

DANÇA E EXPERIÊNCIA DE SI

a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento



Tainá Suppi Pinto

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Tainá Suppi Pinto

Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento

Porto Alegre

2024

Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais em Educação.

Orientadora: Prof^a Dra. Roseli Belmonte Machado.

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Suppi Pinto, Tainá

Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento / Tainá Suppi Pinto. -- 2024.

172 f.

Orientadora: Roseli Belmonte Machado.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Dança Contemporânea. 2. Experiências de si. 3. Multiplicidade e Diferença. 4. Dançarinas. I. Belmonte Machado, Roseli, orient. II. Título.

Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais em Educação.

Aprovado em ____ de _____ de 2024.

Roseli Belmonte Machado, Dra. (UFRGS)
(Presidente/Orientadora)

Cristianne Maria Famer Rocha, Dra. (UFRGS)

Leila Cristiane Pinho Finoqueto, Dra. (FURG)

Carolina de Freitas Corrêa Siqueira, Dra. (SEDUC-RS)

Porto Alegre

2024

*Às dançarinas que, de salto em salto, de queda
em queda, multiplicam a diferença.*



Imagem 1 - Instagram: @giradanca, 2021. Sinalizo que esta dissertação contém imagens retiradas do Instagram, disponíveis ao público, do Grupo Diversos e GiraDança. Imagens que contemplam as dançarinas, participantes da pesquisa, e escolhidas com muito carinho.

Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior ou exterior? [...]. O corpo é ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço [...] poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.

O corpo utópico, as heterotopias
(Foucault, 2013, p. 13).

AGRADECIMENTOS

Uma singela página não alcança tantos acontecimentos de gratidão ao longo de dois anos de mestrado, mas tentamos mesmo assim...

A construção de uma pesquisa de pós-graduação diz respeito a um processo longo e denso. No entanto, nem por isso deixa de ser prazeroso e belo. É possível visualizar estrelas cadentes ao longo do caminho, estrelas que, como vaga-lumes, pegaram nas minhas mãos em distintos momentos e seguiram o caminho comigo. Assim, a pesquisa não é feita sozinha, mas sim em bando.

Inicialmente, agradeço aos meus pais e à minha irmã por todo o apoio, carinho e cuidado dedicados a mim ao longo da vida. À minha mãe, Elisangela, que fortemente incentivou e incentiva os meus sonhos, apresentando-me a Dança e a Literatura desde tenra idade. Ao meu pai, Gerson, que me ensina tanto sobre zelo, paciência e escuta atenta às coisas da vida. À minha irmã, Lari, que me presenteia todos os dias com amor e diversão, afinal, só andamos bem se lembramos de brincar também, mesmo depois de adultos. A vocês, muito obrigada por tanto! Agradeço com o coração repleto de alegria e satisfação.

À minha avó materna, Marlene, mulher de tantos risos e sóis, de tanta força, sobretudo àquela força estranha, de voz tamanha. Obrigada, vó, por ter me educado com delicadeza e por me presentear com o caminho do mar.

Com admiração e respeito, agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Roseli Belmonte Machado, por qualificar o meu trabalho e por ter me acompanhando e estimulado ao longo do mestrado. Certamente, Roseli é inspiração para muitas de nós, mulheres, acadêmicas e pesquisadoras.

Agradeço ao GiraDança e ao Grupo Diversos, espaços de dança que me acolheram e contribuíram para a construção desta pesquisa, a muitas mãos. Às dançarinas Ana, Maria, Jô e Junior, por compartilharem comigo momentos tão potentes de suas vidas. Partilhas como essas são raras, pois retratam processos de confiança que foram construídos e pensados coletivamente. Toda a minha admiração e gratidão por essas dançarinas!

E como diria Tom Jobim, compositor brasileiro: “fundamental é mesmo o amor, é impossível ser feliz sozinho”. Sabemos que é impossível ser feliz sozinho, especialmente na construção de uma dissertação. Assim, com o coração pulsante, agradeço a todas as amigas e amigos que estiveram comigo neste momento. Em especial, ao famigerado ‘fofoquinhas de mestrado’, composto pela Rê, Islaila, Mari e Duda. Às minhas irmãs de vida, Mimi, Lili, Ju,

Gio, Carol e Hanna. Ao Vini Burgel, meu companheiro de longas jornadas, obrigada por tanto! Ao Vitinho, sempre pelo ombro amigo e pela amizade de anos.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS pela possibilidade de integrar esse espaço potente de produção de conhecimento científico, assim como por toda a estrutura de ensino que acolheu a minha pesquisa. Agradeço também aos (às) demais professores (as) que fizeram parte do meu percurso no Mestrado em Educação. À CAPES, agradeço pela Bolsa de mestrado CNPq concedida durante todo o período do curso. À referida agência de fomento, bem como às demais instituições de amparo e apoio à pesquisa brasileira, estendo um desejo de força e de resistência para o decorrer dos anos.

Em suma, agradeço aos que vieram antes de mim, em tempos de outros corações e hoje povoam as prateleiras da minha estante. Artistas das letras. Aos que fizeram lutas e convocaram o corpo em nome do afeto, do cuidado e das boas danças. Àqueles que apostaram no conhecimento e na liberdade. Aos que virão depois de tantos e permanecerão vigilantes, em bandos, em solidão compartilhada, congregando o coração à arte de fazer ciência.

Aos que continuarão chegando ao mundo através da dança, meu muito obrigada.



Imagem 2 - Instagram: @giradanca, 2021

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo compreender as experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em seus grupos de Dança Contemporânea. Para tanto, esta pesquisa está amparada no campo dos Estudos Culturais em Educação, cuja sustentação teórico-metodológica é feita a partir da perspectiva Pós-Estruturalista, com ênfase nos estudos Foucaultianos e Deleuzianos. Desse modo, alinhei teorizações inspirada no movimento genealógico de Michel Foucault, na intenção de visualizar acontecimentos da diferença que constituem a historiografia da Dança Contemporânea para, em seguida, num movimento cartográfico, apresentar grupos de Dança e suas cenas pedagógicas. O conceito de Experiências de Si, de inspiração do professor Jorge Larrosa, assume centralidade na pesquisa, pois me permite visualizar um terreno singular e propulsor de novas danças construídas pelas dançarinas. Ademais, também operei com os conceitos de Multiplicidade e Diferença, de Deleuze e Guattari, a fim de pensar a Dança Contemporânea e os grupos aqui presentes. O material empírico da pesquisa foi composto por entrevistas-narrativas com dançarinas que compõem grupos distintos, sendo eles o grupo Diversos, no município de Santa Maria, RS e a Companhia Gira Dança, no município de Natal, RN. As entrevistas foram realizadas com duas dançarinas de cada espaço. Assim, através dos encontros com as dançarinas e das suas narrativas, esse estudo visualiza as experiências e as vivências desdobrando-se através de quatro blocos de análises, mapeados na seguinte ordem: **a)** O que é um corpo na dança, **b)** Caminhos da minoridade na dança, **c)** A partilha de uma dança necessariamente política, **d)** Pedagógico docente: entre hierarquias flutuantes, conversações e a presença da outra e **e)** Travessias do presente. Por fim, não em vias de finalização, mas de algumas pistas para pensar as reverberações desta dissertação, destaca-se que a entrada significativa de múltiplas dançarinas nos espaços de dança não apenas revitaliza práticas e vivências, mas também renova a historiografia da dança no Brasil e no mundo. Mudanças como essas proporcionam territórios aberto aos múltiplos corpos, desafiando, por vezes, hierarquias, e destacando a importância de cada singularidade no corpo que dança. Ao olhar para a historiografia da dança, permeada pela diferença e multiplicidade, reconhecemos que nenhum traço corporal ou singularidade deve prevalecer hierarquicamente sobre outro, construindo danças das quais reúnem as sujeitas não apenas pelo que se têm em comum, mas também pelas suas diferenças. Portanto, a comunidade em dança, pensada como um território educativo e de comunidade, abrange coletivos que compartilham espaços que tornam possível vivenciar a diferença e a multiplicidade. Com isso, as entrevistas-narrativas com as dançarinas do Grupo Diversos e GiraDança evidenciam que somos seres de experiência, e é por meio das experiências que as dançarinas refletem sobre as suas práticas em dança, à medida em que desenham trabalhos para além de determinadas estruturas fixas e linearidades de mundo. Trabalhos como esses não ocorrem abruptamente, mas sim por meio de processos contínuos, densos e complexos, marcados por lutas e embates elencados ao longo da dissertação. Assim, as dançarinas, mediante as suas vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em seus grupos de Dança Contemporânea, produzem travessias em dança, ora pessoais, ora coletivas, em que é possível trabalhar com múltiplas dançarinas que não operam em prol de uma identidade ordinária e originária na dança. Em vez disso, produzem relações híbridas, permitindo a integração da dança a diversos processos inerentes à vida e à produção de conhecimento.

Palavras-chave: Dança Contemporânea; Experiências de si; Multiplicidade e Diferença; Dançarinas

ABSTRACT

The present investigation aims to understand the self-experiences constructed by multiple dancers through the experiences and pedagogical relationships established in their Contemporary Dance groups. To this end, this research is grounded in the field of Cultural Studies in Education, with a theoretical and methodological foundation drawn from a Post-Structuralist perspective, emphasizing Foucauldian and Deleuzian studies. In this way, I aligned theories inspired by Michel Foucault's genealogical movement, with the intention of visualizing events of difference that constitute the historiography of Contemporary Dance. Subsequently, through a cartographic movement, I presented Dance groups and their pedagogical scenes. The concept of Self-Experiences, inspired by Professor Jorge Larrosa, holds centrality in the research, allowing me to visualize a unique and propelling terrain for new dances constructed by the dancers. Additionally, I also worked with the concepts of Multiplicity and Difference from Deleuze and Guattari to contemplate Contemporary Dance and the groups under study. The empirical material of the research consisted of narrative interviews with dancers from different groups, namely the Diversos group in Santa Maria, RS, and the Gira Dança Company in Natal, RN. Interviews were conducted with two dancers from each space. Thus, through encounters with the dancers and their narratives, this study examines experiences unfolding through four blocks of analysis, mapped in the following order: a) What is a body in dance, b) Paths of minority in dance, c) The sharing of necessarily political dance, d) Teaching pedagogy: between fluctuating hierarchies, conversations, and the presence of the other, and e) Crossings of the present. Finally, not as a conclusion, but as some avenues to consider the reverberations of this dissertation, it is emphasized that the significant entry of multiple dancers into dance spaces not only revitalizes practices and experiences but also renews the historiography of dance in Brazil and worldwide. Changes like these provide territories open to multiple bodies, challenging hierarchies at times and highlighting the importance of each singularity in the dancing body. Looking at the historiography of dance, permeated by difference and multiplicity, we recognize that no bodily trait or singularity should hierarchically prevail over another, constructing dances that bring together individuals not only by what they have in common but also by their differences. Therefore, the dance community, conceived as an educational and community territory, encompasses collectives that share spaces that make it possible to experience difference and multiplicity. Thus, the narrative interviews with the dancers from the Diversos Group and GiraDança show that we are beings of experience, and it is through experiences that dancers reflect on their dance practices as they structure works beyond certain fixed structures and linearities of the world. Such works do not occur abruptly but through continuous, dense, and complex processes marked by struggles and conflicts outlined throughout the dissertation. Thus, dancers, through their experiences and pedagogical relationships established in their Contemporary Dance groups, create journeys in dance, sometimes personal, sometimes collective, where it is possible to work with multiple dancers who do not operate in favor of an ordinary and originating identity in dance. Instead, they produce hybrid relationships, allowing the integration of dance into various processes inherent in life and knowledge production

Keywords: Contemporary Dance; Experiences of the self; Multiplicity and Difference; Dancers

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Descritores	[39]
Quadro 2 - Teses e dissertações selecionadas	[40]

LISTA DE IMAGENS

- [0] Capa - Produzida por Ana Paula Vieceli, 2024
- [5] Imagem 1 - Instagram: @giradanca, 2021
- [9] Imagem 2 - Instagram: @giradanca, 2021
- [46] Imagem 3 - Instagram: @giradanca, 2022
- [48] Imagem 4 - Instagram: @giradanca, 2023
- [53] Imagem 5 - Adaptação do rizoma - corpos em movimento
- [70] Imagem 6 - Acervo pessoal, 2023
- [70] Imagem 7 - Acervo pessoal, 2023
- [70] Imagem 8 - Acervo pessoal, 2023
- [73] Imagem 9 - Acervo pessoal, 2023
- [74] Imagem 10 - Acervo pessoal, 2023
- [76] Imagem 11- Instagram: @giradanca, 2021
- [92] Imagem 12 - Instagram: @giradanca, 2022
- [98] Imagem 13 - Instagram: @giradanca, 2018
- [99] Imagem 14 - O corpo como uma zona plural: dançarinos Dwayne Scheuneman e Marion Baldeon da REVolutions, 2017
- [99] Imagem 15 - Grupo londrino Candoco, 2017
- [101] Imagem 16 - DIN A 13 tanzcompany, 2022
- [101] Imagem 17 - DIN A 13 tanzcompany, 2022
- [102] Imagem 18 - Danza Voluminosa coreografando "Crisálidas", 2012
- [102] Imagem 19 - Danza Voluminosa em "Freddy, una mujer que canta", 2012
- [103] Imagem 20 - Danza Voluminosa, 2012
- [104] Imagem 21 - GrupoX: espetáculo "O canto de cada um", 2007
- [105] Imagem 22 - GrupoX: espetáculo "O canto de cada um", 2007
- [106] Imagem 23 - Marcos Abranches, 2021
- [106] Imagem 24 - Marcos Abranches, 2021
- [108] Imagem 25 - Ingrid Silva, 2020
- [108] Imagem 26 - Ingrid Silva, 2019
- [109] Imagem 27 - Ingrid Silva e a filha, Laura, 2021
- [110] Imagem 28 - Asociación Danza Integradora Argentina, 2019
- [111] Imagem 29 - Departamento Artes del movimiento, 2022

[112] Imagem 30 - Carlos Skliar e Susana Gonz em uma aula pública, 2022

[113] Imagem 31- Instagram: @diversos, 2023

[152] Imagem 32 - Instagram: @giradanca, 2023

[159] Imagem 33 - Instagram: @giradanca, 2023

LISTA DE SIGLAS

BA	Bahia
BBC	<i>British Broadcasting Corporation</i>
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CEP	Comitê de Ética em Pesquisa
FLACSO	<i>Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales</i>
LGPD	Lei Geral de Proteção de Dados
PPP	Projeto Político Pedagógico
TCLE	Termo de Consentimento livre e esclarecido
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
CsO	Corpo sem Órgãos

COMPASSO

[18] 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

[19] 1.1 Voltar a passar pelo coração: das memórias do corpo

[28] 1.2 Por que dançar com os estudos culturais?

[38] 1.3 Com outras vozes: revisão bibliográfica

[47] 1.4 Objetivos da pesquisa

[47] 1.4.1 Problema da pesquisa

[47] 1.4.2 Objetivo geral

[47] 1.5 Objetivos específicos

[49] 2 PÔR OS PÉS A RITMAR – PASSOS METODOLÓGICOS

[51] 2.1 Multiplicidade e agenciamento: acionando um terreno para pensar a dança

[57] 2.2 Experiências de si e tecnologias do eu: giros possíveis

[61] 2.3 Entre conversações e narrativas

[66] 2.4 Diário de campo

[66] 2.5 Aspectos éticos

[67] 2.6 Elas chegam, eu chego, nós chegamos: com o grupo Diversos e com o GiraDança

[77] 3 SOMAR À ESCRITA DE TANTAS: PRODUZINDO CRUZAMENTOS E ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

[78] 3.1 Movimento de inspiração genealógico: a dança marcada por acontecimentos da diferença

[92] 3.2 Cenas pedagógicas: a dança como multiplicidade

[115] 4 CORPO-NARRATIVA: A DANÇA ENQUANTO PRODUÇÃO DE EXPERIÊNCIA, DE VIVÊNCIAS E DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

[117] 4.1 O que é um corpo na dança?

[123] 4.2 Caminhos da menoridade na dança

[130] 4.3 A partilha de uma dança necessariamente política

[137] 4.4 Pedagógico docente: entre hierarquias flutuantes, conversações e a presença da outra

[145] 4.5 Travessias do presente

[153] **5 A DANÇA NÃO TERMINA POR AQUÍ...**

[160] **REFERÊNCIAS**

APÊNDICE A – Termo de consentimento livre e esclarecido

APÊNDICE B – Roteiro para guiar as entrevistas

APÊNDICE C – Termo de concordância da instituição

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aceno, inicialmente, a você que chegou aqui por algum motivo. Seja por acaso ou através de um buscador. Há quem chegue também por obrigação, por descuido, a pedido de outrem. Espero que hoje, você que me acompanha nessas singelas entrelinhas, tenha vindo pela ordem do desejo. Desejo por estar aqui. Desejo pelo corpo, pela dança, pela multiplicidade, pela diferença. Desejo, também, pela pesquisa em composição com tantos mundos improváveis, mas possíveis. Chegar, que advém do verbo latino *applicare*, que significa dobrar; uma ação realizada quando os navios chegavam ao porto e dobravam as suas velas, recolhendo-as. Que dos múltiplos corpos que cheguem aqui, haja a possibilidade de partida e de chegada, de ensaiar-se e dobrar-se. É neste jogo de chegada e de dobra que a dança nos convida, nos lança ao ar.

De início, faço uma advertência a respeito de uma escolha ética-estética-política¹ (Rolnik, 2006) na escrita dessa pesquisa. Ética porque não se trata somente, a rigor, do arcabouço de regras tomado como um valor em si. Nutre-se, porém, de uma escolha pessoal minha, dado os meus desejos de pensar a pesquisa. Estética porque a pesquisa desenha, a escrita desenha, e assim, através dos desenhos, se produz outro campo de atuação na esteira do pensamento, muitas vezes por meio de embates com campos de saberes já consolidados pela Academia. Política, pois, inspirada em Judith Butler (2017), é através do próprio texto que a pesquisadora mostra a sua política e, nesta leitura, o escrito se torna necessariamente político, eis um exercício de via de mão dupla, pois a pesquisa, aqui, só faz sentido, só é política, se toma corpo e segue adiante, acionando outras leituras.

Comprometo-me em escrever esta pesquisa no gênero gramatical feminino pelo fato de ser mulher e, ao longo da minha vida acadêmica, estar embargada por certo cansaço de sempre encontrar escrituras, pesquisas, trabalhos e produções no gênero masculino. Por mais que a minha temática de pesquisa não esteja inclinada aos estudos da linguística, de gênero e do feminismo, entendo que a pesquisa precisa ser um espaço de estranhamentos e desnaturalizações, intencionando pensar de outros modos, ensaiar outros passos de dança e, também, perverter a língua. Nessa direção, bell hooks (2008, p. 864) afirma: “nós tomamos a

¹ É inspirada pelo universo deleuziano que utilizo esse conceito, do qual a ética, a estética e a política caminham juntas para ensaiar o pensamento por via de experimentações contínuas, de desterritorializações. Neste caso, utilizo do dispositivo da língua, um campo territorializado e capturado por forças que o condicionam, a fim de tangenciar linhas flexíveis, isto é, experimentar outro estilo de escrita aqui, entregar à língua uma necessidade minha. Deleuze e Claire Parinet (2004, p. 101) dinamizam essa discussão ao expor as linhas molares enquanto linhas de segmentaridade dura, que correspondem a planos de organização que fixam e modulam padrões éticos, estéticos, políticos, econômicos, etc. A língua, portanto, não foge dessa modelação; já as linhas moleculares ou flexíveis são as que implicam desvios e promovem fluxos de alteração aos padrões molares, muitas vezes aliadas às linhas de fuga que promovem o intempestivo.

língua e a viramos contra ela mesma. Nós fazemos das nossas palavras uma fala contra-hegemônica, liberando-nos nós mesmos na linguagem”.

De forma operacional, não modificarei citações diretas, buscando ser fidedigna com as ideias das autoras ao passo que tomarei a liberdade para modificar o gênero nas citações indiretas, tendo em vista que o processo de leitura e (re)escrita passam pela reelaboração dos conteúdos por quem lê, deixando marcas singulares da leitura da pesquisadora, evidenciando que a língua, antes de ser um marcador de sintaxe, é um marcador de poder (Deleuze; Guattari, 2011).

Ao longo da pesquisa, a palavra dança será corriqueira e, por isso, preciso explicar suas formas de uso. Ela irá aparecer de dois modos. Usarei Dança com letra maiúscula para me referir às Danças enquanto disciplinas do conhecimento, que são sustentadas por práticas específicas dentro de cada modalidade. Práticas que inclusive ocupam um lugar de disciplina no corpo, por exemplo, a Dança Clássica, Circense, Moderna, Contemporânea, etc. Já, em outros momentos, usarei a dança com letra minúscula para referir as minhas experiências e vivências em torno dessa prática, bem como o dançar em ação, que perpassam acontecimentos particulares da pesquisadora e daquelas que dançam.

1.1 Voltar a passar pelo coração: das memórias do corpo

Dar início à pesquisa é um dos modos de se mover pela estranheza. Uma pesquisa pode nascer exatamente de uma dúvida, de uma pergunta, de uma incomodação. Pergunta-se porque não se sabe de tudo. Deleuze (1976, p. 87), pensador contemporâneo francês, afirma que “a filosofia serve para entristecer. Uma filosofia que não entristece a ninguém e não contraria ninguém, não é uma filosofia. A filosofia serve para prejudicar a tolice, faz da tolice algo de vergonhoso”. Assim, tomo a filosofia como o próprio ato de pensar que precisa servir para apresentar a tolice do pensamento sobre todos os modos (Deleuze, 1976), visto que se põe um corpo a trabalhar com a vontade, aqui, ao menos, de tentar ampliar o campo de discussão teórico e temático escolhido.

A vontade de pesquisar nos leva a lugares cheios de possibilidades que são inundados por textos, escrituras, pensadoras, pesquisas há muito realizadas e jamais, de fato, finalizadas, lá de onde nos é lançada a possibilidade de fazer escolhas; escolhas essas que geram abandonos fecundos ao contornar os nossos objetos. Um exercício diante de si e perante as nossas urgências, as nossas inquietações, aos nossos desejos. Matutar e meditar para poder abraçar

algo, lançar corpo à semente daquilo que priorizamos num determinado tempo histórico, dado as contingências do hoje e do agora.

Aliada ao campo dos Estudos Culturais, um campo que se diferencia de perspectivas mais ortodoxas da Academia, não nego tais associações entre o objeto de pesquisa e a pesquisadora, pois somos compreendidas como fruto das contingências históricas do tempo e do espaço, sendo produzidas na cultura (Silva, 2013), onde “todo o discurso é situado e o coração tem suas razões” (Hall, 1997, p. 51). Logo, a minha temática de pesquisa passa por uma escolha afetiva e de grande inquietação que me acompanha há longa data. A fim de me situar nesse processo e fazer com que eu me inteire pela escolha da dança, sobretudo a dança a partir da perspectiva da diferença e da multiplicidade, farei um breve (re)exercício de reminiscência acerca dos acontecimentos que me trouxeram até aqui. Um tempo fragmentado, emocionado e contingente, que traz à tona tantos outros corpos e faz uso do acesso disperso à palavra. Confiando, inclusive, na delicadeza da memória que, em sua potência, “guarda o que vale a pena. A memória sabe de mim mais que eu; e ela não perde o que merece ser salvo” (Galeano, 2001, p. 6).

Já atento, também, que essa pesquisa será uma pesquisa emocionada. O que não me coloca num lugar de perda de rigor, pelo contrário, o compromisso se torna importante, pois, ao trabalhar com um tema tão íntimo a mim, faz com que eu resgate e reviva lembranças que trazem de volta momentos, sonoridades, afetos e sentidos que me tocam de forma singular a cada recordação e a cada lance teórico. Uso de forma instrumental a memória, sem buscar determinações estanques e fixas acerca de uma verdade específica em relação ao que narro, pois entendo que, mesmo esse percurso sendo sobre a minha vida e uma pesquisa que a mim também compete, não é possível dominar tudo aquilo que experienciei. Há coisas que se perdem entre o tempo, outras se modificam, outras se omitem e, ainda, outras são realçadas intensamente, pois “quem narra, o que narra, por que narra, como narra, para quem narra, quando narra” (Amado, 1995, p. 133) também escolhe o que entregar em uma pesquisa. O que escolhi, a partir das minhas condições de possibilidades atuais, entrego neste texto.

Um dos primeiros lapsos de memória de Dança vem de tenra idade, quando ainda estava nos primeiros anos escolares. Lembro-me pouco, mas recordo de ser apaixonada pela minha professora de balé, uma mulher forte e bela, que carregava no rosto um sorriso ressoante. Por mais piegas que possa parecer, o seu sorriso realmente era estridente. Apesar de todo o meu encanto, era notável, durante as atividades em aula, que a prática dos exercícios me custaria certa disciplina – característica do balé – até então desconhecida. Com o tempo, a professora e, quem sabe, a imagem que eu carregava dela, foi murchando diante dos meus olhos. Foi-me

dito, por ela, que eu era bastante desengonçada e inadimplente, pois vivia esquecendo a minha sapatilha em casa, não fazia o coque no cabelo para dançar, não levava muito jeito nas aulas e uma série de frases com afetos pouco interessantes para uma criança que pouco entendia das palavras e das coisas. Até foi indicado aos meus pais, na época, que procurassem outra atividade para me ocupar.

Posteriormente, tive uma experiência mais visceral com a dança por teimosia minha e da minha mãe, Elis. Ocorreu no estado da Bahia, terra de Iemanjá e das Danças Circulares. Lugar de muito Axé consagrado por tantas santas e banhado pelo movimento das águas salgadas. Guardo um carinho imenso por essa terra. A trabalho, meu pai, Gerson, foi transferido para Salvador, capital do estado baiano. Morei lá por quatro anos. Assim, acabei me afastando das terras do Sul por um breve tempo. Minha mãe engravidou e teve minha irmã, Lari. Com o nascimento dela, acabei me reinventando e criando um amor de irmã que até o presente momento eu não conhecia. Acredito que em todo nascimento há pedagogia. Durante os primeiros anos de vida da minha irmã, enquanto ela teve alguns problemas de saúde, minha mãe me deixava durante algumas tardes na escola para dançar.

Afetada pelos movimentos de mudanças caóticos, pude me aproximar da dança novamente, e nessa reaproximação aprendi que a danada pode fazer um corpo se apresentar de diferentes modos, não é unívoco, é equívoco. Racha o corpo, impõem-se limites. Assa as mãos, faz o corpo quedar-se. Tritura os pés. Estrangula a coluna e deixa hematomas. Mas, para além, não se dança com fins de fugir da própria dança, dos medos, das tensões, das inseguranças, das dificuldades de usar o próprio corpo para além das nossas atividades rotineiras, mas, pelo contrário, afirmar a todos esses sentimentos enquanto processo integrativo da própria dança e aprender a sustentar e beleza e as dificuldades desta prática.

Esse contato foi também por via do Balé Clássico, ainda que um pouco mais acolhedor através da Escola Sainte Odile (BA). Recordo-me de um episódio dançante: na época, minha professora pediu para que as bailarinas fizessem o uso do chão para dançar. Deveríamos, então, nos deslocarmos da repetição mecânica que uma Dança Clássica postula, o que me foi estranho por estarmos na modalidade de Balé Clássico. Coladas ao chão, deitadas no carpete, criar um movimento de repetição sensível e singular, onde cada bailarina poderia inventar o seu próprio passo de dança.

Desgarrada de movimentos mais pragmáticos e repetitivos da própria Dança Clássica, lembro de me sentir, por um lado, exposta por uma atividade atípica e, por outro, à vontade para não mais encontrar um corpo a partir da imagem refletida no espelho da sala de aula, e sim posta ao chão. Talvez, com isso, um certo modo de perverter o que eu tinha aprendido sobre

dança até o presente momento. Hoje percebo que essa atividade foi marcada por uma prática de resistência em sala de aula que, para Foucault (2021), são práticas mutáveis nas quais resistir é criar, barganhando com as estratégias de poder em um tempo novo. Assim “nos liberamos tanto do Estado como do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade, através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposto há séculos” (Foucault, 1995, p. 239).

Mesmo matriculadas em uma disciplina intitulada "Balé Clássico", que exige um corpo de pé e ereto em sincronia com os outros corpos da mesma sala e uma série de imposições, todas fomos ao chão a fim de improvisar e recriar alguns passos sob outro ponto de vista da dança e do próprio balé, o que poderia ser visto como afronta por muitas educadoras de Dança Clássica. E hoje me pergunto, com a maturidade que tenho, se esse exercício em sala de aula não se aproxima mais da Dança Contemporânea do que do próprio Balé, questão que me mobiliza e voltará a aparecer ao longo da pesquisa. Esse acontecimento me fez perceber que as práticas de resistência são inerentes ao corpo, pois a Dança como qualquer outro artefato cultural, pode buscar forças para além dos processos normalizadores.

Desde então, a dança vem sendo um dos modos que achei para escrever com o corpo, vivenciá-lo, ocupá-lo e modificá-lo. Um corpo que, como qualquer outro, precisa de cuidado. Logicamente, fui educada por escolas, pelo Balé, pelas Danças Contemporâneas, Modernas, Circenses, etc., que servem a regimes de verdade específicos aos seus tempos. O ato de dançar vem sendo uma prática de cuidado que me acompanha a longa data. Tento, ao máximo, exprimir esse cuidado aqui, aos olhos de quem me lê neste momento, já aceitando que existem lugares de experiências dançantes onde a palavra não acesa. De tal modo, quando a dança toca o meu corpo, tanto pelo presente quanto pela memória, me vem à mente um pensamento de Pina Bausch (Bausch, *apud* Fernandes, 2017, p. 25), uma dançarina e pedagoga de dança Moderna, que expõe: “cada um tem sua maneira de coreografar [...]. Formar escolas é perigoso, porque breca a fantasia. Parece-me importante que as pessoas mudem os momentos de suas vidas”.

Ao voltar para o Sul, já um pouco mais velha, pude vivenciar outras experiências. Experiências que, pela cisão de determinadas certezas e indo ao encontro de uma série de discriminações, foram mais amargas. Fui percebendo, com o decorrer do tempo, que há corpos mais autorizados a dançar em relação a outros, justamente por serem atravessados por discursividades produtoras de verdades que circulam nos diferentes artefatos da cultura, bem como na moda, nas redes sociais, no cinema, na escola, na literatura, nas mídias.

Logo, a dança e os corpos que dançam são atravessados por relações de poder que geram disputas e conflitos, ao passo que essas sujeitas dançantes também criam tensionamentos e

movimentos de resistência durante as suas práticas dançantes. As relações de poder são determinadas e prescritas pelas instituições, escolas, prisões, quartéis, e o traço em comum dessas relações ocorre pelas marcas das tecnologias de poder, como a disciplina (Foucault, 2014). Já a resistência, para Foucault, está vinculada ao espaço de mudança, do qual é possível apontar novas possibilidades de vida. Isso ocorre através de forças que se subtraem das estratégias empreendidas pelas relações de forças do campo do poder. Esta prática permite à força entrar em relação com outras forças deslocadas da centralidade do poder (Foucault, 1988).

