em dança e as práticas metodológicas para o ensino da dança na atualidade, dá-se importância para o contexto social, político e profissional. Por este sentido é que este capítulo traz uma reflexão sobre relações de poder (na dança e no corpo que dança).

Rompendo fronteiras com os dualismos presentes na concepção do corpo, abre-se portas para compreendê-lo como um estado de permanente ocorrência de movimentos, ideias e desejos. Portanto, é possível compreender a relação de corpo e ambiente na perspectiva da teoria *corpomídia*, a qual afirma que no corpo se inscrevem informações, experiências, inferências, leituras. A teoria corpomídia de Greiner e Katz (2005) propõe o corpo como mídia de si mesmo, ou seja, ele é mensagem e não canal, ou veículo, ou portador de mensagem e/ou informação. Como pode-se notar na afirmação: “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as informações com as que já estão.” (GREINER; KATZ, 2005, p. 131). Essa afirmação se opõe à ideia anteriormente de corpo enquanto recipiente, a autora propõe uma compreensão de que o corpo está o tempo todo modificando e sendo modificado

pelo meio. Nessa teoria, o corpo é compreendido como um estado que se encontra sempre em processo de cognições, ações, percepções mediadas, respondendo às interferências do tempo, das relações sociais, políticas e biológicas pelas quais passa.

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p.131)

Um ponto de partida para pensar a respeito da construção dos processos-criativos em dança foi refletir sobre a formação da subjetividade do artista. Melhor dizendo, o artista enquanto subjetividade, que se traduz também em suas obras, pois aqui compreende-se que o artista não possui uma subjetividade, mas ele (ela) é subjetividade. Refere-se a subjetividade a modos de agir, à crenças e valores da pessoa, do artista, a partir de experiências e histórias de vida. Refere-se a subjetividade à construção de si, com as outras pessoas. Não cabe aqui no escopo deste trabalho um aprofundamento deste conceito, mas ressalta-se a compreensão de subjetividade como tratada pelo filósofo Michel Foucault, a partir de 1978, em textos e entrevistas (FERREIRA NETO, 2017) – a subjetividade como possibilidade de prática da liberdade, contra à submissão aos processos de subjetivação. Com referência em Greiner (2005) o sujeito não é visto apenas como um organismo que se constrói em um âmbito biológico, mas também social, histórico e psicológico, por uma perspectiva de um ser integrado. Há, portanto, profunda relação entre corpo e ambiente na formação do que se denomina de subjetividade. As experiências vividas pelo sujeito são informações que atuam no corpo (compreendido como corponectivo = corpomente). A partir dessa compreensão, o corpo é entendido enquanto resultado de consecutivas elaborações de informações que realiza com o ambiente, de modo que novas informações o modificam e dialogam com outras já elaboradas anteriormente e que serão reelaboradas. Desse modo, ele se faz mídia de si mesmo, é capaz de se comunicar, sendo um meio que fala de si, que gera e expõe informações.

Cada tipo de experiência vivida pelo corpo lhe traz uma rede de conexões, estabelece atos cognitivos, modos de compreender o mundo, estabelece certas qualidades de movimento e, por essas razões, estabelece processos de subjetivação. Logo, nessa relação corpo e ambiente, pode-se atentar para a relação de poder que vai se estabelecendo sobre o corpo. O processo de formação do sujeito dá-se sempre no corpo, não como algo que acontece fora ou distante do sujeito, mas sim construída processualmente no corpo e por sua relação com o mundo. Por essa via, o processo de subjetivação produz subjetividades e suas singularidades tais como resultados da relação do indivíduo com o mundo. Ao pensar o corpo como resultado de informações que o atravessam, tem-se nele inscrito o processo de poder sobre o mesmo. Poder que está diretamente relacionado ao processo de subjetivação, que é o ato de produzir subjetividades, processo de se tornar sujeito. Segundo Silva (2011), a subjetividade é um acontecimento que se relaciona a um determinado momento histórico e social, a construção do sujeito está intrinsecamente ligada na relação com o outro. Por esse aspecto, não se compreende uma subjetividade estática, uma reprodução/determinação social, ou somente biológica, mas sim a constituição de si que se reinventa na relação com o outro e com os objetos e estruturas ao seu redor, “a pluralidade compõe o sujeito” (SILVA, 2011, p.191).

Importante situar aspectos que formam a subjetividade como um construto não ensimesmado, voltado para si. Esses aspectos são os conceitos de subjetivismo e objetivismo que, a partir da compreensão de corponectividade não são apartados como nos é culturalizado. O linguista cognitivo George Lakoff e o filósofo cognitivo Mark Johnson (2002) trazem a argumentação que tanto subjetivismo, como objetivismo são postos, por uma assunção cultural, como um sendo a alternativa do outro. Assim, de modo geral, se alguém é objetivista - percebe/pensa o mundo como sendo objeto, as palavras como fixas, há uma realidade objetiva independente de pessoas, as quais são passíveis de erros, portanto não podemos confiar em suas ponderações. Por outro lado, os autores apontam uma compreensão elaborada culturalmente de que cada sujeito cria sua própria realidade, sem restrição. As práticas morais, a sensibilidade estética, a consciência espiritual são subjetivas. Lakoff e Johnson (2002) propõem uma terceira via, a de que subjetivismo e objetivismo não podem se definir por oposição,

como inimigos. Assim, mais uma vez se reafirma, se somos seres corponectivos, somos subjetividade com subjetivismo/objetivismo (significando o sinal / estar/ para).

Foucault (1979) apresenta a perspectiva de que o poder não está interessado apenas em estabelecer atuação sobre indivíduo, mas sim sobre o corpo social, não atua apenas de forma repressiva, pois se assim o fosse não seria cumprido. Ele também é produtor de coisas, discursos que promovem prazeres e saberes.

A compreensão que é trabalhada nesta dissertação é a de microfísica do poder, que se opõe à concepção clássica de microfísica. O poder não está compreendido apenas na relação do Estado sobre a sociedade nem materializado em determinadas instituições. Para Foucault (1979) o poder está diluído em todo o corpo social, presente em todos os lugares e nas mãos de todas as pessoas. Essa multiplicidade de forças, segundo o autor, se denomina micro-poderes. Nessa perspectiva de micro-poderes, compreende-se que o poder permeia por todas as estruturas sociais (DINIZ; OLIVEIRA. 2014). O poder nesse sentido se dilui, estando presente em todas os domínios da vida, nas instituições, nos presídios, nas escolas, mas também sobre as mãos de cada um, inclusive, obviamente, nas danças que se dançam. Em um primeiro argumento é posto, segundo Foucault, que o poder não se possui, se conquista ou se troca, mas se exerce. Todos as pessoas o exercem e o sofrem. O segundo ponto é que o poder é imanente, está em toda e qualquer relação social, agindo internamente. Em um terceiro ponto é que ele é exercido a partir das pequenas relações, por meio dos micro-poderes, ou microfísicas de poder, que constituem os macro-poderes, os quais são possíveis de se perceber mais nitidamente. O quarto ponto é que as relações de poder são intencionais, há sempre uma estratégia, um objetivo. O quinto e último é que se há poder, há também resistência, esta é uma condição da relação do jogo do poder.

Pensando em adestramentos e que as danças podem ser uma forma de adestrar, elas se encontram presentes na sociedade e muitas atendem a uma dita ordem social, com valores e costumes, disseminada nos micro-poderes.

Por essa abordagem, a dança atua enquanto um micro-poder que estabelece estratégias de dominação sobre o corpo, a partir de uma técnica de dança que condiciona comportamentos. Socialmente, algumas técnicas de dança



são sobrepostas a outras como de maior validade, propondo diversas aplicabilidades de docilização (FOUCAULT, 1975) e silenciamento de corpos. A pesquisa aponta como corpos silenciados, enquanto denominados de minorias na sociedade e também na Dança. Corpos, tais como mulheres nas danças de salão, em que o homem tem a figura de dominação sobre a mulher, como também a invisibilidade de corpos transexuais e deficientes na dança.

Pelbart (2003) fala do anseio de se “fugir ao poder, de negá-lo”. É possível perceber que muitos grupos de dança na atualidade demonstram um favoritismo por novos formatos, valorizando questões políticas e não apenas um modelo estético enquanto norma ou escola. Valorizam a pesquisa do movimento e construções coreográficas democráticas, diluindo a figura do coreógrafo e dividindo esse espaço de “coreografar” com todos os integrantes do grupo ou da coreografia, por exemplo.

O poder tomou todos os campos da vida, como vê-se a seguir, “ele incide mais diretamente sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar” (PELBART, 2015). O poder assaltou a vida, atuando no corpo, afetividade, psiquismo, imaginação, inteligência e criatividade. Na perspectiva do autor (e a partir de Foucault, 2004), há dificuldade de resistir ao poder, pois já não se sabe de onde ele vem. Pois atinge de todos os lados. Ele não é mais exercido em uma relação de fora para dentro do corpo, pois cada um se encarrega de exercer o poder.

A primeira dessas tendências pode ser formulada como segue: o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou em todas as esferas da existência e as mobilizou e as pôs para trabalhar em proveito próprio. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado e invadido, mobilizado e colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes. (PELBART, 2015, p.20)

Os modos de se relacionar com o meio, os movimentos e os gestos são estabelecidos a partir de uma construção social. A gestualidade, a(s) dança(s) e o modo como o corpo se apresenta é sempre um resultado social, biológico, político e cultural. Diante disso, pode-se perceber que atuações normatizadoras e coercitivas se estabelecem para o corpo e a subjetividade, que é o artista. Valores e costumes podem constituir-se modeladores, tornando as pessoas reprodutoras

de qualidades de movimento pré-estabelecidas, a partir do processamento de experiências que são vividas pelo corpo. Atuando com práticas adestradoras, que se encontram presentes na sociedade para atender uma dita ordem social, na qual práticas normatizadoras e valores são estabelecidos.

A norma categoriza,

Normais e anormais

Incluídos e excluídos

Sadios e doentes

Não deficientes e deficientes

Ricos e pobre

Branco e negro.

Foucault (2001) descreve a normatização como um conjunto de práticas disciplinares e de regulação. Normalidade é a ação da normatização que estabelece e sintetiza as normas, se dá como algo dado, permanente. Possibilita controle e regulação do estado sobre a vida de cada um e da população para controlar e proteger a sociedade. São regras sociais, para controlar comportamentos individuais. A normalização é dada a partir da compreensão do normal, que é determinado no interior da comunidade, assumindo forma mais maleável, negociável. As ações não são impostas sobre os sujeitos, mas ações sujeitos sobre si mesmos, na dança elas atravessam a compreensão de corpo e de que corpo pode dançar, determinando a normalidade e o compreendido enquanto anormal, no geral e excluído da cena da dança, a exemplo de cadeirantes, pessoas de baixa visão, cegos ou surdos, que em poucas as ocasiões ocupam os espaços da dança e é ainda mais raro ocuparem o campo profissional da dança. Também é possível observarmos a ausência enquanto público dessas pessoas, pois também ainda são raros os espaços e os espetáculos que possuem estrutura para recebê-los.

A relação de poder sobre o corpo constitui *modus operandi* para a produção em dança. A hegemonia de um pensamento dicotômico sobre a dança, e na dança, tem forte atuação. Prevalece a ideia de que a dança lida apenas com o intuitivo, de modo a compreender que não haveria racionalização nesse processo. Outro

pensamento comumente observável é que o corpo serve de instrumento para a dança. Nesse tipo de compreensão, diversos modos de dizer e de se movimentar operam nas salas de aula de ensino de dança, de modo a manterem as dicotomias. Assim, há a compreensão de corpo como depósito (ou recipiente), que deve absorver as técnicas de dança, as coreografias e após isso apenas reproduzi-las. Na visão do professor Paulo Freire (1996), esse modelo em que o corpo é visto como depósito se dá a uma “educação bancária”. Para o professor, ensinar não é o ato apenas de transferência de conhecimento, no qual a relação de educador e educando é vertical e o educando é visto como um objeto que recebe o conhecimento e o professor como único detentor do saber, devendo este depositar o conhecimento no aluno.

Outra dicotomia é a compreensão de que a dança é resultado de algo que vem de dentro do sujeito, separando o que é dentro do corpo e fora do corpo. Katz (2005) aborda que o conhecimento não se dá apenas pela intuição e introspecção, mas é resultado da experiência perceptiva como um todo, ou seja, sentir, cheirar, tocar, ler, ouvir, refletir, ver o que está “fora” do corpo. Por essa compreensão, a dança não é resultado interno, mas sim resultado dos processos de subjetivação dessa relação corpo e ambiente.

### 3.1. DISPOSITIVO

Esta análise toma como marco de referência o conceito de dispositivo, sob a reflexão do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009). Trata-se de um termo do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), que passou a usar o termo nos anos setenta quando se dedicou ao que chamou de “governabilidade, ou de “governo dos homens”. Outro marco referencial é o termo profanação, também de Agamben (2007).

Segundo Agamben, dispositivo é um “termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault” (AGAMBEN, 2009, p. 27). O autor, a partir de Michel Foucault, amplia a conceituação de dispositivo. O dispositivo se encontra em toda e qualquer relação de poder. O filósofo argumenta que o dispositivo pode ser definido por meio de três aspectos. Trata-se de um conjunto heterogêneo,

linguístico e não linguístico, que abrange discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, “o dispositivo é uma rede que se estabelece entre os elementos” (AGAMBEN, 2009, p.9). O segundo aspecto é que o dispositivo sempre está imbricado em uma relação de poder, e o terceiro ponto é que é algo geral, que determina o que é científico e o que não é. Pode-se compreendê-lo enquanto instrumento de adestramentos que regula uma dita ordem social, que é um conjunto de normas, instituições e costumes que gerem a vida das pessoas. O dispositivo se dá tal como uma máquina que tem por resultado produzir subjetividades; se assim não o fosse, não teria condição de ser dispositivo de governo (AGAMBEN, 2009). Agamben declara que “na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 44). Logo, o dispositivo está sempre diretamente relacionado ao sujeito e ao processo de construção do sujeito, ou seja, processo chamado subjetivação. O dispositivo atravessa a pessoa e estabelece um *modus operandi*, determinando padrões no modo como o sujeito se relaciona com o mundo.

Em relação a uma inicial abordagem da discussão de poder feita por Michel Foucault, a problemática que se instaura é que, por meio de diversas aplicabilidades do poder, o dispositivo se dá a favor da manutenção de pessoas enquanto “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1975), a fim de potencializar um controle social. “Dóceis”, na lógica de obediência, sem ofertar relutância e ainda no sentido de assujeitar-se a uma dessubjetivação (que é o processo de apagamento da subjetividade). “Corpo dócil”, ainda, como a favor da subjetivação imposta pelo dispositivo, de modo que este ordena e formata a vida social e a vida individual, possibilitando a unidade da diversidade. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 1975, p.126). Portanto, regula a vida social no sentido de massificação e a individual no sentido de atravessar o processo de subjetivação e ordenar modos de compreensão de mundo e estabelecendo, também, formas se relacionar com o mesmo. O interesse do poder de fabricar corpos dóceis é o de produzir corpos tão obedientes quanto produtivos.

Esse poder, por outro lado, não se aplica pura e simplesmente como uma obrigação ou uma proibição, aos que “não têm”; ele os investe, passa por eles e através deles; apoia-se neles, do mesmo modo que ele os alcança. O que significa que essas relações aprofundam-se dentro da sociedade, que não se localizam nas relações do Estado com os cidadãos ou na fronteira das classes e que não se contentam em reproduzir ao nível dos indivíduos, dos corpos, dos gestos, e dos comportamentos, a forma geral da lei ou o governo (FOUCAULT, 1975, p. 29.)

Partindo da compreensão de que o dispositivo afeta o processo de formação do sujeito, participando do processo de subjetivação, surgem algumas perguntas: quais os limites que o dispositivo impõe? Que liberdade se tem de desejar e de se mover? E se houvesse outro formato de estrutura para a vida? No decorrer desta pesquisa, essas perguntas são condutoras para as reflexões e argumentações que vão sendo construídas, ainda que não seja possível respondê-las e/ou discuti-las de forma absoluta.

Para Agamben (2009), um primeiro dispositivo ao qual o ser humano se deixou ser capturado foi a linguagem. Ao mesmo tempo em que a linguagem possibilita nos comunicarmos uns com os outros, ela mesma estabelece alguns limites, não dando conta de expressar a natureza do pensamento. A linguagem, seja ela verbal ou não verbal, enquanto dispositivo determina até mesmo o desejo. Portanto não há liberdade absoluta nem de se desejar, nem de se mover, mas possibilidades de algumas fissuras para ações de fuga, de resistência. É coercitivo com quem se locomove e até onde se locomove e em quais condições, exemplo disso são as estruturas das cidades que não oferecem acessibilidade em todos os espaços públicos.

Para Foucault (1975), o saber e o poder andam juntos: o poder produz o saber. Onde houver saber haverá poder, mas, no mesmo sentido, onde há poder, há resistência. “Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 1975). Nesta perspectiva, o dispositivo também está relacionado ao processo de cognição, por estar relacionado ao processo de conhecer, como conhecer, o que conhecer, quem pode conhecer, até onde pode conhecer e determina ainda como o sujeito deve se relacionar com o conhecimento.

De modo largamente abrangente, a dança, como modo cognitivo, constrói relações de poder, estabelece maneiras dos corpos se relacionarem, de se

relacionarem com o meio, de interpretar e interagir com o mundo. Estabelece ainda nos corpos modos de se mover e determina quais corpos podem dançar, sendo um corpo normatizado, dentro de um padrão socialmente dito como “normal”, o que dificulta a abertura do espaço para corpos com deficiência ou com qualquer condição diversa como, por exemplo, idosos e indivíduos com sobrepeso. Nota-se, também, que o dispositivo não se estabelece apenas sobre as pessoas, mas se instaura enquanto instituições. A própria produção da dança e os editais de incentivo à cultura e fomento à produções de espetáculos, oficinas e eventos voltados para a área da dança são, inclusive, manifestações do controle do dispositivo.

O dispositivo é atravessado por ações de resistência, centradas em combater ações de dominação do corpo. Pode-se pensar que, sem elas, os próprios dispositivos se tornariam vazios e até estáticos. Agamben (2007) busca, fora da noção de dispositivo, a noção de “profanação”, ou seja, as formas de resistência, que ele chamou de “corpo–a–corpo”. Em resposta aos dispositivos, surgem o contradispositivo, que tem intenção de inverter, recusar, reorganizar e perverter o funcionamento do dispositivo.

Tendo em vista que estilos de dança estabelecem modos de operação no corpo, pois estabelece modus operandi, constrói maneiras do indivíduo de compreender e de se relacionar com o mundo, por esses aspectos, a dança pode se posicionar enquanto dispositivo para o corpo, o que será melhor desenvolvido adiante. Se a todo tempo os corpos são atravessados pelo poder, trabalha-se nesta dissertação a partir da perspectiva de que não haja a possibilidade de agir de modo totalmente contrário aos padrões que são impostos, mas encontrar potência de ações contradispositivas, encontrando outros modos de se dançar e de criar de forma que alguns paradigmas sejam quebrados ou fissurados.

### 3.2. PROFANAÇÃO

Profano é o que é livre dos nomes sagrados. Profanação é a possibilidade de reassumir o uso comum das coisas que o dispositivo sacralizou. É uma possibilidade de apropriar-se do que foi tomado do uso comum das pessoas, de

modo a romper com a estrutura estabelecida pelo dispositivo. “Se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

O dispositivo atua em um sentido de força de sacralização pelo fato de não permitir questionamentos e vivência plena da liberdade individual, retirando o que era de uso comum dos homens e deslocando para um lugar do sagrado. “Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação.” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Agamben (2009) aponta o dispositivo como o ato de sacralizar, de separar. “Profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido” (Agamben, 2009, p.45). A profanação por sua vez é a ação em um sentido de reinvenção, de recuperar o que fora sacralizado para que torne a estar nas mãos de todos, é a ação de resistência ao dispositivo, e a profanação é justamente a retomada do uso para os homens. Compreendendo que o dispositivo afeta várias esferas da vida social e pessoal, o ato de profanar vai se tornando possível, no geral, por meio de micropolíticas de resistência, na tentativa de pequenas mudanças serem estabelecidas.

O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: através de uma série de rituais minuciosos, diferenciados segundo a variedade das culturas, e que Hubert e Mauss inventariaram pacientemente, ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Olhando para a cidade de Salvador-Bahia, de cujo contexto esta pesquisa faz parte, observa-se o dispositivo atuando inclusive enquanto estrutura na cidade. Onde se encontram os teatros de Salvador? Em grande maioria afastados da população do subúrbio, de modo a se posicionarem e se encontrarem

“sacralizados” no centro da cidade. Em termos geográficos, a cidade de Salvador-BA é conhecida como a cidade dividida em duas cidades. A Cidade Alta e a Cidade Baixa, apesar de não se resumir a essas dimensões, a maioria dos teatros em Salvador se encontram na chamada Cidade Alta, especificamente no centro da cidade e bairros de melhor poder aquisitivo. Pode-se observar mais uma alusão ao que se pode compreender enquanto “sagrado”, se estabelece uma metáfora que é sentida e pensado no corpo, do que fica no alto e do que fica embaixo, na relação entre o que é céu e inferno, sagrado e profano.

