



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**CONTATO IMPROVISACÃO E AIDS:  
DANÇA ENQUANTO PODER-CORPO E SABER-PODER**

Eline Gomes de Araújo

**Salvador  
2010**

Eline Gomes de Araújo

**CONTATO IMPROVISAÇÃO E AIDS:  
DANÇA ENQUANTO PODER-CORPO E SABER-PODER**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Isabelle Cordeiro Nogueira

**Salvador  
2010**

Eline Gomes de Araújo

**CONTATO IMPROVISAÇÃO E AIDS:  
DANÇA ENQUANTO PODER-CORPO E SABER-PODER**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

---

Profa. Dra. Isabelle Cordeiro Nogueira (Orientadora) – UFBA

---

Profa. Dra. Juliana Sampaio - UFCG

---

Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro - UFBA

**Salvador, 03 de Agosto de 2010**

## AGRADECIMENTOS

Pelo ensino e dedicação ao contato improvisação, sendo meu professor, amigo, incentivador, pela colaboração nesta pesquisa e parceria em oficinas de contato nos territórios da saúde: Hugo Leonardo da Silva.

Pela amizade, convívio, amor e tantos apoios e planos: Drica Rocha

Pelas trocas intelectuais e acolhidas: Érika Suruagy, Marcos Trajano, Mateus Dantas, Juliana Sampaio, Mariana Olívia, Paula Carneiro, Ivone Mello.

Pela amizade, ensinamentos e por, junto com Hugo, organizar as aulas e Jams do Projeto EmComTato: Rossana Alves.

Aos colegas de mestrado, em especial a Sandra Corradini, pela amizade, colaboração em âmbito teórico e prático desta pesquisa, inclusive pelas parcerias nas aulas de dança em oficinas realizadas dentro e fora dela, e Thembi Rosa Leste, por tantos incentivos, cumplicidades e conversações.

À Profa. Dra Isabelle Cordeiro, pelo desafio aceito, pelas orientações, pelo incentivo à autonomia intelectual e compreensão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e aos professores do mestrado, pela disposição em compartilhar conhecimentos, pelo interesse e carinho. Em especial, Fernando Passos, Jussara Setenta, Lenira Rengel, Lúcia Matos. E a Fafá Daltro, pelas valiosas contribuições.

Ao Prof. Dr. Tarcísio Andrade, pela disposição e co-orientação inicial, trazendo amadurecimentos preciosos à pesquisa desta dissertação, e pela manifestação de seu interesse e desejo em parcerias acadêmicas.

À Ana Amélia Neubern, pela colaboração nesta pesquisa, e a todos os contateiros participantes do Projeto EmContato, muitos dos quais se tornaram amigos.

Ao CEDAP, na pessoa de Cristina Camargo, diretora da unidade à época na qual ocorreram as oficinas de dança relacionadas ao processo desta pesquisa, e de funcionários como Alice, Ana Rizatto, Jaildo, Lia, Marcinha, Marli Miguez e a todos os funcionários que de algum modo ajudaram na realização das oficinas, em especial aos profissionais da limpeza, da informática, da recepção e assistentes sociais.

A todos os participantes-dançarinos das oficinas de contato vinculadas a esta pesquisa, com os quais menos ensinei e mais aprendi.

Ao professor David Ianitelli, pelas danças, pelos desafios, contradições, e por instigar o aproveitamento do instante presente.

Aos queridos professores com os quais nutri meu aprendizado de contato improvisação, em workshops, nos festivais do Rio de Janeiro e de Salvador em 2009

e 2010: Ana Flecha, Claudia Roemmel, Guto Macêdo, Guy Aloni, Hary Salgado, Lior Ophir, Tino Hettich, Vanessa Cook, e em especial a Mirva Mäkinen, pela ternura e pelas inspirações quanto aos significados do tempo, e a Camillo Vacabile, pelas coincidências, trocas colaborativas e pelo afeto que floresceu ao final desta etapa. E a muitos parceiros de dança ao longo deste percurso.

Aos colegas militantes da saúde, no compartilhar desejos de mudanças e trabalhar, cada um a seu modo, para isso.

Aos novos amigos de convivência: Aninha Souza, por consolos e cuidados diários compartilhados, e Giancarlo Coretti, que além disso corrigiu meu abstract.

À Ivan Maia, pelo incentivo inicial, pelas descobertas e paradoxos, tantos que não cabem aqui.

À meus queridos pais e irmãos, pelo amor mesmo distantes: Neusinha, Eliomar, Ênio e Elito.

Ao amigo, dançarino e ator Irineu Bezerra (in memoriam).

... Begin to move slowly, keeping the brain relaxed, dancing through the time... the slower the brain, the faster it's happening... Let yourself move and bump into partners... let yourself fall through your partner's movement... don't waste any time... allow slippage to occur.. [long pause] ... allow slippage to occur and keep your senses open for it... [...]

Feel the small dance... it's always there... [...]

You've been falling in gravity since the day you were born...

Steve Paxton, 1977.

## RESUMO

O contexto no qual um corpo social adoecido pela materialização da Aids nos corpos individuais se constrói está continuamente em trocas com o meio no qual a dança também ocorre. Como uma forma de dança contemporânea, o contato improvisação está em diálogo com diversas instâncias de produção em dança, e pode ser compreendido como um campo potencial de produção de *saber-poder* específico desta dança, e deste modo, entendido enquanto caminho para um empoderamento através de sua própria forma de ocorrência. As noções de poder e corpo de Michel Foucault, assim como das imbricações entre poder e saber, são tomados nesta dissertação para apresentar uma forma de olhar para as relações que acontecem da dança contato improvisação como *relações de poder* (FOUCAULT, 1988). Para tanto, sua historicidade é apresentada em processos contaminatórios (BRITTO, 2008) entre Novack (1990), Banes (1999) e Foucault (1979,1988) e discursos sobre esta forma de dança, produzidos por Steve Paxton (1997, 2008) estão postos em diálogo com conceitos que envolvem o modo de entender o corpo e sua relação com o meio, quais sejam, estados do corpo (DAMÁSIO, 2000), corpomídia (KATZ e GREINER), movimento e pré-movimento (GODARD, 2003), o conceito de improvisação (MARTINS, 1999) e corpo responsivo (NOVACK, 1990). Traçando aproximações com o campo da saúde, as similitudes e oposições entre os conceitos de risco e vulnerabilidade (AYRES, 2003, 2006, 2008), pensadas por analogia na dança de contato, deflagram o entendimento de que o saber-se vulnerável no instante da dança pode prover possibilidades singulares para rearranjos no corpo que dança no caminho de um auto-empoderamento. O *corpo vulnerável* em sua transitoriedade engendra potenciais reorganizações no corpo na direção de superar fragilidades, quando articula de maneira perspicaz saber e poder. Enquanto relações de poder, as relações abrigadas no ambiente da dança contato improvisação são consideradas hierárquicas, ainda que minimamente, e por isso é que podem desencadear deslocamentos de status nas relações entre os sujeitos na dança e talvez em contextos nos quais corpos com e sem aids possam demolir paredes invisíveis de guetos reais.

Palavras-chave: dança, contato improvisação, Aids, relações de poder, corpo vulnerável, vulnerabilidade.

## ABSTRACT

The context in which a social body made ill by the materialization of Aids on individual bodies builds itself is continually interacting with the same medium in which dance happens. As a contemporary dance form, contact improvisation dialogues with several instances of dance production, and can be understood as a potential field of this dance's specific *know-power* production, and thus understood as a way to an empowerment through its own form of occurrence. The notions of body and power by Michel Foucault (1988) and of the connections between power and knowledge, are used in this dissertation to present a way of looking at the relations that happen in contact improvisation dance as *power relations* (FOUCAULT, 1988). Thereunto, its historicity is presented in contamination processes (BRITO, 2008) between Novack (1990), Banes (1999) and Foucault (1979,1988), and discourses about this form of dance, produced by Steve Paxton (1997, 2008) are placed in dialogue with concepts that encompass the way to understand the body and its relation with the environment, namely states of body (DAMÁSIO), bodymidia (KATZ e GREINER), movement and pre-movement (GODARD, 2003), the concept of improvisation (MARTINS, 1999) and responsive body (NOVACK, 1990). Drawing approximations with the field of health, the likeness and oppositions between the concepts of risk and vulnerability (AYRES, 2003, 2006, 2008), thought by analogy in the dance of contact, provoke the understanding that to see oneself as vulnerable while dancing can provide unique possibilities for rearrangements in the body that dances on the way to self-empowerment. The *vulnerable body* in its transience engenders potential reorganizations in the body trying to overcome fragilities, when it articulates knowledge and power in a sharp form. As power relations, the relations sheltered in contact improvisation's environment are considered as hierarchical, even if minimally, and therefore they can initiate status displacements in relations between subjects in the dance and maybe in contexts in which bodies with and without aids can break down invisible walls of real ghettos.

Key-words: dance, contact improvisation, Aids, power relations, vulnerable body, vulnerability.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2. DANÇA E AIDS: APROXIMAÇÕES E CONTAMINAÇÕES.....</b>	<b>18</b>
<b>3. CONTATO IMPROVISAÇÃO E DISPOSITIVOS PODER.....</b>	<b>47</b>
3.1 CORPOS EM CONTATO: COMPARTILHANDO IDÉIAS.....	47
3.2 DANÇAR É CONHECER: OS REARRANJOS QUE O CORPO FAZ.....	66
3.3 JOGO DE DANÇA E JOGO DE PODER: A MICROFÍSICA DAS RELAÇÕES DE CONTATO.....	87
<b>4. APONTAMENTOS PARA UMA CONCLUSÃO PROVISÓRIA .....</b>	<b>105</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>
<b>6. ANEXOS.....</b>	<b>115</b>
UMA BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE AS OFICINAS DE DANÇA NA PESQUISA EXPLORATÓRIA.....	116
PLANO DE AULAS.....	118
ROTEIRO PARA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA .....	121
TRECHOS DE ENTREVISTAS DE TRÊS DOS PARTICIPANTES.....	123
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	136

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Araújo, Eline Gomes de.

Contato improvisação e AIDS : dança enquanto poder-corpo e saber-poder / Eline Gomes de  
de Araújo. - 2011.  
137 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Isabelle Cordeiro Nogueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2010.

1. Dança. 2. Improvisação na dança. 3. Corpo humano. 4. AIDS (Doença). 5. Poder  
(Ciências sociais). 6. Relações humanas. I. Nogueira, Isabelle Cordeiro. II. Universidade Federal  
da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8  
CDU - 793.322

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1 Apresentação do objeto de estudo

O tema desta dissertação trata da produção de um poder-saber do/no corpo<sup>1</sup> que dança contato improvisação, situado num contexto social em que a aids<sup>2</sup> é observada não somente em seu aspecto epidemiológico, mas, sobretudo como reflexo de um corpo social adoecido. Os conceitos sobre risco (AYRES, 2006, 2008) e vulnerabilidade (AYRES, 2003, 2006;), trazidos dos estudos em saúde coletiva, serão os motes que estabelecerão indiretas aproximações entre dança e aids. À luz desses conceitos, as relações na dança contato improvisação serão compreendidas enquanto relações de poder (FOUCAULT, 1988), assim como ao se falar sobre aids, esta será tomada não como entidade abstrata extracorpórea, mas como fenômeno coletivo representativo do adoecimento de corpos diversos, interagindo em relações distintas, nas quais pode ocorrer ou não contágio<sup>3</sup>, pelas quais estes podem se tornar infectados<sup>4</sup>, e que poderão também ser observadas de maneira política (PARKER, 1996; BATLIWALA & SEM, 2000; GERE, 2004). Este estudo vislumbra a idéia de que as relações de poder na dança de contato improvisação, com sua dinâmica própria de papéis cambiantes, caminham mais na direção de um empoderamento dos sujeitos que a praticam, e menos em formas de interação que alimentam estados de dominação<sup>5</sup>, os quais estão associados a crises e mazelas sociais.

---

<sup>1</sup> Corpo está aqui compreendido enquanto ente biológico e cultural (KATZ, 2005).

<sup>2</sup> AIDS (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*) é uma síndrome de imunodeficiência humana causada pelo hiv (*human immunodeficiency vírus*), cujos primeiros casos foram descritos na década de 1980 nos Estados Unidos e que detalharemos mais adiante. Aqui a sigla está utilizada com as iniciais em letras minúsculas, já que por ser um termo bastante divulgado e por se tratar de uma condição estigmatizante, opta-se por apresentá-lo desta forma, sem destaque no corpo do texto, tentando evitar ou diminuir o impacto de associação entre a palavra e o estigma implícito em sua escrita.

<sup>3</sup> A definição de *contágio* implica em contato *direto* entre os indivíduos envolvidos, no caso, contato sexual (ROUQUAYROL e cols, 1999).

<sup>4</sup> Indivíduos infectados são aqueles que sofreram a infecção, ou seja, “a penetração e desenvolvimento ou multiplicação de um agente infeccioso no organismo de uma pessoa ou animal” (Idem, p.541).

<sup>5</sup> Segundo Michel Foucault (2006), estado de dominação é aquele no qual as relações de poder estão em estado de imobilidade e sem possibilidades de estratégias que as modifiquem, encontram-se cristalizadas (FOUCAULT, 2006).

Esta dissertação propõe que os corpos que dançam sejam entendidos como corpos que podem produzir saberes sobre si e sobre as suas relações com o outro, o que corrobora com o entendimento da dança como ferramenta incorporada de produção de poder. Esta dissertação parte do entendimento de que o corpo que dança produz um saber sobre si e, ao dançar contato improvisação, produz então um poder, um poder que é, em primeira instância, de saber-se vulnerável (como será apresentado no capítulo três). Assim, o foco desta dissertação está na dança de contato improvisação, proposta como campo potencial onde o corpo incorpora poder com a/na dança.

O corpo vulnerável<sup>6</sup> na dança aqui está compreendido enquanto um estado transitório do corpo, onde seus aspectos frágeis lhe parecem mais sensíveis, numa relação de negociação de movimentos com o outro. Pressupondo que, em diferentes gradações, qualquer corpo pode se encontrar nesta condição, entende-se, portanto, que o conceito de vulnerabilidade empregado neste contexto cabe em qualquer corpo. Este conceito, em contraponto às idéias de grupo de risco e de comportamento de risco no contexto da epidemia de aids será apresentado conforme proposto por Ricardo Ayres (2003, 2006)<sup>7</sup>.

A escolha por um tipo específico de estado corpo que a prática de contato improvisação pode provocar parte do entendimento de que este tipo de dança se configura de modo a propor o risco. Sendo assim, os corpos instáveis que a constituem expõem suas vulnerabilidades individuais ao propor a experimentação criativa de contato: o compartilhamento das massas dos corpos sob a ação da gravidade, forças variadas, atritos, velocidades e fluxos de energia cinética diferenciadas, além da incerteza da criação de momento - improvisada no instante da dança. O contato improvisação negocia todo o tempo com as leis naturais da Física Newtoniana e com as incertezas, posto que, em contato, os dançarinos podem prever, mas não têm ao certo o desencadear dos acontecimentos. Dançar contato improvisação é também lidar com as microfísicas das relações de poder.

Segundo Foucault (1988, 2009), o corpo, em sua existência relacional, produz saberes e está compreendido no entorno de relações de poder. Tais relações, materializadas em interações cotidianas, convidam para o entendimento do corpo como resultante provisório de

---

<sup>6</sup> Esta discussão será aprofundada na seção 3.3 no capítulo três.

<sup>7</sup> Médico-sanitarista e doutor em Medicina Preventiva, com contribuições teóricas no campo da história e filosofia da epidemiologia e pesquisas aplicadas sobre vulnerabilidade na área de hiv/aids.

processos históricos nos quais um poder disciplinar atuou e atua sobre eles, articulado em redes de instâncias diversas de produção de saber (FOUCAULT, 1988, 2009).

Esta dissertação apresenta o corpo que dança como sujeito na produção de um saber de si e, com este, pratica o poder em relações na dança. Desse modo, embora sejam consideradas as diferenças entre o poder-saber disciplinar e o que se pode entender por poder-saber no contato improvisação, o poder que é exercido pelo corpo que dança também é entendido como poder-corpo<sup>8</sup>.

## **1.2 Um instável lugar na fronteira ou numa zona de transitividade<sup>9</sup>**

Este tema surge de duas experiências relacionadas: a minha experiência enquanto praticante e aprendiz de contato improvisação e da percepção de modificações acerca de meus entendimentos sobre o corpo, a dança e as relações que se estabelecem entre os sujeitos que dançam; e a minha experiência enquanto médica infectologista na assistência às pessoas vivendo com hiv/aids, cuja prática me deu a oportunidade de ouvir as várias questões que estas pessoas traziam durante à consulta sobre mudanças a respeito de suas formas de se relacionar com outras pessoas que não estão na mesma condição – de soropositividade – após serem diagnosticados com a infecção. Especificamente questões sobre sexualidade interessaram às minhas práticas, pois pareciam se mostrar associadas a uma série de discussões que envolvem medo, risco, contato, contágio, estigma, preconceito.

Estas duas prerrogativas se ‘contaminaram’ com a minha pesquisa de campo exploratória em dança, que inicialmente representou o cerne desta pesquisa de mestrado: contato improvisação e pessoas com hiv/aids. O projeto de pesquisa era intitulado “Contato improvisação e aids: vulnerabilidade e negociações do/no corpo que dança”, e intentava

---

<sup>8</sup> Estes conceitos serão detalhados e diferenciados na seção 3.3 do capítulo três.

<sup>9</sup> Sandra Corradini (2010), ao apresentar em sua dissertação as relações co-evolutivas entre dança e teatro para o estudo da dramaturgia na dança aponta para relações que se estabelecem numa zona de transitividade, esta que seria um “lugar transitório” que se dá sob interações entre campos distintos de conhecimento que, estabelecendo cooperações entre si, realizam espécies de remodelamentos um no outro. O termo é aqui trazido para observar, ao longo de toda esta pesquisa, as interações entre os campos saúde e dança, ou mais especificamente aids e contato improvisação.

pesquisar através de metodologia qualitativa participante as significações sobre sexualidade de pessoas vivendo com hiv/aids e possíveis modificações com a prática de contato improvisação.

Nesta fase, um curso foi oferecido por mim, como parte da pesquisa, com aulas de dança contato improvisação para pessoas vivendo com HIV/Aids (PVHA<sup>10</sup>) no CEDAP-BA (Centro Estadual Especializado em Assistência, Diagnóstico e Pesquisa da Bahia), vinculadas à pesquisa deste Mestrado em Dança. O CEDAP<sup>11</sup> é um centro de saúde especializado no atendimento de pessoas com DST/Aids, localizado na cidade de Salvador, onde trabalho como médica infectologista desde janeiro de 2008.

Em 2008, após aprovação pelo Comitê Estadual de Ética em Pesquisa começava um protótipo do grupo experimental de dança nesta instituição, que incluiu pacientes<sup>12</sup> e funcionários do serviço, devido ao número inicial muito reduzido dos primeiros. Em março de 2009 novas aulas foram iniciadas, semanais, após divulgação, seleção e entrevista dos possíveis participantes, e tiveram continuidade até junho de 2009, com um total de dez aulas realizadas na primeira etapa deste ano. No início do semestre, as primeiras aulas tiveram a participação de alguns funcionários, os mesmos que haviam participado no projeto piloto em 2008, que devido às dificuldades de horário no trabalho – motivo por eles informado – descontinuaram as atividades, permanecendo um grupo apenas de pacientes a partir da quinta aula, dos quais seis participaram, e uma paciente veio conhecer e experimentar um dia de aula, mas não continuou no grupo. Dos seis participantes, dois descontinuaram, sendo um por motivos de saúde e outro por dificuldades quanto ao dia e horário das aulas.

Durante o segundo semestre de 2009, uma segunda etapa de aulas semanais de contato improvisação foi realizada, num total de oito aulas, aprofundando os objetivos da pesquisa e

---

<sup>10</sup> Esta sigla é utilizada ao longo do texto, tomada por empréstimo à sigla utilizada pela Rede Nacional de Pessoas Vivendo com HIV/Aids (RNP+), uma organização não-governamental de pessoas que vivem com HIV/Aids, que surgiu desde 1995, atuante até hoje. Representa a luta de pessoas que estão **vivendo** com o vírus, e não mais morrendo de complicações da AIDS, a partir das mudanças no perfil da epidemia após a introdução de medicações efetivas para o tratamento. Mais informações disponíveis em: <http://www.rnpvha.org.br/> e [www.aids.gov.br](http://www.aids.gov.br).

<sup>11</sup> Criado em novembro de 1994, é uma unidade da SESAB (Secretaria Estadual de Saúde da Bahia), e até o início do primeiro semestre de 2009 chamava-se CREAIDS (Centro de Referência Estadual para Prevenção e Controle das DST/Aids). A unidade oferece testes diagnósticos para várias doenças sexualmente transmissíveis, incluindo hiv, assim como orientações (aconselhamento) pré e pós-teste, e assistência às pessoas com DST's e hiv/aids, com profissionais especializados.

<sup>12</sup> Embora a palavra paciente possa denotar uma impressão de passividade e sofrimento, aqui o termo está sendo empregado apenas no sentido de distinguir pessoas que utilizavam o serviço de saúde e participaram da pesquisa.

os temas vivenciados durante as aulas da primeira etapa, com pequenas modificações no planejamento e procedimentos das mesmas. Nesta etapa, foram incluídos novos participantes (pacientes), com revisão dos instrumentos de coleta de dados, dentre eles a entrevista semi-estruturada, que foi realizada no início e ao final do conjunto da oficina de dança proposta. No total, foram seis os participantes desta segunda etapa, sendo que destes, dois também participaram do curso no primeiro semestre.

Esta fase da pesquisa apresentou limitações metodológicas, como o baixo número de participantes, a irregularidade das práticas de dança e, em se tratando de uma investigação inicial exploratória, a carência de uma delimitação mais clara e aprofundamento dos temas envolvidos, refletidos, por exemplo, nos instrumentos de coleta de dados. Envolvida neste cenário, percebendo os limites postos, decidi desenvolver uma argumentação teórica sobre o tema, inclusive a partir da vivência prática, o que levou a entendimentos de dança como relações de poder e o conceito de corpo vulnerável. Ainda assim, o material resultante da pesquisa de campo (dados qualitativos das entrevistas) parece corroborar discursos e comportamentos observados na minha prática clínica. Dentre eles, foram percebidos: que a aids é uma condição que as pessoas querem esquecer, por se tratar de um processo estigmatizante, relacionado a processos de culpabilização; que as pessoas nesta condição desejam encontrar parceiras (os), no entanto têm medo de contaminá-las (los); que pela sua condição, têm receio de estabelecer relacionamentos amorosos devido à perspectiva de ter que revelá-la à (o) parceira (o) e do conseqüente medo da rejeição.

Algumas dificuldades com o toque corporal e movimentos do corpo, percebidas durante as aulas de dança, deixaram a impressão de que estas questões que envolvem o toque, o peso, e a forma das pessoas estabelecerem uma relação na dança são parte de um contexto mais amplo no qual a corporalidade é construída e continuamente modificada, carregando aspectos educacionais, econômicos, políticos, culturais, etc, que se imprimem no físico e não se homogeneízam em pessoas pelo fato de terem aids<sup>13</sup>. Entre os participantes, a maioria mulheres, donas de casa e/ou trabalhadoras autônomas, e dois homens, um engenheiro aposentado e um rodoviário. A maior parte deles relatava comportamento heterossexual, sendo assumido por um integrante a homossexualidade e por outro práticas bissexuais.

---

<sup>13</sup> Neste contexto também deve ser lembrada a abordagem pedagógica implicada numa aula de dança e as relações entre os sujeitos envolvidos. Nesse sentido, embora tenha realizado esforços para minimizar padrões hierárquicos prévios, eu ocupava o lugar de professora na sala de dança e, para alguns, o lugar de médica assistente ao consultório clínico.

Pessoas comuns, que enfrentam cada um em seu cotidiano um estado singular da condição de portador.

Para o desenvolvimento da argumentação que se segue nesta dissertação, as seguintes questões foram levantadas: De que maneira se pode compreender as relações que se estabelecem no contato improvisação, as quais se utilizam de negociações e acordos entre corpos e o ambiente, ambos sustentados por leis da física e pelas incertezas que envolvem os diálogos corporais? Serão estas relações contingências de poder e saber? Se dançar contato improvisação envolve riscos e expõe vulnerabilidades individuais, como isto pode ser entendido como empoderamento? Há na dança de contato algum diferencial para se pensar as relações entre estes corpos que vivem o contexto da epidemia de aids? Neste contexto, como se dão as tensões entre o singular e o comum nesta dança?

Sendo assim, esta pesquisa apresenta os seguintes objetivos:

- perceber como podem ser aproximados no corpo (individual e social) os contextos aids e dança, especificamente na dança contato improvisação;
- apresentar o corpo como mote de cruzamento interteórico entre os ambientes da aids e da dança;
- apontar a dança *contato improvisação* (CI) como prática das *relações de poder nos corpos que dançam* mediante conceitos de *risco* e *vulnerabilidade*, contextualizados no corpo social com aids;
- entender a prática de CI como forma de *empoderamento* na dança;
- incitar possibilidades de discussões dentro do universo da saúde que lida com pessoas com aids na direção de novos modos de produzir saberes a partir do corpo que cria a sua própria dança.

Para tratar de contato improvisação, foram escolhidos discursos<sup>14</sup> sobre contato improvisação produzidos por Steve Paxton<sup>15</sup> – dançarino cujas propostas de investigação de

---

<sup>14</sup> Todos os trechos citados deste autor nesta dissertação – assim como dos outros autores com original em língua inglesa (GERE, 2004 e NOVACK, 1990) – se mostram sob minha tradução.

<sup>15</sup> As idéias de Steve Paxton nos anos 70 foram consideradas fundamentais para o início do Contato Improvisação, cujas contribuições permanecem atuais, contínuas e também transformadas. Ele participou do Judson Dance Theater e posteriormente da residência do Grand Union no Oberling College, em 1972, quando começava a surgir a forma de dueto em movimento de dança. Algumas performances no início do Contato



movimento, junto a outros parceiros de dança, dentre os quais Nancy Stark Smith e Lisa Nelson<sup>16</sup>, desencadearam a criação do contato improvisação – publicados nos primeiros volumes da revista *Contact Quarterly*, nos anos 1975 a 1992 e de 1993 a 2007 (Sourcebooks I e II), pondo-os em diálogo com autores de diversas áreas: Michel Foucault (1979, 1988, 2006, 2009), Cynthia Novack (1990), Sally Banes (1999), Cleide Martins (1999), Antônio Damásio (2000), Hubert Godard (2003), Katz e Greiner (2005), cujos conceitos escolhidos serão apresentados nos parágrafos que seguem.

Os suportes teóricos se sustentam: no entendimento de dança ativista no contexto da aids, por David Gere (2004); no conceito de dança contemporânea, de Helena Katz (2003, 2005), na dança política de coletivos autônomos, com conceito de poéticas de multidão, de Isabelle Nogueira (2008), nos modos de estar da dança contemporânea de Thembi Rosa Leste (2010), o conceito de contaminação para uma historiografia da dança, de Fabiana Britto (2008), além dos apontamentos sobre contato improvisação de Cynthia Novack (1990) e do contexto artístico e cultural de seu surgimento a partir da vanguarda dos anos 1960 apresentados por Sally Banes (1999).

Estudos sobre a forma como se entende o corpo também estão aqui embasados em conceitos como: estados do corpo, de Antonio Damásio (2000), neurologista e pesquisador; movimento e pré-movimento, de Hubert Godard (2003), pesquisador e professor de Estética da Dança e Análise de Movimento na Universidade de Paris; corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2005), ambas doutoras em semiótica e pesquisadoras em dança; do conceito de improvisação, de Cleide Martins (1999) e de corpo responsivo, de Cynthia Novack (1990). Esta moldura que delimita esta investigação está em volta do corpo que dança contato improvisação.

Para discutir o corpo social com aids, parte-se da noção de indivíduo perigoso e de relações de poder, de Michel Foucault (1979, 1988, 2006), das metáforas da aids de Susan Sontag (2007), da discussão sobre risco e vulnerabilidade, a partir de Ricardo Ayres (2003, 2006, 2008), e dos conceitos de comunidade e gueto, de Zygmunt Bauman (2003).

---

Improvisação eram chamadas *You Come, We' ll Show You What We Do* (1975) e *Free Lance Dance* (1978) (BANES, 1980).

<sup>16</sup> Co-editoras e produtoras do *Contact Quarterly*. Ambas são dançarinas consideradas da “primeira geração” de contato-improvisadores.

Tratando de analogias entre a perspectiva do ambiente do corpo que dança e do ambiente de relações sociopolíticas, são apresentadas discussões sobre tensões e forças de apoio, risco e segurança, cuidado e vulnerabilidade, saber e poder. Neste caso, esta abordagem dissertativa diz respeito a um tipo de poder específico no microambiente da dança: o poder-corpo.

Esta perspectiva se mostra importante e necessária, pois é um modo particular de compreender esta forma de dança, enquanto força política, onde se acredita que o corpo que compartilha a dança, produzindo um saber específico sobre si, rearranja as informações nele na direção de um auto-empoderamento. Esta dissertação intenta colaborar para fomentar e aprofundar esta compreensão.

## **1.5 Estrutura da dissertação**

No primeiro capítulo, são traçadas aproximações entre formas de ocorrência de dança contemporânea, especificamente contato improvisação, e corpos com aids. Aqui ‘corpo com aids’ será tomado tanto como o corpo individual na sociedade como o corpo social no contexto da infecção pelo hiv. São apresentados entendimentos de como modos de fazer dança cruzam o ambiente da aids, que é, em primeira instância, o corpo, assim como serão observadas possíveis interferências da aids no entorno do corpo que dança.

O segundo capítulo refere-se especificamente à ocorrência espaço-tempo de surgimento e à produção de saber no contato improvisação, e disserta sobre o entendimento desta forma de dança enquanto relações de poder. Abordando a relação corpo-ambiente, mediante conceitos de risco e vulnerabilidade, pretende-se apontar para os paradoxos entre o singular e o comum, no que tange a discussão acerca de conflitos entre interesses individuais e coletivos, em se tratando de relações sociais no contexto da aids, e a tentativa de superar dualidades em aglomerados transitórios e heterogêneos a exemplo das ‘comunidades sem pátria’ ou ‘sem território’ que se formam em torno da prática da dança de contato improvisação, que produzem campos potenciais para práticas de liberdade na dança e empoderamento dos corpos que dançam.

Uma breve conclusão traz apontamentos sobre as aproximações entre contato improvisação e pessoas com aids, argumentando pela derrubada de muros invisíveis de guetos reais nos quais estas pessoas se encontram. E com isso, instigando a permeabilidade das fronteiras entre campos distintos, contribuindo para criar possibilidades de discussões dentro do universo da saúde que lida com pessoas com aids na direção de novos modos de produzir saberes a partir do corpo que cria a sua própria dança.

## 2. DANÇA E AIDS: APROXIMAÇÕES E CONTAMINAÇÕES

Dança e aids são palavras que se encontram pelos caminhos do corpo, ambas acionando nele circuitos integrados em redes complexas. Metaforicamente elas percorrem curvas, dobram numa esquina, cruzam-se em vielas, fazendo o corpo produzir uma gama de significados. O corpo pode ser compreendido como lugar de cruzamento entre os temas aids e dança, ambiente onde se misturam informações e onde conceitos se contaminam.

A epidemia de aids e a infecção pelo hiv continuam gerando perguntas para a ciência, já que em muitos dos mecanismos da fisiopatologia da infecção e no campo de estratégias de prevenção ainda existem lacunas de conhecimento (MANDELL, 2000; AYRES, 2003). Ao final da primeira década do século XXI, são cerca de 33,4 milhões de pessoas vivendo com hiv/aids no mundo, com dois milhões na América Latina; 2,7 milhões de novos casos ao ano e dois milhões de mortes por aids em 2008, segundo dados do UNAIDS<sup>17</sup>. No Brasil, estima-se que 630 mil vivem com o vírus<sup>18</sup>. Na Bahia, são cerca de dez mil pessoas com aids, sendo 51,5% dos casos concentrados em Salvador<sup>19</sup>. Neste país, presenciamos um momento no qual há um aparente controle em alguns segmentos populacionais, mas com tendências a subepidemias regionais. A aids é uma epidemia complexa e heterogênea, tanto no aspecto de seu comportamento em diferentes países, como em relação às diferentes políticas para o acesso ao diagnóstico e ao tratamento da doença. O Brasil é o único país a oferecer uma política nacional de acesso universal<sup>20</sup> ao tratamento antiretroviral, implicando em reconhecido impacto na morbi-mortalidade por aids. No início de 2008, o ministério da saúde previa que, até o final deste ano, 180 mil brasileiros receberiam tratamento antiretroviral.

Ao longo dos anos, o comportamento da epidemia mudou e continua mudando. Há 28 anos, quando os primeiros relatos da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida foram

---

<sup>17</sup> Dados do **AIDS epidemic update 2009**, produzido por Joint United Nations Programme on HIV/AIDS (UNAIDS). UNAIDS representa um fundo global para esforços no combate a AIDS e inclui várias instituições, como a Organização Mundial de Saúde (UNAIDS, 2009).

<sup>18</sup> Dados do Departamento Nacional de DST e AIDS, **Boletim Epidemiológico AIDS** ano VI nº I, julho a dezembro de 2008/janeiro a junho de 2009. Acessado em 10/07/2010 e disponível em [www.aids.gov.br](http://www.aids.gov.br)

<sup>19</sup> Dados oficiais da SESAB, até 29/04/2008.

<sup>20</sup> A política de acesso universal garante, desde 1996, o tratamento com anti-retrovirais a todos os portadores de HIV (vírus da imunodeficiência humana) que apresentam indicação para tal de acordo com as recomendações terapêuticas vigentes no consenso brasileiro de AIDS. (CASTILHO, 2000) (BRASIL, Departamento Nacional de DST/Aids, 2008).

notificados nos Estados Unidos estavam associados a um tipo de pneumonia e de câncer visto em pessoas com níveis de imunidade muito abaixo do normal, em homossexuais masculinos previamente saudáveis. O agente etiológico<sup>21</sup>, o vírus da imunodeficiência humana, foi identificado dois anos depois. A epidemia iniciou atingindo homossexuais e profissionais do sexo, corroborando para a idéia de que apenas estes grupos estariam pré-dispostos à infecção, e por conseqüência, “adubando” um terreno propício para a associação entre aids e doença de homens gays e prostitutas<sup>22</sup>.

A transmissão do vírus pode ocorrer através de relações sexuais, por inoculação de sangue ou derivados, e da mãe para o filho na gestação. Nos anos 80, numa época em que se acreditava na impossibilidade do surgimento de novas calamidades associadas a doenças transmissíveis, a aids surgiu como nova peste, de transmissão sexual, e por isso adquirindo como epidemia repercussões drásticas na sociedade quanto às suas práticas comportamentais e sexuais, e quanto ao afastamento da convivência com os infectados.

Como descreveu Susan Sontag, em seu livro “Aids e suas metáforas”, publicado originalmente em 1988, várias doenças na história da humanidade foram compreendidas como pestes, geralmente doenças que, além da contagiosidade, causavam deformidade corporal, como a hanseníase (antiga lepra) e que levavam o sujeito ao isolamento social. A sífilis, também assim percebida antes da descoberta de sua cura, sendo uma doença sexualmente transmissível (DST), foi um protótipo do modelo de peste hoje associado a aids: uma doença fatal, à época de seu surgimento, de disseminação sexual. (SONTAG, 2007).

Nos primeiros anos da epidemia, o conceito de “grupo de risco”, que separava indivíduos ‘prováveis fontes de contaminação’ dos sem doença ou ‘sem risco’ foi algo que, junto à ameaça do desconhecido e do perigoso, fortaleceu a sectarização de determinados indivíduos na sociedade. Atitudes de intolerância por parte do corpo social já era fenômeno evidente no processo de produção de sexualidades pela ação dos dispositivos de poder-saber, estabelecido principalmente durante o século XVIII, formatando algumas práticas de sexo e deslocando, por exemplo, a prática homossexual para a marginalidade (FOUCAULT, 1988, 1997).

---

<sup>21</sup> Agente etiológico (vivo), agente infeccioso ou bioagente patogênico é um microorganismo (vírus, rickettsia, bactéria, fungo, protozoário e helminto) capaz de produzir infecção ou doença infecciosa (ROUQUAYROL, 1999).

<sup>22</sup> Conforme será descrito neste capítulo, uma epidemia de significados proliferou concomitantemente a uma epidemia viral (GERE, 2004).

Embora o conceito de risco esteja incorporado na linguagem cotidiana com significados diversos (SPINK e col., 2002), há esforços em políticas públicas de saúde brasileiras, especialmente no que diz respeito à infecção pelo hiv e aids e sua prevenção, para o desenvolvimento e a ampliação de pesquisas e ações em saúde que envolvam o conceito de vulnerabilidade<sup>23</sup>. Esta mudança é em grande parte fruto de extensas lutas de movimentos sociais contra a aids e pelos direitos humanos.

Os efeitos colaterais dos primeiros esquemas de tratamento eram arrebatadores, o que impedia pessoas soropositivas de viver uma qualidade de vida satisfatória. Após o surgimento e a introdução de medicações potentes para o controle da infecção, os efeitos colaterais agudos foram ao longo do tempo minimizados, e o comportamento da epidemia passou por transformações: hoje sendo classificada como doença com perfil crônico-degenerativo, já que as pessoas em tratamento apresentam estabilidade clínica e não morrem mais de infecções oportunistas<sup>24</sup>, mas sim de doenças comuns à mesma faixa etária de pessoas não infectadas. A sociedade passa a conviver com indivíduos infectados, com uma maior perspectiva de vida. Entretanto, surgem novos problemas: convivem com os efeitos colaterais do tratamento a longo prazo, como a redistribuição de gordura corporal (lipodistrofia e distúrbios metabólicos<sup>25</sup>), a presença eventual de outras comorbidades, como as hepatites crônicas, e sofrem os rótulos impressos pelo corpo social à condição de soropositividade.

Corpos com e sem hiv convivem, neste momento da história, com a presença do vírus na sociedade, e mostram-se sob suas corporalidades singulares, pertinentes aos seus aspectos culturais, biológicos, psíquicos: aqui são vistos também como corpos que dançam.

A Dança, enquanto campo artístico, também se transformou ao longo do tempo. A partir dos anos 1960, emergiram novos pensamentos sobre os modos de fazer dança, num contexto de inovações que caracterizaram o pós-modernismo na dança (BANES, 1999), adubando

---

<sup>23</sup> Este conceito será posteriormente detalhado no decorrer da dissertação.

<sup>24</sup> Infecções oportunistas são infecções causadas por germes específicos, que habitualmente não causam doença em hospedeiros (humanos) com sistema imunológico dentro da normalidade, mas apenas quando a integridade deste está gravemente comprometida, como no caso na imunodeficiência associada ao HIV, sendo por isso ditos “oportunistas”.

<sup>25</sup> As pessoas com HIV e uso de antiretrovirais podem desenvolver uma síndrome associada a redistribuição da gordura corporal, com diminuição de gordura subcutânea em face e membros e/ou aumento de gordura abdominal (visceral), chamada lipodistrofia. A esta síndrome muitas vezes está associada alterações no ambiente sangüíneo e celular, com aumento das moléculas de colesterol e de glicose no sangue, correspondendo a chamada síndrome metabólica.

territórios para a diversidade de parâmetros que podem ser observados no século XXI nas danças contemporâneas.

O que hoje se entende por dança contemporânea são configurações que derivam de movimentos que subverteram valores e lógicas organizacionais da dança como era pensada nos períodos antecessores (clássico e moderno), sofrem trocas mútuas com o contexto atual, e deixam para os que a fruem mais uma pergunta do que uma distração (KATZ, 2003<sup>26</sup>).

Segundo a pesquisadora e crítica de dança Helena Katz, o que diferencia dança contemporânea de outros tipos, não é a técnica empregada ou o tipo de treinamento utilizado entre os dançarinos, mas o modo como se organizaram as informações na coreografia. Para Katz (2003), se antes entendíamos tudo que tinha sapatilha de ponta como balé, hoje a diferença está na “pergunta” – mesmo que não identificada de imediato – que o corpo faz. Tais proposições em dança podem lidar com o imprevisto, de tal modo que também o colocam para o público/expectador, que passa a ser entendido também como parte e agente da obra. Assim, estes corpos perguntam, propõem, induzem, provocam.