A partir das diversas definições² acerca da Dança, se constituem “modos corretos de dançar e de avaliar o que é uma boa e bela dança, quem são os bons bailarinos e bailarinas” (Ferreira, 2016, p. 99). Ressalto que essa constituição do que será uma boa e bela Dança, assim como uma boa e bela bailarina, ocorre através de um processo histórico e social, permeado por construções de valores que se dão de formas ambíguas, difusas, confusas, se entrelaçando com outros fenômenos, frutos das discontinuidades do tempo e do espaço. Processos que serão analisados ao decorrer da dissertação e, ao estudá-los, dá-se ênfase à

Emergência de um objeto, conceito, prática, ideia ou valor à análise histórica das condições políticas de possibilidade dos discursos que instituíram e alojam tal objeto. Não se trata de onde ele veio, mas como/de que maneira e em que ponto ele surge (Veiga-neto, 2007, p.61).

Hoje, enquanto escrevo, estou matriculada numa academia de Dança Circense, na modalidade de tecido aéreo. Por mais que a prática aérea englobe uma dança bem mais descontraída, em que há espaço para outras possibilidades e a necessidade de invenção por parte das dançarinas, ainda assim, nessa modalidade e em apenas alguns meses da matrícula, pude experienciar, através da minha percepção, acontecimentos desconfortáveis em aula. Algumas colegas que estavam matriculadas enfrentavam dificuldades em suas danças, não por desconhecimento, por falta de prática ou de habilidade, mas sim por um regime de verdade que parecia organizar as dançarinas em sala de aula de modo que algumas eram mais reconhecíveis diante da nossa tutora e outras nem tanto. Quem são essas meninas que passam por uma série de descuidos na Dança? Em grande parte – digo em grande parte pois não nego que corpos que estejam mais próximos ao centro da norma não possuam e sintam as mazelas de serem quem são – não são as dançarinas abarcadas pela concepção de corpo encontrado nas práticas e nas produções artísticas que ainda refletem o corpo inventado a partir do ideal de Balé Clássico.

² A respeito do que é considerado uma boa e bela dança e quais corpos estão mais autorizados a dançar, farei uma discussão no meu capítulo teórico intitulado *Movimento de inspiração genealógico: a dança marcada por acontecimentos da diferença*.

São colegas que compartilharam a dança comigo, tanto no tecido aéreo, hoje, como no balé, no passado; dançarinas gordas, negras, idosas, com deficiência física e que, apesar das dificuldades que enfrentaram e enfrentam em suas atividades, a dança está presente. Ainda, quando me refiro às dificuldades, me refiro ao caráter normativo que conduz uma série de imposições à dança, bem como aos nossos códigos sociais. Acredito que se não existissem certas normatividades na Dança, que geram uma série de discriminações, as experiências para algumas dançarinas seriam outras.

Acontecimentos de exclusão e de discriminação negativa em sala de aula se tornaram repetitivos e recorrentes, não enquanto alguém que sofre diretamente na pele, pois os tratamentos omissivos não eram costumeiramente endereçados a mim. Utilizo o conceito de discriminação negativa amparada em Castel (2008), o qual enfatiza experiências vividas por grupos ou sujeitas silenciadas e ignoradas pelo ciclo social, bem como pelo Estado. Essas experiências estão acompanhadas de ações que diferenciam as sujeitas pelo prisma da estigmatização, colocando-as numa condição menor. Já a discriminação positiva, para o autor, são práticas que se debruçam em fazer mais por aqueles que têm menos, ou seja, uma atitude de equidade e que possui como princípio o “desdobrar esforços suplementares em favor de populações carentes de recursos a fim de integrá-los ao regime comum e ajudá-los a reencontrar este regime” (Castel, 2008, p. 13).

Fui percebendo que muitas passam pela Dança e ficam, mas muitas também passam e descobrem que a Dança pode não ser um espaço acolhedor e, caso acolha àquela que chega, pode ser excessivamente excludente na sua “acolhida”. Esses acontecimentos que trago não retiram da Dança a sua capacidade de gerar uma série de cuidados da dançarina consigo mesma, assim como não excluem o seu caráter “terapêutico”, educacional, político e social; apenas retratam um tipo de experiência que está ancorada nas minhas vivências no campo da arte, da prática corporal.

De tal modo, entendo que, a partir de uma contingência histórica, há um imperativo prescrito que determina quais corpos são mais desejáveis para a Dança, uma norma. Essa norma se torna o componente prescritivo que permite a comparação entre as sujeitas, definindo quais posições são ocupadas dentro dela e criando anormalidades. Tal diferença passa a ser considerada um desvio, isto é, algo indesejável, porque tira do rumo (Veiga-Neto, 2007). A norma é uma referência modelar na medida em que classifica e categoriza as sujeitas a partir de saberes específicos que visam exercer a normalização (Foucault, 2008).

A fim de traçar discussões a respeito da norma, é importante atentar-se às análises que Foucault (2014) faz sobre as tecnologias de poder, mostrando que, dada as diversas ferramentas,

a disciplina nasce como uma arte que se apodera do corpo humano e cuja finalidade não é apenas aprimorar suas habilidades, nem aprofundar sua obediência, mas formar uma relação que irá habilitar mecanismos para o tornar mais útil, mais produtivo e, ao mesmo tempo, normalizado. A Dança não está absolta dessas condições, do mesmo modo, constitui-se uma política de coerções sobre o corpo, com a manipulação dos elementos, dos gestos e das performances. Usando exemplos conhecidos de prisões, exércitos, escola monitorial, escola jesuíta, Foucault (2014) descreve em detalhes como o corpo humano se insere em uma maquinaria de poder capaz de esquadrihar, desarticular e recompor. Dessa forma, o objetivo das disciplinas é a criação de corpos dóceis. As disciplinas, por meio de suas ações, buscam incorporar gradativamente esses modos adequados de conduzir-se, de sentir e de pensar que são sutilmente construídos por meio das estratégias que empregam.

Ao tratar das questões disciplinares, Foucault (2014) acabou dando ênfase na disciplina-corpo. Isto é, de como o corpo tornou-se alvo de “um sistema minucioso de coerções materiais”, não para dominar, mas justamente para “propiciar simultaneamente o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina” (Foucault, 2014, p. 185). Contudo, Foucault (2014) também mostrou que tais operações são possíveis porque o eixo do corpo produz seu próprio discurso. Ao mesmo tempo em que é alvo político, o corpo também se tornou objeto de discursos, demonstrando sua indivisibilidade entre política e linguagem. Os corpos dançantes também se tornam objetos na esfera de ação governamental e, em um movimento coexistente, passam a fazer parte da esfera conceitual na qual estão suscetíveis a intervenção e regulação. Deste modo, atuaram sobre os corpos disciplinas “criadoras de aparelhos de saber e de múltiplos domínios de conhecimento; [...] extraordinariamente inventivas ao nível dos aparelhos que (geraram) saber e conhecimento” (Foucault, 2014, p. 189). Nas palavras de Foucault (2014, p. 162):

Os aparelhos disciplinares hierarquizam, numa relação mútua, os ‘bons’ e os ‘maus’ indivíduos. Através desta micro-economia de uma penalidade perpétua, opera-se uma diferenciação que não é a dos atos, mas dos próprios indivíduos, de sua natureza, de suas virtualidades, de seu nível ou valor (Foucault, 2014, p.162).

A disciplina, de tal modo, dará passagem à normalização dos corpos e também criará, sucessivamente, efeitos duradouros que “dará lugar a elaborações teóricas ridículas” (Foucault, 2010, p. 413), porém, em contraponto às teorias ridículas, aqui me cabem as perguntas: e aquelas sujeitas-dançarinas que não se adequam tão bem à norma, que não se deixam governar de um determinado modo na Dança? Como lidar com corpos errantes e inesperados, tidos como

incorrigíveis, anormais, estranhos, etc? Há espaços de desvios, de resistência e de reelaborações na malha do poder?

De tal modo, as múltiplas dançarinas são capazes de abrir a roda e tensionar a Dança, muitas vezes a partir de uma movimentação de contraconduta, fazendo valorar deslocamentos frutíferos que comportam o corpo dos que estão fora de um padrão convencional esperado no palco, em apresentações, nas performances e nas próprias Academias de Dança. A contraconduta, para Foucault (2021), coloca em movimento nos jogos de poder outra conduta da sujeita, expressando o caráter de insubordinação e subversão diante dos modos de governo. Para além, segundo Clarice Salete Traversini, Kamila Lockmann e Ligia Beatriz Goulart (2019, p. 1575) definem que a contraconduta provoca experiências que propiciam “que o sujeito atue sobre si para se subjetivar de outro modo, recusando guiar-se, de modo incondicional, por determinado tipo de governo”.

De tal modo, o objetivo para as dançarinas não é ficar de fora da malha do poder, “mas antes navegar essas relações de maneira diferente” (Taylor, 2018, p. 228) a partir do momento em que colocam os seus corpos a dançar, a ritmar. Navegam de outros modos, também, quando se matriculam numa Academia de Dança e, apesar de uma série de discriminações, dançam, participam de festivais, de apresentações, se lançam diante das turmas, etc. Assim, as múltiplas práticas de dança constituem sujeitas atravessados por forças, que permitem um (re)exercício específico sobre si mesmas, produzindo modos de reelaborar a si por meio da dança. A partir do momento em que há sujeitas tensionando o que é tido como verdadeiro no campo da Dança, há experiências sendo elaboradas e vivenciadas. A experiência pode gerar uma série de práticas entre as dançarinas.

A experiência de si, historicamente constituída, é aquilo a respeito do qual o sujeito oferece seu próprio ser quando se observa, se decifra, se interpreta, se descreve, se julga, se narra, se domina, quando faz determinadas coisas consigo mesmo, etc. E esse ser próprio sempre se produz com relação a certas problematizações e no interior de certas práticas. (Larrosa, 1994, p. 43).

As dançarinas que irão somar à pesquisa pertencem a grupos de Dança contemporânea que trabalham com corpos marcados por diferenças em relação a uma determinada discriminação social, isto é, grupos que também comportam sujeitas com deficiência física, intelectual, sem deficiência física, dançarinas idosas, novas, etc. Grupos que irão priorizar o corpo para além da possibilidade de movimentos ao combinar diversas técnicas advindas de diferentes linguagens de dança e movimento, assim como também vão ocupar um espaço, o próprio território da Dança, até então considerado exclusivo de corpos idealizados, e fazer crescer a visibilidade de tantas outras sujeitas (Ferreira, 2003).

A Dança Contemporânea se desenvolveu por volta dos anos 1960, tornando-se referência num gênero de dança que não se prende em absoluto aos padrões estéticos das danças clássicas, apesar de manter algumas semelhanças. À esta Dança, misturam-se, durante os exercícios e as práticas artísticas, movimentos do ballet, do jazz e do hip-hop. Bem como pontua Jussara Xavier (2011, p. 35) ao discutir a Dança Contemporânea, “não seria adequado procurar seu núcleo duro, ou seja, defini-la como uma substância ou como uma fronteira delimitada ao lado de outras [...] São tempos-espacos potenciais para manifestações artísticas elaboradas e extremamente heterogêneas que entrelaçam corpo e ambiente, modificando-os”. Após o surgimento da modalidade Contemporânea na dança, grupos na perspectiva da diferença e da inclusão começaram a ganhar espaço artístico e cultural. De tal modo, nas palavras da Porpino (2012, p. 8):

A Dança Contemporânea, em sua versatilidade e multiplicidade, é capaz de abrir espaços para diversos corpos e suas mais variadas estéticas. A partir de uma abertura ao diálogo entre técnicas e estéticas, bem como ao incentivo à pesquisa de movimento a partir das possibilidades gestuais dos próprios integrantes da cena, é que muitas produções contemporâneas abrem espaços para corpos e estéticas outrora jamais admitidos em cena.

Na abertura de novos espaços, fui ao encontro do Grupo Diversos, localizado na cidade de Santa Maria -RS e do grupo GiraDança, localizado na cidade de Natal - RN; grupos que serão apresentados em detalhes ao longo da dissertação. Diversos e GiraDança, cada qual com as suas singularidades, particularidades e coletivos, são territórios que formulam caminhos e atualizam pedagogias a favor de uma dança que já não se reconhece como detentora de uma única forma ou gestualidade, mas transgridam as formas e gestos instituídos pela história, incluindo a diversidade e a pesquisa de movimento em configurações estéticas variadas (Porpino, 2012). Grupos que são compreendidos enquanto espaço de Dança Contemporânea, pois formulam, em suas práticas, terreno e diálogos com a multiplicidade e com a diferença. De tal modo, inspirada por esses espaços, multiplicadores de danças, e aliada à minha própria trajetória de dançarina, abordada nas linhas acima, indico a problemática de pesquisa, pois é a partir dela que questiono: *Quais experiências sobre si são construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em grupos de Dança contemporânea?*

1.2 Por que dançar com os estudos culturais?

Nesta seção, mostro as aproximações desta pesquisa para a ampliação das discussões no campo dos Estudos Culturais em Educação, na interface com a perspectiva pós-estruturalista. Teorizar a respeito da dança durante esse trabalho não tem sido um modo de encerrá-la, mas de esquadrihá-la enquanto um prisma posto ao sol que reflete em múltiplas direções, aponta para diversos caminhos e pode tornar visíveis novos lugares a serem ocupados, inclusive o entrelaçamento entre a Dança e os Estudos Culturais em Educação. Considero que os Estudos Culturais:

Expressam, então, uma tentativa de “descolonização” do conceito de cultura. Cultura não mais entendida como o “melhor pensado e dito”, não mais o que seria representativo como ápice de uma civilização, como busca da perfeição; não mais a restrição à esfera da arte, da estética e dos valores morais/criativos (antiga concepção elitista). Cultura, sim, como expressão das formas pelas quais as sociedades dão sentido e organizam suas experiências comuns; cultura como o material de nossas vidas cotidianas, como base de nossas compreensões mais corriqueiras. A cultura passa a ser vista tanto como uma forma de vida (ideias, atitudes, linguagens, práticas, instituições e relações de poder), quanto toda uma gama de produções, de artefatos culturais (textos, mercadorias, etc.) (Costa, 2011, p. 105).

Os Estudos Culturais vêm desenhando espaços alternativos de atividades para trabalhar e pensar as nossas pesquisas, contrapondo às visões elitistas que são ligadas à alta cultura, à cultura burguesa, erudita, etc. De tal modo, a cultura, palavrinha tão polêmica a nós e carregada de significados, é uma das duas ou três palavras mais complexas da língua inglesa (Eagleton, 2005). Palavra que vem se atualizando a partir de (re)invenções que dão conta de novas necessidades que surgem em novos espaços. Do latim *culturae*, significa a “ação de tratar”, e “cultivar”, uma prática ligada ao trabalho agrícola, mas que, com o decorrer do tempo, foi ganhando significados ligados ao desenvolvimento das capacidades intelectuais e educacionais das sujeitas.

Regressemos, logo, à etimologia da própria palavra, a fim de mirar as suas transmutações durante o decorrer do tempo. A palavra *coulter*, que é cognata de cultura e significa *lâmina do arado*, oferece pistas importantes para as primeiras ideias criadas a respeito da cultura. Ao olhar para os derivados da palavra, nota-se a utilização de descrições que denotam as mais elevadas atividades humanas, do trabalho e da agricultura, das colheitas e do cultivo (Eagleton, 2005). Deste modo, “a «cultura» significa uma atividade, e passar-se-ia ainda muito tempo até designar uma entidade” (Eagleton, 2005, p. 12), alocando ideias de moralidade e intelectualidade a sua significação, bem como o seu desdobramento semântico, que está

vinculado à transição da humanidade de uma existência rural para uma existência urbana. Na esteira do pensamento marxista:

A palavra reúne estrutura e superestrutura numa única noção. Subjacente ao prazer que supostamente retiramos de pessoas «cultivadas» talvez esteja, latente, uma memória comum de tempos de seca e de fome. Mas o desvio semântico é também paradoxal: são os habitantes da cidade que são «cultivados» e não os que vivem realmente da lavoura. Os que cultivam a terra são menos aptos para se cultivarem a si próprios. A agricultura não permite tempo livre para a cultura (Eagleton, 2005, p. 13).

Aqui há uma separação importante entre aquelas que cultivam a terra, isto é, as trabalhadoras e as que não trabalham, abastadas, que possuem um tempo de ócio para *aculturar-se*. A cultura, então, começa a ser valorizada entre as pessoas que possuem tempo para *cultivar-se*, ou seja, que passam a investirem sobre si mesmas a partir das Letras, da Música, da Pintura, da Academia, etc., algo que as trabalhadoras do campo não tinham como exercer por ausência de tempo e acesso (Eagleton, 2005). Esse importante deslocamento fará com que, na Era Moderna, a própria ideia de cultura seja substituída por um evanescente conceito de divindade e transcendência, sendo assim, para adquirir cultura, é necessário realizar determinados *cultos*, palavra essa que, inclusive, adjetiva e denomina as pessoas que possuiriam cultura, enquanto outras seriam desprovidas desse status. A cultura passa a ser algo sagrado, protegido e venerado, inclusive sobre “o manto da autoridade religiosa, mantendo, porém, incômodas afinidades com a ocupação e a invasão; e é entre estes dois polos, positivo e negativo, que o conceito se ergue atualmente” (Eagleton, 2005, p. 20). A binaridade entre polo positivo e negativo ganha força nesse âmbito, criando o cenário entre baixa e alta cultura, entre cultura da corte e cultura do povo, esta última, é claro, sempre em posição de desvantagem.

Sucessivamente, em torno do século XVIII, com o enfraquecimento da religião, novas concepções em torno da cultura são pinceladas, fazendo-a ganhar caráter artístico e cênico. Eagleton (2005) aponta que Herder é o primeiro a utilizar a palavra cultura valendo-se da moderna acepção de uma cultura de identidade, isto é, um modo de vida social caracterizado por vivências que perpassam as pessoas e as levam ao sentimento de enraizamento.

A Modernidade, ainda no século XVIII, passou por deslocamentos culturais e políticos em decorrência de importantes acontecimentos, tais como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, impulsionando nos próximos séculos que:

[...] os grupos nomeados de excluídos ou minoritários, como os sujeitos de diferentes etnias e os adultos que não se escolarizaram na infância, abriram condições para que diversificadas teorias que tratassem deste “outros” surgissem. Estes outros sujeitos possibilitaram outras pedagogias. (Andrade, 2014, p. 6).

Logo, a cultura adquiriria “uma ideia do Outro (mesmo quando a utilizo em relação a mim próprio)” (Eagleton, 2005, p. 40). Então,

Vimos a reconhecer a cultura no sentido mais lato como uma arena em que excluídos e despossuídos podem explorar significados compartilhados e afirmar uma identidade comum [...] A cultura podia acolher todos aqueles valores errantes que a sociedade ortodoxa expulsara como mero lixo improdutivo: o desviante, o visionário, o erótico, o transcendente. Como tal, era uma viva condenação à civilização da qual tinha nascido — não tanto por causa do que mostrava ou dizia, mas simplesmente pela sua estranha, absurda e enervante presença (Eagleton, 2016. p. 124-125).

Se a cultura ora estava ligada a certos valores religiosos, e ora estava ligada ao modo burguês de compreender o mundo para depois ser ampliada em nome de uma “pluralidade”, percebe-se que ela se encontra num terreno profundamente maleável, móvel, caracterizado por disputas constantes e, portanto, por processos de ressignificações. A cultura irá rachar ao meio os domínios transcendentais de fato e de valor, pois ela também pode ser um conjunto de modos de fazer coisas, sobretudo em seu sentido artístico. Algumas condições de possibilidade foram importantes para que o mundo se tornasse mais ‘plural’, isto é, para que novas possibilidades de vida, de manifestação cultural, social e política ganhassem formas no cotidiano e fossem consideradas legítimas.

Com isso, Hall (1997) nos mostra que o olhar para a vida cotidiana das pessoas comuns passa por uma revolução, longe de ser uma revolução regular ou homogênea, e com isso demonstra que, durante o século XX, passamos por uma “Virada Cultural”. Questões intelectuais que anteriormente eram ligadas ao acultramento, tratadas em *torres de marfim*, agora, com a velocidade das mídias e do mundo virtual, fazem parte dos shopping centers, dos quartos de dormir e dos motéis (Eagleton, 2016). O movimento de irregularidade e ritmos sobrepostos diante das mudanças culturais globais produzem, com frequência, movimentos de resistências, bem como movimentos de reações defensivas negativas, contrárias à cultura global, representando tendências aos “fechamentos” (Eagleton, 2016).

Logo, “a cultura deixa, gradativamente, de ser domínio exclusivo da erudição, da tradição literária e artística, de padrões estéticos elitizados e passa a contemplar, também, o gosto das multidões”, como nos escrevem Marisa Vorraber Costa, Rosa Hessel Silveira e Sommer (2003). Sendo assim, os processos e as práticas pedagógicas que acompanham os deslocamentos da cultura não estão apenas em sala de aula, fixadas na instituição escolar. Para além, as práticas pedagógicas podem atravessar o cotidiano comum, desde o trabalho, o tempo em que escutamos uma música, assistimos a um filme, dançamos, envelhecemos, construímos pesquisas, estudamos, perdemos um ente querido, etc. Assim, é no decorrer destas práticas que

acontecimentos se manifestam, é onde há intersecção de diferentes possibilidades. Tendo as práticas pedagógicas como aquelas em que “são produzidas, inseridas e funcionam no cotidiano dos seres humanos e nas formações sociais, de modo a reproduzir, confrontar e, possivelmente, transformar as estruturas de poder existentes” (Grossberg, p.17, 2009). O desdobramento da perspectiva da cultura e dos múltiplas sujeitas que a constroem e a ela acessam, faz com que os Estudos Culturais deem ênfase política de atuação do próprio campo, acionando disputas de poder no interior de suas práticas.

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber por que nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre "interior" e "exterior", entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém (Eagleton, 2016. p. 26).

Desta forma, com a virada cultural, descrita por Hall (1997), os estudos perpassam as análises textuais, discursivas, etnográficas e cartográficas, “ocupam-se com esta multiplicação do pedagógico, registrando ora como se tem procedido a deslocamentos, ora como se têm colocado em destaque novos personagens no cenário escolar contemporâneo” (Wortmann; Costa; Silveira, 2015, p. 46). Desta forma, emergem outros atores sociais na composição de uma pesquisa acadêmica, como “as lolitas, os funkeiros, as meninas mal comportadas [...] aqueles outrora confinados a instituições especializadas (ou a suas casas) – os cegos, os surdos, os ‘deficientes’, os necessariamente posicionados ‘nas margens’ em função de atributos de gênero, etnia, orientação sexual, idade” (Wortmann; Costa; Silveira, 2015, p. 46).

O ato de pensar os artefatos da cultura e a própria cultura está aliado a um processo de compreensão de que esses objetos são rodeados por jogos de disputa ao passo que passam por negociações, tendo determinadas hierarquias estabelecidas ao longo do tempo. A Dança, por ter sua invenção formal³ associada ao período renascentista europeu (XIV-XVI), acabou sendo fixada à alta corte, afastando-se da plebe; não que a plebe não dançasse, pelo contrário, dançava muito, mas a sua performance era mal vista, desvalorizada, associada à vagabundagem (Bourcier, 2001). Por conta desse afastamento da elite, houve uma movimentação para que um

³ Digo formal, pois a dança é vista como uma demonstração expressiva dos corpos que a acompanha há um bom tempo. O ato de bater os pés no chão e bater palmas, acompanhar os sons, mover-se de acordo com ritmos e intensidades são práticas datadas desde a pré-história, mas só serão compreendidas enquanto Dança depois de remodeladas, nomeadas, classificadas e endereçadas a determinados corpos.

determinado número de pessoas abastadas, que estivessem alocadas dentro de um padrão de beleza estético da sua própria época, tivesse acesso e direito a essa prática corporal. Eis a criação das primeiras escolas formais de Dança, como a Dança Clássica, associada ao Balé.

À vista disso, são notórios os traços elitistas que a Dança carrega até os dias de hoje, apesar de mudanças radicais que foram sendo compostas a muitas mãos e que não cessam de acontecer. Logo, tensionar a Dança em cumplicidade com os Estudos Culturais, pode fazer ruir a imagem fantasmagórica que essa prática corporal e artística carrega, emaranhadas por concepções cristalizadas de qual corpo pode ou não dançar. Assim, de acordo com a virada cultural citada anteriormente, a pedagogia e a cultura têm as suas bases sendo deslocadas com o advento da contemporaneidade, “justamente por não dar mais conta do governo do outro a partir da produção uniforme dos sujeitos” (Andrade, 2014, p. 7), a Dança, como um artefato e manifestação cultural, também viu suas bases teóricas, performáticas, corpóreas e estéticas se deslocarem, o que possibilitou a emergência de outros significados e a inserção de múltiplos corpos na dança, ou seja, de pessoas que antes não eram compreendidas enquanto um elemento possível dentro das artes, sobretudo das artes do movimento.

A partir desses deslocamentos, entre furos e aberturas para pensar a Dança, surge a noção de Dança Contemporânea, uma dança que é um movimento a um só tempo de ruptura e continuação. Noção que enamora uma espécie de indefinição conceitual, isto é, não é possível conceituar o que é, em absoluto, a Dança Contemporânea, mas é possível dizer o que não é (Jose, 2011).

Uma arte que não é ampla, aberta, viva e plena de infinitas possibilidades de criação artística, não se enquadra nas performances e manifestações da Dança Contemporânea. Logo, não existe apenas um caminho para se refletir a dança que é realizada na Contemporaneidade, bem como não existe apenas uma Dança Contemporânea, justamente por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de distintos lugares e culturas, sendo conduzida por diferentes técnicas corporais, por diferentes modos de apresentação e por pluralidades estéticas, o que produz ambiguidades, descontinuidades, heterogeneidade e subversão na ação performática (Jose, 2011).

Tomazzoni (2006), em um texto que discute a dança e suas múltiplas reverberações, aponta detalhes importantes para sua compreensão. Primeiramente, trata de um jeito de pensar a dança enquanto um campo onde não há um modelo ideal de corpo, de performance e de movimento na prática artística; em seguida, Tomazzoni (2006) reafirma a especificidade da arte da Dança, onde a dançarina, em movimento, toma a liberdade para estabelecer e criar a sua dramaturgia num outro tipo de vocabulário e sintaxe, o que emprega à dança uma série de

singularidades; e, por último, a compreensão de que o pensamento se faz no corpo e o corpo que dança se faz pensamento. Assim:

Num mundo de tantas conquistas e descobertas sobre nós, seres humanos, seria no mínimo redutor ficar tratando a dança como apenas uma repetição mecânica de passos bem executados. Fazer tais passos, na música, ursos, cavalos e poodles também fazem. Creio que o ser humano pode ir mais longe que isso. Talvez este seja o incômodo proposto por esta tal de dança contemporânea (Tomazzoni, 2006).

Já, como nos presentearia Rosa Cristina Primo Gadelha (2010, p. 20):

A dança contemporânea apresenta, à primeira vista, o corpo sob dois aspectos importantes. De um lado, o corpo que dança engaja-se numa experiência corporal “extra-habitual”, não comum ao corpo. [...] De outro lado, é trabalhando nele mesmo que o corpo devém dança [...] pensar o corpo não mais através “do que ele permite”, mas “do que ele pode” (Gadelha, 2010, p. 20).

Pensar o corpo pelo “que ele pode” tem um movimento de ganho para a Dança Contemporânea. Agora esse corpo dançante não é pensado e fundamentado somente pela teoria do belo e do bom, mas sim, pela teoria da arte. Assim, Denise Oliveira Siqueira (2006, p. 91) discute que a Dança, enquanto arte cênica, não deixa de buscar o belo, porém busca-o assumindo que existem formas distintas de conduzir tais buscas, pois o “[...] belo aqui não se refere à aparência externa somente, o esteticamente belo pode ser até mesmo o que o senso comum classificaria como feio, desequilibrado ou pouco harmonioso - enfim, transgressivo ou subversivo”. O deslocamento consiste em bascular as convenções no âmbito estético da própria vida, da arte. A imagem do corpo da qual as discussões contemporâneas estão interessadas é anti-virtuosa e anti-heroica, ao contrário, por exemplo, do que é referência para a Dança Clássica. Aqui, enfatizo que o contemporâneo não é o inverso do clássico, mas sim, a possibilidade de outros espaços. De modo geral, o ponto de partida para pensar a dança são os próprios corpos em diferença, então, corpos de partida, investigativos e investigadores na examinação das deficiências e das limitações físicas individuais, pois todas diferimos (Schlicher, 2001).

Um corpo que dança se comunica, não apenas foneticamente, mas pauta seus próprios assuntos com uma linguagem em ato corpóreo que também é um ato político, pois, segundo Jussara Sobreira Setenta (2008, p. 30), “o uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo”. Ao se comunicar, o corpo produz relações de sintaxe e poder a partir da performatividade, tornando certas questões dizíveis e indizíveis, censuráveis

e necessárias, impossíveis. Logo, podemos visualizar a partir do pensamento de Judith Butler (2000, p. 255, *tradução minha*):

Afirmo que um ato de fala é um ato do corpo, e que a “força” da performance não está totalmente descolada da força corpórea: isso constituindo o quiasma da ‘ameaça’ enquanto ato de fala ao mesmo tempo corpóreo e linguístico [...] dito de outro modo, o efeito corpóreo da fala suplanta as pretensões do falador, propondo a questão do ato de fala ele mesmo como uma ligação do corpóreo e forças psíquicas (Butler, 2000, p. 255, *tradução minha*).

O corpo que dança fala e, a partir da produção de signos, por intermédio da Dança e suas composições artísticas, intercambia experiências consigo e com o mundo, ora comunicando algo, ora aprendendo alguma coisa. Não estando apenas posta no campo fonético, a fala do corpo – neste caso o corpo que dança – é produzido ao passo que se produz em ato. A partir disso, nota-se que os parâmetros normalizadores também estabelecem verdades e modos de existir na Dança, o que ocasiona no ato comunicativo do corpo, no modo como o corpo pode ser usado e quais pessoas estão autorizadas a pôr o corpo a comunicar pela dança. Aliando-me ao ato de fala corpóreo que Judith Butler (2000) defende, Deleuze (1997) também trabalha a gestualidade como um ato comunicativo e político:

Todos os gestos são defesas ou mesmo ataques, esquivas, paradas, antecipações de um golpe que nem sempre se vê chegar, ou de um inimigo que nem sempre se consegue identificar: donde a importância das posturas do corpo. Mas esses combates exteriores, esses *combates-contra* encontram sua justificação em *combates-entre* que determinam a composição das forças no combatente. É preciso distinguir o combate contra o Outro e o combate entre Si. O combate-contra procura destruir ou repelir uma força (lutar contra “as potências diabólicas do futuro”), mas o combate-entre, ao contrário, trata de apossar-se de uma força para fazê-la sua. O combate-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir (Deleuze, 1997, p. 149-150, *grifos do autor*).