Analisando ainda a estrutura da cidade e como o dispositivo pode ser visualizado na atividade cultural da cidade, percebe-se a presença de profanação na resistência de grupos de dança em bairros periféricos. Quantos negros e de baixa renda podem ter acesso às escolas de balé nesta cidade? Quais os desafios para uma escola de balé em um bairro periférico? Para todas essas questões, o que se pode visualizar é a negação da presença e da possibilidade de alguns corpos terem acesso na maioria das situações, no entanto existe presença de potência de resistência nesses mesmos espaços.

Ao analisar a disposição dos teatros na cidade de Salvador, é um ato de profanação quando um teatro no subúrbio é reativado por meio de reivindicação da população e se permanece ativo por meio de ações de grupos locais em um sentido de estabelecerem resistência para a ocupação e a permanência nesse espaço. Esse é o caso do Centro Cultural Plataforma, localizado no Bairro Plataforma, na região suburbana de Salvador, que depois de quase vinte anos fechado foi reinaugurado no ano de 2007. A reabertura do centro cultural se deu por meio da luta de artistas locais e de entidades socioculturais do Subúrbio Ferroviário da cidade. A população, por meio de manifestos e articulações políticas, após lutas, profana a entidade teatro, para fazer existir e resistir um espaço de produções artísticas vinculadas às populações de baixa renda. O Centro Cultural passa a ser, portanto, ocupado por eventos que recebe mostras como o Viva Dança, recebendo artistas da dança do mundo inteiro como também é ocupado principalmente por artistas locais. “É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana (...)” (AGAMBEN, 2007, p.66).



Profanação sendo a não obrigatoriedade de utilização de formatações. Estabelecendo ações de resistência, se opondo aos *modi operandi* que são estabelecidos pelo dispositivo, porém, compreendendo a dificuldade de ser inteiramente profanador. Nas palavras do filósofo: “Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (AGAMBEN, 2007, p. 71). Por essa perspectiva, aproxima-se o professor Boaventura de Souza Santos (2007), que afirma não haver democracia plena, o que há são ações democráticas, o que auxilia a compreender que não existe profanação ou contradispositivo, mas ações em sentido de profanação, ações no sentido contradispositivo, tais como micro ações com intuito de mudar minimamente determinadas normatizações impostas pelos dispositivos.

Com interesse em discutir principalmente o artista/coreógrafo como profanador por meio de seus processos-criativos em dança na cena contemporânea, proponho neste trabalho a possibilidade de uma criação livre de moldes, de influências cegas de poder imposto sobre os indivíduos, opondo-se ao que pode ser ilustrado com danças que se enquadram em algum tipo de padrão ou modelo, que ocorre no momento em que o indivíduo deixa-se ser capturado pelos dispositivos, permitindo-se ser padronizado ao ponto de perder a capacidade de análise e reflexão. Tratando-se da temática em questão, isso se reproduz nos trabalhos artísticos, podendo ser exemplificado em produções que tendem a compreender em dança com um papel meramente de entretenimento, deixando de olhar para seu tempo, a dançar sem a percepção do contexto, das problemáticas que se insere, ou estereótipos e formatações que o atravessam. Ao invés de produzirem suas criações a partir de um sentido de resistência, reproduzem padrões e clichês.

Não é interesse apontar por uma perspectiva generalista, mas sim salientar que as relações de poder agem de forma ainda a configurar características estéticas que vêm se tornando comum na cena da dança contemporânea. As interferências dos dispositivos que aqui se referenciam não operam apenas pelas temáticas das obras, que muitas vezes nomeamos de questões “clichês”, mas ainda pelos *modus operandi*, ou seja, pelas escolhas estéticas e técnicas realizadas de forma similar nas construções dos processos-criativos em dança.

Quando a dança é tratada como profanação, encontram-se fissuras nas relações entre sujeito e poder, no sentido de buscar alternativas para fugir de determinados padrões presentes na sociedade em geral, e nos aspectos singulares da dança. As fissuras são provocadas por aqueles indivíduos ou artistas que persistem e conseguem perceber a realidade de seu tempo, na luta em se opor à realidade de sujeitos que seguem cegamente moldes impostos e que buscam seus próprios modos de existir. Criam, portanto, rachando o chão, fissuras num sentido de objeção às políticas adestradoras e promovendo ações contradispositivas.

Observando alguns formatos de trabalhos coreográficos, sobre seus mecanismos de desenvolvimento durante a composição criativa e sobre seus resultados, pude perceber que existem alguns coreógrafos que priorizam a criação a partir de um valor estético em favor apenas de uma determinada compreensão do que seja belo, num sentido de produção que se posiciona em favor da espetacularização da dança por um âmbito de hipervalorização de um trabalho técnico, ou seja, a preocupação com priorização da estética, onde a construção de coreografias acontece apenas pela reunião de diversos movimentos que carregam um modelo de belo ou algo já pronto a ser “digerido” pelo espectador.

### 3.3. DISPOSITIVO NA DANÇA

É possível compreender que o dispositivo está presente em todas as esferas da vida. Ressalta-se que o dispositivo se coloca enquanto instrumento de controle dos corpos, enquanto modelador de gestualidade. Nessa perspectiva, pode-se pensar que o dispositivo está presente também no meio da dança.

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Postula-se que é possível, com referência na citação de Foucault acima, encontrar mais uma série de possibilidades para pensar a relação do poder sobre a dança. O conceito de dispositivo, compreende que sua relação com o sujeito

interfere e produz *modi operandi* para dança. Esta articulação possibilita ressaltar o caráter de produção da dança, quais tipos de estética vão se estabelecendo. Pode-se levantar alguns pontos para pensar na relação do dispositivo e das técnicas de dança como dispositivos da mesma. Elas estabelecem e determinam qualidades para o movimento, de modo que acompanham o sujeito em todos os espaços, junto a determinar leituras de mundo.

As relações construídas, dependendo da técnica que se faz uso para preparação do corpo, determinaram certos modos de se pensar, agir, falar e dançar. Identificando que a dança é pensamento do corpo (KATZ, 2005), sabe-se que os processos de subjetivação que perpassam por cada corpo dançante determinam que dança é essa que se produz. É uma dança que obedece aos padrões que lhe são previamente estabelecidos ou uma dança que questiona seu papel na sociedade e quais os conflitos que se estabelecem na relação corpo e ambiente?

Difícil dançar nesses terrenos que, apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria fantasma (o fato de por vezes não a vermos não quer dizer que não exista e aja), fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele” (LEPECKI, 2011, p. 15).

Lepecki (2011) propõe que dançar sobre terrenos lisos e lustrosos é a construção de uma dança governada pelo poder, que faz silenciar matérias fantasmas. Esse poder influenciará inclusive o movimento e padrões de estética para a dança. Contudo, segundo o autor, ainda há uma possibilidade de dançar uma política do chão, que trata de compreender o chão em que se pisa, seus fantasmas, quais as influências que trazem para os corpos contemporâneos, compreender o presente em fluxo, em movimento. Essa abordagem que toma como um conceito a relação de poder sobre a produção da cena da dança, analisa que o corpo, a afetividade, a inteligência, o psiquismo, imaginação e até mesmo a criatividade foram, e ainda são, assaltadas pelo poder. Impossível não pensar nas produções que a pessoa executa, inclusive no campo das artes, que não sejam produções também afetadas pela relação de poder sobre o corpo. Nesse sentido, a dança, a cena da dança, ao longo de sua trajetória, também foram e são ainda modeladas e submissas a um meio de controle.

Quando se fala de dança, é preciso antes refletir de que dança deseja falar, pois cada estética de dança pisa em um plano, ou seja, dança em um chão diferente, conforme abordado em Lepecki (2016). Será esse um plano asfaltado, alisado ou um chão que escuta os fantasmas onde está pisando, escutando sua história, e escutando o presente em que se está inserido? “Planos de composição” de André Lepecki (2016) é um desenvolvimento, a partir dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, com intuito de analisar os processos de criação em dança. O autor propõe sete planos: o primeiro é “plano de composição”, onde o chão é asfaltado, alisado, como se o chão fosse uma folha em branco, em que Lepecki (2016) propõe que é onde acontece a dança sem tropeço, sem atenção à história, aos fantasmas. Esse pode ser o plano que melhor pode se aproximar claramente a ideia do dispositivo sobre a dança, pois, no chão asfaltado, o dançarino dança sem gerar reflexão sobre esse chão, sem se relacionar com sua história e pouca reflexão será feita.

No segundo plano é onde acontece a “matéria fantasma”, no chão são enterrados corpos negligentemente, então o “dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenha de negociar “acidentes de terreno.” Ora, esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície...” (LEPECKI, 2016) Neste plano há a possibilidade do dançarino, na escuta desse chão agir de forma contradispositiva, se relacionar com esse chão e toda a sua potência.

O terceiro plano é o do movimento, em que o autor propõe que o sujeito se vê como dançarino e coreógrafo que dita onde dar seus passos, ou pensa que dita, pois tem ilusão de que se move para onde deseja. (LEPECKI, 2016) No aspecto do sujeito iludido de que tem domínio sobre seu movimento, não percebe a manipulação sobre seu gesto, sua criatividade e sua dança.

Aqui, não se tem nenhum intuito de juízo de valor de qualquer obra ou intenção de nivelar quais sejam os tipos de trabalhos mais interessantes. Apontam-se exemplos como potências que se reduzem a formatos pré-concebidos a possibilidade de uma dança como ação crítica sobre a sociedade em que se inserem e de se manifestar enquanto ação política.

Ao observar os efeitos que o contexto histórico proporciona ao movimento, dançar uma política do chão é coreografar reconhecendo o “chão” em que se

dança, além de que é possível escolher em qual chão dançar. Nesse sentido de escolha, faz-se relação com o conceito de profanação (AGAMBEN, 2007), sendo a dança contemporânea uma potência para gerar ações de modo a criar fissuras, contradispositivos no sistema, criando estratégias de sobrevivência em meio às massificações dos corpos.

Ao longo do tempo, a dança foi ganhando mais seu espaço e se emancipando. Isso se dá de diversas formas, como por exemplo no cenário curricular de ensino básico brasileiro, passando a fazer parte do quadro de disciplinas. O que por um lado faz surgir um novo dispositivo, enquanto dança na escola, pois na educação formal há diversos mecanismos de regulação e dominação, então está se compreendendo a escola também como um dispositivo, com suas diversas aplicabilidades de docilização de corpos. No entanto, dança na escola surge como uma potência para criação de fissuras, como um lugar de potência para auxiliar um ensino para fazer sujeitos pensantes, ativos, participativos e de ações contradispositivas. Ao mesmo tempo que é necessário acessar lugares de dispositivo, como a instituição escola, é nessa aproximação que surgem possibilidades de ações de resistência, de se criar ações contradispositivas. Na negociação com o dispositivo é que se pode criar fissuras, na “obediência” ao dispositivo ou a suas normas é que se torna possível permeá-lo, penetrá-lo, para então fazer ressoar ações ou micro ações de luta contra o dispositivo.

Seguindo a lógica anterior, a dança segue ganhando seu espaço e conquista na dança contemporânea a independência da música, não tendo mais obrigatoriedade de acompanhá-la, podendo estabelecer novos relacionamentos com ela, inclusive, dançar sem. Para além de todas essas fissuras que a dança contemporânea vai encontrando possibilidades, se deve compreender que cada uma dessas mudanças gera centenas de mudanças para as pessoas, tanto o público como o coreógrafo e os intérpretes-criadores. Pois vão estabelecendo outras compreensões de mundo, novas maneiras de se colocar e novas maneiras de estabelecer produção de conhecimento e de conhecer o mundo, pontuando mais uma vez, pois a dança é uma ação cognitiva do corpo.

Os editais de incentivo à cultura surgem para a dança enquanto dispositivos que constroem a estética da dança em cena. Muitas vezes promovem espetáculos com formatos similares, ao fazerem com que grupos tentem se

encaixar na formatação destes. No entanto, surge como único meio de sustento e sobrevivência de alguns grupos de dança e artistas independentes. É possível observar ainda que grupos de dança se ordenam às normas para serem contemplados pelo edital a que se candidata. Estabelece-se uma formatação, determinando como os grupos devem se organizar, quais os pré-requisitos devem ser atendidos para que tenham oportunidade de serem considerados adequados à premiação.

Os editais fomentam ainda a escrita de projetos sob medida, o que pode desenvolver a compreensão de que os editais são dispositivos que, excitam o surgimento de multidões de pesquisadores em dança, no entanto determina padrões no formato da escrita e das qualidades e perfis das obras artísticas. Nesse contexto, há a presença do capitalismo criativo, com especificações nítidas de condições necessárias para que os que trabalham ingressem no mercado competitivo, onde a classe artística se maquia com determinada criatividade. (KATZ, 2015).

São produtos diferentes os que se veem enquanto resultado das indústrias culturais, transmitidos pela mídia, dos que se produzem em termos de dança que ocupem espaços como teatros, mas é possível observar que uma produção interfere na outra. A indústria cultural tem primeiramente o lugar da arte enquanto produto, sua produção é estabelecida de acordo com o que tem possibilidade de ser mais rentável, que possa ser amplamente comercializado.

É um dispositivo que tem como objetivo atuar no sentido de massificação dos movimentos e estabelecer docilização dos corpos, tendo em vista que não tem interesse em gerar conhecimento, de dialogar com a realidade social nem tampouco de estabelecer análise crítica. Em Foucault (1975), a compreensão de corpos dóceis se dá para corpos submissos, com intuito de criar fábrica de corpos, de uma massa, havendo a presença de automatismo dos hábitos, que em sua obra o filósofo exemplifica com a figura do soldado. Durante a época clássica se descobre o corpo como objeto. O corpo que é manipulado, treinado e obediente (FOUCAULT, 1975). Também tem potencial para determinar leituras e compreensão popular do que é dança e o que faz a dança. Compreenderá que dança é apenas aquilo que se vê nas mídias e nas demais fontes de produções de arte da indústria cultural.

A Escola de Frankfurt<sup>1</sup>, fundada em 1924, teve uma preocupação de gerar reflexões para o desenvolvimento de uma sociedade sem exploração, de modo a valorizar o homem, percebendo a importância da liberdade, da criatividade e de seu desenvolvimento harmonioso. A escola surge após a experiência do fascismo e do nazismo na Alemanha e depois foi atravessada pela segunda guerra mundial. Na expectativa da indústria cultural, a mídia se posiciona enquanto poder capaz de determinar valores e modelos de comportamento, se estabelecendo de forma uniforme, atendendo a todos, para a não emancipação e desestimular a criatividade nos homens (REALE, 1991). Para Horkheimer (1986), autor da Escola de Frankfurt, a emancipação, o poder de crítica e a criatividade da humanidade estão ameaçados pela indústria cultural, pois esta substitui os fins pelos meios, assaltando a razão de todos da sociedade e constituindo-a mero instrumento para alcançar o produto. “Adorno e Horkheimer substituíram o termo “cultura de massa” por “indústria cultural” com intuito de descaracterizar o aspecto de uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas” (PUCCI, 1994. P. 154) Portanto, deve-se atentar que cultura de massa e indústria cultural não possuem o mesmo sentido. Cultura de massa é procedente da produção do povo, dos seus costumes e não possui interesses diretos comerciais. Já a indústria cultural tem padrões estabelecidos com o intuito de alimentar o consumismo. (CABRAL, 2020)

Refletindo sobre a citação acima, a partir da discussão que vem sendo desenvolvida neste trabalho, mesmo a cultura de massa tendo sua natureza oriundas da natureza de costumes e cultura de um determinado grupo social, pode-se questionar se sua natureza seja totalmente espontânea, diante do estudo e das reflexões surtidas sobre a relação de poder. A cultura de massa, além de resultado de costumes e cultural local, também é movida pelo dispositivo. Já a indústria cultural é sem dúvida o próprio dispositivo, ao passo que é totalmente planejada e direcionada para controle social e comercialização, de modo a ser traçada com

---

<sup>1</sup> A teoria crítica da Escola de Frankfurt originou-se no início dos anos 20, na Alemanha, no Instituto de Pesquisa Social. Surgem em meio a questões como o fascismo, o nazismo, o stalinismo, a guerra fria, a sociedade opulenta e a revolução não realizada. Seus temas são em torno de arte de vanguarda, a tecnologia, a indústria cultural, a psicanálise e o problema do indivíduo na sociedade moderna. Com a tomada do poder por Hitler, os integrantes da Escola de Frankfurt emigraram primeiro para Genebra, depois para Paris para então chegarem à Nova York. Depois da Segunda Guerra Mundial, alguns ficaram nos Estados Unidos, e Adorno, Horkheimer e Pollock voltaram para Alemanha (REALE, 2006).

objetivos bem determinados, como de docilização e condicionamento de comportamentos da massas.

Desde o seu princípio, a indústria cultural atua enquanto estratégias direcionadas à controlar opinião e o consumo. Por essa linha, compreende-se que a produção da dança no sentido de indústria cultural tem a preocupação não com a produção de conhecimento para o campo da dança, nem tão pouco se preocupa em estimular questões, análises e reflexões, mas, pelo contrário, atua no sentido de controle da massa, de alimentar indústrias culturais, de contribuir para cegar e adestrar as massas, a exemplo da produção de dança que se direciona ao consumo de determinados estilos musicais, como a presente em videoclipes. Facilmente pode-se identificar a dança ligada à indústria musical; mas, mesmo na dança que se posiciona dentro dos espaços como teatro, podem ser identificados alguns recursos ligados às reflexões geradas sobre o dispositivo.

Quando se fala de indústria cultural, pode-se pensar em massificação. A massificação é o resultado de padronização de alguns aspectos na sociedade, como hábitos, gostos, escolhas, e por que não movimento? Nesta medida, todas as técnicas de dança se posicionam no sentido de padronização de movimento, e para o público, padronização de leituras, de modos de se relacionar com a dança, ou as danças, a partir do momento que se entende que não existe apenas uma dança, mas várias possibilidades.

O autor Teixeira Coelho (1998) trabalha compreendendo a partir da indústria cultural, tudo se transforma em coisa, inclusive as pessoas, de modo que a mesma gera processo de coisificação no indivíduo (transformação em coisa) e o aliena. Indivíduo alienado, alienado de seu trabalho, trocado por um valor em moeda, alienado do produto de seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar. A cultural se dá enquanto produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido, “feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome” (COELHO, 1998, p. 11).

Direcionando as discussões para a relação do dispositivo e do corpo na dança, de modo largamente abrangente, a dança que chega aos espaços identificados como teatros, é acompanhada por alguns estereótipos de corpos que se fazem presentes no senso comum da sociedade, identificando alguns estereótipos como compatíveis ao perfil de corpos que são adequados para dançar.



A exemplo de corpo bípede (a partir do conceito Bipedia Compulsória trabalhado pelo professor Eduardo Oliveira)<sup>2</sup>, sem deficiência e com alguns padrões estéticos corporais que foram se estabelecendo para a dança, corpo com certa fisicalidade, que se enquadre em um corpo magro e com certo nível de habilidades, como flexibilidade.

O dispositivo também determina que estética pode ser apreciada. Nesse ponto, os dois itens anteriores também são abarcados. O corpo que é escolhido como o que pode dançar e o público que deve assistir são aspectos que direcionam possibilidades estéticas.

Pelbart (2008) enuncia em seu trabalho a presença dos mecanismos de poder sobre o próprio corpo, relatando ainda que no atual momento, na contemporaneidade, a subjetividade passa a ser reduzida ao corpo e é o próprio sujeito quem procura acessar e seguir os padrões, como os de beleza, buscando controle da saúde, que pode ser observada, segundo o autor por meio de próteses, sejam elas genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas. Adequando o corpo às normas que o autor chama de cultura do espetáculo.

A partir dessa perspectiva, nos processos criativos em dança, a subjetividade do artista é atravessada por uma espetacularização do corpo, revelando-se em suas construções coreográficas, a exemplo de trabalhos coreográficos que supervalorizam o desenvolvimento de habilidades físicas que insistem em desafiar os dançarinos, bailarinos e intérpretes por uma superação física.

Ao longo da história da dança pode-se observar que algumas estéticas vão sendo padronizadas para a dança. O dispositivo estabelece determinado padrão estético e, sendo isso observado por artistas interessados em posicionamento de ativismo, começam a quebrar alguns paradigmas da dança e paradigmas estéticos para a coexistência e coabitação de novos padrões.

---

<sup>2</sup> Bipedia utiliza-se aqui a partir do conceito Bipedia Compulsória que o professor Eduardo Oliveira do Carmo está desenvolvendo em seu doutorado, compreendendo que a bipedia não é apenas pela relação locomoção em dois membros, mas inclui a relação social e política que privilegia apenas as pessoas que não possuem deficiência, é uma estrutura sociopolítica determinante nas relações com a deficiência (CARMO; RIBEIRO. 2019).

Sendo estabelecido alguns padrões estéticos, pode-se observar que também se estabelecem alguns padrões de movimento. Nesse aspecto, entra o lugar do trabalho técnico de dança, estilos e técnicas que passam a se posicionar enquanto dispositivo para o corpo. Passando a ser presente a qualidade de movimento de determinadas técnicas de dança presente no dia a dia, enquanto qualidade de movimento do dançarino em sua rotina. Qualidades de movimento determinadas, se estabelecem também formas de conhecer o mundo.

O balé clássico nasce enquanto produto social, pois advém de uma dança folclórica realizada pelos camponeses, foi capturado e sacralizado pelo dispositivo, tornando-se uma dança realizada dentro da corte. Passa a ocupar, até mesmo nos dias atuais, um lugar “sagrado” e de difícil acesso para a grande massa da população. Estando, assim, inacessível para população negra e de baixa renda, por exemplo. Estando, também, especialmente presente em bairros ocupados por população de classe média ou alta. O balé clássico foi retirado do seu pertencimento ao povo e é separado em uma outra esfera. Ao longo dos anos, essa separação continua mudando o contexto, porém perpetua a ausência de alguns corpos, que vão sendo renegados à prática dessa técnica de dança, bem como a dança em amplo e generalizado contexto se configura como prática elitista.