Dança contemporânea acaba por desmanchar hábitos criados por nossas expectativas, e muitos de seus elementos mais instigam do que distraem. Se a dança deixa de ser entendida apenas como a execução virtuosa por um corpo treinado de algo pensado, isto implica num outro entendimento de corpo, que não é apenas veículo, mas co-criador no momento que dança. Aguçando esta questão, Katz explica a ruptura de uma relação determinista entre técnica e estética na dança:

O que passa a ser necessário é conseguir identificar como e/ou para que o corpo faz o que faz. [...] O que muda, basicamente, é o velho entendimento tácito de que o critério para distinguir a dança contemporânea repousa na compreensão de que ela decorre como efeito exclusivo do treinamento do corpo. Mais ou menos como se as marcas de uma técnica condicionassem também as possibilidades composicionais [...] (KATZ, 2003<sup>27</sup>).

Por um lado, muitas danças contemporâneas incitam tanto o corpo-criador como o público fruidor à experimentação de papéis cambiantes, ou seja, provocam situações nas quais o público se vê compondo a cena, a coreografia, a obra, com suas atitudes, reações, enquanto o artista-propositor muitas vezes reorganiza sua criação alimentando-se das trocas com o

---

<sup>26</sup> Artigo em CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança 2003, disponível em [http://www.wagnerschwartz.com/corpo\\_como\\_midia.pdf](http://www.wagnerschwartz.com/corpo_como_midia.pdf)

<sup>27</sup> Idem.

público-participante, em diálogo com contextos que dizem respeito a situações humanas particulares e universais. Por outro, a aids - epidemia contemporânea, heterogênea, dinâmica – atravessa quase três décadas reconfigurando corpos e os testando sobre novas formas de se comportar no mundo contemporâneo. Ambas parecem estar cada vez mais próximas do dia-a-dia: a primeira tem caráter predominante de desespetacularização e lança mão de técnicas mais investigativas que adestradoras, e a segunda, consequência da infecção pelo vírus hiv, se caracteriza por transmissão predominantemente sexual, ou seja, envolve uma atividade ligada à produção da vida – e isto implica em pessoas de diferentes culturas, raças, cores, idades, em relações sexuais e de gênero. Além disso, o número de pessoas portadoras do vírus é cada vez maior, e o fato de encontrar pessoas vivendo nessa condição poder ser mais comum do que se imagina.

Aids e dança foi o tema discutido no *Festival Montpellier Danse* em 2007, em homenagem ao seu criador pelos 15 anos de sua morte, na cidade de Montpellier, sul da França. Teve como questão central “O que a Aids fez com a Dança, O que a Dança fez com a Aids?”<sup>28</sup> Dominique Bagouet, o criador do festival, faleceu com a síndrome. Muitos coreógrafos que participaram do festival falaram sobre o impacto da aids no universo da dança, não apenas porque muitos dançarinos foram infectados e adoeceram, desaparecendo do cenário da dança, mas também pelas novas subjetividades impressas nas corporeidades das coreografias de então. Correlações com a ‘não-dança’, a obscuridade, o silêncio e a imobilidade em cena foram feitas ao tema da doença e morte, de uma sexualidade ligada à morte, produzidos pela epidemia.

É possível ainda perceber no imaginário do senso comum que apenas alguns grupos específicos estão susceptíveis<sup>29</sup> a adquirir a infecção pelo hiv e desenvolver aids. Este entendimento é em parte fruto de um processo histórico, em decorrência não apenas do modo como a doença se tornou inicialmente conhecida, mas também dos discursos produzidos no meio científico e de deturpações destes em seu entorno, abrigados no ambiente cultural, e em grande parte enfatizados por veículos de comunicação social (PARKER, 1996; AYRES, 2003, 2008; GERE, 2004).

---

<sup>28</sup> Artigo publicado no site especializado Idança.net e também na Folha de São Paulo (Folha on line), em 2007. (Fonte: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/27/um-verao-de-estreias-na-franca/4820/>, acessado em 16/03/2010, as 20:35).

<sup>29</sup> Indivíduo susceptível ou infectável é a pessoa ou animal que sujeito a adquirir uma infecção (ROUQUAYROL, 1999).



O livro *How to Make Dances in an Epidemic - Tracking Choreography in the Age of AIDS*, escrito pelo crítico de dança David Gere<sup>30</sup>, é o resultado de sua pesquisa que examinou a interação entre aids e coreografia no universo gay masculino. O livro é reconhecido por historiadores e pesquisadores da área de arte e política, como Sally Banes e David Roman, como o primeiro publicado a investigar o tema em profundidade.

Analisando criticamente o contexto da epidemia de aids nas primeiras duas décadas e apresentando algumas coreografias/performances que associa à questão da aids no universo gay masculino, Gere cita a teórica em comunicação Paula Treichler<sup>31</sup> para apontar a ocorrência de duas epidemias: uma epidemia de hiv e uma de significados da aids. Do grego ‘*epídemos*’ (‘que se propaga por um país’), e o sufixo nominal ‘*ia*’ (qualidade ou condição), o termo epidemia, usado em larga escala no campo da saúde pública, corresponde à situação na qual o número de casos de uma doença ultrapassa o esperado, ocorrendo durante um determinado período de tempo. Isto aconteceu – e ainda persiste - com a proliferação de uma doença viral atribuída à aids e, contemporaneamente, uma proliferação de significados indesejados.

Em uma das performances que Gere cita no livro, intitulada *The NAME's Project*, da qual fez parte do comitê organizador, artistas ativistas intentaram desconstruir significados hegemônicos acerca da aids, como o de “ser uma doença de gay”, entendimento com frequência associado um processo de culpabilização e estigmatização dos sujeitos (SONTAG, 2007). A performance buscou mostrar à sociedade e à imprensa que os homens gays que adoeceram e morreram em decorrência de complicações da aids eram pessoas comuns, filhos queridos e amados por seus familiares, e não sujeitos abjetos. A performance foi exibida pela primeira vez em 1987 no National Mall, em Washington, e consistia em painéis acolchoados, como um símbolo felpudo caloroso, com roupas, frases e materiais de recordação das pessoas falecidas. Intervindo diretamente com a imprensa, junto dos painéis – que foram projetados do

---

<sup>30</sup> GERE, David. **How to make dances in an epidemic. Tracking choreography in the age of AIDS.** The University of Wisconsin Press, USA, 2004. Gere é crítico de dança e professor associado do Departamento de Artes Mundiais e Cultura na Universidade de Califórnia, Los Angeles.

<sup>31</sup> Paula Treichler é professora de estudos de comunicação, e trabalhou em estreita colaboração com a Faculdade de Medicina da Universidade de Illinois, autora do livro *How to have theory in na epidemic – cultural chronicles of aids*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. Este ensaio foi previamente publicado em CRIMP, Douglas. **AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987, e intitulado *AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse*.

tamanho de túmulos – havia uma lista com o que os meios de comunicação deveriam “fazer e não fazer”, cujas frases, descritas por Gere, são reproduzidas a seguir:

Não se refira a pessoas com AIDS como “vítimas da AIDS”; eles estão *vivendo* com AIDS.

AIDS é uma síndrome causada por um vírus que afeta o sistema imune; não é uma doença específica.

Não há uma coisa como um “vírus AIDS”; AIDS pode ser causada por um vírus conhecido como HIV.

Não assuma que pessoas com AIDS são todos homens gays e que eles foram infectados com o vírus através de sexo gay desprotegido; o vírus que causa AIDS pode também ser transmitido por meio do compartilhamento de agulhas não-esterilizadas, de mãe para filho no útero e por meio de sexo heterossexual desprotegido (GERE, 2004, p.6)<sup>32</sup>.

Para Gere, havia omissões do governo e homens gays sofreram com o descaso. Sua investigação sobre o tema aids e dança não é apenas uma rica produção de conhecimento, mas também uma atitude política. Seu modo de compreender a dança faz parte de sua postura ativista, expandindo assim o conceito de coreografia. Ele faz a análise de 16 performances sobre aids e dança – dentre as quais dois protestos, dois shows beneficentes, dois serviços de memorial, um funeral, três performances nas ruas (*outdoor*), uma instalação e cinco danças-teatro, incluindo uma massagem erótica no palco – todas relacionadas ao universo gay masculino nos Estados Unidos, com concentração em Nova York e São Francisco. Para ele, danças que ocorrem no palco formal são apenas parte de um contexto mais amplo, no qual se misturam as coreografias que ocorrem nas ruas, do lado de fora das portas de casas de espetáculo, onde a diferença pode estar apenas na distinção do lugar em que ocorrem e do tipo de público (pagante/não pagante), desconstruindo a fronteira entre o palco e a vida real. A concepção de dança de Gere é de um *continuum* entre estes universos: dança e ativismo como eventos de um mesmo processo.

Esta forma de entender dança aponta para as inovações trazidas desde a década de 1960, com o *Judson Dance Theater* (1950-1964), que expandiram as fronteiras entre dança e vida real, oferecendo à dança o lugar para além do confinamento do teatro fechado. Segundo Gere, após os conservadores anos 80 e 90, quando afirma que a dança havia voltado para o teatro

---

<sup>32</sup> No original: Do not refer to people with AIDS as “AIDS victims”; they are *living* with AIDS. AIDS is a syndrome caused by a virus that affects the immune system; it is not a specific disease. There is no such thing as an “AIDS virus”; AIDS may be caused by a virus known as HIV. Do not assume that people with AIDS are all gay men and that they were infected with the virus through unprotected gay sex; the virus that causes AIDS can also be communicated via unsterilized needle exchange, from mother to child in the womb, and via unprotected heterosexual sex.

tradicional, as propostas daqueles artistas da vanguarda norte-americana parecem ganhar ecos em modos de entender e fazer dança na atualidade.

Considerando a dança deste modo como ação política, num contexto social mais amplo, Gere apresenta o conceito de corporalidade, embasado por Susan Leigh Foster<sup>33</sup>, que é compreendido como uma construção de experiências culturais, não como uma identidade pronta e fixa, de natureza absoluta. Gere aborda a própria fisicalidade como lugar de construção de significados (*meaning-making*):

[...] Corpos não apenas repassam significados, ou os repassam de um modo unicamente responsivo. Eles desenvolvem coreografias de sinais através dos quais eles discursam: eles correm (ou balançam, ou ricocheteiam, ou simulam, ou vagueiam...) da premissa à conclusão; eles giram (ou pivotam, ou retorcem...) através do processo de raciocínio; eles conferem (ou esfregam-se contra, ou chocam-se com...) uns com os outros em narrar seus próprios destinos físicos [...] (FOSTER, 1996, APUD GERE, 2004, p.10)<sup>34</sup>.

Para analisar as performances e suas corporalidades gays masculinas, Gere considera a masculinidade vil, estranha, nelas embutidas como instâncias individuais da produção cultural que tem interfaces umas com as outras, trocando mutuamente informações, fazendo emergir um senso mais profundo do que significa o corpo gay com aids na cultura contemporânea.

Dentre as danças que analisou, está um protesto realizado por manifestantes com apoio do grupo *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACTS UP)<sup>35</sup>. Trata-se de um grupo de ação direta que surgiu em 1987 com as primeiras organizações que assumiram uma luta ativista contra a AIDS (ROMAN, 1997). É um grupo reconhecido internacionalmente, não apenas por suas ações de protesto, mas também pelos dados sobre a epidemia que apresenta. Eles se definem como “um grupo diverso, apartidário, de indivíduos unidos com raiva e comprometidos com a ação direta de acabar com a crise da aids.”<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Coreógrafa, dançarina, professora do departamento de Artes Mundiais e Culturas da Universidade da Califórnia, los Angeles (UCLA), e autora dentre outros do livro *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, 1996.

<sup>34</sup> No original: [...] Bodies do not only pass meaning along, or pass it along in their uniquely responsive way. They develop choreographies of signs through which they discourse? They run (or lurch, ou bound, or feint, or meander...) from premise to conclusion/ they turn (or pivot, or twist...) through the process of reasoning/ they confer with (or rub up against, or bump into...) one another in narrating their own physical fate. [...]

<sup>35</sup> David Gere e David Roman apresentam as ações políticas/performances do ACTS UP respectivamente no campo da dança e da performance/teatro. Roman é professor assistente de Inglês e Estudos Americanos e Etnicidade na Universidade do Sul da Califórnia. ROMAN, D. **Acts of Intevention: Performance, Gay Culture and AIDS**. Los Angeles, 1997.

<sup>36</sup> Auto-definição disponível no site: <http://www.actupny.org>

Em 11 de outubro de 1988, o grupo realizou uma manifestação artística e política na calçada de entrada do *Food and Drug Administration* (FDA), contra o descaso do governo norte-americano com relação às mortes de homens gays que aumentava a cada ano<sup>37</sup>. Gere descreve a performance, que se constituiu de dez homens vestidos com jaleco branco e luvas, manchados com o que parecia ser sangue, e em suas costas escrito ‘FDA HAS’ junto da pintura de duas grandes mãos, gotejadas de vermelho. Em direção aos degraus do FDA, uniram as mãos ao alto como lutadores, destacando-se em meio à multidão; Numa coreografia global, enquanto um atua sua morte nos degraus, outros são repelidos pela polícia na entrada da instituição. Corpos ‘mortos’ eram contornados no chão, e o nome de amigos falecidos escritos dentro do contorno com giz. Segundo Gere, a performance objetivava simbolizar a culpa do governo e da comunidade médica dos Estados Unidos, invertendo a simbologia associada do sangue contaminado e fatal dos corpos dos homens gays para as mortes causadas pelas mãos do governo. Vários dos manifestantes foram detidos, e um dos argumentos da repressão policial foi a dúvida de haver ou não sangue em suas roupas (GERE, 2004, p 65). A esta altura da epidemia, o sangue de homens gays já simbolizava “alto risco”.

O conceito de *contaminação* no contexto biomédico envolve a idéia da presença de um agente infeccioso na superfície do corpo, vestuário, roupas de cama, utensílios cirúrgicos ou outros objetos inanimados, água e alimentos (ROUQUAYROL e cols, 1999). Também está associado à sua presença em fluidos corpóreos, mas em geral quando fora do corpo, como sangue estocado em bancos de sangue ou urina coletada para estudo laboratorial. Neste sentido, o emprego deste termo para as interações entre os sujeitos com o vírus hiv diz respeito às possibilidades de transmissão *indireta* por meio do compartilhamento de seringas em situações de uso de drogas injetáveis e de transfusões de sangue e derivados; entretanto, também remete a situações nas quais, devido à falta de informação acerca dos mecanismos de transmissão deste agente, há idéia fantasiosa de que a convivência social, o abraço, o toque – outras formas de interação direta entre os corpos que não sexuais – tornariam por consequência as pessoas infectadas, encadeando mais afastamentos que acolhimentos dos sujeitos “doentes”.

Na dança, o conceito de contaminação vem sendo utilizado no sentido de caracterizar a relação entre o corpo e o ambiente como se dando por trocas de informações, cujas origens

---

<sup>37</sup> Segundo Gere, em 1988, um Americano era diagnosticado com aids a cada 14 minutos.

não são exatamente definidas, em processos de interação (KATZ e GREINER, 2005). Este entendimento se faz importante para a compreensão do corpomídia (idem). Segundo Fabiana Britto (2008), a noção de contaminação difere da noção de influência, sendo esta última relacionada da transferência direta de características: [...] “a idéia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes” (BRITTO, 2008, p.30).

Quando homens gays dançam (ou performam) sobre o tema da aids, como os apresentados por Gere (2004), não apenas aproximam aids e dança, mas promovem desarranjos e rearranjos de símbolos, informações, juízos sobre ambos, sobre o corpo masculino gay com HIV que dança. A interação corpo-ambiente ocorre pautada pela imprecisão de origem, pois “[...] A informação se transmite em processos de contaminação” (KATZ e GREINER, 2005, p.131).

A performance *Untitled*, de Bill T. Jones (1989) também foi uma das analisadas por Gere em sua pesquisa. Nesta dança, Jones faz referência direta a seu parceiro Arnie Zane, falecido com aids. Em nenhum momento a palavra aids é mencionada, e Jones mistura qualidades de movimento, jogos de luz e variações entre a nudez e o uso de roupas que evocam a melancolia de seu luto, sua perda, o erotismo gay masculino, e também sua raiva. Para Gere, esta é uma dança ativista que fala silenciosamente sobre aids, onde o paradoxo é a vitalidade na qual se vê o desafio, o homoerotismo e a fúria.

E é neste sentido que Gere ressalta o papel político da dança enquanto seu caráter ativista no campo da aids, produzindo e reproduzindo simbolizações que se retroalimentaram, tomando parte do encadeamento de informações com as quais foi materializada a epidemia de significados.

Hoje se sabe que a epidemia viral foi mudando de configurações, apresentando perfis heterogêneos em diferentes países, com subepidemias de comportamentos diferentes (CASTILHO, 2000). A epidemia de significados, entretanto, parece caminhar de modo mais lento, e ainda perpetua em alguns discursos e comportamentos a associação entre aids e homens gays.

Esta proposta de discussão sobre o tema da aids e suas aproximações com a dança pretende incitar reflexões acerca das relações afetivas e sexuais com as quais os sujeitos se

envolvem. Assumir que tais relações existem em meio a contingências de um corpo social com aids implica em assumir nelas existência de riscos.

O conceito de risco assume também significados variados ao longo da história (SPINK e cols., 2002). Discursos também podem se configurar em coreografias, cujas construções de sentido são resignificadas, em trocas mútuas e devem ser temporalizadas. Assim os discursos medico-científicos, midiáticos e do senso comum permutam o entendimento de aids e de risco a cada época. Nesse sentido, será trazido aqui o conceito epidemiológico de risco<sup>38</sup> e as mudanças em seu significado ao longo da história com o objetivo de clarear entendimentos acerca de como se deu esta construção de significados na qual uma epidemia viral no corpo social provocou a estigmatização no universo de homens gays que adquiriram a doença e reforçaram a abjeção de sexualidades consideradas por uma sociedade heteronormativa como marginais (FOUCAULT, 1988).

Aids não é apenas uma entidade nosológica<sup>39</sup> isolada, mas também um fenômeno social e histórico e, portanto, se reflete e é construída na cultura de modo complexo<sup>40</sup>. Por caracterizar processos de adoecimento nos corpos, se insere no ambiente das práticas biomédicas e, nestas, ganha toda uma espécie de ‘roupagem’ em conformidade com os discursos a elas correspondentes. Ou seja, o sujeito com infecção por hiv ou com aids, na busca pelo restabelecimento de sua saúde ou de cuidados concernentes a ela, passa por uma série de processos agenciados pelos pressupostos hegemônicos das ciências e estabelecidos pela lógica formal do sistema institucional – seja no hospital, nas clínicas, postos de saúde, ou em lugares e momentos estratégicos como festas nacionais, durante campanhas de prevenção – aos quais muitas pessoas em geral devem estar acostumadas.

Mas, segundo Ricardo Ayres (2003), médico sanitário, doutor em saúde coletiva, de maneira como nunca ocorrera antes, a emergência desta síndrome em nosso meio modificou uma série de relações na sociedade, delimitando muros invisíveis entre os infectados e não-infectados através do estigma associado a alguns “grupos” humanos, no início da epidemia (AYRES, 2003). Numa época em que a ciência achava ter a solução e o controle para todas as

---

<sup>38</sup> O conceito de risco irá acompanhar o desenvolvimento de um campo das práticas de saúde ao qual interessa exatamente a relação entre os indivíduos e o meio, as necessidades individuais e coletivas de saúde e as formas de intervenção para uma condição adequada de salubridade: o saber epidemiológico (AYRES, 2008).

<sup>39</sup> Do grego ‘*noso*’ (moléstia, doença) e ‘*logos*’, nosologia significa o estudo das doenças.

<sup>40</sup> Este entendimento está em acordo com o conceito sociológico de Saúde segundo Maria Cecília de Souza Minayo, este que “retém ao mesmo tempo suas dimensões estruturais e políticas e contém os aspectos histórico-culturais de sua realização” (MINAYO, 2000, p.15).

doenças infectocontagiosas, na década de 1980, a aids surgiu como novidade, doença emergente nas sociedades ocidentais, já que caracterizava uma nova forma de expressão patológica, uma anomalia mórbida<sup>41</sup>, e um novo retrovírus patogênico para o homem (GACHELIN, 2006).

Desde os tempos da prática da quarentena<sup>42</sup>, onde se procedia ao isolamento dos doentes que representavam risco para o corpo social<sup>43</sup>, os conhecimentos no campo da saúde pública geraram ferramentas para o entendimento dos processos saúde-doença na sociedade e para a conseqüente operacionalização de ações que prevenissem agravos.

Segundo Ayres (2008), a percepção em escala populacional das desigualdades no adoecer humano forneceu elementos para constituição das primeiras práticas sanitárias e dos primeiros saberes epidemiológicos. Por volta do fim do século XVIII e início do século XIX, estes saberes vão se tornar instrumentos importantes na construção da ordem social capitalista. As ‘prescrições normativas’ da higiene pública foram produzidas por um campo de necessidades comuns, de uma gama de sujeitos sociais com projetos políticos diversos, vinculados às novas formas de divisão social do trabalho, em busca de uma nova ordem social. Esta forma de intervenção sobre o espaço público que emoldura o saber epidemiológico ocorreu em conformidade com os pressupostos do Iluminismo, precedidos por princípios pelos quais as ciências vinham se desenvolvendo com base na razão (racionalismo) e na experiência humana (empirismo); ou seja, organizava-se uma sociedade na qual o poder que a burguesia ganhava enquanto classe social e a revolução industrial colocaram a razão humana no centro do processo de construção do conhecimento, onde o *sujeito pensante* passou a ocupar o lugar principal na relação entre sujeito cognoscente e objeto cognoscível – lugar até então concedido ao objeto. Com o positivismo, que bebera nas fontes iluministas, a ciência é aliada à técnica e, segundo esta corrente filosófica, apenas a partir delas, juntas, se pôde produzir o conhecimento verdadeiro. Observando a regularidade dos fenômenos, o cientista buscava as leis invariáveis que os regiam. Alinhada a este desejo de verdade, a epidemiologia buscava as ‘leis’ sacionaturais do adoecimento para modificar as condições de vida, numa busca utópica da ‘sociedade plenamente saudável’ (AYRES, 2008).

---

<sup>41</sup> Anomalia, do grego ‘*anomalía*’, significa irregularidade, anormalidade; mórbido, do latim ‘*morbidus*’, quer dizer doente.

<sup>42</sup> Período de quarenta dias de isolamento imposto a portadores ou supostos portadores de doenças contagiosas.

<sup>43</sup> Esta noção de um “corpo social” que deveria ser protegido de indivíduos doentes, loucos e criminosos – os “indivíduos perigosos” – e a noção de periculosidade é explicada por Michel Foucault (FOUCAULT, 2006, p.1-25).

Ayres divide, de maneira didática, a história da epidemiologia em três períodos cronologicamente subseqüentes, quais sejam: a epidemiologia da constituição, a epidemiologia da exposição e a epidemiologia do risco, e localiza este desenvolvimento histórico centrado nos Estados Unidos, pelas condições sociopolíticas e culturais que favoreceram a emergência de características específicas que foram agregar à epidemiologia o status de ciência e o poder que exerceu com ampla influência em outras áreas de saber. Do primeiro ao último período, o uso do termo risco vai sendo modificado, passando de um caráter mais adjetivo para um conceito central nos estudos e investigações sanitárias.

No período que se caracteriza como epidemiologia da constituição (1872-1929), o comportamento coletivo dos fenômenos de saúde era elemento central da epidemiologia. Num momento inicial, a chamada higiene socionaturalista ainda não apresentava todo o arcabouço reconhecido como discurso científico da saúde pública<sup>44</sup>, pois as unidades nosológicas ainda eram tratadas com uma descontinuidade entre “existência saudável” e “existências doentias”. Quando se passa a entender a diferença entre o normal e o patológico como variações (diminuições ou exacerbações) de uma mesma condição ou estado – como, por exemplo, a temperatura, com hipo ou hipertermia – se configura o princípio de continuidade qualitativa, que vai caracterizar o “a-normal” como uma quebra da adaptabilidade do organismo a uma condição desfavorável do meio. Esta colocação de uma alteração patológica dentro de uma mesma linha de variação quantitativa de um comportamento normal favorece seu tratamento analítico (CANGUILHEM, 1982, APUD AYRES, 2006). Esta concepção vai criar a base, ainda neste período, para a compreensão das relações entre os indivíduos e comunidades e o meio como uma “macrofisiologia”, numa linguagem da “economia funcional vital”, ou seja, passou-se a compreender o meio (externo) como ambiente sobre o qual se devia intervir em busca de um conjunto de medidas que modificassem – o mais amplamente possível – as interações desfavoráveis à vida, impondo uma otimização funcional ilimitada desta interação. Aqui o adjetivo risco indica bairros, casas, cidades ou populações vivendo sob um conjunto de aspectos constitutivos de situação desfavorável à saúde.

No período seguinte, a epidemiologia da exposição (1930-1944), os Estados Unidos economicamente passavam pela Grande Depressão. Por outro lado, o desenvolvimento científico e tecnológico era espantoso. A bacteriologia avançava em progressos técnicos e os

---

<sup>44</sup> Segundo Ayres este discurso é caracterizado por uma tríade representada por: controle técnico dos agravos à saúde, comportamento coletivo dos fenômenos patológicos e variação quantitativa dos mesmos.



conhecimentos da imunologia emergiam. Na área da epidemiologia, os estudos populacionais de base mais descritiva tornavam-se cada vez mais estudos analíticos, transição propiciada fundamentalmente pelo instrumental da matemática, processo que se deu também em outras ciências. O diálogo cada vez mais próximo da saúde pública com os conceitos e métodos das ciências, especialmente as biomédicas, foi quase imposto pela crise econômica. As pessoas sob ameaça e populações em risco de adoecer passaram a ser vistas como expostas a infecções, isto é, o risco passou a ser representado por exposição, segundo a idéia de probabilidade, que se tornava cada vez mais a base dos raciocínios investigativos. O objeto de estudo epidemiológico passava a ser a relação entre infectados e suscetíveis, entendida como “oportunidade de *exposição* ao agente causal de uma doença”, na qual estaria o cerne epistemológico para o conceito de risco<sup>45</sup>. É esta relação de identidade que separa dois grupos distintos que aponta para isolamentos sociais, sob a atmosfera do medo do contágio, e que caracteriza a forma da ciência biomédica hegemônica perceber os corpos e a relação entre eles.

Assim, no contexto do capitalismo industrial e financeiro do pós-guerra, quando da introdução do elemento estocástico nos estudos e do uso da noção de probabilidade para pensar as intervenções de saúde advindos da matemática, o “causalismo de base biológica” – ou seja, a relação de causa e efeito baseada numa “macrofisiologia” – foi superado por “associações probabilísticas de natureza causal” – a probabilidade de um indivíduo suscetível se tornar infectado – que se traduziram no *conceito de risco*.

A aplicação do conceito de probabilidade na epidemiologia produziu um saber que deslocou o foco das intervenções no *meio* para ações sobre os *indivíduos*. Ayres nos aponta importantes mudanças com este novo elemento: segundo a idéia de probabilidade, as exposições dos indivíduos ocorrem sob condições naturais, isto é, não controladas, não laboratoriais; ao deslocar o eixo epistemológico, isto é, o objeto de conhecimento, do coletivo para o individual, relaciona a doença no indivíduo ao conjunto de condições sanitárias examinadas, e “libera” o papel da epidemiologia de assumir um compromisso maior com uma exploração mais ampla dos determinantes sociais das epidemias; permite o isolamento de fatores para a análise, podendo-se investigar apenas um, e qualquer um, dos fatores envolvidos na ocorrência de um fenômeno epidêmico; e por fim, a qualidade de suscetível,

---

<sup>45</sup> Idem, grifo meu.

representada pelo risco, não permanece mais restrita à chance de ser infectado, mas também de adoecer ou não, de diferentes modos, de morrer, etc.

Essas possibilidades de quantificação, com a disseminação dos métodos estatísticos, ajudaram na forma precisa da formulação de questões, o que deu à epidemiologia cada vez mais prestígio científico. A aplicabilidade de seus estudos em núcleos familiares e espaços mais restritos de convivência social (como escolas, creches, ambientes de trabalho) promoveu agilidade operacional e rápido acúmulo de informações teóricas e metodológicas, de forma diversificada. Tudo isso favoreceu a difusão do conceito de risco, que configurou um paradigma científico para epidemiologia (KUHN, 1989, APUD AYRES, 2006).

O período da epidemiologia do risco (1945 aos dias atuais) representa uma inflexão desta ciência no pós-guerra. O conhecimento epidemiológico é cada vez menos indicativo de um conjunto de condições sanitárias desfavoráveis à saúde e mais um raciocínio, uma forma rigorosa de produzir conhecimento, encontrando relações causais prováveis. Sua aproximação com as ciências biomédicas lhe trouxe um paradoxo que permanece nos dias atuais:

quanto mais se formalizou e fortaleceu como ciência, mais indireta passou a ser sua relação com o conhecimento das relações entre os fenômenos de saúde e doença e os modos como os grupos e indivíduos humanos organizam socialmente seus modos de viver, isto é, o conhecimento positivo dos processos sociais de saúde-doença (AYRES, 2006, p.386).

A epidemiologia vive no final do século XX e começo do século XXI uma relação de dependência das ciências experimentais laboratoriais, onde os limites de seus enunciados tendem a permanecer vinculados à validação destas, numa condição de existência epistemológica que se configura menos como substantiva e mais como instrumental.

Trazer esta retrospectiva histórica da ciência epidemiológica se mostra importante no momento de compreender a abordagem das políticas de prevenção à aids – e conseqüentemente o modo de olhar para o corpo com aids – e as mudanças que ocorreram ao longo da história desta epidemia. Ayres divide didaticamente e de forma cronológica a história da aids em três períodos distintos, utilizando uma periodização previamente elaborada por Mann & Tarantola em 1996 (AYRES, 2003), e que reproduzimos aqui.

Com a identificação desta entidade clínica no meio científico, emergiu concomitantemente a busca ativa por *fatores de risco* a ela associados. Estes fatores, de acordo com as bases científicas da epidemiologia, eram classificados em *categorias*, que

serviam de instrumento para análise das formas de transmissão do agente infeccioso e tinham por fim evitar novas infecções. Ou seja, estudando estas categorias analíticas poderia se intervir sobre elas e proteger os indivíduos suscetíveis do corpo social.

Os primeiros casos de aids notificados nos Estados Unidos surgiram em 1981. Foram identificados em homossexuais masculinos<sup>46</sup> como um determinado tipo de pneumonia e de câncer apenas vistos em pessoas com alterações de imunidade abaixo do normal<sup>47</sup>. Sendo estes casos iniciais verificados em pessoas que tinham em sua prática sexual a homossexualidade, uma prática considerada marginal<sup>48</sup> numa sociedade heteronormativa, produziu-se uma “epidemia de significados<sup>49</sup>” na qual os homens gays representavam a ameaça incorporada (GERE, 2004; SONTAG, 2007; FOUCAULT, 2006).

Isto aconteceu porque uma categoria abstrata, criada para auxiliar a análise da doença, foi tomada como identidade concreta e fixa, que foi transformada em grupo de risco. Na verdade, conforme nos explica Ayres, tais categorias analíticas são artificiais, “no sentido de que não são as categorias que organizam a vida dos sujeitos”, são elas as categorias padronizadas e escolhidas que orientam a pesquisa e não a autodenominação dos sujeitos participantes (AYRES et al, 2006). De um modo geral, estas categorias são passíveis de serem reproduzidas em outros estudos para que se possam comparar dados entre eles.

Do mesmo modo em que cada sujeito responde de maneira singular às mais diferentes interações sociais, o corpo social não representa a somatória das vontades dos corpos individuais (FOUCAULT, 1979). O corpo social é criado pela ação do poder sobre os corpos. Numa dança, mesmo sendo uma coreografia ensaiada, o mesmo passo nunca é realizado exatamente igual ao anterior, apesar de todos os esforços de perfeição. Mesmo porque o passo e o corpo já estão em outra instância espaço-temporal. O aprendizado motor do dia anterior já se configura no corpo, a repetição se fez já modificada.

---

<sup>46</sup> Optei por manter aqui o termo “homossexual masculino”, embora pudesse fazer uso da expressão “homens que fazem sexo com homens”, mais apropriada hoje em dia, por reconhecer o importante papel político desempenhado pelo movimento gay em vários países na luta contra a aids.

<sup>47</sup> Pneumonia por *Pneumocystis carinii* (fungo cuja nomenclatura mudou recentemente para *Pneumocystis jirovecii*) e Sarcoma de kaposi.

<sup>48</sup> Segundo Foucault, o surgimento de “sexualidades periféricas” ou marginais é o resultado de uma série de investimentos do poder sobre o corpo, especificamente sobre o corpo sexual, quando aquele se aproxima deste, incita-o e analisa-o mais do que reprime, e estabelece “normas” e prescrições, que consolidam saberes. A prática da sodomia, por exemplo, até meados do século XVIII, antes um exagero tolerado, foi documentada, estudada, questionada e tornou-se uma das figuras da sexualidade, a homossexualidade (FOUCAULT, 1988).

<sup>49</sup> Ver GERE (2004).

Há pessoas que não se comportam exatamente como se definem as categorias escolhidas em pesquisas biomédicas, mas ainda sim, os resultados dos estudos são muitas vezes extrapolados para além do que se pode afirmar a partir de uma determinada categoria, ou seja, para uma gama de variações de comportamentos, por exemplo, em relação ao hábito de fumar, à sexualidade, etc.

No caso da aids não foi diferente. Os estudos epidemiológicos que identificaram certos grupos populacionais nos quais a chance de se encontrar pessoas com a doença eram maiores do que na chamada população geral acabaram sendo utilizados de forma quase mecânica como instrumento de prevenção (AYRES, 2006, p.393)

Muitas políticas de prevenção, agenciadas especialmente pela concepção norte-americana de saúde pública, giraram em torno de preceitos de “isolamento sanitário” e de abstinência voltadas para os grupos descritos pelo Centro de Controle de Doenças (CDC) dos Estados Unidos como os quatro H’s em grupos de risco: homossexuais, usuários de heroína, hemofílicos e haitianos. Tais políticas fracassaram sobremaneira e produziram estigma e preconceitos a pessoas que se identificavam ou transitavam por estes grupos. O primeiro período da epidemia (1981-1984) foi marcado, portanto, pelo conceito de grupo de risco.

O aprisionamento identitário agenciado pelo conceito de grupo de risco pode ser o mesmo atribuído à ligação histórica, no campo da dança, que pretende determinar uma vinculação entre um treinamento do corpo a uma estética única e padronizada, para demarcar ‘estilos’ de dança. Nesse sentido, as formas de construções em dança contemporânea que questionam este vínculo promovem disrupções. Ou seja, com isso se quer dizer que se pode fazer uma analogia entre o pensamento que norteia a padronização de atitudes (tidas como identidades, os ditos ‘grupos’) no campo da saúde e o que alicerça a atrelagem de uma estética do movimento apenas à técnica de treinamento corporal, no campo da dança. Tais entendimentos – guardadas suas relevâncias históricas, contribuições para ciência e arte, respectivamente – apresentam caráter limitante, em ambas áreas, para a possibilidade de compreensão das singularidades e da comunicação humana em diversas dimensões.

Retornando à cronologia da aids, o segundo período (1985-1988), tem como marco inicial a descoberta do seu agente causal, o hiv. Surgem então as primeiras respostas para as questões de etiologia, diagnóstico e tratamento da “nova peste”. Neste período, as mudanças não só ocorriam com os avanços tecnológicos que traziam novos horizontes para o

enfrentamento da epidemia, com procedimentos associados ao diagnóstico e ao desenvolvimento de drogas para tratamento; a própria epidemia avançava em outras direções: já havia se tornado, quantitativa e qualitativamente, diversa da experiência inicial, na medida em que já se tornara uma pandemia caracterizada, sem limites de região geográfica, sexo ou orientação sexual.

Assim como os avanços tecnológicos com o conhecimento da cadeia causal (agente-corpo-doença) – e as possibilidades de intervenção sobre esta – serviram às críticas ao modelo de grupo de risco, também o caráter pandêmico tornava visível a diversidade das pessoas atingidas, mostrando que não se encaixava a limitação da intervenção junto aos grupos de risco. A ação ativista de grupos como o movimento gay norte-americano também interferiu no jogo de forças que definiam políticas públicas para o controle da epidemia. ‘Coreografias’ políticas nas ruas, em funerais, nos palcos, incitaram reações sociais para a mudança das políticas de saúde contra a aids (GERE, 2004). Foi muito por força destes movimentos que as estratégias preventivas anteriores perderam espaço para as direcionadas à redução de risco. Ou seja, já que não se podia/sabia barrar o agente, podia-se intervir nos corpos, nos comportamentos destes corpos; podiam ser usadas em qualquer prática sexual, inclusive a homossexual, estratégias de uso amplo dos preservativos, não mais apenas como contraceptivos, mas para evitar a troca de fluidos, como parte de uma política de “sexo seguro”. Surge o conceito de comportamento de risco.

Mas este conceito, que ao mesmo tempo trouxe benefícios em relação ao anterior – grupo de risco - trouxe, por outro lado, uma série de limitações e aspectos negativos desta abordagem. Supera – ou pelo menos tenta – o estigma do ‘grupo de risco’, mas alimenta uma ‘culpabilização individual’(AYRES, 2003), como se todas as pessoas tivessem todas as informações, acessos e condições equivalentes e estivessem expostas ao vírus de uma maneira homogênea. Para Ayres (2006), é um conceito que universaliza a preocupação com o problema e estimula uma postura individual ativa, mas restringe ao indivíduo a responsabilidade sobre a aquisição da infecção. Ou seja,

A principal limitação identificada na noção de comportamento de risco, no entanto, é o outro lado desse chamamento às responsabilidades de cada um: exatamente a potencialidade de culpabilização individual. À medida que uma pessoa se infecta com o hiv, tende-se a lhe atribuir a responsabilidade pela infecção, por não ter aderido a um comportamento seguro (e não arriscado), por ter falhado nos esforços de prevenção (AYRES et al, 2006).

O conceito de comportamento de risco funciona como numa coreografia marcada, onde os participantes do jogo das relações na sociedade têm que cumprir normas pré-estabelecidas e padronizadas para um efetivo ‘sexo seguro’ e, caso algo saia do compasso, a responsabilidade pelo erro é estritamente individual. Nesse sentido, a coreografia tradicional é uma prescrição.

A dança da aids desenhada no espaço demográfico do corpo social já permitia a visibilidade de seus movimentos adentrando cada vez mais os corpos de mulheres. O movimento feminista, que lidava então com questões de direitos e saúde reprodutivos e sexuais, começava a apontar também para o conceito de empoderamento (BARBOSA, 1996; BATLIWALA & SEN, 2000). Esta noção de empoderamento (*empowerment*) marca a transição do segundo para o terceiro período.

Este movimento feminista organizado, a partir das discussões de relações de poder-gênero, faz crítica às práticas preventivas de saúde embasadas pelo comportamento de risco. Diante da migração da epidemia para os setores mais enfraquecidos – pobres, mulheres, negros, jovens, percebe-se os limites e falhas das políticas de prevenção baseadas na estratégia comportamental. Deparando-se com o rápido avanço do número de mulheres com o vírus hiv<sup>50</sup>, passaram a incluir o tema da aids na pauta de suas lutas para o reconhecimento de direitos e a reivindicar políticas públicas materializadas em ações para um empoderamento das mulheres (BARBOSA, 1996). Assim, deram visibilidade à compreensão de um problema mais complexo, no qual o contexto cultural e social construído em diferentes hierarquias nas relações de poder tornavam evidentes que poderiam haver coerções, impedimentos e desigualdades de natureza cultural, econômica, política, e jurídica, distribuídos de forma heterogênea entre os gêneros, países, segmentos sociais, grupos étnicos e faixas etárias. Esta discussão desconstrói o discurso de que a decisão de exposição ao vírus ocorre pelo somatório ‘informação e vontade’ (PARKER, 1996; BATLIWALA & SEN, 2000; AYRES, 2003). Podemos dizer que os movimentos em direção a estas novas mudanças são ‘danças de relações de poder-gênero’, no sentido que intentam promover deslocamentos nas hierarquias das relações, no caminho de um empoderamento.