Na dança, o gesto pode tomar forma de defesa, esquiva, ataque, etc., o que afeta, inclusive, o modo como o corpo da dançarina se constitui, fazendo com que seja possível criar maneiras singulares de produzir ideias, sujeitos, danças; exatamente a partir da composição do gesto na dança, o corpo pode lutar, resistir, (re)fazer, (re)pensar e repelir forças atuantes, sejam normalizadoras ou singulares. Por isso, a dança também acontece quando uma sujeita cansa de traçar sempre os mesmos caminhos, de capturar para si sempre os mesmos valores e, mesmo esgotada, se volta para si a fim de criar outras formas de usar o corpo, de ensaiar danças novas e de partilhar experiências. Destarte, o voltar-se para si pode constituir uma prática pedagógica dirigida à modificação dos modos de ser sujeita, um espaço de (des)construção que atua “produzindo formas de experiência de si nas quais os indivíduos podem se tornar sujeitos de um modo particular” (Larrosa, 1994, p. 57). Do mesmo modo em que a dançarina busca outras

estratégias para dançar e se relacionar com as outras, estimulando-as a pensar, podemos conceber, a partir de Veiga-Neto (2007) e seus estudos sobre subjetivação, que as sujeitas, nestas condições, também trabalham sobre si mesmas, exercendo, assim, modos de subjetivação.

O ato político está ancorado à Dança Contemporânea desde as suas primeiras performances, justamente por se tornar agenciador de intensificação do seu campo interventivo. É comum vermos em espetáculos e performances dançarinas que contestam os mais diversos regimes de verdades de suas épocas, provocando uma abertura de movimentos, de formas e de apresentações que refletem maneiras de enxergar o mundo e também de questioná-lo. A dança ocupa esse espaço de reflexão, pois a “política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de ‘ocupações comuns’; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações” (Rancière, 2005, p. 46). Um exemplo comum que representa esse recorte político é a dança Butô⁴, que surge em Hiroshima, representando a morte, os sonhos, a angústia, o terror, a natureza, logo após o bombardeamento atômico e a Segunda Guerra Mundial e, aqui, poderia citar vários outros exemplos.

Segundo Nirvana Marinho (2006), o próprio passo na dança é também uma atitude e um regime estético que pode ser definido como um ato político no ambiente, pois cartografa e promove novas zonas investigativas através da articulação do corpo num determinado espaço, com outros corpos dançantes e com múltiplas espectadoras. A autora lembra que a matéria política da dança ocorre na própria prática e nas técnicas que usamos para pensar a Dança Contemporânea, bem como nos trabalhos coletivos de agir como corpo que dança e comunica algo, ora em sala de aula, ora nos espaços públicos, como intervenções urbanas e, até mesmo, em grandes espetáculos (Marinho, 2006).

Por sequência, a dança, enquanto artefato cultural, articula modos de constituição e condução de corpos. Segundo Larrosa (1994, p. 45), “toda cultura deve transmitir um certo repertório de modos de experiência de si e todo o novo membro de uma cultura deve aprender a ser pessoa em alguma das modalidades incluídas nesse repertório”. Logo, esses processos de subjetivação também podem ser observados como processos educacionais-pedagógicos, pois,

⁴ Butô ou Ankoku Butô é uma dança que surge no Japão pós-guerra, em 1950, criada por Tatsumi Hijikata. “O corpo na dança butô é carne, não é matéria, nem espírito, operando por uma tentativa de pensar sem pensamento (...) sua lógica é a de um corpo que fala sem subterfúgios, refazendo-se como uma experimentação rigorosa, ativando as suas ações inteligentes. Uma carne em revolta, às avessas, que busca perverter os padrões de um corpo domesticado. A dança realizada por esse corpo começa no coração. Um coração que em japonês é pensante” (Nóbrega; Tibúrcio, 2004, p. 465).

segundo Veiga-Neto (2007, p. 111), “nos tornamos sujeitos pelos modos de investigação, pelas práticas divisórias e pelos modos de transformação que os outros aplicam e que nós aplicamos sobre nós mesmas”. Sendo assim, a ação sobre si mesma no processo da dança, tem potencial para modificar as subjetividades e as relações do ser-consigo. Por meio das relações pedagógicas que despontam nas práticas da dança, é possível entender que as sujeitas dançantes podem constituir outros modos de ser e estar no mundo, o que implica diretamente num processo pedagógico e educacional.

O campo dos Estudos Culturais, de viés pós-estruturalista, vem articulando deslocamentos para pensar as sujeitas, caracterizando-se como um espaço de:

Saberes nômades, polimórficos, transgressivos, antropofágicos e plurais, [onde] pode-se afirmar que eles também são marcados pela marginalidade. Seus praticantes não buscam ser situação, mas (o)posição; não procuram tanto por consensos, mas travam batalhas e embates críticos consigo mesmos, com os saberes tidos como consolidados na Academia (Bonin *et al.*, 2020, p. 2, grifos dos autores).

É justamente nesse processo de modificação das sujeitas dançantes e da própria dança que o campo da Educação em Estudos Culturais me é pertinente. Essa pesquisa se torna uma oportunidade de encontro com autoras, teorizações, metodologias e materialidades ao passo que as problematizações emergem como uma possibilidade de tensionar verdades já estabelecidas pela Dança, tendo em vista que esse é um campo que favorece a reflexão em âmbitos interdisciplinares, um caminho, inclusive, que venho realizando desde a minha graduação.

Os lances interdisciplinares em uma pesquisa afirmam e reconhecem os conflitos e as disputas de significações que fazem parte dos aparatos culturais. Com isso é possível dizer que o trabalho intelectual não está dissociado do trabalho político, que “los estudios culturales son una manera de habitar la posición del académico, el profesor, el artista y el intelectual, una manera (entre muchas) de politizar la teoría y teorizar la política” (Grossberg, 2009, p. 18).

Para além das salas de aula, existem outros espaços que possibilitam a operação de pedagogias e a articulação de saberes, pois, “ao invés de um ponto de vista que se erigiria como verdadeiro e único, hoje temos uma multiplicidade de pontos de vista, de histórias em circulação, cada uma disputando legitimidade” (Camozzato, 2012, p. 71). Já que a Educação não está circunscrita a um espaço e a uma única forma de ensinar, ela também reside na Dança, nas práticas dançantes e nas múltiplas sujeitas que compõem essa prática.

Ao falar em Educação, trago uma vivência importantíssima que o campo me proporcionou, especificamente o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ao decorrer do ano de 2022, pude viajar à Argentina, para capital de Buenos Aires, a estudo. Assim, residi em torno de 100 dias na Argentina. Estive

vinculada simultaneamente à *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* (FLACSO), sob tutoria do professor Carlos Skliar. Atualmente, Carlos coordena os cursos de pós-graduação, entre eles, o ‘Pedagogias das Diferenças’, o qual estive associada e acompanhei os encontros. Desse modo, juntamente com o grupo, pude tensionar alguns conceitos que aparecem ao corpo do texto, como multiplicidade, diferença, normalidade. Com o Carlos, aprendi que muitas das vezes “esse mundo instala ao mesmo tempo a violência, a violação, a anorexia como modos de relação; enfim, uma noção de beleza e de normalidade que põe a perder toda a potência das diferenças do humano” (Skliar, 2019, p. 34).

Vivenciar essa experiência com o grupo ‘Pedagogias das Diferenças’ faz com que eu abandone cotidianamente a noção de pensar a outra, abandonar a ideia cristalizada “da outra” para poder pensar a relação pedagógica entre nós. Entre nós, sujeitas, pesquisadoras, dançarinas. Em vez de pensar as outras sujeitas, é necessário uma abertura política e ética consigo mesma, e, como diria Carlos, abrir-se para a existência da outra que possivelmente já foi excluída, expulsa, incluída, integrada e novamente assassinada, violentada, branqueada, anormalizada (Skliar, 2015).

Para além, os encontros com o professor foram estimuladores para pensar o cuidado com as palavras, com o texto e com o próprio corpo quando nos imbricamos ao trabalho de pesquisar. Estar em Buenos Aires é estar diante de uma vivência inacabada, que atravessa o vivido, as lembranças e as memórias. Digo que a cada lance de conversa, a cada café e a cada caminhada, pois caminhamos muito nessa cidade extremamente larga e repleta de possibilidades, resgato um aprendizado que reverbera diferente durante o mestrado.

Finalizo essa sessão com a noção de contextualização radical (GROSSBERG, 2009), que podemos apontar como o âmago do coração dos Estudos Culturais. É no intercâmbio das relações epistemológicas e intelectuais que “la identidad, importancia y efectos de cualquier práctica o evento (incluyendo los culturales) se definen sólo por la compleja serie de relaciones que le rodean, interpenetran y configuran, haciéndole ser lo que es” (Grossberg, 2009, p. 28). Se faz pesquisa no mundo e para o mundo, e nessa composição de trabalho e escuta, de trabalho e entrega, também há que se “divulgar compromissadamente ideias e achados de investigações, sobretudo àqueles que, por razões de posições outras de sujeitos, na escala social e econômica, não teriam acesso a certos conhecimentos e práticas senão pela mediação de alguns agentes” (Fischer, 2010, p. 16).

1.3 Com outras vozes: revisão bibliográfica

A fim de trabalhar na companhia de pesquisas realizadas outrora, algumas buscas foram sendo elaboradas para orientar o percurso da pesquisa e criar facilitadores conceituais e metodológicos. Recorrendo a uma metáfora utilizada nas reuniões de orientação, intitulamos esse processo de “experimentos da cozinha”, uma etapa mais sistemática da pesquisa que requer buscas, leituras dinâmicas, seleções, enfoques, rupturas, abandonos etc. É um momento de habilitar algumas ferramentas diante do conjunto de enunciados, resumos, vozes, e perceber, dada a presença de certos aspectos significativos para pensar a dança marcada pela diferença e multiplicidade, traços em comum ou não com a pesquisa que venho fazendo. É válido, portanto, “apresentarmos as pesquisas já realizadas sobre tal objeto. Traçando o mapa comum, que é, a princípio, o território de onde partimos para investigar o objeto” (Corazza, 2016, p. 96). Para depois, com calma e paciência, dar movimentos de filiação ou desfiliação dos sentidos e práticas correntes sobre as nossas problemáticas de pesquisa (Corazza, 2016).

De pronto, me foram necessários alguns utensílios, como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Ao encontro de vozes e de pesquisas realizadas, organizei a busca partindo da combinação de palavras-chaves que deram origem aos descritores: Dançarinas *and* Educação; Dançarinas *and* Diferenças; Dança contemporânea *and* Educação e Dança *and* Experiência. Os achados seguem na tabela a seguir:

Quadro 1 - Descritores

Teses e Dissertações achadas	Quantidade de trabalhos
<i>Dançarinas and Educação</i>	58
<i>Dançarinas and Diferença</i>	19
<i>Dança Contemporânea and Educação</i>	237
<i>Dança and Experiência</i>	1.453

Fonte: elaborado pela autora, 2023

Optei por definir um recorte temporal, de tal modo, busquei pesquisas a partir do ano de 2004, pois a datar deste ano que foi regulamentada a Lei nº 10.048, de 8 de novembro de 2000, que estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida. Justamente por esta pesquisa também se debruçar sobre grupos de dança que comportam dançarinas com e sem deficiência física, creio que a implementação da Lei de Acessibilidade (2004) produz reverberações em distintos territórios, bem como no da dança, assim como abre novos diálogos que não se baseiam apenas nas “representações ou a única leitura dos pares dicotômicos, mas criando maleabilidades para

o cruzamento de fronteiras até então demarcadas por espaços estáveis, o que contribui para que os terrenos sociais e culturais, inclusive os da dança, tornem-se mais movediço” (Matos, p. 39, 2012). Após realizar, brevemente, a leitura dos resumos e ‘passar os olhos’ no corpo das pesquisas, selecionei onze trabalhos que irei resumir nessa seção (Quadro 2).

Além dos conceitos, também pude acompanhar os passos metodológicos de outros trabalhos, o que elucida os usos dos conceitos-ferramenta diante do material analítico das pesquisadoras.

Quadro 2 - Teses e dissertações selecionadas

Autoras	Títulos	Modalidade	Universidade e Programa de Pós – Graduação	Ano
ALMEIDA, Tatiana de Oliveira	Dança narrativa: experiências de processos criativos na educação básica	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais	2016
OLIVEIRA, Maria Eunice de	O que a dança traz para o dançarino e o que o dançarino traz para a dança: um estudo sobre a reciprocidade entre a dança e o desenvolvimento do ser humano dançante	Tese	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná	2017
LIMA, Erika Rayane Silva de	Diálogo entre danças: corpo vivo, corpo vivido	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte	2023
AMARAL, Marcio de Freitas do	Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo: experiências de amizade, dança e morte	Tese	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2015
SOUZA, Giovana Consorte de	O “eu corpo” como dançarino: partituras de uma educação ambiental em movimento	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande	2013
VALLE, Flávia Pilla do	Contraconduta da criação: um estudo com alunos da graduação em dança	Tese	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2012
ALMEIDA, Renata Mara Fonseca de	Não ver e ser visto em dança: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais	2012

MORAES, Ana Beatriz Rodrigues do Lago de	Efeitos do silenciamento na pessoa com paralisia cerebral atravessada pela dança	Dissertação	Programa de Pós-graduação em Educação Física da Universidade Federal de Juiz de Fora	2014
SANTOS, Airton Ricardo Tomazzoni dos	Lições de dança no baile da pós-modernidade: corpos (des)governados na mídia	Tese	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2009
FOLCHINI, Heloisa Andreola	Corpo e cuidado de si: a dança como experiência formativa	Dissertação	Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Passo Fundo	2020
LOPES, Keyla Ferrari	Identidade social e auto conceito do dançarino em cadeira de rodas	Dissertação	Programa de pós-graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas	2011

Fonte: elaborado pela autora, 2023

A dissertação intitulada *Dança narrativa: experiências de processos criativos na educação básica*, realizada por Almeida (2016) na Universidade Federal do Minas Gerais, versa sobre a experiência em processos criativos em Dança no contexto da Educação Básica, na Escola Municipal Menelick de Carvalho, na cidade de Juiz de Fora. Os objetos analisados foram dois processos criativos em dança desenvolvidos no componente curricular dança da base diversificada do currículo, nos quais a pesquisadora foi mediadora, no ano de 2013, intitulados Crian(DAN)ça e MeninOAsO procedimento metodológico da pesquisa ocorreu através de anotações feitas em cadernos pessoais, registros em vídeo, fotografias de atividades na escola e em outros ambientes, e de uma descrição prioritária das experiências em processos criativos desenvolvidos. A proposta de trabalhar a dança narrativa, para Almeida (2016), no contexto da Educação Básica, possibilitou a pesquisadora a encontrar, para conciliar a produção de conhecimento em dança, experiências estéticas, bem como a instigação da inventividade e dos múltiplos modos de experienciar o mundo. Assim, a dança, de acordo com a autora, precisa estar associada à pesquisa, à reflexão, à criticidade e aos questionamentos e múltiplos modos de fazer/pensar a dança.

A pesquisa que carrega o título *O que a dança traz para o dançarino e o que o dançarino traz para a dança: um estudo sobre a reciprocidade entre a dança e o desenvolvimento do ser humano dançante*, foi uma tese realizada por Maria Eunice de Oliveira (2017) na Universidade Federal do Paraná. Este trabalho teve por objetivo investigar as relações entre a dança e o desenvolvimento da dançarina, valendo-se do conceito de Cuidado de Si a partir de Michel Foucault. O estudo, de método misto e caráter exploratório, contou com a participação de cinco grupos de dança inseridos em instituições culturais ou escolas especializadas, vinculados às modalidades de dança: Balé, Danças Urbanas, Danças de Salão, Dança Contemporânea e Jazz;

cuja finalidade foi especificar, através das narrativas, os fatores que levam as artistas a se dedicarem à dança, o que resulta em motivos singulares, dado os contextos de possibilidade de cada dançarina, e, também, de que modo as danças influenciam no desenvolvimento psicológico do sujeito que dança (Oliveira, 2017).

A dissertação intitulada *Diálogo entre danças: corpo vivo, corpo vivido*, escrita por Erika Rayane Silva de Lima (2023), vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A pesquisa teve como objetivo compreender as possíveis relações entre o Ballet Clássico e as Danças Populares da cidade de Cabedelo (PB), através de uma investigação de natureza dialógica a partir do mundo vivido pela pesquisadora. Assim, percebe-se que é possível relacionar diferentes técnicas de dança, a partir de estudos e do reconhecimento de diversas culturas, sejam elas aproximadas ou distintas. Para tanto, Lima (2023), utilizou a abordagem fenomenológica, fundamentada em Merleau-Ponty, Jorge Larrosa, André Lepecki, Laurence Loupper, Teodora Alves e Alysson Amâncio. A presente dissertação aponta que é possível estabelecer práticas multiculturais na Dança, assim como também é possível existir caminhos de reprodução de uma prática, de apropriação de saberes. Por fim, a pesquisa, ao seu término, lança um convite à reflexão de nossas práticas como artistas que buscam a diversidade e hibridização de seus corpos e seus movimentos.

A pesquisa intitulada *Jovens de periferia e arte de construir a si mesmo: experiências de amizade, dança e morte*, foi produzida por Amaral (2015), vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Este trabalho tratou das práticas de “cuidado de si” na dança de jovens de uma região periférica de Porto Alegre (RS), os quais passam por uma série de restrições, dada a precarização da vida e de violências cotidianas. Membro do grupo *Restinga Crew*, grupo de dança de rua associado à cultura Hip-Hop, o pesquisador auxilia jovens a encontrarem em suas práticas artísticas e de amizade um conjunto de elementos que auxiliem a ressignificar suas biografias. O levantamento de dados feito pelo pesquisador ocorreu no período de 2012 a 2013, o qual consistiu em um trabalho de inspiração etnográfica, acompanhando, observando e registrando cenas cotidianas individuais e coletivas na periferia, bem como resgatando as narrativas individuais, nascidas do encontro do pesquisador com algumas das jovens. Dada às conclusões, o autor destaca a singularidade das práticas pedagógicas produzidas pelos jovens nesse contexto de arte, dança e amizade.

A dissertação intitulada *O “eu corpo” como dançarino: partituras de uma educação ambiental em movimento*, criada por Souza (2013) e realizada na Universidade Federal do Rio Grande, teve como objetivo pesquisar as formas de despertar sonhos felizes a partir da dança, enquanto possibilidade de fomentar saúde e felicidade nas sujeitas envolvidas, atrelando

algumas relações da Dança com a Educação Ambiental. Para isso, a dança foi organizada entre três perspectivas ao longo do trabalho, sendo elas de dançarina, de educadora e de professora de Educação Física. De tal modo, foram coletados materiais a partir das impressões publicadas na rede social *facebook*, pelas sujeitas envolvidas, tendo como tema a escrita do trabalho como tessitura e dança, relato autobiográfico e outros materiais. De acordo com a pesquisadora, as repercussões do trabalho na vida das dançarinas envolvidas são infinitas, porque durante toda a tessitura da pesquisa foi possível construir, em coletivo, novas visões de mundo e de possibilidades na dança, de modo que as lembranças felizes deste tempo se manifestam para além do período compreendido no ato de pesquisar.

A tese intitulada *Contraconduta da criação: um estudo com alunos da graduação em dança* foi idealizada pela pesquisadora Flavia Pilla do Valle, vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalho que discorreu sobre os modos de formação no ensino superior de dança, debruçando-se sobre a dimensão da criação, na perspectiva da composição coreográfica e de seu estatuto nessa formação (Valle, 2012). Para isso, foram estimuladas práticas pedagógicas que desafiassem as alunas a criarem a partir da *Contraconduta*, que envolvia conhecer seus modos de criar usuais e a fazer diferente. Para tanto, foi operacionalizado a ideia de poder, conduta, governo de si e cuidado de si, do pensador Michel Foucault. Por fim, foi relatado que, tanto na sala de aula, como nos processos históricos da dança, há espaços de resistência como um dos modos possíveis de constituir eticamente o sujeito da dança, tanto pela professora de dança, como pelas alunas dançarinas.

Na pesquisa *Não ver e ser visto em dança: análise comparativa entre o Potlach Grupo de Dança e a Associação / Cia. de Ballet de Cegos*, produzida por Renata Mara Fonseca de Almeida, vinculada à Universidade Federal de Minas Gerais, a autora analisou o fazer dança com pessoas com deficiência visual na Associação / Cia. de Ballet de Cegos, dirigida por Fernanda Bianchini (SP) e no Potlach Grupo de Dança, coordenado por Ida Mara Freire (SC), ambas professoras de dança (Almeida, 2012). Para tanto, foi necessário entender os princípios metodológicos desses espaços e os parâmetros estéticos que sustentam a prática da dança através de entrevistas semi-estruturadas e das observações dos vídeos de espetáculos. Portanto, a presença de corpos com cegueira ou baixa visão na dança podem resultar tanto na manutenção de uma estética tradicional, através da superação dos limites decorrentes da deficiência visual, quanto em uma estética diferenciada, pautada na exposição das singularidades sensoriais e perceptivas de cada corpo (Almeida, 2012).

A dissertação intitulada *Efeitos do silenciamento na pessoa com paralisia cerebral atravessada pela dança* elaborada por Ana Beatriz Moraes, vinculada à Universidade Federal

de Juiz de Fora, teve por objetivo conhecer a formação de professoras de dança em cadeira de rodas, a fim de analisar os seus discursos diante das aulas de dança e os discursos a respeito dos corpos das dançarinas com paralisia cerebral e suas relações com a dança (Moraes, 2014). A pesquisa foi elaborada e organizada através de três artigos, nomeados: *Os saberes do professor de dança artística em cadeira de rodas*; *Discursos dos professores dos grupos de dança artística em cadeira de rodas* e *Discurso corporal do dançarino com paralisia cerebral*. As análises foram feitas entre a composição de Rudolf Laban e de Michel Foucault. Foi concluído que a maioria das professoras de dança artística em cadeira de rodas utilizam, em sua prática docente, os saberes adquiridos pela sua vivência como dançarinas e que, para além, essas professoras buscam uma filiação de sentidos já legitimado pela dança, pela educação e pela política de inclusão (Moraes, 2014). Ademais, percebeu-se que as coreógrafas não tomam as especificidades do corpo da dançarina com deficiência, dado que a maioria das danças analisadas utiliza poucos deslocamentos da cadeira de rodas e poucos gestos corporais da dançarina.

Na pesquisa *Lições de dança no baile da pós-modernidade: corpos (des)governados na mídia*, desenvolvida por Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos, vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foram realizadas análises para mostrar de que modo as lições de dança na mídia vem configurando estratégias de governo (ou desgoverno) dos corpos na pós-modernidade, utilizando, portanto, a mídia como um dispositivo pedagógico para a dança e para os corpos das dançarinas (Santos, 2009). Para tal discussão, Airton valeu-se de Michael Foucault e Gilles Deleuze operacionalizando o conceito de biopoder e a possibilidade de pensá-lo a partir das mudanças que se colocam frente à sociedade de controle e seus desdobramentos na pós-modernidade. As análises foram coletadas através dos filmes, videocliques, blogs, sites, revistas, jornais, brinquedos eletrônicos, programas de televisão, etc, artefatos que constituem a maneira heterogênea com a qual se é interpelado pela dança midiaticizada na cultura contemporânea (Santos, 2009). Portanto, Airton notou determinadas maneiras pelas quais a mídia vem configurando os sujeitos dançantes, o que resulta numa política de gestão da vida, tanto promovendo o gerenciamento de singularidades ao passo que potencializam novos modos de ser e estar no mundo contemporâneo.

Em sequência, a dissertação intitulada *Corpo e cuidado de si: a dança como experiência formativa*, realizada por Heloisa Andreola Folchini, na Universidade de Passo Fundo, versa sobre a compreensão da dança enquanto cuidado de si que perpassa o corpo das dançarinas (Folchini, 2020). A pesquisa é composta por um trabalho bibliográfico, de leituras e de reflexões. Tem-se um diálogo a respeito de fatores contemporâneos que influenciam o corpo da

dançarina, bem como a moda, a mídia, o consumismo, as ideologias e, os critérios de sociabilidade pautados no corpo, que o subjetivam de vários modos. Heloisa inclina-se, então, aos teóricos como Francisco Ortega, Jurandir Freire Costa para adiante trazer o filósofo Michel Foucault e seus estudos sobre o cuidado de si (Folchini, 2020). Ao fim, tematiza-se a dança como um processo de autoformação e de autodisciplina que perpassam um modo de viver mediante práticas dançantes, possibilitando a dançarina aliar-se a uma estética da existência desenvolvendo, por vezes, habilidades sensíveis através da dança, tendo-a como uma prática de liberdade, o que permite compreendê-la como cuidado de si.

Por fim, a pesquisa intitulada *Identidade social e auto conceito do dançarino em cadeira de rodas*, realizada por Lopes (2011), na Universidade Estadual de Campinas, buscou refletir sobre a identidade social e auto conceito do dançarino em cadeira de rodas, no contexto de espetáculos abertos ao público e nas relações estabelecidas entre os dançarinos e os expectadores. Como material empírico, foram realizadas entrevistas com dançarinas atuantes em grupos e companhias de dança em cadeira de rodas. Com isso, percebeu-se que a dança se faz relevante pois cria um ambiente para a comunicação entre grupos, construídas na relação entre suas integrantes, bem como não foi possível encontrar respostas únicas e definitivas das dançarinas entrevistadas, mas sim, depoimentos diversos, com emoções e contradições do ponto de vista social e cultural. Assim, Lopes aponta que “a dança em cadeira de rodas tem se revelado de grande riqueza tanto para os pesquisadores como para as pessoas com deficiência, pois o valor e a multiplicidade de olhares nesta temática ainda requerem investigações em outros desdobramentos” (2011, p. 120).

O poder-saber continuar a responder à pergunta essencialmente moderna *o que fazer?* De outros modos, com outras tecnologias e operações analíticas, a partir de outros lugares de enunciação das verdades, sabendo-se uma outra subjetividade. Subjetividade que prosseguirá, incansavelmente, perguntando e respondendo - imaginária e simbolicamente - ao que sempre nos interroga, pois que não cessa de não se escrever, isto é, ao Real (Corazza, 1998. p. 59).

Diante dos trabalhos lidos e escolhidos, hoje penso a pesquisa como “um espaço-tempo de formação, de uma possibilidade para novas interlocuções, de oxigenação de perspectivas e de ampliação de relações de pensamento” (Araujo; Corazza, 2018, p. 69). As pesquisadoras fizeram uso dos mais diversos conceitos e criaram distintas metodologias de pesquisa que deram conta das suas vontades, das suas problemáticas e dos seus desejos, por mais temporários que fossem. Afinal, os nossos enlaces metodológicos se tornam efêmeros e orgânicos quando alinhados às discussões pós-estruturalistas. É nítido que a dança está para além das Academias de Dança, sendo trabalhada e reformulada nos espaços escolares, urbanos, periféricos e

mediáticos, assim como pode ser interpretada como um fazer artístico ou uma prática corporal, ou ainda, ambas as coisas. Diante do material apresentado, fiquei bastante surpresa ao perceber poucos trabalhos relacionados aos descritores de Dança Contemporânea e de Diferença. Para além, também pude me surpreender com a quantidade de pesquisas com descritor de “Experiência”, totalizando 1.453 trabalhos encontrados. Assim, percebo que o campo da Dança já vem sendo um bom agenciador para pensar as experiências de si.

Por consequência, também surgiram materiais, ao longo dessa revisão, para pensar a Dança enquanto uma prática de resistência, de cuidado de si e de um campo que permite tecer questionamentos às designações tidas como ideias na historiografia da dança, na intenção das dançarinas recriarem uma biografia de si e da Dança, dada as suas práticas artísticas. Ademais, fiquei feliz ao perceber as discussões teóricas e filosóficas que as pesquisadoras, sobretudo mulheres, apresentam, pois se aproximam do referencial que procuro usar ao longo da minha pesquisa, assim como também senti falta das narrativas das experiências que hoje integram os espaços de Dança Contemporânea. Considero que as vozes das dançarinas poderiam circular com mais presença, assim como outras pesquisas associadas à Dança Contemporânea possam surgir.

Para além de criar blocos de análise dos achados desta revisão, penso na própria diferença, conceito que será abordado ao longo da dissertação, enquanto fechamento. A diferença, na qualidade de ferramenta epistemológica e conceitual, saltou-me aos olhos durante a leitura das teses e das dissertações. Posto isso, olhar para os trabalhos acadêmicos que vem sendo produzidos e elaborados desde 2004, é olhar para um terreno científico necessariamente heterogêneo, do qual distintas vertentes teóricas são acionadas. Em resumo, a diferença, aqui, não é vista como uma ausência de blocos de análises, mas como um potencial criativo que permeia as teses e dissertações escolhidas. Ela é conectiva, produtiva e está associada à ideia de multiplicidade.



Imagem 3 - Instagram: @giradanca, 2022

1.4 Objetivos da pesquisa

1.4.1 Problema de pesquisa

Quais experiências sobre si são construídas por múltiplas dançarinas nas relações pedagógicas estabelecidas em grupos de Dança contemporânea?

1.4.2 Objetivo geral

Compreender experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em seus grupos de danças contemporâneo.

1.5 Objetivos específicos

Identificar os deslocamentos discursivos na história da dança em relação à diferença;
Descrever as vivências experienciadas pelas dançarinas em seus grupos;
Analisar as relações pedagógicas produzidas em grupos de danças contemporâneos em relação à multiplicidade.



Imagem 4 - Instagram: @giradanca, 2023

2 PÔR OS PÉS A RITMAR – PASSOS METODOLÓGICOS

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: – Pai, me ensina a olhar!

O livro dos abraços
(Galeano, 2005).

Ao ler esse pequeno fragmento de Galeano (2005), fui apanhada por um espanto. Espanto daquilo que se pode olhar e que nos olha de volta (Didi-Huberman, 2010); daquilo que, quem sabe, escolhemos e estamos autorizados a ver. *Pai, me ensina olhar!*, quer dizer, não basta olhar, é preciso apreender algo no olhar, é preciso, também, aprender a olhar e nesse aprendizado, olhar sob outros pontos focais, sob outras lentes, além daquela viciada e costumeira⁵. Olhar para ser responsável com as coisas que pedem o nosso cuidado, e cuidar dessas coisas para que possamos modificar, de algum modo, às vezes mínimo, o que for possível. Hoje a dança, de certa forma, pede o meu cuidado.

Diante do vasto mar a navegar, as minhas experiências de pós-graduação têm me auxiliado a içar velas rumo às águas, com o desejo de quem deixa um determinado porto, não sei se bem seguro, para lançar-se – talvez essa seja uma metáfora para pensar a pesquisa. Inúmeras velas, diferentes lemes, distintos barcos; uma infinidade de direções possíveis, além da própria tripulação. Carrego no meu barquinho alguns instrumentos (pensadoras, conceitos-ferramentas, percepções, afetos, experiências) que podem servir durante essa caminhada. Contudo, contando com a possibilidade tortuosa que seja a tormenta, ela pode gerar movimentos produtivos, (re)invenções e até impulsionar modos de sobrevivências.