Analisando a dança, pode-se observar as ações dos dispositivos. O balé clássico, que surgiu no século XVI, e se estabelece como técnica de dança reconhecida no mundo inteiro, tornou-se um dispositivo para o corpo que passa a ser um modo de conhecer o mundo. A realidade atual no Brasil, apesar de o balé ter sofrido várias modificações ao longo da história, ainda se coloca enquanto uma técnica de dança eurocêntrica, determinando de forma muito rigorosa quais corpos podem dançar. Isso se dá em diversos aspectos.

Deste ponto, se levanta a seguinte pergunta: que cor tem o corpo que o dispositivo impõe para dançar o balé clássico? Ao notar a realidade na cidade de Salvador, na Bahia, a primeira cidade com maior número de pessoas negras do Brasil, na maioria das escolas de balé que se presencie, será composta de pessoas brancas, ressalva as exceções.

Pode-se analisar qual a forma do corpo que o dispositivo impõe para a técnica do balé clássico? O balé fora pensado para um padrão anatomicamente

diferente do corpo do brasileiro, gerando diversas problemáticas que se dão no Brasil e em todo o mundo, como por exemplo a preocupação exacerbada com controle de peso, gerando problemas de saúde, como bulimia.

Como mais um ponto para reflexão, nota-se a presença de relato dos contos de fadas, ainda na atualidade, sendo contados pelos balés de repertório, em que sempre há um príncipe e uma princesa, mantendo bailarinos e o público em um ideal de romantismo no qual sobressaem o sobrenatural, o etéreo e o místico, além de posicionar questões heteronormativas.<sup>3</sup>

No balé clássico há também presença de uma predominância de corpos brancos e de classe média ou alta. Existem escolas de balé nas periferias das cidades? Sim, mas sabe-se que essas não são em grande maioria, pelo contrário, são escassas e poucos bailarinos(as) negros(as) conseguem ter sua visibilidade no campo profissional do balé clássico. Ao notar as companhias de balé, a grande maioria de seus bailarinos será branca, com algumas exceções a este padrão. Menos presentes ainda são corpos com deficiência. Quantas companhias existem de balé clássico profissional composta por pelo menos um corpo deficiente?

Esse trabalho não tem intenção de desclassificar o balé ou outras técnicas, apenas apontar a relação de poder presente em aspectos do balé que não se modificam tanto em outras modalidades de dança, fora escolhido o balé apenas para exemplificar alguns destes pontos.

Sabe-se que as técnicas de dança, sejam elas com atitudes/ações no sentido de contradispositivo ou não, permanecem existindo. Aqui, como apontado, não se pretende sobrepor um modo de operação a outro, mas falar da necessidade de uma coexistência dessas possibilidades. Também não existe aqui a intenção de afirmar que a dança contemporânea é sempre uma potência para ser contradispositivo. Quantos clichês ainda podem ser encontrados também na dança contemporânea? Quantos padrões se repetem na dança contemporânea? Quantos modelos passam a ser preponderantes para a construção de processos-criativos para se enquadrarem na aprovação em editais destinados a incentivo financeiro

---

<sup>3</sup> Heteronormatividade é um termo utilizado para descrever as normas que se estabelecem na sociedade que marginalizam as orientações sexuais que sejam diferentes da heterossexual.

para projetos e obras artísticas contemporâneos em dança? Os artistas refletem sobre a existência dos dispositivos e dos contradispositivos?

Na cidade de Salvador existe o curso técnico do estado da Bahia, que acontece na Escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), que tem diversos cursos, sejam o curso livre como também o profissionalizante. Os cursos livres, quando possuem custo, cobram um valor mais acessível e o curso profissionalizante, os candidatos aprovados na seleção realizam a formação de forma totalmente gratuita. O perfil de alunos da FUNCEB abarca todo o grupo de jovens, tendo jovens de todas as classes sociais, brancos e negros. Ainda há um público pequeno com relação a pessoas com deficiência, apesar da instituição não negar claramente este espaço para receber esses alunos. Porém sua estrutura física não atende às condições básicas de promoção de acessibilidade.

Por essa perspectiva também se estabelece que corpo é o corpo do público, determinando que público pode assistir, estabelecendo-se uma norma para o corpo do público. São eles bípedes, ouvintes, videntes, pois poucos estabelecimentos de teatro possuem devida estrutura para receber um público com deficiência e poucos espetáculos serão inclusivos, com, por exemplo, equipamento para audiodescrição para cegos ou um intérprete de Libras para surdos. Não esquecendo de falar da segregação, selecionando a classe, o poder aquisitivo do público, por compreender que a maioria dos teatros se encontram no centro da cidade ou em bairros nobres, sendo poucas as exceções de teatros em bairros da periferia.

#### 4. PARTE 2 – AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS NO GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA E EM OUTROS MOVIMENTOS

Esta pesquisa destaca o *Grupo X de Improvisação em Dança* como um coletivo de pessoas que se posiciona no sentido de ações contradispositivas. Será apresentada a trajetória do grupo, levantando conclusões e argumentos que demonstram seu posicionamento político e suas atividades enquanto possíveis ações contradispositivas. O *Grupo X de Improvisação em Dança*, projeto de extensão vinculado à Escola de Dança da UFBA sob coordenação do Prof<sup>o</sup> Ms. Eduardo Oliveira, completa 20 anos no ano de 2019 (21 anos), de uma trajetória iniciada em 1998, pelos professores Fátima Daltro e David Iannitelli.

Conta o professor Eduardo Oliveira que sua entrada ao grupo se deu em 1999, a partir deste momento o grupo passou a se atentar e estimular às questões referentes a deficiência. O grupo passa a ser aberto à multificuldades dos corpos, mas apenas após alguns anos a questão da acessibilidade passa a ser um dos focos também para o grupo. O Grupo X está dedicado à criação e pesquisa artística, teórica e educacional, em torno de questões ligadas à acessibilidade e de reflexões pertinentes à investigação e configuração em dança contemporânea que tenha a improvisação cênica como principal eixo. Observando a trajetória do grupo, levantam-se argumentos que demonstram seu posicionamento político e suas atividades enquanto ações contradispositivas. O Grupo X há mais de 20 anos atua interessado em questões da contemporaneidade como acessibilidade, gênero, estudos de uso do espaço - como ruas, praças e casas, se insere em festivais, encontros, oficinas e cursos sobre e com acessibilidade. Seus espetáculos buscam ter audiodescrição para pessoas com deficiência visual. A audiodescrição<sup>4</sup> é um recurso de descrição de imagens em palavras, para possibilitar que pessoas cegas ou de baixa visão consigam ser inclusas, de modo a compreenderem a imagem que lhe é apresentado (OLIVEIRA, 2013). Isso pode se dar em eventos culturais, de entretenimento e educacionais. Junto à audiodescrição, os eventos, espetáculos e

---

<sup>4</sup> A audiodescrição é um recurso de descrição acústica de imagens, que tem o objetivo de dar acesso à pessoas cegas e com baixa visão a produtos educativos e culturais que se caracterizam em grande parte a acontecer por meio de uma narrativa visual, a exemplo de filmes no cinema e na TV, as peças de teatro, os espetáculos de dança e os vídeos da internet. (OLIVEIRA, 2013)

atividades na Universidade promovidos pelo Grupo X contam com intérprete da Língua Brasileira de Sinais (Libras)<sup>5</sup> para pessoas surdas, sua função é interpretar o idioma falado para a língua de sinais.

Em um dos artigos no Livro do X (2019), podemos acompanhar relato de uma pesquisadora que realizou seu mestrado na Universidade Federal da Bahia a partir da prática do Grupo X de Improvisação em Dança com o recurso de audiodescrição. A pesquisa intitula-se: *Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra Pequetitas coisas entre nós mesmos*, de Ana Clara Oliveira, na Escola de Dança da UFBA. Para a pesquisadora, a audiodescrição nos trabalhos do Grupo X “consistem em tradução de imagens visuais de dança em palavras para espectadores com deficiência visual, ou seja, uma descrição de conteúdos imagéticos acessíveis” (OLIVEIRA, 2019). A áudio descrição chega ao Grupo X entre os anos de 2006 e 2007 a partir da aproximação da professora Fátima Daltro com a professora Eliana Franco do TRAMAD - Tradução, Mídia e Áudio descrição, do Instituto de Letras da UFBA. Essa aproximação faz iniciar o projeto TRAMADAN, que é o projeto de audiodescrição para dança. Neste período são contemplados pelo Prêmio Funarte Klauss Vianna em 2007, estreando em 2008 o primeiro espetáculo de Dança com audiodescrição no Brasil, com o trabalho intitulado: *Os 3 audíveis... Ana, Judite e Priscila*, tendo professora Eliana Franco como audiodescritora.

O Grupo X, de caráter artístico educativo e itinerante, suas ações abrangem seminários, minicursos, performances em distintos espaços, participação de eventos científicos com argumentações que abordam processos, configuração da dança e políticas de acessibilidade. O grupo é pioneiro em pesquisas que envolvem audiodescrição de imagens de dança para o acesso da pessoa com deficiência visual (2008). Desde então, em suas mostras performáticas conta com a participação de audiodescritores (2008/2019). (Entrevista com Fátima Daltro)

Assim, por meio de ações como essas, compreende-se que o Grupo X enseja ações contradispositivas, criando fissuras dentro do sistema, pois é um grupo em que, ao mesmo tempo que entra no sistema por ser um grupo dentro de um dispositivo de ensino Universidade. Por outro lado agencia acordos dentro dele,

---

<sup>5</sup> Libras é uma língua brasileira que acontece por meio de sinais ao invés de som utilizada para a comunicação de/com pessoas surdas.

fissurando-o e instaurando práticas contradispositivas. O Grupo X se faz presente em dispositivos como os editais de incentivo à cultura e cria relações múltiplas de quebra de estruturas para a dança. Complexifica a relação do corpo que dança, dos espaços para se dançar, das práticas metodológicas para se fazer um processo criativo, entre tantas abordagens, críticas, políticas e ativistas. Nessa lógica, Grupo X é propositor de ações contradispositivas para os corpos, daqueles que dançam, que participam do grupo, e daqueles que se colocam como plateia.

O Grupo X conta com a parceria com a *Cia Artmacadam* (França), com a qual tem constituído o programa de intercâmbio *Projeto Euphorico* (2004/ até os dias atuais), que procede em encontro anual entre os dois grupos. Realizou também parceria com o grupo *Tradução, Mídia e Audiodescrição em Dança-TRAMADAN*, que é um grupo que aconteceu por meio de uma parceria da Escola de Letras da UFBA com a Escola de Dança da UFBA.

O *Grupo X*, como qualquer outro grupo da Escola de Dança da UFBA usa espaços da Escola para ensaios e ações com estudantes de Graduação e Pós-Graduação, na forma de projetos de extensão universitária, e tem relação com atividade curricular na Escola. A professora doutora Fátima Daltro, agora aposentada, junto com o professor mestre Edu O., professor da Escola de Dança-UFBA, esteve por anos à frente de projetos com interesses em comum ao *Grupo X* relativas à atividades curriculares da UFBA e da Escola de Dança, como a Ação Curricular em Comunidade e Sociedade – ACCS “Acessibilidade em Trânsito Poético”. Essa ACCS assim como o *Grupo X*, promovem ações que buscam ampliar espaços de circulação e discussão acadêmica e em ambientes comunitários sobre o processo artístico-pedagógico em dança com pessoas com deficiência.

Em comemoração aos 20 anos, o grupo realizou ações que aconteceram ao longo de 2018, como apresentações de repertório, instalações performáticas, estreia do espetáculo de rua *Se Você Quiser...* e temporada no Palacete das Artes.

A prática de se encontrarem para ensaios e montagens acontece regularmente. Seus encontros no momento da coleta de dados desta pesquisa aconteciam às sextas-feiras, na Escola de Dança da UFBA. Quando necessário, se organizam para ensaios extras, por vezes deslocando o ensaio para acontecer no espaço da próxima apresentação, ou outro disponível ou de interesse para a pesquisa. Um grupo com grande heterogeneidade dos corpos presentes. Para

alguns grupos, essa diversidade de corpos poderia se tornar uma problemática, no X é o contrário. É onde se localiza a riqueza para se construir e gerar gatilhos para as investigações coreográficas, nas subjetividades que são cada um e cada uma, nas especificidades físicas de cada um(a). O grupo agrega, abraça e acolhe qualquer corpo, ou seja, qualquer pessoa.

O Grupo X de Improvisação em dança tem caráter artístico educativo, cuja argumentação aborda processos e configuração da dança em múltiplos corpos. As pesquisas se contrapõem às propostas dos ditos corpos ideais, e políticas públicas para o acesso da pessoa com deficiência... (Entrevista com Prof<sup>a</sup> Fátima Daltro)

É um grupo que acolhe diversas pessoas de muitos lugares, crianças, mais velhas, com deficiência, sem. A intenção do grupo é a improvisação em cena em muitos espaços, espaços abertos e ressignificar espaços mais tradicionais da cena. (Entrevista com Prof<sup>o</sup> Eduardo Oliveira)

É importante para o grupo, portanto, três eixos fundamentais: democratização da dança para todo e qualquer corpo; exploração da improvisação enquanto eixo da pesquisa cênica do grupo; e a exploração dos espaços, tornando possível se fazer dança em qualquer ambiente e não apenas a “caixa preta” do teatro clássico, com palco italiano.

O grupo, adentrando no dispositivo que é a Universidade, propicia e abre inúmeras portas. É uma grande ação contradispositiva ser um grupo como o X, que propõe ações que questionam, fissuram o sistema e propõe novos modos de operação, estar presente em um dispositivo que é a Universidade Federal da Bahia. Abre ainda um espaço de resistência.

Ser projeto de extensão é um meio para estabelecer o intercâmbio entre universidade e comunidades, expor em outros lugares de âmbito nacional e internacional os trabalhos de professores, estudantes e pesquisadores vinculados à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Em todos os lugares visitados a convite, congressos ou performances, o nosso discurso abrange a Escola de Dança e a PROEXT, sua importância em fomentar trabalhos artísticos educativos de seus professores e estudantes. Somos gratos por esse espaço de trabalho e as possibilidades que nos proporcionam. Trabalhamos com afimco, buscamos lugares, desafiamos a hegemonia, acreditamos no potencial do corpo, seja ele qual for. O retorno que nos chegam daqueles que participam das ações/atividades GX são respostas positivas dos encontros promovidos pelo grupo. (Questionário com Professora Fátima Daltro – Março 2019)



A entrada e a permanência de professor Eduardo Oliveira no grupo é um ponto de extrema riqueza para abrir discussões para esse trabalho. Professor Eduardo Oliveira do Carmo- Edu O., atua no *Grupo X de Improvisação em Dança* como participante desde 1999, assumiu a direção do grupo desde 2016 e também o cargo como professor na Escola de Dança da UFBA. Possui graduação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA, especialização em Arteterapia pela Universidade Católica de Salvador e Mestrado em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é doutorando no Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento na Universidade do Estado da Bahia (o doutorado é Multiinstitucional). É dançarino e coreógrafo, participa do intercâmbio cultural *Euphorico* junto à *Cie Artmacadam/França*, parceria do Grupo X, desde 2004. Tem um vasto e premiado currículo artístico e pedagógico. Professor Edu O. é cadeirante e demonstra que na dança não há um corpo que não possa dançar. Em cena, por vezes a cadeira de rodas se torna extensão dele, no entanto o professor Eduardo passa grande parte dos momentos cênicos fora da cadeira, criando deslocamentos pelo chão, pelo ar, por cordas, por outros corpos, explorando as suas possibilidades corporais de diversas maneiras sem a cadeira de rodas.

A entrada de Edu O. no universo da dança através do *Sobre rodas...?(...)* deu-se em decorrência da continuidade da investigação feita pela coreógrafa Rita Spinelli no curso de especialização em coreografia na Escola de Dança (UFBA). Essa coreografia foi uma das pioneiras na pesquisa de dança contemporânea com dançarinos com e sem deficiência em Salvador...é interessante salientar que Edu O., na maioria das coreografias, dança a maior parte do tempo fora da cadeira de rodas e explora as possibilidades de movimentos do seu corpo demonstrando uma grande mobilidade, tanto com a cadeira de rodas, como fora dela, além de uma consciência corporal refinada. Para esse dançarino, apesar de considerar a cadeira de rodas como extensão do seu corpo – já que ela é usada para sua locomoção e facilitar seu dia a dia – na pesquisa coreográfica ele prefere explorar as possibilidades de seu corpo sem a cadeira (MATOS, 2012. p. 140- 141).

Sem dúvida, a entrada do professor Edu O. na Escola de Dança da UFBA enquanto docente é um importante marco, desestabilizando um pensamento hegemônico sobre quais corpos podem dançar e ocupar os espaços de uma escola de dança em âmbito universitário, enquanto aluno e enquanto docente. É a entrada do professor e artista importante forma de criar espaços de representatividade para quem não se vê representado no ambiente de uma Escola de Dança dentro do

dispositivo Universidade. A partir da entrada do professor Eduardo, a Escola passa a subsidiar eventos, mesas e bate-papo sobre acessibilidade na UFBA. Sua atuação no campo da dança e do ensino de dança lançam ações contradispositivas, tendo em vista que fissura a norma de todos esses espaços e estabelece novas possibilidades para a relação de corpos e danças.

Eu estava em 1998 entrando, entrei no grupo “Sobre Rodas” e o professor David Iannitelli era um dos fundadores do Grupo X junto com professora Fafá Daltro, passava pelo corredor e o grupo Sobre Rodas era um projeto de pesquisa da especialização de Rita Espineli, que era formada em Educação Física na Paraíba e veio fazer especialização em Dança aqui na escola de dança e a pesquisa dela tinha a ver com dança e deficiência. Entrei nesse grupo Sobre Rodas e a gente tinha uma sala lá na escola de dança, na sala 4 como sempre, por que não tinha possibilidade de ser outra. O professor David passava e sempre via a gente e ele sempre foi muito curioso, atencioso e generoso e sempre passava e ficava assistindo os ensaios. Uma vez me convidou para eu poder participar das pesquisas do Grupo X, como a gente tem hoje, era dia de terça a tarde. Ele gostava muito de me ver dançar e achava que seria ótimo também se eu tivesse a experiência no Grupo X. Eu levei um tempo até conseguir chegar no Grupo X e em 1999 eu comecei a frequentar e já participava dos espetáculos. (Entrevista com Prof.º Edu. O)

Na entrevista, o professor Eduardo aponta que só poderiam acontecer os ensaios na sala quatro, ainda hoje essa mesma dificuldade é enfrentada. O prédio da Escola de Dança no momento desta pesquisa era um prédio antigo sem estrutura para acessibilidade. No térreo só há uma sala de ensaio e dois teatros; para ter acesso às salas de cima, onde se encontrava a maioria das salas de ensaio, só havia uma escada. Na entrada do prédio antigo havia uma rampa extremamente íngreme, que nenhum cadeirante conseguia subir sem ajuda. Posteriormente, com a pré-inauguração do átrio e fachada do prédio novo (2017), há uma rampa adequada para a entrada de cadeirantes.

Com a construção dos novos prédios que vão se dando na UFBA, a acessibilidade começa a chegar, ainda que de forma bastante precária, já que nenhuma das estruturas antigas da universidade oferece devida acessibilidade. O espaço, não só o da(s) Universidade(s), não foi construído pensando nesses corpos.

O grupo argumenta políticas de acessibilidade, levanta questões sobre o corpo em suas múltiplas potencialidades, logo, o corpo da pessoa com deficiência não está fora dessa ação. Os experimentos e estratégias compositivas tem como escolha estética a improvisação em dança, bem

como o respeito às singularidades, particularidades de seus participantes, das comunidades visitadas, e performances desenvolvidas em conjunto. (Entrevista com Professora Fátima Daltro – março 2019)

O *Grupo X* não se encaixa no sistema binário de dança ou dança inclusiva. É dança. Tem processos de criação com coreografias mais flexíveis, em que a improvisação se deixa ser afetada pelos acontecimentos do instante da obra, os espetáculos também se deixam ser afetados pelas experiências, pelo contato com o público. O grupo é o instante do aqui e agora, presente e dialógico com questões políticas, de gênero e sexualidade e rompendo com os dispositivos que se lancem para a cena da dança contemporânea e na contemporaneidade.

O grupo, no decorrer de sua trajetória, teve uma característica de não possuir um elenco fixo. Nele têm passagem de alunos da Graduação, da Pós-Graduação da Escola de Dança da UFBA, pessoas da comunidade de Salvador e parcerias com outros grupos ou projetos.

Atualmente o Grupo X tem parcerias como: a Cia Artmacadam (França), com a qual tem estabelecido o programa de intercâmbio Projeto Euphorico (2004/2018), que resulta em encontro anual entre os dois grupos; o grupo TRAMADAN – Tradução, Mídia e Áudiodescrição em Dança, da Escola de Letras da UFBA; a Escola de Dança da UFBA, através de cessão de espaço para ensaios e aproximação dos alunos de graduação às atividades do grupo, além de suporte na forma de projetos de extensão universitária, ações que buscam ampliar espaços de circulação e discussão acadêmica e em ambientes comunitários sobre o processo artístico-pedagógico em dança com pessoas com deficiência. (Blog Grupo X)

A compreensão de que o grupo quebra com paradigmas na dança que se faz presente não se resume à presença de vários tipos de corpos, mas como esses corpos se relacionam com os espaços, estabelecendo poética com espaços comuns, urbanos, espaços familiares, íntimos, encontrando outros lugares para a dança se fazer além do palco italiano.