---

<sup>50</sup> No Brasil, em 1986, a relação homem: mulher (razão de sexo) era 15:1. A proporção de mulheres infectadas aumentou significativamente, com predomínio de transmissão heterossexual, sendo que a partir de 2002 a proporção se estabilizou em 15 casos de homens para cada 10 casos em mulheres. Este aumento chama ainda mais atenção na faixa etária de 13 a 19 anos, onde ocorre uma inversão da razão desde 1998 (8:10 - maior número em meninas do que em meninos). Fonte: MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Boletim Epidemiológico AIDS 2009**, disponível em [www.aids.gov.br](http://www.aids.gov.br).

Assim, no terceiro período, considerado de 1989 até os dias atuais, a aids está posta como uma realidade mundial, atingindo de forma dramática Ásia e África, e também periferias e bairros pobres, mesmo entre as nações ricas. É visível a progressão dos recursos diagnósticos, prognósticos e terapêuticos (como o ‘coquetel’ de medicações contra o hiv), mas também os limites importantes no campo profilático<sup>51</sup>. E o custo destas tecnologias é inacessível exatamente para os países pobres, os mais atingidos. Além disso, conforme os sucessos clínicos não correspondem ao controle da epidemia, discute-se o “risco de ‘banalização’” (KALICHMAN 1994, APUD AYRES, 2003, p.122)<sup>52</sup>.

O papel dos movimentos sociais em toda a história da epidemia é reconhecido como importante catalisador de mudanças (AYRES, 2003, 2006). Eles defenderam, neste momento, outro modo de abordagem para as políticas de prevenção, menos restritos, voltados para aspectos sociais e culturais, relacionados às condições de vida de populações. Um grupo de pesquisadores de Harvard – reunidos em uma iniciativa de coalisão, embrião do que se tornaria o UNAIDS – propôs um novo instrumento para compreensão e intervenção sobre a epidemia de aids: as análises de vulnerabilidade (MANN et al, 1993, APUD AYRES, 2006). Segundo Ayres, vulnerabilidade pode ser definida como

esse movimento de considerar a chance de exposição das pessoas ao adoecimento como a resultante de um conjunto de aspectos não apenas individuais, mas também coletivos, contextuais, que acarretam maior suscetibilidade à infecção e ao adoecimento e, de modo inseparável, maior ou menor disponibilidade de recursos de todas as ordens para se proteger de ambos (AYRES, 2003, p.123).

Assim, a partir de Ayres (2003), consideramos que a Vulnerabilidade é um conceito que supera a restrição estabelecida à responsabilidade individual, não de forma a negá-la, mas de forma a redimensioná-la mediante as condições sociais e políticas no entorno deste indivíduo, incluindo, portanto, em suas análises os componentes INDIVIDUAIS (informações que os indivíduos dispõem, a capacidade de elaborá-las e incorporá-las a seus repertórios cotidianos), SOCIAIS (obtenção de informações e outros aspectos que não dependem só dos indivíduos, como meios de comunicação, escolarização, disponibilidade de recursos materiais, poder de

---

<sup>51</sup> Segundo relatório UNAIDS publicado em 2009, que sistematiza dados até o ano de 2008, o número de pessoas vivendo com hiv aumentou devido às altas taxas de novas infecções e a melhora na sobrevida relacionada ao uso da terapia antiretroviral. O número de pessoas recentemente infectadas pelo vírus (casos novos) em algumas regiões mostra-se estável, mas em outras o número de casos novos é crescente (UNAIDS, 2009).

<sup>52</sup> (...) “isto é, da convivência complacente com o problema por parte dos segmentos mais poderosos, do arrefecimento da reação social e do correspondente descaso dos formuladores e financiadores de políticas” (KALICHMAN, 1994, APUD AYRES, 2003, p.122)

influenciar decisões políticas, possibilidade de enfrentar barreiras culturais, estar livre de coerções violentas, ou poder defender-se delas, etc.) e PROGRAMÁTICOS (esforços governamentais voltados para a disponibilização de modo efetivo e democrático dos recursos sociais que os indivíduos necessitam para não se expor ao hiv e se proteger de seus danos – envolve compromisso, recursos, gerência e monitoramento de programas nacionais, regionais ou locais de prevenção e cuidado relativo ao hiv/aids).

Muitas vezes, usados equivocadamente como sinônimos, os conceitos de vulnerabilidade e risco apresentam diferenças em suas raízes de origem e abordagens sobre os processos de adoecimento. Nascendo o risco vinculado às matrizes cartesianas de ciência, isto é, de um conhecimento que deve ser reproduzido e validado para reconhecimento de sua verdade, embasado pelo conceito de probabilidade, as análises de risco trabalham com variáveis isoladas, de modo a observar a relação entre elas e o objeto de estudo em questão. Para um estudo sobre ‘fatores de risco’, busca-se um isolamento cada vez mais preciso entre as variáveis, além de um controle progressivamente mais rigoroso do grau de incerteza acerca do não acaso das associações estabelecidas. Segundo Ayres, a vulnerabilidade, por sua vez, nasce da intenção quase oposta a este isolamento, ao aceitar e valorizar as interferências entre os elementos abstratos do processo de adoecimento. As análises de vulnerabilidade, de forma antagônica às análises de risco, tem um caráter não-probabilístico:

Se o risco busca expressar as ‘chances matemáticas’ de adoecimento de um ‘indivíduo qualquer’, desde que portador de um certo traço identitário específico, a vulnerabilidade quer expressar os ‘potenciais’ de adoecimento / não adoecimento relacionados a ‘todo e cada indivíduo’ que vive em um certo conjunto de condições (AYRES, 2003, p.128).

As ‘coreografias ativistas’ descritas por Gere e as ‘danças de relações de poder-gênero’ empreendidas pelo movimento feminista insurgiram diante das interferências de elementos novos no cenário de uma dança de relações diárias: a aids passou a se aproximar de seus cotidianos. O corpo social com aids apresenta desequilíbrios e com eles se move, em direções que podem ser mais ou menos determinadas por grupos de sujeitos em seus diferentes deslocamentos nas relações de poder. Este corpo social, assim, é produzido por instâncias de poder, fazendo-se em tensões contínuas entre interesses individuais e coletivos.

O sociólogo Zygmunt Bauman (2003) apresenta uma discussão acerca destas tensões sociais, representadas no conflito entre idéia de comunidade (desejo de segurança) e a liberdade individual. Para Bauman, o espaço social foi resignificado com a globalização.



Diante das facilidades tecnológicas oferecidas – não apenas em deslocamentos físicos, como na rapidez que se desloca em viagens de um canto a outro do país ou mesmo entre continentes, mas também pelas mudanças que sofreram os modos de comunicação, através da internet e das mídias digitais – o lugar territorial perdeu em importância, mas ganhou significado. A sociedade que antes representava o lugar da segurança, considerando a garantia dos direitos do cidadão pelo Estado, tornou-se um lugar de flexibilidades, prometendo mais insegurança, na busca individual das próprias condições de sobrevivência e sucesso. A segurança estaria assentada na idéia de comunidade. Na busca por ela, as pessoas se muniram de materiais como alarmes contra ladrões, arame farpado, câmeras de vigilância, etc., aprisionando-se em seus núcleos pessoais, como um ‘abrigo seguro’. Segundo Bauman, por conviverem cotidianamente com o medo, as pessoas deixam de frequentar lugares públicos, desvalorizando-se assim o espaço da vida coletiva enquanto formadora de habilidades do sujeito. As possibilidades de convivência parecem limitadas à metáfora da prisão inversa, onde o ‘perigo’ está à solta nas ruas e os ‘cidadãos’ presos em seus domicílios. Afastando-se da vida pública, também se afastam da procura pela arte (BAUMAN, 2003).

Existe, portanto, uma distinção entre o ‘o gatuno e suas variantes’ – ou seja, o bandido, o ladrão, o perverso, o criminoso – e o cidadão ‘comum’. O desejo de segurança se configuraria na idéia de comunidade como ‘mesmice’. O outro, estranho, diferente, incômodo, é o elemento que traz a insegurança. Estando o comum associado à mesmice, o alienígena produzido pela cultura do medo se torna uma ameaça, ou seja, um inimigo<sup>53</sup>.

Uma analogia pode ser apontada na idéia que, de modo semelhante, variações incomuns de uma condição nos corpos podem ser compreendidas como patológicas, quando a frequência de uma determinada forma de ocorrência desta condição é considerada normal. É o caso de doenças, entendidas como um desequilíbrio do organismo (CANGUILHEM, 1982; AYRES, 2006). No caso de doenças infecto-contagiosas, como componente intruso, estranho, indesejado, ‘a-normal’ no corpo social, algumas delas foram associadas à metáfora da peste e, especificamente a aids, pela sua transmissibilidade, foi considerada uma peste sexual (SONTAG, 2007).

Algumas práticas sexuais, como o homossexualismo, eram tratadas até bem pouco tempo como patológicas. Para Foucault (1988), a sexualidade e suas categorias foram, em

---

<sup>53</sup> Idem.

verdade, produzidas por relações de poder ao longo de mecanismos disciplinares, estabelecidos na produção de saberes em campos diversos – na pedagogia, na medicina, na psiquiatria, no sistema judiciário – cujo surgimento ocorreu ao longo do século XVIII, consolidando-se nos séculos seguintes, e permanece imbricado nas relações cotidianas (FOUCAULT, 1988).

Sob a forma deste dispositivo disciplinar, o poder foi exercido a partir de um saber produzido através de vários mecanismos que incitavam o sujeito a falar de si. Nas fronteiras entre a medicina e o direito, com os grandes crimes sem motivo do século XIX, estabeleceu-se a noção de ‘indivíduo perigoso’, quando a justiça passou a intervir e julgar não mais sobre o que se faz, mas sobre o que se é (FOUCAULT, 2006). Ou, seja, os crimes sem motivo permitiram à psiquiatria e à medicina um contínuo mecanismo de apelações e interações com a justiça e o direito, para um meticuloso estudo sobre o indivíduo, não mais a partir de seus status, mas de sua natureza, sua constituição, seu caráter e suas variáveis patológicas. Assim, o ‘indivíduo perigoso’ passa a ser o alvo da intervenção punitiva. Esta noção veio transformar o entendimento de responsabilidade penal, cujo desenvolvimento no campo do direito civil estava disposta entre as noções de acidente, de risco e de responsabilidade. Com a sociedade industrial, surgia a necessidade de definir o papel de terceiros em situações específicas (o empregador, ou o transportador, por exemplo, expondo empregados ou passageiros a acidentes, respectivamente). Através do estudo do encadeamento de causas e efeitos, havendo a distinção entre causas individuais e inerentes à ação, se ordenava a indenização para reparar efeitos e diminuir riscos no futuro, mas já não como punição. Surgia a noção de probabilidade causal e de risco no Direito. Esta noção capital de risco é o que vai embasar a ‘responsabilidade sem culpa’ (Direito) e a ‘imputabilidade sem liberdade’ (Psiquiatria, Antropologia). A noção de ‘estado perigoso’ ou ‘ser perigoso’ está na compreensão de que um criminoso nato ou degenerado é aquele que porta um índice elevado de probabilidade criminal, isto é, sua própria existência somente é criadora de risco (FOUCAULT, 2006).

A sociedade estaria, portanto, separada entre indivíduos perigosos e um corpo social que deveria ser deles protegido. No caso da aids, quando um parâmetro de pesquisa passou a ser definida como identidade fixa, como no caso da homossexualidade masculina, ou quando da migração da epidemia para mulheres, pobres, jovens e negros, corporifica a epidemia em larga escala, os sujeitos passam a ser vistos como a ameaça em si. Ao longo da epidemia, os discursos biomédico e jurídico se corroboraram na criação de significados, aprontando

construções de conhecimento algumas vezes equivocadas, manifestas em estigma e preconceito contra pessoas com o vírus hiv.

Estas dimensões da vida atual são também apontadas por Bauman. Dentre elas, estariam a separação em lugar da negociação da vida em comum e a criminalização da diferença residual (BAUMAN, 2003). Para ele, na configuração atual da sociedade, existem *guetos*, entendidos como aglomerados humanos na sociedade, composto de pessoas com algum elemento que os permitem parâmetros de igualdade, e nos quais a mobilidade territorial é fisicamente e moralmente limitada.

Um gueto, como o define Loïc Wacquant, combina confinamento espacial com fechamento social: podemos dizer que o fenômeno gueto consegue ser ao mesmo tempo territorial e social, misturando a proximidade/distância física com a proximidade/distância moral (...). Tanto o 'confinamento' quanto o 'fechamento' teriam pouca substância se não fossem complementados por um terceiro elemento: a *homogeneidade* dos de dentro, em contraste com a *heterogeneidade* dos de fora (BAUMAN, 2003, p.105).

Bauman diferencia guetos reais e voluntários: enquanto os guetos voluntários reúnem sujeitos sob o manto de um interesse comum, mas que podem retirá-lo no momento que desejarem, os guetos reais ou naturais são aqueles nos quais não se 'escolhe' estar, mas representa uma condição com a qual os sujeitos têm que lidar. Nesse sentido, o que os une fatalmente não traz o sentimento de partilha, mas ao contrário, na medida em que esta condição identitária é algo indesejado pelo significado social que implica, há certo estigma e humilhação pública, e muitas vezes com eles a vergonha, a culpa e o desprezo.

Uma 'peste' de transmissão sexual, que foi tragicamente associada à prática do homossexualismo, e que, atingindo todo um outro contingente populacional, no qual se incluem pessoas cuja prática é heterossexual, demarcou os limites de circulação das pessoas identificadas como 'pessoas com aids'. Pode-se assim, admitir que estas pessoas vivem em um gueto real, aprisionadas pelo segredo que têm de manter a respeito de sua condição, ameaçadas pelo receio do estigma e da rejeição. Isso pode alimentar uma condição de maior vulnerabilidade social.

Pode-se considerar que tanto a comunidade de vanguarda no Greenwich Village<sup>54</sup> dos anos 60<sup>55</sup>, que ao convergir interesses de artistas de áreas diversas frutificou novas formas de

---

<sup>54</sup> Este era o nome do bairro, na ilha de Manhatam em Nova Iorque, para onde confluíram vários artistas de vanguarda nos anos 60.

pensar a arte nos Estados Unidos, como os agrupamentos heterogêneos de praticantes de contato improvisação podem ser entendidos como guetos voluntários (BAUMAN, 2003). Já quando se fala de pessoas com aids, o elemento de homogeneidade não faz parte de uma escolha que se pode chamar de voluntária, mas ao contrário, o processo de identificação deste gueto passa pela condição incurável atual da síndrome, com a qual podem ser desencadeados sentimentos tais como vergonha, medo, arrependimento, culpa, desprezo. É o gueto real da aids.

Guetos e prisões são dois tipos de estratégia de confinar e imobilizar os sujeitos indesejáveis, diferindo nos modos de manter ‘os internos’ no lugar e de impedi-los de fugir. Segundo Bauman, “Pode-se dizer que as prisões são guetos com muros, e os guetos são prisões sem muros” (BAUMAN, 2003, p.109). As paredes do gueto da aids, como gueto real, são invisíveis, e como a epidemia não respeita limites territoriais, este gueto também não se localiza em espaço territorial, mas está limitado dentro de um lugar entre as relações.

O ato de dançar, implicando quem, como, quando e onde, pode ser entendido como uma ação política. Quando o corpo que dança assume tais questões em sua obra, pode promover reflexões acerca de alteridade e de si, e das relações que se desenvolvem entre ambos. Nesse sentido, formas de dança que lidam com graus de imprevisibilidade e de improvisação fazem-se mais próximas de relações humanas em sociedade.

Muitos artistas da dança criam em suas propostas ambientes de instabilidades na relação com o público, instigado a participar, interagir e mesmo criar conjuntamente a obra. Um exemplo são os coletivos autônomos de dança, apresentados por Isabelle Nogueira (2008), doutora em semiótica/PUC e professora da UFBA, em sua tese intitulada *Poéticas de multidão – autonomias co-(labor)ativas em rede*<sup>56</sup>. Nogueira os apresenta como ‘autonomias relativas ou colaborativas’ no corpo social, em agrupamentos artísticos nos quais o modo de produção do trabalho e o resultado deste são compreendidos como ações políticas. Para suas criações, eles lançam mão de mídias digitais e modos alternativos de trabalho. Em muitos deles, o componente de imprevisibilidade é marcante, visto que a relação com o “espectador” é deslocada, no sentido de instigar sua participação na obra. Para Nogueira,

---

<sup>55</sup> Mais detalhes serão trazidos sobre este assunto no próximo capítulo.

<sup>56</sup> NOGUEIRA, Isabelle. **Poéticas de multidão – autonomias co-(labor)ativas em rede**. Tese (doutorado). Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

Processos de criação que priorizam a improvisação correspondem às linhas de pensamento que compreendem o mundo a partir de suas incertezas e incompletudes, como nos atestam Prigogine e Stengers (1987). A dança criada por esse tipo de estratégia desestabiliza padrões e pensamentos hegemônicos e homogeneizadores, tipos de padrões aos quais as Poéticas de Multidão também desafiam. Ademais, um tipo de ação coletiva improvisacional tende a valorizar as singularidades pertencentes ao sistema-dança, tornando o coletivo uma espécie híbrida e multifacetada de intensidades autônomas, à maneira da multidão (NOGUEIRA, 2008, p.57).

Estas interferências, co-implicações entre corpo e ambiente estão presentes nas relações sociais, inscritas na organização tanto dos corpos individualmente quanto no corpo social. Na dança contemporânea tem-se observado cada vez mais configurações em contextos nos quais tanto o modo de produzir como a ocorrência (resultado) dos trabalhos artísticos apresentam um maior grau de imprevisibilidade, diferentemente de passos estruturados numa coreografia tradicional.

Thembi Rosa Leste (2010)<sup>57</sup>, dançarina e coreógrafa brasileira, apresenta um modo de olhar para a dança contemporânea sob parâmetros de organização e estrutura, em torno de *princípios organizativos* que cada dança produz. Sob esse ponto de vista, deixa-se de lado o reconhecimento de uma dança apenas por uma lista de elementos que contém. Diferenciando-se de uma análise voltada para a observação do simples encadeamento de passos mais fixados em coreografias no modelo tradicional, os princípios organizativos são um conjunto de condições e parâmetros que dão sustentação às relações entre os movimentos. Ou seja, são fruto do processo de criação, existindo mais como resultado e menos como pré-requisito. Leste discute essas diferenças e contextualiza Merce Cunningham, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown como exemplos de artistas da dança que começaram a lançar mão mais de princípios organizativos que de passos marcados.

Os princípios organizativos, segundo Leste, são modos de composição em dança contemporânea, com os quais coreógrafos e criadores-intérpretes podem lançar mão de diferentes estratégias, que podem variar entre tarefas, partituras coreográficas, regras coreográficas. Como parte das insurgências em dança frutificadas no ambiente experimentalista norte-americano da década de 1960, o Contato Improvisação se compõe de princípios específicos, que o fazem serem reconhecidos como Contato Improvisação, sem passos a serem executados num tempo marcado. Conforme explica Leste,

---

<sup>57</sup> LESTE, Thembi. **Dança: Modos de Estar – Princípios Organizativos em Dança Contemporânea**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2010.

Embora o valor da movimentação estivesse embasado na integração do corpo como um todo e não em critérios estéticos, certos padrões de movimento se tornaram regulares e passaram a ser reconhecidos como sendo típicos do Contato. A depender do modo de se relacionar com estes, eles poderão ser assumidos como encadeamentos de passos de dança ou *princípios organizativos*. Acontece que se alguns movimentos do CI passam a ser pré-fixados perdem a integridade enquanto CI e se transformam em outro sistema, pois a identidade do CI se faz em um fluir que se estabelece pelas relações com os *princípios organizativos* que o constituem (LESTE, 2010, p.71).

Como uma das possibilidades dentro de dança contemporânea, contato improvisação está em diálogo com este universo, no qual muitos de seus princípios têm sido utilizados em performances ou estruturas coreográficas abertas a improvisação (SILVA, 2009, MUNIZ, 2004).

Por se tratar de um processo de improvisação em dança, e pelo modo como corporifica uma relação de negociação na dança, os princípios organizativos do Contato Improvisação oferecem a possibilidade de uma discussão sobre risco e vulnerabilidade, na qual uma produção de saber em decorrência da experiência possibilitou a compreensão desta dança como relações de saber-poder. Neste sentido, o poder em jogo é um poder-corpo, que se exerce no jogo de dança e instiga o corpo à tomada de decisões.

De maneira semelhante, a relação de negociação na dança e sua construção de sentidos envolve um compartilhar coletivo, apontando para a experiência de aprontar acordos entre a necessidade individual e pactos coletivos.

No ocidente, desde a segunda década do século XX, com movimentos como o futurismo (por volta de 1910) e o dadaísmo (por volta de 1916), artistas vêm imprimindo modificações e “invenções” para romper com o pensamento hegemônico na arte. Estes e outros das décadas subsequentes influenciaram o desenvolvimento do caráter experimentalista presente na arte de vanguarda nos primeiros anos da década de 1960, nos Estados Unidos. Os processos e criações artísticas confundiam ainda mais os limites entre a arte e a vida cotidiana, que já vinham sendo ampliados, borrados, transpostos pelos movimentos predecessores. Nesta época tal transposição parecia ganhar um caráter democratizante: é nas décadas de 60 e 70 que surgem os termos *Body Art* e *Performance* (GLUSBERG, 1987; BANES, 1999; COHEN, 2004).

Com isso, uma fértil produção no campo da dança contemporânea tem sido as discussões acerca de qual corpo e como ele pode dançar, rompendo com paradigmas da

idealização de um corpo perfeito para a dança. Neste sentido, a relação da dança com corpos cotidianos se tornou mais próxima. No intento de desestabilizar os alicerces dos muros invisíveis do gueto da aids, o lugar do corpo que se empodera nas relações cotidianas pode ser o lugar do corpo que dança.

Vivemos em um corpo social com aids. Vivemos uma cultura onde o toque corporal entre as pessoas é desestimulado na medida em que nos tornamos adultos. Estamos numa sociedade em que o custo pelo sucesso ou insucesso é unicamente da responsabilidade individual de cada um, quando o neoliberalismo e o individualismo estão na ordem do dia (BAUMAN, 2003).

O Brasil é um país que passou por um processo histórico de reforma sanitária como um processo social e político, cujos esforços militantes de atores sociais de diversos setores desencadearam conquistas manifestas nos princípios e diretrizes do SUS, sistematizados na 8ª Conferência Nacional de Saúde em 1986 e nos avanços alcançados na legislação brasileira<sup>58</sup>, em discursos estratégicos traçados de modo a direcionar as políticas públicas pela concepção de saúde como um direito e não uma mercadoria para consumo – embora existam grandes resistências para a concretização de um sistema estruturado em uma rede eficazmente integrada, baseado numa concepção de saúde mais ampla (PAIM, 1999). Entretanto, ser portador de uma condição atualmente incurável e de transmissão sexual, significa ser afetado por mais um complexo elemento na cadeia de fenômenos sociais que o levam a sofrer processos de estigmatizações e exclusões além dos já formatados pela economia globalizante.

Falando do contexto de um país como o Brasil (PARKER, 1996, CASTILHO, 2000) para esta discussão, deve-se considerar os aspectos hegemônicos nesta cultura ocidental, como relações humanas que são predominantemente machistas, de influência judaico-cristã e práticas sexuais veladas (onde o uso do preservativo não acontece de forma homogênea). Enquanto a epidemia atinge cada vez mais os que têm menos acesso à educação, saúde e arte<sup>59</sup>, a dança de contato improvisação não alcança grandes proporções de difusão de maneira homogênea, mas promove aglutinações em comunidades heterogêneas.

---

<sup>58</sup> Vide Capítulo de Saúde da Constituição Federal, das Constituições Estaduais, das leis orgânicas municipais e as Leis 8.080/90 e 8.142/90 (Brasil, 1990a; Constituição, 1988).

<sup>59</sup> No Brasil, segundo dados do Ministério da Saúde, em último boletim epidemiológico sobre a doença (2009), de uma forma geral, a epidemia tende a um controle na região sudeste, mas a um aumento dos casos nas regiões norte e nordeste; As regiões sul, sudeste e centro-oeste apresentam aumento do número de casos notificados em municípios do interior, enquanto no Norte e Nordeste o aumento ocorre tanto em municípios menores quanto

É neste contexto que o contato improvisação, visto em relações onde os status hierárquicos podem ganhar a mobilidade da dança que se apronta nos corpos, se mostra um campo potencial de produção de saber e empoderamento, em injunções para reorganizações do corpo com informações novas, seja com ou sem a condição de soropositividade.

Por estas razões, ao longo dos anos, estas possíveis imbricações entre dança e aids parecem estar cada vez mais compatibilizadas, pois ambas parecem desenhar um movimento do corpo e no corpo e que se direciona para um falso paradoxo entre o comum e o singular, mas que não perde de vista o coletivo. Este paradoxo que já é por si uma dança, um movimento que intenta o equilíbrio em meio a desequilíbrios constantes.

---

maiores; aumenta a proporção de mulheres jovens infectadas (13-19 anos) e pessoas da raça negra; estes dados caracterizam uma tendência, embora heterogênea, de interiorização, feminização e pauperização da epidemia (Boletim Epidemiológico 2009, disponível em [www.aids.gov.br](http://www.aids.gov.br)).



### 3. CONTATO IMPROVISAÇÃO E DISPOSITIVOS DE PODER

É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual o poder nas sociedades burguesas e capitalistas teria negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder...

Michel Foucault, 1979

#### 3.1 Corpos em contato: compartilhando idéias

No início dos anos 1970, nos Estados Unidos, um jeito de dançar incomum para a época vinha se desenvolvendo em meio a alguns dançarinos, os quais investigavam algumas idéias sobre o corpo e o modo como as leis físicas da natureza afetavam o movimento. Vários artistas vinham participando destes experimentos, dentre eles Steve Paxton (1939- ), um dos mais importantes pelas suas idéias iniciais e por exercer uma liderança informal, sendo considerado seu “criador” (BANES, 1980; NOVACK, 1990). A performance intitulada *Magnesium* apresentada em 1972 na Weber Gallery em Nova Iorque, junto com um grupo de quinze outros dançarinos, representou o marco inicial desta forma, que a partir de então passou a se chamar Contato Improvisação (*Contact Improvisation*). Esta dança ganhou refinamentos técnicos ao longo do tempo e continua sendo construída. Como disse Paxton “Contato Improvisação não é uma coisa pronta”<sup>60</sup>(PAXTON, 1997, p.5). Hoje, início do século XXI, há praticantes por todo o mundo, realizando ou participando de oficinas, *workshops*, festivais e também encontros informais chamados *Jams*<sup>61</sup>.

A expressão *Contact Improvisation* pode ser traduzida como contato improvisação (LEITE, 2005; SILVA, 2009, LESTE, 2010) ou improvisação de contato (MUNIZ, 2004), assim como os praticantes desta forma de dança são chamados de contato-improvisadores<sup>62</sup> (NOVACK, 1990), contateiros (termo freqüentemente usado nas práticas) ou contatistas (LEITE, 2005).

<sup>60</sup> No original: Contact is not a finished thing.

<sup>61</sup> *Jam* é a abreviação de *jazz after midnight*, termo que se refere aos encontros de músicos afro-americanos nos quais tinham por base a improvisação, fenômeno que influenciou vários campos das artes na vanguarda artística norte-americana dos anos 1960, e que os praticantes de contato improvisação o tomam emprestado para designar seus encontros informais (BANES, 1999; SILVA, 2009).

<sup>62</sup> Termo traduzido de *contact improvisers*.

Várias definições são encontradas para contato improvisação. Steve Paxton (1997), em seus artigos publicados na revista *Contact Quarterly* apresenta diferentes maneiras de explicar esta forma de dança, definindo-a por vezes como arte-esporte, como uma forma de luta amigável, como um processo de investigação mútua de movimento de corpos em dueto, como um modo de comunicação, um diálogo físico, como uma improvisação-ginástica partilhada, como uma forma de dança, ou ainda como performance (PAXTON, 1997). Podemos citar uma definição publicada no período dos primeiros 10 anos de desenvolvimento, quando a “forma bruta” que surgiu nas primeiras investigações após séries de práticas, investigações, treinos e reflexões sobre o processo, já continha aperfeiçoamentos:

É uma atividade relacionada a formas de dueto conhecidas tais como o abraço, a luta, as artes marciais, *jitterbug*<sup>63</sup>, englobando uma variação de movimentos da quietude ao altamente atlético. As exigências da forma ditam um modo de movimento que é relaxado, constantemente consciente e preparado, e no fluxo. Como um foco básico, os dançarinos permanecem em toque físico, mutuamente solidário e inovador, meditando sobre as leis físicas relacionadas às suas massas: gravidade, aceleração, inércia e fricção. Eles não lutam para alcançar resultados mas[,] preferencialmente, para encontrar uma realidade física mudando constantemente com descanso e energia apropriados (PAXTON, 1997d, p.37)<sup>64</sup>.

Paxton nos apresenta nesta definição um acúmulo de informações e saberes construídos ao longo dos anos que confluíram nesta forma de dança. É possível perceber nela a mistura não linear e não homogênea de fenômenos espaços-temporais que fizeram-na emergir. Dentre eles, elementos da cultura oriental como as artes marciais (o Aikidô especificamente) e a meditação zen, a interface com práticas sociais de interação pessoal (como o abraço), danças sociais e uma qualidade que também pode ser atribuível ao esporte, no modo em que se configura como um tipo de *jogo* de improvisação de movimentos.

O contato improvisação desenvolveu-se em corpos de dançarinos de dança moderna nas trocas com seu entorno, assim é preciso também considerar a presença de elementos da forma de dança que o precedeu (a dança moderna), e as singularidades socioculturais de cada um deles.

---

<sup>63</sup> Para o termo *jitterbug* empregado poucas vezes por Steve Paxton não encontrei tradução específica. Parece tratar-se de uma dança social norte-americana que mescla o twist com acrobacias.

<sup>64</sup> Trecho de artigo intitulado *A Definition*, publicado no volume 4 de 1978-79 da revista *Contact Quarterly*. No original: It is an activity related to familiar duet forms such as the embrace, wrestling, martial arts, and the jitterbug, encompassing the range of movement from stillness to highly athletic. The exigencies of the form dictate a mode of movement which is relaxed, constantly aware and prepared, and on-flowing. As a basic focus, the dancers remain in physical touch, mutually supportive and innovative, meditating upon the physical laws relating to their masses: gravity, momentum, inertia and friction. They do not strive to achieve results but rather, to meet the constantly changing physical reality with appropriate placement and energy.

Para falar um pouco sobre contato improvisação, não se aborda aqui a história pessoal de um ou outro dançarino como eixo central do processo histórico de um determinado fenômeno de dança. Em acordo com o conceito de historiografia de Fabiana Britto (2008), está empregada nesta dissertação uma narrativa que aborda as correlações do objeto que esta focaliza e seus fluxos correspondentes num dado contexto, que envolve o registro das diferenças e das transformações. Para Britto (2008), uma historiografia deve, para sua eficiência enquanto modelo teórico, se adequar ao objeto que estuda. Segundo ela,

Dito de outro modo, são as propriedades da dança que estabelecem as condições para a sua historiografia – que, então, poderá ser pensada não mais como uma narrativa de percursos traçados por agentes que, distintos de seu meio, modificam-se uns aos outros conforme dominâncias hierárquicas atribuídas a eles mas, sim, como a narrativa dos processo não-lineares de codefinição a que estão submetidos todos os organismos, sistemas e ambientes simultânea, indistinta e involuntariamente.<sup>65</sup>

Pode-se olhar para processos contaminatórios<sup>66</sup> (BRITTO, 2008) para compreender a história de surgimento do contato improvisação, o que significa apresentar um contexto de correlações de idéias ou fenômenos, estes entendidos como ocorrências espaço-temporais. Compreendendo estas correlações entre coisas num espaço-tempo específico como relações de implicações mútuas, estas são apresentadas de modo a trazer aproximações com o conceito de poder de Michel Foucault (1988), entendendo-as também como relações de poder.

A palavra poder parece remeter a algo forte, dominador, seja relacionado à idéia de Estado, Governo, ou mesmo à imagem que se faz de alguém “cheio de si”, “dono da situação”, que “está com o poder”. Esta concepção traz o poder como algo que se pode ter, possuir, que está concentrado em alguém ou em alguma instituição, e que exerce um efeito de dominação.

Michel Foucault apresenta o poder de maneira muito mais complexa do que o descrito no parágrafo anterior. Ao mesmo tempo, ele é algo que perpassa todos nós, todas as relações, sejam econômicas, de conhecimento, ou sexuais. Segundo Foucault (1988), não se escapa ao poder, ele está em toda a parte, não porque existe “um poder” que a tudo domine, mas porque se origina em todos os lugares (FOUCAULT, 1988).

---

<sup>65</sup> Idem, p.25.

<sup>66</sup> É importante aqui diferenciar o uso da palavra contaminação neste contexto: não significa contaminação segundo a definição biomédica ([vide capítulo anterior](#)), mas se refere a uma interatividade, de origem não exatamente definida, nas trocas informativas (BRITTO, 2008).

A noção de um poder dominante, que age através de sanções e interdições, nascido durante as monarquias e extensamente praticado por elas, ligado à idéia do direito divino – o rei como representante de Deus na Terra – e à identificação de vontade com a lei, foi por volta do século XVII apropriada pela classe burguesa que nascia, noção esta não isenta de transformações. A burguesia, ao contestar os abusos, o arbítrio e os caprichos dos monarcas, associava este poder monárquico absoluto ao “não-direito”. E assim tentava separar o jurídico do político, ou seja, separava todo um aparato de leis, sob o qual se desenvolveu o direito, do poder político da monarquia, mantendo desta forma a representação de poder vinculada ao sistema jurídico.

Segundo Foucault, é esta concepção de poder, cujo arcabouço se faz na enunciação de leis – e por isso jurídico-discursiva – que é predominante em várias análises sobre a questão do poder. Mas, a partir do século XVIII, uma série de mecanismos de poder penetrou aos poucos a sociedade e, por conseqüência, na própria forma de “monarquia jurídica” que existiu e ainda se mantém, mesclando-se a estes novos mecanismos.

Esses novos mecanismos de poder se voltaram para a vida do homem, para o “corpo vivo”, extravasaram o Estado e seus aparelhos e se configuraram em relações complexas e dinâmicas que se estabeleceram entre saber e poder, em campos como a medicina, a pedagogia e a demografia.

Para compreender e analisar estas novas configurações, é preciso “se libertar” da concepção predominante de poder, ou seja, da idéia de um poder que apenas se exerce em torno da lei e é por ela regulado. Para Foucault, o poder está imbricado nas relações entre poder e saber, que passam a ser elementos indissociáveis nas práticas que se desenvolvem principalmente a partir das instituições médica e pedagógica. Saberes passaram a ser produzidos a partir de um novo foco de interesse, o corpo vivo. Como os indivíduos se comportam, o que fazem, o que desejam. Um registro contínuo do que é observado nestes e com estes corpos, gerando prescrições normativas – produzindo discursos acerca do que seria o “normal” – a partir de uma vigilância contínua: este é o poder que Foucault chamou de poder disciplinar<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> O desenvolvimento do conceito de poder disciplinar poder ser melhor compreendido em seu livro *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2009).

Para Foucault, o poder desde o final do século XVIII, não foi e não é exercido de forma unidirecional, de cima para baixo, como se tais instituições apenas reproduzissem modelos de poder que ocorrem no Estado; é um fluxo que não se dá de modo descendente, do centro para a periferia, em formas derivadas. O poder, neste contexto de produção de conhecimentos contínuos voltados para os corpos sob vigilância permanente, ao mesmo tempo em que se exerce nas práticas de produção de saberes, é por estes alimentado, assim como também os produz. Ou seja, se configura o poder-saber, que é exercido em uma multiplicidade de correlações de forças, que se recompõem/rearranjam a todo momento, em cujo movimento encadeado produzem discursos e práticas, que produzem saber, que produzem poder; este poder, que é também um saber, alimenta menos um ciclo e mais uma rede, transformando as táticas e as relações sociais conforme estratégias oportunas. Para Foucault, a lei é apenas uma forma terminal de poder, este que deve ser entendido como

[...] primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 1988, p.102).

Foucault explica que o poder não é algo exterior às relações, não está fora delas, mas acontece lá exatamente onde as forças são exercidas, no domínio das relações mais comuns. Falando de dança, as relações que nela se dão não estariam isentas de poder, mas também permeadas por ele. Partindo deste pressuposto, entende-se dança não como arte isolada no mundo das idéias e materializada em corpos descontextualizados, isto é, como meros ilustradores de uma dança idealizada; ao contrário, percebe-se correlações de força que disputam poder em vários segmentos e direções, de maneira desigual e heterogênea, que vão constituindo configurações históricas de dança. Seja numa análise macro, na qual a dança pode ser compreendida como um sistema cultural, passando pela observação de trabalhos de grupos ou artistas que individualmente fazem-se reconhecer nítida ou implicitamente em modos de produção e/ou de apresentação que se configuram por si só em ações políticas, seja na relação direta (física) entre os corpos dos dançarinos, o poder está, lá e aqui.

Esta compreensão de poder é que permite pensar um elo direto entre poder e corpo, cuja ligação modificou-se em elementos sócio-culturais quando das mudanças nos mecanismos de poder

na sociedade ocidental. Durante a monarquia, havia de forma muito clara e presente um símbolo de poder: o corpo do monarca. Com a transição para república, esta ‘senhora sem corpo’, não é mais possível a clareza de um corpo de poder: há um “corpo da sociedade”, constituído de complexidade tal que não corresponde ao consenso dos corpos individuais, mas sim a um poder-saber que se exerce sobre estes corpos, caracterizando a materialidade do poder<sup>68</sup>.

O poder-corpo se expressa, desta maneira, sintetizando um poder do/no corpo, isto é, um poder que não idealizado, não construído a partir de um modelo fora das relações, mas que é produzido pelo corpo e também está impresso na carne, fruto dos processos de produção de saber, encadeado também como elemento na rede de conexões estratégicas entre os sujeitos. Dispostos no jogo, há mecanismos de controle-repressão e controle estimulação, como explica Foucault:

[...] O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor.[...]

[...] Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzado!” A cada movimento de um dos dois adversários corresponde o movimento do outro [...]<sup>69</sup>.

O poder-corpo na dança é este poder-saber do/no corpo que dança, diferenciando-se de um modo geral na medida em que ganha as especificidades do seu ambiente, cada corpo, cada dança, a cada espaço-tempo decorrido/construído.

Considerando o que seria o ambiente fomentador para o surgimento do contato improvisação, pode-se destacar elementos que estabeleceram correlações com diferentes gradientes de trocas. As informações aqui apresentadas são tomadas a partir de Cynthia Novack (1990)<sup>70</sup>, antropóloga e dançarina norte-americana, que investigou o Contato

<sup>68</sup> Idem, 1979.

<sup>69</sup> Idem, p.147.

<sup>70</sup> NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

Improvisação enquanto manifestação de sua cultura, e Sally Banes (1999)<sup>71</sup>, historiadora de dança e teatro, em sua pesquisa sobre a Vanguarda e Performance na década de 1960. Dentre estes elementos podemos citar o contexto sócio-cultural norte-americano da década de 1960, que foi permeado por vários movimentos de contracultura, como movimento pelos direitos civis, o movimento de liberação negra, o movimento das mulheres e outros movimentos emancipatórios; as idéias de alguns dançarinos modernos como Merce Cunningham<sup>72</sup> e Anna Halprin<sup>73</sup>, com os quais vários integrantes do que se pode chamar como ‘a primeira geração’ de contato-improvisadores fez aulas; o experimentalismo nas artes dos anos 1960 e também algumas danças sociais<sup>74</sup> por volta deste período. Um clima em que muitas mudanças culturais e políticas estavam acontecendo na sociedade norte-americana também ocorria no universo da dança, como nos explica Cynthia Novack:

Muitos dos dançarinos que criaram contato improvisação atingiram a maioria no final dos anos 50 e dos anos 60. Eles participaram na dança de escolas modernas tradicionais assim como de escolas de desenvolvimento de coreógrafos como Cunningham, Halprin, e Hawkins. Ambas danças sociais e teatrais neste período distintamente manifestaram mudanças culturais e políticas. Técnicas existentes assumiram outros significados, novas técnicas foram desenvolvidas, e diferentes atitudes emergiram em relação à atividade de dançar (NOVACK, 1990, p.33)<sup>75</sup>.