O pensamento filosófico não reúne seus conceitos na amizade, sem ser ainda atravessado por uma fissura que os reconduz ao ódio ou os dispersa no caos coexistente, onde é preciso retomá-los, pesquisá-los, dar um salto. É como se se jogasse uma rede, mas o pescador arrisca-se sempre a ser arrastado e de se encontrar em pleno mar, quando acreditava chegar ao porto”. (Deleuze; Guattari, 2010, p. 239)

⁵ Segundo Dagmar Meyer e Rosângela Soares (2005, p. 33) “faz-se, então, frequentemente, uma distinção entre ‘visão’ (aquilo que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver; e que também muda ao longo do tempo) e ‘visualidade’ ou ‘regime escópico’, que implica considerar e entender que a visão é produzida de diferentes modos que definem e delinham como vemos o que estamos aptos a ver e como vemos estes modos de ver”.

Na primeira subseção, falarei sobre os meus operadores metodológicos para, em seguida, apresentar com o corpus empírico se constituiu. Conjecturar os passos de uma pesquisa, aqui, não se trata de pensar uma metodologia rígida. E sim, de criar um terreno fértil para um texto como um arquivo aberto, podendo ser repensando e remodelado. Para isso, será imprescindível abrir a caixa de ferramentas, para que os conceitos-ferramentas sejam utilizados conforme a necessidade, visando usá-los, testá-los, torcê-los e ver o que acontece (Veiga-Neto 2006). Hoje, para sustentar este estudo, me aloco próxima à vertente pós-estruturalista dos Estudos Culturais, trazendo elementos do rol dos Estudos Foucaultianos, Deleuzianos e outras autoras. Em adição, também me proponho a articular outros conceitos que, com essa pesquisa venham a dialogar, visto que “as transformações na esfera dos saberes e nas tecnologias vêm cada vez mais desalojando as certezas, as permanências, provocando, também, que os sujeitos fluam entre as diversas posições-de-sujeito que lhes são oferecidas a ocupar” (Camozzato, 2014, p. 575).

O fazer pesquisa alinhada aos Estudos Culturais implica a necessidade de um corpo aberto à desconstrução e à reinvenção, pois não trabalhamos com uma metodologia fixa e universal, ao contrário, serão ambíguas, inclusive, desde o início, recorrendo à série de bricolagens, como nos lembra Nelson e Grossberg (1995). As escolhas a serem feitas irão depender das nossas urgências e das nossas condições de possibilidade que são, para Foucault (1996), as possibilidades abertas no campo como consequência das relações de força que definem as opções de emergência, em substituição à ideia de significação. Por isso, a cada gesto da caminhada somos surpreendidas pelas contingências da vida, bem como pela necessidade de mudanças no percurso e penso, junto com a Karla Saraiva (2009, p. 20-21), que:

Se existe uma metodologia, ela consiste em não reconhecer a existência de um caminho previamente traçado e pavimentado, mas teimosa e obstinadamente entregar-se ao ato de construir uma rota própria por entre os objetos, nos entremeios do corpus. Construir o caminho durante a viagem contém a excitação da novidade e os perigos do desconhecido.

De acordo com Nelson e Grossberg (1995), os Estudos Culturais assumem o compromisso de marcar, situar e analisar seus objetos de pesquisa dentro de uma complexa rede de práticas culturais e de relações de poder. De tal modo, é difícil encontrar pesquisadoras dessa área desatentas aos enlaces sociais e políticos de suas épocas. O campo é, por excelência, perscrutador e está comprometido com o questionamento de categorias e práticas tidas como naturais ou ainda naturalizadas pelas práticas culturais. O ato de pensar os artefatos da cultura e a própria cultura está aliado cada vez mais a um processo de descolonização, por isso o campo dos Estudos Culturais se aproxima do viés pós-estruturalista; e isso nos possibilita entender o

mundo não só pela lente da Educação, mas pela conversação que a Educação pode fazer com a área da Saúde, da Comunicação, da Arquitetura, da Filosofia, do Cinema, da Música, da Dança, da Literatura, enfim, das diversas áreas de conhecimento.

Apesar de hoje a Dança e os múltiplos corpos que dançam desenharem um problema nessa pesquisa, entendo que o ato de pesquisar não me levará ao local de verdades para um mundo melhor, porém, “à medida que vamos nos movendo para o horizonte, novos horizontes vão surgindo, num processo infinito. Mas ao invés de isso nos desanimar, é justamente isso que tem de nos botar, sem arrogância e o quanto antes no caminho (Veiga-Neto, 2004, p. 31).

2.1 Multiplicidade e agenciamento: acionando um terreno para pensar a dança

Quando o corpo conjuga seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta essa diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é construir esse espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retornam uns aos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça. (Deleuze, 2006, p. 48-49).

Compreendo que seja necessário pensar esta pesquisa a partir da concepção filosófica deleuze-guattariana sobre diferença, rizoma, multiplicidade e agenciamento. Esses conceitos, que hoje me servem como arcabouço teórico, não se dão separadamente, em progressão e em sequência ordinal, mas desenharam em composição uma ideia filosófica, um campo, um terreno. Então, os apresentarei brevemente nos próximos parágrafos, ora organizados e ora imbricados por teias que, inclusive, são comuns à filosofia da diferença proposta pelos autores.

A multiplicidade é conceitualizada por Deleuze num livro dedicado a Henri Bergson, em 1996. O filósofo francês vale-se da física relativista de Bernhard Riemann e da filosofia da duração de Bergson como ponto de partida para dar movimento ao conceito. De início, Deleuze mostra como a multiplicidade foi obstaculizada na história da filosofia porque a sua formulação se inicia com o problema da relação par uno-múltiplo enquanto um par de opostos.

Para dizer o essencial, um dos maiores obstáculos do argumento da multiplicidade e do mobilismo é que esses são múltiplos por si só, sendo problemático os reduzir a dicotomia do uno. Uno e múltiplo, portanto, não deveriam ser antagônicos e dicotomizados, é através dessa crítica que o conceito está posto dentro da filosofia da imanência, sendo modificado em decorrência da expressão do devir. O devir, do latim, *devenire*, significa chegar, e é um termo que indica as mudanças pelas quais fazemos passar as coisas; para Deleuze e Guattari seria o

conteúdo próprio do desejo⁶. Assim, desejar, para os autores, é passar por devires sem ser reduzida a um ponto de partida e um de chegada. O que seria, então, um ser da multiplicidade?

Um ser da multiplicidade interiorizou a diferença, a diferença está no ser, de modo que, no momento em que ele se exterioriza, deseja apenas reproduzir a diferenciação que já produz como princípio ontológico. O ser da multiplicidade, de fato, tem um motivo para sair de si mesmo; e que não precisa comprovar sua unidade original, pois a unidade da diferença no ser já implica que ele não pode permanecer num estado de recolhimento (Deleuze, 2018, p. 30).

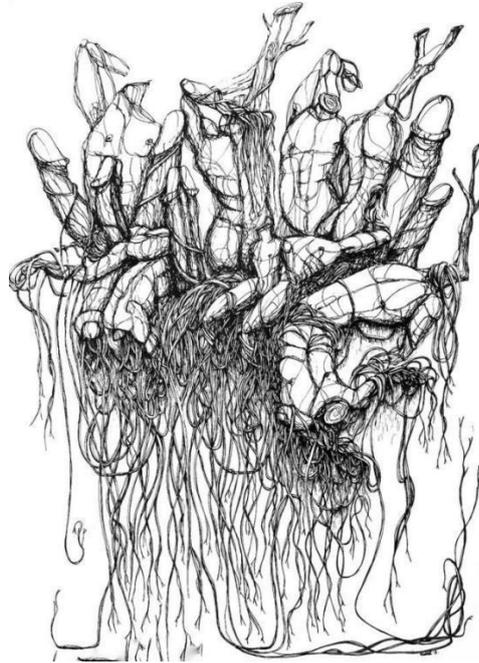
Para a filosofia deleuze-guattariana, pensar a multiplicidade também é um modo de recusar os princípios da representação e da reconhecimento como sistemas que se somam aos moldes tradicionais da memória e da produção de mundo (Gomes, 2021). A multiplicidade se define “pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma sem mudar de natureza” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 33). Então, ao imergir nas conceitualizações da multiplicidade, é, também, considerar este conceito em sua forma substantiva, recusando a posição de adjetivo. De tal modo,

[...] é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes (Deleuze; Guattari, 1995, p.15).

A multiplicidade acontece quando recusamos minimamente o uso negativo, limitado ou exclusivo das disjunções a fim da efetivação da diferença em intensidade e dos planos de fuga que compõem o mundo. Sendo assim, “é preciso que o *ou/ou* das disjunções exclusivas, aquelas que operam fundadas num centro de referência sofra o assédio da potência de um *e* já liberto do predomínio identitário do *é*, um *e*, portanto, capaz de operar como veículo da exterioridade das relações” (Zourabichvili, 2016, p. 16). Operação essa que ocorre em função de uma relação libertaria dos fundamentalismos identitários, à vista disso, a diferença não está na outra e diante da outra, a diferença está em mim, ao passo que também está na relação com outras, pois todas diferimos e somos constituídas por diferenças, assim multiplicamos as relações que se dão para além da unidade.

⁶ “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão” (Deleuze; Guattari, 2011, p.43).

Imagem 5 - Adaptação do rizoma - corpos em movimento



Fonte: artista desconhecida

A composição do rizoma, apontada por Deleuze e Guattari, não possui início e fim. O conceito de rizoma, que advém da botânica, se encontra no meio, entre as coisas, inter-ser, do italiano *intermezzo*, “composto por um sistema descentralizado que acontece em instâncias reais e instâncias virtuais” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 4). O rizoma é um não-regime simbólico e não-hierárquico, em contraposição ao regime arborescente, que nos é comum e conhecido justamente por corresponder à construção da ciência enquanto disciplina, bem como a compreensão dos Estudos Organizacionais e Curriculares, do qual apresentam um desenvolvimento linear dos signos, das coisas e do mundo, composto por estruturas que contém começos, fins, hierarquias e centralidades. No modelo arborescente, que corresponde à ideia dos estudos citados acima, regimes de significado tentam dominar outros regimes de significado. A morte de um rizoma ocorre quando o desejo não se passa mais, não circula, logo, quando um rizoma é fechado, arborificado, algum tipo de criação termina por findar (Deleuze; Guattari, 2000).

Em contraposição, qualquer sistema que busque delimitar uma organização e centralizá-la escapa ao modelo gestual de um rizoma, pois esse está em plano de multiplicidade. Um rizoma também “não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. Uma cadeia semiótica é como

um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos” (Deleuze; Guattari, 2000 p. 15-16).

Entender esses conceitos em circulação e variações pode ser mais didático, assim, é importante resgatar a noção de Deleuze e Guattari (2000) sobre o mundo, a qual os autores pensam o rizoma, a multiplicidade e a diferença em composição e alinhamento com uma série de máquinas que estão em constante devir, isto é, em constante fluxo de ser, operando diferenças a todo instante; diferenças que podem ser produtoras de mundo ao passo que também podem ser capturadas e aniquiladas. Assim, o rizoma não corresponderia ao agrupamento de máquinas, mas às linhas de fuga que se formam da conexão entre essas máquinas. As linhas de fuga, por exemplo, podem ocorrer em oposição aos sistemas normatizadores, bem como o capitalismo (sistema econômico) e o neoliberalismo (racionalidade política), sistemas esses que operam pela manutenção do Estado que produz sensações e princípios de estabilidade, de eternidade e de identidade entre as sujeitas (Deleuze; Guattari, 2000). Bueno, e o que tudo isso tem a ver com dança?

As linhas de fuga acontecem “no coração de uma árvore, no oco de uma raiz ou na axila de um galho, assim um novo rizoma pode se formar” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 23). Então, aqui, me atrevo a pensar que uma nova linha de fuga é formada quando as dançarinas criam novos estratos e operam novas conexões na dança. Conexões essas que proporcionam reflexões que fortalecem variações à estrutura hegemônica do que foi posto e normalizado pela Dança numa partícula histórica do tempo. Uma dança rizomática, se assim pudermos pensar, seria aquela que produz diferença enquanto prática artística que faz ruir as interpretações universalistas e normatizadoras do mundo, dando passagem aos discursos menores, de margem e periféricos. Isso não significa, no entanto, que a dança é composta a todo tempo pela multiplicidade e por novos agenciamentos, multiplicadores da diferença, pois as práticas de governo normalizadoras operam e também são responsáveis pela apropriação das multiplicidades. Entretanto, há possibilidades para pensar e trabalhar com múltiplas dançarinas que operam não a favor de uma identidade ordinária e originária na dança, mas que produzem relações e conexões múltiplas, híbridas, plurais, possibilitando trilhar tantos outros caminhos para pensar o mundo, o corpo, as manifestações artísticas e as experiências de si que culminam no ato de dançar. À esta dança que produz diferença e procura se deslocar de fixações identitárias, irei chamar de Dança Contemporânea.

A Dança Clássica, em concordância com a sua formulação e o seu próprio arcabouço histórico, tende a praticar a matéria corporal com o fim de moldá-la, a Dança Contemporânea, para além, emerge na procura de uma modulação infinita, que irá dissidir, divergir, estar em

desacordo com os movimentos de dança anteriores à manifestação da Dança Contemporânea. As diferenças, no entanto, também são existentes entre o corpo-dançante clássico e o corpo-dançante contemporâneo, pois são corpos que emergem de uma mesma matéria e é somente a maneira de praticar essa matéria corporal imanente que as distingue: moldar e modular (Gadelha, 2010).

Somada à pesquisa de Rosa Gadelha (2010), não são apenas dois estilos que fazem dançar de diferentes maneiras corpos que seriam semelhantes, “trata-se de dois agenciamentos de dança diferentes que colocam em jogo corpos-dançantes diferentes” (Gadelha, 2010, p. 17), pois, “moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável” (Deleuze, 1991, p. 38). É com essa dança que esse texto busca compor, é com dançarinas que produzem modulações contínuas e perpetuamente variáveis que esse texto assume laços, afinidades, conversações e escuta. Assim, “operar nessas condições é resistir afirmando-se em diferença, e o que tudo isso implica: gesto, materialidade, construção de tempo, adensamento de experiência coletiva, fluxos de tempos/espacos/sentidos” (Gadelha, 2010, p. 28).

A dança contemporânea [...] possibilita uma outra abertura à dança: um novo agenciamento de dança. Ela revoluciona a arte coreográfica notadamente porque é reconsiderada sob um ângulo radicalmente novo. Seu principal ator: o corpo que dança. Tradicionalmente concebido através “do que ele permite”, como matéria pesada e inerte, o corpo é, na dança contemporânea, valorizado como fonte de criação sem precedentes (Gadelha, 2010, p. 60).

Uma dança que produz agenciamento, um elemento poético em Deleuze, que faz referência aos movimentos produtores da quebra de continuidade, provocando conexões que produzem irrupções da diferença. Como a multiplicidade, o agenciamento não cessa de modular transformações de mundo. Ora, se por um período do tempo tínhamos como referência prioritária dançarinas normatizadas pelo ideal de corpo da dança clássica e hoje temos dançarinas para além desse ideal em grandes espetáculos de dança e em diversas academias, algo mudou, e essas mudanças também são discursivas e subjetivas. De tal forma, as dançarinas são agenciadas pela Dança Contemporânea, isto nos diz também “que o agenciamento de dança contemporânea, como todo agenciamento, é uma junção de uma consistência instável e precária” (Gadelha, 2010, p. 104). Instável e precário porque o espaço da Dança Contemporânea e o corpo que pertence a este espaço está imbricado no fazer artístico e pertencem às mudanças da sua época, mudanças que oscilam, vacilam, não dão conta e são atualizadas a todo instante.

Ao decorrer do texto, apresento um pouco das dificuldades que tive ao nomear as sujeitas da pesquisa, pois quando resgato os grupos de Dança Contemporânea, sobretudo na perspectiva da multiplicidade, discursos são evidenciados, visto que as próprias dançarinas, por vezes, mostram como os seus corpos ocupam cenários inabituais na Dança. Por mais que avancemos as nossas discussões contemporâneas a respeito da inclusão, proporcionando diálogos rumo às danças mais “democráticas”, as múltiplas dançarinas estão imbricadas por discursos previstos, que as subjetivam e as organizam numa malha discursiva do que é esperado em Dança, visto que “não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (Foucault, 2010, pg.132).

Justamente pela vivência de algumas dificuldades inerentes à pesquisa, tomo as discussões de Multiplicidade e de Diferença para dialogar com a Dança Contemporânea. Conceitos-ferramentas como esses não surgem para enquadrar as sujeitas-dançarinas e apontar caminhos assertivos em torno da Dança, para além, são conceitos que chegam à pesquisa para alargar cada vez mais um território de Dança que, majoritariamente, ao longo da sua história, foi sendo constituído por uma série de violências excludentes, das quais os corpos das dançarinas são vistos como quinquilharias mercadológicas, boas para vender imagens do que seria um “corpo ideal” em dança. De tal forma, apoiada em Tomaz Tadeu da Silva (2002, p. 66) é importante relembrar que “a multiplicidade não tem nada a ver com a variedade ou a diversidade. A multiplicidade é a capacidade que a diferença tem de (se) multiplicar”, assim como “a diferença não tem nada a ver com o diferente. A redução da diferença ao diferente equivale a uma redução da diferença à identidade”.

Apostando na diferença enquanto lastro da multiplicidade, entende-se que a metodologia abre caminhos para pensar a Dança Contemporânea na tentativa de subverter a obviedade do corpo, das práticas e dos discursos a despeito de qualquer classificação e cerceamento para, justamente através da dança, “explorar o movimento e compor um corpo que não está dado, que não se evidencia, pois é na singeleza das composições, no inusitado dos encontros que a arte nos mostra que há uma vida crua aquém e além de qualquer prévia organização do corpo” (Sander, 2009, p. 402).

2.2 Experiências de si e tecnologias do eu: giros possíveis

A partir do texto *Tecnologias do Eu e Educação*, Jorge Larrosa, apoiado em suas teorizações foucaultianas, oferece pistas para refletir acerca das práticas pedagógicas como aquelas em que “se produz ou se transforma a experiência que as pessoas têm de si mesmas” (Larrosa, 1994, p. 36). Com isso, me valido das discussões para trazer o conceito, que são as Experiências de Si. Bem como, ao longo da pesquisa, os conceitos de multiplicidade e diferença já foram abrindo caminhos no texto e constituem lentes que corroboram meu olhar nesta pesquisa.

É no interior das práticas pedagógicas que ocorrem operações constitutivas que modelam as subjetividades e fabricam sujeitas, “produzindo formas de experiência de si nas quais os indivíduos podem se tornar sujeitos de um modo particular” (Larrosa, 1994, p. 57). Desta forma, posso pensar a Dança Contemporânea como um espaço pedagógico, espaço de superfície sensível, onde se produz afetos, inscreve-se marcas, deixa vestígios e feixos (Larrosa, 2021). É através dos espaços pedagógicos, seja ele uma sala de aula, uma música, uma dança, um coletivo, uma aula pública, que se aciona os dispositivos pedagógicos, “um dispositivo pedagógico será, então, qualquer lugar no qual se constitui ou se transforma a experiência de si. Qualquer lugar no qual se aprendem ou se modificam as relações que o sujeito estabelece consigo mesmo” (Larrosa, 1994, p. 57).

A experiência vivenciada e estudada por Larrosa e, sucessivamente por suas comentadoras, não é dada de antemão como uma realidade, como um fato, e por isso é tão difícil de defini-la, de identificá-la e de objetivá-la. A experiência é algo que nos acontece, nos assombra, toma o corpo e o faz vibrar, sofrer, gozar, pensar. Algo que luta pela expressão “e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto” (Larrosa, 2021, p.10). Porém, algumas advertências são estabelecidas para pensar a experiência. Em primeiro lugar, a informação não é necessariamente experiência. Em segundo lugar, a experiência é cada vez mais rara por excesso de opinião do mundo moderno. Em terceiro lugar, por falta de tempo do mundo contemporâneo, a experiência anda cada vez mais difícil de ser elaborada.

Larrosa (2021) defende a passagem de um acontecimento à experiência enquanto um processo de travessia e perigo, salientando a etimologia da palavra. Experiência tem o *ex* de exterior, de estranho e de estrangeiro. Um corpo, portanto, que se deixa ir, que é tomado por algo. Em Heidegger (1987, p. 143) “fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos

ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo”.

Para Larrosa (2021), a experiência toma um corpo pelo acontecimento da chegada. Assim, a sujeita da experiência é um porto de chegada, como um lugar que recebe e acolhe aquilo que chega e que, ao acolher, dá lugar e levanta passagens e também recolhe em aprendizado (Larrosa. 2021). De tal modo, o ato de acolher e dar lugar aos acontecimentos da vida poderá fundar uma ordem epistemológica e ética, pois o que ocorre é que “se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação [...] O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana” (Larrosa, 2021, p. 30). Um saber finito, vinculado às indivíduos e suas comunidades, um saber que tem a ver com a própria elaboração do sentido ou do sem-sentido daquilo que nos ocorre. Logo, a experiência de chegada tende a culminar nas sujeitas receptivas, aceitantes, que se deixam interpelar. Já, ao contrário, uma sujeita pouco aberta ao mundo, é uma sujeita incapaz de experiência, de acordo com o autor.

O sair transformada pela experiência tem a ver com algo que ocorre ao longo da vida e que nos vira ao avesso, impossibilitando qualquer tipo de retorno ao eu do passado, pois dada a experiência de um acontecimento, mudanças são elaboradas. De tal modo, a subjetivação se passa enquanto experiência no interior de cada sujeita, dada as suas práticas, as suas movimentações no mundo, o que envolve as relações de verdade e de poder. Portanto, afirma-se “que não existe uma verdade essencial e interior inerente ao sujeito. Pelo contrário, entende uma verdade constituída por meio de regimes específicos” (Nicolazzi, 2004, p. 108). Para além, Foucault “permite-nos pensar que os indivíduos, no processo de constituição de si mesmos, enquanto sujeitos de uma experiência singular, encontram maneiras diferentes de se conduzir (...) que define os contornos de uma experiência possível” (Nicolazzi, 2004, p. 105).

Então, penso a experiência como um acontecimento que, para além da individualidade da sujeita dançarina em suas práticas artísticas e corporais, está aliada a uma atitude crítica, podendo fortalecer laços com as narrativas e os discursos que são promovidos no campo da Dança Contemporânea em cada período, dentro dos limites temporais que a definem. Me inspiro em Deleuze para pensar o acontecimento. Um acontecimento nada mais é do que uma produção de instabilidade dentro de um território. Ou seja, dado a potência dos encontros e das circulações que fazemos pelo mundo, algo acontece e, desse acontecimento, se produz um furo nas representações dominantes, nos sistemas que normalizam e classificam as sujeitas. É através dos acontecimentos que são produzidas as multiplicidades e as desterritorializações. Isto é, surgem novas condições de ser e estar no mundo (Zourabichvili, 2016).

Como será apresentado ao decorrer dos capítulos, é possível ver uma série de deslocamentos discursivos ao longo da historiografia da dança. Como de exemplo, a estratificação da dança ao decorrer da Idade Média; ora, corpos com deficiência física não eram atrativos para a dança em espaços públicos e, caso dançassem, estavam ligados aos *freakshow*, assim como também veremos, com o decorrer da Modernidade, esses mesmos corpos adquirindo respeito e espaços importantes no campo da Dança. Algo mudou na elaboração dos discursos e na produção de normalidade, mostrando, assim, que “experiência é a dupla construção, a de histórias pelos sujeitos, a dos sujeitos nas histórias” (Nicolazzi, 2004, p. 109).

O corpo da dançarina pode ser pensado enquanto superfície da inscrição de acontecimentos, produtor de saberes, poderes e formas de subjetivação. Nos próximos capítulos, é possível visualizar como o dançar na década de setenta produziu uma série de experiências na dança que diferem das experiências do dançar em 2022. As experiências, tanto produtoras quanto produzidas de acontecimento, não são calculadas, presumidas, por mais que os discursos capturem a todo momento o corpo que dança. Nesse sentido, a “experiência persiste como um elemento indeterminado, logo, não é da ordem do meramente previsível. Nesse sentido, precisamos de uma educação que concorra para uma atenção aos acontecimentos” (Almeida, 2013, p. 60).

Como estratégia de refinamento da pesquisa e direcionamento para o objetivo proposto, busco compreender as experiências de si construídas por múltiplas dançarinas mediante as vivências e relações pedagógicas vividas em seus grupos de Dança Contemporânea. Considero produtivos os grupos de dança para pensar as experiências de si pelas quais as múltiplas dançarinas passam, tanto em troca com a turma, com as colegas, com as tutoras, quanto consigo mesmas. As narrativas se apresentam como um *corpus* documental pertinente, visto que “diferentes narrativas de si, entre memórias, depoimentos, entrevistas, correspondências, diários ou blogs permitem cartografar a própria subjetividade” (Rago, 2013, p. 33).

Para compor o *corpus* da pesquisa, foram realizadas entrevistas-narrativas, uma vez que a fala sobre si pode ser pensada como ferramenta que permite refletir sobre os processos pedagógicos e as experiências de si que despontam na produção da própria subjetividade. Resgatando que, para Larrosa (2021), a sujeita da experiência está interpelada pela língua, pelas palavras, logo,

O homem é um vivente com palavra. E isso não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, é tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente se dá na palavra e como palavra (Larrosa, 2021, p. 17).

Justamente por sermos tecidas de palavras e viventes nesta condição, relaciono importantes argumentos para pensar as experiências que a Dança Contemporânea pode proporcionar, experiências que ocorrem por meio das dançarinas que integram os mais diversos espaços de dança. Nesse caso, por meio da narrativa, as dançarinas podem (re)construir as significações que atribuem ao seu processo na dança, pois falam de si mesmas. Aqui, em contrapartida, não se trata de um resgate autobiográfico, não é a totalidade do passado que deverá ser prescrutada, pelo contrário, são os acontecimentos que ganham o caráter de experiências singulares, viabilizando um espaço de narração. De tal modo, o ato da fala a respeito dos atravessamentos que a dança produziu em si mesma, poderá funcionar como um mecanismo pedagógico capaz de resgatar experiências e compreender de que modo está sendo constituída essa subjetividade. Assim, o processo de narrar-se poderá levar as dançarinas à composição das memórias e das recordações que, por meio da capacidade de tecitura pessoal e coletiva, narram as suas vivências e singularidades na dança, em composição com as suas capacidades criativas e ficcionais. Na construção da história

Crio-me de novas formas, instituindo um “eu” narrativo que se sobrepõe ao “eu” cuja vida passada procuro contar. O “eu” narrativo contribui efetivamente com a história toda vez que tenta falar, pois o “eu” aparece de novo como perspectiva narrativa, e essa contribuição não pode ser totalmente narrada no momento em que fornece a âncora de perspectiva para a narração em questão (Butler, 2017, p. 55).

Com Judith Butler, compreendo a narrativa enquanto uma prática parcial, da qual escapa da zona definitiva das histórias, isso significa, também, que o presente, o tempo do ato narrativo, é tão importante quanto as recordações e a memória que servem de solo para o conteúdo da narrativa, pois é um tempo inventivo. É neste tempo inventivo, do qual a sujeita procura falar de si, que também é possível tomar nota que o “si mesmo já está implicado numa temporalidade social que excede as suas próprias capacidades de narração” (Butler, 2017, p. 18) e essa exceção, característica do próprio tempo e de um corpo singular que não pode ser capturado por uma narrativa completa, não impede a sujeita de falar de si; ainda assim, é através da própria história faltante e que escapa que serão contadas as histórias.

As Tecnologias do Eu, citada inicialmente por Foucault (1980) e posteriormente teorizada por Larrosa, implica certa relação entre o “governo” e a “subjetivação”, assim, Foucault (1989, p. 136) propõe uma análise para “o governo de si por si mesmo (*de soi par soi*) em sua articulação com as relações com os outros (*rappports à autrui*) tal como se encontram na pedagogia”. Isso significa que as sujeitas, as suas histórias e as suas experiências são inseparáveis das tecnologias do eu, pois seriam modos de elaborar a si mesmas por meio de

uma série de práticas, constituindo a “história do eu como sujeito, como autoconsciência, como ser-para-si, é a história das tecnologias que produzem a experiência de si (Larrosa, 1994, p. 20).

Da relação que estabelecemos conosco, organizamos práticas que:

Permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade. (Foucault, 1990, p. 48)

Para Larrosa (1994, p. 48), a experiência de si é constituída a partir das “construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal”. Com isso, o autor afirma que a construção daquilo que somos depende das histórias que fomos apreendendo ao longo da vida, assim como do nosso repertório de escuta que irá definir o que seria ou não memorável, nessa perspectiva, “narrar é uma modalidade discursiva que estabelece as posições de sujeito e as regras da sua inserção numa trama” (Gomes, 2021, p. 37). De tal modo, a experiência, além de ser um momento de suspensão onde pode deixar-se levar pela paixão da experiência, também é um momento de resgate referencial, do qual a dançarina poderá levar para frente um acontecimento importante no seu processo de dança, reelaborando a experiência através da sua própria fala, afim de (re)contar de outros modos os seus percursos na dança.

Importante atentar, também, para uma das características mais belas a respeito da narrativa, que é o seu caráter de abrir espaço ao porvir, de fazer contornar um futuro dado aquilo que se narra. A recordação que compõe uma narrativa não é apenas o retorno ao passado, “a recordação implica imaginação e composição, implica um certo sentido do que somos, implica habilidade narrativa” (Larrosa, 1994, p. 68). É através do gesto de olhar para o passado e recontá-lo que, segundo Silva (2019), podemos dar sentido ao presente e construí-lo, aliadas a possibilidade de imaginar mundos - e aqui, quem sabe, outras danças também.

2.3 Entre conversações e narrativas

Optei por ter como materialidade empírica entrevistas-narrativas que realizei com dançarinas que compõem grupos de Dança Contemporânea. Ao total, foram dois grupos distintos. A fim de refinar a produção de dados, busquei realizar entrevistas com duas dançarinas de cada espaço. Ao manter o contato com os grupos de dança e conversar com as dançarinas, busquei ver quem se voluntariou às entrevistas, mantendo esse critério de escolha.

Em breve relato trago a escolha dos grupos – Grupo Diversos e GiraDança – e uma descrição dos mesmos.

Dê início, já sinalizo a minha preferência pelas entrevistas-narrativas, isto é, uma abordagem que se diferencia de entrevistas com roteiros estruturados, por exemplo, justamente pela flexibilidade na hora da entrevista. Durante a entrevista-narrativa, coube à pesquisadora criar um terreno de acolhimento para que as dançarinas contassem as suas histórias, de acordo com os objetivos da pesquisa, de forma mais livre e aberta, sem seguir um roteiro rígido específico. Portanto, não deixei de chegar aos encontros sem algumas perguntas disparadoras, sem um roteiro ‘semi-estruturado’, apesar de pouco usá-lo. Assim, ao combinar essas abordagens, percebo que uma metodologia híbrida pode maximizar a qualidade e a variedade dos dados coletados.

A escolha pelo grupo *Diversos* diz de um encontro que pude ter ao longo do primeiro ano do mestrado, através de uma viagem que a minha orientadora fez a Santa Maria. Assim, podemos trocar contato com as professoras coordenadoras do projeto e nos aproximarmos do grupo, sendo muito bem acolhidas. Com relação ao grupo *GiraDança*, diz de um encontro que pude ter logo no início do mestrado, pois foi um grupo que me inspirou a pensar inclusive na minha problemática de pesquisa e em determinadas questões teóricas dessa dissertação. Ademais, também estou atenta às demandas das dançarinas, pois serão diversas. Muitas procuram a dança inclinadas ao fazer artístico, assim como, outras procurarão por ser uma atividade física, corporal, que exercita o corpo e que pode fazer bem à saúde; coube, então, refinar essas questões durante a prática das entrevistas.