A relação corpo, espaço, tempo de riqueza infinita. Os espaços diferenciados (rua, casa, parede, galerias, apartamentos, casas, cozinhas, partes da casa, etc), a experiência com o movimento, o tempo de elaboração e exposição do movimento, os arranjos do percurso, os problemas que precisam ser resolvidos no momento, o exercício da escuta entre os dançarinos, lugar do outro no ambiente cênico. Como o corpo se move, expõe e comunica sensibilidades? Quem sabe essa questão, entre tantas outras que podem existir? São os desafios de um dia, uma ideia

de beber copo com água, coisas corriqueiras do dia a dia, o social tornado poético. A vida social comum nos interessa e nos aproxima. (Questionário com Prof<sup>a</sup> Fátima Daltro, em 2019)

O interesse do grupo de explorar corpos e espaços se expande para uma questão política de resistência, de sobrevivência de corpos que muitas vezes são negados transitar, ocupar, não apenas nos espaços de arte, mas na sociedade por não estarem no padrão da norma.

Explorar espaços não convencionais, quando em espaços tradicionais como pode subverter esses espaços. É a questão principal. A partir disso, desde o início, especialmente agora ao coordenar o Grupo X em 2016, acho de fundamental importância pensar em desconstruir os padrões corporais e os padrões estabelecidos do pensamento hegemônico da dança, das formas, de uma questão estética. Do corpo apolíneo, virtuoso, belo. É questionar isso, por que não é que os outros corpos que não estão dentro deste padrão. Quando a gente fala da dança, qual a imagem do corpo que já vem? Ou de que dança se constrói? É pensar que todas essas questões, do belo, de habilidades, todos os corpos têm. Então é olhar para as especificidades desses corpos. Corpos de pessoas mais velhas, corpos de pessoas não magras, não bípedes, pessoas com deficiência e sem... É pensar a dança fora desses padrões excludentes. (Entrevista com Prof<sup>o</sup> Eduardo Oliveira, em 2019)

Por essas ações contradispositivas articuladas pelo *Grupo X*, questiona-se também a estética. Ainda na própria dança contemporânea, que tem sido uma possibilidade da diversidade de movimentos, de possibilidades, pouco ou quase nada se vê de grupos de dança profissionais que se dedicam a atravessar as normas estéticas e corporais que se estabeleceram pelo dispositivo ao longo dos anos para a dança. A proposição utilizada no título deste subcapítulo de que o *Grupo X* explode o corpo é justamente pelo fato de ser um grupo de dança presente no século XXI que, após tantas quebras de paradigmas realizadas na dança pós-moderna, ainda encontrou e enfrentou no cenário da dança contemporânea muitos paradigmas, que se lançam enquanto dispositivo para o corpo e para a dança. Entre eles a presença de uma predominância de corpos que são sem deficiência, o que ressoa em espaços de ausência, de negação de corpos, ditos os corpos deficientes, isso se dá no campo da dança amador mas especialmente no cenário profissional.

Uma importante ação de contradispositiva do *Grupo X* é fazer ocupar e ser ocupado por qualquer corpo, sem, no entanto, exaltar a presença do corpo com deficiência como um corpo que se supera por estar na dança. Pois trabalha para além do tempo, com a naturalização de que o corpo com deficiência ocupa o lugar

que deseja ocupar. Ainda assim, participa da luta, resiste e toma para si o direito de mover, dançar, como direito de todos.

O *Grupo X* promove ações contradispositivas pois acessa e fissa o dispositivo em diversos espaços. Faz-se presente em um sistema que governa corpos e que estabelece modos de operação que, de modo geral, é a Universidade. Esse espaço é ainda um lugar de predominância de pessoas brancas de classe média, além de na maioria das vezes não possuir estrutura física e metodológica que abarque todos os corpos, com e sem deficiência, transgênero e pessoas de baixa renda, onde as oportunidades ainda não são para todos. E então o Grupo X ocupa esse espaço entre outros, como os que obteve aprovação e participação em editais de incentivo à cultura.

É por meio desse acesso aos dispositivos que este grupo de dança estabelece alguns acordos, para então fissurar e inclusive criar diálogos com a comunidade que questionam esses espaços, como os eventos promovidos dentro e fora da universidade, criticando-a como lugar que não promove, de modo largamente abrangente, acessibilidade para sua comunidade, tanto estudantil quanto de servidores e docentes.

#### 4.1. OBRAS DO GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

##### **JADRO BIBLIOGRÁFICO DO GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA**

**1998** – Nascimento do Grupo X de Improvisação em Dança, coordenado pelos professores Fátima Daltro e David Iannitelli.

**2003** – Obra **Sinais vitais**

**2003** – A obra “**O canto De Cada Um**” é contemplado com prêmio InCena Salvador (Gregório de Matos)

**2004** – Se inicia o **projeto Euphorico** vinculado à Escola de Dança da UFBA, como um projeto de residência artística internacional que aproximou o Grupo X de improvisação de dança à Cia Artmacadam, da França. Até hoje permanece esse projeto (2019); obra “**O canto De Cada Um**” é aprovado no Edital Quarta que Dança, no Festival Internacional Arte, Recreação e Criatividade (Funchal – Portugal)

**2007** – O espetáculo “**Os três Audíveis... Ana, Judite e Priscila**” é vencedor do Prêmio Klauss Vianna de Dança 2007. Pioneiro em audiodescrição para a dança.

**2009** – Espetáculo “**Os três Audíveis... Ana, Judite e Priscila**” é contemplado pelo Edital Ninho Reis 2009 - apoio a circulação de espetáculos de dança no Estado da Bahia/FUNCEB.

**2010** – Espetáculo “**Vestido Curto na Alma de Dentro**” - produção Encontro De Dança Inclusiva. O que isso?

**2011** – Espetáculo “**Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos**”; Em 2011/2012 Realizam Encontro O Que É Isso? De Dança, por meio do Grupo de Pesquisa Poética da Diferença, vinculado ao PPGDança - Escola de Dança da UFBA, coordenado no ano por professora Fátima Daltro e professor Eduardo Oliveira. O encontro tinha temática de acessibilidade, profissionalização e inserção no mercado de trabalho de artistas/dançarinos com deficiência.

**2012** – A partir de pesquisas em casarões antigos, comportamentos das décadas de 40, o trabalho artístico “**Alvuras**” é contemplado no edital Yanka Rudzka 2010 (secretária de cultura do Estado da Bahia). O espetáculo é realizado com audiodescrição por Ana Clara Santos de Oliveira, junto ao Grupo TRAMAD (UFBA).

**2015** – Realizam uma ação de ocupação de apartamentos e acesso ao ambiente familiar de convívio social e de resistência do grupo com o trabalho **“Mais ou menos depois do meio”**.

**2016** – Realizam performance itinerante chamada **“Se quiser, deixe sua lembrança”**, realizada na Praça das Artes do Campos da Universidade Federal da Bahia, no congresso da UFBA 70 anos.

**2017** – O grupo é contemplado no Edital Setorial de Dança com o espetáculo **“Se você quiser...”**

**2018** – Grupo faz temporada do Espetáculo **“Se você quiser...”** apresentando em 3 praças públicas de Salvador-BA, no Palacete das Artes e no Vivadança com o projeto Euphorico. Apresenta trabalho artístico **“Plataformas flutuantes”** no congresso da Universidade Federal da Bahia.

**2019** – Lançamento do **Livro do X**. Organizadores: Edu O. e Fátima Campos Daltro de Castro. Autoria: Aline Lucena, Ana Clara Santos Oliveira, Claudinei Sevegnani, Diane Portella, Edu O., Fátima Daltro, Felipe Sousa, Giorrdani Gorki Queiroz de Souza (Kiran), Hélène Charles, Hugo Leonardo, Iara Cerqueira, Natalia Rocha, Ricardo Mazzini Bordini, Victor Venas, Wilfrid Jaubert e William Gomes.

Apresentação do trabalho artístico **“Balbúrdia”** na praça das artes da

Fonte: Informações obtidas no Livro do X (CARMO; DALTRO. 2019); no blog do Grupo X e no blog Monólogos da Madrugada



## 4.2. SOBRE ALGUNS ESPETÁCULOS

Informações obtidas no Livro do X (CARMO; DALTRO, 2019); no blog do *Grupo X* ([grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br](http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br)); no blog *Monólogos da Madrugada* ([monologosnamadrugada.blogspot.com](http://monologosnamadrugada.blogspot.com)); *Livro Dança e Diferença* (2012); relato de experiência assistida presencialmente ou em vídeos.

### **O Canto de cada um (2003 – 2004)**

Trabalho aprovado no edital EmCena Salvador da Fundação Gregório de Matos – 2002, apresentado no Teatro Villa Velha em Salvador-BA. Posteriormente convidados para o Festival de Arte, Criatividade e Recreação no ano de 2004 em Funchal/Portugal, no mesmo ano circulou pelo edital Quarta que dança, projeto do teatro Xisto, Salvador-BA, Segundas cênicas, no Teatro ISBA, Salvador-BA, e no Festival Southbank Centre 2013, no Pelourinho, Salvador-BA. Em andamento desde 1998, estreou em 2013. A dramaturgia do espetáculo é sobre espaços particulares que os performers criam. Com humor, drama e lirismo, trata a dificuldade de acessibilidade. Foi um importante trabalho que possibilitou o reconhecimento para receberem vários convites nacionais e internacionais. Foi a partir daí que conheceram a Cia Artmacadan, companhia com a qual passaram a fazer o projeto de intercâmbio artístico com o projeto chamado Euphorico (CARMO; DALTRO. 2019). Como cenário, desenhado no chão com fita um grande jogo da velha, em que os dançarinos transitam entre um canto e outro, nos espaços que a fita delimita. Na obra se observa a especificidade de cada corpo, cada bailarino com suas qualidades de movimento. O espetáculo transita entre movimentos corporais do cotidiano, como corridas, deslocamentos com caminhadas e se arrastando e movimentações de elaboração de técnicas de dança. Em cena a cadeira de rodas de Edu O., em outro momento três cadeiras de rodas, em que os dançarinos exploram movimentos com as cadeiras.

Figura 1. O Canto de cada um - Grupo X de Improvisação em Dança -2013



Fonte: [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo\\_X\\_de\\_Improvisa%C3%A7%C3%A3o\\_em\\_Dan%C3%A7a](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_X_de_Improvisa%C3%A7%C3%A3o_em_Dan%C3%A7a)

### **Os 3 audíveis... Ana, Judite e Priscila (2008-2010)**

Foi o primeiro trabalho com audiodescrição de imagens de dança com apoio dos grupos de pesquisa da universidade Poética da Diferença, da Escola de Dança, no período coordenado por professora Fátima Daltro; e o TRAMAD, que estava sendo coordenado pela professora Eliana Franco, da escola de Letras, ambos os grupos de pesquisa da UFBA.

### **Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos (2011-2012)**

O espetáculo aborda o cotidiano e as relações humanas.

Foi em 2011 que pude apreciar pela primeira vez um espetáculo com audiodescrição. A apresentação foi de um trecho de “Pequetitas coisas entre nós mesmos”, aconteceu no Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA. Um

grande público convidado e levado para a Escola, o grupo era da Associação Baiana de Cego. O recurso com aparelho e fones de ouvido foi destinado para o grupo convidado para poderem apreciar a apresentação do trecho do espetáculo, quem quisesse experimentar a audiodescrição, mesmo não sendo deficiente visual pôde receber um aparelho. As cenas aconteciam e a descrição do espetáculo me chamou a atenção por não se limitar a uma descrição direta do movimento, havia poética na descrição por alguns momentos. Outro dado que me chamou a atenção foi o do público também ser convidado a ir ao centro do espaço, tido como o palco do teatro, logo que o público entrou e reconhecerem os dançarinos e o espaço por meio do toque. Esse dia fazia parte de um processo ainda de pesquisa. A cena aconteceu duas vezes, para que Ana Clara Oliveira pudesse fazer duas descrições diferentes. Naquele ano Ana Clara era estudante do mestrado em Dança na escola de dança UFBA, e pesquisava a relação da audiodescrição de imagem na dança. No final entrevistou o grupo convidado e aconteceu um bate papo com o público.

Figura 2. Apresentação de um trecho do espetáculo Pequetitas Coisas Entre Nós Mesmos - Grupo X de Improvisação em Dança - 2011. Público de pessoas deficientes visuais tocando os bailarinos.



Fonte: <http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com/2012/10/pequetitas-pesquisa-em-audiodescricao.html>

### **Alvuras... (2012)**

A dramaturgia retrata o século XIX, entre 1845 e 1860, e as reverberações no século XXI, propondo diálogo entre corpo e casarões coloniais. Espetáculo com audiodescrição realizado na BALUART 7 Casa de Artes, Em Santo Antônio do Carmo na cidade de Salvador-BA. Aprovado no edital Yanka Rudska de Montagem

de Dança 2010, realizado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Em agosto de 2012, o espetáculo foi apresentado com audiodescrição na Baluarte Casa de Artes – Santo Antônio, Além do Carmo.

Figura 3. Cartaz de divulgação do Espetáculo Alvuras - Grupo X de Improvisação em Dança – 2012



Fonte: grupoxdeimprovisacao.blogspot.com

O cartaz acima encontra-se no blog do Grupo X ([grupoxdeimprovisacao.blogspot.com](http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com)) com descrição do que há no cartaz para ser lido para uma pessoa cega. Prática bastante recorrente do grupo.

### **No Jardim de Fulaninhas (2014)**

Iniciou com o solo artístico *Fulaninha* de Fátima Daltro. Foi apresentado na França, para posteriormente ser realizado “No Jardim de Fulaninhas”, passando a ser um trio. O espetáculo foi resultado de experimentos vivenciados pelo grupo junto às mulheres que trabalham em lavanderias comunitárias. Aconteceu no Casarão Barabadá e no Palacete das Artes, com proposta inspirada em movimentos cotidianos como lançar lençol no varal, esticar os braços, alcançar e ajustar o varal. Trabalhando com elementos simples que passam a ser tornar figurino, como o uso de papel. Outros elementos se tornam cenário e motivações para performers se relacionarem, como flores, barcos de papel e fita adesiva.

### **Mais ou menos depois do meio (2015)**

Trabalho que aconteceu a partir da ocupação de apartamentos. A proposta se inicia neste formato por falta de condições financeiras do grupo, mas o desejo de produção atravessa a dificuldade e se lança neste formato. A ocupação de um espaço restrito e familiar, lançando a intimidade e intensa aproximação com o público fazem o diferencial nesta obra.

### **Se você quiser... (2018)**

Proposta criada para comemoração dos 20 anos de existência do *Grupo X*. Traz para a cena memórias do grupo e individuais de cada performer. A performance acontece todo tempo com manipulação e circulação com bancos de plástico, elemento que gera diálogo entre os performers e entre as cenas. O espetáculo foi apresentado em diferentes espaços, tendo versão de rua apresentada no Largo da Mariquita, no Rio Vermelho, Salvador-BA, em maio de 2018, projeto financiado pelo edital Setorial de Dança 2016 – SECULT/BA. No Palacete das artes, fazendo um itinerário nos espaços externos do Palacete, movendo o público junto com a obra, que vai se deslocando por toda a área externa do Palacete. O público se relaciona com objetos que são expostos pelo espaço que trazem lembranças de diversos momentos e obras diferentes da trajetória do *Grupo X*. Performance foi apresentada também no Fórum Social Mundial, também no ano de 2018, acontecendo na Praça das Artes na UFBA. Observando ser uma característica da obra ocupar espaços externos.

#### 4.3. PARTICIPAÇÃO NO PERÍODO DA PESQUISA EM APRESENTAÇÕES, MOSTRA E LANÇAMENTO DO LIVRO DO GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

*Balbúrdia* aconteceu em frente à Biblioteca Central da Universidade Federal, no dia 03 de maio de 2019. Alguns elementos de outros trabalhos aparecem como os barquinhos de papel, o relacionamento com os bancos de plástico, estabelecendo

jogos espaciais, criando deslocamento e relacionamento entre os performers. Sentados sobre uma lona preta disposta no chão na Praça das Artes, barquinhos de papel vão sendo construídos. A performance se caracterizou enquanto uma intervenção artística, ocupando espaços próximos ao público e construindo relação e interação com os espectadores. Aos poucos, vai se realizando um deslocamento pegando, levando e trazendo barquinhos de papel.

Vai se construindo e desconstruindo amontoados de barquinhos de papel.

*Superfícies flutuantes* foi apresentado no Congresso da UFBA em 2018 e no Palacete das Artes, 26 de outubro de 2018. Foi ocupado um grande salão dentro do Palacete. Bonecos são espalhados pelo salão, pendurados em uma parede branca. O processo-criativo faz parte do questionamento. Faz-se uma improvisação utilizando e manipulando bonecos articuláveis. “Quem é manipulado quando manipulamos o boneco?”. Se estabelece na improvisação e nos relacionamentos entre os performers a partir da manipulação de bonecos articulados de madeira.

### **Pré-lançamento do Livro do Grupo X de Improvisação em Dança**

No casarão Barabadá, em Santo Antônio Além do Carmo, Salvador-Ba. Ocupando salão, corredores, cozinha e um quarto do casarão, a recepção para o lançamento é feita com alguns trechos de algumas obras do grupo. Barquinhos de papel, espelinhos espalhados, papéis de todo tipo, com trechos de escritas que surgem de laboratórios criativos e registros guardados de lembranças que fizeram parte de obras, são espalhados pelo corredor, entrada do casarão, performances espalhados por um estreito corredor se misturam com seu público. Juntos dançam, até serem levados para o salão, onde mais alguns trechos de obras acontecem, o público se move junto, é provocado a levantar e sentar nos bancos de plástico espalhados pelo salão até que Fafá Daltro e Edu O. começam a dançar, os demais performers se espalham em diferentes funções, na cozinha no quarto e no salão, coisas acontecem ao mesmo tempo. O livro sai do forno, Nei grita anunciando, e o livro é lançado.

Figura 4. Grupo X De Improvisação em Dança (08 de novembro de 2019)



Fonte: Fotografia retirada para registro pessoal.

A figura 5 é um registro do *Grupo X De Improvisação Em Dança* em uma atividade em que se realizava experimento do objeto de pesquisa de um dos participantes do grupo, trabalhando aspectos de cópia e repetição de movimentos, revelando semelhanças e diferenças no ato de dançar com o outro. Abaixo escrita poética da entrevistada Fátima Daltro – março 2019:



O GX é sem roteiro...como assim?

É desafio e tapa na cara...

Exigência de conexão...

É mundo social e corriqueiro...

É lugar de dança séria...

É fora de ordem...

Vive de suaves mudanças...

Fafá é a diretora..., a dona de tudo.

Edu é o diretor...fica dando ordens.

Aline, ninguém perguntou nada a ela. Entrou de vez. Danada.

Wil...to morta de felicidade.

Iran, GX eu sou vovô, estou desde sua criação.

Risadas escandalosa de Edu, jogos sociais e corriqueiros,  
poéticas que desarmam, afetos que nos une, escuta e  
prontidão, sem roteiros, roteiro móveis...

Em Apêndice I e II deste trabalho, é possível acompanhar um questionário realizado com a professora Fátima Daltro e uma entrevista realizada com professor Eduardo Oliveira. Podendo observar um compartilhamento de ideias que movem o grupo, como a presença em ambas as falas de ser o principal interesse do grupo lidar com a criação em dança tomando como base o uso da improvisação, tanto em cena quanto nos processos criativos. Outros pontos possíveis de observar é a compreensão da dança enquanto caráter artístico educativo, demonstrando forte interesse em trabalhar com múltiplos e diversos corpos, incluindo corpos com e sem deficiência e diversas idades.

Importante apontar ainda a compreensão da dança para ambos entrevistados enquanto pesquisa, mas também como possibilidade de encontros de corpos sem distinção. Como interesse ainda do grupo, é notável a relação do corpo com a espacialidade, os encontros e desencontros, as inúmeras possibilidades de ocupação de espaços, enquanto fonte para subversão de padrões que se estabelecem entre a dança e o espaço.

O posicionamento do grupo como um projeto de extensão se mostra como potência para comunicação entre a Universidade e a comunidade. Observando mais uma vez a preocupação entre corpo e espacialidade.

#### 4.4. GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA – X QUESTIONA A NORMA

Como já mencionado, a principal pesquisa e motriz do Grupo X são os jogos de improvisação em dança. Os encontros iniciam com aquecimento que já é estabelecido enquanto improvisação, diferente de alguns grupos que podem começar com aquecimentos por meio de técnicas de preparação corporal para depois entrar em seus processos criativos.

Em diversos encontros entrava na sala, ou no espaço que fosse o encontro do dia e o grupo já se encontrava em estado criativo, o próprio aquecimento corporal já estabelecia relação com a temática do processo criativo que se encontravam no momento. O que é interessante perceber neste diferencial é o não apartamento entre aquecimento corporal e aquecimento criativo, as práticas se dão simultaneamente e são compreendidas no grupo como processos não dicotômicos.