Os eventos que aconteceram na década de 1960 no ambiente artístico nos Estados Unidos são referências importantes e extremamente atuais para a arte contemporânea nos últimos anos do século XX e ainda nestes primeiros anos do século XXI. Para Sally Banes, muitos artistas desta época compõem a primeira geração pós-modernista na arte, e Steve Paxton inicia suas investigações em dança que vão propor rupturas com os padrões estabelecidos para a época neste cenário, incluído no ambiente da vanguarda artística norte-americana da década de 1960 (BANES, 1980, 1999).

<sup>71</sup> BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>72</sup> Coreógrafo e dançarino moderno norte-americano, seus métodos trouxeram inovações para os modos de composição coreográfica na dança, assim como o próprio entendimento de dança.

<sup>73</sup> Coreógrafa e dançarina norte-americana, seus métodos valorizaram a improvisação e o processo de criação dos próprios dançarinos, assim como aspectos ritualísticos na dança.

<sup>74</sup> Este termo é utilizado por Novack (1990) para designar danças que se desenvolveram na sociedade fora de um ambiente ou proposta artística, em geral com um motivo de lazer e prazer, e/ou com caráter mais cultural de interação social.

<sup>75</sup> No original: Many of the dancers Who were to create contact improvisation came of age in the late '50 and in the '60. They participated in dance of the traditional modern schools as well as of the developing schools of choreographers like Cunningham, Halprin, and Hawkins. Both theatrical and social dance in this period distinctively manifested cultural and political changes. Existing techniques took on other meanings, new techniques were developed, and different attitudes emerged toward the activity of dancing.

O conjunto destas ocorrências artísticas e movimentos de contracultura que a todo momento e insistentemente instigavam a quebra dos hábitos comportamentais estabelecidos até então, seja nas artes ou nas relações sociais mais gerais, significou uma reconfiguração nas relações de poder entre os corpos que dançam e performam e o corpo social e dos sujeitos sociais entre si. Nas artes, esta vanguarda de 1960 proporcionou uma série de experimentos artísticos até então não utilizados para a época – ou pelo menos não da maneira como foram utilizados e, na “tentativa de refazer a cultura americana” (BANES, 1999) também produziram uma nova cultura, remodelando as relações de (micro) poder na sociedade da época.

O clima de pós-guerra no qual os Estados Unidos se encontravam era caracterizado por uma marcada prosperidade econômica, e o individualismo frutificava em meio aos pressupostos do liberalismo americano. O país, que antes tinha a Europa como referência para uma arte de alta qualidade, havia se tornado uma superpotência mundial, política e culturalmente, e buscava então uma “arte nacional”. Esta procura por uma arte realmente americana em suas origens levou vários artistas da época a questionarem os padrões culturais elitistas “importados” da Europa, e foram beber na chamada “arte *folk*”. Esta seria uma arte folclórica, por assim dizer, do povo, de “gente comum”. Neste “retorno às origens” estavam implícitos valores de comunidade e democracia. Banes nos esclarece com sua definição:

Chamamos a arte das comunidades tradicionais de arte *folk* – um termo que implica não somente função e forma, como questões de aprendizado, assunto, recursos e distribuição. A arte *folk* está incrustada no processo social – é arte *da* comunidade *para* a comunidade. Além disso é produzida fora da esfera do profissionalismo: não precisa competir no mercado contemporâneo, e seus produtores não são educados com este fim (BANES, 1999, p. 115)<sup>76</sup>.

A sociedade estava permeada por *fast-foods*, bens de consumo, itens e imagens de produção de massa. Segundo Banes, o uso do termo *folk* pela vanguarda da década de 1960, apesar de aparentemente contraditório, não estava associado ao conservadorismo e tradição que caracterizam muitas destas artes. Os artistas desta vanguarda, que produziram um tipo de arte chamado *pop art*, interessavam-se fundamentalmente no seu caráter democrático, que envolvia desde os participantes (arte feita por pessoas comuns, não-profissionais, inclusão do público nas *performances*), o conteúdo (atividades e objetos da vida diária, como almoço com amigos, e movimentos do dia-a-dia, como o caminhar), estilo (de baixo custo, artesanal,

---

<sup>76</sup> Destaques no original.



rústico, improvisados e muitas vezes pessoais) e modo de produção (uso de técnicas de arte utilizadas no comércio e artesanais). Longe do clichê, buscavam identificação com o comunitário e o artesanal. Havia uma sensação de borramento da fronteira entre a vida pública e a privada (BANES, 1999).

O corpo foi colocado em evidência, não para ser estudado, medido, ordenado, produto e fonte do saber – este imbricado intimamente com o poder, que investira desde o final do século XVII sobre o corpo vivo – mas agora, nesta década de 1960, o corpo estava reivindicando o próprio poder, ou seja, fazendo pesar na balança das correlações de força e produzindo mudanças nos significados e valores ligados ao corpo que se refletiriam nos movimentos de arte subseqüentes e na cultura em geral.<sup>77</sup>

Este corpo, centro das artes do espetáculo, é tomado com fervor por essa geração de primeiros pós-modernistas, um corpo efervescente, glorificado<sup>78</sup>. Mas aqui a glória e a efervescência estão diretamente em oposição à idealização do corpo nas artes clássicas ou na geração modernista que a estas se seguiu. Nada de corpo etéreo, de valoração exclusiva da alma e da beleza pura; nada de corpo como meio para expressar sentimentos profundos da alma ou do ser; o corpo é ele mesmo, a própria obra, experiência, vida, e ressaltado em seus aspectos mais escatológicos e cotidianos o quanto possível.

Esta vanguarda apresentava uma herança modernista, mas reposicionava valores, papéis e instituições de forma não raro subversiva. A sociedade se configurava segundo o esquadramento disciplinar em várias instituições – a educacional, o hospital, a família – e o corpo dos indivíduos – fonte de saber e poder – educados, adestrados para as novas normas, conforme descrito previamente por Foucault. Mas havia um clima de pós-guerra, de ufanismo norte-americano, onde a então superpotência buscava uma cultura própria, viva, a despeito de modelos eurocêntricos importados. A sensação de fartura e os ideais liberais condicionavam novos interesses e remodelavam aos poucos novas correlações de força. Segundo conta Foucault (1979), os mecanismos de poder parecem tornar-se mais flexíveis por volta de meados do século XX, “afrouxando” algumas amarras, ou melhor, a vigilância rigorosa e com isso a formatação de sujeitos produzida pelo mecanismo do poder disciplinar. Foucault explica que, em nossa sociedade capitalista ocidental,

---

<sup>77</sup> Idem.

<sup>78</sup> Idem.

[...] do século XVII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, meticuloso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... E depois, a partir dos anos *sessenta*, percebeu-se que este poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava, que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo [...] (FOUCAULT, 1979, p.148)<sup>79</sup>.

Exatamente na década de 1960 estão as insurgências deste movimento, que tem a influência do futurismo e o dadaísmo e de artistas como Merce Cunningham e John Cage, por exemplo (BANES, 1999). Este último foi dos mais influentes artistas para a época, em todas as disciplinas, desde as artes visuais, passando pela música, teatro até a dança e o cinema.

O marco deste movimento está em seu caráter de ruptura com os valores da elite cultural dominante, criando conceitos – como os *happenings* – e misturando “categorias” de arte de elite e arte popular, um movimento de resistência inspirado em valores anti-hierárquicos, anti-profissionais e igualitários. São desta vanguarda artistas como Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, Yoko Ono, Brian de Palma, Trisha Brown, Ivone Rainer e Steve Paxton.

Na dança, notam-se mudanças visíveis: um deslocamento da abstração interior e representações de sentimentos em movimentos ou gestos, para a concretude do corpo. Banes explica a diferença entre as gerações moderna e pós-moderna:

Esses coreógrafos [os modernos], que trabalharam na década de 1940, tinham recorrido a uma longa história de estilização da dança *folk* para uso teatral. Em vez disso, os coreógrafos do início da década de 1960 procuraram métodos e imagens longe do que fora, há muito, um clichê no mundo da dança, com o fim de transmitir valores comunitários e artesanais (ibidem, p.126).

Seja retratando o modelo da família burguesa com ironia e zombaria, seja transgredindo-a diretamente com a imagem de sexo grupal, várias obras dos artistas desta vanguarda questionaram os valores tradicionais dominantes. Na dança, em especial, a emergência de coreografias com a construção de uma imagem de um coletivo de igualdade e líderes transitórios não fazia menção direta à família burguesa, mas construía um imaginário outro de um coletivo organizado, que poderia se caracterizar por uma intimidade fora da

---

<sup>79</sup> Grifo meu.

família e igualdade entre os integrantes, que compartilhavam o produzir e o fazer da arte e de vários aspectos da vida social<sup>80</sup>.

As idéias e criações de dança que se desenvolveram a partir do encontro de artistas como Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer e outros artistas ligados a música, artes visuais e outras artes, no *Judson Dance Theater*<sup>81</sup> (1961-1964) concretizaram de maneira diferenciada o desejo de comunidade na atmosfera da época. Uma boa parte deles havia estudado na companhia de Merce Cunningham e/ou assistido as aulas de composição experimental que John Cage ministrava.

Analisando o *Judson Dance Theater* (JDT), Banes levanta quatro aspectos que o associam à uma comunidade. Primeiro, o modo de produção, de organização e apresentação do grupo – ou dos artistas em solos individuais – era feito de modo coletivo. Por exemplo, utilizavam uma metodologia de consenso e um sistema de cadeira rotativa; segundo, a presença de não-bailarinos, seja por motivos práticos de disponibilidade ou por motivos políticos de não-discriminação, assim como a incorporação à coreografia de “atos cotidianos apresentados num estilo trivial” marcavam o desnudamento da dança de um polimento do estilo e restituíam-na à sua autenticidade de presença antiteatral; terceiro é o papel que as mulheres desempenharam neste grupo, não apenas como maioria, mas como status equivalente ao dos homens, ou seja, eram as criadoras e protagonistas de suas próprias danças, ainda que coletivamente, legitimando as mulheres enquanto artistas em outros campos e semeando elementos para a (segunda) onda do feminismo que se daria a seguir (1970); quarto, no grupo JDT a vida de trabalho se confundia a vida social, pois eram inteiramente entrelaçadas. Por todos estes aspectos, Banes afirma que o JDC foi uma “metacomunidade de características várias” e onde proliferou e floresceu a “imaginação interdisciplinar”.

O ambiente da vanguarda de 1960 também incluía a própria herança do movimento modernista, assim como a influência de filosofias e práticas de outras culturas, especialmente as orientais. Banes aponta uma correlação entre um clima de “abertura cultural” e uma importante influência da pesquisa dos antropólogos modernos sobre os aspectos ritualísticos e

---

<sup>80</sup> Para exemplificar, Banes cita as danças *Word Words*, colaboração entre Yvonne Rainer e Steve Paxton, *Lightfall*, de Trisha Brown apresentada com Paxton, Terrain e *We Shall Run*, de Yvonne Rainer, além de *Proxy*, de Paxton (ibidem, p.305).

<sup>81</sup> De modo muito interessante, uma Igreja Protestante teve um papel importante como espaço alternativo para um grande número de artistas desenvolverem e apresentarem suas obras. Tanto o Judson Dance Theater foi um dos mais importantes coletivos de dança da época, como também no teatro o Judson Poet's Theater (JPT), além de vários artistas plásticos que expuseram na Judson Gallery.

formas de vida social em outras culturas. Tudo isto fez convergir para os ideais de comunidade, igualdade, liberdade, mas também para os paradoxos que carregavam<sup>82</sup>.

Merce Cunningham (1919-2009) nasceu em Washington, é reconhecido como um dos importantes coreógrafos que marcam a transição da dança moderna para a pós-moderna. Dançou como solista na companhia de Martha Graham (1894-1991)<sup>83</sup>, e em sua própria companhia criou e apresentou vários trabalhos em parceria com John Cage (1912-1992)<sup>84</sup>, inovando em modelos coreográficos até então não experimentados pelos primeiros dançarinos modernos. Segundo Novack, suas idéias promoveram modos de alterar o significado da dança (NOVACK, 1990). Para ela, Cunningham estava entre os coreógrafos que, após o final da Segunda Guerra Mundial, mantinham o foco de suas coreografias nos movimentos do corpo que não tinham uma determinação prévia de significados simbólicos ou intenção de comunicar algo claramente, libertando a dança de envolvimento sociais e ‘psicologismos’ e permitindo ao público uma interpretação mais livre da dança.

[...] Em uma importante mudança de orientação, eles tentaram remover significados de um conteúdo narrativo ou simbólico da dança e colocá-la no ato de desenvolver novas técnicas de movimento e/ou novos métodos estruturais ou formais para coreografia.

Merce Cunningham tentou criar uma forma de dança na qual qualquer tipo de movimento podia ser chamado dança e no qual a dança não era suposta para representar alguma coisa outra que não ela mesma como uma ação física, humana (NOVACK, 1990, p. 25)<sup>85</sup>.

Dentre os elementos que utilizou, podemos destacar o foco na atividade física (fisicalidade), com uma mistura de movimentos “dançados” com os de um pedestre (caminhar) ou de quem está simplesmente fazendo uma tarefa; o uso do acaso em suas coreografias (para definir ordem de apresentação e a sequência de movimentos dos dançarinos, por exemplo), e fundamentalmente desnudando a dança de sentidos simbólicos intencionais, tentou distanciar-se do paradigma da representação de personagens ou

---

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Coreógrafa e dançarina estadunidense, Martha Graham foi uma das grandes expoentes da Dança Moderna.

<sup>84</sup> Compositor musical experimentalista e escritor norte-americano que influenciou vários campos das artes desde a década de 60.

<sup>85</sup> No original: [...] In an important shift of orientation, they tried to remove meaning from a symbolic or narrative content of dance and place it in the act of developing new movement techniques and/or new formal or structural methods for choreography.

Merce Cunningham attempted to create a dance form in which any kind of movement could be called dance and in which the dance was not supposed to represent anything other than itself as physical, human action.

sentimentos, cuja expressão era o cerne da dança moderna. Estes são elementos que se pode reconhecer, em algum grau e de modos diferenciados, presentes no contato improvisação.

Deve-se também citar, como parte deste cenário, a dançarina e coreógrafa Anna Halprin (1920 - ), nascida em São Francisco (EUA), que utilizava-se de métodos improvisacionais e de uma base menos pré-determinada para o movimento, buscando, para isto, gerá-lo fora das técnicas de dança tradicionais; a improvisação era utilizada como forma de ampliar as possibilidades de movimento e como via de interação entre os dançarinos. Enfatizava a experimentação da “consciência cinética” do movimento. Halprin deslocou o foco da subjetividade na dança, antes aplicada formalmente à investigação do coreógrafo, para uma subjetividade explorada por cada dançarino, durante o desenvolvimento da dança em uma estrutura improvisacional. Assim, ela tornava menos o produto final e mais o *processo* visível, tratando a improvisação como uma maneira de incluir o público na *performance*. Segundo Novack<sup>86</sup>, a improvisação, a diminuição do controle do coreógrafo sobre a estrutura coreográfica, a consciência cinética do mover, a partir das próprias impressões corporais, e o fato do trabalho de Halprin ter ocorrido fora da cidade de Nova Iorque são elementos em semelhança com o contato improvisação. Halprin valorizou ainda o conceito de ritual e os aspectos terapêuticos do movimento na dança. Suas contribuições se mostram importantes e atuais, e ela continua trabalhando com dança, participando de workshops e apresentações.

Nos anos 1960, algumas danças sociais, como o twist e o rock pareceram também compor o complexo cenário social de conquistas em processos de liberação<sup>87</sup> do corpo. Para Novack (1990), na medida em que eram danças mais individualizadas e fugiam do formalismo do par “homem conduzindo a mulher”, promoviam pequenas rupturas com alguns padrões de comportamento das tradicionais danças de salão, e com isso pareciam promover uma “sensação de liberdade”. Ao mesmo tempo em que, em teoria, ninguém precisava aprender os passos certos, era uma experiência coletiva, pois estavam conectadas de algum modo a todo o grupo de dançantes de uma salão, por exemplo, e não somente a uma pessoa do

---

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Com a descrição do contexto de movimentos sociais e artísticos desta época, esta dissertação tem como premissa que houve processos de liberação em relação aos vários padrões comportamentais permitidos pelo corpo social do período. Segundo Michel Foucault, há uma diferença entre processos de liberação e práticas de liberdade. Os primeiros estão associados a uma ruptura com estados de dominação (vide nota 5). Para exercer práticas de liberdade muitas vezes é necessária a liberação de um estado de dominação, mas o processo de liberação por si só não garante práticas de liberdade, estas que devem controlar as novas relações de poder após um processo de liberação (FOUCAULT, 2006).

sexo oposto. As pessoas dançavam de forma menos pré-determinada e isso permitia uma maior visibilidade das singularidades das formas de movimento (NOVACK, 1990).

Rupturas não homogêneas eram perceptíveis então em vários ambientes do corpo social, inclusive no que se refere às formas de organização da dança moderna até então. Pode-se admitir que algumas inovações trazidas para a estrutura formal da dança hegemônica naquele período eram elementos que despertavam outros modos de conhecer o corpo e produzir dança. E que, no tempo no qual traziam saber, agenciavam possibilidades de reorganização das relações de poder sobre o corpo. Nesse sentido, a aproximação entre os corpos no contato improvisação veio contrapor uma estética da virtuosidade individual. Assim se interpreta Paxton, que diz:

Quando, em 1972, um grupo de dançarinos começou a trabalhar sobre Contato Improvisação, era um estudo da via de comunicação que era possível através do toque. Minha própria experiência era principalmente a Dança Moderna, a qual podia ser vista como um estudo de indivíduos em isolamento físico, geralmente dentro de um grupo. Em aulas desse tipo [,] um mantém uma esfera de isolamento de outros estudantes para evitar chocar-se com eles com *battements*<sup>88</sup>. Atravessando o chão [o espaço da sala], era usual se mover em série, permitindo o instrutor ver cada estudante como eles passam (PAXTON, 1997f, p.67)<sup>89</sup>.

E novos saberes conseqüentemente remodelam significados de palavras, como foi o caso da palavra *natural*. Para Novack (1990), o natural é um conceito histórico e cultural. Segundo ela, os dançarinos modernos entendiam o natural através de conceitos abstratos, um “ideal” de natureza, e conseqüentemente o corpo seria um veículo, um instrumento para representar este ideal, que mais “livre”, iria de encontro (oposição) ao *ballet*, este mais rígido e considerado pelos dançarinos modernos como não-natural. Para os contato-improvisadores, o corpo não é instrumento ou veículo para representar a natureza, ele já é a própria natureza. Novack investigou o discurso dos dançarinos de contato, e na sua pesquisa, explica:

[...] são as leis físicas que governam o contato improvisação que são repetidamente mencionadas nas minhas entrevistas e nas questões iniciais do [*Contact*] *Newsletter* e no [*Contact*] *Quarterly*. Natureza e movimento natural eram concebidos como

<sup>88</sup> Tipo de passo técnico do *ballet*, onde os dançarinos de pé, alinhados na vertical, fazem a extensão da perna em frente, de lado ou atrás, repetidamente ou num movimento único. Existem vários subtipos de *battement*.

<sup>89</sup> No original: When, in 1972, a group of dancers began work on Contact Improvisation, it was a study of the way communication was possible through touch. My own background was mostly the Modern Dance, which may be seen as a study by individuals in physical isolation, usually within a group. In classes of this sort one maintains a sphere of isolation from other students to avoid belaboring them with *battements*. Crossing the floor, it is customary to move serially, enabling the instructor to see each student as they pass.

suporte para o desdobramento da dança, que acontecia para os parceiros se eles permitissem isto<sup>90</sup> (NOVACK, 1990, p.182).

Hoje se entende que há sempre algum grau de pré-determinismo na construção do movimento do corpo, e que o uso do termo natural pode ser problemático (MARTINS, 1999, GODARD, 2003). Em Paxton (1997), o uso da palavra natural pode ser relacionado a conceitos das práticas corporais da cultura oriental, como ocorre na meditação Zen e no Aikidô. Em texto intitulado *Jumping Paradigms* (1992), no qual Paxton discute mudanças no ambiente de dança da época, ele reconhece que o contato improvisação não é órfão, possui entrelaçamentos com a dança moderna, em cujo ambiente tinham formação os dançarinos que investigavam com ele esta forma de dança, e eram pessoas que também experimentavam outras práticas corporais. E ele assume estas trocas:

Além disso, eu supus que estas pessoas também estariam estudando Tai Chi Chuan e Aikido, então eu fiz CI [como] um tipo de ponte para estudantes de dança do Ocidente (tradicional) dentro de formas Orientais desconhecidas. [...] Eu achei esta orientação excelente porque o real estudo é o corpo humano, e nos vários materiais técnicos de diferentes tempos e culturas uma grande variação de informação estava disponível para ajudar com problemas perenes: consciência, eficiência, longevidade (PAXTON, 1997s, p.253)<sup>91</sup>.

O corpo vivo é meio da dança. Neles, corpo e dança, o que hoje se pode admitir como natural? Na produção de tais significados na cultura ocidental, Foucault (1988) reconhece diferentes dispositivos de poder-saber agindo sobre o corpo vivo. Estes dispositivos de poder ‘produzem’ indivíduos no momento em que esquadrinham os corpos de maneira ordenada, padronizada, disciplinar (FOUCAULT, 2009).

As técnicas das quais se utiliza o poder disciplinar não são apenas repressivas, mas sobretudo sua “tecnologia política” alimenta uma produção de saber. E o poder não apenas produz saber, mas produz indivíduos. Segundo Roberto Machado (1981), doutor em Filosofia, estudioso da obra de Foucault e referência no Brasil, “o poder é produtor de individualidade. O indivíduo é uma produção do poder e do saber”(MACHADO, 1981, p.196). É que o que

<sup>90</sup> No original: “it is the physical laws which govern contact improvisation that were repeatedly mentioned in my interviews and in early issues of the Newsletter and in the Quarterly. Nature and natural movement were conceived of as support for the unfolding of the dance, which happens to the partners if they allow it”.

<sup>91</sup> No original: Furthermore, I assumed that these people would also be studying Tai Chi Chuan and Aikido, so I made CI a sort of bridge for Western (tradicional) dance students into the unfamiliar Eastern forms. [...] I found this excellent guidance because the real study is the human body, and in the various technical materials from different times and cultures a larger range of information was available to help with perennial problems: awareness, efficiency, longevity.

este poder disciplinar faz não é o que comumente se costuma dizer acerca do poder capitalista, como algo que “descaracteriza e massifica”, como se houvesse uma categoria indivíduo “considerado uma espécie de matéria inerte anterior e exterior às relações de poder que seria por elas atingido, submetido e finalmente destruído”, mas isolando o indivíduo em celas, em enfermarias, em salas de aula, organizou uma série de normas e padrões que passaram a constituir o que se pode entender como o indivíduo<sup>92</sup>.

Atuando sobre uma massa confusa, desordenada e desordeira, o esquadramento disciplinar faz nascer uma multiplicidade ordenada no seio da qual o indivíduo emerge como alvo de poder [...] Em suma, o poder disciplinar não destrói o indivíduo; ao contrário, ele o fabrica. O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior, que é por ele anulado; é um de seus mais importantes efeitos (MACHADO, 1981, 196).

Assim, para Foucault, as palavras dominação e repressão não são sinônimos. Partindo de uma análise do dispositivo da sexualidade, ele traz à luz o funcionamento dos mecanismos de poder sobre o corpo, supostamente afetado por uma repressão generalizada, e mostra que este poder mais corporifica o que chama de “positividade” do que uma coerção. Desse modo, desconstrói, por uma série de argumentos alicerçados em uma genealogia<sup>93</sup> sobre o sexo e das técnicas de produção da sexualidade, a idéia de que esta foi sempre reprimida na sociedade ocidental.

Segundo Machado, a questão do poder para Foucault emergiu de pesquisas que realizava sobre a penalidade, percebendo o tipo de poder que se exercia sobre os corpos enclausurados, modelo que se repetia em outras instituições como as escolas, os hospitais, as fábricas. Este é o “poder disciplinar” ou “disciplina”, tipo específico de poder que não é nem aparelho nem instituição, mas sim “uma rede que os atravessa sem se limitar a suas fronteiras; é uma técnica, um dispositivo, um mecanismo, um instrumento de poder [...]” (MACHADO, 1981, p.194).

Foucault dá visibilidade ao poder, pode-se dizer, de modo surpreendente: o poder é positivo. Este é o ponto no qual apresenta uma teoria oposta à de um poder apenas negativo, como acontece com a idéia da repressão geral da sexualidade. Com isto, o autor não quer dizer que não houve ou não há coerções e interdições, ou seja, que o poder não seja negativo,

---

<sup>92</sup> Idem

<sup>93</sup> Segundo Roberto Machado (1981, p188), o termo genealogia – que tem origem nietzscheana – aparece pela primeira vez na obra de Foucault em seu livro *Vigiar e Punir*, e pode ser definido como “uma análise histórica das condições políticas de possibilidades dos discursos”.



mas quer ressaltar que este aspecto não é único e talvez não seja o fundamental. O poder ao atuar produzindo saberes, concretiza uma positividade. Segundo Foucault, a sexualidade foi e é produzida, é um dispositivo de poder-saber, histórico, formando-se em uma grande rede de superfície sobre o corpo social, com a incitação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação aos discursos, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeados todos em “estratégias de poder e saber”. Para ele, a sexualidade está longe de algo natural:

Não se deve descrever a sexualidade como ímpeto rebelde, estranha por natureza e indócil por necessidade, a um poder que, por sua vez, esgota-se na tentativa de sujeitá-la e muitas vezes fracassa em dominá-la inteiramente. Ela aparece mais como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder; [...] Nas relações de poder a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias (FOUCAULT, 1988, p.114).

Dois momentos históricos são importantes para esta produção da sexualidade. Por volta da metade do século XVI, através de processos de “exame da consciência”, ligados principalmente aos mecanismos de confissão da instituição eclesiástica, e no início do século XIX, com o aparecimento das “tecnologias médicas do sexo”. Isso para exemplificar como o poder age por uma positividade, intimamente relacionado a uma produção de saber, onde o corpo é ao mesmo tempo foco gerador de saber e alvo de ação de poder (FOUCAULT, 1988).

No contexto da vanguarda de 1960, muitos aspectos e outras tantas interfaces podem ser analisadas, mas destaca-se aqui o *corpo sexual*. Pela idéia de grande repressão acerca da sexualidade e a forma desavergonhada e permissiva com a qual estes artistas trouxeram o corpo para a arte, dando muitas vezes à intimidade – considerada uma dimensão do privado – um caráter público e ritual. Dessa maneira estes artistas estariam promovendo a “liberdade” sexual, com a qual seríamos todos corpos mais prazerosos, conscientes e felizes. Em parte, como Banes (1999) afirma, pode-se dizer que a erotização pública da carne era uma “liberdade das convenções burguesas”(BANES, 1999). Mas por outro lado, pode-se tentar olhar para todas essas transgressões e subversões percebendo que a sexualidade não foi como um todo e longamente reprimida, isto é, deve-se olhar para o poder que não é apenas negativo, mas e principalmente positivo.

Segundo Foucault (1988) a sexualidade foi, na verdade, produzida. E em vez de reprimida, incitada. Por um longo período fomos e continuamos sendo estimulados a falar

sobre o corpo, o sexo e seus prazeres, desde ao padre ou ao médico, aos pedagogos, aos múltiplos profissionais de saúde, ao psicanalista. Nos mínimos detalhes tudo foi anotado e continua sendo, dentro de um sistema disciplinar de esquadramento, talvez agora no século XXI um pouco mais frouxo ou com novas roupagens. Saberes foram produzidos, realimentando os poderes investidos sobre o corpo, de forma tal que as “normas” que se configuraram em sua consequência permeiam os mínimos detalhes de nosso cotidiano.

Foucault<sup>94</sup> não nega que haja um lado negativo do poder, ou que não houve em nenhum sentido ou grau repressões e coerções. De modo peculiar, o autor nos fala que o caráter repressivo de mecanismos de poder se deu menos ao longo de toda a história e mais em momentos específicos. Quando os “novos” mecanismos de poder disciplinares transbordam o universo dos corpos burgueses para o corpo social, como na biopolítica, torna-se necessário uma nova diferenciação do “corpo de classe” (burguês x popular), que se dá exatamente por um certo recalque, que assumiria um caráter repressivo – sob o qual se busca discursar no âmbito da psicanálise – e que aparenta ter recoberto toda a produção da sexualidade.

Sendo assim, não unicamente repressivo, o poder pode dominar sem reprimir. O que fizeram os corpos eróticos da arte na década de 1960 senão exercer um certo domínio sobre o que se pensava e percebia acerca da sexualidade? Um sexo que passou a ser visto como parte de lazer e com inventividade, como descreve Banes (1999) sobre a dança *Terrain*, de Yvonne Rainer; A libido em sua plenitude e o sexo como satisfação ampla, como na *performance Meat Joy*, de Carolee Schneemann; nos filmes de Andy Warhol e Jack Smith, os diversos níveis de prazer e êxtase; e nas peças de teatro do Caffè Cino, muitas delas sobre o tema da homossexualidade, nada comum para a época; dentre outros artistas e obras que compartilharam o sentido de desenvergonhamento e celebração do sexo como afirmação da vida.

Para Nogueira (2008), esta vanguarda da década de 1960 pode ser compreendida como poética de multidão<sup>95</sup>. Em sua tese, Nogueira apresenta as poéticas de multidão como autonomias relativas, que representariam “padrões relativos de liberdade”, funcionando por

---

<sup>94</sup> Idem.

<sup>95</sup> Nogueira parte do conceito de Michael Hardt e Antônio Negri (2005) e Paolo Virno (2002), para seu entendimento de multidão como “um conjunto de multiplicidades interagindo por comunicação em rede, com ampla utilização das mídias digitais e com ênfase em processos decisórios colaborativos” (NOGUEIRA, 2008, p.19). Neste sentido, o conceito se diferencia de povo, a quem é atribuído uma identidade única e um poder soberano, e de massa, caracterizada por uma passividade, onde os sujeitos precisam ser conduzidos.

cooperação e co-dependência. Como todas as interações sociais implicam em alguma forma de constrangimento, acredita nesta autonomia relativa ou colaborativa das multidões como uma utopia possível. Há um ingrediente político intrínseco nas relações de trabalho artístico dos coletivos que apresenta, os quais se constituem em redes colaborativas e que remontam, no Brasil, a um retrato contemporâneo de comunidades artísticas das décadas de 1920, na Europa (Monte Verità) e 1960, nos Estados Unidos (Greenwich Village). Para ela, agrupamentos como estes podem ser entendidos como multidão, promovendo rupturas, deslocamentos, instabilidades e subversões. Coletivos de dança que se comportam desta maneira apresentam um modo de produção descentralizada de trabalho, no qual o próprio modo de existir já representa um questionamento de valores hegemônicos na sociedade.

Nogueira (2008) considera que o traço decisivo da multidão contemporânea é que tanto os processos de criação quanto de trabalho são entendidos como ação política. Criando obras abertas que lidam com graus de imprevisibilidade, estes coletivos autônomos instigam deslocamentos de valores na relação entre o agente-artista e o agente-expectador. Neste sentido, apontam para a construção de novos saberes, apreendidos de modo colaborativo e compartilhado.

Pode-se considerar, a partir da concepção de poder foucaultiana, que corpo sexual de 1963 não *esteve* no poder – já que o poder, como vimos, não é um lugar que se ocupa – mas *o exerceu* nas relações entre artista e platéia, entre o trabalho e a vida social, entre o privado e o público, entre o amador e o profissional, remodelando estes papéis em novos e reinventando a própria arte. O corpo *disputou* o poder numa sociedade de corpos emoldurados pelos padrões da família burguesa, mas com várias saliências, arestas e pontos de relevo agenciados pela busca de uma cultura americana “autêntica”, pelo clima liberal de uma multiplicidade de opções, e por um suporte econômico que prosperava, nos quais o corpo eferescente se apoiara e com os quais se articulara para *reivindicar* muito propriamente o poder.

O contato improvisação surgiu neste entorno, onde extratos de ambientes aparentemente distantes sofreram trocas por contaminações, de onde emergiram rupturas com valores tradicionais no campo da arte e na sociedade. Novos espaços e lugares foram criados nas relações entre os sujeitos, reconfigurando relações de poder-saber.

### 3.2 Dançar é conhecer: os rearranjos que o corpo faz

Para que as relações que se estabelecem na dança contato improvisação possam ser compreendidas como relações de poder, é necessário antes que elas sejam compreendidas enquanto relações de produção de saber. Aqui será examinado como o corpo que dança contato improvisação produz este(s) saber(es), apresentando um modo de olhar para o fluxo de informações que o corpo organiza nesta dança.

O problema do conhecimento esteve sempre presente na ciência e na filosofia. O racionalismo cartesiano trouxe reforços para que a produção do saber fosse ontologicamente ligada à razão (ARANHA & MARTINS, 1986). Desde então, impregnado no senso comum, em concepções religiosas e arraigadamente em formações acadêmicas, ainda convivemos com a influência do paradigma dualista corpo-mente em áreas diversas. Hoje, no século XXI, embora algumas correntes filosóficas se mostrem na direção contrária a este paradigma e várias teorias mostrem evidências do funcionamento do organismo como um todo integrado, muitos dos esforços para discussão e produção de conhecimento que vemos nas práticas institucionais diversas, como nas universidades, nas escolas, nos serviços de saúde, etc, ainda se limitam a focar o que pensam ser um trabalho atribuído exclusivamente à racionalidade, por intermédio exclusivo do discurso verbal e da escrita, como se a mente consciente não fizesse parte do todo do organismo.

Para citar um exemplo que lida diretamente com o corpo – este território de fronteira de saberes diversos – assim como na dança, pode-se olhar para alguns mecanismos organizacionais da produção de conhecimento na área da saúde. Repensando suas práticas cotidianas, percebe-se que, em sua maioria, elas mantêm uma estrutura hierárquica entre o profissional de saúde e o sujeito que busca alguma necessidade nas instituições que lhe servem de referência, especialmente no setor público. Em geral, este profissional tem o discurso sobre o que deve ser feito *para* o corpo, e o organiza sob a forma de prescrições (de conduta, de comportamento, de atividades, do que comer, beber, como dormir, etc), cujo conteúdo expressa uma normatividade dualista que se configurou – e se configura – segundo as relações de poder-saber investidas sobre o corpo (FOUCAULT, 1988, 1997).

Não se pretende aqui discutir aprofundadamente sobre os problemas desta relação entre profissional de saúde e sujeito que busca a solução para alguma necessidade relacionada a este campo, nem especificamente ao contexto da formação destes profissionais, ou mesmo das configurações políticas do sistema de saúde que com certeza desencadeiam uma série de processos relacionados e que permeiam o corpo da maneira como é abordado no campo da saúde. O que se quer é apontar para o que envolve a distância entre o que se diz e o que se faz, sobre e com o corpo, na dimensão micro e física destas relações.

Pode ser provável que fatores complexos imbricados contribuem para o distanciamento entre o sujeito ao qual é atribuído o “cuidar” institucional e o que busca o cuidado, e que muitos destes fatores estão na mesma rede que envolve o paradigma do dualismo corpo-mente. Fazendo um recorte oportuno, que se trata especificamente do que queremos aqui destacar, quando se observa a aplicabilidade das práticas preventivas e de promoção à saúde, muitas parecem se organizar explicitamente no campo do circuito da linguagem verbal, excluindo as potencialidades do uso apropriado de outras vias para a construção de um diálogo efetivo na relação entre os corpos em jogo.

A perspectiva aqui escolhida para falar de como a dança produz saber é aquela que diz respeito a um conhecimento que acontece no corpo no instante em que dança. Ou seja, que não é unicamente (e talvez nem primariamente) elaborado pela linguagem verbal. Com isso, não se quer dizer que esta é algo dispensável ou que não faz parte do circuito de produção de conhecimento do/no corpo – seria um equívoco diante de sua complexidade e de suas várias artimanhas desenvolvidas ao longo do tempo e da experiência de vida que nos faz (sobre)viver enquanto seres humanos. Mas deseja-se focalizar naquilo que o corpo faz enquanto dança, que rearranjos podem acontecer em cada dança e em cada corpo que dança, como vai se organizando. Os detalhes instantâneos, transitórios, que, como parte de um processo, chegam a nossa consciência.

Para Antonio Damásio (2000), neurologista e pesquisador, o ato de conhecer está intimamente relacionado ao conceito de consciência. Damásio considera a consciência não como um monólito, de localização única dentro do cérebro. Para ele, a consciência é apenas uma parte da mente, a sua parte consciente<sup>96</sup>. Segundo ele, o processo de conhecimento está

---

<sup>96</sup> Para Antônio Damásio (2000), a mente é um processo que se organiza por uma parte consciente e outra inconsciente. Conforme explica, a mente é “(...) um processo e não uma coisa. O que conhecemos como mente, com a ajuda da consciência, é um fluxo contínuo de padrões mentais, e muitos deles se revelam logicamente

relacionado aos mecanismos evolutivos pelos quais se fizeram emergir a mente, a consciência e o *self*. Como neurocientista, sua abordagem neoevolucionista apresenta dois problemas principais para a questão da consciência: o primeiro está no âmbito do modo como padrões neurais se transformam em imagens no cérebro, e passam por sua vez a constituir uma espécie de filme, contando uma narrativa não verbal à nossa mente consciente. Estas imagens seriam informações contínuas e transitórias que estariam a todo momento decodificando mapas cerebrais – estes por sua vez representam os estados do corpo, do objeto e os efeitos no corpo conseqüentes à interação entre o corpo e o objeto. O segundo problema é o sentido do *self*, ou seja, a capacidade que temos de perceber que nossos pensamentos são mesmo nossos, assim como que nosso corpo também somos nós. Isto se refere ao que Damásio chama como sentimento de propriedade. Junto com este sentimento, há também a perspectiva individual, que marca o limite entre o que somos nós e o que não o é, ou seja, é a fronteira que nos permite distinguir entre o nós e o outro. Isso nos dá a possibilidade de realizar uma ação, ou seja, a condição de agente (DAMÁSIO, 2000).

Para explicar um pouco melhor, segundo Damásio, a consciência, em termos evolutivos, surgiria apenas no momento em que o organismo tem o conhecimento do que está se passando com ele mesmo na relação com um objeto. Este objeto pode ser um estímulo do meio externo ou um estímulo evocado do meio interno (o que o autor chama de o corpo propriamente dito) – ambos convertidos em um tipo de imagem, que seriam padrões neurais transformados em mapas do estado do corpo, para serem apresentados à consciência. Estes mapas codificariam tanto as mudanças do organismo registradas devido à interação com o objeto, como o realce do objeto em questão após a interação. Mecanismos complexos, dos quais nos interessa apontar para a *ação de conhecer* atribuída à consciência como produção de um saber sobre si.

Continuando a descrição de sua hipótese, será importante apresentar que nela existem diferentes níveis de consciência. Pelo menos dois são distinguidos: a consciência central e a autobiográfica. Segundo Damásio, para cada tipo de consciência estaria atribuído um tipo de *self*, respectivamente o *self* central e o autobiográfico. Resumidamente, a consciência central é esta que recebe estas “primeiras” informações na interação com o mundo, que é contínua e

---

relacionados. O fluxo avança no tempo, depressa ou devagar, ordenadamente ou aos saltos e, ocasionalmente, move-se ao longo não de uma mas de várias seqüências. As vezes as seqüências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou mesmo sobrepostas” (DAMÁSIO, 2000, p.426).

dinâmica, e que nos caracteriza enquanto seres relacionais. Ela representa um nível basal de conhecimento de si, de senso de si mesmo, instantâneo, contínuo e transitório e, portanto, mais permeável às interferências dos estímulos externos do que o que aconteceria no nível autobiográfico. Neste por sua vez, estariam engendrados níveis mais complexos de organização, nos quais a memória desempenha um papel fundamental, pois que neste nível estão as relações de antecipação e planejamento. É por causa da consciência e do *self* autobiográfico que nos recordamos de fatos da vida passada e podemos antecipar ou prever a forma de acontecimento imediata de algumas ações, e também planejar coisas para o futuro. É ele que traz a noção mais estável de identidade. Mas para isso a consciência autobiográfica depende da consciência central, sem a qual não há base para o seu funcionamento. É como se só pudéssemos receber informações novas a partir da consciência central, ou seja, é a consciência central que proporciona o organismo viver as experiências – sejam elas de uma realidade externa ao organismo ou internas à ele (DAMÁSIO, 2000).