A *Companhia GiraDança* foi criada pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Moraes em 2005, na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte. O intuito dos bailarinos era criar um projeto que abarcasse uma linguagem singular na Dança Contemporânea, a partir do uso de corpos compreendidos como diferentes, enquanto ferramenta de trabalho. Isso acabou culminando em um elenco de bailarinos com e sem deficiência física, o que possibilitou uma investigação em torno dos limites do corpo para pensar a dança e as práticas artísticas relacionadas a ela. Logo, a Cia. trabalha em uma “zona capaz de gerar tecnologias inacabadas (coreografias); operadoras de corpos discursivos ou de discursos corpados com o enfoque nas relações tensionais entre corpos com e sem deficiência” (Américo, 2022, p. 9).

O Grupo *Diversos* advém de um programa de extensão da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) que busca desenvolver, em longo prazo e de forma contínua, trabalhos de inclusão e acessibilidade nas artes, no município de Santa Maria. O Grupo, hoje, comporta

pessoas com e sem deficiência física, artistas independentes, estudantes/professores de espaços não formais e a academia interna da universidade. Além do grupo trabalhar com Dança, também há trabalhos sendo desenvolvidos na área do Teatro e da Música. As aulas de dança são regulares, em diferentes estéticas e modalidades, para o público geral, contando com repositório de imagens de dança auto descritivas, consultoria em acessibilidade e mostras bienais de arte acessível.

As perguntas foram direcionadas para identificar as experiências vivenciadas pelas dançarinas, buscando compreender os deslocamentos discursivos na história da dança em relação à diferença e, por fim, para analisar as relações pedagógicas produzidas em grupos de Dança Contemporânea em relação à diferença e à multiplicidade. As relações pedagógicas, nesse trabalho, giram em torno das alunas dançarinas e não das professoras.

Corroborando com Sandra Andrade (2008), ao realizar as entrevistas, não busquei por uma unicidade sobre as coisas e os fatos, considere-as como instância central que, somada a outras, trouxeram informações importantes sobre o vivido das dançarinas, possibilitando interpretações mesmo que provisórias e parciais. Com Judith Butler (2017), na esteira das suas teorizações sobre relatos de si, tomo-a como referência para pensar a narrativa não enquanto uma história com certeza única e verdadeira, mas como narrativas que contam histórias possíveis, estabelecendo ligações com a temporalidade de um conjunto de normas das quais a sujeita está inserida, normas, inclusive, que por vezes podem contestar a singularidade das histórias.

Acato a entrevista como parte do processo metodológico por acreditar que as produções narrativas, bem como o momento do encontro entre pesquisadora e entrevistada, carregam a possibilidade de (re)pensar a vida, as práticas de dança e as experiências transpostas de momentos passados bem como a experiência, em ato, no próprio decorrer da entrevista. Aqui, saliento o modo como me relaciono com as entrevistas narrativas, isto é, não acredito na impessoalidade. As entrevistas são pessoais, o que demanda uma entrega aliada à afinidade tanto da entrevistada como da pesquisadora, suscitando um espaço de acolhimento e escuta ativa. De tal modo, trago a noção de conversação, que deriva da palavra “conversa”, tendo sua origem do latim *conversatio*. Conversar significava “encontrar alguém/algo”, composto por *con*, que significa “junto”, e *vertere*, “virar-se para”. Assim, interpreto esse momento metodológico como um momento de conversa e de encontro com outras dançarinas, de virar-se para um corpo que é repleto de vivências e repertórios.

As entrevistas proporcionam, segundo Rosália Duarte (2004, p. 215), “fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada um daqueles

sujeitos percebe e significa sua realidade”. Isso não significa que as dançarinas portam a verdade sobre a dança e que através das entrevistas coletamos algum tipo de revelação. Essa não é a questão. Significa, no entanto, que a produção das sujeitas ocorre no âmbito da linguagem, das narrativas, dos modos de subjetivação, das técnicas de si, nas relações de poder e saber, do ser-consigo. Assim, Sandra Andrade (2012, p. 176) mostra que, “os sujeitos são constituídos pela associação de diferentes discursos”, e é no interior dos diversos discursos e diante dos modos de subjetivação que há espaço dê resgate à experiência. Foucault irá denominar “modos de subjetivação” a estas “formas de atividade sobre si mesmo” (Castro, 2009, p. 409). Dessa maneira, as formas pelas quais as dançarinas conduzem as suas vidas mediante as relações consigo mesmas, bem como a relação com os diversos espaços sociais, produtores de discursividades e relações de poder, as subjetivam ao passo que constituem uma série de experiências.

Pensar os espaços enquanto produtores de discursividades e relações de poder e, diante disso, trabalhar com narrativas que abordam a subjetivação das dançarinas por justamente estarem incluídas nessa teia, leva-me a pensar que quando narramos e contamos a história de nós mesmas “as palavras também são lavadas enquanto digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo da minha vida [...] pois as estruturas indiferentes que permitem o meu viver pertencem também a uma sociabilidade que me excede” (Butler, 2017, p. 51). Assim, a narrativa é construída por aquilo que é meu e também não é, em circunstância de uma série de questões de reconhecimento da sujeita consigo mesma na ordem do discurso, das normas. Para além, é também no horizonte normativo, é aqui poderíamos pensar no horizonte normativo da linguagem, da escolha de palavras que se usa para referenciar uma história, nossa e das outras, que a sujeita se reconhece, se vê, se escuta e oferece uma abertura crítica no seu relato (Butler, 2017).

Assim como não acredito na impessoalidade da entrevista, também não acredito que os discursos são neutros, de tal forma, a pesquisa, alocada num campo pós-estruturalista, quebra com o fantasma da imparcialidade. Deste modo, as narrativas que chegam até a pesquisadora, bem como as perguntas que são levantadas no momento de conversa, são compreendidas em uma série de relações de poder. O compromisso ético que esta pesquisa assume, diante das narrativas singulares das dançarinas, sobre si e sobre o mundo, é de escuta e de acolhimento, bem como a partilha de uma pesquisadora que também é dançarina.

Por fim, o que tomo como ensinamento de Foucault e da minha colega de linha de pesquisa, Rosane Rollo (2022), que me estimulou a trabalhar com narrativas, é justamente o ato de pensar as entrevistas não como um espaço bruto, quadrado, no qual alocamos uma lupa para

olhar um objeto de pesquisa, mas para além e distante disso: um espaço de ressignificação dos nossos objetivos, que privilegia a própria experiência da entrevista, juntamente com os afetos e as trocas realizados durante o processo como o próprio objeto de análise. A fim de sistematizar brevemente o momento da entrevista, estruturei um roteiro de perguntas semiestruturado (APÊNDICE B), o que não impediu de, dada as necessidades do encontro com as dançarinas, surgirem outros questionamentos e indagações, visto que os encontros estavam abertos à espontaneidade.

As entrevistas-narrativas foram realizadas nos locais escolhidos para cada dançarina, acompanhada do Termo de Consentimento Institucional e do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Com a autorização das dançarinas, gravei as entrevistas com o intuito de transcrever fidedignamente as respostas obtidas. Em seguida, analisei as entrevistas, conectando as narrativas obtidas com as bases teóricas que sustentam o referencial dessa investigação, a fim de responder a problemática de pesquisa. Após a transcrição das entrevistas, marquei, enviei as mesmas transcritas para cada participante via e-mail, a fim de criar uma devolutiva do material produzido. As entrevistas variaram de 30 minutos a 1 hora. Com o objetivo de preservar a confidencialidade das entrevistadas, uma vez que há relatos abordando assuntos delicados e de exposição, optei por utilizar nomes neutros para distingui-las. Assim, com o Grupo Diversos, têm-se as dançarinas Ariel e Zuri, já com o GiraDança, têm-se as dançarinas Uri e Eli.

As primeiras entrevistas foram realizadas com as dançarinas do Grupo Diversos, via Google Meet. Devido ao deslocamento complicado até Santa Maria e à falta de tempo das participantes após as aulas, optamos por conduzir as entrevistas-narrativas à distância. Inicialmente, apresentei-me novamente e expus os objetivos da pesquisa, direcionando o momento mais para um espaço de conversação do que para um questionário que dicotomizasse o diálogo entre respostas certas ou erradas. Apesar de seguir um roteiro semiestruturado, outras perguntas surgiram durante o encontro. No início, li o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido em conjunto e enviei-o via e-mail. Ambas as entrevistas transcorreram tranquilamente, com momentos de reflexão, risos, emoções e uma atmosfera de transferência, uma vez que ocupar o papel de dançarina também me proporcionou uma abertura ao diálogo. Algumas semanas depois, tive a oportunidade de conhecer o GiraDança quando o grupo esteve no município de Porto Alegre. Inicialmente, o meu encontro com as dançarinas entrevistadas foi marcado por momentos de lazer e pela partilha das performances criadas pelo grupo. Assim como no Grupo Diversos, conduzi as entrevistas com o Gira através do Google Meet. Os detalhes desses encontros serão descritos a seguir.

2.4 Diário de campo

Penso o diário de campo enquanto sinônimo de amizade. É aquele bloquinho ou caderninho que compramos, montamos e modulamos de acordo com os nossos gostos. Além do arco-íris em formato de *post-it* e das canetas coloridas, o diário é confidente da pesquisadora, podendo comportar gostos, cheiros, sons, verbos, sentenças, desejos, vontades, perceptos, segredos, frases, rabiscos, palavrinhas, silêncios e ausências. O diário de campo possibilita a documentação das vivências que emergem no território da pesquisa, se essas vivências serão documentadas através da flor que encontro no chão ao me aproximar das entrevistadas ou através da elaboração de um pensamento complexo no decorrer das entrevistas ou na composição desses dois acontecimentos, eu já não sei. Além de ser um instrumento básico de registro de dados da pesquisadora, pode servir como potente material de auxílio durante o movimento analítico também.

2.5 Aspectos éticos

Nesta pesquisa foram respeitados os preceitos éticos e legais quanto à garantia de sigilo e confidencialidade de todas as informações fornecidas pelas dançarinas. Da mesma forma, o tratamento dos dados coletados seguirá as determinações da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD - Lei 13.709/18) (Brasil, 2018). Conseqüentemente, atribuí nomes neutros e fictícios às dançarinas ao longo da dissertação.

O projeto de pesquisa foi cadastrado no Sistema de Pesquisa da UFRGS (Portal do Servidor UFRGS), em seguida encaminhado para a Comissão de Pesquisa da Faculdade de Educação (COMPESQ/EDU), após esse momento, foi registrado na Plataforma Brasil para apreciação pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFRGS e aprovada, com a seguinte numeração do Certificado de Apresentação de Apreciação Ética (CAAE): 73175523.1.0000.5347. Ainda, para o início da investigação, foi solicitada autorização dos cenários onde o estudo será desenvolvido.

As entrevistas tiveram o seu início após a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (APÊNDICE A) e o Termo de Concordância da Instituição (APÊNDICE C), que configura o aceite para participar do estudo. Este termo foi assinado em duas vias, permanecendo uma com a pesquisadora e outra com a participante da pesquisa, para eventuais dúvidas ou solicitações.

As dançarinas participantes tiveram acesso à pesquisadora, em todas as etapas do estudo, para esclarecimento de eventuais dúvidas, bem como a possibilidade de retirar seu consentimento de participação voluntária na pesquisa, assegurando sua vontade de permanecer ou desistir em qualquer momento, sem constrangimento, prejuízo ou qualquer penalização. Além disso, foram orientadas quanto ao seu direito de interromper as entrevistas em qualquer etapa do processo.

Em conformidade com a Lei de Direitos Autorais nº 9610/98, as entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas na íntegra, sendo considerados os aspectos éticos de consentimento e confidencialidade das participantes do estudo. As gravações em áudio MP3 serão guardadas por cinco anos e destruídas após esse prazo (Brasil, 1998).

Em relação aos riscos, este estudo oferece riscos mínimos. Desta maneira, foi assegurada às entrevistadas a possibilidade de interrupção da entrevista, bem como, o seu desejo em retomá-las ou não em outro momento, ou mesmo de abandonar a pesquisa.

Com relação aos benefícios, estes serão indiretos, ocorrendo através da entrega da pesquisa à comunidade acadêmica, aos grupos de dança que estão atrelados a esta pesquisa e às próprias dançarinas. Além disso, somará como um material de resgate historiográfico da Dança no Brasil e no estado do Rio Grande do Sul. Não haverá custos ou benefícios financeiros pela participação no estudo. Após o término, os dados da pesquisa serão mantidos em arquivo digital por um período de cinco anos, sob a responsabilidade da pesquisadora do projeto.

2.6 Elas chegam, eu chego, nós chegamos: com o grupo Diversos e com o GiraDança

O meu primeiro deslocamento foi em direção ao Grupo Diversos. Antes de encontrar o grupo, pude trocar mensagens via *WhatsApp* com a professora Mônica Borba, da UFSM, também dançarina e coordenadora do projeto. Dada as nossas primeiras conversas, fiquei bem empolgada e curiosa com as aproximações que estavam por vir. Relatei à Mônica sobre a minha metodologia de pesquisa, sobre a intenção de realizar as entrevistas-narrativas; e desde o início ela me orientou a primeiro conhecer o espaço para depois repensar alguns recortes que já estavam estabelecidos e desenhados por mim, recortes que também são necessários e fundamentais para operacionalização de uma pesquisa de mestrado.

Encontrei o Diversos numa manhã ensolarada de inverno, durante o período da manhã. Cheguei na UFSM e me direcionei ao anexo do prédio de Dança. De início, já fui recebida com abraços calorosos e perguntas curiosas, como “De onde você é?”, “Essa é a pesquisadora que vai trabalhar conosco?”, “Você também dança?”. Aos pouquinhos, fui conversando enquanto

as dançarinas chegavam e respondendo às perguntas, à medida que também conhecia o espaço e as integrantes. A aula começou num grande círculo, do qual todas foram convidadas a se apresentar. Escutei atenta as apresentações e também falei sobre o porquê de estar presente. Ao final da minha fala, fiz um convite aberto para, caso alguém quisesse somar à pesquisa, que viesse falar comigo ao final da aula.

Aos poucos, o grupo foi se espalhando pelo chão da sala e ocupando posições diversas. A Mônica me deixou à vontade para ficar olhando a aula ou entrar na dança. Confesso que fiquei indecisa e com receio de invadir um espaço que, mesmo sendo convidada a participar, não parecia ser meu. Então, escolhi ficar sentada num canto da sala, olhando os exercícios da turma. O sentimento que tive foi dúbio, porque existiu o receio de já chegar dançando num espaço até então desconhecido, receio esse que se assemelha às sensações da própria escrita do projeto de pesquisa, ao nomear as dançarinas e encontrar conceitos-ferramentas que me ajudassem a materializar o que é a Dança Contemporânea. Quem sabe, as danças de chegada também são assim. Lidamos com incertezas, mas também colocamos os pés à disposição de um território que permite ressignificar o corpo, apesar das infundáveis dúvidas. Ficar apenas na posição de telespectadora, num canto da sala, não foi confortável, assim como ‘dançar a chegada’ também não era. Então, foi preciso dançar em dupla. Até porque, dançar sozinha, naquele contexto, não fazia sentido.

Num piscar de olhos, recebi o convite de um dançarino para sair do canto da sala e entrar na roda. O convite escorreu pelas mãos do Diego e encontrou as minhas, assim, levantei, nos olhamos e seguimos a dança. Em seguida, fui dançando com outras dançarinas ali presentes. Fui percebendo, aos poucos, que não existia uma divisão, uma hierarquia na sala, entre professora, monitoras e alunas, todas dançavam juntas. Após alguns minutos dançando, retornei ao Diego e ele me convidou para dançar em sinônimo de apresentação, enquanto a turma nos assistia. Foi um momento agasalhador. Por mais que as pernas entoassem desequilíbrio e balbuciavam, o coração entendeu que sustentar a chegada é sempre uma questão de tempo, de ritmo e de espera. A dança há de encontrar. Após várias performances em duplas, trios e pequenos grupos, a aula chegou ao fim. E com o fim da aula, retornamos ao círculo para quem se sentisse confortável pudesse relatar a sua experiência, um momento de partilha sobre como a dança tocou a cada uma durante aquela manhã. Confesso que achei lindo esse momento destinado à fala, à experiência e à escuta. Passei, ao longo da minha, por várias academias de dança, mas, até então, nunca tinha sido convidada a falar sobre as minhas experiências num pós-aula.

Ao passo que as integrantes se encaminhavam à saída, Ariel, que havia conversado bastante comigo logo ao início da aula, se aproximou e pediu para participar da pesquisa. Certamente, Ariel foi um acontecimento, aqui, recordo-me de Deleuze, do qual define o conceito enquanto um momento onde “todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros [...] São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos” (2015, p. 5). De tal modo, em meio às diferenças que também nos uniu, Ariel e eu, tivemos uma identificação por partilhar a dança enquanto um terreno comum, assim como a Universidade, pois Ariel também é estudante pesquisador.

Consequentemente, também me recordei da banca de qualificação instigada ao me perguntar se existiria um recorte de gênero no momento das entrevistas-narrativas, justamente pela dissertação estar escrita no gênero feminino. Ao ser indagada pela banca, respondi de prontidão que não deixaria de entrevistar alguém que pudesse se identificar enquanto homem somente porque escrevo no gênero feminino, uma escrita no gênero feminino não poderia operacionalizar essa exclusão, e nem mesmo um trabalho feminista, caso fosse o cerne da discussão nesta pesquisa. Então, apesar de eu estar mais inclinada às vozes femininas na Dança Contemporânea, não deixei de acolher o desejo de encontro que tive com Ariel, assim tivemos um momento de conversação, do qual realizei a entrevista-narrativa.

O encontro com Zuri foi um pouco mais tímido, pois ela me contactou um tempo depois, via Whatsapp. Independente, para qualquer pessoa, seria impossível entrar numa sala de dança e não notar a presença da Zuri. Lembrei imediatamente de um conto da Eliane Brum, do qual a escritora fala sobre olhos, “muitas pessoas têm as pupilas opacas e, junto com os ombros voltados para dentro [...] esculpem a imagem de uma infelicidade crônica”, entretanto, há outras pessoas de olhos brilhantes, que dá vontade de “parar, pedir licença e intimar: o que você está escondendo atrás dessas pestanas?” (Brum, 2006, p. 132). Certamente Zuri é uma dessas pessoas, ela nos encontra com o olhar, e as suas pestanas dançam.

Imagem 6, 7 e 8



Fonte: acervo pessoal

A chegada da Zuri ao Grupo Diversos ocorreu no ano de 2022, junto do seu filho. Ao questioná-la sobre o motivo da sua procura e ingresso ao grupo, a dançarina coloca

Porque assim, o Braian tem paralisia cerebral, quando ele terminou o médio, a gente pensou bastante o que poderia fazer, né [...]. Daí eu pensei que ele já fez aulas de música, mas não se identificou muito. Daí eu lembrei da dança, daí eu fui atrás. Até que eu sabia que existia um grupo, um projeto na universidade, até conseguir falar com a professora Mônica. Foi aí que me chamou muita atenção, né, que eram pessoas com deficiências e tudo, aí eu pensei que o Braian ia se beneficiar num grupo assim.

- Zuri, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

Com Ariel, a experiência de chegada foi outra. O seu ingresso ao Diversos, antigamente conhecido como Grupo Extremos, por ter outra coordenação, ocorreu aos seus onze anos de idade, em 2005. Conseqüentemente, todas as mudanças do Diversos, bem como as coordenações e as diversas dançarinas que chegaram e partiram do grupo, encontraram Ariel em algum momento.

Eu entrei em 2005. O meu conhecimento, tirando o conhecimento acadêmico que tenho agora, boa parte do meu crescimento veio da dança, eu tenho mais bagagem por causa do grupo do que do ensino médio, do ensino básico, então, tipo assim, a importância de um projeto como esse para uma criança, para um adolescente, na educação, fez com que eu continuasse nos estudos, isso é muito relevante. Eu sempre tive a sensação de identidade por fazer parte de algo, a dança serviu para isso, porque ela me carregou por muito tempo. Quando a Lisiane me falou sobre o grupo, daí eu disse: “guria, tu é louca da cabeça, tu acha que eu vou botar uma sapatilha no pé?”. Daí ela falou: “qual é, vai lá ver”. Daí, tá, um dia eu peguei o endereço e fui. Quando eu cheguei aqui, cara, fui para o local de ensaio, e eu vi aquela formação, bem no espetáculo “Maria, Maria, como nossos pais”, daí eu olhei pra aquilo ali e disse: cara, é isso aqui que eu quero pra minha vida (choro). Sabe... Eu olhei para aquilo ali. e tipo, é isso aqui que eu quero para mim. Daí eu comecei, comecei a dançar.
- Ariel, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

A chegada de Ariel e Zuri certamente são diferentes e singulares, movidas por necessidades e tempos distintos, entretanto, isso não as impede de partilharem o mesmo espaço hoje. Ao ser tomada pela narrativa de ambas, percebo que as multiplicidades, conceito tão caro a esta pesquisa, “são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 8). As multiplicidades, para os autores, concernem elementos que por si só são singulares, formando planos de composição, constituídos por histórias contínuas que se cruzam, se somam e também se dissipam.

O encontro com o GiraDança foi composto por fases, ora picotadas e fragmentadas, ora virtuais e físicas, mas nem por isso deixou de ser um encontro potente. Iniciei as minhas primeiras aproximações através do Alexandre Américo, atual coordenador do grupo. Alexandre é artista e pesquisador da Dança, com Licenciatura em Dança e Mestrado pelo PPGARC, ambas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Hoje é atuante na área da investigação em Arte Contemporânea, com enfoque em estruturas performativas, improvisação e seus desdobramentos dramaturgicos. Alê e eu trocamos vários áudios por *WhatsApp* e, por vezes, tentamos marcar a minha ida a Natal, a fim de acompanhar o Gira durante o período de uma semana. Entretanto, pelo fato de o grupo estar iniciando as suas turnês no pós-pandemia e vivendo uma agenda lotada de atividades, não tivemos sucesso.

Deveras desanimada e com a comunicação atrapalhada no tempo com Alê, resolvi procurar algumas dançarinas no Instagram do Gira. Ao encontrá-las, mandei uma mensagem falando de mim, da minha pesquisa e já iniciei o convite, caso as dançarinas se sentissem tocadas a participarem das entrevistas-narrativas. De prontidão, a Uri me respondeu, então, marcamos um bate-papo via *Google Meet*. A Uri foi um acontecimento para esta pesquisa e para a minha vida. O nosso primeiro encontro já foi marcado pelas entrevistas-narrativas, apesar de não parecer; senti, com ela, que estávamos partilhando experiências comuns entre duas dançarinas. Ficamos por mais de uma hora dialogando e, neste meio tempo, Uri já me informou sobre a vinda do GiraDança a Porto Alegre, e acionou as suas outras colegas do Gira para trocarmos caminhos. Escutar a história da Uri e acompanhar a sua trajetória de vida, assuntos que serão abordados ao decorrer das análises, é também evocar uma história de força, sobretudo de forças femininas, forças de resiliência que nem sempre são possíveis, mas, no caso da dançarina, foram fundamentais para materializar o seu caminho na Dança Contemporânea.

O GiraDança vem a Porto Alegre para apresentar o espetáculo “Muximba: o coração sempre permanece criança⁷”,

Nesta dança, a GiraDança mergulha em um universo de fabulação que recria o nosso passado mais distante. Propõe criar, no presente, o movimento que deu origem as diferenciações e a complexa vida terrestre. Esta nave-planeta-corção que viaja sem tempo, do futuro que jamais chegará ao passado de onde nunca partiu, faz vibrar, em pulso constante e sereno, a diversidade das vidas pré-humanas. Ela nos convida a habitar, vestir um outro tempo: o tempo da contemplação, dos pequenos gestos, de outro modo de vivenciar o lúdico e de outras belezas. O coração ancestral dará movimento a tudo o que existe no aqui e agora, proporcionando que criemos juntos uma ciranda não-bípede. A Gira girará mais uma vez, mas agora inclinando-se ao gigante e expansivo universo da neurodiversidade. O oculto ganhará atenção, o invisível também se tornará visível, o típico e o atípico se reposicionarão no movimento espiralar desta terra. A Companhia devolve aqui a arte ao chão, ao piso comum das relações entre coisas humanas e não-humanas dentro do universo da infância, para que todos possam ser/estar num mundo capaz de lhes acolher.

Ao acompanhar as apresentações de Muximba, vivi uma experiência da qual não foi possível acompanhar as coreografias de Dança como de costume, com sequências ordenadas e executadas, vinculadas às exibições técnicas e trilhas sonoras. O som da apresentação é feito

⁷ Ficha técnica: Direção artística: Alexandre Américo / Roteiro e dramaturgia: Pedro Vitu / Concepção: Alexandre Américo e Pedro Vitu / Dança: Álvaro Dantas, Ana Vieira, Jania Santos, Marconi Araújo, Joselma Soares, Francisca Angélica e Wilson Macário / Música: Mateus Tinoc / Figurino: Jô Bomfim / Ilustração e pesquisa: Raphael Soares / Design Gráfico: Vinicius Dantas | Aya + / Direção e produção executiva: Celso Filio / Assessoria de comunicação: Carol Reis / Fotos: Brunno Martins / Vídeos: Taline Freitas / Redes sociais: Álvaro Dantas / Direção Espaço Gira Dança: Roberto Moraes / Direção Financeira: Cecilia Amara / Desenho de projeto e captação de recursos: Listo! Produções Artísticas / Idealização e concepção: Giradança e Listo! Produções Artísticas / Realização: Ministério da Cultura, Lei de Incentivo à Cultura e Governo. Texto extraído da programação “Porto Alegre em cena 2023”.

através da mistura de sons de todas as participantes, integrantes do Gira ou não. A “coreografia”, na ausência de um termo melhor neste momento, abraça quem chega para assistir a amostra, e quem chega são crianças, muitas crianças, idosos, adolescentes, adultos bípedes, não bípedes, uma multiplicidade de corpos. Assim, Muximba acontece na troca das “espectadoras”, majoritariamente crianças, que tomam lugar em cena, em troca com o elenco de dançarinas do Gira. E o que vemos em cena, de acordo com Airton Tomazzoni (2023, p. 1),

São inúmeros seres de multiformes. Corpos cobertos com folhas artificiais como um arbusto, um ser todo plástico, outro que parece uma árvore de natal, um amontoado de bolotas rastejantes, um ajuntamento de panos pendulantes, uma criatura feita de tentáculos de espuma. Sim, seres que desafiam nome e classificação. Ainda assim, seres ali, dividindo o espaço com a gente, e que se aproximam, revelam uma mão, um braço, um par de pés, seres que tocam e se permitem serem tocados, para um certo pavor de alguns espectadores.

Imagem 9 e 10





Fonte: acervo pessoal

Após as apresentações do Muximba, tive a oportunidade de tomar um café com as meninas, e foi neste momento que conheci boa parte do elenco composto por dançarinas mulheres. Foi um encontro bonito para nos conhecermos, falarmos de nós e trocarmos contatos. Então, formei pontes com a Eli, uma mulher alegre e extremamente sensível. Seguimos conversando mesmo após a partida do grupo, rumo a outros estados brasileiros. Eli, a dançarina mais antiga da companhia e a segunda entrevistada do grupo, inicia a sua caminhada em dança após sua perda de visão, passando pelo Balé Clássico para depois chegar ao GiraDança.

Eu entrei no gira em 2005. Mas há três, quatro anos antes de entrar no gira, eu fazia a aula de balé clássico. E tudo se iniciou após a perda da visão. Eu me identifiquei muito, acho que eu me encontrei na dança. E quando eu comecei a fazer a aula de clássico, eu sabia que eu nunca ia ser uma solista, nunca ia poder dançar na companhia pela estrutura do meu corpo, né? E aí, eu ficava com essa vontade e aí, eu... Não queria ficar só tendo apenas a aula. Eu queria dançar de verdade, no aspecto de estar em cena, mas não só ter aula. E o clássico, ele vem de uma linha. E aí, meu corpo pedia mais. Eu queria mais, sabe? Eu sentia que meu corpo podia. Podia e queria. E aí, eu ficava naquela inquietação, e aí eu tinha uma amiga minha que na época também estava no Gira. Eu super me interessei e fui procurar, né?

- Eli, integrante do **GiraDança**, 2023

Comumente achamos relatos parecidos com o da Eli. Relatos de dançarinas, mulheres, que em dado momento da carreira, resolvem experimentar outras danças, migrando para Dança Contemporânea. O mesmo aconteceu com Uri.

Sou uma mulher branca, então eu vivo numa realidade que nem todas têm essa possibilidade. Mas eu venho da periferia, eu estudei Balé na Editan, que é a margem do rio. Eu cresci nessa realidade. Quando eu ingressei no balé da cidade, passei a ver uma outra formação de dança e era muita novidade pra mim. Fiquei alí dos 8 aos 19 anos, também passei a estar próxima de muitas pessoas que já atuavam no campo. Eu ingressei em um grupo de pesquisas chamado grupo mobilidade, onde eram pessoas mais velhas que já estavam inseridas na Dança Contemporânea, e eu passei a compreender uma coisa que não existia até então pra mim, ainda mais vindo do balé clássico. Essa coisa de pesquisar, de estudar sobre outras temáticas [...]. Mas estudar sobre mim. Sobre a pessoa, sobre o que eu sou, o que eu tenho, o que eu possuo e o que eu vim desenvolvendo e pensar isso em relação a outras pessoas. Não sou mais um pensamento individual. Então eu fui... isso foi me invadindo e eu fui perfurando essa camada. E no ano de 2017 para 2018, foi que eu ingressei na companhia de dança, no GiraDança. E de lá para cá estou. Foi na pandemia, mas foi um momento que eu gosto de dizer que foi especial, porque acho que me levou para uma chamada da dança que eu particularmente não tive, nem em outra companhia, nem em outro grupo que participei. E aí isso também me despertou, a Dança Contemporânea, para essa diversidade de corpos, essa pluralidade toda que temos.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Algumas questões que Eli e Uri trazem sobre a diferenciação entre Dança Clássica e Dança Contemporânea já foram teorizadas anteriormente e seguirão sendo tensionadas a partir da fala delas. De tal modo, a intenção, aqui, não é criar um discurso no qual uma modalidade de Dança é melhor ou supera as demais, para além, olhar essas diferenciações é também atentar-se ao terreno contemporâneo da dança, terreno que acolhe os corpos que chegam, terreno que possibilita, como Uri (2023) aponta, “estudar sobre mim. Sobre a pessoa, sobre o que eu sou, o que eu tenho, o que eu possuo e o que eu vim desenvolvendo e pensar isso em relação a outras pessoas. Não sou mais um pensamento individual”. Ou como Eli (2023) resgata, ao escutar o seu corpo durante as vivências na Dança Clássica, um corpo que “pedia mais. Eu queria mais, sabe? Eu sentia que meu corpo podia. Podia e queria”.