O autor Giordani Souza, um dos autores dos artigos do Livro do X, menciona que esse tipo de prática move acordo entre a natureza sensório-motora e do simbólico. (SOUZA, 2019, p. 38)

Nos processos de investigação, todos podem propor, tudo que acontece é acolhido. Por mais que Fátima Daltro e Eduardo Oliveira sejam os diretores do grupo, todos os participantes sentem liberdade de propor, sugerir e conduzir práticas. Diversos alunos, tanto da graduação quanto da pós-graduação são

acolhidos com suas pesquisas, fazendo proposições e experimentações sempre bem acolhidas no grupo.

A improvisação sendo o principal elemento das práticas do grupo, é um “sistema aberto” que acolhe as relações que vão se estabelecendo entre os performers e o ambiente, nessa relação pode surgir o acaso.

Sob essa perspectiva, pode considerar a improvisação em dança como um sistema aberto. Um sistema que se constitui de diversas informações com das do ambiente externo, que são selecionadas e filtradas para serem internalizadas cognitivamente. (SOUZA, 2019, p.13)

A improvisação pode ser administrada enquanto meio e fim. Enquanto meio é utilizada para ampliação de repertório, de temas, de criatividade. A liberdade de movimentos suscita a exploração e investigação de ampla gama de possibilidades. Já a improvisação enquanto fim é utilizada no momento da apreciação ou apresentação. No Grupo X ambas as situações são utilizadas. Nas investigações acontecem chuva de ideias, as quais podem ser em um segundo momento visualizadas, situações que desencadeiam dialéticas e diálogos que funcionaram para aquela investigação. Deste momento pode ser estabelecido algum roteiro, que permita que essas situações se repitam. Porém o Grupo X se utiliza da improvisação enquanto finalidade também. Portanto, no momento da apresentação, por mais que possa haver um roteiro, esse roteiro não se define fixo, engessado, pelo contrário, é flexível e aberto para as relações que possam se dar no momento da apresentação, sendo transformadas pelo ambiente e pelas vivências que ali vão se dando.

O grupo tem uma condição de multiplicidade, em diferentes corpos, que se faz destacar, tendo em vista os sistemas que nos endereçam à Danças estereotipadas, de discursos homogeneizantes que abafa o que se distancia da norma. (OLIVEIRA; DALTRO. 2019, p. 9)

Na dança, assim como em toda a sociedade, há uma padronização e normalização de comportamentos. Corpos ditos como normais são os predominantes no campo profissional. E os corpos ditos grotescos são escanteados. Em Matos (2011), o conceito do grotesco relacionado ao corpo humano, conforta com a realidade de padrões de normalidade, passando a serem considerados fora

do padrão, considerados anormais. Entendemos a partir de Greiner (2005), a relação do corpo com a cultura, com o contexto que se insere, o corpo que dança é constituído e transformado a partir de seu contexto.

Na normatização, corpos como os com deficiência se encontram à margem, tidos como grotescos ou anormais para os padrões estéticos estabelecidos pelo dispositivo da norma. Por essa afirmativa, o *Grupo X* estabelece ações contradispositivas para o campo da dança profissional, no momento que é constituído pela diversidade de corpos, com e sem deficiência, subvertendo a coerência socrionormativa e estabelecendo novas possibilidades para o campo profissional da dança.

Questões como gênero e sexualidade também se fazem presentes nas obras dos grupo, estabelecendo mais uma vez uma ação contradispositiva no sentido de quebra de paradigma com a norma.

#### 4.5. GRUPO X E A PRECARIIDADE COMO CONTRADISPOSITIVO

O dispositivo é o instrumento que exerce o poder na sociedade, o contradispositivo é o que exerce a profanação, a resistência, a ação que se confronta ao dispositivo. Neste item, proponho ser a precariedade um contradispositivo que o *Grupo X* utiliza para exercer profanação.

Eleonora Fabião (2011) aponta uma abordagem para tratar sobre a potência da performance que ela nomeia de temporalidade do precário. A autora afirma que a performance tem em sua atividade um confronto às representações e uma valoração da experiência e do corpo. A temporalidade do precário são voltadas para a experiência. A autora encontrou pela primeira vez a respeito de precariedade nos escritos de Lygia Clark<sup>6</sup>, que compreende o precário como conceito de existência.

---

<sup>6</sup> Lygia Clark é o nome artístico de Lygia Pimentel Lins, brasileira, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, 1920, faleceu no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988. Foi uma pintora e escultora contemporânea brasileira. Trabalhou com instalações e *body art*. A poética de Lygia Clark se direcionou para a busca da não representação e da superação do suporte, desmistificação da arte e do artista e a desalienação do espectador. Seu interesse passa a ser em ampliar a

Fabião (2011) propõe a performance como a estética do precário. O performer é quem propõe uma nova estética, a estética do precário, que não está relacionada a algo sem valor, de algo escasso ou insuficiente. Não deve ser compreendido como algo negativo a ser combatido, mas como potência para criação e produção. Como recriação do corpo e modos de existência. Sacos plásticos, pedras, elásticos, jornal, areia, conchas e demais materiais fazem parte dos trabalhos da energética do precário de Clark. (FABIÃO, 2011).

O precário para Fabião (2011) se dá enquanto quatro aspectos da precariedade, sendo eles precariedade dos sentidos, do capital, do corpo e da arte. A precariedade no sentido, “que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante e performativo” (FABIÃO, 2011, p.65). A precariedade do capital se dá em “cuja a supremacia é desbancada e a pobreza exposta”, a precariedade da arte que trata sobre a produção que se volta para o ato e para o corpo. Por último, a precariedade do corpo, que a pesquisa relaciona à vertente utilizada pelo *Grupo X*. Para Fabião (2011), o corpo não se percebe ou se faz apenas como deficiência, mas que se atualiza enquanto potência. E é nesse sentido que o *Grupo X* explode o corpo, profanando o lugar do corpo com ou sem deficiência, devendo ocupar qualquer lugar. Inclusive a dança, sem, no entanto, exaltar a deficiência, colocando-a em um posicionamento de sacralização, de superação, mas profanando e devolvendo o seu direito de se atualizar enquanto potência.

Nas abordagens e temas do *Grupo X* na forma como os eventos e ações acontecem e nas relações que estabelecem entre cada performer e com o público, pode ser percebido essa potência do precário na natureza do grupo. As precariedades de sentido, de capital, de corpo e de arte, como abordado por Fabião (2011), são presentes a partir das aberturas criadas pelo *Grupo X*, nas fissuras que o grupo provoca para o corpo, para a dança, e para a relação de dança e performance. A flexibilidade das obras por meio da improvisação de modo a cada atuação, apresentação ou intervenção artística que faça, recria a obra ou o ato performativo, estabelecendo conexão com o que se tem no momento que o processo criativo acontece, com quem está presente e com o espaço onde ela

---

percepção sensorial em seus trabalhos, quando passa a integrar o corpo à sua arte. (SITE ITAÚ CULTURAL)

acontece. A cada apresentação, portanto, novas relações e reflexões se estabelecem com relação a corpo, dança, política, acessibilidade, vida, morte, tempo.

Para Fabião (2011), a estética do precário não é a falta de recurso financeiro para a produção da arte, mas uma escolha política e estética a favor do que Clark chama de “arte sem arte”. Aproximando da produção do *Grupo X*, se desvenda em uma arte que não se camufla em figurinos e cenários luxuosos. Papelão, utensílios do cotidiano ocupam a cena, papel vira vestido de gala, a arte desnuda de artifícios para desvendar um virtuosismo nas relações, em como o corpo ocupa o espaço, como se relaciona com ele. Chamando a atenção para o que de fato é motriz na dança, O CORPO, suas habilidades, a poética que estabelece quando se relaciona com outros corpos, com praças públicas, alterando o espaço comum para um estabelecer novas relações de tempo, de corpo, de dança.

A poética do precário que o *Grupo X* estabelece é um ato profanador, pois toma o que é lhe é de direito novamente, sua potência, sua força na produção da dança, sua expressividade, seu direito de ocupar todo e qualquer espaço, seu direito de pensar, de criar, de profanar.

Figura 5. Registro de intervenção do Grupo X de Improvisação em Dança, em espaço aberto na Universidade Federal da Bahia.



Fonte: <http://www.edgardigital.ufba.br/?p=6760>

A imagem é de divulgação da intervenção artística do *Grupo X de Improvisação em Dança* no evento “Fórum Social Mundial” (2018), evento realizado na Universidade Federal da Bahia. A proposta foi, como em tantos outros momentos do grupo, de estabelecer intervenção em espaço urbano e aberto, proporcionando a interação do público com a ação artística. Como muitos dos trabalhos realizados pelo grupo, a intervenção artística foi realizada solicitando imagens, bilhetes e outro objetos que deixam rastros de suas trajetórias. “...propícia à participação dos transeuntes com o objetivo de revisitar memórias do cotidiano e refletir sobre o acesso ao ambiente e às pessoas presentes nele”, informou o professor da Escola de Dança, Eduardo Oliveira e diretor do grupo.

Figura 6. Ana tem medo do escuro, apresentado no palacete das artes em 2018



Fonte: <http://www.portal24horas.com.br/noticia/402/Palacete-das-Artes-e-palco-do-espetaculo-de-danca-%E2%80%9CAna-tem-medo-do-escuro%E2%80%9D>

#### 4.6. GRUPO X E SEUS DESDOBRAMENTOS NO ACCS INVADE A UNIVERSIDADE E AGE COMO CONTRADISPOSITIVO

O Grupo X já torna uma ação contradispositiva quando com suas especificidades estabelecer relações de democratização dos espaços da dança, mas se torna uma ação com maior potência por fissurar o sistema e entrar numa instituição como a universidade, que conserva padrões de exclusão, de pouca democratização dos espaços e das áreas de conhecimento. Por ser coordenado por professores da instituição não há como desvincular algumas atuações dos professores do trabalho do Grupo X, nos eventos abaixo citados, o Grupo X apresentou, contou com falas de integrantes do grupo.

Figura 7. Encontro debate dificuldades enfrentadas por pessoas com deficiência na UFBA 2018



Fonte: <https://www.agendartecultura.com.br/noticias/acessibilidade-ambiente-academico/>

No ano de 2018, aconteceu o **Encontro O que é isso? Acessibilidade e Universidade**, debate sobre as dificuldades de pessoas com deficiência na Universidade Federal da Bahia. O encontro teve a participação do professor de Libras do Instituto de Letras Bruno Ernsen, de estudantes da instituição, Mateus Rocha e Natália Ribeiro e da professora da Universidade estadual (UNEB), Sandra



Rosa. O evento foi promovido como ação do ACCS (Ação Curricular em Comunidade e em Sociedade) da Escola de Dança: Acessibilidade em Trânsito Poético, que é um ACCS coordenado pelo professor Eduardo Oliveira (da escola de Dança da UFBA) e pelas professoras Cecília Accioly (também da escola de Dança da UFBA) e pela professora Maria Beatriz (do Bacharelado Interdisciplinar em Saúde – IHAC). Importante contextualizar que o ACCS foi fundado pela professora Fátima Daltro. O evento aconteceu sob a coordenação dos professores da Escola de Dança, Cecília Accioly, Eduardo Oliveira e pela professora do Bacharelado Interdisciplinar em Saúde do IHAC Maria Beatriz do Carmo.

Em 2019, a UFBA promove o evento *Encontro O Que É Isso? – Acessibilidade e Direitos: cultura, educação e saúde*, neste evento foi discutido o direitos das pessoas com deficiência, e ocorreu no dia 31 de maio de 2019 no Teatro Experimental, na Escola de Dança da UFBA com apoio do ACCS “Acessibilidade em Trânsito Poético”.<sup>7</sup>

Em 2019, o ACCS Acessibilidade em Trânsito Poético promove oficina voltada para experiência da pessoa com deficiência na Dança Afro nomeada Dança de Rainhas com Josy Brasil e Graziela Santos, na semana inaugural da Escola de Dança.

#### 4.7. MOVIMENTO JUDSON THEATER DANCE

Neste momento, realizo uma análise de aspectos da denominada dança pós-moderna. Há nessa concepção uma preocupação em estabelecer afastamento do virtuosismo e do tecnicismo exacerbado de alguma linguagem de dança moderna. Nesse período, por volta dos anos 1960, na dança e em outras áreas artísticas, o espectador passa a ter uma presença ativa, sendo instigado a ter movimento, a observar a obra de forma participativa, estimulado a tomar decisões, selecionar onde deve olhar, ao passo que as obras passam a ter diversas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Portanto, o espectador tende a tomar maiores decisões e passa a ocupar papel fundamental em dar sentido à obra. Este momento é marcado não

---

<sup>7</sup> Informações no site da agenda cultural da Bahia.

apenas pelas mudanças estéticas da dança, mas também por uma mudança na forma de pensar sobre arte e dança. (SILVA, 2005, p. 61).

Diversos coreógrafos, desde a dança moderna, que se deu no século XX, passam a ter outras preocupações além do perfeccionismo técnico, como Martha Graham (1894-1991). Ela foi um grande marco para a dança moderna, desenvolveu uma minuciosa e apurada técnica, mas com presença importante de dramaticidade e com ênfase na energia interior que “move de dentro para fora através do plexo solar.” (SILVA, 2005, p. 103). Doris Humphrey (1895-1958), também estadunidense, assim como Graham, se inspirou no idealismo de sua época, porém para ela o movimento era o mais importante e acreditava em uma “dança pura”. Juntamente com Charls Wedmann, ao fundarem sua escola em Nova Iorque, desenvolveram técnica em dança a partir de experiências extraídas da rotina e de ações corporais naturais. Trabalhavam como princípio da técnica que toda queda tem uma recuperação, explorando portanto o nível baixo no espaço. A partir de ambas, Marta Graham e Doris Humphrey, tantos outros coreógrafos passaram a explorar a dança em outros níveis no espaço e nas concepções. Para além da preocupação com o treinamento corporal, Humphrey estimulou seus alunos à ampliação criativa, trabalhando estratégias coreográficas, além do ensino técnico. Tais figuras, entre outros, foram importantes para identificação de uma ruptura de ideias presentes na dança (SILVA, 2005, p.99- 105).

Estes nomes foram contemporâneos de muitos outros coreógrafos que no momento da dança moderna sentem a necessidade de quebrar alguns paradigmas presentes na dança que era levada ao palco, a dança que chegava aos teatros. Cada coreógrafo com suas especificidades, fazendo observar a presença não de uma dança moderna, mas de várias danças modernas, em que todas tinham algo em comum: a quebra da estética do balé clássico e a busca por se relacionarem com questões presentes no tempo deles.

Outros nomes marcaram inicialmente a dança moderna, como Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis. Da geração de Humphrey também pode-se citar José Limón, Paul Taylor e Alvin Nikolais.

A dança conhecida como pós-moderna é marcada pela primeira apresentação dos artistas da *Judson Theater Dance* em 1962, em uma igreja em Nova Iorque. O movimento surge por volta dos anos 40, com diversos coreógrafos

interessados em trabalhar experimentações e improvisação. Marcada também por interesse em negar a dramaticidade tão presente na dança moderna. Por essa razão, pode-se notar diversos artistas que por negarem a dança em um sentido expressionista, passam a focar a atenção no movimento, natural do cotidiano.

Na década de cinquenta, começam a surgir os *happenings* em Nova Iorque, que eram acontecimentos envolvendo não apenas dançarinos e performances, mas artistas de diversas áreas, como pintores, escultores, circenses, etc. (SILVA, 2005, p.106-107).

A *Judson Theater Dance* se movia a partir de experimentações que colocavam, e ainda colocam, em questão a pergunta “o que é dança?” Marcam o seu tempo, causando estranhamento ao público, fazendo-o questionar a natureza do que apresentavam, se era ou não dança.

Esses artistas estavam dispostos a ir até o fim no que se refere à pergunta “o que é uma dança? Nessas experimentações o corpo entra em cena como tema principal. Afastando as ideias presentes do balé clássico de uma dança a partir do conjunto de passos que devem ser executados de maneira virtuosa e perfeita, e negando o corpo que externa estados emocionais interiores que se fazem presentes na dança moderna. O que movia o grupo também era se opor as narrativas de contos ou histórias a partir da dança. A partir dessas questões que se opunham, seus espetáculos não possuíam cenários, figurinos glamourosos, tais coisas passam a ser substituídas por roupas do cotidiano, e espaços públicos como cenários. Nesse cenário, pode-se visualizar um corpo orgânico, que se relaciona com seu contexto social e cultural. (LEITE, 2018)

Neste sentido, pode-se observar que o corpo deixa de ser compreendido como instrumento e como recipiente, tão comumente observável em diversas técnicas e práticas em dança, o corpo que deve absorver as informações da coreografia ou apenas atuar como reproduzidor de uma técnica de dança e de uma coreografia. As suas habilidades são comuns inclusive a todos os corpos e não apenas como superação por meio de um perfeccionismo técnico.

A utilização da improvisação fez também questionar, observar e fissurar processos metodológicos até então presentes na dança. Dando enfoque na experiência, na criatividade e na investigação em dança. Todas essas propostas,

que vão se naturalizando na dança contemporânea, nesse momento eram inovadoras e corajosas.

Em algumas produções passa-se a observar a desierarquização da figura do coreógrafo, diluindo o poder sobre as mãos de todos os dançarinos, surgindo então a presença do intérprete-criador, termo comumente utilizado também na atualidade. Sobre esse posicionamento de democratização, também pode-se observar a presença de diversos corpos antes rejeitados para a dança, observando ainda uma possibilidade de ele ser incluído na dança. Ainda como capacidade de democratização, observamos a possibilidade do espectador também não ser mais compreendido como corpo recipiente, que vai assistir ao espetáculo e nele é despejado a história dada, a coreografia “mastigável”. Surge a possibilidade do espectador ativo, que participa algumas vezes fazendo parte da obra completamente. E, em outras, de forma mais silenciosa, estabelecendo leituras. Portanto, a obra não é dada pronta, mas se faz na construção e na relação entre intérpretes-criadores e o público. Tais práticas e mudanças são compreendidas neste trabalho enquanto ações contradispositivas, importantes marcos e mudanças para a constituição atual do cenário diverso e complexo da dança contemporânea.

As mudanças de paradigmas fazem surgir um novo olhar estético na dança. Coreografias menos preocupadas com o glamour, com a espetacularização, com o tecnicismo exacerbado. Importante quebra que potencializa na atualidade o surgimento de um lugar mais aberto ao público, popular e democrático para a dança, onde qualquer corpo pode dançar. Fatos que potencializam ainda o surgimento de novas formas de movimentos, novas características para a dança.

Em “Vigiar e Punir”, Foucault (1975) discorre sobre como as disciplinas, que podemos compreender como dispositivo de poder, se dedicam a um trabalho sobre o corpo. O autor reflete sobre a “manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos e de seus comportamentos” e diz que esse fato se torna mais efetivo sobre o corpo entre o século XVII e XVIII. Muito posterior a esse período é possível localizar o grupo da *Judson* que atuou de modo contundente entre os anos de 1961 até 1964. Embora distante do tempo que Foucault delimita, esse grupo não está distante da análise do filósofo. Nos anos 1960, também ocorria nos Estados Unidos o Movimento dos Direitos Civis dos negros e aumentavam os protestos nos Estados Unidos e no mundo contra a Guerra do Vietnã.

Analisando a história da dança e a trajetória de alguns artistas, percebemos a importância de destacar o movimento *Judson Theater Dance*, pois se destaca como um marco para as mudanças na compreensão de corpo e de quebra de paradigmas para os processos coreográficos até então observados. A *Judson Theater Dance* causou impacto não apenas para a dança, mas para toda a cena de arte. O movimento, apesar de lidar com aspectos da dança, contou com artistas de diversas linguagens, como artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas, totalizando cerca de quarenta artistas.

Essa aproximação de diversos artistas de diferentes linguagens fez surgir “a dança contemporânea” como um universo vasto e relacional, se abrindo para uma estética correlacionada com as artes plásticas, o universo do circo, performance, música e até mesmo de todas estas áreas conjuntamente. Contudo, o importante é que se compreende não apenas relacional com outras áreas artísticas, mas com toda e qualquer questão presente no mundo, como questões políticas, de resistência, de ativismo, de aversão ao racismo, a determinações da política sobre o corpo, por exemplo.

O grupo da *Judson* surgiu a partir de uma turma de composição para dança que Robert Dunn, músico que ensinava no estúdio de dança de Merce Cunningham. Na *Judson*, Dunn deu ênfase nas questões do processo criativo coreográfico e na noção da composição em dança. Partia do princípio de que “todo movimento é dança”, valorizando “o acaso, os processos indeterminados, as improvisações, os movimentos simples e cotidiano” (Marques, 2003, p. 183).

Podemos compreender que, cansados de tanta “docilização” de si próprios, dos corpos, os artistas da *Judson* se engajaram em uma grande luta em que há muito mais a presença de negação, contra toda e qualquer ação de manipulação e controle de seus gestos e de seus movimentos.

Merce Cunningham foi solista na companhia de Martha Graham entre 1939 e 1945, posteriormente seu percurso é lembrado pela parceria com o músico experimental John Cage. O coreógrafo buscou liberdade criativa em suas experimentações, trabalhando com improvisação e tendo interesse em desenvolver os movimentos como centro do processo, o movimento cotidiano e identificável, sem trabalhar com personagens, enredo e dramaticidade. Passou a levar seus trabalhos artísticos para praças, galerias de arte e estacionamentos. Evitando o

espaço convencional que é o palco italiano, além de ter questionado a relação dos dançarinos com a música, sendo possível apreciar apresentações em que aparentemente os dançarinos não se relacionavam com a música ou uns com os outros. Sua trajetória é marcada pela incerteza e o acaso, surpreendendo os seus dançarinos no momento das apresentações, mudando espaço, alterando a música. Ainda com todas as quebras de padrões que o coreógrafo propunha, seus colegas da *Judson* buscavam expandir mais as rupturas, pois achavam que o que Cunningham produzia era ainda muito virtuoso e belo (SILVA, 2005, p. 105 – 110). Não que seja problemático o virtuosismo e a beleza que encontravam nos trabalhos de Cunningham, mas por serem questões que o grupo estava decidido a se opor em suas pesquisas criativas.