O conhecimento é fruto não apenas de elaboração de pensamento, atribuído ao raciocínio e à inteligência, mas de organização de experiências. Ambos, pensamento e experiência, têm por base imediata a consciência, que se entende como parte de um todo integrado, o organismo, o corpo.

O modo como entendemos o corpo interfere no modo como entendemos dança. Segundo Helena Katz (2005), doutora em semiótica, pesquisadora e crítica de dança, o corpo é o ambiente da dança, e por isso a dança é tão singular quanto o corpo no qual se organiza. Para ela, o corpo é um sistema aberto de trocas contínuas de informações com o meio, estando sempre em relação através de trocas mútuas, modificando e sendo por ele modificado. Junto com Christine Greiner, doutora em semiótica e pesquisadora de dança, apresenta este conceito como corpomídia (KATZ & GREINER, 2005).

Pode ser oportuno citar aqui a instigante idéia defendida por Katz (2005) de que a dança é o pensamento do corpo. Para ela o uso da palavra pensamento aqui não diz respeito a algo que ocorre apenas na mente, mas deve ser entendido como um modo de funcionar que organiza informações no corpo de uma maneira específica, sendo por isso caracterizado pensamento. Ou seja, o movimento reconhecido como dança no corpo lança mão de mecanismo semelhante. Como Katz explica

[...] O corpo copia plasticamente estas histórias neuronais. Por isso, quando o movimento que nele se instala toma a forma de dança, isso acontece porque esse

movimento percorreu uma trilha como a que produz um pensamento no cérebro. Por isso, por razão dessa semelhança estrutural, a dança é o pensamento do corpo (KATZ, 2005, p.91).

Sobre este modo de entender o corpo, ainda será importante clarear alguns aspectos desta integralidade orgânica que podem interferir no modo como entendemos a dança. Em geral, quando se fala em arte, e dança, se fala em emoção. Sendo dança uma forma de arte, ela parece modificar de maneira singular o nosso corpo, seja na instância de apreciação ou fruição de uma configuração de dança, seja no fazer dança.

Segundo Damásio (2000), as emoções são reações públicas, ou seja, podem ser visíveis (diferentemente dos sentimentos, considerados privados), e existem diferentes gradações das emoções que influenciam as ações do corpo. Mesmo as ações tradicionalmente atribuídas ao uso do raciocínio e da inteligência, especialmente as ações realizadas em situações sociais que envolvem risco e conflito, que envolvem a tomada de decisões, são moduladas pelas emoções. Para Damásio, estes diferentes níveis de emoções também parecem estar articulados aos diferentes níveis de consciência. Sua definição de emoção é

Mesmo sendo verdade que o aprendizado e a cultura alteram a expressão das emoções lhes conferem novos significados, as emoções são processos determinados biologicamente, e dependem de mecanismos cerebrais estabelecidos de modo inato, assentados em uma longa história evolutiva (DAMÁSIO, 2000, p.75).

As emoções são parte dos mecanismos biorreguladores com os quais nascemos equipados, visando à sobrevivência (DAMÁSIO, idem, p.77).

Como neurologista e pesquisador, Damásio estudou diversos casos de pacientes com lesões neurológicas em regiões cerebrais específicas primordialmente associadas às emoções, e suas pesquisas trazem indícios que parecem corroborar suas hipóteses. Uma delas é que as emoções têm um papel regulatório importante na homeostase do organismo e, conseqüentemente, para a sua sobrevivência. Segundo Damásio,

Todas as emoções usam o corpo como teatro (meio interno, sistemas visceral, vestibular e músculo-esquelético), mas as emoções também afetam o modo de operação de inúmeros circuitos cerebrais: a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro. O conjunto dessas mudanças constitui o substrato para os padrões neurais que, em última instância, se tornam sentimentos de emoção (DAMÁSIO, idem, p.75).

Estes sentimentos de emoção são para o corpo um conhecimento de seu estado, ou seja, de si. Damásio considera que existem emoções primárias, secundárias e as emoções de fundo.



Estas últimas correspondem a estados de tensão ou relaxamento, sensação de bem-estar ou mal-estar, que são sutilmente visíveis no corpo através da postura e pequenas alterações na velocidade e quantidade de movimentos corporais, assim como mínimos movimentos oculares e faciais. Elas estariam relacionadas a estados internos do corpo, a indutores de emoção originados de alterações na organização interna, provocadas por alterações físico-químicas no ambiente do corpo, seja, por exemplo, em consequência de um trabalho corporal excessivo, causando sensação de cansaço, ou por um trabalho corporal agradável, causando um estado de disposição, ou mesmo por modificações decorrentes de um conflito mental. Como explica o autor,

Em suma, certas condições de estado interno engendradas por processos físicos contínuos ou por interações do organismo com o meio, ou ainda por ambas as coisas, causam reações que constituem emoções de fundo. Essas emoções permitem que tenhamos, entre outros, os sentimentos de fundo de tensão ou relaxamento, fadiga ou energia, bem-estar ou mal-estar, ansiedade ou apreensão (DAMÁSIO, idem, p.76).

Hubert Godard (2003), dançarino e pesquisador francês, professor de Estética da Dança e Análise de Movimento na Universidade de Paris, investiga motricidade, reabilitação funcional e biomecânica através de técnicas somáticas, sendo uma delas o *rolfing*<sup>97</sup>. Para Godard (2003), as emoções de fundo estão associadas ao que denomina de pré-movimento. Este seria uma gestão do peso, a organização do corpo numa determinada postura, que acomoda não apenas as questões mecânicas relacionadas à locomoção, mas também elementos psicológicos e expressivos, mesmo antes de qualquer intenção. Godard compreende o movimento como um fenômeno que descreve deslocamentos do corpo no espaço, e o gesto, associado à expressividade do dançarino, estaria na distância entre o movimento e o pré-movimento. No âmbito deste último, as modificações posturais e os estados emocionais se influenciam mutuamente. Para Godard,

As resistências internas ao desequilíbrio, organizadas pelos músculos do sistema gravitacional vão induzir a qualidade e a carga afetiva do gesto. O aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções. O tônus resistente do sistema gravitacional se instala antes mesmo do gesto, desde o momento em que se formula o projeto de uma ação e, portanto, sem que o indivíduo se dê conta e antes de atingir sua consciência em estado de vigília (GODARD, 2003, p. 19).

---

<sup>97</sup> Criada por Ida Rolf (1920-1979), rolfing é uma técnica de manipulação aplicada fisicamente, que investiga as tensões nos tecidos conectivos do corpo, buscando através de exercícios um melhor e mais natural alinhamento do corpo para uma interação mais fácil com a gravidade., Fonte: European Rolfing Association, disponível em [www.rolfing.org](http://www.rolfing.org).

Tomando por base os conhecimentos trazidos por Damásio (2000) e Godard (2003), podemos dizer que as emoções – especialmente as emoções de fundo – sendo públicas, pois que são expressões de sentimentos - estes que por sua vez estão relacionados ao ato de conhecer um estado do corpo específico num dado espaço-tempo – podem ser mais ou menos visíveis nos movimentos do corpo e, portanto também na dança.

Ou melhor, pode-se reconhecer no que chamamos de *qualidades de movimento* algumas modulações pelas emoções. Por exemplo, quando dançarinos estão seguindo os passos de uma coreografia num ensaio, se preocupam em realizar a seqüência de movimentos num dado intervalo de tempo, assim como em fazer ajustes para realizá-los no espaço combinado. Se um deles está um tanto apreensivo por medo de errar a seqüência ou atrasar o tempo previamente pactuado, podemos perceber sutilmente um certo nível de tensão muscular. Dando outro exemplo, quando uma pessoa vai experimentar dançar contato improvisação pela primeira vez, pode ser que ela tenha medo de permitir que a força da gravidade leve a sua massa física (ou o que comumente entendemos como peso) na direção do corpo de outra pessoa com a qual está compartilhando uma dança. Este medo pode ser identificado na aparência de certo grau de tensão muscular no corpo.

Sendo o ato de conhecer o substrato básico da consciência mesmo antes de qualquer linguagem verbal (DAMÁSIO, 2000), podemos dizer que o corpo consciente (com consciência), está continuamente produzindo este conhecer. E que tanto o ato de conhecer como o conseqüente conhecimento produzido são modulados pelas emoções (idem). Se o corpo está produzindo conhecimento a todo momento, assim também o faz quando dança. Mas há especificidades a serem ressaltadas.

Primeiro, deixa-se claro que o conhecimento atribuído ao raciocínio e à linguagem verbal, funções cognitivas superiores, são elaborados, segundo Damásio (2000), em níveis de consciência de maior complexidade, o que chama de consciência autobiográfica. Nesta instância, ocorre o tipo de conhecimento produzido *sobre* a dança, cujo exemplo pode ser do âmbito da linguagem verbal, como conversar sobre as sensações após fazer uma aula de dança, ou falar sobre sentimentos percebidos com um certo tipo de movimentação corporal, ou ainda mesmo as elaborações de pensamento feitas para materializar as idéias desta dissertação em escrita.

O tipo de conhecimento singular da dança, próprio apenas dela, como experiência vivenciada, está em proporcionar um saber no próprio ato de dançar. Admite-se aqui que os produtos transitórios dos quais o corpo toma consciência, ou damasianamente falando são apresentados à consciência, são conhecimentos ou saberes. Estão num nível de organização preliminar não-verbal e acontecem a cada instante de movimento, mesmo que mínimo. Transitórios, como qualquer outra forma de conhecimento primordial, eles necessitam dos níveis de complexidade fornecidos pela consciência autobiográfica, ou seja, de conexões com as funções de memória, emoções especializadas, linguagem verbal, raciocínio, dentre outras, para gerarem estabilizações no corpo, assim como do *self* autobiográfico.

Segundo, parte-se da premissa que a dança, enquanto forma de arte e como parte da cultura, organiza este conhecimento que produz no corpo de modo diferenciado, pois o corpo está envolto por um espaço-tempo que não é o movimento cotidiano. Ou seja, fazendo aula de dança, ou em processo investigativo de movimento, o que o corpo intenta é dança; ou, falando de espetáculo (configuração) de dança, nele pode haver um dançarino simplesmente andando de bicicleta, como inovadoramente nos mostrou Merce Cunningham, ou uma performance pode lançar mão do ato de ficar de pé, como o *Standing*, de Steve Paxton, mas ambos deslocam movimentos originalmente do cotidiano para o contexto da dança. Com isto, estes movimentos já se tornaram outra coisa. O tempo e o espaço são outros.

Outro aspecto de especificidade da dança na produção de conhecimento do/no corpo diz respeito ao campo da improvisação, e aqui nos limitaremos a falar dela não como recurso composicional para a montagem de passos para uma coreografia, mas sim da improvisação enquanto performance. Nesse sentido, entende-se improvisação como uma seqüência não pré-planejada de movimentos, onde o tempo para a tomada de decisões em realizar um dado movimento é mínimo ou imediato, valorizando-se a singularidade da dança enquanto é feita. Este entendimento está em acordo com a proposta de Cleide Martins (1999), dançarina e pesquisadora em dança, cujo conceito de improvisação pode ser destacado na seguinte citação:

Os movimentos são realizados pelo corpo que dança no momento de sua execução, mas sem obedecer a nenhum planejamento prévio de frases ou seqüências de movimentos, como nas coreografias. Neste caso, podemos acrescentar que o tempo para o planejamento de movimento, se existe, é mínimo, tornando-se possível apenas a visualização do imediato, sem um planejamento prévio do conjunto. A dança torna-se única no momento da ação (MARTINS, 1999, p.58).

Para Martins (1999), a improvisação não significa a “liberdade” de fazer qualquer coisa ou o completo indeterminismo. A liberdade que acredita estar presente à improvisação se compõe de elementos determinados (impressos no corpo) e não-determinados (que permitiriam a emergência do novo), ou seja, que no processo de improvisar o corpo enfrenta rearranjos para efetuar combinações entre restrições e não-restrições, gerando uma gama de alternativas de escolhas de ordem exponencial. Tais restrições do corpo seriam não apenas limites físicos ou biológicos, mas também culturais. Segundo Martins,

O processo de improvisação, como se poderia pensar inicialmente, não destrói uma organização temporal: o corpo só pode realizar organizações sequenciais. Não possui outras habilidades de abrigar movimentos que não sejam temporalizações. O processo de improvisação apenas propõe uma outra forma de organização temporal menos previsível e menos automatizada (MARTINS, 1999, p.70)

De qualquer modo, o grau de previsibilidade na improvisação é bem menos se comparado a certos tipos de danças que possuem um repertório de conexões mais estratificado. Na improvisação pode ocorrer a construção de um repertório de movimentos na qual nem todos os movimentos são novos. O novo está na combinação entre os movimentos, seu contexto e a realização por parte dos dançarinos (MARTINS, 1999, p.71)

A pergunta que cabe agora é: como se dá a ocorrência de conhecimento numa dança como o contato improvisação? Tentando tratar das especificidades desta dança, está-se falando sobre ela, através de discursos produzidos por corpos que a experimentaram. Entende-se, portanto, que estes discursos são representativos do processo que ocorre no corpo enquanto dança e que esforça-se para perceber as informações que se tornaram conhecidas pelo corpo, através da consciência. Desenvolvendo esta discussão, serão trazidos alguns fragmentos representativos de textos de Steve Paxton escritos sobre esta forma de dança publicados na revista *Contact Quarterly* ao longo de 32 anos (sourcebook I, de 1975 a 1992, e sourcebook II, 1993 a 2007).

Conforme descrito por Paxton (1997, 2008), tendo o toque físico como base, o Contato Improvisação será aqui compreendido como uma forma de dança de improvisação onde duas pessoas (mas podem ser três, quatro ou mais, e também em geral em silêncio<sup>98</sup> ou com música) se movem juntas compartilhando o peso de um e de outro, através de um ponto de *contato* no corpo, que vai mudando, com o mover dos corpos. Este ponto de contato – que em geral é mais que apenas um – com o corpo do outro é essencial para que a dança possa se

<sup>98</sup> No Brasil algumas *Jams* acontecem com música, numa proposta de diálogo entre som e movimento, mas a presença da música no contato parece polêmica, sem um consenso absoluto entre os praticantes.

desenvolver, pois é através deste contato, com atenção para os estímulos sensoriais do corpo, que se pode perceber direcionamentos e mudanças de posição dinâmicas do parceiro(a), sem que seja necessário olhar diretamente para o movimento.

Existem vários modos de construir danças que têm pontos de contato corporal. O contato improvisação é um tipo específico, no qual o toque físico se dá de modos variados e em partes do corpo muitas vezes não usuais para o que costumamos observar nas danças sociais de pares, por exemplo. Com os quadris, as costas, os ombros, a cabeça, podem se estabelecer pontos de contato com o outro, usando pouco o toque direto entre as mãos – estas mais usadas para auxiliar e apoiar do que para manipular – compartilhando peso e buscando apoios em diferentes partes do corpo.

Corpos posicionados num dado meio necessariamente têm uma relação de espacialidade, o que implica em propriocepção e senso de equilíbrio do corpo. Dois corpos movendo-se juntos com toque físico entre eles também. Dançar contato implica, pois, não apenas num maior foco ao toque, isto é, ao sentido do tato, mas o acionamento de todo um sistema sensorial desenvolvido no corpo, em contato com outro, e também em contato com o espaço, sua relação com ele. O ‘contato’ também pode se dar a ver sem que os corpos estejam continuamente juntos, mas também distantes e posicionados em espaços diferentes – isso também implica em contato, compreendendo a interação processual entre os sujeitos na dança. A relação com o espaço, por sua vez, se dá de modo dinâmico, predominantemente – mas não exclusivamente – em um fluxo de movimentos seqüenciais e contínuos, pois os corpos buscam a todo momento aproveitar a energia gerada por quedas, transformando-as em fonte de energia cinética para continuar o que já se tornou um outro movimento.

Há um saber produzido no corpo com a experiência de investigar esta relação de forças físicas sobre ele, que o corpo organiza e conseguimos perceber depois como uma espécie de treinamento que o corpo apreende, seja no contato improvisação, ou outras formas de dança e ações do corpo. Num corpo que adquiriu as habilidades proporcionadas pela prática de contato improvisação, a fluência e rapidez de mudanças de movimentos associadas ao treino da visão periférica torna possível a relação com o espaço em 360 graus. Como explica Paxton,

O resultado de tantas mudanças na orientação espacial e cinestésica em um curto tempo tem me causado perceber o espaço como esférico. A esfera é uma imagem acumulada recolhida de vários sentidos – a visão sendo um deles. Como se olhar rapidamente em todas as direções me dá uma imagem do que isto deve ser como se

[fosse] ter uma superfície visual em todo o meu corpo, no lugar da pele (PAXTON, 1997i, p.87).<sup>99</sup>

O sistema de sensibilidade ao qual nos referimos diz respeito a um todo integrado, que inclui não apenas os sentidos mais conhecidos pelo senso comum (visão, audição, olfato, gustação e tato), mas um sistema sômato-sensitivo integrado ao todo do corpo. Segundo Damásio (2000), este sistema mapeia o estado do corpo através de subsistemas sinalizadores e transmite ao cérebro estas informações, atuando de modo integrado e cooperativo com diferentes segmentos do sistema nervoso (medula espinhal, tronco cerebral, córtices cerebrais). Num esquema simplificado, a sensibilidade do corpo pode ser esquematicamente dividida para melhor compreensão, o que não significa que tais vias ditas aferentes (porque são estímulos que chegam) funcionem separadamente. Os estímulos oriundos do tato discriminativo (pele/superfície do corpo) são chamados de exteroceptivos; os oriundos dos músculos estriados, das articulações, dos ligamentos, tendões e periósteo são os ditos proprioceptivos; e os estímulos interoceptivos são sinalizações do meio interno e das vísceras (DAMÁSIO, 2000). Qualquer ação do corpo tem implicações com esse modo de organização.

Uma outra forma de descrever este sistema pode ser utilizando uma divisão empregada por Dário Doretto (1996), para quem a sensibilidade pode ser dividida em geral e especial: a *geral* pode ser subdividida em superficial (vias exteroceptivas) e profunda (vias proprioceptivas) e a *especial* é atribuída aos sentidos (descritos no início deste parágrafo), exceto o tato. A sensibilidade geral superficial inclui as sensações tátil, térmica e dolorosa. Já as vias proprioceptivas, ou seja, as referentes à sensibilidade geral profunda, envolvem as sensações cinético-postural (cinestesia e artrestesia), vibratória (palestesia) e à pressão profunda (barestesia). Estas vias responsáveis pela fisiologia da sensibilidade fazem conexões com o córtex cerebral e cerebelar, um todo articulado a funcionar na complexidade do corpo (DORETTO, 1996).

Admite-se que, em qualquer corpo, a improvisação de contato tem um modo particular de acionar este sistema de sensibilidade (também chamados subsistemas sinalizadores, para Damásio), pois o põe a lidar com elementos que se relacionam em diferentes e dinâmicos níveis entre si, causando interferências constantes nos padrões de referência do corpo mais ou

---

<sup>99</sup> Publicado no volume 7 de 1981-82 da revista *Contact Quarterly*. No original: The result of so many changes in spatial and kinesthetic orientation in a short time has caused me to perceive space as spherical. The sphere is an accumulated image gathered from several senses – vision being one. As if quickly looking in all directions gives me an image of what it might be like to have a visual surface all over my body, instead of skin.

menos nele estabilizados. Estes elementos vão desde a investigação de como as leis físicas agem sobre a massa dos corpos e de como aproveitar a energia cinética de forças geradas pela ação da gravidade, do atrito, da resistência (seja do chão, da parede ou do corpo do outro), passando pelo lidar com a improvisação até a percepção de estados dos corpos que se modificam freqüentemente na dança, modulados, dentre outros processos, pelas emoções por eles experimentadas.

Para Paxton, esta sensibilidade corpórea é o que inicia o movimento e o que o mantém, é o que faz o corpo perceber e aproveitar as oportunidades e ao mesmo tempo agir com intenção de assegurar sua vida, o senso de proteção.

Contato Improvisação pode ser descrito como investigação mútua espontânea de caminhos de inércia e energia criados quando duas pessoas engajam-se ativamente – dançando livremente, com suas sensibilidades a guiá-las e salvaguardá-las. Partes do corpo podem vir a suportar peso as quais não são usadas para isso, e várias semanas de condicionamento são essenciais para fortalecer e comunicar aos músculos que novas tensões eles podem esperar (PAXTON, 1997h, p.79)<sup>100</sup>.

Na complexidade do corpo, a existência de consciência permite uma atenção focalizada (DAMÁSIO, 2000). No contato improvisação, dois elementos são centrais e objetos desta atenção do corpo: a improvisação e o contato corporal, este proposto na intenção de aproveitar o fluxo de energia cinética gerada com o movimento dos corpos. Ambos ocorrem conjuntamente na dança, mas aqui de modo simplificado se pode analisá-los um por vez, na tentativa de melhor compreensão. Antes, cabe discutir um pouco sobre esta atenção e o que se descreve como corpo consciente no contato improvisação.

Resgatemos da seção anterior conceitos da primeira citação de Paxton<sup>101</sup>. Há nela a descrição de variações nas qualidades de movimento como “da quietude ao altamente atlético” e há conceitos fundamentais como um estado de corpo que é ao mesmo tempo *relaxado* e constantemente *consciente*.

Esta qualidade de movimento atribuída ao contato improvisação que chamamos de relaxado implica no conhecimento pelo corpo do *modus operandi* desta dança, ou do que

<sup>100</sup> No original: Contact Improvisation may be described as spontaneous mutual investigation of the energy and inertia paths created when two people engage actively – dancing freely, with their sensitivity to guide and safeguard them. Parts of the body may come to support weight which are unused to this, and several weeks of conditioning are essential to strengthen and communicate to the muscles what new stresses they may expect.

<sup>101</sup> Vide p. 35, no capítulo três.

Leste (2010) chama de princípios organizativos<sup>102</sup>, tipo de conhecimento este apreendido no fazer dança. Não basta para realizá-lo, conhecer *sobre* a dança: como uma atividade relacional gerada pela prática, o corpo apenas dançando gera um saber específico, que é produzido no ato de dançar. Um saber que se modifica a cada nova experiência.

No contato improvisação, para realizar os acionamentos necessários permitindo manter-se num estado relaxado, é preciso que o corpo produza um saber para si mesmo de como manter-se relaxado naquele tipo específico de movimentação, seja cair, levantar, rolar, etc., dentro do processo fazer a dança (experiência). O saber desenvolvido nas práticas de contato improvisação tem como base perceber as forças físicas que atuam sobre ele, como a gravidade, o atrito, a resistência do chão ou de outro corpo, a aceleração. Aproveitar esta energia cinética em favor do movimento significa perceber e permitir forças físicas sobre ele, e delas aproveitar novos impulsos para inventar um outro movimento. Se há muito esforço ou tensão que poderia ser evitada, é porque se está usando esforço muscular maior em direção oposta às forças envolvidas. Isto é uma negociação dinâmica na dança, e o corpo pode responder nela conforme seus hábitos de movimento e instintos de preservação.

[...] Tentar parar ou segurar muito peso é perigoso. A idéia é descobrir o que é mais simples fazer.

Em um estado de confiança do corpo e da terra, nós acreditamos que podemos aprender a guiar as forças envolvidas nas interações físicas entre duas pessoas que permitem uma a outra a liberdade de improvisar.

[...]

Energia de contração ou tensão dominando o sensorial de movimento súbito, e então a gravidade é mascarada.

Relaxado é quase certo; mas, flácido é errado (PAXTON, 1997i, p.87)<sup>103</sup>.

A atenção focalizada viabilizada pela consciência permite ao corpo o estado de alerta e, no processo de se perceber, neste caso de atentar para a organização postural do corpo – o que pode corresponder às emoções de fundo descritas previamente – a consciência central e as várias funções integradas da consciência permitem acionar este estado do corpo que se atribui a qualidade de relaxado.

<sup>102</sup> Vide descrição sumária no capítulo dois.

<sup>103</sup> No original: [...] Trying to stop or hold too much weight is dangerous. The Idea is to discover what is simplest to do.

In a state of trust of the body and the earth, we believed we could learn to handle the forces involved in physical interactions between two people who permit each other the freedom to improvise.

[...]

Contractive energy or tensions overpower the sensing of subtle movement, and so gravity is masked.

Relaxed is almost right; but, flaccid is wrong.



Este estado relaxado do corpo em movimento mantém níveis diferentes de tonicidade durante a dança e em geral não corresponde ao estado relaxado que compreendemos como quando estamos dormindo ou quase dormindo. Por isso Paxton fala da somatória do relaxado mais consciente, o que implica num corpo não apenas desperto, mas com a capacidade da atenção focalizada permitida pelo estado de estar consciente. Segundo Damásio (2000), atenção e estado de vigília são fundamentais para a existência da consciência, mas não são a mesma coisa que ela<sup>104</sup>. Existe, para ele, uma partitura do comportamento, na qual diferentes níveis (de atenção, de emoção e o realce do estado de vigília, por exemplo) estão conectados aos diferentes níveis de consciência.

Tabela<sup>105</sup> – A partitura do comportamento (segundo Antônio Damásio)

Relato verbal
Ações específicas
Emoções específicas
Atenção focalizada
Atenção básica
Emoções de fundo
Estado de vigília

Dançar contato improvisação implica em lidar com a improvisação. Este modo de improvisar movimentos, conforme dito antes, se caracteriza por um modo no qual o corpo está atento para permitir a atuação das forças físicas sobre ele, mas também, e principalmente, aprender a aproveitá-las sob a forma de energia geradora de movimentos com o esforço muscular mínimo e eficiente, sem gerar tensões exacerbadas ao corpo, aproveitando a energia cinética já em fluxo. É neste ambiente que o corpo que dança contato improvisação se coloca em jogo para lidar com o não previamente ensaiado e “responder” às situações colocadas pela improvisação acionando todo o sistema de sensibilidade para se colocar em um estado de prontidão contínua enquanto dança. Esta forma de ocorrer no corpo gera saberes específicos, como pode ser observado na explicação de Paxton:

<sup>104</sup> Para ressaltar estas diferenças, Damásio exemplifica casos de pacientes, por exemplo, com crise de ausência, cuja atenção e orientação no espaço estão preservados, mas não há registro de que durante aquele período houve conhecimento de si, ou seja, não havia consciência presente. Para maiores detalhes sobre estas diferenças, ver bibliografia referida.

<sup>105</sup> Reproduzido de DAMÁSIO, 2000, p.121.

Com experiência, o ato de cair veio acrescentar uma habilidade de adaptar meu corpo às variáveis de distância, posição e direção e a intuir qual parte do meu corpo receberá o primeiro momento do impacto.

[...] Dentro da breve liberdade da queda, meu corpo pode converter um acidente súbito em uma descida controlada (PAXTON, 1997i, p.87).<sup>106</sup>

Nesta dança, o fio condutor é a improvisação, onde não há passos que necessariamente devem ser repetidos, copiados, mas há uma articulação de diversas respostas neuronais do corpo, que constroem um conhecimento nele, pelo viés artístico da dança, com foco em improvisação, estimulando-o, a cada experiência, a se transformar para um estado atento. Neste sentido, no tempo no qual se está trocando informações entre parceiros regulares, cada um com suas especificidades, o corpo elabora fisicamente/mentalmente as estratégias (corporais) que são construções de conhecimento, aspectos aparentemente invisíveis do corpo, para que este trace o diálogo possível entre os parceiros de dança.

Podemos dizer, a partir do que foi até o momento exposto e do entendimento de corpo consciente (consciência, com sua vinculação às emoções para a tomada de decisões) enquanto corpo agente (DAMÁSIO, 2000) e do conceito de pré-movimento (GODARD, 2003), que o contato improvisação começa mesmo antes do toque corporal, se desenvolve com ele, e aciona o sistema sensorial e motor do corpo de modo integrado, para estar no jogo da dança.

Um conceito apresentado por Cynthia Novack que mostra esta capacidade do corpo em lidar com a proposta de improvisação é o de corpo responsivo e inteligente (NOVACK, 1990). Para ela, na cultura hegemônica ocidental, funções como inteligência, julgamento e comunicação ainda são freqüentemente associadas à mente, em detrimento do funcionamento integral do corpo. Assim, o corpo responsivo é um conceito que pretende superar esta dicotomia corpo-mente, já que tais capacidades são atribuídas ao corpo. Também citado por Muniz (2004), o corpo responsivo é um corpo em cujas habilidades se aposta para “resolver” as situações criadas pela improvisação com rapidez, no instante da dança (MUNIZ, 2004). O corpo responsivo tem graus de organizações que o permitem um modo de estar na dança típico do que se pode identificar como contato improvisação. Esta estrutura tende a desconstruir respostas com alto grau de planejamento, já que coloca o corpo diante de

---

<sup>106</sup> No original: With experience, the act of falling has come to include an ability to adapt my body to the variables of distance, position, and direction and to intuit which part of my body will take the first moment of impact.

[...] Within the brief freedom of the fall, my body can convert a sudden accident into a controlled descent.

situações menos previsíveis, expondo assim características da personalidade individual. Como explica Novack,

Em suma, a imagem do corpo responsivo, o qual não é uma mera ação reflexa mas um modo de estar no qual a pessoa está mais em acordo com as leis naturais, constitui um símbolo central do contato improvisação. O conceito de corpo responsivo não é uma simples descrição de como o corpo está para ser usado na forma de dança; ele significa uma tela inteira de significados. Idealmente, o corpo responsivo representa honestidade, realidade, espiritualidade, e a supressão de egoísmo, ou da ambição egoísta. Ao mesmo tempo, desde que o corpo responsivo *é* a pessoa, permitindo o corpo responsivo agir [,] revela o indivíduo de um modo profundo (NOVACK, 1990, p.185).<sup>107</sup>

O termo espontaneidade, muitas vezes associado à improvisação, foi empregado por Novack e Muniz como significado de um movimento casual, cotidiano, habitual, e em consequência disto lhe atribuído uma qualidade de “natural” (NOVACK, 1990; MUNIZ, 2004). Aqui opta-se por não utilizar este termo, considerando as implicações trazidas pelos conceitos previamente expostos de como se dá a construção de conhecimento a partir da experiência, da possibilidade de planejar uma ação a partir do estado de consciência (DAMÁSIO, 2000), do conceito de pré-movimento e gesto (GODARD, 2003) e de improvisação (MARTINS, 1999).

A relação do corpo com a gravidade, aceleração, atrito, inércia como forças da natureza coincide com a percepção do corpo como integrante dela. Segundo Paxton, o estado de corpo muitas vezes descrito como almejado para permanecer atento às informações do corpo e aproveitar a energia cinética do movimento na interação com o outro é como uma meditação.

[...] Observando os ajustes constantes que o corpo faz para manter-se calmo o ser inteiro durante a queda. É uma meditação. É assistir os reflexos em trabalho, sabendo que eles são súbitos e dependentes – não apenas medidas emergenciais. Ficar de pé se tornou uma de nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao momento presente do corpo. Esta prática simples era a preparação para interações complexas que chegariam com um parceiro. Como foram as práticas de lançar e pegar que chamavam por resposta imediata, introduzindo nós mesmos em estados adrenalizados (PAXTON, 1997o, p.143)<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> No original: In sum, the image of the responsive body, which the person is most in accord with natural Law, constitutes a central symbol of contact improvisation. The concept of the responsive body is not a simple description of how the body is to be used in the dance form; it stands for an entire fabric of meanings. Ideally, the responsive body represents honesty, reality, spirituality, and suppression of selfish, egotistical striving. At the same time, since the responsive body *is* the person, allowing the responsive body to act is felt to reveal the individual in a profound way. – Destaque no original.

<sup>108</sup> No original: [...] Observing the constant adjustments the body makes to keep from falling calms the whole being. It is a meditation. It is watching the reflexes at work, knowing they are subtle and dependeable – not just emergency measures.

O contato improvisação é diferente do que se entende por luta no formato tradicional. Pode ser compreendido como um jogo, onde nem se ganha nem se perde. Com o toque corporal, não se intenta machucar ou derrubar, mas sim acolher, perceber a si mesmo e ao outro na dança. Entendendo-o como uma conversação física entre duas pessoas que estão improvisando “livremente”, Paxton considera que ambos estão tentando não atrapalhar o trabalho do outro (PAXTON, 1997, p.118). Em se tratando de uma improvisação em dança mediada pelo contato corporal, não se trata de uma anarquia, mas de uma cooperação formalizada nos corpos (PAXTON, 1997, p.253).

Talvez a improvisação tenha particularidades na produção de conhecimento do/no corpo pelo fato de propor o encontro com o menos conhecido. Para Paxton, lidar com desconhecido pode ser um caminho interessante e prazeroso de descobrir coisas. Improvisação é apreciar o sentimento de estar perdido, através de todo o sistema sensorial do corpo e suas conexões (PAXTON, 1997).

Ficar perdido é possivelmente o primeiro passo na direção de encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma das recompensas de ficar perdido. Com poucos novos sistemas, nós descobrimos que nós estamos orientados de novo, e podemos começar a usar a polinização<sup>109</sup> cruzada de um sistema com outro para construir novos modos de mover (PAXTON, 1997n, p.129)<sup>110</sup>.

Segundo Martins (1999), a improvisação sendo menos pré-determinada, mas organizada, é poderosa para o surgimento do novo, e por isso associada à criatividade (MARTINS, 1999). Na dança, como em qualquer produção de conhecimento, o ato de improvisar passa pelo corpo, ou melhor, ocorre no corpo, que é constructo histórico. Por isso, para Martins, da improvisação não brota qualquer coisa, porque ocorrendo no corpo, este tornará visíveis hábitos de movimento, adquiridos com nossa função memória. Conforme explica:

[...] embora o processo de improvisação seja uma sucessão de movimentos não planejada previamente, ele pertence a um projeto: o projeto de fazer improvisação.

---

Standing became one of our disciplines, keeping the mind attentive to the body's present moment. This simple practice was preparation for the complex interactions that would arise with a partner. As were the throwing and catching practices that called for instant response, introducing ourselves to adrenalized states.

<sup>109</sup> Termo originalmente utilizado na botânica, onde grãos de pólen são transportados de uma estrutura para outra.

<sup>110</sup> No original: Getting lost is possibly the first step toward finding new systems. Finding parts of new systems can be one of the rewards for getting lost. With a few new systems, we discover we are oriented again, and can begin to use the cross pollination of one system with another to construct ways to move on.

Um projeto diferente do projeto de fazer coreografia. Na improvisação o projeto é: parte-se de alguma coisa para chegar-se a algo que não se sabe o que é, nem como é e nem os movimentos necessários para atingi-lo. Mas de qualquer forma, tem-se um roteiro. O que não se conhece de antemão são os passos desse roteiro. Tampouco tem-se o objetivo de repeti-lo da mesma maneira (MARTINS, 1999, p.84).

A improvisação consiste no processo de aprender a realizar “desautomatizações” (MARTINS, 1999). O toque é um elemento que traz o princípio da partilha do peso, e traz significações de mutualidade, co-dependência, co-responsabilização. Por isso é uma ferramenta com grande potencial para trabalhar a relação entre os diferentes tipos de pessoas, dançarinos ou não. Paxton fala da improvisação como uma poderosa ferramenta de interação e de deslocamentos do corpo num espaço-tempo diferente do habitual, que podem informá-lo para (novas) possibilidades de (re)posicionamentos na relação com o outro.

A maioria das formas de parceria de dança supõe que um parceiro conduz, o outro responde: em CI entretanto, ambos dançarinos podem iniciar ou responder. Após o movimento iniciar, novas possibilidades chegam; permitir as acelerações estabelecidas e continuá-las enquanto permanecendo em toque com o corpo do outro. Esta é a parte ‘contato’ da forma. O aspecto ‘improvisacional’ dela permite que ambos parceiros estejam em qualquer posição relativa a seus parceiros ou ao chão. Essencialmente é uma dança de toque fora-de-moda tomada do vertical do salão de baile dentro de oblíquos e horizontais de luta, com, esperançosamente, a habilidade do jogador de sinuca intuir emoções do momento (PAXTON, 1997t, p.231)<sup>111</sup>.

A sensorialidade relacionada ao toque corporal nesta dança é associada por muitos de seus praticantes a um realce de emoções e sentimentos específicos, de acordo com a corporalidade de cada um. De modo freqüente, o sentimento de confiança é evocado nos discursos verbais em aulas ou nos textos sobre contato improvisação. Talvez o fato de compartilhar o peso do corpo com outro por intermédio do contato corporal acione os mesmos sentimentos que temos quando precisamos confiar em alguém, pra qualquer tipo de relação. Sem esta entrega, a dança traça paralelos que se distanciam da forma que se apresenta como contato improvisação.

---

<sup>111</sup> No original: Most forms of dance partnership suppose that one partner leads, the other responds: in CI however, either dancer may initiate or respond. After the movment starts, a new possibilities arises; to follow the momentums established and to continue them while remaining in touch with the other’s body. This is the ‘contact’ part of the form. The ‘improvisational’ aspect of it allows either partner to be in any position relative to their partner or to the floor. Essencially it is old-fashioned touch dancing taken from the vertical of the ballroom into the horizontals and obliques of wrestling, with, hopefully, the ability of the snooker player to intuit momental affects.

Mesmo um corpo que apresente limitações físicas visíveis, como no caso de pessoas com habilidades – cadeirantes, pessoas com paralisia cerebral, pessoas sem um dos membros do corpo, pessoas com algum grau de cegueira, etc – a entrega pode acontecer por intermédio da dança, e cabe aos parceiros reconhecerem e respeitarem os limites de ambos. Esta forma de dança tem sido experimentada com pessoas com algumas destas habilidades<sup>112</sup>, e pela sua forma de ocorrência, pode trabalhar questões como alteridade, trazendo ao corpo um conhecimento que pode ser associado à empatia, pela percepção das diferenças, fragilidades, dificuldades e surpreendentes descobertas de cada um. Num workshop de contato improvisação para pessoas com habilidades que durou três dias, Paxton descreve um pouco do ocorrido:

[...] Ao passo que a informação que nós estávamos em um toque seguro, ambiente de aventura segura nos ocorreu, a receptividade cresceu. Primeiro veio segurança, depois veio receptividade. Então veio... bem, o que vem quando se dança. Encontrando pessoas, fazendo e vendo coisas incomuns, encontrando mudanças físicas enquanto rindo. Sendo movido (PAXTON, 1997t, P.233).<sup>113</sup>

Se a improvisação é tão poderosa para lidar com o novo, já que lida com o menos previsível, o contato improvisação parece potencializar os aspectos que envolvem a relação mais imediata com o outro, na medida em que aproxima diferenças pelas possibilidades do toque corporal.

Ao se dançar contato improvisação, também são remetidas questões relacionadas à sexualidade e pudor. A sexualidade, como um dispositivo produzido na sociedade ocidental (FOUCAULT, 1988) foi organizada em determinar partes do corpo que podem ou não serem tocadas, e onde e quando estes ‘contatos’ são culturalmente permitidos. Esta forma de dança rompe com os padrões hegemônicos admitidos por tal dispositivo de poder. Como partes distintas do corpo podem servir de ponto de apoio, de alavanca, há uma tendência a desorganização de preceitos do que pode ou não ser tocado, já que o valor culturalmente atribuído a algumas partes do corpo são resignificadas no tempo-espço da dança.

---

<sup>112</sup> Um exemplo é o projeto *Danceability*, desenvolvido por Alito Alessi, professor e dançarino norte-americano de contato improvisação. No Brasil, podemos citar a coreógrafa, dançarina e professora Fátima Daltro, que usa muitos elementos do contato improvisação em suas performances que incluem dançarinos cadeirantes em seu grupo de dança em Salvador-BA, o Grupo X, como Edu Oliveira.