Imagem 11 - Instagram: @giradanca, 2021

3 SOMAR À ESCRITA DE TANTAS: PRODUZINDO CRUZAMENTOS E ARTICULAÇÕES TEÓRICAS

Na tentativa de desenhar um terreno que me permita compreender as experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas vividas em seus grupos de danças contemporâneas, tive de estar atenta aos acontecimentos menores que ocupam a historiografia da dança e abrem caminhos para outros e novos discursos mais inclusivos. Tomo esse momento da pesquisa como referencial teórico, assim, pude juntar a minha escrita a tantas outras para seguir entoando a pesquisa, as discussões e as escritas que me auxiliam, inclusive, na construção do material de análise, bem como fornecem lentes conceituais para compreender o contexto da pesquisa.

Olhar para as transmutações na dança, em meio às histórias de si e coletivas, permite identificar momentos dos quais alguns discursos são oficializados em detrimento de outros, fornecendo legitimidade, verdades e práticas pedagógicas, e isto é transitar por instâncias de saber/poder a todo tempo, em diferentes contextos históricos. Inspirada nos movimentos genealógicos e cartográficos em Dança Contemporânea, esta pesquisa ganha corpo que se impõe a partir da necessidade do presente, justamente por não acreditar em uma construção linear em dança, para além, pensar a dança “que é do corpo até nas suas falhas, emanada por uma infinidade de inconsistências que nada tem a ver com negação da singularidade que não se submete ou adequa ao bem-fazer [...] Ela se reformula e, de tal modo, que também formula e dissimula a não nula possibilidade de se deixar ser” (Gomes, p. 58, 2020)

Em seguida, apresento dois tópicos importantes do referencial teórico, dos quais é possível dimensionar um terreno complexo de corpos que dançam e que, ao dançar, criam novos terrenos artísticos, formulando tantas e outras posturas em relação a si, em relação aos grupos e os coletivos, evidenciando que a dança, enquanto artefato artístico, “não pode somente executar, produzir, realizar, e o simples fazer não basta para definir sua essência [...] é também invenção. Ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal fazer que enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer (Pareyson, 2001, p. 23).

3.1 Movimento de inspiração genealógico: a dança marcada por acontecimentos da diferença

A escrita tenderá a uma obstinação sobre o detalhe, sobre as nervuras da folha; nem por isso ela deixará de falar, espero, dos riscos e dos limites desses encontros, nos quais a história evocada ocupa mais o lugar de cenário do que o de precedente histórico original. Os detalhes, os pormenores, bem ao contrário de uma especialização, fazem entrar no concreto, sem permanecer nem deixar intacto (Bardet, 2014).

Múltiplas são as sujeitas que objetivam dançar ao longo do tempo, desde aquelas expostas em cima dos palcos às inseridas em contextos escolares disciplinares, ou, ainda, as que intencionam dançar a partir da produção de movimentações singulares. Contudo, nem sempre foi assim. Na esteira do tempo, determinados corpos eram bem quistos na dança, em outros momentos, movimentos mais singulares e íntimos das dançarinas eram estritamente proibidos. Os corpos marcados por uma determinada diferença considerada “negativa”, por exemplo, que hoje são intitulados como deficientes físicos e se entendem como aptos a dançar, em tempos mais remotos, eram proibidos de circularem na cidade, logo, num palco de dança, estava fora de cogitação.

A genealogia me serve, neste momento, para visualizar a partir de qual momento a dança traz esses múltiplos corpos para a cena, a partir de qual momento o campo da Dança começa a contemplar as multiplicidades e as diferenças, bem como as mudanças políticas e culturais que precisaram ocorrer no interior das práticas sociais para provocar determinadas rupturas, sobretudo na Dança Clássica. Com isso, é possível ver, por exemplo, como o corpo com deficiência somente se delineia quando contrastado com uma representação de o que seria o corpo sem deficiência, um corpo ideal que necessariamente será um corpo inventado. A normalidade é julgamento estético e, portanto, um valor moral sobre os estilos de vida (Diniz, 2007, p. 8).

Utilizo a expressão *inspiração genealógica* a qual denota o meu ar de afeição aos estudos genealógicos de Foucault (1971). Justamente pela brevidade da vida e da pesquisa, não tenho pretensões de fazer uma longa genealogia – o que provavelmente tornaria esse movimento de pesquisa uma outra coisa que não uma genealogia de inspiração foucaultiana. Esses estudos são compreendidos enquanto práticas críticas, nomeadas assim pelo pensador francês, diante dos acontecimentos no curso da história e constituídas através de vários estratos. Não me caberia, em apenas dois anos de Mestrado, montar uma Genealogia da Dança composta pelos ditos acontecimentos da diferença. Entretanto, dada a necessidade desta pesquisa, preciso pincelar e trazer à discussão algumas peripécias da dança que foram importantes para modelar o que hoje entendemos por norma desta prática artística e corporal, por modos “corretos” de

dançar e de ser uma “boa” dançarina e, de até mesmo, pensar para além dos bons modos, propiciando um outro tipo de dança, que pude discutir anteriormente, como Dança Contemporânea.

O significado histórico, para Foucault, evidencia um processo de desenvolvimento sobre tudo o que é considerado imortal ao homem, a fim de localizar momentos de força e fraqueza para reelaborar o que já foi dito, recontar de um outro modo o ciclo das coisas (Oksala, 2011). Dado o que é imortal, acreditamos, por vezes, na “tediosa constância da vida instintiva e imaginamos que ela continua a exercer sua força indiscriminadamente no presente como fez no passado” (Oksala, 2011, p. 59). Com o objetivo de martelar essas noções de naturalidade, imortalidade, essência, de “sempre foi assim”, Foucault (2014), durante os seus estudos genealógicos, nos convida a repensar a história, a esmiuçá-la de um modo sistematicamente desnaturalizado. O corpo, de tal modo, aliado ao conhecimento, é

Moldado por muitos regimes distintos, é derrotado pelos ritmos do trabalho, repouso e feriado; é envenenado por comida e valores, através do hábito de alimentações ou leis morais, constrói resistências. A história “efetiva” se difere da história tradicional por ser desprovida de constantes. Nada no homem – nem mesmo o seu corpo – é estável o bastante para servir de base para o autorreconhecimento ou para a compreensão de outros homens [...] a história se torna eficaz à medida que introduz descontinuidade em nosso próprio ser – que divide nossas emoções, dramatiza nossos instintos, multiplica o nosso corpo e o lança contra si mesmo (Oksala, 2011, p. 59-60).

Durante os seus estudos, Foucault recorre à Friedrich Nietzsche, especialmente ao seu ensaio *A genealogia da Moral* [1887] para nos alertar que a genealogia é cinzenta, despreziosa; por hora, até irônica, debochada (diante do mais venerável e nobre) e pacientemente documental. Seu método, desse modo, representa uma nova maneira de fazer filosofia que consta de maneira radical a especulação metafísica. Não se tratando de uma pesquisa de origem, parte-se do pressuposto que a genealogia abarca as práticas vividas pelos sujeitos como produções de saber-poder. Logo, Nietzsche coloca em suspenso a universalidade do conhecimento proposta pela Modernidade, onde em *A Gaia Ciência* [1882], coloca em suspenso a figura de Deus, considerando-o uma criação humana a partir do argumento que toda e qualquer produção está pautada de forma parcial e fragmentada a partir de uma rede de valores, crenças e culturas (Nietzsche, 1998). Em outras palavras, não existiria, então, uma verdade a ser buscada, mas uma série de perspectivas que são produzidas por múltiplos saberes ao passo que também produzem saberes, pois talvez seja mais produtivo

Olhar com olhos múltiplos e interessados, saber utilizar “a diversidade das perspectivas e das interpretações nascidas dos afetos”. Porque “quanto maior for o

número de afetos aos quais permitamos dizer sua palavra sobre uma coisa, quanto maior for o número de olhos, de olhos diferentes que saibamos empregar para ver uma mesma coisa, tanto mais completa será nossa objetividade” (Larrosa, 2009, p. 28).

Nietzsche reconhece a diversidade de saberes ao negar a universalidade da verdade. De tal modo, não poderia existir uma história verdadeira, tampouco um sujeito que detenha de forma onipotente o conhecimento. Em a *Genealogia da Moral* [1887], fortalece seu projeto, pois compreende que desenrolar uma genealogia “significa compor as múltiplas forças, vozes e olhares que construíram determinados saberes; trata-se de investigar e analisar quem teve o poder de falar sobre determinados saberes” (Moruzzi; Abramowicz, 2010, p. 171). Foucault (1990, p. 17, grifos do autor) indaga e reflete acerca da genealogia a partir de Nietzsche:

Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa da origem (*Ursprung*)? Porque, primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tornar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira (Foucault, 1990, p. 17).

Intenciona-se, a partir de Nietzsche e Foucault, uma história desviante, do acaso, singular; uma história que cambaleia, pois não possui origem fixa. O objetivo “é historicizar para questionar radicalmente o caráter atemporal e inevitável de práticas e formas de pensamento” (Oksala, 2011, p. 62). Assim, a dança não é una, nem tampouco os corpos que dançam além tempo, que hoje dançam, que ontem dançaram. Deste modo, valer-se da genealogia me possibilita compreender a dança enquanto uma tecnologia que, em diferentes tempos e espaços, produz verdades sobre os corpos e os conduz (Foucault, 2020).

Esse momento da pesquisa direciona-me às leituras que abordam o que se convencionou chamar de “História da Dança”, dos marcos coreográficos e técnicos, das Escolas, Academias, etc. Assim como os próprios acontecimentos na dança: extraviados, perdidos, engavetados, (re)criados; o método genealógico pode evocar a potência da própria descontinuidade da história, dos picos de resistência, dos interstícios entre a conquista e o fracasso, a perda e o ganho, a possibilidade de cavar, quem sabe, diante de um grande acontecimento, um gesto mínimo, mas produtivo para as intencionalidades investigativas aqui postas. Ou seja, trata-se de pensar os desafios implicados na construção da dança, do corpo e de trajetórias profissionais, longe e perto dos modelos mais influentes de dança em cada época, com o intuito de tensioná-los e capturar aquilo que emerge.

Logo de início, ao fazer minhas buscas e leituras para esse tópico da dissertação, pude sentir uma sensação de vazio lacunar, de falta, de ausência. Lacuna muito comum quando nos damos conta, junto a Foucault (1996), que os discursos são transpassados e costurados entre os sujeitos que estão autorizados a falar, os que “venceram, mas também os sujeitos mais distantes do centro da norma vigente”. Se trabalharmos aliadas aos últimos, provavelmente o trabalho será dobrado, pois como nos relembra Benjamin (1994), a visão da história é composta por um quadro temporal homogêneo e vazio, o que culmina no que conhecemos por história universal. Um método que irá “apresentar uma imagem eterna do passado”, isto é, utilizar “a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 2012, p. 230). Assim, se constrói a sensação de linearidade; um tempo linear contado pelos vencedores que silencia a “cor anônima” que participou da construção do que entendemos hoje por sociedade e, por vezes, mundo. O que eu quero dizer com isso? Digo que a dança também é contada e apresentada por vencedores, o que dificulta a busca por narrativas menores, esquecidas e potencializadas de presentes.

Ao recorrer aos livros teóricos de dança, como por exemplo, *A História da dança no Ocidente*, de Paul Bourcier e *Fundamentos da Dança Clássica*, de Agripina Yakovlevna Vaganova, percebo que os acontecimentos históricos importantes à prática artística são narrados, contados e enunciados por sujeitas em posição de privilégio. Aqui nos referimos às consideradas grandes professoras e professores de dança, catedráticos da mais alta corte pensante; relatos em abundância a respeito da Dança Clássica, do Balé, das proibições impostas aos corpos que tensionavam movimentos em diferentes épocas, etc. Entretanto, quase nada datado e registrado a respeito das práticas de resistência dos corpos dançantes que estavam distantes do centro de normalidade daquilo que era bem quisto numa Escola de Dança Clássica. Essas narrativas, marcadas pela diferença e pela resistência começam a aparecer, singelamente, apenas a partir de algumas literaturas dos anos de 1960 em diante.

Somente com a dança moderna/pós-moderna, a partir daquela produzida nos anos 1960/70, foi que surgiram propostas que se direcionaram ao experimentalismo e à incorporação dos movimentos do cotidiano às criações coreográficas, muitas vezes assumindo posicionamentos críticos em relação ao contexto sociocultural e político. Assim, começaram a ocorrer, mais enfaticamente, algumas experiências com corpos não treinados, procurando refutar o autoritarismo na concepção de corpo, o que abriu caminho para que a dança começasse a incorporar, em suas produções, um corpo múltiplo, multiforme e capaz, literalmente, de ser feito de diferentes expressões de corpos (Matos, 2014, p. 25).

Os “discursos que ‘se inscrevem’ no correr dos dias e das trocas” (Foucault, 1996, p. 22), estão mais inclinados ao esquecimento do que os jurídicos, literários ou científicos, tidos

como “atos novos de fala” (Foucault, 1996, p. 22). De tal modo, as Escolas de Dança, enquanto discursos maiores, falam a todo tempo e dominam modos de contar a Dança, ao passo que as danças marcadas por diferenças, com discursos menores, não são valorizadas nessa composição historiográfica. Outro fator é que há pouco material⁸ teórico produzido a respeito da Dança se compararmos com outras formas de arte, como o Cinema, a Fotografia, a Pintura, a Literatura, etc. Isso também, porque

Parece haver um desconforto na relação entre dança e escrita, talvez, até certo ponto, legitimado por argumentos que vislumbram no corpo a possibilidade de dizer o que as palavras não dizem por se tornarem opacas e presas às regras da língua e à sua estrutura por um lado, e, por outro, por exigirem, durante sua escrita, uma atitude quase imóvel que penaliza o corpo (Barreto, 2021, p. 16).

Além da história ser majoritariamente contada por poucos, parece haver um acordo tácito de que a formação em dança deve apropriar-se somente da observação, da ação mais do que da fala ou da escrita, pelo fato de ser a dança uma arte do corpo (Barreto, 2021). E necessariamente aqui, Ivana Barreto (2021) levanta dois problemas que me afetam e tomo como meus, sobretudo, para pensar as questões genealógicas, que são de ordem conceitual e política. Conceitual, pois, a voz e a escrita também são corpos; o mesmo corpo que dança, escreve, e nem sempre o ato da escrita está aliado à língua e à caligrafia, isto é, o corpo que dança pode escrever de inomináveis modos. Político, dado às exceções para o silêncio no campo da dança, pois mestras e coreógrafas são mais autorizadas à apropriação das palavras e das teorizações que as dançarinas em situação de alunas. Muitas dançaram, dançam e dançarão, porém, ao longo da história da dança, inúmeras vozes (e corpos) foram subtraídas, onde “a subtração da voz produz a subtração de um lugar e isto produz lacunas ao longo do tempo, tanto no ensino quanto no contexto histórico” (Barreto, 2021, p. 17). Em decorrência disso, as referências utilizadas na historiografia da dança acabam sendo repetitivas e me colocam numa posição hiper-crítica (Veiga-Neto, 2006) de retornar às obras e, em cada retorno, dar um jeito de (re)pensar a obra, os livros, as referências, etc., e capturar o que me convém diante do que já foi escrito. Com Veiga-Neto (2006, p 15), hiper-crítica é

Um tipo de desconstrucionismo que faz da crítica uma prática permanente e intransigente até consigo mesma, de modo a estranhar e desfamiliarizar o que parecia tranqüilo e acordado entre todos. Estando sempre desconfiada, insatisfeita e em

⁸ No momento em que escrevo, me encontro em Buenos Aires, cidade conhecida por ser uma grande capital cultural da América Latina. Aliada ao meu apreço por livros pude conhecer muitas bibliotecas e livrarias, como dê exemplo, *El Ateneo Grand Splendid*, uma das mais conhecidas livrarias da capital. Ao entrar no Ateneo, fui direto a sessão de arte e tive o total de zero livros nessa sessão sobre dança. A sensação que me toma é de que a dança é vista e pensada enquanto prática artística que gira somente ao redor do gesto e não da palavra.

movimento, essa crítica radicalmente radical não se firma em nenhum a priori – chamemo-lo de Deus, Espírito, Razão ou Natureza –, senão no próprio acontecimento. Desse modo, a hipercrítica vai buscar no mundo concreto – das práticas discursivas e não discursivas – as origens dessas mesmas práticas e analisar as transformações que elas sofrem, sem apelar para um suposto tribunal epistemológico, teórico e metodológico que estaria acima de si mesma (Veiga-Neto, 2006, p. 15).

A crítica, na forma hipercrítica, não está dada de antemão em determinada obra, parada e alocada, mas sim diante da obra e com a obra, se faz necessário aprender a dar passagem às contextualizações, aos acontecimentos, às interferências, pois “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (Foucault, 1996, p. 26). O novo, diante de tanta repetição e escassez no campo da dança é uma rajada de luz, ora causando desconforto aos olhos e ora criando conexões possíveis, conexões até mesmo com trechos, passagens e fragmentos que me passaram despercebidos outrora. Porém, agora, pela presença do presente, marcam acontecimentos da diferença nessa pesquisa. Aqui me aproximo do que Benjamin (2012, p. 229-230) pinta em seus escritos como a *figura da constelação* para designar a história, assim, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ [...] sob o livre céu da história”.

Naquilo que se convencionou chamar História da Dança, é corriqueiro encontrar passagens que saem em defesa dos movimentos dos corpos enquanto uma linguagem em absoluto, que vem fundamentalmente de ‘dentro’ do indivíduo e se manifestam produzindo uma estética singular do belo (Bourcier, 2001). Essa busca pela beleza, pelo absoluto, é iniciada ao final do século VI, na qual a Idade Média começa a inventar a retórica do corpo. E aqui me refiro a busca pela beleza enquanto registros históricos que são datados e catalogados nas performances de dança. Pois quem irá datar o primeiro coração que dançou em beleza? Isso nos escapa, ainda bem. Há corações que dançam em beleza agora e promovem inícios, assim como aqueles que dançaram muito antes da Idade Média, bem como as danças agrárias, danças totêmicas, danças gregas de cultos e festas, danças da vida cotidiana, danças egípcias; e até mesmo aquilo que escapa da compreensão de Dança, mas que também é dança. Há bocas que dizem que a primeira dançarina não sabia que estava dançando, e ela dançou há 14.000 anos. Uma prática, portanto, mantida e cultivada por diversas culturas.

Para os gregos, por exemplo, a dança era um exercício que oferecia proporções ao corpo, estabelecendo uma fonte de boa saúde, de acolhimento e de cuidado. Afirmaram que “ela expulsa os maus humores da cabeça. Anacreonte diz numa canção: quando um velho dança, conserva os seus cabelos de anciões, mas o seu coração é o de um jovem” (Bourcier, 2001, p. 22). Como se a dança, aqui, abrisse espaço para infância mesmo em idade adulta. A dança não

é do mundo das adultas, dos regimes disciplinares que punem e organizam o corpo. A dança incita movimento não só dos corpos, mas a nível de linguagem. Dança aquela que concede espaço à criança, pois a criança é esguia, não se preocupa com os passos a serem executados, mas somente a dar vida, e não ordem, ao corpo que se mexe.

Por ser uma prática muito singular de cada sujeita na Grécia, existia um espaço de liberdade e até mesmo de comédia diante do corpo que dança, pois quem expulsa os maus humores de si, tem de conversar consigo; uma conversa que requer tempo de ócio, de introspecção, de meditação. Então, era comum ver cidadãos gregos em estado de contemplação e, mesmo assim, dançando, pois, a pausa também era movimento para eles. Assim, como na Grécia Antiga, o corpo também começa a ser remodelado e pensado em perfeita harmonia e proporção, pois muitos se dedicavam ao cultivo do corpo, em que a perfeição, beleza e força eram objetivos a serem alcançados. Desse modo, também são datadas algumas práticas de eugenia radical ao eliminar as crianças que nasciam com deficiências físicas (Matos, 2014). Esses processos incidem necessariamente nas representações das artes, da dança e no cotidiano dos cidadãos gregos e ressalvo que, a escrita, neste momento, é bastante panorâmica e busca levantar elementos que contribuam para discussão geral da pesquisa, mas que os elementos apresentados são bem menos homogêneos.

Agora, retomo em salto a Idade Média. Um momento de dançar na igreja apesar da igreja, período em que a dança é associada ao papel quase paralitúrgico. Sem dúvidas, as tradições pagãs na dança, apesar de desmanteladas sistematicamente pelo catolicismo, não foram completamente eliminadas, há registros de resistência dentro e fora das igrejas. Se as camponesas não podiam mais dançar em público, a fim de celebrar as festas, elas dançavam em suas casas, escondidas, afastadas dos grandes centros (Bourcier, 2001). Sendo assim, a dança religiosa de agradecimento e contemplação era uma herança popular que não deixou de ser temida pelas autoridades eclesiásticas, assim, aos poucos, foi sendo desmantelada e desestimulada pela igreja.

Nota-se que hoje, em pleno século XXI, os movimentos de dança espontâneos e individuais são estimulados pelas Escolas de Danças Contemporâneas. Enquanto, ao final do século XII tivemos as constituições sinodais do bispo de Paris, onde ficam proibidas as danças *chorea* (danças em círculos⁹), nas igrejas, nos cemitérios e nas procissões (Chailley, 1967). Destaco, também, o concílio de Toledo Espanha, em 587, onde fica decretado pelo Papa Zacarias a proibição dos movimentos indecentes da dança ou carola. Os movimentos indecentes

⁹ Justamente por serem danças manifestadas, também, por ditos pagãos, os não cristãos de outras culturas.

neste momento eram lidos como movimentos espontâneos, dessincronizados e singulares (Chailley, 1967). Os decretos e as proibições são infundáveis e isso incide, nitidamente, no corpo. Afasta-se do corpo o hábito de dançar em sinônimo de agradecimento, de comemoração, de autoconhecimento, de cuidado. O recurso obrigatório diante do corpo e o afastamento da dança das atividades sagradas, é motivo de ostracismo especial sobre os corpos postos ao movimento. Por outro lado, existiram manifestações de dança à margem destas proibições. Como de exemplo: *a chronique de Saint Martial*, de Limoges, indicando a organização de uma *chorea* em 1205, após tantas proibições, onde dançou-se a carola entre os camponeses e a alegria foi grande, assim como em outras noites de páscoa também (Chailley, 1967).

A igreja, na tentativa de extirpar as manifestações escatológicas pagãs e exercer um controle disciplinar sobre o corpo, acentuou a dicotomia entre corpo e alma, passando a incorporar, numa relação dúbia de tolerância e reprovação em seu teatro religioso, a dança macabra. Isso fez com que ela fosse deslocada para o campo do teatro, pautada numa visão teocêntrica, na qual os homens estão submetidos aos desígnios de Deus (Matos, 2014). Justamente, a felicidade, está para Deus e não para os prazeres carnis, o homem “imerso no vício e cego, não podia pensar na luz da virtude e da beleza, que os olhos da carne não veem, e só o íntimo da alma distingue” (Santo Agostinho, 2000, p. 167). O corpo não deixa de ser um bem, entretanto, enquanto criação sagrada, não deve conduzir as ações do homem, e sim a alma, pois esta direciona a Deus e faz do corpo um templo santo. A possibilidade de fuga e de abertura ocorre através das festividades populares, principalmente a carnavalesca, apesar de toda a retórica cristã que separava corpo e alma e condenava as manifestações ligadas ao estado físico do corpo.

Na cultura medieval o cômico é unificado pela categoria do realismo grotesco, como afirma Lipovetsky (2013, p. 125), onde “[...] todo o cômico medieval oscila assim no sentido de uma imaginária grotesca que, antes de tudo, devemos não confundir com a paródia moderna, de algum modo dissocializada, formal ou ‘estetizada’”. É através das manifestações populares carnavalescas que o cômico medieval fará uma mistura de corpos em que, por exemplo, anões e pessoas com deficiência física se unem à população. União que proporciona uma determinada permissividade de convívio espacial, entre danças e teatros, através do rompimento temporário de fronteiras, mas não ainda no sentido de inclusão social (Matos, 2014). O corpo da diferença negativa, no contexto do realismo grotesco, é baseado no rebaixamento do sublime, do sagrado e do que era compreendido como belo. Portanto, tem-se o corpo-carne, a festa da carne, marcada também pelo escárnio. A racionalidade que guiava as festas da Antiguidade era a mesma para

o Carnaval na Europa da Idade Média, isto é, o mundo de cabeça para baixo que é possível de ser festejado através de inversões propositalmente da ordem e das restrições.

Adiante, na França, durante o século XII, nota-se um movimento iniciante a respeito do profissionalismo envolto da dança. Inicia-se toda uma formação preparatória para formar mestras dançarinas (Vaganova, 2013). Com isso, a dança ganha uma nova lógica, passa a ser “metrificada”, convencionada como Dança da Corte; profissionalismo que desloca essa prática corporal até então relativamente solta de alguns aspectos para um lugar de regras e disciplinas, pois agora é necessário tomar consciência das possibilidades da expressão estética do corpo aliado às regras para explorá-lo. Eleva-se o nível técnico da dança ao passo que a desloca, também, das danças populares. Assim, as danças populares são as danças que não são dançadas pelos príncipes, pela corte e também as danças carnavalescas.

Sucessivamente, em decorrência do paradigma renascentista, com a idealização do corpo humano e a demarcação de fronteiras entre as diferenças de indivíduo e coletivo, do eu e o outro, não há espaço para o desarmônico. Esse espaço só será pensado com as escolas de Danças Modernas e Pós-Modernas. É nessa perspectiva que, “nos primórdios do balé, cria-se uma distinção entre a dança da corte e a do povo, baseada nas formas culturais burguesas e, com o desenvolvimento dessa arte, estabelecem-se definições sobre o perfil do corpo que dança, delimitado pelo aprimoramento técnico e pelo ideal clássico” (Matos, 2014, p. 49).

É através do renascimento até o final do século XVIII que o corpo que hoje temos normalizado nos espaços de Dança começa a ser modelado e repensado intensamente. Um corpo em estado de harmonia, simétrico e sem espaço para falta. Como aponta Lúcia Matos (2014, p. 50), “as reconstituições de estátuas, bem como a ênfase na representação do corpo perfeito na dança, reforçam a idealização do corpo que, abarcado pelo modelo da normalidade, não abre espaço para a visibilidade da falta e da diferença”. A normalidade, aqui, é entendida e visualizada como uma série de acontecimentos que irão se movimentar em um espaço de fronteiras frágeis e permutáveis, ao decorrer do tempo, de acordo com os desejos das sujeitas e dos grupos que elas integram, de tal modo, a normalidade não está em condição de permanência no mundo (Fabris; Lopes, 2016).

Nessa época, em que a iluminação a gás entra em jogo, as máquinas recebem formas e a energia elétrica começa a ser arquitetada, também a literatura, o cinema e a própria dança são atravessadas por um clima de esclarecimento¹⁰. Para isso, a sapatilha de ponta ganha cena na dança, sobretudo no balé. A sapatilha desloca o corpo que dança, o corpo da dançarina sai do

¹⁰ Aqui o contexto é do Iluminismo e da Industrialização; momento em que o corpo da dançarina, através dos saltos, joga numa tentativa de vencer a gravidade.

chão e ganha o ar, o mundo etéreo¹¹, um corpo em estado de elevação (Bardet, 2014). Esse deslocamento é importantíssimo na historiografia da dança, pois algumas questões de gêneros são ressaltadas. Já que a dançarina está imbuída de ar, distante do chão, os seus movimentos serão representados e coreografados pelo prisma da leveza, tornando-se “divas” intangíveis, distanciadas da realidade, treinadas para a ocultação dos esforços físicos em seus movimentos e, sucessivamente, objeto do desejo masculino (Matos, 2014). A mulher, dançarina, de tal modo, representa um corpo liberado do seu peso, enquanto o homem na dança irá representar a força, viril, física, que a persegue, guia, conduz e manipula (Foster, 1996). Alinhada os estudos da Marie Bardet, que compreende que a dançarina se constitui

Como referência enquanto leve, a musa, abstrata, aquela que, mesmo passando pelo corpo, se extrai dele, abstraindo-se por sua leveza, do peso, em uma articulação entre corpo movente, pensamento, peso e metáfora [...]. Esse quadro maniqueísta pode facilmente fazer crer pintando uma filosofia esquecida e negadora do corpo, dos prazeres, da carne como aquilo que pesa, que quer esvoaçar no mundo do espírito livre (Bardet, 2014, p. 26-27).

Enquanto os corpos ditos normais e leves estão no palco, no balé romântico e em espaços de prestígio, os outros corpos, tidos como anormais, habitam os espaços de shows periféricos. E nesse terreno não teremos espaço para a leveza, pois o corpo desviado está sob a terra, e pesa. Shows que eram conhecidos como *freaks shows*; shows de horrores ou shows de arrepios, referido na cultura popular como “aberrações da natureza”, convocam a todo tempo o corpo-carne, necessariamente. Nesses espaços, o público pagava um ingresso para olhar a não-normalidade. Para além das ditas anormalidades físicas, também existiam performances chocantes para os espectadores, danças consideradas agressivas e obscenas, com pessoas fortemente tatuadas e perfuradas. Assim desde que a deficiência não seja deficiência e sim anormalidade, exotividade, ela é aplaudida nesses espaços, bem em como o corpo gordo, a mulher com pelos, etc. A presença efusiva de corpos tidos como “horrendos” e “estranhos”, durante o século XIX trouxe para o campo da dança uma outra perspectiva de corporalidade, perspectiva essa que passa por uma desconstrução dos padrões da estética clássica e que será melhor trabalhada com o decorrer do século XX.

No século XX iniciam-se novas reflexões sobre o corpo que dança. A dança passa a assumir o espaço do infinito no qual a diferença soma, produz, reproduz, cria, inventa e até mesmo perverte os cânones do Balé Clássico. Uma dança que por um longo tempo fora orientada massivamente pela harmonia, pelo equilíbrio e pela sincronização passa a ser povoada

¹¹ O mundo etéreo é representado por elementos platônicos que permeavam os espetáculos de Dança Clássica.

também pela necessidade do desequilíbrio, das desarmonias, das falhas, dos “defeitos”. Coreógrafos dos anos 1990, como Sasha Waltz, Jérôme Bel e Meg Stuart, por exemplo, passam a valorar o interesse em figuras anti-virtuosas e anti-heróicas (Matos, 2014). Um pronunciamento em 1965 no *No Manifest*, de Yvonne Rainer, membro do *Judson Dance Theater*, clama:

NÃO ao grande espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao fazer de conta, não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela, não ao heroico, não ao anti-heroico, não as quinquilharias visuais, não a implicação do executante e do espectador, não ao estilo, não ao kitsch, não à sedução do espectador pelas astúcias do dançarino, não à excentricidade, não ao fato de comover ou ser comovido (Rainer, 1965).