O grupo estava interessado em questionar o que até então acompanhava a dança, mas que não era essencial a ela, como cenário, figurino e música. Para que então fosse possível concentrar-se na matéria que lhe fosse de suma importância, o movimento. Por essa intenção focalizaram experimentações a partir dos movimentos cotidianos e buscam uma descodificação, uma tentativa de abandono dos códigos da dança clássica e moderna. (LEITE, 2018)

Merce Cunningham e os demais integrantes da *Judson* trouxeram movimentos anti expressivos, com coreografias e espetáculos que fugiam da estrutura narrativa, tornando comum lidarem com o acaso (FERNANDES, 2016).

Peço que os movimentos sejam executados claramente, sem que se inclua nenhuma expressividade. O que vemos deve ser realmente o movimento de um ou outro bailarino, e não algo que ele ou ela acrescentou e que dificulta a visão. Quero ver a forma que toma um movimento em um bailarino e nada mais. Devo vê-lo de forma clara e diferente em corpos diferentes. (Entrevista extraída de FEBVRE, Michele. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: éditions Chiron, 1995: 20)

É interessante observar nessa fala de Cunningham uma preocupação com a qualidade da diferença, da heterogeneidade dos corpos, isso é potente para suscitar a diversidade dos corpos na dança. Uma importante ruptura contra a idealização de um ou de alguns corpos para a dança, ruptura contra a negação de tantos outros corpos em favor de uma dança que ainda estava por vir, aberta à diversidade, à diferença, à inclusão de todos os corpos. Mas não podemos deixar de notar uma dicotomia significativa presente nessa fala para a compreensão do

corpo. Como negar a expressividade? Como é possível desvincular a expressividade do corpo a partir da compreensão de corponectividade? (RENGEL, 2009). A partir dessa noção, compreendemos que, por mais coerente e significativo que fosse a busca pelo movimento enquanto centro motriz para as produções em dança, compreendemos que não é possível a existência de um movimento “puro” e inexpressivo, tendo em vista que a singularidade e a subjetividade não pode ser apartada, afastada do corpo quanto dança.

Yvonne Rainer (nascida em 1934), dançarina, coreógrafa e cineasta estadunidense, desde que iniciou a sua carreira, no início dos anos 60, questionava e se opunha aos padrões de movimento e estruturas coreográficas da dança moderna, assim como todos os demais artistas que viriam a compor o movimento da *Judson*. *Three Satie Spoons* (1961) e *Three Seascapes* (1962) experimentam relação entre movimento e som. Nas produções citadas, a performer utiliza o som de sua própria voz ao mesmo tempo em que dança. Isso nos faz refletir que, se a produção de som parte de movimento do corpo, pode e deve também ser utilizada enquanto movimento também para a produção da dança, o que passa a ser mais utilizado na dança contemporânea na atualidade.

*Three Seascapes* incluiu muitos dançarinos da *Judson* e explorou processos criativos em dança. Rainer volta suas obras para movimentações do cotidiano e se dedicou a problematizar a característica da espetacularidade em suas coreografias, sendo marcada por obras com base no minimalismo e a sua recusa a teatralidade. Em um manifesto feito por Rainer, alguns questionamentos se mostram em forma de protesto e se traduzem enquanto ação em seu trabalho coreográfico. Manifesto chamado NO MANIFESTO de Yvonne Rainer, 1965, publicado em Tulane Drama Review 10.2.

Não ao espetáculo.

Não ao virtuosismo.

Não a transformações e magia e faz de conta.

Não ao glamour e transcendência da imagem da estrela.

Não para o heroico.

Não ao anti-heroico.

Não para esconder imagens.

Não ao envolvimento

de intérprete ou espectador.

Não ao estilo.

Não para acampar.

Não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer.

Não à excentricidade.

Não para mover ou ser movido.

O manifesto traduz o percurso de Rainer e de muitos outros artistas da *Judson*, que marcaram os anos 60. O movimento foi marcado por todo o período terem enfrentado os paradigmas existentes até então na dança, a exemplo da dispositivo que dita o corpo que deve dançar. A partir dessa lógica, se torna possível qualquer corpo dançar, sem que tenha que passar por um treinamento rigoroso com base em técnicas de dança, pois as experimentações eram basicamente a partir de movimentos corriqueiros, do cotidiano. Fissuraram também a relação do espaço que a dança deveria ocupar.



*Trio A* (1966) é uma obra de Rainer que é construída de sequências de movimento que aparentemente são desconectadas, a performer nunca faz contato visual com o público. A coreógrafa seleciona alguns movimentos simples como caminhadas, movimentações na maioria do cotidiano e as menos cotidianas, buscando ações simples, sem glamour e sem sedução ao espectador. Yvonne Rainer nega em sua trajetória e obras coreográficas a expressividade no bailarino, enquanto caricatura a expressão estereotipada, o que é questionável, pois a partir da noção de corponectividade (RENGEL, 2015), há uma impossibilidade de negar a subjetividade, o todo do(a) bailarino(a). Por compreender corpomente juntos, o bailarino, ao gerar movimento, acessa memórias, imagens, sentimentos, e aproximando a teoria novamente de corpomídia, o performer, ou o bailarino faz-se mídia de si mesmo, sendo traduzida enquanto dança ou realiza qualquer outra atividade.

Até o momento, tudo indica que Rainer tenha conseguido restituir no cinema o impulso desejante que leva à criação, e que ela recusou nas composições coreográficas ao negar o próprio impulso externo que leva ao movimento, como apontou José Gil. Seria então preciso concluir que não é possível dançar sem permanecer na dicotomia entre expressão e objetividade? Ou ainda, a dança jamais poderia aludir à política sem apresentar um corpo unitário (incapaz da fragmentação atingida por Rainer no cinema), no qual a expressão de uma subjetividade narcisista ou da busca por belas formas é inevitável? O corpo não conseguiria sair do seu lugar ou de objeto desligado do mundo que turbilhona à sua volta ou de objeto passivamente submisso a uma enxurrada de significações, sem reconhecer a própria sede e estremeando diante de qualquer manifestação piegas de emotividade, sempre passível de manipulação? (FERNANDES, 2016, p.160)

Nessa citação podemos ainda refletir a dificuldade dessa natureza de um corpo livre de expressividade e ainda de toda e qualquer manipulação que possa vir do dispositivo. Se a todo tempo somos atravessados por manipulação, que nos afeta, a maneira de nos vestirmos, de nos relacionarmos com os espaços, que atravessa nosso desejo e afeta nosso modo de nos relacionarmos com o mundo, como constituir uma dança livre do dispositivo, que se dê de forma totalmente profanadora? E é por essa via que construo a todo tempo neste trabalho a reflexão não de uma dança profanadora ou contradispositiva, mas de uma dança atenta às relações de poder que se impõem ao corpo e que vai desenhando, riscando, narrativas propositivas de ações contradispositivas.

Importante característica presente na maioria dos trabalhos de Yvonne Rainer é a aparente falta de expressividade em sua face. Ainda em Fernandes (2016), que analisa de forma minuciosa a trajetória de Rainer, pontua que por mais que tentasse negar a expressividade dos bailarinos, sua tentativa era em vão. Quando coloca um bailarino negro com rosto pintado no palco, na tentativa de neutralizar sua expressividade, em meio a um período em que havia fortes movimentos pela luta de direitos dos negros, mesmo que sua intenção fosse outra, dezenas de interpretações e intensidades acompanham o homem com o rosto coberto. A coreógrafa diz que não era sua intenção se relacionar com os protestos, que apenas buscava mais uma forma de neutralizar a expressividade (FERNANDES, 2010). Por esse discurso, podemos ainda compreender que a obra artística não se acaba nas intenções do autor, mas é relacional, dialoga com o contexto, com seu momento histórico, com o público entre outras relações que possa fazer.

A reflexão que aqui se faz é que, na tentativa de negar alguns dispositivos para a dança, Rainer se aproxima de outros dispositivos presentes na sociedade, como a desvalorização do negro na sociedade americana. Por essa via, o dispositivo de racismo se volta em um sentido contrário, talvez no sentido de gerar desconforto, gerar fissuras para reflexões. É possível afirmar que segue muito mais enquanto uma ação contradispositiva. Lembrando que dispositivo está sempre em um sentido de controlar corpos, até que ponto a escolha de Rainer e de todo artista se limita a sua escolha e não mais um agenciamento do dispositivo, fazendo com que novos modos de operação se estabeleçam.

Figura 8. Yvonne Rainer em Trio A



Fonte: [www.tumblr.com/search/convalescent%20dance](http://www.tumblr.com/search/convalescent%20dance)

A seguir descrição realizada para esta dissertação de um trecho de *Trio A*: em *Trio A*, a dançarina e coreógrafa Yvonne Rainer veste um macacão preto e usa seus cabelos soltos, que alcançam a altura dos ombros, seus cabelos também são pretos. Não há música. De costas para a câmera e de pé, balança seu quadril de um lado para o outro com uma leve inclinação do tronco. Desliza sobre um pé só com auxílio do outro pé que se apoia no chão. Rainer busca uma diagonal no espaço. A dançarina aparentemente busca uma neutralização na face.

A questão que vem sendo refletida é que talvez não existam contradispositivos. Dispositivo sempre irá existir, faz parte da sociedade, porém eles se modificam, são substituídos por novos padrões, novas normas, novos modos de mover os corpos e estabelecer regras sobre ele. A espera que resta é agir em microprofanações, utilizando-as como ações que criam resistência para existência.

É inegável a contribuição que dançarinos e coreógrafos ativistas, como Merce Cunningham, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti e David Gordon,<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo norte americano, nasceu em 16 de abril de 1919 e faleceu em 26 de julho de 2009. É conhecido por seu trabalho desenvolvido juntamente com o músico experimental John Cage. Marca a dança com coreografias que lidavam com o acaso.

trouxeram para gerar reflexões sobre a produção da dança. Tais reflexões levam a compreender que hoje a dança contemporânea se mostra como uma potência para ações contradispositivas “A derrubada desses “micropoderes” não obedece portanto à lei do tudo ou nada; ele não é adquirido de uma vez por todas por um novo controle dos aparelhos nem por um novo funcionamento ou uma destruição das instituições.” (FOUCAULT, 1975, p.27).

As relações de poder não se limitam apenas ao Estado e a relação deste com a sociedade, não se produzem apenas nos indivíduos, na manipulação dos corpos, dos gestos e dos comportamentos (FOUCAULT, 1975). Por essa razão, reforça-se a ideia da impossibilidade de se romper, barrar e/ou derrubar o dispositivo, de que não há uma total mudança, o que é possível são micro ações contradispositivas.

Apontar grupos e/ou artistas considerados como propositores de ações contradispositivas é relevante para mostrar como procedimentos da dança trouxeram e trazem transformações na compreensão do corpo que pode dançar ou o que se pode dançar, que dança é possível dançar, onde, de que modo pode dançar e viver e até mesmo quem pode viver.

Nessa perspectiva, podemos perceber que muitos grupos de dança na contemporaneidade demonstram um favoritismo por novos formatos, valorizando questões políticas e estéticas enquanto modos de se definir padrões ou períodos para manifestações artísticas. Valorizam a pesquisa do movimento e construções coreográficas democráticas, diluindo a figura do diretor e/ou coreógrafo e dividindo esse espaço de “coreografar” com todos os integrantes do grupo ou da coreografia, por exemplo. E mesmo que haja um diretor ou coreógrafo, o modo de agir é democrático.

---

Como na hora do espetáculo modificar trilha sonora ou algo no espaço entre outras coisas. Nos anos 70 adere o uso de tecnologias em suas criações.

Steve Paxton nasceu em 21 de janeiro de 1939 bailarino e coreógrafo, fez formação com Merce Cunningham e sem seguida com José Limón. Nascido e criado em Arizona nos Estados Unidos.

Simone Forti nasceu em 25 de março de 1935, dançarina, coreógrafa e escritora italiana,

David Gordon nasceu em 14 de julho de 1936, dançarino, coreógrafo, escritor e diretor teatral americano.

Como consequências do movimento da *Judson*, podemos pontuar uma importante atenção para o corpo que deixa de ter uma mera função de instrumento a serviço da dança e passa a ser o protagonista, com suas especificidades e como se move. Todavia ainda podemos visualizar na dança pós-moderna o corpo normatizado como dispositivo para a dança. Por mais que o gesto cotidiano passe a entrar em cena, democratizando esse espaço da dança para corpos que não fossem treinados em técnicas de dança, ainda a dança se limita a corpos bípedes, ouvintes, videntes, todas as demais condições ditas como “normais”, com base no conceito de normalidade de Foucault (2001), conforme já trabalhado o conceito no capítulo anterior.

A partir da *Judson* é possível pontuar as ações contradispositivas de o corpo deixar de ser mero instrumento para a dança, e passar a ser o corpo e o movimento o centro do processo. “O que realmente importava era o movimento em si mesmo, o movimento cotidiano, identificável e sem virtuosismo” (SILVA, p.106. 2005) A pesquisa de movimento passa a ser realizada para todos os dançarinos e não havendo mais a figura hierárquica de um coreógrafo que determina a coreografia para que todos os dançarinos a reproduzam, de modo a ignorar as experiências particulares e as subjetividades.

As qualidades estruturais da dança, como por exemplo o tempo, o espaço ou a dinâmica do movimento tornaram-se então razões mais do que suficientes para a criação coreográfica, que por sua vez, transformou-se naquele movimento em uma moldura, uma janela por onde olhar o movimento em si mesmo. (SILVA, p.106. 2005)

Quando Rainer tenta negar, ainda que em vão, a expressividade do bailarino, nota-se aí tamanho interesse para levar a atenção do espectador para o corpo protagonista da dança. Ainda que se apegando a alguns processos dicotômicos de separação do que é cabeça e o resto do corpo, na perspectiva de não compreender que expressividade faz parte do corpo e não se estabelece apenas na face do bailarino.

Surge, portanto, como quebra de paradigmas no movimento da *Judson*, a presença do corpo como centro do processo criativo, o que traz à reflexão a compreensão de que o corpo não é instrumento para dança. Nem que a dança passa a estar a serviço de acompanhar uma música, pois os artistas passam a

trabalhar sem tanta dependência da coreografia se posicionar a serviço da música. O interesse por priorizar a pesquisa de movimento ao invés de copiar sequências de movimento passadas pela figura da pessoa responsável como coreógrafo.

Essas mudanças são importantes para a configuração do que hoje compreendemos enquanto dança contemporânea. Pois a quebra de todos os paradigmas se mostram também nas obras de dança contemporânea. Se à época (anos 1960) as mudanças causavam estranhamento, fazendo questionar: “será que isso é dança?”, não menos do que gerava o estranhamento da produção de Cunningham, a dança contemporânea tem gerado na atualidade.

Em *Trio A*, Rainer tenta neutralidade, o que não é possível tomando como apoio a essa afirmativa a teoria de corpomídia já anteriormente mencionada neste trabalho.

Cunningham fazia uma busca pelo movimento puro, autogerado. Fazia recusa pelo enredo na dança e buscava movimento pelo movimento. Relevante apontar que não é possível essa máxima, pois são máximas que negam a dança enquanto ato cognitivo; sendo assim, o sentimento não seria possível ser afastado no ato da performance, pois sentimento também é cognição. A dança é o que o corpo sofre, se afeta e o que ela potencializa afetar o meio. A partir desta afirmativa, pergunto portanto, como então criar um movimento puro?

Na sua incansável busca pelo novo, junto a um enfoque analiticamente inteligente do processo de composição, repudiando fórmulas convencionais, os membros da *Judson Theater* experimentaram tantos tipos diferentes de estruturas coreográficas que para a geração que os seguiu, sua mensagem foi clara: não apenas qualquer movimento ou qualquer corpo, mas também qualquer método será permitido. (BANES, Sally. Apud Silva, 2005, p. 113)

A trajetória da *Judson Theater Dance* marca a dança e influencia até os dias atuais no cenário da produção de dança contemporânea no mundo inteiro, abrindo portas para novas relações entre som e dança, trilha sonora e a dança, passando a ser possível observar o uso de falas nos espetáculos de dança, recursos da música da performance e do teatro. Na realidade, o campo das artes no cenário contemporâneo passa a ter linhas de separação borradas, podendo as linguagens se cruzarem, especialmente as artes da cena, que se relacionam ainda mais por lidarem com principal materialidade em comum, o corpo em cena, em movimento.

O que é dança, o que é performance ou o que é teatro? É possível observar obras mais estáveis em suas características de linguagens artísticas ainda na contemporaneidade. No entanto, uma importante profanação da dança na atualidade é ocupar o lugar que o artista desejar, seja na rua, na escola, em uma praça. Outra forma de profanação é o intérprete-criador dar o formato que desejar as suas obras, relacionando-se por vezes com outras linguagens artísticas. Comumente observamos espetáculos em dança com a presença da fala, com recursos da música, ou do teatro, do circo. Fazem-se presentes sons produzidos pelo próprio corpo dos intérpretes-criadores ou dançarinos, compondo ou sendo a própria trilha sonora das obras entre tantas outras formas de se relacionar com as demais linguagens artísticas. Essas produções que relacionam linguagens artísticas têm potência para gerar ações contradispositivas, mas é importante salientar que não é por que um artista se utiliza de várias linguagens artísticas, que necessariamente irá gerar uma arte contradispositiva, tudo depende de como a obra é criada.

Qualquer corpo pode dançar e em qualquer situação. Com movimentos do cotidiano ou elaborações com técnicas específicas. A criatividade ganha espaço, os limites são atravessados, o corpo explode e é o que quiser e como quiser.

É possível afirmar que algumas características da dança contemporânea são o questionamento dos corpos, dos modos de criar, a articulação do discurso com a obra e criação de espaço para a não articulação direta, de modo que esse discurso seja previamente dado para o espectador, de forma óbvia. Por vezes ocorre a relação direta do artista, do performer, do dançarino ou intérprete-criador com a narrativa, no entanto é dada a possibilidade também dessa relação não ser direta, de ter mais espaço para o intérprete. Por essas razões, a dança contemporânea é uma potência para ações contradispositivas.

## 5. PARTE 3 - AÇÕES CONTRADISPOSITIVAS NO TRABALHO ENQUANTO COREÓGRAFA E PROFESSORA DE DANÇA

### 5.1. ATUAÇÃO ENQUANTO PROFESSORA DE PILATES

Em minha atuação profissional, dou aulas de dança e de Pilates. Em linhas breves, o Pilates é um método de condicionamento físico criado por Joseph Pilates na década de 1920 que surgiu na Alemanha. O método se inicia a partir de seus problemas de saúde e se desenvolve na relação que Joseph Pilates tivera com feridos de guerra, acrobatas e bailarinos como Martha Graham e George Balanchine.

O próprio Pilates é um dispositivo, mas a minha prática, de uns tempos para cá, passou por transformações. Não tratando como algo estando certo ou errado. De entender que mesmo na prática do método do Pilates, como cada corpo se adapta ao método, notando as diferenças de cada um. Ainda que o ideal no método é que cada aluno alcance uma determinada postura em determinados exercícios, não se pode negar que cada corpo é único, diferente, que possui diferentes condições. Portanto, cada corpo irá se aproximar do método de diferentes formas.

Utilizo frequentemente em minhas aulas o recurso do toque, para orientar o praticante, porém venho tocando menos ultimamente. Percebo que o toque é bastante significativo para aproximar o praticante da consciência corporal, porém esse mesmo recurso por todo tempo não respeita o tempo de aprendizado de cada um. Então permito agora o tempo de cada um de ir se aproximando de si mesmo, de forma que seja menos impositivo, respeitando cada corpo, as diferenças de cada um, notando que nem por isso perde-se as suas principais características e as suas contribuições para cada indivíduo, permanece sendo a prática de Pilates.



## 5.2. GRUPO DE DANÇA EQUILÍBRIO

O Grupo de dança Equilíbrio é um grupo heterogêneo de pessoas, tendo pessoas de ambos os sexos e de todas as idades, tendo crianças, jovens e idosos, transgênero e estando aberto para qualquer corpo que queira fazer parte. O grupo se encontra mensalmente, em uma manhã de domingo, na Casa de Petitinga – Federação Espírita do Estado da Bahia. Divido a coordenação do grupo com Paulo Argolo, parceiro no trabalho, que apesar de não ter nenhuma formação específica em dança, aproxima e agrega com sua experiência em diferentes áreas artísticas, como experiência que já teve com teatro e sua área profissional, que é comunicação.

A atual formação do grupo se deu a partir de um ciclo de oficinas que aconteceram em 2017, com temáticas de criação em dança e laboratório criativo. Porém foi em 2016 que se iniciaram as pesquisas e as primeiras oficinas que eu ministrava juntamente com Paulo Argolo.

O *Grupo de Dança Equilíbrio* é um grupo formado por basicamente pessoas espíritas. Apesar de não ser o foco desta pesquisa se este é um grupo formado por pessoas espíritas ou não, dentro ou não de um contexto da doutrina espírita, mas as relações de corpo que se fazem presente, é importante entender que o contexto sempre influencia e sempre interessa. Contudo o foco principal é o que está sendo feito na dança, quais as relações de dança que se estabelecem no grupo e quais seus interesses. Para este grupo, sempre será olhado quem é cada um dos integrantes, de onde vem, o que lhe motiva estar ali, para onde deseja ir.