<sup>113</sup>No original: [...] as the information that we were in a safe touch, safe adventure environment dawned us, the warmth grew. First came safety, then came warmth. Then came... well, what one goes dancing for. Meeting people, doing and seeing unusual things, finding physical challenge while laughing. Being moved.

Segundo Novack (1990), o uso do toque em algumas partes do corpo consideradas íntimas podem ser encontradas em diferentes danças, como, por exemplo, no balé clássico. Neste caso, quando o bailarino apóia sua mão na parte interna da coxa da bailarina, há uma espécie de ‘permissão’ com objetivo funcional de erguer a mulher e destacar a simbologia da leveza do corpo feminino presente na estética do ballet. No contato, toques corporais também podem ocorrer em segmentos de significado semelhante no corpo, entretanto, a diferença reside no fato de que, no ballet, esta permissibilidade apresenta restrições destacadas em definições específicas de papéis de gênero (NOVACK, 1990).

Não há, nesta dança, uma permissão para tocar em qualquer lugar que seja. Há sim *instruções* para tarefas que envolvem o toque (PAXTON, 1997, p.83). Contato Improvisação não é um grupo de psicoterapia, mas uma forma de dança. Neste sentido, cada um assume a responsabilidade por si e, em dueto, cabe assumir os cinquenta por cento da dança compartilhada. Mesmo que eventualmente conteúdos sexuais sejam evocados pelo toque, o ato sexual não é o objetivo da dança naquele momento, e este conteúdo não tem a ver com o ambiente no qual foi criado o contato improvisação. Assim como a sexualidade é produzida, um ambiente sexualizado também o pode ser, mas não diz respeito ao contato improvisação. Em entrevista sobre a questão do sexo no contato improvisação, Paxton explica

Então ele não tem a ver com o recipiente que é criado. O recipiente que eu criei foi um com forte ênfase em palavras como gravidade, momentum, fricção, forte investigação nos sentidos, nos próprios sentidos... Segurança física sempre foi principalmente sobre o que eu queria estar responsável (PAXTON, 2008b, p.84)<sup>114</sup>.

Há varias formas de tocar ou qualidades do toque que são ensinados nos *workshops* de contato, dentre eles, o toque por deslizamento, por rolamento, por deslocamento (mais profundo, como deslocando o subcutâneo, fâscias e/ou musculatura superficial), além da percepção das diferentes intensidades de pressão imprimidas ao toque. Nas aulas em geral há um alerta como “saiba o tipo de toque que está usando”. Paxton afirma que discutir sobre toque é mais difícil que falar sobre sexo, porque o toque é “um sentido que tem sido reprimido ao invés de desenvolvido” (PAXTON, 2008b, p.87).

---

<sup>114</sup> No original: Then it does have to do with the container that is created. The container that I created is one with a strong emphasis on words like gravity, momentum, friction; strong investigation into senses, one’s own senses... Physical safety has always been mainly what I wanted to be responsible about.

Comparando as situações sociais nas quais toques ‘mais íntimos’ ou ‘mais próximos’ são permitidos, a dança parece ser um lugar aceitável, por exemplo, as danças tradicionais de salão, mas o contato improvisação é uma situação peculiar. Segundo Novack,

Em minhas entrevistas e conversações, dançarinos que variavam do nível iniciante aos mais experientes discutiram as implicações do tocar e do rolamento de peso que são inerentes ao contato improvisação. Eles frequentemente relatavam o toque como uma liberdade das restrições dos papéis de gênero e de acompanhar expectativas sobre que tipo de movimento se adéqua a homem e mulher e que parte do corpo pode ser ou não tocada. Dançarinos sentiam que contato improvisação permite aos parceiros se engajarem em contato físico íntimo sem necessariamente experimentar sentimentos sexuais e engajarem-se em movimentos não caracterizados de papéis de gênero (NOVACK, 1990, p168)<sup>115</sup>.

O toque no contato improvisação tem um uso funcional, como parte do sistema de sensibilidade e sobrevivência do corpo. Isto não implica necessariamente em excluir a questão sexual do corpo que dança, mas se trata apenas de uma parte que pode estar acontecendo em todo o ambiente do corpo. Para Paxton, nós estamos muito ‘genitalizados’ em nossa cultura, e a experiência da sexualidade deve acontecer no corpo inteiro através do sistema sensorial (PAXTON, 2008b, p.85).

Conhecer ocorre no tempo. O tempo numa dança de contato é o tempo do toque de cada um. É um ‘tempo-fluxo’, onde a velocidade das massas independente e semi-dependentes dos e sobre os corpos dos dançarinos definem as unidades temporais (PAXTON, 1997). Não há contagem ou marcação de passos. Um tempo que pode ser percebido diferentemente, modificado pelos sentidos, dilatado ou encurtado. Este aspecto envolve, por exemplo, o tempo que a consciência percebe ou não o que acontece num movimento de rolamento. O tempo no qual o corpo viveu a experiência de uma dança prazerosa com a(o) parceira (o), cujas reverberações podem ir além do instante real da dança. Para Paxton, o tempo também é experiência humana, enquanto experiência acumulada na vida. Para ele, se improvisação no senso comum pode ser entendida como algo ‘fora do tempo’, então o tempo como experiência humana significará quem nós nos tornamos e “fora do tempo’ significará que, fora da

---

<sup>115</sup> No original: In my interviews and conversations, dancers ranging from beginning level to the most experienced discussed the implications of touching and weight-bearing that are inherent in contact improvisation. They often related touching to a freedom from the restrictions of gender roles and from accompanying expectations about what parts of the body can and cannot be touched. Dancers felt that contact improvisation allows for partners to engage in close physical contact without necessarily experiencing sexual feelings and to engage in movements uncharacteristic of gender roles.



experiência (consciente ou não) há material para fazer alguma coisa” (PAXTON, 1997n, p.129)<sup>116</sup>.

Cada corpo, ao saber de seus diferentes estados transitórios desencadeados na relação com outro, pode redimensionar as diferentes ocorrências do espaço-tempo. Com esta dança, o tempo de saber pode ser resignificado no corpo, engendrando possibilidades de novas configurações deste corpo para estabelecer outras vias de negociações nas interações, entendidas como relações de poder.

### **3.3. Jogo de dança, jogos de poder: a microfísica das relações de contato**

Conforme explicitado nas seções anteriores, o conceito de poder está empregado segundo Michel Foucault (1926-1984). As relações de poder produzem saber, e a produção de saber está intimamente relacionada com exercer poder. Seja nas relações sociais de um modo geral ou, como aqui se pretende destacar nas relações de dança contato improvisação, essa relação entre poder e saber se caracteriza por sua positividade, isto é, não apresenta unicamente e nem fundamentalmente um caráter repressivo, mas ao contrário, produz o que pode ser chamado de “compensações” no corpo mais ou menos estáveis, o que garante a presença e a manutenção ou não dos sujeitos nestas relações.

A possibilidade de compreender o contato improvisação como relações de poder, parte da perspectiva de que esta forma de dança é ao mesmo tempo um jogo, onde regras se estabelecem pelo movimento de contato dialógico entre os corpos, e é também construída de ações políticas, na medida em que promove instabilidades diante de valores pré-estabelecidos, isto é, padrões de organização previamente presentes tanto no corpo individual quanto no corpo coletivo.

Quanto ao corpo individual, pode-se apontar duas fontes de tais instabilidades. Uma delas provém da aproximação da diferença, da presença do outro, e da negociação corporal

---

<sup>116</sup> No original: “Out of the time” will mean that, out of experience (conscious or not), there is material for making something.

evidente quando em relação na dança. Esta perturbação que se faz na interação com o outro é constituinte de uma identidade, enquanto favorecedora do reconhecimento da fronteira entre o eu e o outro, e ao mesmo tempo pode gerar campos de possibilidades de desestabilizações desta identidade quando oferece a relação de empatia e trocas com informações novas ao corpo, desconstruindo um padrão referencial inicial. Isto se dá especialmente pela instrução para que o movimento de um corpo na dança se relacione de modo co-dependente com o de outro.

Outra instabilidade no corpo individual se apresenta no movimento de estar na fronteira, no limite entre o equilíbrio e o desequilíbrio, o conhecido e o desconhecido do próprio corpo. Aqui se entende que o corpo que dança contato improvisação permanece numa busca contínua por ampliar seu território investigativo de movimentos, deslocando tais limites, e desse modo, um treinamento específico com os princípios do contato pode possibilitar melhores escolhas de movimento e aproveitamento de oportunidades.

Quanto ao corpo coletivo, tanto nas aulas de contato como *jams*, consideradas manifestações sociais desta forma de dança, observa-se de um modo geral, que as relações ali estabelecidas são minimamente hierárquicas, isto é, há níveis de hierarquia que apresentam distâncias curtas entre si. Isto não necessariamente quer dizer desorganização, pois, segundo Paxton (1997, p.253), “contato improvisação não é anárquico, porque é uma cooperação formal”. Portanto, uma forma organizada. No caso de uma aula, o professor é um facilitador para que os alunos investiguem o próprio movimento e propõe exercícios como tarefas. No caso de *Jams*, nas quais pode ou não haver uma “condução inicial”, as pessoas simplesmente se encontram para dançar. Em ambos, entretanto, há um senso de coletivo exposto não apenas no cuidado em evitar colisões e machucados, mas no sentimento de compartilhar, voluntariamente, um tempo-espço comum. Esse sentimento de comunidade em agrupamentos transitórios, de origem não familiar, que caracterizam coletivos de contato improvisação instaura rupturas – ainda que fugazes – na dinâmica individualista da sociedade ocidental.

Entretanto, há diferenças entre tipos de encontros de contato improvisação, no que diz respeito ao nível de habilidades dos praticantes reunidos e à seleção para participação em um determinado formato de evento, dando margem a questionamentos sobre processos de exclusão (NOVACK, 1990). Apesar da importância desta polêmica, ainda assim, em

ambos agrupamentos, cooperações acontecem em movimentos voluntários, sem a necessidade de uma autoridade que comande de um lugar central e absoluto os trabalhos em festivais, *jams*, encontro de professores, dentre outros. Há níveis de disposição maiores ou menores entre os participantes, assim como graus de envolvimento. Ainda que existam estas diferenças, os modos de organização cooperativos apontam para a responsabilização que cada um assume como parte integrante de um todo, assim como a responsabilidade de cada dançarino por “dar conta” de uma média proporcional ao peso compartilhado pelo dueto em diálogo físico.

Uma primeira característica que permite a aproximação entre esta dança e poder é a condição de existência: se o poder apenas existe enquanto relação, e relação de forças, de um ponto a outro, a dança de contato também só existe enquanto compartilhada, uma relação de dois corpos no espaço, um partilhar de pesos, forças e fluxos dos sujeitos. Poder e contato improvisação têm ambos caráter relacional. Poderíamos pensar numa extensão dessa prerrogativa para toda a dança, já que mesmo num solo, o dançarino se põe em relação ao mundo. Segundo Paxton, “dança solo não existe: o dançarino dança com o chão: adicione um outro dançarino e você terá um quarteto: cada dançarino com o outro e cada um com o chão” (PAXTON, 1997k, p.103)<sup>117</sup>. A dança não deve ser entendida como desenvolvida apenas no mundo das idéias e depois executada num corpo; é, antes de tudo, histórica, e seus conteúdos e processos apresentam correlações com o contexto cultural no qual está inserida (NOVACK, 1990; BRITTO, 2008).

Assim somos nós. Corpos, outras formas de arte, produção de conhecimento ou relações sociais, são “construídos” em relação ao contexto histórico e cultural. Entretanto, voltemos para o poder e o contato. As relações que se dão aqui apresentam similitude e correspondências: são mais concentradas, de um ponto a outro, embora articuladas dentro de um contexto mais geral (“estratégia global”, para o poder, e a noção de coletivo, numa *Jam* ou *performance* de contato improvisação). A dança de contato improvisação pode nos clarear este conceito de poder, já que corporifica de modo muito peculiar uma relação entre corpos,

---

<sup>117</sup> No original: Solo dancing does not exist: the dancer dances with the floor: add another dancer and you have a quartet: each dancer with the other and each with the floor.

sujeitos sociais com sua imanente<sup>118</sup> corporalidade, em geral aos pares, numa relação de contato direto, sem passos demarcados.

Quando Foucault desloca o foco do poder da questão do Estado para “micropoderes” capilarizados na sociedade através dos mecanismos de saber-poder atuantes sobre o corpo, ele deixa claro que não há uma sinonímia entre Estado e poder (como ocorre em análises de ciência e de filosofia políticas – a “questão do Estado”, como uma “força maior” que executa um poder repressor sobre a sociedade). Machado já reconhece a presença desta questão quando Foucault em suas obras anteriores investiga a medicina e a psiquiatria, onde a constituição destes saberes se dá por articulação com poderes locais, específicos, circunscritos à instituição (MACHADO, 1981).

O interesse deste trabalho está voltado para os micropoderes existentes nas relações dentro de parcerias de dança, especificamente, em contato improvisação. Podemos definir este micropoder, conforme Machado, ao descrever a analítica de poder de Foucault, como um tipo específico de poder que está “localizado” no micro e na periferia<sup>119</sup>:

Ela [a análise] visa a mostrar a diferença entre as grandes transformações do sistema estatal, as mudanças de regime político ao nível dos mecanismos gerais e dos efeitos de conjunto e a mecânica de poder que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação. Poder este que intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder (MACHADO, 1981, p.189).

Se o micropoder é o que está na relação cotidiana entre os corpos, também estará presente na dança, de várias formas já que não existe uma dança única, universal, mas várias danças e vários modos de fazê-las. Também a dança de contato não é uma entidade única e pronta, uma fórmula prévia, mas possui “princípios organizativos<sup>120</sup>” que se realizam na forma de relação entre os corpos, que dançam. Estes princípios organizativos irão estabelecer parâmetros para um modo de ocorrência dos movimentos de dança, mas não fixá-los. Portanto

<sup>118</sup> Imanência é um conceito da filosofia que pode ser compreendido como a propriedade daquilo que é inerente a algo, que pertence inseparavelmente à sua essência ou surge dela (GIACOIA JUNIOR, 2006).

<sup>119</sup> Embora o autor faça a consideração de que esta análise espacial não dê conta da “novidade” que a análise contém, ele a utiliza, pois acredita facilitar a compreensão de seu entendimento. Além disso, é importante lembrar que o poder não é algo ou alguma coisa que se possa localizar, pois existe enquanto relação, em pontos móveis e transitórios (idem).

<sup>120</sup> Uma descrição rápida do conceito de princípios organizativos é apresentada segundo Leste (2010), no capítulo dois.

cada dança terá desenvolvimentos específicos e assim abrigará formas correspondentes de relações de micropoder.

Abrigando um modo de estar compreendido enquanto *performance* desde seu surgimento, a despeito de entendimentos equivocados de críticos de dança e de pessoas não familiarizadas com seu vocabulário, contato improvisação expõe as especificidades de cada um dos sujeitos na dança em suas corporalidades. Problematizando as relações entre o público, os performers e suas expectativas, Paxton afirma que

Contato Improvisação tem sido uma performance desde seu início. [...] Além do mais, qualquer dueto de contato é uma manifestação de uma fração de possibilidades da forma, então, públicos vendo uma performance pela primeira vez devem estar contentes com as especificidades daquela dança, se não da idéia geral (PAXTON, 1997j, p.95).

Embora não se pretenda aqui realizar macroanálises sobre o universo da pós-modernidade na dança e sua historicidade, trazer o tema do poder para esta discussão invariavelmente nos levará a implicações das relações de micropoder que se materializam nos corpos que dançam com aspectos mais gerais sobre a forma da dança e seu surgimento, a maneira como vem sendo realizada e suas inter-relações com o contexto contemporâneo da dança e seus sujeitos históricos. Conforme ensina Foucault, as relações de poder que se estabelecem no nível mais elementar não estão desconectadas de uma estratégia global de poder, mas estão a ela articuladas em acordos mútuos. Foucault ressalta a especificidade destes poderes e com isso quer dizer que os micro-poderes têm uma relativa autonomia ou independência em relação ao poder que se exerce em nível central, ou seja, ele não diz que o poder não está no Estado, e sim que não está *apenas* nele, e que há uma articulação em maior ou menor grau entre eles. Como explica Machado:

O que Foucault pretende é insurgir contra a idéia de que o Estado seria o órgão único de poder, ou que a rede de poderes das sociedades modernas seria uma extensão dos efeitos do Estado, um simples prolongamento de seu modo de ação, o que significaria destituir a especificidade dos poderes que a análise pretende focalizar <sup>121</sup>

Olhar para o que podemos chamar de microambiente do contato improvisação enquanto ocorrência artística de dança, e não para um macroambiente – isto é, para as relações que se estabelecem entre o contato improvisação enquanto fenômeno e o corpo social – permite

---

<sup>121</sup> Idem, p.191.

reflexões acerca do nível elementar das relações de pares na dança como relações de micropoder. Neste nível, assim como a dança materializada nos corpos apresenta as singularidades dos sujeitos em ação, se dão as especificidades das relações de poder.

Outras características apresentadas nesta concepção de poder também reforçam as possibilidades de aproximação com o universo desta dança. Uma diz respeito à idéia do “não-lugar” para o poder, isto é, o poder não é um lugar que se ocupa, não está posto, fixo em determinada localização espacial. A imagem que nos traz Foucault é de uma rede, uma trama, de laços e nós complexos, com áreas de maior ou menor frouxidão entre eles: os acordos tácitos ou explícitos. É como numa dança de contato, na qual embora se dê predominantemente em dueto, a dança não ocorre apenas em uma direção ou se mantém pela ação de um só dançarino, e a relação com o espaço é multidirecional. E o jogo de improviso de movimento na dança ocorre em acordos permitidos entre os parceiros.

Nas relações que se estabelecem na dança contato improvisação, o poder não está fixo a um nível central ou que se exerce de modo unidirecional, de um centro (“foco único de soberania”) para uma periferia (“formas derivadas e descendentes de poder”), para se exercer num movimento de multidirecionalidade de forças, desiguais, com suportes móveis que sustentam suas correlações. A característica de mobilidade dos pontos de apoio enfatiza a analogia entre as relações na dança contato improvisação e relações de poder e vice-versa, onde esta particularidade dinâmica das relações é visível.

Para dançar duetos em improvisação de contato, não há papéis pré-estabelecidos para definições de gênero, permitindo com a proposição de seus princípios organizativos o câmbio de papéis. Usar o chão e um ao outro como superfície para improvisação, baseados na dependência da relação com a gravidade, variando da inércia a aceleração, e as variáveis de dar e receber peso, são prerrogativas para movimentos que qualquer um na dança pode fazer a qualquer tempo. Os parceiros podem conforme seus desejos e acordos mudar constantemente de papéis, mas podem também, por encontrar um lugar confortável, por medo, ou por outras razões, permanecer em papéis menos mutáveis, com uma maior probabilidade de apresentar seus padrões habituais de movimento. A estrutura do contato improvisação baseada nesta possibilidade de alta permeabilidade de trocas de papéis aponta para questões que se pode identificar em relações inter-humanas, para além da dança, conforme explica Paxton (1997):

Isto nos traz a parte não-física desta dança; o estado de ser ou permitir à mente liberdade mútua, com confiança mútua. A mente é mantida vazia de preconceitos e

memórias; está no momento presente apenas, meditando nos potenciais e nos caminhos mais fáceis na construção de energia que está disponível para ambos dançarinos: é um estado de abandono; confiança no *self* e um no outro deve ser total. A habilidade de ajudar um ao outro e a si mesmo deve estar sempre pronta: através de movimento constante se prossegue em facilidade mútua numa mudança mútua constante. O peso do dançarino é apenas seu para dar; não para possuir (1997j, p.103)<sup>122</sup>.

A busca de não assumir um lugar habitual, implica em lidar com o desconhecido, e faz parte de um sistema aberto à improvisação. A disposição para isso de maneira compartilhada em dupla envolve assumir riscos e aceitar a possível exposição do que é vulnerável em cada um, para que isso se torne conhecido pelo corpo e torne-o capaz de realizar escolhas com consciência desta condição, que não deve ser tomada como estacionária ou imutável. O saber-se *corpo vulnerável* nesta dança pode ser, portanto, um (re)conhecimento de estados transitórios nos quais há um ‘sentimento’ de exposição de fragilidades expressas na fisicalidade do corpo.

O medo é uma emoção que não pode ser excluída da vida de um modo geral, enquanto instinto protetor. E também não pode ser excluído da dança. Mas quando se conhece um pouco mais sobre um dado assunto – no caso de dançar contato, como se dão as respostas ou o funcionamento do corpo nesta dança – o medo parece ganhar proporções menores, na medida em que se sabe o como. Um exemplo no contato improvisação é o poder de saltar, isto é, aproveitar a fugaz liberdade da queda livre, que implica o saber como cair.

O fato desta dança se dar de forma compartilhada, mas especialmente e, ao mesmo tempo, por acontecer de maneira improvisada, condiciona-a, como uma relação de poder, à dependência das ações dos sujeitos. Ou melhor, a qualidade de improvisação – feita em contato – nos remete a uma situação na qual, não sendo previamente ensaiada, não se pode prever aonde irá levar os participantes, ressaltando as ações de cada um e ao mesmo tempo os acordos estabelecidos, vinculando elementos como graus de instabilidade na improvisação de movimentos e um estado corporal atento à dança, mas também oferecendo um campo para a

---

<sup>122</sup> No original: This brings us to the non-physical part of this dancing; the state of being or mind permitting mutual freedom, with mutual reliance. The mind is kept empty of preconceptions and memories; it is in the present moment only, meditating on the potentials and on the easiest paths in the energy construct which are available to both dancers: it is a state of abandon; trust in the self and in each other must be total. The ability to help each other and one's self must be ever ready: through constant movement one pursues mutual ease in constant mutual change. The dancer's weight is only for give; not to possess.

experimentação de possibilidades de movimento e de criatividade na “resolução” de questões que surjam durante a dança<sup>123</sup>.

Outra característica fundamental para a aproximação entre contato improvisação e poder, é a sua materialidade. Na medida em que, para Foucault, o poder está presente em todas as relações – ou seja, o poder não está de fora das relações, numa posição superior exercendo uma coerção, uma proibição, mas está no fazer das relações, no momento enquanto existem como tal – as relações de poder lhes são, portanto, imanentes. Segundo Foucault, as relações de poder

[...] são efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações; as relações de poder não estão em posição de superestrutura, com um simples papel de proibição ou de recondução; possuem, lá onde atuam, um papel diretamente produtor (FOUCAULT, 1988, p.104).

Esta acepção nos permite entender o poder não como um conceito abstrato, no mundo das idéias, mas construído na materialidade das relações entre os corpos. O poder pode ser dimensionado em discussões políticas a partir de relações econômicas de produção (base ou infraestrutura), que condicionam as possibilidades históricas de conhecimento, e estaria localizado no campo das análises de Estado e das idéias, como uma resultante superestrutural<sup>124</sup>. Foucault vem se contrapor a esta “localização” do poder, deslocando-o do campo do Estado e das idéias para espaços-tempo relacionais cotidianos, tornando visíveis tipos específicos de poder, que podemos encontrar nas configurações que o poder disciplinar ganha em seus diversos dispositivos, como o de sexualidade e o de regulação de populações (biopolítica). Segundo Machado, Foucault entende o saber como materialidade, como prática, como acontecimento (e não como uma resultante superestrutural, um epifenômeno, um efeito ideológico das relações de produção/infraestrutura) e o trata como “peça de um dispositivo político que, enquanto dispositivo, se articula com a estrutura econômica” (MACHADO, 1981, p.198). Sendo as relações de poder *intencionais e não-subjetivas*, podemos entender estes aspectos como intrínsecos à esta materialidade. Estando na materialidade dos corpos, o poder também está na materialidade da dança.

<sup>123</sup> Esta idéia está diretamente ligada ao conceito de corpo responsivo, central para o contato improvisação (NOVACK, 1990).

<sup>124</sup> Embora Foucault não deixe claro a que teoria se refere ao usar o termo superestrutura, entendemos este conceito conforme utilizado por Marx. Para uma discussão mais ampla ver Tom Botmore (Ed). Dicionário do Pensamento Marxista, 2001.



Diferentemente do modelo jurídico-discursivo de poder, que nos enunciados das leis separa o lícito do ilícito, o permitido do proibido, configurando assim esquemas de figuras antagônicas dominador-dominado, opressor-oprimido, o poder ao qual Foucault dá visibilidade foge de jogos dualistas, engendrando correlações de forças complexas, que, embora intencionais e não subjetivas, não apresentam sentido direcional único. Através de uma multiplicidade de forças desiguais que se apóiam umas nas outras de forma não-linear e não homogênea, em suportes móveis, provocam *estados de poder* sempre transitoriamente localizados e instáveis. Assim, configurando táticas locais explícitas, se articulam na dependência de condições e apoios, em “dispositivos de conjunto” onde, neste outro grau de organização, não se consegue mais perceber sua autoria: temos aí o que Foucault denomina de “caráter implícito das grandes *estratégias anônimas*”.

O contato improvisação vem também subverter esta lógica de um poder apenas repressivo, de uma hipótese mecânica de poder, baseado nas relações dualistas da lei: não é possível perceber com clareza na dança quem é o condutor e quem se deixa conduzir, ou que um é ativo e o outro passivo. De fato, pode haver momentos – ou mesmo toda uma dança – nos quais um é predominantemente ativo e o outro, por consequência ou causa primeira, mais receptivo. E por conta disso, também não é possível definir quem “inventou” a dança que aconteceu num dado momento, já que foi construída de maneira compartilhada, na qual não se sabe muito bem onde começa o movimento de um e onde termina o do outro. Esta *anonímia* pode ser percebida tanto nos “dispositivos de conjunto” de poder como nas “estratégias de pares” no contato improvisação.

Mas nunca há uma passividade completa na dança, já que se trata de corpos vivos e, mesmo numa situação de maior receptividade, há em algum grau, uma condição de resistência.

Ou melhor, explicando a partir de princípios do contato improvisação: para aproveitar o *momentum* (aceleração cinética), quando, por exemplo, uma pessoa numa ação de saltar é levantada pelo outro, o encontro de ambas forças é que favorece o movimento; ou mesmo para “apenas permitir” que o movimento aconteça, são necessárias ações musculares de maior ou menor tônus, na dependência da qualidade e velocidade do movimento; ou ainda, explicando a partir dos mínimos movimentos de um corpo parado: são necessários tônus muscular e uma série de rearranjos osteomusculares para manter o corpo em equilíbrio, e que

também tornam visíveis a relação deste com a gravidade. Trazendo este foco para um nível micro do movimento, pode-se ainda citar que existem grupos musculares com funções antagônicas, por exemplo de flexão e extensão, mas que atuam em conjunto, envolvendo uma relação de co-dependência para o seu melhor funcionamento.

São traçadas a partir de todos estes exemplos que se seguiram, analogias com as relações de poder: há sempre resistência (entendida como ação) em maior ou menor grau, que não é entendida como o pólo negativo contra o poder, mas o pólo fundamental, que garante sua existência, o “interlocutor irreduzível”. Foucault (1988) nos explica sobre as resistências nas relações de poder:

[...] onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder.[...] Elas [as relações de poder] não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder (p.105).

Isto implica dizer que as resistências, sempre no plural – pois não há um lugar fora das relações de poder de uma resistência única, um movimento de recusa – são casos únicos, distribuídas de modo irregular e por toda a rede. Sendo múltiplas e diversas, o menos comum é elas formarem um aglomerado favorecendo o desencadeamento de grandes rupturas. Mais uma vez Foucault (1988) nos traz a idéia de mobilidade e transitoriedade:

É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis (p.107).

Na dança, estes pontos de resistência móveis que se apresentam, obrigam o corpo a realizar rearranjos. E isto permite entender o poder no sentido de transformação de conhecimento, de elaboração de diálogos e de compartilhamento de idéias.

A transitoriedade, mobilidade, o caráter relacional, a materialidade, o nível elementar e específico, o “não-lugar”, a relação condicionada à co-dependência da ação dos sujeitos – em proporções desiguais e não homogêneas – a anonimia e as resistências são características do conceito de poder de Foucault que podem ser encontradas no contato improvisação.

A prática de contato improvisação produz um saber específico no corpo. Um saber que pode ser acessado pelo próprio corpo para cada novo jogo de improviso, para cada nova

relação, com pessoas distintas, em diferentes danças de contato. Um saber que pode transpor as relações de dança e favorecer interposições ou interferências menos hierárquicas de poder em instâncias de relações na família, no trabalho, em outros ambientes coletivos. E pode também – fundamentalmente – promover reconfigurações de relações de poder na própria dança, mediadas pela permissibilidade no que se refere à participação de pessoas de áreas diversas, não necessariamente dançarinos profissionais, e das oportunidades de danças ocorrerem entre parceiros com diferentes níveis de aprendizado de seus princípios.

O poder que investiu sobre os corpos e que implica em um registro contínuo do que observa se caracteriza como poder disciplinar (FOUCAULT, 2009). Este registro significa a produção de um saber, caminho muito bem exemplificado nas práticas biomédicas, onde informações são buscadas na anamnese médica, psicológica, nutricional, de enfermagem, de fisioterapia ou de terapia ocupacional. Através de um poder exercido *sobre* os corpos, que falam de si à instituição (profissionais) em prol da ciência, saberes são construídos. Nessa dissertação, toma-se emprestado o conceito de poder-saber disciplinar foucaultiano para resignificá-lo na dança.

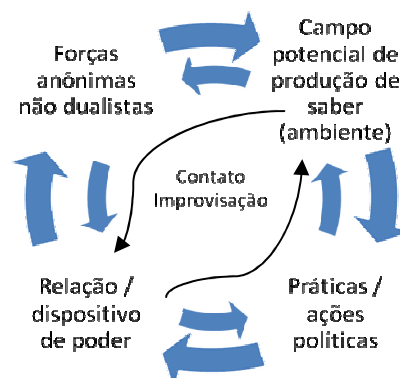
O poder-saber no movimento de dança é diferenciado do poder-disciplinar: no primeiro, o saber produzido nas relações pode ser acessado mais diretamente, está de certa forma mais disponível ao próprio corpo que o produziu. É um saber *do* próprio corpo, que o empodera. O saber produzido pelo dispositivo da disciplina é produzido *sobre* os corpos, em geral serve a instâncias hierárquicas de poder que lhe são superiores e alimentam uma nova produção de significados coletivos sobre os mesmos, que podem ou não alcançar tais saberes para empregá-los nas relações sociais. Nesse sentido, o saber disciplinar pode estar menos acessível ao corpo ao qual lhe serviu de fonte, especialmente se este sujeito se encontra numa condição menos favorecida em aspectos financeiros e educacionais.

Entendendo o contato improvisação como poder, percebemos que sua configuração (modo de existir e produzir relações na dança) subverte o esquadramento próprio do poder disciplinar. Primeiro, são ressaltadas características desta dança aqui já apresentadas: a ocorrência do tempo e o uso do espaço, que diferenciam a forma como o poder pode ser compreendido nela. Enquanto para o poder disciplinar o tempo e o espaço são organizados e controlados para uma vigilância infinitesimal e contínua dos corpos, nas ações mais simples das vidas das pessoas, para o contato improvisação, eles são entendidos de modo diferente.

O contato improvisação, com suas raízes nos *happenings* e *performances* dos anos 1960 da vanguarda artística americana, tira a dança do palco italiano formal, do lugar da dança tradicional, para espaços alternativos, informais, redimensionando o próprio espaço e a relação com o público, que sem a presença de uma “quarta parede<sup>125</sup>” pode sentir-se convidado a participar democraticamente da dança. Além disso, não há espaços demarcados para o movimento e o desempenho dos papéis dos atores em jogo: o contato improvisação promove uma ruptura com os papéis de gênero e de hierarquia tradicionais manifestos em danças como o balé clássico e manifestações culturais como o forró e a dança de salão. Criado em 1972, contato improvisação hoje no Brasil ainda parece ser uma dança fora dos padrões tradicionais habituais da sociedade, causando estranhamentos aos mais desavisados.

Ou seja, o contato improvisação interfere com as noções de espaço e tempo, colocando-se no jogo das relações de poder, e proporcionando às pessoas que o praticam, uma resignificação destes conceitos nos corpos. Estas, como sujeitos no mundo, se relacionam com seu contexto sócio-cultural e reorganizam as novas informações com as já existentes no corpo.

É nesta possibilidade de reorganizar informações no corpo a partir de resignificações produzidas com a dança que se encontra um campo potencial de produção de saber. Um ambiente que é ao mesmo tempo o ambiente da dança de contato e o próprio corpo. Dispostos numa rede complexa, num jogo de correlações de forças, saber e prática se apóiam e se condicionam em dispositivos de poder, que reconfiguram forças (resistências) não antagônicas, não dualistas. Podemos dispô-los de modo simplificado no seguinte esquema:



<sup>125</sup> Quarta parede está aqui compreendida como a parede invisível que separa o artista do público.

O corpo que dança, em sua condição de agente, simultaneamente produz saber e exerce poder. Esta capacidade para ação, que caracteriza o estado do corpo consciente (DAMÁSIO, 2000) remete-o à capacidade de empoderamento. Essa redistribuição de forças numa relação – qualquer, de dança, de trabalho, entre pais e filhos, parceiros, etc – poderá acontecer na dependência das trocas de informações com o meio e da estabilização ou não de novas informações selecionadas pelo corpo (KATZ e GREINER, 2005). Assim, pode-se supor que um corpo que realiza um gradiente de trocas monótonas com o meio, tende a repetir hábitos, tornando mais difíceis deslocamentos na relações de poder.

Esta relação de co-dependência e mutualidade de implicações entre corpo e ambiente remete ao conceito de vulnerabilidade apresentado anteriormente<sup>126</sup>. Pode-se arriscar uma similaridade entre o entendimento da relação entre corpo e ambiente no conceito de corpomídia e no conceito de vulnerabilidade. Quando este trata de modo inseparável os aspectos individuais, coletivos e contextuais que tornam o sujeito-corpo mais ou menos exposto a uma dada situação/condição, somado aos recursos de todas as ordens para que ele se proteja/ evite/ ou mesmo saiba tomar proveito da situação, entende-se que corpo e ambiente estão em trocas contínuas e que, do mesmo modo que o contexto pode reconfigurar os processos pelos quais o corpo toma decisões, este por sua vez poderá interferir na produção de novas informações disponíveis ao seu entorno.

Se ocorrem deslocamentos constantes de informações, visíveis ou não, no corpo (corpomídia), este que gerencia os diferentes graus de estabilidade das mesmas, aposta-se que o *corpo vulnerável* – neste caso, o corpo vulnerável que dança – sendo o estado transitório de saber-se vulnerável em relações de negociação de movimentos com o outro, funcione como uma “enzima catalizadora” do saber de si no fazer dança. Isto é, no momento em que o grau de estabilidade de informações no/do corpo o permite a percepção do estado de corpo vulnerável, acredita-se que tais arranjos de informações promovam a emergência de um tipo de organização de saber que o empodera, processo que traz para o corpo a possibilidade de deslocamentos visíveis (status) nas relações sociais de poder.

Com isso, podem ser apontadas as qualidades do ambiente que, em geral, envolvem as práticas de contato improvisação como facilitadoras de trocas informativas valiosas entre o corpo e o meio, que tanto podem instigar a percepção de condições vulneráveis como,

---

<sup>126</sup> Vide capítulo dois.

tomando delas conhecimento, deslocar saberes nos corpos em relação no sentido de um empoderamento. Conforme descritas aqui anteriormente, citamos: um tempo que não é marcado em horas ou minutos, não é rigidamente controlado sob o que se pode entender como ‘carga horária útil’, e que é recriado e vivido no instante presente da dança; um espaço disponível para ser experimentado em todas as direções e níveis; as relações de cooperação entre os sujeitos; a sensação física da partilha do peso; a inexistência da obrigatoriedade de seguir ou imitar passos de outrem; a ausência de papéis fixos de gênero.

A noção de empoderamento aqui apresentada vem das discussões acerca de relações de poder de gênero pelo movimento feminista (BATLIWALA e SEN, 2000). Esta percepção tornou mais visível o status da mulher dentro de relações, conotando, nestas, níveis de hierarquia. Para Srilatha Batliwala e Gita Sen (2000), a noção de empoderamento pode ser entendida como “o processo de mudar relações de poder em favor daqueles nos níveis mais baixos de uma hierarquia” (BATLIWALA & SEN, 2000, p.17)<sup>127</sup>.

Portanto, se se admite as relações de dança contato improvisação como relações de poder e também a possibilidade de empoderamento das pessoas que a praticam construindo novas significações no corpo, entende-se que nestas relações existem níveis de hierarquias, mesmo que mínimos e não imobilizados por estados de dominação. Não há uma fórmula pronta para contato improvisação, não há como repetir a mesma dança de contato, porque nesta intenção, já deixou de sê-lo. Nesse processo, há um menor controle do que pode acontecer na dança, e a responsabilidade de cada dançarino parece ser sempre enfatizada. De acordo com Paxton (1997), no contato improvisação, não se pode dizer de antemão que não há hierarquias, quando o resultado não-planejado é condicionado pelas ações dos sujeitos.

CI tem sempre abundado em contradições lógicas, em primeiro lugar para fazer improvisação. Se improvisação nasce de cada momento em cada indivíduo, então, como conseguir pessoas para improvisar – para descobrir sua própria iniciativa? E eu mostro isso nas aulas – isto não pode ser ensinado, mas pode ser aprendido. Eu posso ajudar com a parte física. Eu posso fornecer imagens úteis (para mim, pelo menos) e meditações. Eu posso assinalar erros evidentes em parcerias. Eu não posso saber como alguém se sente ou protege de suas inseguranças, medos, dissabores, associações, tédio, ou suas exaltações, ternura, senso de realização, o que mais importa.

---

<sup>127</sup> No original: [...] the process of changing power relations in favour of those at the lower levels of a hierarchy [...].

[...] Contato Improvisação não pode ter ‘adotado valores de individualismo, igualitarismo, e relações anti-hierárquicas,’ porque CI não pode fazer nada. É alguma coisa para ser feita (1997p, p.167)<sup>128</sup>.

Se a dança de contato improvisação pode, como um modelo aberto, prover um entendimento incorporado e próprio, ou seja, apropriado no corpo, do conceito de poder, o entendimento das relações nesta dança como relações de poder favorecem a compreensão do poder como saber, que implica num poder-saber sobre si a partir do *encontro com o outro*, percebendo limitações, qualidades, modificações, o desenvolvimento de um repertório e de aprimoramento da capacidade de respostas para os sujeitos que dançam.

Enquanto sujeitos sociais, os corpos podem apresentar-se mais ou menos vulneráveis no encontro com situações e pessoas singulares. Num corpo social com aids, estamos todos, em uma escala variada de graus, expostos à infecção e ao adoecimento. Assim como na dança de contato, estamos vulneráveis nas relações, por exemplo, na dependência de com quem e como escolhemos dançar. A esta altura torna-se interessante lembrar que o uso do termo risco<sup>129</sup> envolve uma concepção que separa os indivíduos em dois universos: o dos infectados e o dos susceptíveis. Entender o corpo numa condição de vulnerabilidade implica em caminhar na direção quase oposta no que diz respeito à relação entre corpo e ambiente, não simplesmente isolando sujeitos em mundos distintos, mas buscando compreender interferências mútuas.

Para Ayres (2003), não há a intenção de abolir a noção de risco, já que a vulnerabilidade se beneficia destas análises, que trazem indicadores importantes para uma análise de vulnerabilidade – embora esta não se detenha apenas nestes indicadores. Ela busca o conhecimento de ‘relações partes-todo’, particularizadas, identificadoras de situações, cujo conhecimento permitirá intervir sobre a suscetibilidade das pessoas ao agravo em questão.

O que, para as análises de risco consistentes, deve ser cuidadosamente deixado ‘de fora’ é o que constitui a quinta-essência dos estudos de vulnerabilidade – a co-presença, a mutualidade, a interferência, a relatividade, a inconstância, o não

---

<sup>128</sup> No original: CI has always abounded in logical contradictions, foremost to do with improvisation. If improvisation springs out of each moment in each individual, then how to get people to improvise – to discover their own initiative? And I point this out in classes – this cannot be taught, but it can be learned. I can help with the physical part. I can provide usefull (to me, at least) images and meditations. I can point out glaring errors in partnering. I can’t know how someone feels or protect them from their insecurity, fear, dislikes, associations, boredom, or their elation, warmth, sense of achievement, for that matter. (...) Contact Improvisation could not “embraced values of individualism, equality, and anti-hierarchical relationships,” because CI cannot do anything. It is something to be done.