Nitidamente, há um deslocamento no discurso, a dança de um “corpo todo poderoso” escorre para um “corpo competente” (Bardet, 2014). Um deslocamento, portanto, que não desprende totalmente o corpo da dançarina dos regimes disciplinares, por mais que há fugas para pensar outra dança, também há regimes de verdades imbricados na Dança Contemporânea. Esse deslocamento indica, porém, uma multiplicidade de técnicas para pensar a dança, de tal forma, o corpo é a apresentação de si mesmo, sem grandes pirotécnicas e ilusionismos. Então aqui, de fato, tem-se a possibilidade para que grupos compostos por bailarinas com e sem deficiência física possam estar circulando e entrando em cena. Dançarinas que em outros tempos eram expostas majoritariamente em *freaks shows* ou em danças carnavalescas adquirem, através de embates políticos e lutas, espaços outros de dança. Portanto, como aponta Laurence Louppe (2007, p. 50), “a tarefa da dança moderna constituiu igualmente em desierarquizar incessantemente os processos, as partes do corpo, dos gestos e dos espaços”. O que em outros tempos devia ser ocultado e rebaixado, por ser considerado um defeito, uma falha no corpo, agora, passa a ser trabalhado e materializado nas performances de dança. As limitações, que são inerentes a todas nós, geram possibilidades artísticas para dançar, logo, tanto as artistas quanto o público passam a ser remetidos às suas próprias incompletudes a partir do olhar e do contato com múltiplos corpos, numa relação direta entre ambivalência e im/perfeição (Matos, 2014). Diante dessas trocas, Isabelle Ginot, em Paris de 1999, irá trabalhar a ideia de corpo democrático, isto é, movimentar e fazer uso de tudo aquilo que foi abandonado ou ignorado no corpo ao longo da historiografia da dança. Eis a virada de chave para a Dança Contemporânea: uma dança que produz conversa com a ruína de cada sujeita, pois aquilo que permanece depois que o espetáculo acaba também pode dançar.

Desde as últimas décadas do século XX, é notório o crescente investimento na formalização de políticas afirmativas em decorrência da organização promovida por grupos

minoritários que buscam acessibilidade, igualdade de direitos e inclusão social. Quando me valido do termo ‘minoritário’, me refiro a grupos e a sujeitas que são discriminadas e marginalizadas por uma determinada produção de normalidade, produção essa que irá fabricar ideias fechadas e estanques referidas ao gênero, à orientação sexual, à cultura, à classe, à habilidade física e à etnia. Dada a produção da normalidade, cria-se uma régua que estigmatiza aquelas que desviam do que é esperado pela norma, produzindo uma série de exclusões. Entretanto, não significa que essas dançarinas anteriormente não existiam, pelo contrário, nos deparamos na sessão anterior com as suas múltiplas manifestações. Significa, no entanto que, de acordo com o marco temporal, novos discursos começaram a circular e a serem valorados, corroborando para que outros corpos sejam visíveis na malha do poder.

O corpo do bailarino deficiente não quer pedir licença, não quer justificar-se, nem quer a concessão de pequenas brechas de atualização. Ele quer ocupar a si mesmo utilizando-se de seus potenciais e quer interpelar-se como corpo deficiente que é. Assim, a arte se lhe manifesta, não por um viés de superações, exemplos de vida ou oportunidades concedidas, e sim pela instigante e questionadora vontade de assumir-se artista. O corpo deficiente passou a atuar para além das esferas segregacionistas do constructo social e passou a articular emergentes estratégias de ocupação, enfrentamento subversão e legitimação nos espaços artístico culturais (Teixeira, 2011, p. 142).

Consequentemente, as discussões em torno da inclusão também ganham espaço discursivo no campo da dança, incluindo modificações, por exemplo, no currículo da Licenciatura em Dança, em normativas, em legislações, etc. *Disabled Dance*, Dança Inclusiva ou Dança Momentaneamente Inclusiva são termos cunhados por estudiosas da dança em torno do ano de 1996, ao criar mais uma categoria para pensar a prática. Notadamente, ao buscar trabalhos e pesquisas que contemplassem o termo, pude perceber as relações de poder sendo tensionadas; isso significa que muitas sujeitas irão acatar o termo e outras não, fundamentando críticas e insatisfações para pensar a dança através desta nomenclatura. De modo resumido, os estudos em torno da Dança Inclusiva emergem para desmistificar o corpo das sujeitas e explorar uma nova configuração do dançar (Matos, 2012). Isso inclui, necessariamente, uma quebra às técnicas tradicionais da Dança.

Alguns antecedentes normativos e legislativos influenciaram esta discussão a nível de Brasil, como a Declaração Universal dos Direitos humanos (ONU), a Convenção dos Direitos das Pessoas com Deficiência (Brasil, 2007), a Política Nacional de Educação Especial no contexto da Educação Inclusiva (Brasil, 2008) e, até mesmo, a movimentação constante do feminismo logo no início do século XX, na qual as lutas por igualdade e direitos no campo do trabalho, da saúde, da educação são travadas, possibilitando ferramentas para enfrentamento da

violência tanto no espaço público quanto no privado. Com isso, a modificação e a representação de outros grupos marginalizados ao longo da história em razão da raça, etnicidade e classe, tanto quanto em razão do gênero, são focos de trabalho e de pauta política (SCOTT, 1994).

Os documentos citados acima fazem parte de uma processualidade histórica recente, dois quais se revelam embate políticos e tentativas de combinação entre os discursos científicos e ativistas, com prevalência do discurso político do ativismo na composição das práticas das sujeitas dançarinas. A partir dos anos 2000, as analistas sociais começaram a rever termos que, outrora, tinham um caráter quase exclusivamente biologizante. Assim, a visibilidade política é acompanhada de uma politização da estética e do corpo da sujeita deficiente. Uma mudança de panorama que aponta para corpos presentes, vivos, ativos, inativos, invertendo todo o sistema que estava circunscrito a uma experiência pré-definida pelo condicionante biológico (Vendramin, 2019). Com base nessas mudanças históricas, Vendramin sintetiza, numa agenda contemporânea, mudanças que esses documentos organizam, sobretudo para pensar a Dança, assim:

Agenda da acessibilidade, atingindo o campo da produção artística para grupos de artistas deficientes em toda a sua extensão, desde um replanejamento das estruturas dos espaços para ensaios até teatros e outros equipamentos culturais e seus acessos, política de deslocamentos de grupos no espaço urbano, e, mais especialmente, inserção e reconhecimento artístico e cultural no mercado de trabalho (não se trata exclusivamente de uma atividade de socialização, lazer, processos terapêuticos ampliados, mesmo que todas estas questões estejam presentes, mas, de dar lugar profissional a artistas e grupos de artistas deficientes), numa ativação das políticas não se de independência e de individuação no mundo do trabalho, mas como geração de capital cognitivo, simbólico, de rendimentos; 2) Ampliação não somente de acoplamentos tecnológicos entre artista deficiente e seu corpo (paradigma biomédico), mas da incorporação pública, de relações advindas de todas as esferas da vida, envolvendo trama familiar, rede de cuidadores, que são por sua vez, integrantes das identidades, não somente como próteses de sustentação para estes sujeitos, mas num entendimento relacional da política identitária do sujeito deficiente.

Dadas as definições da Dança Inclusiva, Amoedo Barral (2002, p. 21) irá trazer como “aqueles trabalhos que incluem pessoas com e sem deficiência onde os focos terapêuticos e educacionais não são desprezados, mas a ênfase encontra-se em toda a elaboração e criação artística”, assim como também existem conceitualizações como a da Cintra (2002), da qual a dança contribui como facilitadora de reações corporais e posturais, estimulando a percepção do espaço, a postura correta, a lateralidade. Na mesma esteira desse pensamento, trago a noção de Claro (2012, p. 31), onde a Dança Inclusiva é pensada para “melhorias quer a nível físico, sensorial, cognitivo e emocional”. A essas duas últimas referências, percebo que a dança vem sendo vinculada a ideias biomédicas, das quais os corpos precisam se adequar em função do espaço social, questões que, no momento, escapam do meu foco de pesquisa. Particularmente,

as discussões de Cintra e Claro não me agradam, mas também não desconsidero a importância dos seus estudos para a comunidade da Dança.

Ao pesquisar sobre o termo, também pude encontrar trabalhos que relatam as dificuldades dos currículos, tanto no campo da Dança, como da Educação Física, para lidarem com danças na perspectiva da inclusão, assim como insuficiências na formação dos profissionais dos cursos (Oliveira, 2020). Trabalhos que abordem a necessidade de voltar a atenção para o paradoxo da inclusão nos ambientes sociais, visto que a inclusão depende muito mais das práxis docentes para serem operacionalizadas no mundo, apesar da importância da profissionalização também.

A minha escolha por trazer a conceitualização de Dança Inclusiva apenas neste momento do texto ocorre, somada a tantas e outras dançarinas, pela insatisfação com o termo e pelo modo como a dança vem sendo operacionalizada através desse viés. Aliada ao trabalho de Matos (2012, p. 66), as dançarinas, por vezes “demonstraram não se identificar com o termo dança inclusiva por considerarem que esse termo vislumbra apenas a integração e, para eles, o que produzem é dança, tendo nos grupos dançarinos com fisicalidades diferenciadas do ideal de corpo da dança”. Isto implica que o termo pode ressoar justamente o contrário da sua definição, a exclusão de um tipo de dança, fazendo criar valores sobre a capacidade ou não de múltiplas dançarinas serem consideradas artistas ou não. Matos (2012, p. 67), ao trabalhar com o termo e grupos de dança, apresenta considerações importantes:

[...] foi necessário usar esse nome no início, mas nunca gostamos porque, a gente achava que isso já era excludente. Também não era uma coisa que dizia que a gente está fazendo arte. Simplesmente parece que você está fazendo outro tipo de coisa que não é arte. (Sílvia Renhe, dançarina e coreógrafa da “Ekilíbrio”)

[...] a dança que a gente trabalha é a dança contemporânea que ela já tem essa diversidade de corpos. Então que inclusão que é essa se os corpos já são diversos, entendeu? (Alessandra Bittencurt, dançarina da “Limites”)

[...] eu até acho que não se ajusta muito a gente, quando as pessoas usam esse nome, esse termo dança inclusiva ou qualquer outra forma de, ah, o dançarino com deficiência. Na nossa estética, mesmo no palco com Edu, eu sinceramente vejo como um dançarino com sua particularidade. (Hugo Leonardo, dançarino do “Grupo X”)

É alinhada com a fala da Andressa que penso este trabalho, ou seja, a Dança Contemporânea por si só pode comportar a presença de infindáveis corpos, isso não significa, por exemplo, que a dança venha servir como correlato de terapia ou de ação educativa apenas, assim como não significa que tenhamos que abandonar as discussões sobre inclusão, pelo contrário, é um tema importante e que precisa ser pensando em diversas práticas artísticas.

Ademais, é justamente pelas discussões em torno da abertura que a Dança Contemporânea propicia que os corpos, como é possível ver ao longo do capítulo, passaram a receber outras atenções, provocando percepções diversas para comporem cenas menos previstas em dança. A partir dessa perspectiva, abriu-se também a possibilidade de incluir outras estéticas, impensadas anteriormente no âmbito dos palcos e nos cotidianos das salas de danças, grupos e academias (Porpino, 2012). Danças que trabalham o “corpo contemporâneo [...] entrega-se ele mesmo à sua própria incapacidade, bloco de imanência, recusando-se a restabelecer as funções operantes em disputa com o real como com uma mecânica do sentido” (Loupe, 2007, p. 65), dançarinas que valorizam e põe em cena os seus diferentes modos de acionar a dança e pensar as suas performances.

3.2 Cenas pedagógicas: a dança como multiplicidade

Imagem 12 - A dança como multiplicidade



Fonte: Instagram @giradança, 2022

Dança que é prática subversiva de lógicas corpóreas hegemônicas. Dança para sacar os corpos do campo da invisibilidade. Para fazer emergir, com a qualidade de manifestação, as forças sutis e violentas que fazem a nossa historiografia em dança ser como é. Pois, lembremos: nem tudo que é invisível, é espiritual, mas também político! (GiraDança, 2022).

Neste momento do texto, apresento grupos de danças contemporâneos que fui encontrando, dada a composição de um movimento cartográfico. Movimento esse que me remete aos próprios passos de dança: imprecisos, inexistentes, atualizados, vivos. A cartografia me serve, neste momento de pesquisa, para mostrar o mapeamento de grupos de dança que se abriram para multiplicidade e diferença, para além de marcadores sociais de discriminação. Pois os achados, nesse momento da pesquisa, não vêm para reforçar o modelo de “superação” de uma determinada dialética de eficiência/deficiência, na qual alguns corpos podem fazer o mesmo que outros corpos estilizados na Dança. As experiências dos grupos e das dançarinas permitem ver como “a dança, dentre tantas classificações e transformações, caminha para a reflexão acerca do trabalho corporal, ao colocar o artista à frente das regulações técnicas” (Teixeira, 2011, p. 131-132). Bem como o “corpo não é anterior ao seu próprio movimento; não existe uma substância-corpo prioritária, mas uma rede de interferências e de tensões através da qual o sujeito é constituído pelo próprio meio” (Louppe, 2007, p. 77).

A cartografia toma um terreno de “figura sinuosa, que se adapta aos acidentes do terreno, uma figura do desvio, do rodeio, da divagação, da extravagância, da exploração” (Oliveira, 2012, p. 163). Trata-se de habitar a pesquisa na tentativa de dar forma, de desenhar o território que surge no próprio corpo da pesquisadora. Corpo que escuta e que escolhe o que escutar, fazendo variar o que entra em cena e aquilo que faz sentido para pensar a composição do texto. Assim como irei apresentar alguns grupos de dança, também tive o cuidado de trazer imagens que os representam e mostram apresentações de espetáculos, ensaios em sala de aula, etc; imagens que foram escolhidas pelos encontros que sensibilizaram o meu olhar.

Foi-me lançada a ideia de um movimento propulsor de encontros, movimento esse que lança pedras ao papel e traça linhas num território normatizado pela historiografia habitual da Dança. Encontro com grupos, de grupo, de dança, entre as dançarinas, composto por danças. O que se encontra aqui? Talvez tudo isso. Talvez, um recorte demasiadamente humano do que é possível, uma busca que se materializa num terreno-testemunha que pode dançar a vontade de viver, de crescer em amizade e de intensificar a multiplicidade num mundo hostil que, mesmo cansado e esgotado, dança. Método que varia “com cada autor” e “faz parte da obra” (Deleuze; Guattari, 1997).

A cartografia faz recortes em determinado espaço ou em determinado tempo, povoa de muitos modos com sujeitos e objetos e a eles confere um ritmo. As coisas ganham tons, intensidades, luzes, cores, temperatura, volume. A cartografia torna-se a própria expressão do percurso: mapas, danças, desenhos. Percurso que nunca é dado, seja por sucessões estáticas, por fases pré-fixadas ou por palavras de ordem. Um exercício de dispor o trabalho de pesquisa como uma operação de invenção da vida, de virtualização da existência, de potenciação do estar no mundo da educação,

transfiguração das coisas, das palavras, dos territórios educacionais (Oliveira, 2012, p. 166).

Parece-me pertinente evocar o método cartográfico, uma vez que este requer da pesquisadora uma posição de aprendiz (Álvarez; Passos, 2009). Sendo a aprendizagem, nesta perspectiva, um componente que se constrói no decorrer do processo-pesquisa. Pondera-se que a cartografia se faz possível a partir de um engajamento, um movimento onde a aprendiz-cartógrafa deve alimentar uma disponibilidade para a experiência, deve se encontrar aberta para os acontecimentos do campo. A dinâmica para habitar um território existencial pressupõe um movimento de composição, a aprendiz cartógrafa compreende então que o conhecimento é produzido com o objeto e não sobre o objeto. A questão principal deste método rompe com o modelo tradicional científico, no qual a cartografia conduz a pesquisadora a se lançar de maneira experimental no campo, orientação para a disponibilidade de encontrar seus propósitos durante o processo. A cartografia pressupõe uma política da narratividade que permite a dissolvência das posições estanques geralmente associadas ao trabalho da pesquisa: aquele que conhece e aquilo que é conhecido (Álvarez; Passos, 2009). É exatamente na costura de uma posição da pesquisadora-cartógrafa diante da linguagem e do conhecimento que está o jogo, pois a cartografia “possui elementos e princípios que se organizam para fins de possibilitar uma produção de conhecimento que opere com os limites que se impõem no interior do próprio conhecimento” (Cunha, 2020, p. 60).

Na conquista de tons, intensidades e desenhos, o terreno que faz crescer os gestos de uma pesquisa em Educação é também um terreno político diante dos acontecimentos em dança, pois narrativas são costuradas e aparecem nesse processo enquanto multiplicadoras de mundo e de novos espaços. Grupos e dançarinas que pude encontrar através de teses e dissertações, blogs pessoais, matérias e entrevistas jornalísticas, *podcast*, plataformas digitais, redes sociais, livros, etc, E nesse movimento de cartografar há “alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas” (Deleuze, 1998, p. 56). Algo é materializado nesse movimento do encontro. Por mais que essa pesquisa não tenha como chave central a Dança Inclusiva, os meus movimentos de busca me levaram ao mapeamento de grupos de dança que operam através da perspectiva da inclusão, evidenciando um pouco das inclinações e dos achados para pensar a pesquisa até o presente momento. Vale ressaltar que não buscarei apresentar exemplos de modos corretos de produzir dança em contraponto a algo ruim e ultrapassado, não é o objetivo dessa pesquisa. Toda discussão abordada serve de amparo e construção de pensamento para possíveis análises. Ao invés de defender o bom e o correto, o

que os capítulos anteriores e está sessão do texto buscam fazer é, como diz o Grossberg (2015), contar uma boa história. Não uma história de cura ou salvação, só uma boa história.

A primeira Companhia, GiraDança, já citada nos capítulos anteriores, me acompanha há longa data, entretanto, só fui tomar nota da sua história durante a construção desse texto. Seguiu, como de costume, algumas contas no Instagram que compartilhavam informações sobre grupos de Dança Contemporânea brasileiros e, por diversas vezes, curti fotos de espetáculos nacionais da Companhia Gira Dança; sempre embasbacada com os figurinos das dançarinas e com o teor político das apresentações. É certo que o grupo foi um importante fio condutor de inspiração, sobretudo, antes do meu ingresso no mestrado. Hoje, dadas as reverberações desse encontro, o grupo abre algumas danças nessa pesquisa e lança dados à pesquisa.

Encantada com o Gira Dança, fui atrás de matérias e livros que pudessem me contar um pouco sobre a história do grupo, assim como também segui as bailarinas e coreógrafas que fazem parte do coletivo. Através da conta no Instagram da companhia, tive acesso ao grupo Candoco e companhia Din A13, grupos internacionais, cada um com as suas singularidades e delicadezas para pensar a dança. Por serem grupos estrangeiros e pouco comentados no Brasil, tive uma dificuldade maior de achar relatos e conseguir fotografias dos espetáculos. Esses dois achados me saltaram aos olhos dada uma nota de rodapé localizada no livro “Zona dissoluta: Gira Dança, caderno de artista” (2020), escrito que virou esta pesquisa ao avesso, pois algo que não é possível nomear e categorizar enquanto definição de ordem analítica, ganha uma espécie de coreografia temporária e improvisada nesse processo. Desde o início da pesquisa, a dificuldade de nomear as sujeitas da pesquisa e a própria dança que delas vão ao mundo, me angustiava.

O Gira Dança acontece nesta pesquisa quando compreendo que diferir na dança pode ser uma condição de existência. Que estar diante da outra, é estar diante de um corpo inesperado e que, sim, essa pesquisa anda de mãos dadas com as dançarinas que subvertem as lógicas hegemônicas e jogam um outro jogo no campo da Dança, traçam uma Vida-outra.

Em seguida, trago o grupo Danza Voluminosa e o GrupoX, coletivos que me marcaram de um modo particular, a fundo, e até me faltam palavras quando os cito aqui. Não sei se foi pela larga distância de casa, já que no momento da escrita eu estava em Buenos Aires, longe, inclusive dos meus espaços de dança no Brasil. Tanto o Danza Voluminosa como o GrupoX são coletivos fronteiriços, muitas das integrantes os intitulam assim. A força da canção “Triste, louca ou má”, que será discutida em seguida e que me colocou diante desses dois grupos, fez com que eu ficasse por semanas mergulhada na coreografia do Voluminosa e, nesse momento, não apenas com olhos e ouvidos de alguém que outrora era fã da banda, mas com olhos e

ouvidos de uma mulher que dança também. Essa dança, diga-se de passagem, foi acompanhada pelo coletivo *Artes del Movimiento UNA*, localizado em Buenos Aires. Assim, um momento da pesquisa atravessado pela virtualidade do ciberespaço e pela marca da presencialidade de um corpo que, ora participava dos encontros de dança junto ao coletivo e outrora encontrava grupos à distância, dada as largas leituras.

Por fim, e não menos importante, trago o dançarino Marcos Abranches e a dançarina Ingrid Silva, duas figurinhas que me levaram a trabalhar com a dança, sobretudo na perspectiva da diferença e da multiplicidade. Quando fui estimulada a pensar o mestrado e a possibilidade de pesquisa em Educação, a dança proposta por elas me instigava e me incomodava ao mesmo tempo, pois sabia que para além da valoração inventada por uma particular erudição na dança, existiam outras possibilidades discursivas, danças que são pouco discutidas, midiaticizadas e divulgadas e, quando são, caem no campo do mérito, do esforço e da superação.

Importante destacar que, para cada grupo ou dançarina encontrada, cenas pedagógicas são resgatadas. Pude ir observando os enlaces pedagógicos, relacionados à problemática de pesquisa deste trabalho, ao encontrar narrativas das dançarinas, dos grupos e das professoras que guiam as aulas de dança, bem como a importância da sala de aula como um ambiente de metamorfose. Com Larrosa (2022), penso a sala de aula como um espaço que comporta um tempo singular, fundamentalmente do ofício e do fazer. Poderíamos pensar, então, a sala de aula de dança como lugar de unidade-tempo, possibilitando a sujeita de “tornar-se responsável pelo que se diz, de colocar o corpo, a presença inteira do corpo, ao que se faz e ao que se diz” (Larrosa, 2022, p. 72).

O ofício, dentre tantas características, pode ser associado à artesanaria, ao fazer artesanal, “às maneiras de fazer encarnada no conhecimento sensível dos materiais, no uso conveniente dos artefatos, na precisão dos gestos, na adequação do vocabulário que nomeia tudo [...] encarnado em seu mesmo corpo” (Larrosa, 2022, p.319). Ou seja, uma sala de aula de dança é composta por diferentes dançarinas, de lugares estrangeiros e de sensibilidades distintas e, mesmo assim, a dança faz operar um trabalho coletivo, de congregação, pois é isso que veremos nas apresentações dos grupos e das dançarinas. Algo se aprende durante as partilhas, e creio que o enlace pedagógico seja isso: uma entrega atenta e criteriosa em dança, partilhada durante as práticas em sala de aula, com os grupos e consigo mesmas. Assim, cria-se uma série de hábitos que constroem um *ethos*, modos de ser e de atuar no mundo, modos de viver (Larrosa, 2022). Adiante.

A Companhia Gira Dança foi criada pelos bailarinos Anderson Leão e Roberto Morais em 2005, na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte. O intuito dos bailarinos era criar

um projeto que abarcasse uma linguagem singular na Dança Contemporânea a partir do uso de corpos compreendidos como diferentes enquanto ferramenta de trabalho, o que acabou culminando num elenco de bailarinos com e sem deficiência física, que possibilitou uma investigação em torno dos limites do corpo para pensar a dança e as práticas artísticas em torno dela. Logo, a Cia. trabalha em uma “zona capaz de gerar tecnologias inacabadas (coreografias); operadoras de corpos discursivos ou de discursos corpados com o enfoque nas relações tensionais entre corpos com e sem deficiência” (Américo, 2022, p. 9).

Ao longo de sua trajetória, o grupo vem se apresentando regularmente em outros estados brasileiros, indo além do circuito de eventos de dança inclusiva e participando como convidado em festivais de prestígio e reconhecimento, como o Encontro de Dança Contemporânea do Rio Grande do Norte (2007 e 2008), a Mostra Brasileira de Dança do Recife (2008), o Festival Panorama Sesi de Dança, em São Paulo (2012), o Festival Internacional Vivadança, na Bahia (2013), a Bienal Internacional de Dança do Ceará (2013) e a Múltipla Dança, em Santa Catarina (2013). Internacionalmente, o grupo pôde participar do Festival Brasil MoveBerlim, na Alemanha (2011) e no Ano do Brasil em Portugal (2013) (SPDC, 2019).

Até o presente momento, os espetáculos criados foram: “Envolto”, de Anderson Leão (2005); “Bulas Perdidas”, de Maurício Motta (2006); “Corpo Estranho”, de Anderson Leão (2008); “O Jardim das Rosas Amarelas”, de Mário Nascimento (2009); “A Cura”, de Anderson Leão (2010); “Sobre Todas as Coisas”, de Mário Nascimento (2012); “Alguém que não Eu para Falar de Mim”, de Anízia Marques (2012); “Proibido Elefantes”, de Clébio Oliveira (2012); “Terreiro Lumiará”, de Dave Carvalho (2013); “Sem conservantes”, de Alexandre Américo (2021) e “Bando Dança que Ninguém quer ver”, de Alexandre Américo (2022).

Imagem 13 - Corpos enquanto ferramenta de trabalho



Fonte: Instagram @giradança, 2018

Apesar do piso aplainado e lustroso, matéria fundante das danças bípedes, os corpos conseguem fazer emergir dali alguma coisa. Eles conseguem criar um outro chão para fazer dançar o que antes esteve adormecido e silenciado no campo sutil das invisíveis virtualidades (GiraDança, 2022).

A companhia de dança parte de uma noção ética-estética-política muito própria para pensar o grupo. Indagando aos que se aproximam com a seguinte pergunta: “Faz tempo – será que desde sempre? – que nos acostumamos a chamar de diferente o que/ou quem não é igual ao modelo determinado por quem consagra o que deve ser seguido e aceito?” (Américo, 2022). As práticas e os discursos colonizadores nos colocam na posição de sujeitas de chamarmos de não-iguais os diferentes. De tal modo, a proposta do GiraDança não é pensar em um ou dois bailarinos marcados pela diferença, e sim, pensar o grupo enquanto um grupo onde todos são compostos pelas diferenças, por suas singularidades. Os corpos, no entendimento de Américo (2022, p. 11), portanto,

São zonas de cruzamento e fluxo constante, e a Gira se entende como uma “tessitura sensível biossocial”. Por isso, também, essa luta compõe o “exercício ético-político-estético” que fazem. Eles nos ensinam ao ajudar o nosso olhar a se alfabetizar no que tem menos familiaridade - que ser diferente é a condição do existir -, e fazem isso com a sua dança; essa dança que dizem ser o jeito de pensar as coisas e de criar os próprios lembretes. E esse, sobre o “não igual” não ser sinônimo do jeito como usamos o “diferente”, se torna um dos seus lembretes mais importantes (Américo, 2022, p. 11).

Acionando a diferença como um traço comum de todos, nota-se um potente esforço do grupo para que os bailarinos tomem os corpos críticos de si ao elaborarem as suas singularidades durante a dança. Assim, como aponta Américo (2022), este é um dos traços fundantes da Dança Contemporânea: a habilidade de formação de corpos que são, em si, a questão, ou seja, uma zona plural. Uma instituição que, como qualquer organismo, hoje luta por sua sobrevivência, trabalhando, essencialmente, com a interferência direta e constante de outros artistas e suas pesquisas.

Imagem 14 - O corpo como uma zona plural: dançarinos Dwayne Scheuneman e Marion Baldeon da REVolutions



Fonte: Lennon Media, 2017

Imagem 15 - Grupo londrino Candoco



Fonte: Hugo Glendinning, 2017

O grupo Candoco é uma companhia de Dança Contemporânea fundada em 1991 por Celeste Dandeker e Adam Benjamin, sediada no Centro de Treinamento Nacional Aspire em Stanmore, norte de Londres. Hoje, a academia é reconhecida mundialmente e já ganhou diversos prêmios internacionais. Durante seus 30 anos, a companhia já apresentou mais de 40 coreografias em cerca de 40 países; no Brasil, foram três performances. Em uma entrevista para a *British Broadcasting Corporation* (BBC) Brasil, em 2012, Roberto Machado e Kimberly Harvey, integrantes do grupo e Brasileiros, e Chris Owen, Australiano, relatam:

A dança está hoje mais democrática, vemos mais tipos de corpos dançando. Acho que a maioria das pessoas gostam de ver corpos diferentes no palco. Com isso,

conseguimos um trabalho mais criativo, com uma estética considerada nova (Informação verbal - Roberto Machado)¹².

Somos uma companhia profissional criada para produzir trabalho artístico com excelência, mas também encampar os direitos dos deficientes (Informação verbal - Roberto Machado)¹³.

Para mim, a dança é a chance de ser eu mesma. É algo que me faz sorrir (Informação verbal - Kimberly Harvey)¹⁴.

Não precisamos discutir as deficiências, só o que criamos juntos. Não tinha nenhuma expectativa (quanto a trabalhar junto a dançarinos deficientes), apenas interesse em fazer novas formas de dança, com pessoas de corpos diferentes (Informação verbal - Chris Owen)¹⁵.

A Candoco Dance, de acordo com as suas integrantes, tem elevado a faísca do mundo profissional da dança, e reconhece as suas bailarinas como trabalhadoras profissionais, criando performances como uma política de sensibilidade, de inteligência e de responsabilidade (Pinto, 2014). Espaço que foi pensado, inicialmente, pela criadora e dançarina Dandeker, a qual foi vítima de um acidente aos vinte e dois anos de idade, enquanto dançava *na Royal Opera House* com a *London Contemporary Dance Theater*, que a deixou numa cadeira de rodas após ter se lesionado. Dandeker achou que nunca mais iria conseguir dançar, mas encontrou espaço junto ao grupo depois de árduos trabalhos.

Por fim, dada a breve apresentação do grupo, sigo com uma das falas de Machado (2012) que me capturou bastante: “é engraçado, porque sempre me vejo falando desse tema [deficiência física] em entrevistas. Mas internamente não é algo de que a gente fale na companhia. Não vejo meus dançarinos como deficientes. Pelo contrário, na dança, eles são muito eficientes” (informação verbal)¹⁶.

¹² Fala proferida por Roberto Machado em entrevista à British Broadcasting Corporation (BBC) Brasil, em Londres, em 2012.

¹³ Fala proferida por Roberto Machado em entrevista à British Broadcasting Corporation (BBC) Brasil, em Londres, em 2012.

¹⁴ Fala proferida por Kimberly Harvey em entrevista à British Broadcasting Corporation (BBC) Brasil, em Londres, em 2012.

¹⁵ Fala proferida por Chris Owen em entrevista à British Broadcasting Corporation (BBC) Brasil, em Londres, em 2012.

¹⁶ Fala proferida por Roberto Machado em entrevista à British Broadcasting Corporation (BBC) Brasil, em Londres, em 2012.

Imagem 16 - DIN A 13 tanzcompany



Fonte: Facebook oficial de DIN A 13 tanzcompany, 2022

Imagem 17 - DIN A 13 tanzcompany



Fonte: Facebook oficial da DIN A 13 tanzcompany, 2022

A companhia Din A13 tanzcompany foi criada em 1995, na Alemanha, pela diretora artística e coreógrafa Gerda König em colaboração com a coreógrafa Gitta Roser. Juntas, pensaram em criar uma dança que pudesse provocar rupturas estéticas nas coreografias mais usuais das danças clássicas. O foco do trabalho artístico está “na exploração e visualização da qualidade do movimento de ‘outros corpos’, que é utilizado em sua diversidade para o trabalho coreográfico, a amplia e, assim, enriquece o espectro da dança contemporânea” (König, 2021).