Como o poder sobre o corpo constrói na sociedade, não só na dança, alguns modos de operação, para estabelecer a regra que o poder está interessado. Agamben, um autor contemporâneo que se debruça sobre Foucault, trata sobre o termo dispositivo para afirmar que na sociedade o dispositivo estabelece quem transita onde e como. Podemos notar que isso acontece também na dança, a exemplo da ausência de corpos negros em algumas danças, como o balé por exemplo.

Com a ausência de corpos com deficiência da dança profissional, que existe alguns modelos de corpos na sociedade e especificamente nesta pesquisa para a

dança, quais os corpos podem entrar na universidade? Um corpo deficiente, com surdez, dificuldade de locomoção, ele é bem aceito na universidade? E do universo da dança?

Essas questões passam a permear a pesquisa e a prática no grupo GED. A percepção de que todos os corpos podem e devem dançar, de todas as idades, com ou sem deficiência, autista ou não. Qualquer corpo.

É uma característica do grupo a presença de diversidade, sendo um grupo heterogêneo. Por isso, as razões e interesses para se estar no grupo também são diversos. Em entrevistas com integrantes do grupo, se revelou que existe uma percepção comum de os encontros mensais serem potência para o desenvolvimento de autoconhecimento.

O *Grupo de Dança Equilíbrio* se caracteriza como um grupo que não é profissional, porém demonstram e relatam a importância da participação para o desenvolvimento e construção do ser. Nos relatos e na postura dos integrantes pude perceber uma compreensão coletiva de que o grupo de dança não é mero entretenimento, por isso sempre se dedicou a estudar o que está fazendo, a se comprometer a dividir os conhecimentos por meio de oficinas e encontros abertos. Há liberdade e incentivo à criação, diferente de outros grupos que alguns já fizeram parte, onde reproduzem as coreografias, e movimentos estabelecidos pelo coreógrafo.

Nas entrevistas também foi possível identificar relatos de que compreendiam a coreografia como algo dado e pronto. Após participarem no grupo, essa compreensão se modificou. Sendo frequente a definição de coreografia como expressão do sujeito por meio de movimentos.

Todos relatam que o grupo trabalha com práticas democráticas. Exemplificando que todos desempenham papéis de liderança de cocriadores. Sempre que nos encontramos em um processo criativo, todos os integrantes fazem parte da criação.

É fundamental no *Equilíbrio* a flexibilidade para constante diálogo, em que acordos vão sendo estabelecidos de forma coletiva. Isso é identificado pelos participantes das entrevistas como algo positivo que contribui para práticas democráticas, de forma que funcione dentro dos encontros.

Em 2019, no mês de setembro, o grupo realizou um seminário artístico, onde ocorreu bate papo, comunicação oral em formato de palestra, apresentações artísticas e oficina. Em todas as atividades foi possível ter um público heterogêneo assim como a natureza do grupo. Pessoas de todas as idades, de diferentes lugares. Na oficina foi possível contar com um grupo diverso de aproximadamente vinte pessoas, participantes que nunca haviam tido contato com dança anteriormente ou contato breve.

Tivemos a presença de um senhor com baixa audição, crianças, idosos, jovens e uma jovem dentro do espectro de autismo, que afirmaram o lugar do grupo equilíbrio, que é o de que a dança é para todos e todas, sem distinção. Enquanto resultado deste trabalho foi possível notar o importante papel da dança para grupos especiais, pois já acompanhava a participante autista que em diferentes momentos demonstrava dificuldade para comunicação, porém no momento da oficina e em seu resultado, que era a apresentação de cada grupo, uma sequência criativa, a mesma pessoa do espectro autismo demonstrou total conforto para se comunicar por meio da dança.

Fui percebendo ao longo da pesquisa que algumas práticas e alguns interesses do *Grupo X* já estavam presentes na minha atuação enquanto professora de dança. No processo criativo para trabalhar uma coreografia, solicitei que esse fosse colaborativo, que todos participassem da criação.

No momento de avaliação dos encontros que aconteceram durante o ano, o grupo solicitou práticas de técnicas de dança. Como uma necessidade do grupo de se deslocarem para encaixotamento de um dispositivo, para que possam ser valorizados enquanto dançarinos.

Importante salientar que, trabalhando com improvisação, também há um trabalho técnico. A grande ambivalência de que precisamos do dispositivo para trabalhar justamente contra ele.

Já trabalhamos técnicas de dança deslocando para outras configurações, a exemplo do encontro que trabalhamos a partir dos princípios da dança de salão. O que a dança de salão trabalha? Um corpo condutor e outro corpo que é conduzido. O condutor sugere um deslocamento e o outro corpo responde a essa condução, sempre partindo da relação de transferência de peso. A partir desses princípios, o

grupo pesquisou diversas formas de se deslocar e de conduzir e ser conduzido. De modo que fosse possível ampliar o vocabulário de movimentos sem que eu impusesse uma forma de se moverem. Sempre praticando no sentido de cada um descobrir sua forma de se mover.

Como possíveis deslocamentos desta pesquisa após defesa, enquanto retorno para a sociedade, ministrarei oficinas para grupos especiais, recebendo pessoas de grupos que atende a comunidade, realizando diversos trabalhos com pessoas do espectro autismo, como também tenho intenção de ministrar atividades contando com o apoio do grupo *Massagem às Cegas*, que desenvolve formação em massoterapia para pessoas cegas ou com baixa visão.

Figura 9. Grupo Equilíbrio em uma oficina no Parque São Bartolomeu, em Salvador – 2018



Fonte: Fotografia retirada para registro pessoal.

Esclarecendo, o pesquisador, o coreógrafo ou intérprete-criador é, o que de fato é, a nossa subjetividade, em todos os espaços. Então, enquanto pesquisadora, sou a mesma no grupo GED, as mesmas questões me acompanham, os mesmos interesses. Com isso, chegou um momento da pesquisa que percebi a importância de olhar para o que estava produzindo no GED e aproximar de forma consciente das questões que estavam na minha pesquisa na universidade. Elas já estavam lá,

presentes desde a fundação do grupo, porém ainda não havia aproximado de forma concreta da pesquisa acadêmica. Não era mais possível, portanto, deixar de olhar para as produções do GED, para os processos pedagógicos que ali se faziam presentes, que têm uma relação direta com esta pesquisa.

Desde minha graduação, minha pesquisa era buscar um lugar mais democrático da dança, buscar um lugar em que todos os corpos pudessem dançar e principalmente que se ouvisse a voz de cada um, a voz também do movimento de cada um. Percebi que, durante minha trajetória enquanto dançarina, bailarina, que ansiava pela oportunidade de propor, de descobrir meu movimento, meu jeito de dançar, isso me fora negado, eu reproduzia os códigos, uma técnica de dança, e não buscava traduzir-me enquanto minha subjetividade exposta. Isso pode parecer dicotômico, pois é sabido que, mesmo dançando a partir de uma técnica rigorosa, uma coreografia a partir da reprodução ditada por um coreógrafo, sem que haja participação direta no processo criativo dos intérpretes, sabemos que cada dançarino se faz presente, enquanto corpo que carrega sua trajetória biológica e sociocultural, da mesma forma que disse que eu, enquanto pesquisadora, sou a mesma no espaço do GED. Tem ali minha subjetividade impressa em tudo que faço, tem ali minha compreensão de mundo, sou eu em tudo que for realizar, não diferente seria reproduzindo uma coreografia. Mas há diferença, é limitante. A pesquisa, a exploração dos movimentos não acontece nesse tipo de espaço.

Então passei minha graduação percebendo que havia essa possibilidade. Novos horizontes se abriram quando passei a realizar disciplinas de processos criativos, laboratórios criativos e de prática solística. Expressar algo para além dos códigos das técnicas de dança. Essas motivações me acompanharam na especialização, na produção do GED e na pesquisa de mestrado.

Foi então que, no GED, passei a trabalhar principalmente com a improvisação e laboratórios criativos. Por que escolhi trabalhar com a improvisação? Pois ali percebia cada um dançando do seu jeito, a partir de suas referências e não me sentia no papel de impor como cada um deveria se mover. Fui descobrindo ao longo da minha trajetória na dança, a importância de estudar improvisação, que também é técnica de dança. É preciso estudar e exercitar tanto quanto qualquer outra.

No mestrado, passei a participar do *Grupo X*, que trabalha com todos os corpos, e aos poucos essa abertura foi acontecendo de forma mais intensa no grupo GED. Sempre foi uma característica do grupo manter as portas abertas para quem quisesse chegar, pessoas com ou sem nenhuma prática anterior em dança, já tínhamos jovens e idosos, aos poucos foram chegando crianças, transexual e neste ano de 2020 recebemos uma pessoa cega. Participar anteriormente no *Grupo X* foi fundamental para saber receber a diversidade dos corpos.

Portanto as questões presentes no Grupo X já se faziam presente em minha prática no GED, mas ainda não havia as notado. Como não perceber que minha pesquisa de mestrado estava em minha prática também? Estava, a todo tempo, esse lugar democrático do corpo, a não idealização de um corpo.

### 5.3. RELATOS DOS PARTICIPANTES

Segue abaixo relato de uma das integrantes do GED que possui 69 anos, mulher negra. Diz que acredita ser importante essa pesquisa, inclusive por vir de uma pessoa que não é negra, tendo a possibilidade de levar para a universidade ou para o balé o questionamento das presenças e ausências de corpos negros em alguns espaços da dança.

“será uma voz bem-vinda... por que a dança, o balé ou o que for, tem q ser independente de idade. A partir do momento que a pessoa tem a possibilidade de se jogar naquele trabalho, entende? A pessoa pode. E não ter professores que façam essa negritude ficar a par, a quem de um trabalho, dentro de uma universidade, de uma escola de dança. Antigamente minha irmã dançava... a gente via discriminação... muito pertinente, muito mostrada...” (Entrevistada J)

Uma das integrantes, mulher negra de 38 anos, diz que entrou na dança após os 30 anos, em 2014, fazendo aulas de dança do ventre. Relata que quando começou a dançar não via mulheres negras e gordas no contexto da dança do ventre. Passou a fazer aulas com um homem gay de dança tribal.

O relato de uma integrante do grupo vem da fala de uma mulher idosa negra, formada em educação física e em dança, que foi fazer educação física pela

dificuldade que enfrentou de na sociedade encontrar meios de sobrevivência apenas como profissional da dança. O que apresenta mais um dispositivo que se lança em termos econômicos que faz morrer a arte. É interesse do poder fazer viver a indústria cultural e fazer morrer as demais produções que contemplem o indivíduo de forma a agregar para sua formação e colabore para construção de si enquanto um indivíduo profanador.

Há uma unanimidade nas entrevistas realizadas com os integrantes do GED. Todos falam da presença de práticas democráticas no grupo por serem feitas todas as tomadas de decisão em coletivo. É unânime a fala também de que todos os integrantes se sentem como cocriadores nos processos artísticos e que a figura de liderança é diluída. Todos exercem esse papel, por mais que haja dois coordenadores, que sou eu e Paulo Argolo. Todos sentem que possuem responsabilidades no grupo em termos de tomadas de decisões, em fazer com que o estudo aconteça e que as coreografias sejam construídas de forma coletiva.

O grupo percebe que essas práticas democráticas são um dos principais fatores para que o grupo se posicione de forma contrária ao poder sobre o corpo. Que essas práticas democráticas potencializam um fazer na dança que viabilize a singularidade de cada um ser visualizada e valorizada.

É uma percepção coletiva também que tais práticas democráticas se dão metodologicamente no fazer da dança por meio do uso da improvisação como meio criativo e como fim também, pois apresentamos processos criativos em que a improvisação fez parte do processo de construção mas se dá também nas apresentações. Mantemos sempre um “jogo aberto”, ainda que alguns acordos possam ser feitos para definir o início, meio e fim da obra. Esses acordos também podem acontecer em termos de espacialidade, mas nunca acontecem de modo a fechar completamente a obra. As apresentações sempre estão abertas para o acaso, para as relações que possam se dar no momento da apresentação.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do referencial teórico de Agamben (2007 e 2009) sobre dispositivo e profanação, essa pesquisa culmina em concluir que o *Grupo X de Improvisação em Dança*, ao longo dos anos em sua trajetória, sempre esteve em busca de estabelecer ações contradispositivas. Essa pesquisa, que vem do desejo de estabelecer relações mais democráticas para a dança, já vem resultando em práticas direcionadas a também estabelecer ações contradispositivas por meio das atividades propostas dentro do *Grupo de Dança Equilíbrio*.

O *Grupo X de Improvisação em Dança* em sua trajetória, por meio de apresentação de espetáculos, promoção de oficinas, realização de intervenção urbana, transformando espaços comuns em espaços poéticos. O grupo por ter atividades como audiodescrição e Libras em eventos e dançarinos de todos os corpos, propõe ação profanadora na relação de corpos na dança, da idealização de alguns corpos. Por essa razão, promove discussão sobre o corpo na dança, sobre acessibilidade, sobre políticas para a dança e estabelece novos modos de operação. Propõe ainda a dança como um espaço para discussão sobre espaço e ressignifica os espaços e as relações. A improvisação acontece enquanto um recurso para democratização na dança.

A precariedade enquanto conceito que neste trabalho se atualiza para potência, para agir como contradispositivo, precariedade como recurso que aproxima o cotidiano, que ressignifica a dança e a performance.

Essas quebras de paradigmas direcionam novos olhares para o corpo e movimento como matriz da dança e o *Grupo X de Improvisação em Dança* se lança enquanto contradispositivo que enfrenta, fissa o dispositivo dança, o dispositivo Universidade e reestabelece novas relações nesses espaços. Por mais que não seja possível ser ou encontrar um artista ou um grupo de dança plenamente profanador, com micropolíticas contradispositivas, vamos conquistando espaços de diferença no todo.

É importante frisar ainda que neste trabalho me atentei a alguns recortes: como tratar sobre o movimento da *Judson Theater Dance* e sua influência sobre o atual cenário que pode ser visualizado na dança contemporânea; e o *Grupo X*,



porém é importante reconhecer que a dança contemporânea no geral tem potência para se posicionar de modo a enfrentar o dispositivo, como muitos grupos têm se colocado. Portanto, a dança contemporânea pode se colocar em resistência aos *modi operandi* que são estabelecidos pelo dispositivo no âmbito da dança e de forma mais ampla para o corpo.

O que é possível ser percebido enquanto eixo em comum sobre os diferentes movimentos apresentados, a *Judson*, o Grupo X e o Grupo Equilíbrio é a busca pela dança enquanto seus elementos principais, afastando outros elementos para se centrar no movimento, na fisicalidade do corpo e suas habilidades, a busca por danças como espaços mais democráticos para o corpo a improvisação como técnica que fomenta as experiências e potencializa este lugar da dança em um sentido mais democrático e neste sentido afastando as dicotomias entre corpo e mente, teoria e prática, processos de ensino e aprendizagens apartados do sujeito, do reconhecimento do sujeito como sócio, biológico e cultural.

É preciso, portanto, reconhecer nessas questões pistas para investir em processos de ensino e aprendizagem da dança que contribua para formação de sujeito atentos ao dispositivo de controle e a necessidade de criar válvulas de escape para que sejam criadas brechas no sistema e, aos poucos, encontrar na dança contemporânea mais produções no sentido de profanação do dispositivo.

## 7. REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. **A Indústria Cultural**. (Tradução de Amélia Cohn, 4ª edição), In COHN, Gabriel (org.). Comunicação e Indústria Cultural. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1978.

AGAMBEN. Giorgio. **HOMO SACER. O PODER SOBERANO E A VIDA NUA**.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradutor Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

BAPTISTA. Mauro Rocha. **A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben**. IN: Revista estação literária. Londrina. 2015. IN: Revista estação literária: <[www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art1.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art1.pdf)> Acesso em outubro de 2016.

BARRETO. Ivana Menna. **Autoria em rede. Modos de produção e implicações políticas**. Editora Viveira de Castro. Rio de Janeiro-RJ, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua Reprodutibilidade Técnica**, In LIMA, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990, 4ª ed.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre linguagem (1925-1921)**. Editora 34. Coleção Espírito Crítico. <[www.cidadhania.files.wordpress.com/2013/07/walter-benjamin-crc3adtica-da-violc3aancia-1.pdf](http://www.cidadhania.files.wordpress.com/2013/07/walter-benjamin-crc3adtica-da-violc3aancia-1.pdf)>

CARMO. Carlos Eduardo Oliveira do. DALTRO. Fátima Campos D. de Castro (Org.). **Livro do X**. Salvador: Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, 2019.

CARMO. Carlos Eduardo Oliveira do; RIBEIRO. Natalia Pinto da Rocha. **Uma prática da consideração: para além da bipedia compulsória na dança**. In: ANAIS DO 6º ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2019, Salvador. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/uma-pratica-da-consideracao-para-alem-da-bipedia-compulsoria-na-danca>> Acesso em: 07 set. 2020.

CHAVES, Virgínia. **Corporeidade; o lócus da expressão do homem-mundo; o corpo: uma via de acesso**. IN: A Dança: uma estratégia para revelação e reelaboração do corpo no ensino público fundamental. Dissertação apresentada ao PPGA/UFBA. Cap. II, 2002.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. Editora Brasiliense. São Paulo, 1998.

DINIZ, Francisco Rômulo. OLIVEIRA, Almeida Alves. **Foucault – do poder disciplinar ao Biopoder**. Scientia. vol. 2, nº 3. Novembro de 2013/junho de 2014. Disponível em <[www.faculdade.flucianofeijao.com.br/site\\_novo/scientia/servico/pdfs/VOL2\\_N3/FRANCISCOROMULOALVESDINIZ.pdf](http://www.faculdade.flucianofeijao.com.br/site_novo/scientia/servico/pdfs/VOL2_N3/FRANCISCOROMULOALVESDINIZ.pdf)> Acesso em março de 2020

**Enciclopédia Itaú cultural**. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>> . Acesso em junho de 2020.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e Precariedade**. Em: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p. 63 –85

FERNANDES, Mariana Patrício **“A realidade que resiste”**: a relação entre o espectador e a dança em trio a de Yvonne Rainer. Periódico do programa de pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. v. 5, n. 1, ano 2013. Disponível em <[www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3277/2745](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3277/2745)> Acesso em março de 2020.

\_\_\_\_\_. **Por que calafrios? : interações entre imagem, corpo e desejo em Yvonne Rainer**. Editora Aleal. vol.12. Rio de Janeiro. Junho de 2010. IN: Scielo: <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2010000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000100011)> Acesso em 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal. 1979.

\_\_\_\_\_. **Os anormais**: curso no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Tradução Raquel Ramallete. 27º edição. Editora Vozes. 1975.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. Ed. – São Paulo: Atlas, 2010.

\_\_\_\_\_. **Métodos e técnicas de pesquisa social** / 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Segunda edição. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma teoria corpomídia**. In: GREINER, Christine (Org). O corpo: pistas para estudos indisciplinados. Segunda edição. São Paulo. Annablume, 2005. p.125-133.

Blog do GRUPO X de improvisação em dança. Disponível em <[www.grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br](http://www.grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br)> Acesso em abril de 2019.

HORKHEIMER, Max. **Crítica de la razón instrumental**. Trad. V. A. Murena; D. J. Vogelmann. Buenos Aires: Sur, 1973.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. **A Industria Cultural: O esclarecimento como Mistificação das Massas.** Tradução de Guido Antonino de Almeida. In Dialética do Esclarecimento, Rio de Janeiro, Zahar, 1986, 2ª ed.

KATZ, Helena. **A SENHORA DA POS MODERNIDADE.** O Estadão de São Paulo, 14 de julho de 2009. Disponível em <[www.cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-senhora-da-pos-modernidade,402358](http://www.cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-senhora-da-pos-modernidade,402358)> Acesso em 16 de maio de 2019.

\_\_\_\_\_. **UM, DOIS, TRÊS. A DANÇA É O PENSAMENTO DO CORPO.** Belo Horizonte. Editora Fórum internacional de dança. 2005. 1 ed.

LEITE, Ana Rita Nicoliello Lara. **Yvonne Rainer e os fins da dança: corpo, consciência e educação somática,** Dois pontos:, Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, p. 125-133, setembro de 2018.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia.** Revista Ilha v13 n1 Artigo 3. Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, SC. 2011. Disponível em <[www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41)>

\_\_\_\_\_. **Planos de Composição.** In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia. CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo, 2010. Disponível em:<[www.danca.ufba.br/arquivos\\_pdf/Planos\\_Composi%C3%A7ao.pdf](http://www.danca.ufba.br/arquivos_pdf/Planos_Composi%C3%A7ao.pdf)> Acesso em 06 de outubro de 2016.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença. Cartografia de múltiplos corpos.** Editora EDUFBA. Salvador, Bahia. 2012.

MATOS. Milianie Lage. **A dança como contradispositivo no cotidiano social: interações estético -políticas no espaço urbano.** In: [www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18663](http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18663)

MORAES. Daniel Silva. JARDIM. Alex Fabiano Correia. **O que é uma linha de fuga? Consideração a partir do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa.** Viso - Cadernos de estética aplicada, revista eletrônica de estética. Nº 20, jan-jun/2017

NEVES. Neide. **Arte, técnica e poder.** RevistaTKV. N1 ANO1- 2017. Disponível em < [www.revistatkv.art.br/artigo-arte-tecnica-e-poder](http://www.revistatkv.art.br/artigo-arte-tecnica-e-poder). > Acesso em março de 2020.