<sup>129</sup> Conforme exposto previamente, aqui está empregado o conceito de risco epidemiológico.

unívoco, o não constante, o não permanente, o próprio a certas totalidades circunscritas no tempo e no espaço (AYRES, 2003, p.127).

Assim, também se pode entender que o corpo vulnerável se diferencia do corpo ‘em risco’ ou ‘sob risco’: enquanto este último está posto entre chances probabilísticas de adoecer e, sob tal paradigma, está pautado pela iminência do medo, da perda e da morte, entender o corpo vulnerável implica em (re)conhecimento de condições individuais, contextuais e sociais enquanto fragilidades, materializadas na instância deste mesmo corpo, sob a perspectiva de superá-las, sendo portanto pautado pela vida, numa relação de co-dependência com o entorno.

Contato improvisação expõe as qualidades vulneráveis em cada um no momento da dança, e pode ser observado sob a ótica de relações de poder, cuja transitoriedade corresponde ao instante da dança. A percepção da transitoriedade do corpo vulnerável na dinâmica desta dança o torna menos compatível com o enquadramento em categorias imóveis – como proposto pela perspectiva do conceito de risco – e, tratando de instabilidades, pode semear maiores mobilidades identitária e relacional.

O conhecimento de tais vulnerabilidades e o ato de se debruçar sobre elas no sentido de buscar modificá-las pode ser um caminho para um empoderamento na dança. As melhores escolhas se fundamentam e emergem quando temos maior conhecimento sobre determinado assunto, isso leva a uma autonomia maior, a um engajamento mais profundo e implicado no que se pretende estudar. Assim como vulnerabilidade é um conceito político, corpo vulnerável apronta um saber de si na ação do fazer que, neste caso, pode inventar o próprio fazer-dizer<sup>130</sup> do corpo na dança.

Escolhas de movimento dependem de um processo de amadurecimento e autonomia que irão emergir na dependência dos gradientes de frequência de prática, do tempo que se conhece e se pratica, do grau de envolvimento que se tem com a proposta, das condições econômicas e culturais que facilitam ou dificultam esta prática. De modo similar, a ação para deslocar concentrações de poder em relações onde os níveis de hierarquia são muito desiguais em relações sociais mais amplas, envolve a tomada de consciência de tais estados, o

---

<sup>130</sup> Segundo Jussara Setenta (2008), o fazer-dizer do corpo corresponde a ao tratamento da organização da dança em um corpo como uma espécie de fala desse corpo. Tratando de entendimentos do corpo a partir da teoria corpomídia de Katz e Greiner (2005), da teoria dos atos da fala de Austin(1990), e do conceito de performatividade de Butler (1997), Setenta aponta para relações de poder subjacentes a falas dizíveis e indizíveis em atos performativos do corpo que dança, uma ação que se constitui política na qual o dizer e a ação de fazer estão imbricados, entendidos enquanto performatividade (SETENTA, 2008).



envolvimento com o problema e todos os fatores individuais e contextuais condicionantes potencialmente implicados.

Com isso, entendendo-se o corpo social não como representativo da universalidade das vontades, mas sim como uma bricolagem da presença das multifacetadas dos sujeitos, contradições entre o individual e o coletivo estão sempre presentes (FOUCAULT, 1979; BAUMAN, 2003). Quando estas tensões são produzidas por intermédio da abordagem do paradigma do risco, torna mais provável nutrir uma cadeia de eventos associados à cultura do medo. As abordagens que trazem o conceito de vulnerabilidade à baila parecem caminhar na intenção de focar a vida e tentar compreender o particular e o coletivo em suas implicações.

Nos anos 60, um sentimento de coletividade artística emergiu com a onda da vanguarda norte-americana, proporcionando os elementos constituintes do ambiente no qual surgiu o contato improvisação. A “comunidade reinventada” estava no modo como aqueles artistas produziam suas obras, nas “redes vivas de produção e distribuição, frequentemente informais e instáveis”, e semearam ideais dos movimentos de comunidades alternativas nas décadas seguintes. (BANES, 1999).

Paradoxo é que, dentro do Greenwich Village nem todos os sujeitos compartilhavam da mesma idéia de comunidade. Entre os artistas e moradores gerais – a real comunidade – os valores não eram os mesmos. Enquanto para os primeiros o desejo de comunidade era buscado fora das tradições de família, para os segundos a família e a religião comportavam o modelo formal de comunidade burguesa que aspiravam. Contradição que à época não era pela própria vanguarda reconhecida, que acreditava constituir uma “comunidade de fundo popular”.

Parece freqüente nos discursos de pessoas vivendo com hiv/aids o medo da rejeição diante de um relacionamento e da necessidade de expor sua ‘condição’, assim como o medo de contaminar futuros parceiros mesmo com o recurso do preservativo. Desse modo, se estabelecer relações afetivas no âmbito de parcerias sexuais implica a articulação de uma série de permissões e restrições socioculturais, ser portador da infecção por hiv é um fator adicional restritivo que influencia diretamente estas experiências de vida.

Numa cultura onde a sexualidade é genitalizada e o toque corporal mais próximo é permitido ou aceito socialmente apenas em ocasiões definidas, a prática de uma dança como contato improvisação pode abrir acessos para reconstrução de significados no corpo com

respeito da vivência do sentido do toque e dos prazeres proporcionados por esta dança, podendo assim redimensionar não apenas a sexualidade, mas a vida. O sentimento de comunidade proporcionado pelos agrupamentos transitórios de praticantes de contato improvisação pode proporcionar um processo de socialização diferenciado, mediado pelo toque corporal. Isto é, singularidades convivem numa coletividade, buscando formas equilibradas de co-responsabilizações.

Assim o ‘lugar’ inventado nas relações de dança contato improvisação pode ser aquele no qual paradoxalmente os riscos parecem aumentados e as vulnerabilidades expostas, e um campo potencial para um empoderamento apresenta-se tanto maior quanto mais forem conhecidas estas fragilidades do corpo e apreendidas capacidades de modificá-las, deslocá-las, resignificá-las.

#### 4. APONTAMENTOS PARA UMA CONCLUSÃO PROVISÓRIA

Voar, cair, saltar: não pelo medo, sim pela vida.

O corpo é o que existe: suas imperfeições, belezas, prazeres, equívocos, receios, infecções, apoios, fluxos, alegrias, adereços, etc. É ele que resolve e decide caminhos na dança ou na vida, mas sempre na co-dependência das condições do ambiente com o qual interage.

Abrindo mão de um corpo perfeito e idealizado, lançando mão de novos processos de criação e formas de trabalho, inclusive enquanto ações políticas, as ocorrências de danças contemporâneas permeiam instâncias diferenciadas do corpo social e também abrigam configurações de corpos com aids.

O corpo contemporâneo, com ou sem aids, existe dentro de um corpo social com aids. Este que, multifacetado, oferece, materializados em relações de poder-saber, brechas, alavancas, espaços vazios onde é possível notar relevos e formas como oportunidades para o contato e o movimento dos corpos nas relações, e talvez para inventar uma dança.

Uma dança como contato improvisação pode deslocar níveis de hierarquia nela e, como está apostado nesta dissertação, também fora dela. Quando esta dança põe em jogo a imprevisibilidade, a inconstância, o sensível fluxo de câmbio de papéis, lidando com diferentes níveis de risco e expondo vulnerabilidades, promovendo destes o conhecimento, traz para o instante presente o tempo do corpo que, no processo de reorganizar as novas e prévias informações, pode desencadear processos de auto-empoderamento. Paxton, diferenciando contato improvisação de artes marciais, apresenta o contexto em que se opera nesta dança, que é o confronto em vida,

[...] O significado de ensinar não é aquele do confronto de vida ou morte. A filosofia de ensinar é aquela da suavidade, supondo que aprender pode ser alegre, e que o risco de descoberta é um prazer em profundidade. Contato como um significado tem produzido uma comunidade de informações particulares, e contra as quais outras coisas podem ser acessadas, pelas quais ele mesmo pode ser afetado em manifestação de vida [...] (PAXTON, 1997e, p.56)<sup>131</sup>.

<sup>131</sup> No original: [...] The means of teaching are not those of life or death confrontation but life to life confrontation. The teaching philosophy is that of mildness, supposing that learning can be joyous, that the danger of finding is a pleasure in depth. Contact as a means has produced a community of particular information,

O corpo que dança contato improvisação é um corpo que pode inventar a própria dança, menos desordenadamente e mais no processo investigativo de estar em relação com o outro e com atenção focalizada para a ação das forças físicas sobre ele. Com saberes prévios e novos que se arrumam no corpo, esse inventar pode ser compreendido como espaço-tempo de colaboração entre diferentes campos que tomam o corpo vivo como área de conhecimento, exemplificados com a dança e a medicina.

As células dos tecidos do corpo apresentam diferentes tempos de vida. Enquanto uma hemácia dura em média 120 dias, ceratinócitos descamam da pele diariamente. Assim se tem constantes mortes e nascimentos no corpo: tempos diferentes que co-habitam num todo, sem necessariamente se dar conta deles. Do mesmo modo, não percebemos o tempo de desabrochar uma flor: simplesmente olhamos um dia o botão e, num outro dia, ela está lá, pétalas dispostas ao sol. Também não acompanhamos o tempo em que os cabelos ficam brancos: um dia notamos que eles mudaram de cor.

O tempo de uma escrita é apenas parte de um processo mais longo, que às vezes não se precisa bem quando começou. E a alegria e o prazer estão não apenas no fechamento de um ciclo, mas na possibilidade de não saber realmente onde estes apontamentos podem levar. Um dos depoimentos de um participante da oficina de contato improvisação na etapa exploratória da pesquisa pode mostrar sínteses de relações com o tempo e de suas sensações de ter experimentado contato improvisação:

O grande trunfo do seu trabalho, talvez não seja a conclusão do seu mestrado, mas pra mim é... [pausa] é nos mostrar que ainda há pessoas boas nesse mundo, pessoas que se importam com outras, pessoas que se doam pra outras, sem levar em conta a questão financeira, né? Outra coisa, que eu considero uma grande vitória é... nos ajudar a renascer como pessoa, como ser humano. A nos amarmos, vivermos a sermos felizes. O tempo ele não pára. E ao longo desses anos nós paramos, envelhecemos, nos jogamos num canto e... quando nós levantamos a cabeça, nós perdemos uma era [ênfase]. Uma era que não vai voltar mais, mas que poderia ter sido diferente. Então eu creio que esse seu trabalho de mestrado, essa façanha não só acadêmica mas mesmo humana, precisamos acreditar nas pessoas, acreditar no ser humano. **E quando você perde a confiança num ser humano, parece que você perde até a razão de viver.** E... eu tô muito feliz, eu tô bem melhor. É como se eu estivesse preso e... hoje eu tô... **eu tô saindo da minha prisão. Eu estou me sentindo um ex-presidiário.** [risos meus] Sério. Um ex-presidiário... tem aquele estigma ainda né? De a pessoa olhar assim “ex-presidiário”, mas eu já cumpri minha pena, na verdade uma pena imposta talvez por mim mesmo, talvez imposta pela falta

---

an ‘it’ against which other things can be assessed, by which ‘it’ ‘itself’ can be gauged in living manifestation. [...]

de amor das pessoas, pela falta de solidariedade, mas eu já cumpri minha pena, e agora eu quero viver. E tô aí<sup>132</sup> (ROBERTO, entrevista concedida ao final da oficina, p.10).

O corpo toma diferentes tempos para realizar rearranjos e com eles, mover-se buscando diferentes apoios, articular estratégias de encaixes, e lançar-se em vôos sabendo que pode cair. É o corpo em processo, no jogo de improvisar em contato, passível de aceitar instabilidades identitárias que se deseja instigar para implodir os muros invisíveis dos guetos da aids.

---

<sup>132</sup> Grifos meus. O nome aqui usado representa um codinome para preservar os reais nomes dos participantes.

## REFERÊNCIAS

ARANHA, Maria Lúcia de, MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando: Introdução à Filosofia**. São Paulo: Moderna, 1986.

AYRES, J. R. de C. Mesquita, JUNIOR, I. França, CALAZANS, G. Junqueira & FILHO, H. C. Saletti. **O conceito de vulnerabilidade e as práticas de saúde: novas perspectivas e desafios**. In: CZERESNIA, Dina, FREITAS, C. Machado de (org.). *Promoção da Saúde: conceitos, reflexões, tendências*. Rio de Janeiro: editora Fiocruz, 2003.

AYRES, José Ricardo de C.M. **Sobre o Risco: Para Compreender a Epidemiologia**. 3ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

AYRES, José Ricardo de C.M, CALAZANS, Gabriela J., FILHO, Haraldo C.S., FRANÇA-JÚNIOR, Ivan. **Risco, Vulnerabilidade e Práticas de Prevenção e Promoção à Saúde**. In: CAMPOS, Gastão Wagner, MINAYO, Maria Cecília de S. et al (org). *Tratado de Saúde Coletiva*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2006.

BARBOSA, Regina Maria. **Feminismo e AIDS**. In: PARKER, Richard; GALVÃO, Jane (Org). *Quebrando o silêncio: mulheres e aids no Brasil*. Coleção História social da aids, nº 7. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ABIA: IMS/UERJ, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BATLIWALA, Srilatha, SEN, Gita. **Empowering Women for Reproductive Rights**. In: PRESSER, Harriet B, SEN, Gita. *Women's Empowerment and Demographic Processes: Moving Beyond Cairo*. Oxford University Press Inc, New York, 2000.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Programa Nacional de DST e Aids. **Recomendações para Terapia Anti-retroviral em Adultos Infectados pelo HIV: 2008**. 7ª Ed. Brasília: Ministério da Saúde, 2008.

BRITTO, Fabiana D. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. 1ª Ed. Belo Horizonte: FID editorial, 2008.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

\_\_\_\_\_. **Greenwich Village 1963: Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente.** Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CANGUILHEM, Georges. **O Normal e o Patológico.** 6ª Ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CASTILHO, E.A. et al. **A AIDS no Brasil: uma epidemia em mutação.** Editorial. Rio de Janeiro: Cad. Saúde Pública, 16:4-5, 2000.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** 1ª reimpressão da 2ª Ed 2004. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na dança: uma perspectiva co-evolutiva entre dança e teatro.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2010.

DAMÁSIO, Antônio. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DORETTO, Dário. **Fisiopatologia clínica do sistema servoso: fundamentos da semiologia.** 2ª Ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Atheneu, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Poder-corpo.** In: *Microfísica do Poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 3.** O cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **A vontade de saber. In:** *Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982).* Tradução Andréa Daher; consultoria Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ética, Sexualidade, Política.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões.** Tradução de Raquel Ramallete. 36ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GACHELIN, Gabriel. **Doenças emergentes.** In: RUSSO, Marisa, CAPONI, Sandra (org). Estudos de Filosofia e História das Ciências Biomédicas. São Paulo: Discursos Editorial, 2006.

GERE, David. **How to make dances in an epidemic.** Tracking choreography in the age of AIDS. The University of Wisconsin Press, USA, 2004.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção.** Lições de dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do corpomídia.** In: O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anablume, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo.** 1 ed. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

\_\_\_\_\_. **O corpo como mídia de seu tempo: a pergunta que o corpo faz.** CD-ROM Rumos Itaú Cultural Dança 2003, versão virtual disponível em [http://www.wagnerschwarz.com/corpo\\_como\\_midia.pdf](http://www.wagnerschwarz.com/corpo_como_midia.pdf), acessado em 14 de abril de 2010.

LESTE, Themi. **Dança: Modos de Estar – Princípios Organizativos em Dança Contemporânea.** Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2010.

LUBISCO, Nídia; VIEIRA, Sônia; SANTANA, Isnaia. **Manual de estilo acadêmico. Monografias, Dissertações e Teses.** 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MACHADO, Roberto. **Ciência e Saber: A trajetória da Arqueologia de Foucault.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: edições Graal, 1981.



MARTINS, Cleide Fernandes. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. 1999.108f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

MINAYO, M.C.de S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em Saúde**. 7ª Ed. São Paulo:Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco, 2000.

MUNIZ, Zilé. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. 80f. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NOGUEIRA, Isabelle. **Poéticas de multidão – autonomias co-(labor)ativas em rede**. Tese (doutorado). Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

PAIM, Jairnilson Silva. **A Reforma Sanitária e Os Modelos Assistenciais**. In: ROUQUAYROL, Maria Zélia; FILHO, Naomar de Almeida. *Epidemiologia e Saúde*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: MEDSI, 1999.

PARKER, Richard; GALVÃO, Jane (Org). **Quebrando o Silêncio: Mulheres e Aids no Brasil**. Coleção História social da aids, nº 7. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ABIA: IMS/UERJ, 1996.

PAXTON, Steve. **Dartington March**. Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Matter of Delicacy**. Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Teacher Teaching**. Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997c.

\_\_\_\_\_. **A Definition.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997d.

\_\_\_\_\_. **Aikido: Information In Deed.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997e.

\_\_\_\_\_. **Q & A.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997f.

\_\_\_\_\_. **Round Up: Class Transcript.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997g.

\_\_\_\_\_. **Round Up: A Definition.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997h.

\_\_\_\_\_. **"Chute" Transcript.** Note by NELSON, lisa. Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997i.

\_\_\_\_\_. **Still Moving.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997j.

\_\_\_\_\_. **Solo Dancing.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997k.

\_\_\_\_\_. **Transcription: The Small Dance, The Stand.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997l.

\_\_\_\_\_. **Statement.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997m.

\_\_\_\_\_. **Improvisation is...** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997n.

\_\_\_\_\_. **"Fall After Newton" Transcript.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997o.

\_\_\_\_\_. **Hier – Visibility.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997p.

\_\_\_\_\_. Shelf-Life: **Sharing the Dance.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997q.

\_\_\_\_\_. **Helix.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997r.

\_\_\_\_\_. **Jumping Paradigms: A response to Aat Hougee.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997s.

\_\_\_\_\_. **3 Days.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997t.

PAXTON, Steve; KILCOYNE, Anne. **A Common Sense: A Report from Touchdown Dance.** Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975-1992. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 1997.

PAXTON, Steve. **Drafting Interior Techniques**. In: ALBRIGHT, Ann C., GERE, David (org). *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

PAXTON, Steve. **Two book Reviews**. *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook II: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1993-2007*. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 2008.

PAXTON, Steve; B. Lori. **The Sex Issue (interview)**. *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook II: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1993-2007*. Contact Editions: Northampton, Massachusetts, 2008b.

ROMÁN, David. **Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

ROUQUAYROL, Maria Zélia; FILHO, Naomar de Almeida. **Epidemiologia e Saúde**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: MEDSI, 1999.

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

SILVA, Eliana R. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: Edufba, 2004.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da Oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. In: *Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas*. Tradução Rubens Figueiredo Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SPINK, Mary Jane P., MEDRADO, Benedito, MELLO, Ricardo Pimentel. **Perigo, Probabilidade e Oportunidade: A Linguagem dos Riscos na Mídia**. 15 (1), p.151-164. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2002.

UNAIDS, World Health Organization. **Aids Epidemic update**, november, 2009. Disponível em:  
<http://www.unaids.org/en/KnowledgeCentre/HIVData/EpiUpdate/EpiUpdArchive/2009/default.asp>

## **ANEXOS**

## ANEXO I

### UMA BREVE CONSIDERAÇÃO SOBRE AS OFICINAS DE DANÇA NA PESQUISA EXPLORATÓRIA

Os anexos e dados apresentados a seguir correspondem à pesquisa de campo com dança de contato improvisação e pessoas com hiv/aids. Conforme apresentado na introdução, esta fase prática do trabalho foi realizada nos anos de 2008 e 2009, em etapas semestrais, entretanto escolhemos aqui apresentar apenas alguns dados da segunda etapa, realizada no segundo semestre de 2009, tendo em vista se tratar de um processo realizado tanto com abordagem pedagógica como com instrumentos de coleta de dados melhor elaborados, correspondendo também a um momento de maior amadurecimento enquanto pesquisadora. Neste sentido, transitando entre fronteiras de saberes, foram importantes não apenas os suportes teóricos previamente apresentados, mas as discussões profícuas compartilhadas com Hugo Leonardo da Silva e Sandra Corradini.

Sob aspectos pedagógicos, a abordagem do contato improvisação se deu enquanto ‘ferramenta de ampliação dos limites de permissibilidade do corpo’. Em se tratando de minha experiência acumulada com esta forma de dança à época, uma preocupação com aspectos técnicos do movimento acionava conflitos com o lugar de proponente da prática de contato improvisação, abrandados pela construção de um plano de aulas pactuado com Hugo Leonardo, que apontava “no começo, talvez seja mais importante aumentar essa margem de possibilidades do corpo”. A proposta era pensar em movimentos que desencadeassem contato improvisação enquanto mar(gem) de possibilidades.

Aqui está a idéia de aproveitar o que surgir e lidar com o imprevisto. Às vezes a idéia de passo a passo não é a melhor. Essa idéia de passo-a-passo, de exercícios programados (que pode ser feito, claro) parece acompanhar a analogia do que é certo e errado (modelo formal), que contrapõe-se a um modelo que proponha mostrar um território de investigação, de possibilidades do corpo e, mais que isso, ampliando-o (Questões sobre a pesquisa, 2009, p.1)

Hugo também apontava para o “limite gerador”, ou seja, algumas regras apresentadas enquanto propostas, mas que tanto serviam de mote criativo – idéia também apreendida em conversas com o professor David Ianitelli – quanto poderiam ser burladas/borradas pelos

dançarinos no momento em que seus corpos encontrassem algo interessante no movimento. “É a idéia de ter a regra como suporte, mas não como algo intransponível”<sup>133</sup>

Ainda, havia por vezes, de minha parte a preocupação em tornar os exercícios como algo agradáveis para os participantes. Não se tratando de consenso, mas de questões abertas, discutíamos as co-responsabilizações entre professor-aluno no ambiente da dança, o que me fez refletir também sobre isto nas relações entre os sujeitos nela e em relações sociais de um modo geral. Em várias aulas já ouvimos de Hugo “se está chato, a responsabilidade é sua”, frase que compreendi como uma “deixa” para estimular esta busca por algo mais interessante, de instigar uma postura mais ativa nas relações. “O que você pode é mudar sua atitude. O que não pode é mudar o outro. Se não está bom, como é que você se posiciona?”<sup>134</sup>

As inquietações quanto às confusões possíveis entre esta pesquisa e uma abordagem de caráter terapêutico se diluíram ao longo do seu desenvolvimento, quando a escolha dos suportes teóricos e da forma de experienciar a prática clarearam aspectos sombreados. “Mas a dança por si só já é terapêutica, aliás todo processo no qual nos sentimos bem fazendo (ou até quando nos sentimos mal!). O que é importante aqui é ‘a dimensão na qual você reflete sobre o fazer’ – isso está no lugar da palavra ‘terapêutico’, segundo Hugo”<sup>135</sup>.

Os participantes foram selecionados no CEDAP, com condições clínicas estáveis, sendo critério para realizar a atividade uma avaliação do status imunológico quanto ao número de células CD4 e o acompanhamento clínico regular. Todos eram freqüentadores desta instituição, mas nem todos realizavam seu acompanhamento clínico comigo. Entre os participantes, um pedido quase unânime: que voltem as aulas!

---

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Anotações de comentários de Hugo, idem.

<sup>135</sup> Comentários meus, idem.

## ANEXO II

### PLANO DE AULAS

Início: 10/08/09

Periodicidade: uma vez por semana

Dia: segundas-feiras

Horário: das 14:30 às 16:30

Duração: 2,5 meses

Total: 10 aulas – 20h

(entrevistas - de 03 a 07 de agosto e de 05 a 10 de outubro)

#### **Proposta:**

Aulas de dança contato-improvisação com PVH/AIDS, como parte da pesquisa de mestrado em Dança (PPGDAN- UFBA) de Eline Gomes, abordando o corpo em negociação contínua<sup>136</sup> através das relações estabelecidas nesta dança, como processo gerador de uma reorganização do corpo para a amplificação dos limites de permissão deste para a dança e do repertório de escolhas nesta, a partir de analogias com relações de poder estabelecidas no convívio social (FOUCAULT).

#### **Objetivo Geral**

Perceber, conhecer e problematizar o entendimento de corpo de PVHIV/AIDS com a dança contato improvisação e das relações que se estabelecem através dela.

#### **Objetivos Específicos**

- Formação de vínculo com grupo de PVHIV/AIDS, aprender a lidar com as diferenças e promover o aumento da sensação de pertencimento

---

<sup>136</sup> O conceito de corpo aqui utilizado é o corpo a partir do conceito de mídia de si mesmo (teoria corpomídia, de KATZ e GREINER), constituído por informações que ele mesmo seleciona, em constante troca com o meio, em contínuo processo de construção.



- Estimular atenção voltada para as sensações do corpo, ampliando a percepção de cada um sobre seu corpo, como forma de (re) conhecer seu contexto sócio-cultural e perceber situações de maior/menor vulnerabilidade
- Proporcionar aumento da sensação de bem-estar e melhor qualidade de vida
- Problematizar as relações corporais estabelecidas na dança, extrapolando com analogias para as relações estabelecidas no convívio social

### **Conteúdos:**

#### **1) Identidade → conhecimento, empoderamento**

- a. Introdução
- b. Small Dance (Foco nas pequenas articulações, pequenos movimentos)
- c. Relação com espaço
- d. Relação com o outro (O toque) – conduzir e ser conduzido; manipular e ser manipulado, mais receptivo (SIM) ou mais ativo (NÃO, TALVEZ)
- e. (Auto) Imagem: andar (devagar e rápido) e perceber o que se movimenta no corpo com o andar. O que percebe mais, ou incomoda, ou ressalta. Desenhar no papel exagerando este movimento/parte do corpo.
- f. Experimentar o desequilíbrio, arriscar.

#### **2) Alteridade → cuidado, relativização**

- a. Movimento de incômodo/tensão e relaxamento, repetição. Compartilhar. Experimentar o “incômodo” do outro. Repetir, derivar.
- b. O peso: dar peso ao toque (entrega)
- c. Deslocar o outro do seu centro de gravidade (lembrar dos exercícios do Hary Salgado)
- d. Pergunta e resposta com transferência de peso (suporte e escuta corporal)

#### **3) Responsabilização mútua → relação, vínculo**

- a. Compartilhar peso: subir e descer juntos (escuta corporal)
  - i. Variação: subir e descer com a parede
- b. Peso e impulso: espiralado progressivo, seguido de “bonecas sentadas” (com rolamento)
- c. Rolamentos em duplas e cama de rolamento (pode ser com suporte de mãos e pés – pag 157 do livro sharing the dance)

#### **4) Diálogo e negociações → escolhas nas relações de poder, emancipação**

- a. Pergunta e resposta - variados
  - i. “regras”/limites = fator gerador de criação, de ampliação de território no corpo como forma de investigação para a dança.
  - ii. “Borrando” o exercício, transpondo as regras = fluência, alternância dinâmica de papéis, dançando!
  - iii. Contato improvisação como motor para ampliação dos limites de permissibilidade do/no corpo.

### **Referências**

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos indisciplinares**. Ed. Anablume: São Paulo, 2005.

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

NOVACK, Cynthia J. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

## ANEXO III

### Roteiro para entrevista semi-estruturada

Data: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

DADOS ID/DEMOGRÁFICOS (Nome, idade, filiação, naturalidade, nacionalidade, estado civil, cônjuge, endereço, escolaridade, pessoas com quem reside, profissão, religião, telefone)

#### 1) REDE SÓCIO-AFETIVA PREGRESSA

Fale um pouco sobre sua vida, desde sua infância, passando pela adolescência. Gostaria que se lembrasse de seus laços afetivos, as pessoas com quem mais se relacionava. (Perceber como se estabeleciam as relações de cuidado entre as relações de parentesco)

#### 2) REDE SÓCIO-AFETIVA ATUAL

Fale um pouco sobre sua vida nos últimos anos, após a adolescência até hoje, as pessoas com quem mais se relacionou e se relaciona, seu trabalho, sua família e amigos.

#### 3) SEXUALIDADE

3.1. Que memórias você tem da sexualidade na sua infância e adolescência? Você pode me falar um pouco sobre isso?

3.2. Conte-me sobre sua vida amorosa atual. Está com algum relacionamento estável? Conte um pouco mais sobre seus últimos relacionamentos.

#### 4) PERCEPÇÃO DE RISCOS/ DE VULNERABILIDADE

4.1. Como você se sente nas relações que você tem com as pessoas: você tem alguma dificuldade? Fale-me um pouco sobre isto.

4.2. E sobre suas vontades, seus desejos, decisões, dificuldades em estabelecer negociações? Fale um pouco sobre isso.

#### 5) DIAGNÓSTICO DE HIV/AIDS

Em que circunstância/situação você teve conhecimento de seu diagnóstico de HIV/AIDS? Você pode me contar sobre isso?

##### 5.1 AUTO-IMAGEM, AUTO-PERCEPÇÃO, CORPORALIDADE

5.1.1 Como você se percebia antes do diagnóstico? O que fazia para se cuidar?

5.1.2 E agora, como se percebe? Mudou alguma coisa na relação com você mesma (o)? Fale mais sobre isso.

6) DANÇA

6.1. O que você entende por dança? O que é dança para você? Sobre o que você pensa quando se fala em dança?

6.2. O que lhe atraiu na proposta de fazer dança (nesta pesquisa)?

7) PERSPECTIVAS

E suas perspectivas em relação ao futuro? Fale um pouco sobre isso.

8) ALGO MAIS QUE QUEIRA CONTAR?

Pergunta acrescentada ao término da segunda etapa das aulas de dança:

9) PERCEPÇÕES DE MUDANÇAS, NOVAS INFORMAÇÕES PARA O CORPO

Fale de sua participação nesta pesquisa.

## ANEXO IV

### Trechos de entrevistas de três<sup>137</sup> dos participantes da segunda etapa 2009 das oficinas de dança contato improvisação com pessoas vivendo com hiv/aids.

Os nomes aqui utilizados são fictícios. Os trechos estão separados por aproximações de acordo com algumas categorias estabelecidas no roteiro da entrevista.

#### Antes/ao início da oficina de dança

Categorias	Roberto – 10/09/2009
Sexualidade	<p data-bbox="421 790 1059 822"><u>- Medo da rejeição e medo de contaminar futuros parceiros</u></p> <p data-bbox="421 853 1447 1095">(...) “então, tudo isso... depois de... a saber desses episódios todos, e mais essa doença eu... eu não me relaciono mais com ninguém. Né? Às vezes eu tenho medo de ser rejeitado. Às vezes eu tenho de contaminar as pessoas... né? Porque seria a ultima coisa que eu desejaria a um inimigo, né? Contrair essa doença, tão ordinária, sei lá.... Porque AIDS ta muito relacionado com o homossexualismo né?” (...) Tudo isso é... me faz eu... me fechar, me fechar. Me fechar pra os amigos, me fechar pras amigas, me fechar pra minha família, minha família não sabe que eu tenho esse problema [Roberto, em 10/09/09, p.5]</p> <p data-bbox="421 1126 1447 1368">“Não, eu não... Tô sem relacionamento algum. Né?... Talvez por medo de ser rejeitado,... talvez por medo de contaminar [ênfase] alguém... [pausa] O pessoal me cobra muito o casamento, né? Que aí eu me questiono em casa, né... “qual a mulher que vai querer um homem soropositivo?”[pausa] “Qual a mulher que vai querer ir pra cama sabendo que o rompimento de um... de um preservativo pode condenar a vida dela a uma doença sem cura?” Né? Sou muito paquerado, desejado mas... [pausa]eu tenho medo.” [Roberto, em 10/09/09, p.8]</p> <p data-bbox="421 1400 986 1431"><u>- Culpabilização pela sexualidade “não-controlada”:</u></p> <p data-bbox="421 1462 1447 1525">(...) “Me afastei, me afastei... [da religião] e aí comecei a ter uma vida mais... mais a vontade, mais desregrada, sei lá... sem tanta restrição ou...” (...) [Roberto, de 10/09/09, pág.4]</p> <p data-bbox="421 1556 1447 1619">(...) “Se eu tivesse permanecido na religião, isso não teria acontecido comigo, né? Por que ela... me põe certas limitações” [Roberto, em 10/09/09, p.5]</p>
Negociações nas relações	<p data-bbox="421 1655 1091 1686"><u>- Fala sobre religião e relações de trabalho (pouca tolerância?)</u></p> <p data-bbox="421 1718 1447 1899">“A questão da religião, por exemplo,... é até meio contraditório porque... ao passo que eu sinto... de uma certa forma... traidor, de uma certa forma também é... vítima. Né? Traidor, por não ser franco, não ser honesto completamente... né? E vítima porque é uma estratégia de defesa, eu preciso me preservar,... eu preciso pensar em mim também, né? Eu não posso sair abrindo leque e achar que as pessoas tem que compreender, que as pessoas tem que aceitar, que as pessoas tem que se solidarizar, ser solidária comigo. Na... no campo profissional, eu</p>

<sup>137</sup> Este número corresponde aos três participantes que fizeram um número razoável de aulas nesta etapa e que não haviam participado da pesquisa no primeiro semestre.

	<p>tenho bem pouco colegas de trabalho que eu tenho assim uma admiração um respeito, bem poucos... mas são uns poucos que se eu pudesse, eles tariam assim sempre ao meu lado sabe? Pela sinceridade, pela amizade né? Ao longo dos anos, né? Por outro lado também as minhas relações são conflituosas porque há uma... há um grande número de colega de trabalho aonde... aonde a hipocrisia é... como que eu posso dizer assim, aonde a hipocrisia é... é um traço, sabe? É um referencial, que fazem com que eu tenha dificuldade de lidar com eles, porque eu não gosto sabe? Eu não gosto de fingir, eu não gosto de fingir, de conviver com pessoas desse tipo. Eu prefiro me afastar, são pessoas desgastantes, são pessoas que você não pode contar e... quando você fica muito[ênfase] junto com essas pessoas, é...ou você se torna como elas, ou você machuca, ou você é machucado. Fica nessa dificuldade,... né?” (idem, p.6)</p> <p><u>Sobre dificuldades nas relações/negociações:</u>  “Se você pedisse pra eu fazer uma análise de mim mesmo, seria assim, olha, eu reconheço que eu sou... um pouco ditador... reconheço que eu sou um pouco ditador. Mas, porém,... sou um ditador é... amante da democracia, amante dessa coisa da negociação. É até contraditório, mas é como que... a minha formação me desse certa rigidez... e... ao longo dos anos, né, eu, eu vejo que não é por aí. Então eu por si próprio eu tenho uma pré disposição pra negociar, em conversar” (idem, p.6)</p>
<p>Auto-imagem e auto-cuidado</p>	<p>- <u>Auto-imagem:</u></p> <p>“Eu, eu creio o seguinte, né,... eu não me considerava uma pessoa promiscua, nem também aquele devoto[ênfase] né, aquela pessoa ortodoxa, que faz 100% né. Eu ficava numa, numa margem regular, né? Numa margem regular. E... talvez até pelas minhas atividades né, de não ter tempo pra... pra me dedicar assim, a um entretenimento, a um lazer a uma vida social, aí eu ficava muito assim exposto a uma situação quando acontecesse,... Eu penso isso” (idem, p.12).</p> <p>“Eu me acho um pouco, narcisista. Eu me acho um pouco narcisista. Tem o conceito... ah, talvez elevado, a meu respeito... eu me admiro muito, sabe? Eu... eu influencio muito as pessoas. E... eu tenho procurado me policiar com relação a isso porque... eu quero que as pessoas, elas façam o que seja bom[ênfase], sabe? É como seu eu quisesse ser um referencial perfeito[ênfase], e eu não sou” (...) “primeiro: eu não sou Deus. E Segundo porque eu também tenho as minhas necessidades, as minhas carências,... os meus sonhos. [pausa] A minha vida. [pausa] De forma que eu não posso... ser como Jesus, né? Levar... a carga de todo o mundo” (p.14)</p> <p>- <u>Auto-imagem (mudou antes e após HIV?):</u></p> <p>“No que tange a... prevenção, precaução, é...o dano que essa doença causou na minha vida... é algo que se eu pudesse só ficava em mim! (...)Nesse sentido graças a Deus eu tenho consciência. Né? E se todos os portadores tivesse essa consciência, eu tenho certeza que a AIDS iria estacionar, né? Estacionar... Por que é uma doença que apaga seus sonhos,... lhe impõe inúmeras limitações, né? Se você vacilar você perde seu respeito, sua auto estima,... enfim” [Roberto, em 10/09/09, p.13]</p> <p>- <u>discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“Por incrível que pareça eu usava preservativo, eu usava. Né... Por incrível que pareça eu usava preservativo,... já algumas situações de eu não ter a relação por que eu não tinha preservativo, entendeu? E...me parece, não...eu creio que foi essa coisa de você manter um relacionamento... e cabar, e voltar sabe? E eu acho que foi dessa forma que eu contrai.” [Roberto, em 10/09/09, p.12]</p>
<p>Entendimento</p>	<p>“A definição, nenhuma. Mas dança pra mim é a arte do corpo” (p.13)</p>

de dança	<p>“Liberdade. Liberdade, harmonia. A dança tem...um certo sentido, aquela coisa... solidariedade, amizade, relação...sabe? Troca. Tem também a, a,... os preconceitos, os preconceitos de quem vê, ou de quem assiste.... né? E.. como tudo, né? Amado, contestado. Compreendido, não compreendido, né? Incompreendido às vezes pelas pessoas...julgado e absolvido. A dança também é tudo isso” (p.13)</p>
Perspectivas futuras	<p>(...) “então na verdade a minha perspectiva pro futuro é achar uma cura. Achar uma cura pra essa doença, e...tentar, tentar, sonhar de novo, sonhar, viver,... sem aquela... as limitações que eu vivo hoje” (p.13)</p> <p>“Ai, eu queria refazer minha vida. Se eu pudesse... virar a página, sabe, virar a página dessa... essa doença... essa doença ela parece que... põe um ponto [ênfase] na minha vida. É como se ela matasse... seu sonho, suas... perspectiva... é como se ela... proibisse você de sonhar. É como se você esquecesse ela, aí começou a sonhar, quando você lembra dela, não, pode esquecer. Às vezes eu me sinto assim. A...as, são muitas limitações. Inclusive essa questão de sonhar, né, de idealizar... é como se você planejasse tudo e... simplesmente, cê tem que desfazer as malas, porque... o passaporte não saiu, porque você perdeu o avião... mais ou menos assim.” [Roberto, em 10/09/09, p.9]</p>

#### Após/ ao término da oficina de dança

Categorias	Roberto – 13/10/2009
Sexualidade	<p><u>- Religião, moral e sexualidade</u></p> <p>(...) “acabei também me afastando da religião. E só retornei depois que, depois que eu contrai o vírus, porque tem coisas que na pratica é saudável. [pausa] Tem verdades que são saudáveis, né? Essa coisa da moralidade, né? Não fazer sexo aí de forma desequilibrada, de forma irresponsável, né? Dar valor[ênfase] à fidelidade, e ao mesmo tempo também eu tenho aquela...aquela parte da minha maneira de ser, né? Eu sou uma pessoa que sempre fui muito aberto a informação e, e isso faz com que você seja uma pessoa diferente. Por que você não, não vê só de um ângulo né?” (...) [Roberto, em 13/10/09, p.2]</p> <p><u>- homossexualidade como “negativa” e seus conflitos:</u></p> <p>“Eu sempre fui um referencial na minha família. A única coisa negativa era essa questão... com pessoas do mesmo sexo. Era, era, é (?) uma situação negativa, mas no restante eu não deixava nada a desejar pra minha família” (...) (p.3)</p> <p>“imagine você levar uma pessoa ao médico, aí o médico pergunta “você é o que dele?” ‘Amigo. Sou amigo dele’. Aí a família chegava ‘cê é o quê?’, ‘sou irmão’ (...) ‘sou pai’, ‘cê é o quê?’ ‘sou mãe’ e eu sou o quê? eu sou nada! E... isso me deixou bastante arrasado. Me deixou arrasado a ponto de...eu não ter mais um relacionamento. [pausa] Às vezes eu me masturbo, às vezes... rola assim um lance, mas relacionamento não”(p.5)</p> <p><u>- criminalização, auto-culpa, medo de rejeição:</u></p> <p>“Ah eu tenho muita dificuldade porque... eu tenho, eu fico... preocupado em fazer mal às pessoas, né? Eu lembro que... eu fiz sexo com uma criatura, ela naquela agonia toda, aquela agonia toda, que se eu não me policiasse teria feito sexo com ela sem camisinha. Sem preservativo. E aí depois é que acaba é que eu fico assim “meu Deus...” É como se eu quase</p>

	<p>matasse entendeu? É como se eu quase matasse. Eu... gostaria de poder me casar mas...eu tenho medo de ser rejeitado. Eu tenho medo de... da pessoa quando descobrir que... eu sou soro positivo que parta a mil... e eu não sei o que é pior, se é a pessoa ser partir a mil ou se é a pessoa botar no ventilador essa verdade. E minha vida virar de cabeça pra baixo. Então eu não sei o que seria pior, se seria essa pessoa partir a mil, ou colocar no ventilador a verdade.” (p.5)</p> <p><u>- Sobre as limitações e problemas da política de práticas de “sexo seguro” (sexo oral)</u></p> <p>“Como que eu vou fazer sexo oral com preservativo? Quer dizer, eu sei que eu tenho e que eu não vou poder fazer sexo oral sem preservativo. Mas se eu for fazer sexo oral com preservativo, eu tenho a certeza que a pessoa não vai querer... então eu não posso, prefiro dizer que não quero, que não gosto, enrolo entendeu? Enrolo, porque se eu me propor a isso eu vou tá expondo a pessoa” (p.7).</p> <p><u>- Sobre as aulas e a relação com o toque:</u></p> <p>(...) “eu me preocupava muito com essa questão do... de pegar nas, nas alunas né...? Por que eu não tenho esse costume assim, então eu me preocupava. Primeiro que eu não as conheço,elas não me conhecem, né? Não sei se são casadas, não sei se não são, e então vinha uma preocupação muito grande minha de não passar uma, uma imagem negativa né? E tinha situações que assim... para além constrangedoras... que eu nunca vivenciei nessa situação de dança com,... com as mulheres”(p.10)</p> <p><u>- Analogias entre as relações na dança e relações sociais:</u></p> <p>“Porque tem situações que... que vai de encontro à sua intimidade, né? Vai de encontro à sua intimidade. Ela se... quando eu falo vai de encontro, não é no sentido de, é no sentido assim coincidências, né? É como se, o que eu tivesse fazendo aqui, é como não, tem situações que, fizemos aqui, e que eu fiz em minha vida íntima. Então isso é pra mim era constrangedor... porque [riso] aí era a proposta e que... a minha vida íntima não tinha nada a ver (...)” (p.10)</p>
Negociações nas relações	<p>“Ah eu tenho muita dificuldade porque... eu tenho, eu fico... preocupado em fazer mal às pessoas, né? Eu lembro que... eu fiz sexo com uma criatura, ela naquela agonia toda, aquela agonia toda, que se eu não me policiasse teria feito sexo com ela sem camisinha. Sem preservativo. E aí depois é que acaba é que eu fico assim “meu Deus...” É como se eu quase matasse entendeu? É como se eu quase matasse. Eu... gostaria de poder me casar mas...eu tenho medo de ser rejeitado. Eu tenho medo de... da pessoa quando descobrir que... eu sou soro positivo que parta a mil... e eu não sei o que é pior, se é a pessoa ser partir a mil ou se é a pessoa botar no ventilador essa verdade. E minha vida virar de cabeça pra baixo. Então eu não sei o que seria pior, se seria essa pessoa partir a mil, ou colocar no ventilador a verdade” (p.5)</p> <p>(...) “Eu não sei se eu to preparado pra ser rejeitado, principalmente por esse fato. Aí eu... diria assim “ mas cê poderia tentar” ter um relacionamento, ganhar confiança... e aí eu tenho medo da pessoa me dizer assim “por que você não me disse?” por que você não poderia me entender, por que... mas qual seria o momento certo pra dizer? Então essas perguntas sabe? Ficam fervilhando em minha mente assim. Eu não sei e creio que eu não tenho jeito de esconder, mas ao mesmo tempo até que ponto eu posso lhe dar com essa situação, conquistar, amar, ser amado, pra depois então... falar... é complicado, é complicado sabe? É complicado” (p.5)</p> <p>“Às vezes me fecho, me isolo, as vezes silencio. Às vezes eu fico com raiva [ênfase]...” (p.6)</p>



<p>Auto-imagem e Auto-cuidado</p>	<p><u>- discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“o quê que eu fazia... eu lembro que... eu usava preservativo, já houve situações de eu não ter [ênfase] uma relação porque eu não tinha preservativo. Eu tinha aquela, eu tinha essa preocupação. Agora numa relação essa coisa é mais complicada, porque com o tempo parece não haver mais necessidade, sei lá”(p.7).</p> <p><u>-Questionado sobre o cuidado e outras coisas além do preservativo:</u></p> <p>“Eu não posso... olhe, com o surgimento da AIDS, da SIDA, nós não temos mais aquela, aquela coisa despojada do sexo, né? Aquela coisa assim, entre aspas, animal. Eu já me preservo com relação a certas coisas né? Não é toda e qualquer tipo de coisa que eu aceito ou [ênfase] faço porque eu sei que... é... é uma coisa assim muito fácil. Por exemplo, é... tem pessoas que faz assim pra querer fazer sexo oral? Como que eu vou fazer sexo oral com preservativo? Quer dizer, eu sei que eu tenho e que eu não vou poder fazer sexo oral sem preservativo. Mas se eu for fazer sexo oral com preservativo, eu tenho a certeza que a pessoa não vai querer... então eu não posso, prefiro dizer que não quero, que não gosto, enrolo entendeu? Enrolo, porque se eu me propor a isso eu vou tá expondo a pessoa”(p.7).</p> <p><u>- Auto-imagem:</u></p> <p>“Como eu me percebia... ahh era um cara...era um cara que voltado pro futuro, Eu queria melhorar de vida, eu queria progredir, materialmente.... Eu,... eu era muito trabalho, sabe? Eu tinha uma vida social, mas era muito trabalho, aquela coisa assim” (p.6)</p> <p>“Uma auto-imagem daquela época... [pausa] ah eu dizia que uma pessoa que... tava querendo vencer na vida. Menino pobre, que... ficou adulto, quer melhorar de vida. Não tinha restrições a.. sei lá, opção sexual, eu tinha uma...uma visão assim mais liberal, sei lá, entende?” (p.6)</p> <p><u>- Auto-imagem (mudou antes e após HIV?):</u></p> <p>“Mudou. Tudo mudou” (...) “Ah me vejo... um adulto, com bastante preocupação com o outro, preservar, o que eu puder fazer, o que estiver ao meu alcance pra não propagar essa... essa endemia, essa... essa coisa horrível, que pode acontecer a qualquer pessoa. Me vejo bastante restritivo, não sou muito assim tão disponível, né, aquela coisa de... porque a pessoa me quer e deseja, você, é... vai” (p.8)</p> <p>“É porque antigamente,... antigamente... [pausa] eu continuo gostando disso, de... que as pessoas me vejam, me queiram, mas ao passo que no passado eu não tinha certa restrições, hoje eu tenho”(p.8)</p>
<p>Entendimento de dança</p>	<p>“Eu associo muito a dança com... felicidade... Bem estar. Eu não danço quando eu tô deprimido. Eu não me movimento. E... quando eu estou feliz não, quando eu estou feliz eu, eu danço, eu canto,... então eu associo a dança a... a algo positivo, sentimentos positivos”(p.8).</p>
<p>Perspectivas futuras</p>	<p>(...) “eu quero acabar com essa carência afetiva que eu tenho. E o que eu notei, não é só eu, parece que nós todos [ênfase] temos essa carência afetiva. Eu fico me perguntando, será que é por causa da doença? Ou a doença nos levou a isso, nós sermos carentes afetivamente, né?” (p.9)</p> <p>“O grande trunfo do seu trabalho, talvez não seja a conclusão do seu mestrado, mas pra mim é... [pausa] é nos mostrar que ainda há pessoas boas nesse mundo, pessoas que se importam com outras, pessoas que se doam pra outras, sem levar em conta a questão financeira, né?”</p>

	<p>Outra coisa ,que eu considero uma grande vitoria é... nos ajudar a renascer como pessoa, como ser humano. A nos amarmos, vivermos a sermos felizes. O tempo ele não pára. E ao longo desses anos nós paramos, envelhecemos, nos jogamos num canto e... quando nós levantamos a cabeça, nós perdemos uma era [ênfase]. Uma era que não vai voltar mais, mas que poderia ter sido diferente. Então eu creio que esse seu trabalho de mestrado, essa façanha não só acadêmica mas mesmo humana, precisamos acreditar nas pessoas, acreditar no ser humano. <b>E quando você perde a confiança num ser humano, parece que você perde até a razão de viver.</b> E... eu tô muito feliz, eu tô bem melhor. É como se eu estivesse preso e... hoje eu tô... <b>eu tô saindo da minha prisão. Eu estou me sentindo um ex-presidiário.</b> [risos meus] Sério. Um ex-presidiário... tem aquele estigma ainda né? De a pessoa olhar assim “ex-presidiário”, mas eu já cumpri minha pena, na verdade uma pena imposta talvez por mim mesmo, talvez imposta pela falta de amor das pessoas, pela falta de solidariedade, mas eu já cumpri minha pena, e agora eu quero viver. E tô aí.” (p.10, grifos meus)</p>
--	--

--- x --- x ---

#### Antes/ao início da oficina de dança

Categorias	Débora - 24/08/09
Sexualidade	Memórias da infância e adolescência diz que não foram boas e não gosta de falar; relacionamento com a mãe difícil e com o pai parece ter havido violência domestica (bebia e queria bater), pouca convivência
Negociações nas relações	<p>“Hoje, eu nunca... eu... não, hoje [ênfase], hoje eu ainda tenho um pouco de, de medo, de... (...), mas eu só tenho assim, com as pessoas que não sabem do meu problema, entendeu? Aí eu fico com medo das pessoas saberem e se afastarem de mim (...)”(pág7)</p> <p>“No trabalho, com os amigos? Aí depende né?! Depende do amigo, depende da pessoa que eu trabalho. Por exemplo, eu trabalho com uma pessoa que é muito (???), não é a pessoa que é assim, é a irmã dela. Fica muito difícil. É... ela dificulta muito as coisas. (?) As pessoas que trabalham comigo são ótimas, se tiver que negociar com elas, se você ode ficar até mais tarde que eu vou pro médico, entendeu?! Um horário, trocar o dia, trabalhar um dia a mais pra mim e depois eu trabalho para ela... isso vai depender né... isso aí depende” (p.8)</p>
Auto-imagem e auto-cuidado	<p><u>Auto-imagem (mudou antes e após HIV?)</u></p> <p>“Viu, eu... eu me percebo...às vezes eu me acho estranha. Eu as vezes me acho estranha, não sei... me acho estranha, eu sinto assim medo [ênfase]. Medo de que? De, de... uma pessoa tá falando comigo e, e, ou... descobrir, que não sabe, aí fica ‘ah, será que aquela pessoa vai continuar a mesma coisa comigo, ou vai se afastar de mim’ (...) Ou se tem alguém olhando para mim, olhando... tá sentindo alguma coisa em mim, estranho. Mas eu me olho e não acho que eu estou doente, que eu tenho esse “problema”,mas... isso é muito difícil da pessoa saber assim. A pessoa me vê na rua e não vai achar que eu tenho”(p.10).</p> <p><u>- discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“Cuidar, como assim? ah...deixa eu ver... você tá falando do preservativo né?” (pág9)</p> <p>“Eu entendi essa pergunta assim, cuidar do meu corpo, cuidar de... do uso do preservativo, disso que você esta falando, também?!” (idem)</p> <p>“Preservativo, é que... ói... eu tinha um marido que não gostava de usar. Entendeu? Ele falava</p>

	<p>que... que usar o preservativo era melhor não fazer. Entendeu?” (idem)</p> <p>“Bom, em algumas relações u usava preservativo, noutras não... entendeu? Antes (?), eu usava pouco, (?), mas depois eu... Mas também não fui de ter muitos parceiros” (idem).</p> <p><u>-Desejo de esquecer a condição de HIV:</u></p> <p>“(…) até então, até descobrir eu só vivia chorando, né. Chorava muito... que ia morrer... mas aí... aí quando eu comecei a ir pra médica, ela falou que não, (?) só morre de HIV quem quer... tem gente que vive até vinte anos ou mais, sei lá... se a pessoa se cuidar... aí, pronto. Já tem três anos. Às vezes eu esqueço que tenho esse problema.... As vezes eu esqueço (...)” (pág8)</p>
Entendimento de dança	<p>“Dança, eu gosto muito de dança.[riso] Gosto de dançar. Gosto muito de dançar, dança de salão. Movimentar o corpo. Gosto muito de fazer, de me, de me movimentar. Agora não que eu tô parada, mas eu... é sempre fiz exercício, caminhada, tô até sentindo falta, entendeu?! Tenho que voltar a fazer isso. Eu me sentia muito bem, éh... assim três vezes na semana, andava no dique, fazia alongamento, exercícios, se alongar e tudo... e eu gosto de fazer. Gosto muito de dança, de movimentar o corpo... eu gosto” (p.10)</p>
Perspectivas futuras	<p>“O futuro, deixa eu ver... Eu costumo dizer assim, que o futuro a Deus pertence! Eu acho que assim, eu estou aqui, estou bem, estou viva! Não sei o que vai acontecer daqui pra frente. Pode ser que eu viva mais dez anos, mas não sei, é... (?) tanta gente que não tem nada, ou morre de acidente ou pega uma gripe e morre... essa gripe suína. Morro de medo”(p.10).</p>

#### Após/ ao término da oficina de dança

Categorias	Débora – 03/11/2009
Sexualidade	<p><u>- Medo da rejeição e medo de contaminar futuros parceiros</u></p> <p>“eu gostaria de encontrar alguém que gostasse de mim, um namorado que gostasse de mim, que me compreendesse... num gosto de ficar sozinha... mas eu sei que pra mim vai ser difícil... eu acho difícil... a menos que eu tivesse uma pessoa que tivesse o mesmo problema que eu..” (p. 11)</p>
Negociações nas relações	<p><u>- Dificuldade de relação com as pessoas</u></p> <p>“às vezes eu tenho sim (...)” (p.10) – trecho em que conta dificuldades com pessoas na rua saberm ou não, de achar que estão comentando, mas vários trechos estão inaudíveis (falou muito baixo)</p> <p><u>- Sobre negociações e decisões:</u></p> <p>“... Processos de tomar decisões... meus processos, meus desejos... eu gostaria de encontrar alguém que gostasse de mim, um namorado que gostasse de mim, que me compreendesse... num gosto de ficar sozinha... mas eu sei que pra mim vai ser difícil... eu acho difícil... a menos que eu tivesse uma pessoa que tivesse o mesmo problema que eu..” (p.10)</p> <p>(...) “até um certo tempo era difícil, mas, não ainda tenho um pouco de dificuldade sim... bom, eu tenho assim... um pouco de dificuldade, tá falando com alguém... pra mim se torna um pouco difícil... mas eu não queria estar pensando assim... entendeu? Porque que eu vou ficar... porque que eu vou achar difícil... eu acho que a pessoa ta me olhando diferente... doente não! Que eu não to doente, eu tenho esse vírus aí...graças a deus nunca precisei de me internar nem nada, e espero que continue assim... então pronto, mas as vezes eu acho que a pessoa tá me olhando assim... que ta querendo me perguntar alguma coisa [riso] acho que é coisa da minha</p>

	cabeça...lá vem vc com sua psicose” (p.11)
Auto-imagem e Auto-cuidado	<p><u>-Auto-imagem</u></p> <p>“Normal![pausa] Normal, mesma coisa, não tinha, num, não tive.. não teve nenhuma alteração. Assim de ficar doente, nunca fiquei doente, de ficar internada não. Nunca tive, até gripe, mermo, nunca tive essa gripe.... Eu num acho não, a mesma coisa! Que eu tô hoje. Num vi diferença! Agora eu sei que eu tenho né? Mas antes que eu não sabia... e pra mim é a mesma coisa... pode ser que eu tenha engordado um pouco mais... só isso. [?] Pode ser não! Eu engordei mais! Que eu tenho que emagrecer que meu colesterol tá alto” (p.4)</p> <p>“eu não vi diferença não... como eu disse, só engord, eu acho que engordei, eu acho não, eu engordei um pouco. Mas, a mesma coisa, não tive assim diferença nenhuma, não mudou nada no meu corpo, não marcou nada no meu corpo... diferente...” (Débora, 03/11/09, pág4)</p> <p><u>Auto-imagem (mudou antes e após hiv?):</u></p> <p>“Como eu me percebo? [pausa] ...eu me percebo [voz fina]... assim, né... eu não posso esquecer que eu tenho isso... que eu tenho... o hiv... eu não posso esquecer disso, isso aí num...não tem como esquecer...[pausa] mas éhh... pô ...eu [gemido fino] normal, nhm... normal, eu continuo fazendo tudo normal, minhas coisas, meu trabalho, tudo que eu fazia antes...” (p.4)</p> <p>“bom, o que mudou comigo assim...[pausa] ...comigo mesmo o que mudou, éhh... num mudou muita coisa não! Eu só sei que num posso é... é... minha preocupação logo no inicio era o quê?... perder noite, éé... fazer muita farra... entendeu?” (p.5)</p> <p><u>- discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“o que eu to entendendo é isso, vc ta querendo saber se eu usava preservativo, alguma coisa, nas relações, é isso que vc está querendo saber?” (pág5)</p> <p>“...é, não costumava usar, entendeu?eu não costumava usar..., por exemplo o pai do meu filho não gostava, esse que eu tive há 17 anos atrás [? voz baixa, quase cochichando] e ele não gostava... esse marido que eu tive, ele também não gostava. Eu queria usar, porque eu não tava mais querendo usar anticoncepcional, tava engordando. Eu tinha medo de engravidar, que eu não queria mais. Então... quando eu falava pra usar, ele dizia que era melhor dizer não. Quando eu falava com ele, esse que morreu [voz baixinha nesta ultima frase], pra usar preservativo... entendeu? Mas ele tinha outros casos na rua... Depois foi que eu vim descobrir.... ele tinha outros casos na rua... Então, mas eu não sei te dizer de quando que veio, a gente num sabe, né, mas tem seis anos com ele...” (p.5)</p> <p><u>- Sobre outras formas de cuidado:</u></p> <p>“cuidar o quê?.. [silencio] sempre fui pra medico, fazer exame, sempre tive ginecologista, também nunca... todos, até hoje nunca... nunca tive nenhuma doença éh... sexualmente transmissível, nunca tive. A não ser essa agora... sempre fui pra ginecologista, faço meu... meu exame preventivo... agora assim, outros médicos, é, clínico, como eu faço agora, dessa vez, vou fazer meus exames de sangue, de, como é que ta colesterol essas coisas, de fezes... tudo isso eu faço” (idem)</p>
Entendimento de dança	“o que é que eu entendo por dança... dança pra mim é uma coisa que eu gosto, ééh... quando a pessoa tá dançando... é bom! A gente... sente assim o corpo leve, a gente... mexe com o corpo,

	<p>mexe com a cabeça da gente, eu sei que... quando a gente as... eu mesmo eu gosto de dançar, quando eu vou pruma festa mesmo, eu gosto de dançar, as amigas minhas já gostam quando eu vou pruma festa que eu animo a festa (...)Eu gosto muito, me divirto muito quando estou dançando, eu acho que sou outra pessoa quando eu to assim dançando... além de movimentar o corpo, mexe com a cabeça da gente...” (pág. 6)</p> <p>(...) “dança mexe muito com a gente, mexe com o corpo da gente, com a cabeça... e... faz bem! Faz muito bem dança” (idem).</p> <p><u>O que atraiu na pesquisa:</u></p> <p>“o que me atraiu era assim... o que me atraiu foi o que, que eu ia conviver com pessoas... porque eu não tenho muito [ênfase] assim convivência com pessoas que tem, que é soropositivas, então acho que o que me atraiu foi o contato com outras pessoas soropositivas,...” (p.7)</p>
<p>Perspectivas futuras</p>	<p>“o futuro... minhas [ênfase] perspectivas em relação ao futuro... nem sei o que é que penso do futuro... eu acho que... vou viver até uns anos aí...n’sei... bom, do meu futuro é que eu quero viver, ainda bastante... terminar os estudos, me formar, casar e até quem sabe ainda até ter um neto, né? não sei...” (idem)</p>

--- x --- x ---

#### Antes/ao início da oficina de dança

<p>Categorias</p>	<p>Kátia – 21/09/2009</p>
<p>Sexualidade</p>	<p>Pais adotivos, diz que não teve adolescência porque casou cedo (15 anos), e não lembra muito da infância, família evangélica:</p> <p>“Eu não sei se eu tenho muito o que falar!... Por que eu sempre fui uma menina muita presa [ênfase], eu sempre fui muito presa né? Pra todo o efeito. Entendeu? Casei com 15 anos sem nunca ter ido no cinema por que minha mãe não deixava. (...)Quem cuidava de mim era meus irmãos, não sei se tem... [pausa] casei cedo, toda a sexualidade que eu tenho aprendi com meu primeiro marido, tudo o que eu tinha que aprender em relação a sexo né? Eu e o meu primeiro marido, casei virgem, vivi com ele 24 anos,... [pausa] sei lá. Se tem alguma coisa ta bloqueada, bloqueada, se tem alguma coisa ta bloqueada... [voz final]” (p.6)</p> <p>“Não lembro nada.” (p.6)</p> <p>“Sobre sexualidade??...[pausa] por que veja você, adolescência, eu nem cheguei a ser adolescência, que eu já casei com 15 anos, com 11... com 14 anos já tava noiva, quer dizer com 14 anos e me casei com 15. Tá lá a sexualidade que eu tive foi com 14 anos com meu primeiro namorado mesmo, que foi meu marido...aquela coisa rápida, de namoro, de beijo e agarra. Não tive...aquele priminho, aquelas coisas, não tive. Que, que lá em casa era assim, era só meus irmãos e tudo muito assim, tudo muito Pitbull. Entendeu? Só tinha eu de mulher, e aí meus irmãos tudo tomando conta. Se eu quisesse conversar na frente um já vinha, outro já brigava, outro não queria... como até hoje meus irmãos é tudo ciumento, entendeu?” (p.6)</p>
<p>Negociações</p>	<p>“Não. [pausa] Tive. Eu sempre tive dificuldade de fazer amizade, eu tenho facilidade de</p>

nas relações	<p>manter uma amizade, eu não tenho facilidade de fazer amizade, eu sou muito calada. Não pareço mas eu sou... (...)Eu sou receptiva, se alguém vier, eu trato bem, eu converso... mas eu mesma pra chegar e dar o primeiro passo eu nunca dou. Pra nada. Eu não sei dar o primeiro passo, eu sempre espero que as pessoas venham até mim. Namoro, tudo sempre foi assim. Eu nunca fui aquela que pessoa que vai, eu espero” (p.8)</p> <p>“Primeira coisa[?], eu tenho dificuldade de dizer não. Eu tenho muita dificuldade de dar não, e eu tenho sofrido muito por isso, porque... eu tenho cartão de crédito. Eu tenho cheque. Aí, as amizades todas, as que não são nem tão amigas assim pedem, e eu não sei dizer não. Aí é isso que eu tô me complicando” (p.8)</p>
Auto-imagem e auto-cuidado	<p><u>- Auto-imagem</u></p> <p>“Como eu me percebia? Eu nem passava pela minha cabeça, eu nunca senti nada...eu nunca... eu achava que era coisa pro vizinho, coisa pros outros mas nunca me imaginei...[ênfase]” (p.9)</p> <p><u>- Auto-imagem (mudou antes e após o hiv?)</u></p> <p>“Ah eu perdi muito interesse pela vida depois que eu... eu perdi muito interesse por tudo. Eu já não sei se é da doença ou se é da idade. Por que junto com a doença vem a idade” (...) “Mudou assim, eu... É como eu to dizendo eu não tenho mais o mesmo interesse pela vida, por mim mesma, entendeu? O que eu faço por mim hoje como a caminhada eu sei que é por que pra eu não ficar doente. Só por isso. É só pra não ficar doente, que eu tenho muito medo de doença, de ficar doente, entendeu? Que eu sei que sou propensa, mais do que outras pessoas que não tem” (p. 10)</p> <p>“Então, o que eu faço hoje é só pra não ficar doente, não é nem mais... não tenho mais nada de vaidade, essas coisas já, não me pertencem mais. Não tenho mais esse interesse... o interesse que eu tenho agora é só a saúde” (idem)</p> <p><u>- discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“Só pra você ter uma idéia, olha, eu usava camisinha, fazia tudo o que você pensar e imaginar. Justamente que, com a pessoa que tava e eu não fiz...” (Kátia, 21/09/09, pág. 9).</p> <p>“Com meu marido, meu marido sempre usou camisinha. Que eu nunca gostei de tomar anticoncepcional, eu nunca tomei anticoncepcional, a gente sempre usou camisinha. (...)Com ele [atual parceiro] assim foi uma coisa sem esperar. Uma coisa assim sem esperar. Saí pra tomar uma cervejinha com os amigos e aí...depois de muitas cervejas aí...aconteceu. Entendeu? Então foi assim que eu não esperava.[voz um pouco trêmula] Não sei se aconteceu lá, ou se foi alguma coisa assim que bloqueou. (p.9)</p> <p><u>- Sobre outras formas de cuidado em geral:</u></p> <p>“Ahh, sobre se cuidar? Eu acho que cuidar pra mim é... eu acho que o próprio nome já diz, cuidar né? Mas eu..., sei quando eu faço o uso do... pra cuidar do, da minha alimentação, fazer uma atividade física...(...) Eu sempre, apesar de sempre ter sido gorda, eu sempre fui academia, sempre fui na academia, eu sempre andei, eu sempre fiz dieta a vida toda, acho que desde 15 anos eu faço dieta, eu sempre...nunca fumei, bebo só final de semana. Acho que eu sempre,... aquela coisa assim de...de, ocasiões. Ocasão que eu fazia, fazia caminhada, fazia dieta, sempre me cuidei assim. Por contra própria mesmo, aquelas coisas...sempre me</p>

	cuidei...” (p.10)
Entendimento de dança	<p>“Ah dança pra mim é tão complicado por que eu sou tão[ênfase] fora de ritmo... (...)Eu começo no ritmo, mas daqui a pouco to toda fora do ritmo. Aí ‘mainha, feche o olho e ouça a música’” (...) “Ah eu penso em vexame, que eu danço eu dou vexame” (p. 11).</p> <p>“Dança é movimento do corpo, pra mim é movimentar o corpo, com o ritmo, que movimentar a gente movimenta toda hora né? Agora com ritmo. Dança pra mim é música, é ter musica, eu relaciono muito á musica. Dança pra mim tem muita musica...” (idem)</p> <p>“Ah eu penso em vexame, que eu danço eu dou vexame” (idem)</p>
Perspectivas futuras	<p>“Não sei se eu tenho muita perspecti... a única coisa assim que eu falo que é em relação ao futuro, é com a saúde, só isso. Eu acho não, é. Eu tenho tudo. O resto eu acho que já tenho tudo. Eu quero agora só ter uma boa velhice, com saúde. Entendeu? Eu não quero ser aquela velha chata que fica... eu quero ter uma vida, eu quero ter uma velhice com saúde” (p.11).</p>

#### Após/ ao término da oficina de dança

Categorias	Kátia – 15/10/2009
Sexualidade	<p>Infância normal e não teve adolescência porque casou cedo. Não gosta de falar sobre seus relacionamentos amorosos.</p> <p><u>Dificuldade na relação com parceiro atual:</u></p> <p>“ah quando eu me separei eu tive alguns relacionamentos, e aí tive esse ultimo que é o meu marido, e aí foi ele que me passou... o hiv.[voz baixa e rápida] Hoje a gente não tá bem. A gente já tem um tempo que mora na mesma casa como amigo. A gente já não tem relacionamento nenhum, a não ser de amizade. Que ele ainda não saiu lá de casa que ele é muito dependente. Tudo[ênfase] ele depende de mim, tudo [ênfase] ele depende de mim” (p.2)</p> <p>“Ah, tá uma porcaria. É isso o que eu to falando, to vivendo com um homem que a gente não tem nada, sexualmente, é só amigo, eu durmo todo dia, a gente divide só a mesma cama por que a gente nem se toca [ênfase e pausa] há algum tempo, e... a carência afetiva ta muito grande,... eu andei pensando [?], tava precisando ser amada, desejada, ser abraçada, agarrada, e tem muito tempo que eu não sei o que é isso. Mas... precisada eu tô viu[pausa]. Ainda não fiz isso por causa do meu problema mesmo de saúde porque eu tenho medo de contaminar alguém” (p.3)</p> <p><u>- medo de contaminar o parceiro, auto-culpa, medo de rejeição:</u></p> <p>(...) “Hoje eu só teria coragem de ter um relacionamento com uma pessoa que tenha o mesmo problema. Eu tenho muito medo de infectar alguém, mesmo sem querer. Mesmo usando camisinha, corre o risco da camisinha romper, e aí? Eu não quero ter essa consciência. Por que mesmo sem querer alguém, pode tá passando pelo o que eu tô passando por minha culpa. Um dia, se eu encontrar alguém com mesmo problema que eu e der certo, tudo bem, se não...” (p. 3)</p> <p>(...) “Que eu tenho muito medo de ir pra cama com alguém, ter um relacionamento com</p>

	<p>alguém, aí eu contaminar alguém, essa pessoa. Eu não me perdoaria nunca.[pausa] É tão ruim ficar dependente de remédio, você, você ter assim, saber, que as pessoas, as pessoas que amam você não, mas as pessoas de fora se souberem vão discriminar,... as vezes até por ignorância. Às vezes mas...vão, lhe recriminar,... discriminar. Que é horrível, a discriminação é... é terrível.” (p. 6)</p>
<p>Negociações nas relações</p>	<p><u>- Dificuldade na relação amorosa com as pessoas por medo do preconceito</u>  “Não. Eu só tenho mesmo se for amorosa, aquela coisa assim, que eu sei que o contágio se daria aí. Por amizade eu não tenho, minhas amigas todas sabem que eu tenho. Às vezes eu acho que elas nem lembram sabia? Eu nunca me senti discriminada por amiga minha. (...)por que não me incomoda, o HIV, infelizmente ou felizmente, não sei...Aond... eu não tenho problema nenhum em relação a ele. A não ser assim, que esse negócio do preconceito (...)Que eu tenho muito medo de ir pra cama com alguém, ter um relacionamento com alguém, aí eu contaminar alguém, essa pessoa. Eu não me perdoaria nunca.[pausa] É tão ruim ficar dependente de remédio, você, você ter assim, saber, que as pessoas, as pessoas que amam você não, mas as pessoas de fora se souberem vão discriminar,... as vezes até por ignorância. Às vezes mas...vão, lhe recriminar,... discriminar. Que é horrível, a discriminação é... é terrível” (p.5)</p> <p><u>-Sobre desejos, vontades, decisões [fala de seu atual amrido e chora ao longo da conversa]</u></p> <p>“Emborcado dentro de um...tá preso, numa vasilhazinha que eu botei ali debaixo. Tem uma bacia emborcado, de cabeça pra baixo e eu coloquei ali dentro. Tá preso. Eu era uma mulher afetiva, eu era uma mulher gost, gosto muito de relacionamento. Gosto muito de fazer carinho, de receber carinho...e... e já tem dois anos isso, né? (...)Já tentei conversar tanto com ele com ele sobre isso, ele não dá uma palavra quando fala sobre isso” (p.7)</p>
<p>Auto-imagem e Auto-cuidado</p>	<p><u>- Auto-imagem</u></p> <p>“Antes? Ah eu acho que eu era a mulher mais feliz do mundo viu? (...)Era muito feliz. Eu tinha tudo...entendeu? tantas coisas que na época, hoje que eu valorizo. Na época eu, saía, andava e saía, me divertia e namorava. Quando eu resolvi ficar com ele eu achei realmente que eu tava realmente apaixonada entendeu? Depois que eu vim vê que nada eu vi, ou que acabou. Não sei...” (p.8)</p> <p>“Percebo que eu to ficando velha. Me percebo assim, já não tenho a mesma disposição pra muita coisa que antes... me percebo assim muitoo... acomodada. Muito, muito acomodada” (p.10)</p> <p><u>-Auto-imagem(mudou antes e depois HIV?)</u></p> <p>“Mudou, mudou, mudou, mudou, mudou a admiração que eu tinha por mim mesma que eu já não tenho mais, entendeu? Eu me achava uma mulher arretada, hoje já não acho. Eu achava que, que sou uma mulher de ganhar mesmo, de figa, e corro, pra correr atrás e hoje eu não sou mais. Mudou muito em relação... eu não me sinto mais é... não é capaz não, é... não tenho mais coragem pra fazer, pra continuar do jeito que eu era. Então eu me acovardei muito. Hoje já não sou mais, eu sou muito... (...)Acho que idade mesmo. A idade... A doença! Primeiro a doença... que me fez acomodar, me fez ser outra pessoa. Por que? Pelo medo. Pelo medo que eu tenho de... (...)pelo medo que eu tenho de contaminar as pessoas, então nenhum...eu não vou matar uma hora, tomar uma cervejinha com um cara, namorar, daqui a pouco sobe e ir pra cama com ninguém mesmo usando camisinha. Que eu já fiz muito isso, tomava e não usava camisinha, tinha meses...eu não tinha, eu achava que não tinha e não ia passar nada pra</p>



	<p>ninguém. Se estourasse a camisinha...”estorou”, entendeu? Não teria tanto risco. Mas hoje eu sei que existe esse risco, e que é uma coisa que não é uma brincadeira, o HIV não é uma brincadeira. Então eu to... eu prefiro me privar, disso do que alguém ter que me... por um descuido meu. Um descuido meu” (p.11)</p> <p><u>- discurso do auto-cuidado limitado ao uso do preservativo:</u></p> <p>“Engraçado é que eu usei camisinha a vida toda. Justamente com ele eu não usei.[pausa] Eu sempre usei camisinha. Até com meu marido evitava nunca tomei anticoncepcional. Até com meu marido a gente usava camisinha. Não às vezes, mesmo estando de doente. Na época mesmo nem se falava em AIDS, mas pelo ao menos pra não engravidar” (p. 9).</p> <p>-Sobre outras formas de cuidado:</p> <p>“É mas não é só preservativo, por que eu falei em relação á sexualidade. Por que eu faço muita coisa pra me cuidar. Eu já fui muito vaidosa já nem sou mais de fato, mas eu caminho, faço minhas caminhadas, me procuro fazer uma alimentação...” (p.9)</p>
Entendimento de dança	<p>“Movimento do corpo. Movimento do corpo. Hoje eu já entendo que dança é movimento, que dança é linguagem, expressão...” (p.12)</p> <p>“Ahh, balançar o esqueleto, seresta, música” (idem)</p> <p><u>- O que atraiu para pesquisa:</u></p> <p>“O fato de mexer o corpo. De exercitar o corpo,... de conhecer pessoas novas como eu conheci duas pessoas assim como você também, pessoas assim, de conhecer mais pessoas, de conhecer pessoas, aí Roberto é maravilhoso, Célia...” (idem)</p>
Perspectivas futuras	<p>“Que você volte com as aulas” (p.12)</p> <p>“um... dra. eu quero assim [voz fina], que tudo der certo, que você volte com as aulas que você precisa realmente delas e que eu consiga achar alguém, que eu me achar, eu quero que chegue num tempo e pense assim “ ó, eu nunca pensei que na minha idade ainda fosse ser feliz, eu quero ser feliz ainda... Entendeu? Eu quero meus filhos, ta já tão crescido, já tão tudo grandão, mas eu quero meus filhos, meus netos, eu quero ter um, eu quero ficar... não quero morrer, mesmo com HIV, eu quero morrer velhinha, mas sem dar trabalho a ninguém, eu quero qualidade de vida, eu quero ficar velha com qualidade de vida” (idem)</p>

## ANEXO V

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Meu nome é Eline Gomes de Araújo, eu sou médica do Centro Estadual Especializado em Assistência, Diagnóstico e Pesquisa da Bahia (CEDAP-BA), e estou lhe convidando para participar de uma pesquisa em dança, participando de aulas de contato improvisação com pessoas soropositivas para o HIV na cidade do Salvador. Este estudo está sendo desenvolvido dentro de uma pesquisa de mestrado em dança, vinculado à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Profa. Dra. Isabelle Cordeiro e a co-orientação de Dr. Tarcísio Andrade.

Se você aceitar participar do estudo, deverá responder a algumas perguntas de caráter confidencial em um local privado, sobre sua vida pessoal, condição de saúde e acompanhamento médico, e também abordando as idéias que você tem sobre seu corpo e sua vida em geral. Esta entrevista deverá durar aproximadamente 30 minutos. Após esta entrevista inicial, farei uma segunda entrevista com você, de caráter confidencial em local privado, ao final da programação das práticas de dança proposta nesta pesquisa, semelhante à entrevista inicial. Outras entrevistas poderão ser realizadas no decorrer do processo de práticas de dança (contato improvisação), caso necessário. Registros escritos serão feitos por mim durante as aulas, assim como será também oferecido a você um diário para que possa registrar suas sensações e sentimentos durante as aulas, ou mesmo fora delas, que deverá então ser a mim devolvido para análise. Ao final de cada aula de dança, comentários e depoimentos sobre a vivência em dança serão gravados, como forma de instrumento de avaliação e coleta de dados para pesquisa.

Não existe nenhum risco previsto para a sua participação neste estudo, exceto pelos riscos potenciais inerentes a qualquer prática de dança, incluindo contato improvisação, como machucados musculares ou mesmo torções e fraturas. Queremos salientar que estes eventos provavelmente não ocorrerão se um bom aquecimento e alongamento corporal são realizados, juntamente com as orientações sobre os cuidados necessários para esta prática, conforme pretendemos realizar nesta pesquisa. Caso ocorram lesões deste tipo, você será por mim avaliado e, se necessário, orientado a procurar atendimento especializado com ortopedista da rede SUS. Se durante a sua avaliação clínica for detectado alguma alteração clínica, você será

encaminhado para tratamento adequado. Os benefícios potenciais são a aquisição de um melhor estado de saúde física e mental, além de novas perspectivas na relação com seu corpo, o cuidado de si, a criatividade. O benefício maior deste estudo será para a sociedade.

Os responsáveis por esta pesquisa em dança, assim como as instituições aqui citadas (Centro Estadual Especializado em Assistência, Diagnóstico e Pesquisa da Bahia –CEDAP-BA), e Universidade Federal da Bahia – UFBA) não podem ser responsabilizados por qualquer atitude tomada por participantes do grupo de dança proposto nesta pesquisa FORA do ambiente proposto para a pesquisa, lembrando que cada cidadão tem responsabilidade civil por seus atos. Os profissionais e os responsáveis por ambas instituições acima citadas não devem ser responsabilizados por qualquer dano que venha ocorrer durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Para continuar a praticar aulas de dança nesta pesquisa proposta, será necessário manter acompanhamento médico regular, com seu médico assistente, de forma a garantir que todos os participantes estejam em boas condições de saúde para esta prática corporal de dança.

Todas as informações obtidas neste estudo são confidenciais. Eu não vou usar o seu nome ou outras formas de identificar suas informações em outros estudos. Após o trabalho terminar, todos os dados vão ficar sob a minha responsabilidade e caso os dados sejam usados em outros estudos, todos os cuidados para resguardar a confidencialidade aplicada neste estudo serão aplicados em qualquer outro.

Sua participação neste estudo é completamente voluntária. Você é livre para se recusar a participar. Você pode se recusar a responder a qualquer pergunta e encerrar sua participação durante o andamento do estudo. Se você não concordar em participar do estudo, não haverá qualquer barreira para o seu atendimento médico em ambulatórios, hospitais, na sua escola ou trabalho.

Se você tem alguma pergunta a fazer sobre este estudo, poderá fazer agora ou contactar comigo, Eline Gomes de Araújo, nos telefones 8873-5441, 3116-6888.

Se você concordar em participar, por favor, assine duas copias deste formulário e fique com uma cópia.

Atesto que eu li, ou foi lido para mim este consentimento informado, e que eu concordo em participar do estudo.

Salvador, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Assinatura