\_\_\_\_\_. **A técnica como dispositiva de controle do corpomídia.** Tese de Doutorado em Comunicação na PUC-SP. Disponível em <[www.sapientia.pucsp.br/handle/handle/5285](http://www.sapientia.pucsp.br/handle/handle/5285)> Acesso em março de 2020.

NÓBREGA. Terezinha Petrucia da. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty.** Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2008. In: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra Pequetitas coisas entre nós mesmos.** Dissertação de mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia, 2013. Salvador- BA.

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. **Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra Pequetitas coisas entre nós mesmos do Grupo X de Improvisação em Dança.** In: CARMO, Eduardo; DALTRO, Fátima (Org.). Livro do X. Carlos Eduardo Oliveira do Carmo Salvador, 2019. p. 63-73.

PELBART, Peter P. **Políticas da vida, produção do comum e a vida.** Saúde Soc. São Paulo, v.24, supl.1, p.19-26. 2015

\_\_\_\_\_. **Vida Capital. Ensaio de biopolítica.** Editora luminuras. São Paulo. SP. 2003

\_\_\_\_\_. **Vida e Morte em Contexto de Dominação Biopolítica.** Conferência no Instituto de Estudos Avançado, 2008. Disponível em: <[www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf/view](http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf/view)> Acesso em dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. **Vida nua, vida besta, uma vida.** Disponível em: <[www./we.riseup.net/assets/57229/Vida%20Nua,%20Vida%20Besta,%20Uma%20Vida%20%28P.P.pdf](http://www.we.riseup.net/assets/57229/Vida%20Nua,%20Vida%20Besta,%20Uma%20Vida%20%28P.P.pdf)> Acesso em outubro de 2019.

REALE, G; ANTISERI, D. **Historia da filosofia, 6: de Nietzsche à Escola de Frankfurt.** São Paulo. Paulus, 2006.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2007

\_\_\_\_\_. **Corponectivos em diásporas: uma reflexão para a pesquisa em dança**

SANTOS. Boaventura de Souza. **Democratizar a democracia.**

SILVIA, Eliane Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador. Editora EDUFBA, 2005.

SILVA, Jerto Cardoso da; GARCIA, Edna Linhares. **Produção de subjetividade e construção do sujeito.** Barbaroi, Santa Cruz do Sul, n. 35, p. 189-198, dez. 2011. Disponível em <[www.pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782011000200013&lng=pt&nrm=iso](http://www.pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782011000200013&lng=pt&nrm=iso)>. Acessos em 22 nov. 2019.

SIMÕES. Charlene. **Metáforas Dualistas De Demarcação Do Corpo Na Dança: Como Mote Expressivo E Possibilidades De Repensá-las.** Dissertação de Mestrado realizada na Universidade Federal da Bahia em 2005. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19482>> Acesso em março de 2020.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad. 2002

SOUZA. Giorrdani Gorki Queiroz de Souza. **X = Improviso coletivo (+) Intersubjetividade (+) Produção compartilhada de sentido**. In: CARMO, Eduardo; DALTRO. Fátima (Org.). Livro do X. Carlos Eduardo Oliveira do Carmo. Salvador, 2019. p 35-45.

VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. **Convite À Estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

## **APÊNDICE I – Questionário respondido por Fátima Daltro – diretora do Grupo X de Improvisação em Dança**

### 1. Como nasce o Grupo X?

Resposta: O Grupo X surge das oficinas, projetos extensão e pesquisas dos professores Fafá Daltro e David Iannitelli, ambos da Escola de Dança da UFBA no período de 1998/2002. Vide [www.grupox.ufba.br](http://www.grupox.ufba.br) e

[www.blogspotgrupoxdeimprivisacaoemdanca](http://www.blogspotgrupoxdeimprivisacaoemdanca). Facebook Grupo X de Improvisação em Dança.

### 2. Quais as principais intenções do Grupo X?

Resposta: O Grupo X de Improvisação em dança tem caráter artístico educativo, cuja argumentação aborda processos e configuração da dança em múltiplos corpos. As pesquisas se contrapõem às propostas dos ditos corpos ideais, e políticas públicas para o acesso da pessoa com deficiência.

### 3. O Grupo X se coloca como um grupo que discute questões de inclusão?

Resposta: O grupo argumenta políticas de acessibilidade, levanta questões sobre o corpo em suas múltiplas potencialidades, logo, o corpo da pessoa com deficiência não está fora dessa ação. Os experimentos e estratégias compositivas tem como escolha estética a improvisação em dança, bem como o respeito às singularidades, particularidades de seus participantes, das comunidades visitadas, e performances desenvolvidas em conjunto.

### 4. O Grupo X é um grupo de dança inclusiva?

Resposta: Não pensamos o grupo por esse caminho, mas sim, como um grupo que pesquisa a dança contemporânea e que se envereda por distintas rotas em busca de proposições inovadoras para organização do movimento, da dança, com um objetivo de comunicar algo, a atingir o outro com sensibilidade.

5. Quais as principais questões motivadoras para o grupo?

Resposta: A relação corpo, espaço, tempo de riqueza infinita. Os espaços diferenciados (rua, casa, parede, galerias, apartamentos, casarões, cozinha, partes da casa, etc), a experiência com o movimento, o tempo de elaboração e exposição do movimento, os arranjos do percurso, os problemas que precisam ser resolvido no momento, o exercício da escuta entre os dançarinos, lugar do outro no ambiente cênico. Como o corpo se move, expõe e comunica sensibilidades? Quem sabe essa questão, entre tantas outras que podem existir? São os desafios de um dia, uma ideia de beber copo com água, coisas corriqueiras do dia a dia, o social tornado poético. A vida social comum nos interessa e nos aproxima.

6. Quais as questões sobre corpo e discussões sobre corpo e dança interessam ao Grupo X?

Resposta: O que move o grupo para a pesquisa é o encontro com o movimento, encontro com o corpo e corpos sem distinção. Experimentamos o fazer da dança. Seus modos de organização são tão peculiares e, a depender do contexto onde se está inserido e de onde se pretende começar, as possibilidades são infinitas. Quando experimentamos uma proposição, os caminhos para encontrar um ponto de convergência são distintos, certamente se chegará a algum lugar, não sabemos ao certo qual, mas, ao estabelecer escuta coletiva essa possibilidade é tipo uma vertigem...é um universo de desafios, não tem fim...

7. Quais as principais ações do grupo?

Resposta: O Grupo X, de caráter artístico educativo e itinerante, suas ações abrangem seminários, minicursos, performances em distintos espaços, participação de eventos científicos com argumentações que abordam processos, configuração da dança e políticas de acessibilidade. O grupo é pioneiro em pesquisas que envolvem audiodescrição de imagens de dança para o acesso da pessoa com deficiência visual (2008). Desde então, em suas mostras performáticas conta com a participação de audiodescriitores (2008/2019).



8. Como se dá a presença do Grupo X num curso de extensão na universidade?

Resposta: Ser projeto de extensão é um meio para estabelecer o intercâmbio entre universidade e comunidades, expor em outros lugares de âmbito nacional e internacional os trabalhos de professores, estudantes e pesquisadores vinculados à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Em todos os lugares visitados a convite, congressos ou performances, o nosso discurso abrange a Escola de Dança e a PROEXT, sua importância em fomentar trabalhos artísticos educativos de seus professores e estudantes. Somos gratos por esse espaço de trabalho e as possibilidades que nos proporcionam. Trabalhamos com afinco, buscamos lugares, desafiamos a hegemonia, acreditamos no potencial do corpo, seja ele qual for. O retorno que nos chegam daqueles que participam das ações/atividades GX são respostas positivas dos encontros promovidos pelo grupo.

O GX é sem roteiro...como assim?

É desafio e tapa na cara...

Exigência de conexão...

É mundo social e corriqueiro...

É lugar de dança séria...

É fora de ordem...

Vive de suaves mudanças...

Fafá é a diretora..., a dona de tudo.

Edu é o diretor...fica dando ordens.

Aline, ninguém perguntou nada a ela. Entrou de vez. Danada.

Wil...to morta de felicidade.

Iran, GX eu sou vovô, estou desde sua criação.

Risadas escandalosa de Edu, jogos sociais e corriqueiros, poéticas que desarmam, afetos que nos une, escuta e prontidão, sem roteiros, roteiro móveis...

## **APÊNDICE II - Entrevista com cinco perguntas que foram respondidas por Eduardo Oliveira, diretor do Grupo X de Improvisação em Dança.**

### 1. Como foi sua chegada ao grupo?

Resposta: Eu estava em 1998 entrando, entrei no grupo “sobre rodas” e o professor David Iannitelli eu é um dos fundadores do Grupo X junto com professora Fafá Daltro, passava pelo corredor e o grupo sobre rodas era um projeto de pesquisa da especialização de Rita Espineli que era formada em Educação Física na Paraíba e veio fazer especialização em Dança aqui na escola de dança e a pesquisa dela tinha a ver com dança e deficiência. Aí eu entrei nesse grupo sobre rodas e a gente tinha uma sala lá na escola de dança, na sala 4 como sempre por que não tinha possibilidade de ser outra. Aí professor David passava e sempre via a gente e ele sempre foi muito curioso, atencioso e generoso e sempre passava e ficava assistindo os ensaios e uma vez me convidou para eu poder participar das pesquisas do Grupo X, como a gente tem hoje dia de sexta, era dia de terça a tarde, que ele gostava muito de me ver dançar e achava que seria ótimo também se eu tivesse a experiência no Grupo X. e aí eu levei um tempo até conseguir chegar no Grupo X e em 1999 eu comecei a frequentar as pesquisas do X, já participava dos espetáculos.

### 2. Quais as principais intenções do Grupo X?

Resposta: É um grupo que acolhe diversas pessoas de muitos lugares, crianças, mais velhas, com deficiência, sem. A intenção do grupo é a improvisação em cena em muitos espaços, espaços abertos e ressignificar espaços mais tradicionais da cena.

### 3. Quais as questões e discussões sobre corpo e dança interessam ao Grupo X?

Resposta: Explorar espaços não convencionais, quando em espaços tradicionais como pode subverter esses espaços. É a questão principal. A partir disso, desde o início e agora quando a coordenar o Grupo X, em 2016, acho de fundamental importância pensar em desconstruir os padrões corporais e os padrões estabelecidos do pensamento hegemônico da dança, das formas, de uma questão

estética. É isso, do corpo apolíneo, virtuoso, belo. É questionar isso, por que não é que os outros corpos que não estão dentro deste padrão, né, quando a gente fala a dança já vem, qual a imagem desse corpo que já vem? ou de que dança se constrói? É pensar que todas essas questões, do belo, de habilidades, todos os corpos têm. Então é olhar para as especificidades desses corpos. Corpos de pessoas mais velhas, corpos de pessoas não magras, não bípedes, pessoas com deficiência e sem. ... É pensar a dança fora desses padrões excludentes.

4. Quais as questões e discussões sobre corpo e dança interessam ao Grupo X?

Resposta: Antes de mais nada o que interessa ao Grupo X é a improvisação, a pesquisa em improvisação na cena, a gente encontrar estratégias e procedimentos que repercutem, que reverberem que mobilizem uma consciência, um estado de presença na cena com a improvisação mediando os espaços que a gente ocupa. Então antes de mais nada é a improvisação, é explorar espaços não convencionais e se está em espaços convencionais como palco e sala, como ocupar, como pode subverter os padrões já estabelecidos nesses espaços de ocupação disso. Estar na rua estar em museus, em casas, em apartamentos, enfim. E aí acho que é uma questão principal do X. A partir disso penso que desde o início e agora que passei a coordenar o Grupo X, em 2016, acho de fundamental importância pensar em desconstruir os padrões corporais e padrões estabelecidos do pensamento hegemônico da dança, das formas, de uma questão estética, do corpo apolíneo, virtuoso, belo. É questionar isso, porque não é que os outros corpos que não estão dentro desse padrão. Quando a gente fala dança, qual a imagem desse corpo que já vem? Ou de que dança se constrói? É pensar que todas essas questões, do belo, de habilidades, todos os corpos têm. Então é olhar para as especificidades desses corpos, corpos de pessoas mais velhas, de pessoas não magras, não bípedes, pessoas com deficiência e sem. A gente tem no grupo desde criança até pessoa da terceira idade. Então é pensar a dança fora desses padrões excludentes. Que no início não era um discurso muito claro, mas que isso já existia, porque nas pesquisas, desde que David estava no Grupo X e até agora, era aberta a porta para quem quisesse entrar, gente com experiência e gente sem experiência na dança. Então isso era muito forte. E aí me parece que é o que nos diferencia de outras propostas, também essa abertura de possibilidades para quem chegue contribua

também a partir dessas especificidades, aí a gente vai se reorganizando é um processo de reorganização constante. A cada dia e a cada momento, de acordo com quem está no momento dessa pesquisa.

5. Quais as principais ações do grupo?

Resposta: Nós temos encontros semanais para pesquisa em improvisação na cena, que é aberta para todo mundo, aberta para comunidade, aberta ao público, gratuita. Nós procuramos pensar em estar sempre construindo performances, vendo de que maneira, por que depende de questão financeira, de ter apoio ou não, então isso varia muito, mas são oficinas, as ações de acessibilidade que o grupo é pioneiro, quando em 2008, com espetáculo audíveis que ganhou prêmio da FUNARTE para montagem. Somos o primeiro grupo em dança com áudio descrição. Então a partir daí essa pesquisa com acessibilidade, com a tecnologia assistindo ficou muito presente no Grupo X, principalmente a áudio descrição enquanto pesquisa mesmo de experimentos em dança, de exploração de movimento, de construção de cena junto com a áudio descrição. É uma via de mão dupla, como você vê essa áudio descrição com a improvisação e com as características do Grupo X. Então em tenho a formação, a parte educacional, informativa, que são as oficinas, as pesquisas semanais, a parte da acessibilidade e a criação artística que são os processos de montagem de criação e de performance. Eu penso o Grupo X a partir desses 3 eixos.

### **APÊNDICE III- Questionário Grupo Espírita de Dança Equilíbrio**

Entrevistado: Paulo Argolo, coordenador do Grupo de Dança Equilíbrio

#### 1. Quais as principais questões motivadoras para o grupo?

Resposta: A motivação para eu estar no grupo, na condição de participante, de colaborador é os aspectos, que na minha visão o grupo tem aspectos terapêuticos, muito mais do que a arte pela arte, é sim dentro do contexto, da forma como acontece, dos encontros, da troca com as pessoas, da movimentação do corpo, do autoconhecimento, acho que é uma palavra forte de motivação é autoconhecimento. Então para mim o grupo me proporciona bastante autoconhecimento, bastante exercício da consciência coletiva, então estar em um grupo de dança que mexe com corpos, a gente tem que ter essa troca da consciência coletiva. Então são três coisas que eu trouxe, a questão do autoconhecimento, as consequências terapêuticas que isso traz para mim e consciência coletiva.

Do ponto de vista mais coletivo, eu percebo que há motivações diversas, não tem uma motivação única, até pela diferença de perfil que a gente tem, tem pessoas que já relataram para mim e eu percebo também, que estão por encontrarem no grupo o que eles mesmos chamam de equilíbrio, o próprio nome do grupo é trazido como uma palavra característica motivadora. “Quando eu venho aqui...”, “quando estou no grupo eu sinto uma paz, eu sinto equilíbrio”. Então é a busca por esse momento, esse ponto de equilíbrio, de paz, é uma motivação para as pessoas que vão todos os domingos. Tem um outro ponto que eu percebo que é o interesse por se sentir útil. Eu acho que a arte e a dança e o corpo, né, ele coloca a pessoa, quando ela consegue executar aquilo que ela pretendia executar, traz esse significado para a pessoa, do ponto de vista da auto estima. Eu escuto muito isso das pessoas, de alguns perfis, principalmente de pessoas de mais idade mais avançada....

Tem uma outra motivação que é a do espetáculo. Algumas pessoas procuram pelo interesse pelo belo. As pessoas querem montar um produto e apresentar.

2. Quais as questões sobre corpo e discussões sobre corpo e dança interessam ao grupo?

Resposta: O tabu do corpo, expor o corpo, dançar, se mostrar e se permitir a avaliação dos olhares dos outros. Muitas pessoas relatam lá no grupo e eu percebo também para mim isso é uma questão.

Movimentar o corpo, dançar, envolve esse tabu mesmo.

3. Algo mudou sobre a compreensão da relação do corpo e da dança após sua entrada no grupo?

Resposta: Mudança com relação à dança, sim, antes eu tinha a visão da dança como espaço muito da sensualidade mesmo, como essa parte que as pessoas observam, como a parte da erotização, da sensualidade. O que não é mais hoje o que eu percebo. A dança é uma expressão mesmo da nossa personalidade. E do corpo também, essa coisa do se conhecer, do se alto conhecer, ela muda com a participação no grupo.

4. Qual a condição de liderança no grupo?

Resposta: Considero que temos uma liderança participativa e democrática. Porque como todo grupo, há uma necessidade de liderança, então isso é feito por Pâmela e por mim. Mas essa liderança que a gente está trazendo é participativa por que tem várias ferramentas que a gente utiliza para contar com a participação efetiva dos membros e não é apenas em ouvir, em permitir sugestões ou críticas, não é isso. É uma gestão participativa a ponto da gente permitir, na verdade nem é boa essa palavra, a gente não permite. O grupo tem essa liberdade de em vários momentos nós motivarmos, a palavra melhor é essa, é o ponto da gente motivar que os membros do grupo proponham e façam atividades. Então vários momentos foram assim, nós tivemos vários momentos de avaliação coletiva, de propostas de oficinas de membros do grupo. Então o grupo alí entende o que é melhor para momento, o grupo propõe, executa e avalia em conjunto. Em momentos

necessários nós somos líderes, é claro, que comunicamos, que administrativamente organizamos detalhes para fazer o grupo acontecer, mas na essência do conteúdo, da prática da dança, do estudo, é muito participativo.

5. Como você percebe seu papel no grupo?

Resposta: Meu papel tem esse item de coordenador, de colaborador, mas assim, o papel ele é importante, mas não é mais importante do que do outro, não consigo ver isso. Por que por exemplo teve momentos que eu não pude ir e isso, é claro, o pessoal sente nossa falta, mas não invalidou, como um coreógrafo que por exemplo que falte o grupo, talvez o grupo pare, não sei se isso acontece, mas eu também não tenho essa vivência não. Mas eu acredito que o papel apesar de ser importante, eu tenho papel enquanto membro do grupo, é como se fosse coordenador-membro.

6. Como você compreende o posicionamento de coreógrafo no grupo? Há diferenças em relação a outros grupos de dança que você já fez parte?

Resposta: O coreógrafo no grupo, a gente nem chama dessa forma, né. Apesar da gente coreografar, ensaiar movimentos de dança, até para produzir produtos cênicos, o coreógrafo é mais um facilitador dos movimentos que nós descobrimos no nosso corpo, do que aquele coreógrafo que “7 e 8” que a gente está acostumado e vê em outros grupos mais de dança que eu já participei. Então, por exemplo, e lá tinha um conjunto de regras, de movimentos que a gente era repetidor disso, né? Na estrutura do Grupo Equilíbrio não, a gente é membro, coreógrafo e dançarino. Porque à medida que esses laboratórios que a gente faz de experimentais de movimentos eles acontecem, o coreógrafo registra, percebe e depois nós combinamos esses movimentos que foram encontrados ali naqueles laboratórios de movimentos das pessoas. Então o coreógrafo é o coordenador mesmo que aponta, facilita.

7. Como compreende coreografia? Sua compreensão se modificou após entrar no grupo? Como?

Resposta: Coreografia para mim é uma composição para apresentar em um espetáculo, é uma cena. E aí já respondendo a segunda parte, se isso se modificou com o grupo? Totalmente, por que como eu tinha ideia de uma coreografia

tradicional? O coreógrafo na frente fazendo a construção da coreografia que ele pensou e o grupo todo atrás, enfileirado atrás do coreógrafo. No grupo equilíbrio a imagem que eu tenho é diferente, da roda, todo mundo ali, ninguém tá na frente, ninguém está atrás, como uma roda sendo democrática para a construção de uma coreografia. Funciona assim para mim no Grupo Equilíbrio.

8. Como vê a presença de práticas democráticas no grupo? Existem? Pode exemplificar?

Resposta: São várias, existem sim. Como eu vejo as práticas democráticas? Como eu falei na pergunta anterior, em alguns momentos no que diz respeito a parte administrativa do grupo, há uma necessidade dos coordenadores encabeçarem, então para o dia que vai acontecer, o espaço, talvez a limpeza, a questão de estrutura administrativa do grupo. Mas até isso é flexibilizado quando por exemplo a gente foi fazer nossa camisa, um dos coordenadores, que sou eu, que fiz a arte e nós disponibilizamos no grupo para todo mundo ver se estava legal, sugeriram, apontaram, “tá bom”, “não tá, tá ruim”. E também quem foi para a rua fazer foi uma outra trabalhadora do grupo, então essa parte administrativa também é colaborativa, às vezes. A parte de comunicação também é colaborativa com um jovem que junto com a gente faz e a parte mais de estudo e de cena que é altamente colaborativa, por que por exemplo, o último estudo que a gente fez foi bem dividido, cada um estudou uma parte e apresentou o que entendeu, qual seu ponto de vista. Várias vezes, isso dentro da estrutura da pesquisa da dança, as pessoas participaram.