Hoje a equipe conta com seis integrantes, sendo uma delas coreógrafa e pessoa com deficiência física, o que é incomum em outros grupos de dança, inclusive os que citei anteriormente. Há múltiplos corpos dançando, entretanto, em posição de coreógrafa é quase nulo, evidenciando que as discussões a respeito da inclusão são recentes, conseqüentemente, falta tempo histórico para produzir coreógrafas com deficiência física.

Imagem 18 - Danza Voluminosa coreografando "Crisálidas"



Fonte: Franklin Reyes, 2012

Imagem 19 - Danza Voluminosa em "Freddy, una mujer que canta"



Fonte: Franklin Reyes, 2012

Imagem 20 - Danza Volumosa



Fonte: Dança volumosa, 2012

A Companhia de Dança Volumosa foi criada em 1996, por Juan Miguel Más, diretor e coreógrafo cubano. Juan, por muito tempo, foi integrante de grupos de dança e, por ser um bailarino gordo, que treinava ao lado de corpos “padronizados”, tidos como normais e estilizados para a dança clássica, enfrentou uma série de desconfortos. Com o transcorrer do tempo, procurou outras alternativas para dançar, pois tinha a necessidade de se sentir pertencente a um espaço. Foi assim que nasceu a Dança Volumosa, uma proposta de criação estética a partir desse novo conceito com o intuito de provocar o espectador através de balé clássico em composição com bailarinas inesperadas para essa dança.

Corazón sonoro [1996] foi a primeira obra do grupo. Logo ao início da apresentação, Juan relata, em entrevistas e vídeos feitos pela própria companhia, que muitas espectadoras se levantaram e saíram diretamente, ao som de risos e até mesmo de um silêncio sepulcral. Entretanto, “quando as pessoas viram o desenvolvimento do nosso trabalho, o quão forte ele era e que havia todo um treinamento por trás dele, um sentido estético, no final eles aplaudiram muito” (Gonzalez, 2016). Desde então, a companhia vem ganhando audiência e circulação, incluindo prêmios internacionais e participações performáticas em videoclipes. Um exemplo é a canção de Francisco, *el Hombre*, do álbum “Soltaasbruxas” [2016], intitulada “Triste, louca

ou má¹⁷”, da qual toda coreografia do videoclipe foi criada pela Dança Volumosa. Uma canção que estourou na plataforma *Spotify* e ganhou sucesso pela belíssima performance. Apresento aqui uma parte da letra:

Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar

[...]

Que um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar

Junto à companhia de dança, o grupo também desenvolve uma série de atividades e oficinas para integração das pessoas em quilos na sociedade. Como relata Juan Miguel, “a natureza da dança permite a elevação espiritual dos seres humanos e esse trabalho permitiu que muitos dos problemas com os quais essas pessoas vieram à companhia para saber lidar melhor, saber como canalizá-los” (Informação verbal)¹⁸. Por fim, finalizo a apresentação do grupo com a fala de uma integrante, bailarina, Rubí Amaro, onde ela orgulhosamente exclama: “Eu já estou no meu balé clássico” (Informação verbal)¹⁹.

Imagem 21 - GrupoX: espetáculo “O canto de cada um”



Fonte: Companhia GrupoX, 2007

¹⁷ <https://youtu.be/IKmYTHgBNoE> performance do grupo.

¹⁸ Fala proferida por Juan Miguel em reportagem publicada no site de informações gerais NAIZ, em Outubro de 2016, em Donostia/San Sebastián.

¹⁹ Fala proferida por Rubí Amaro em reportagem publicada no site de informações gerais NAIZ, em Outubro de 2016, em Donostia/San Sebastián.

Imagem 22 - GrupoX: espetáculo “O canto de cada um”



Fonte: Companhia GrupoX, 2007

O Grupo X²⁰ se diferencia dos outros grupos apresentados até o momento, pois é um grupo que advém de projetos de pesquisas das professoras Fafá Daltro e David Iannitelli, vinculadas à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fundado em 1998. De início, o grupo era restrito às universitárias, logo depois tomou outros rumos e hoje é um grupo aberto para além da comunidade acadêmica. A temática central para o grupo é a improvisação, não a improvisação como “meio” de criação, mas efetivamente como “produto”. Isto é, a improvisação em ato na encenação coreográfica. Para as integrantes, os movimentos espontâneos abrem espaço para sensação da própria viagem inacabada, uma dança-ensaio. Uma dança que contempla múltiplas sujeitas que se afastam de danças que produzem fiscalizações no corpo. Ética essa que faz o espaço ser ocupado por qualquer corpo, mas isso não significa a exaltação do corpo da dançarina com deficiência enquanto superação por estar na dança. Como aponta a pesquisadora Pamela Santana, que trabalhou com o grupo,

O Grupo X de Improvisação em Dança tem sua trajetória, por meio de apresentação de espetáculos, promoção de oficinas, realização de intervenção urbana, transformando espaços comuns em espaços poéticos. O grupo por ter atividades como audiodescrição e Libras em eventos e dançarinos de todos os corpos, propõe ação profanadora na relação de corpos na dança, da idealização de alguns corpos. Por essa razão, promove discussão sobre o corpo na dança, sobre acessibilidade, sobre políticas para a dança e estabelece novos modos de operação. Propõe ainda a dança como um espaço para discussão sobre espaço e ressignifica os espaços e as relações. A improvisação acontece enquanto um recurso para democratização na dança. (Santana, 2020, p. 96).

²⁰ <http://www.grupox.ufba.br/historico.htm>.

A dança para o Grupo X atua na formação de conhecimento, trabalhando questões políticas e sociais presentes em seu tempo, como por exemplo, a questão da acessibilidade e de como cada corpo produz e cria seus campos de relações no contexto compositivo, singular, como se afetar e afetar o outro (Santana, 2020). Como relata Fafá Daltro ao apresentar o grupo no seu blog oficial, a dança espontânea acontece e se passa em cada sujeita, tornando-a essencialmente particular e intransferível. Nesta condição, o grupo trabalha o processo de compartilhar e levar essa singularidade à parceira de dança, um momento de profundo engajamento emocional.

Imagem 23 - Marcos Abranches



Fonte: Alex Merino, 2021

Imagem 24 - Marcos Abranches



Fonte: Alex Merino, 2021

Marcos Abranches é um bailarino brasileiro, coreógrafo e diretor da MARCOS ABRANCHES & CIA, uma academia de dança localizada em São Paulo, capital paulista. Em 2002 iniciou a sua carreira na FAR 15 Cia de Dança, apresentando espetáculos intitulados "Senhor dos Anjos", "Jardim de Tântalo" e "Metamorfose", de Franz Kafka, obras de dança dirigidas por Sandro Borelli. A DIN A13 realiza o programa “*Dance meets differences*, levando seu processo criativo para outros países, onde são selecionados bailarinos com e sem deficiência, com e sem experiência profissional, além de um(a) coreógrafo(a), que se juntam a integrantes da companhia, para a criação de um espetáculo de dançateatro” (Pedroso, 2007). Sandro vem atuando em parceria com Marcos e propõem uma dança com elementos da teatralidade, da qual busca por expressão estética da resistência política e da contestação social. Depois de apresentações nacionais e internacionais, em 2007, Marcos inaugurou a sua própria companhia de dança, configurada como um coletivo que agrega artistas da dança e de tantas outras linguagens, inicialmente chamado de *Vidança Cia*, passando a chamar-se de *Marcos abranches & cia*. em 2017.

Atualmente, o artista é conhecido como o único coreógrafo brasileiro com paralisia cerebral a propor, enquanto coreógrafo e dançarino, um estudo sobre Dança Contemporânea. Participou do *Kulturdifferentzans*, em Colônia (Alemanha) e *Crossings Dance Festival* em Düsseldorf (Alemanha), apresentando a obra *Via sem Regra* sob direção de Gerda König. Atuou na peça *Trem Fantasma*, em uma adaptação, no Brasil, da obra *Navio Fantasma* de Wagner, dirigido por Christoph Schligensielf, rendendo-lhe o convite para atuar na temporada de 2008, reeditada para outubro de 2010, da ópera teatralizada da Vida e Obra de Joana D’Arc, no *Deutsche Open Berlin*, dirigida por Christoph Schligensielf, um dos mais respeitados diretores de teatro e cinema da Europa²¹ (Ohtake, 2014).

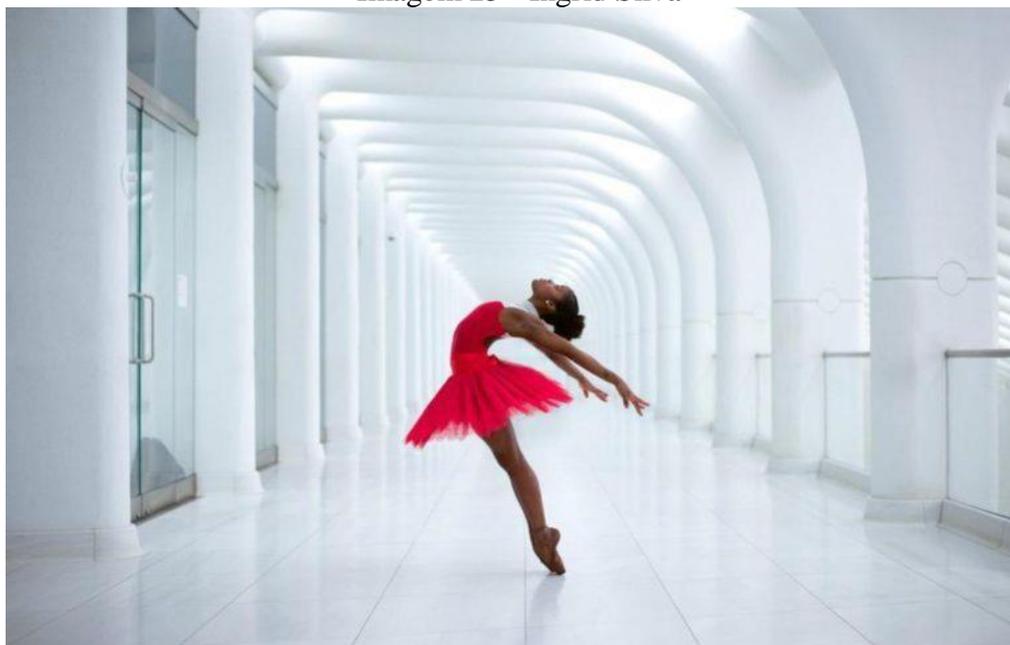
Finalizo com uma fala do Marcos numa entrevista oferecida à Agência EFE, onde o bailarino coloca:

As pessoas com corpos diferenciados às vezes são abordadas do ponto de vista da piedade. Já vi obras em que há pessoas em cadeiras de rodas e músicas de rimas infantis da televisão. Mas não se trata de inspirar pena, mas de propor um critério estético que realmente questione a ideia do normal (Informação verbal)²².

²¹ <https://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/interna/oficinas-acessasveis-05-06-e-07-de-junho>.

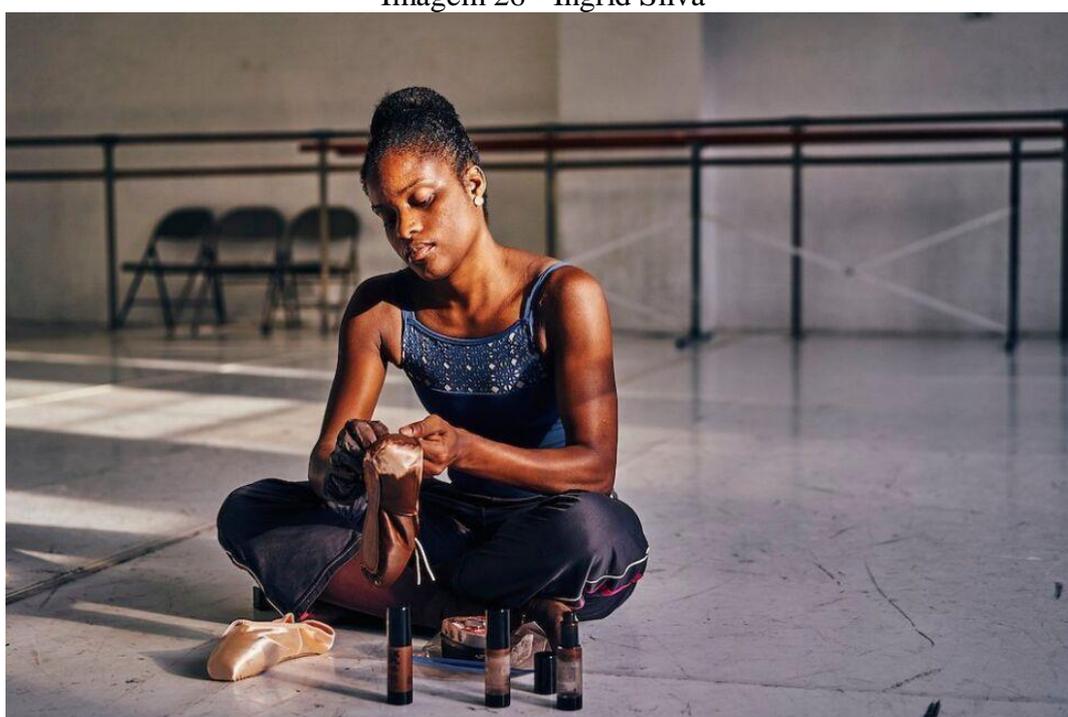
²² Fala proferida por Marcos Abranches em entrevista à Agência EFE, em Madrid, em 2016.

Imagem 25 - Ingrid Silva



Fonte: Forbes, 2020

Imagem 26 - Ingrid Silva



Fonte: Ingrid Silva, 2019

Imagem 27 - Ingrid Silva e a filha, Laura



Fonte: Rodolfo Sanches, 2021

“Que tipo de corpos a gente vai querer ver na dança? Será que vamos ver pessoas trans dançando na ponta? Homens dançando na ponta? Por que não? É isso o que eu espero” (Informação verbal)²³.

Ingrid Silva é dançarina de balé clássico, negra, brasileira e que hoje dança no *Dance Theatre of Harlem*. Aos oito anos iniciou o balé através de um programa de *out-reach* comunitário, depois treinou no *Dança Para Não Dançar* e ingressou, aos 17 anos, no grupo *Corpo*, uma academia de Dança Contemporânea, brasileira e reconhecida internacionalmente em outros países. Durante todos esses anos, Ingrid pintava as suas sapatilhas da cor da sua pele, já que as sapatilhas do balé clássico foram feitas tradicionalmente para dançarinas brancas. A partir do ato de Ingrid, diversas marcas fabricam hoje sapatilhas para balé em diferentes tons.

Hoje, a dançarina é cofundadora de grupos como o *Empower Her New York* e o *Blacks in Ballet*; grupos que servem de referência para meninas negras e promovem o acesso à arte, além de ajudar a pensar projetos no Brasil para dar aulas em locais onde o balé não chega. Em uma entrevista fornecida à Globo, Ingrid relata que foi muito difícil para as pessoas a verem como uma bailarina clássica sendo uma mulher negra, ainda relata que “a gente tem ainda a

²³ Fala proferida por Ingrid Silva em entrevista à revista Jornal RMC, em 2021. Disponível em: Ingrid Silva: “Foi difícil me verem como uma bailarina clássica sendo uma mulher negra” – Jornal RMC.

questão do racismo estrutural no Brasil, que é muito pesado, e quando é visto na dança é muito pior. A mulher brasileira tem o corpo avantajado, nós temos curvas, totalmente diferente do corpo europeu, que foi onde o balé surgiu, mas nada disso impede a dança” (Silva, 2021).

Imagem 28 - Asociación Danza Integradora Argentina



Fonte: Marcela Rached, 2019

A Dança Integrativa torna-se o ponto de partida e o destino de uma série de encontros com a alteridade, que é encenada de forma completamente diferente do esperado, do frequente, da normalidade aviesada: é a concreção social de um anseio singular, que tem viajado por diferentes territórios para se tornar um desejo de muitas pessoas. A Dança Integrativa surge de uma experiência pessoal com seu filho mais velho, que de um dia para o outro passou a fazer parte da lista das chamadas pessoas com deficiência motora. Isso, somado à sua vasta formação profissional, leva Susana González Gonz a conceber uma nova metodologia de movimento consciente e expressivo acessível a todas as pessoas, com e sem deficiência. Dança Integrativa. A vida, a arte, a inclusão, a alteridade mostra a inclusão não como um conceito vazio, órfão dos fatos, mas como um poder ativo que busca e busca a forma como o extraordinário, o que está ao alcance de poucos, pode se tornar possível para qualquer um (Skliar, 2021).

Conheci o grupo num movimento de surpresa enquanto realizava o meu período sanduíche na Argentina, em Buenos Aires. Um tempo forte e potente para pensar os afetos, sobretudo os afetos que fecundam as nossas escolhas acadêmicas e que, necessariamente, falam conosco. Com o Carlos Skliar, meu tutor e hoje amigo, compreendi que *tener um mundo* tem a ver com habitar um espaço, e que o tempo da dança também tem a ver com um tempo não cronológico. Um tempo do instante, aberto, que pede por ficção, que mareja a atenção imprecisa. Pesquisar a dança, portanto, é estar exposta; exposta não às coisas grandes, mas saber e aprender a expor-se aos gestos mínimos, ao carinho, ao que permanece.

Carlos me levou ao caminho do grupo Dança Integrativa e através desse encontro pude conhecer Susana Gonz e “trocar figurinhas” com ela. Uma mulher, mãe, professora e dançarina

extremamente atenciosa, atenta e festiva. Desde 1991, Susana coordena o seu grupo na Argentina, o que inclui dançarinas do campo da Arte, da Educação e da Saúde, contemplando a inclusão de pessoas com e sem deficiência no campo da arte do movimento. Os encontros promovidos durante as nossas aulas foram emocionados e divertidos; conversamos, dançamos e pensamos a dança no decorrer de uma semana, com reverberações que tomarão o tempo de uma vida. O grupo de Dança Integrativa, assim como os outros grupos que mencionei, já participou de diversos festivais e hoje é reconhecido internacionalmente, sobretudo por ser o primeiro grupo na América do Sul a trabalhar com Dança Inclusiva.

Susana e o seu grupo apresentam uma dança capaz de gerar um espaço contendor de respeito e de muita partilha, onde as dançarinas discutem a presencialidade que a dança proporciona ao mundo, na criação de gestos, aparentemente imperceptíveis, que, por serem verdadeiros, adquirem presença, beleza e significado. Assim, “se trabaja con los emergentes, la incertidumbre y las contradicciones nuestras de cada día, fortaleciendo lo existente y desmitificando los prejuicios y los no puedo” (González; Macciuci, 2013, p. 10).

Imagem 29 - Departamento Artes del movimiento



Fonte: Acervo pessoal, 2022

Imagem 30 - Carlos Skliar e Susana Gonz em uma aula pública



Fonte: Acervo pessoal, 2022

Portanto, mostrar esses grupos é dizer que um referencial teórico que se propõe a olhar o Contemporâneo múltiplo da dança só pode ser construído ao encontro dessa materialidade que, em certa medida, é o *a priori* histórico que temos. De tal modo, esse tópico do texto foi produzido através das possibilidades dos encontros e dos acontecimentos que foram conduzindo o meu corpo. Acontecimentos, isto é, “a potencialidade inexistente fora de suas atualizações e, todavia, delas transbordante. Incorporal sem ser vago, coletivo e particular, perceptível e microscópico” (Corazza, 2012, p. 16). Difere, por exemplo, do tópico de inspiração genealógica, do qual já tinha uma referência literária e teórica para a sua construção.



Imagem 31 - Instagram: @diversos, 2023

“Porque a dança, ela fala sobre tudo que você quiser. Ela está presente em tudo, até mesmo nas matérias, na nossa maneira de caminhar, na nossa maneira de lidar com o outro, de espaço, de tempo, de pergunta, de resposta, de força. Se a gente parar para ver, a dança está em tudo isso aí. Tá no claro, tá no escuro, tá na sombra. Tá no quente, tá no frio. Então, quando eu me refiro que a dança engole o mundo, é esse sentido, sabe, que ela faz o contorno e curvas por tudo que há de existência. É porque, quando a gente dança, a gente trabalha com sensação, com espaço, com energia, com espiritualidade, com luz. É isso, é muito louco. Com a terra, com o ar. Ela trabalha com a fala, com o corpo, com a respiração, até com a morte. Então, ela engole o mundo. E ela é tão... Ela é tão potente que nos aceita. Aceita com nossas limitações, com as nossas potencialidades, com a nossa fragilidade, com as nossas deficiências”.

- Eli, integrante do **GiraDança**, 2023

4 CORPO-NARRATIVA: A DANÇA ENQUANTO PRODUÇÃO DE EXPERIÊNCIA, DE VIVÊNCIAS E DE PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Tempo de análise: um tempo de perguntas, de rodeios, de páginas em brancos, de revisitar o já escrito, o já dito e de tensionar os conceitos-ferramentas utilizados até aqui. Um tempo, também, de tricotar fios para contar histórias. Histórias que, para além de resgatarem as experiências de si de múltiplas dançarinas mediante as relações pedagógicas vividas em seus grupos de Dança Contemporânea, compõem o terreno historiográfico da Dança no Brasil. Então, por onde começar as análises? Pelo corpo. Sem o corpo, sobretudo sem o corpo que dança, a materialidade dessa pesquisa não existiria. Só foi possível chegar até aqui porque existem corpos. Corpos vivos, criativos, materializando coletivos e ensaiando mundos. Corpos que estão abertos ao encontro, ao diálogo e a entrega. Corpos que aceitaram estar aqui e construíram esta pesquisa comigo.

Corpo, do latim *Corpus*, substância, matéria. Em grego transliterado, a mesma palavra é conhecida como *somâ*, isto é, o conjunto de um organismo material. Seria possível resgatar as variações etimológicas da palavra corpo e citá-las num capítulo extenso da dissertação, mas esse não é o propósito. Para além, circulando pelo campo da filosofia, vemos com Nietzsche (2018, p. 51) que “o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor”. Já para Foucault, em *História da Sexualidade I* (2021), o corpo é a superfície de inscrição do que nos tornamos de acordo com o tempo dos valores e dos regimes de verdade de uma dada sociedade. Adiante, para o mesmo autor, em um outro livro, intitulado “Corpo utópico, As Heterotopias”, Foucault cria uma nova conceitualização, assim, “o corpo é ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço” (2013, p. 13). Em sequência, com Deleuze e Guattari (2002), inspirados pelas concepções espinosianas de corpo, tem-se o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO), do qual é possível pensar o corpo para além dos órgãos, das funções orgânicas, da substância e da sujeita, sendo o corpo um conjunto de práticas, povoado por intensidades materiais e imateriais.

O exercício de movimentar algumas definições em torno do corpo está aliado ao fio condutor dos blocos de análises. A fim de apresentar as dançarinas do Grupo Diversos e do GiraDança, bem como as suas narrativas, irei iniciar pelas respostas da pergunta que abriu os quatro encontros de entrevistas-narrativas. Dada a organização do roteiro semi-estruturado, iniciei os nossos encontros com o seguinte questionamento: Para você, o que é um corpo na

dança? Há inúmeras conceitualizações do que é um corpo na dança entre dançarinas famosas, renomadas e teóricas do campo, poderia trazê-las aqui. Entretanto, busquei não trazer, justamente porque a minha experiência de campo, em território de pesquisa, mostra como as próprias dançarinas participantes já abrem muito bem os caminhos para essa definição.

As análises estão divididas em quatro blocos, junto aos recortes das entrevistas-narrativas e às articulações analíticas, também trago elementos do meu diário de campo. Início as análises com o bloco fio condutor 5.1, intitulado “O que é um corpo na dança?”, assim, apresento as dançarinas para, em seguida, dar sequência aos próximos blocos. Para seguir, relembro, como já mencionado no capítulo metodológico, que os nomes dados as dançarinas são nomes neutros e fictícios. Adiante, com o bloco 5.2, intitulado “Caminhos da menoridade na dança”, analiso elementos que vieram com recorrência e repetição em basicamente todos as entrevistas que pude fazer, associando os movimentos menores das dançarinas às conceitualizações de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a respeito da menoridade e da multiplicidade.

Com o próximo bloco 5.3, intitulado “A partilha de uma dança necessariamente política”, observo algumas experiências de criação coreográfica das dançarinas aliadas a elementos políticos, elementos constitutivos, inclusive, da Dança Contemporânea. Isto é, montagens coreográficas que só foram possíveis de serem pensadas e executadas porque as dançarinas utilizaram o desconforto que sentem diante do mundo enquanto arma de combustão criativa. Adiante, com o bloco 5.4, intitulado “Pedagógico docente: entre hierarquias flutuantes, conversas e a presença da outra”, trago elementos que constituem as experiências das dançarinas em sala de aula, ou seja, as relações pedagógicas vividas em seus grupos de danças, bem como as suas vivências em ensaios, em montagens de performances e a troca de grupos com as monitoras, com as professoras e com as colegas. Por fim, chegando ao último bloco de análise, 5.5, intitulado “Travessias do presente”, senti a necessidade de criar um bloco de análise que direcionassem a pesquisa para algumas experiências particulares e singulares das dançarinas. Experiências que, para mim, ao aparecerem nas entrevistas-narrativas, manifestam travessias, ora pessoais, ora coletivas, trilhadas pelas participantes da pesquisa. Travessias de vida que ganham sentido e elaboração pelas dançarinas, e reforçam a importância da Dança Contemporânea.

4.1 O que é um corpo na dança?

Um corpo é diferença: a partir de um encontro entre corpos, sempre se produz diferença, um corpo outro, constituído de diferenças, sempre há a produção de uma série de afectos inesperados, inéditos. O corpo produz novidades intensivas, ou intensas novidades (Ionezawa, 2016, p. 166).

Não existe pesquisa sem sujeitas, assim como não existe dança sem o somatório de corpos, de forças e de desejos que compõem territórios. Abrir o bloco de análise com essa pergunta é lembrar que as vozes das dançarinas participantes importam e são fundamentais, pois as mesmas são protagonistas das suas histórias e condutoras das suas danças. Ademais, só foi possível desenvolver os próximos quatro blocos de análises por meio dos corpos que dançam. O corpo, aqui, é anterior ao movimento analítico. Ao estar atenta a este movimento, pude ver uma série de significações e de acontecimentos que tomam as dançarinas e as constituem como sujeitas de experiência, sujeitas-dançantes que a todo tempo estão pensando as suas práticas vivas, políticas, pedagógicas, de travessias do presente e de minoridades em torno da Dança Contemporânea.

Poderíamos considerar que essa pergunta atua como uma semente em um solo expansivo, sendo o resultado de uma indagação rizomática? Talvez, contanto que não esperemos respostas segmentadas, dualistas, que complementem uma sujeita ou um objeto; a tentativa é expressar as multiplicidades elencadas pelas dançarinas sem vinculá-las a um único modo de dançar. A estrutura rizomática me serve para pensar que as respostas apresentadas resgatam experiências que, em vez de abrangerem definições fechadas e estanques, estabelecem conexões entre as dançarinas, levando em consideração até mesmo os diferentes e distintos contextos de vida delas. São conexões que possibilitam, conforme Rolnik (1989, p. 70) ressalta, que “a vida encontre canais de efetuação”.

Além disso, é importante demarcar que o corpo, nas obras de Deleuze e Guattari (2002), se manifesta como uma zona de encontro de forças e, ao mesmo tempo, materializa a expressão das diferenças. Com isso, evita-se cair na armadilha, comum na cultura e filosofia ocidentais, de “diminuição da importância do pensamento em relação à materialidade do corpo. Ao contrário, há uma desvalorização da consciência diante do pensamento” (Deleuze, 2002, p. 24-25). Dessa forma, o “corpo opera como uma descoberta do inconsciente e de um inconsciente do pensamento, tão profundo quanto o desconhecido do corpo” (Deleuze, 2002, p. 25). Assim, afirmo que é através do corpo das dançarinas, corpos povoados por experiências e por vivências singulares, que essa pesquisa reafirma o conceito da multiplicidade.

A potência de um corpo que dança não se fundamenta em sua forma ou na categoria a qual pode ser atribuído, se é que podemos realmente pensar em categorias nesse contexto, mas sim nas relações de movimento que foram estabelecidas ao longo da pesquisa, principalmente durante o movimento analítico. Em consonância com a perspectiva de Deleuze e Guattari, percebo o corpo para além de uma entidade estável e isolada. Ao invés disso, esses autores propõem uma compreensão do corpo como multiplicidade, em constante devir e em relação com outros corpos e elementos. Dessa forma, o corpo é concebido como dinâmico, relacional e político, na medida em que se conecta com o mundo ao seu redor. Ele não existe de maneira isolada, mas sim em relação a outros corpos e elementos. Nesse contexto de construção, emerge um terreno político e de desejo para a reflexão com as dançarinas aqui presentes. A seguir, trago algumas definições elencadas por elas.

Para mim, é uma forma da pessoa se conhecer, se entender internamente. Então, para mim, o corpo na dança, é um auto conhecimento do próprio indivíduo. É como que ele pode expressar as suas emoções, as suas frustrações, e tudo isso com uma certa elegância. É trazer as nossas frustrações, os nossos sentimentos, de uma forma que as pessoas não vejam como uma busca de atenção. Mas, olha, eles estão falando algo. É um corpo transparente. Ele é o que ele é, não tem como tu esconder. Sabe, ele tá de frente, de costas, de um lado, de outro (...) Poucas ideias vão fazer eu mudar de pensamento ou até mesmo agregar uma postura diferente por causa de “ah, pessoas como vocês”, não, transparência, a gente não pode esconder o que a gente é, a gente dança. Sou o que sou, e a dança me ajuda nisso.
- Ariel, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

Ariel, integrante do Grupo Diversos, possui vinte e nove anos de idade e é natural de Santa Maria, município do estado do Rio Grande do Sul. Ao apresentar-se, Ariel ressalta sua paixão pelas artes corporais, como dança, artes marciais e teatro, além de um grande apreço pela pintura e música, especialmente o Rock. Atualmente, está cursando Ciências Sociais na UFSM. Em sua apresentação, Ariel destaca: "Não me vejo como uma pessoa otimista pela condição de vida que eu me enquadro, que é uma pessoa com deficiência. Também não me vejo como uma pessoa deficiente, eu sou eu, sou normal perto do que se pode considerar normal no indivíduo" (Ariel, 2023).

Vida. Porque é uma maneira de expressar que seu corpo está dançando, num corpo que dança existe vida. Eu acho que estou me conhecendo mais, estou conhecendo mais o meu corpo, o lado emocional também. Eu acho que eu estou mais equilibrada. Eu me sinto mais leve. Eu me sinto feliz. E eu me sinto com vontade de dizer para as pessoas para elas experimentarem também. Acho que as pessoas deveriam dançar mais, usar mais os seus corpos, enfim, né, eu sou apaixonada.
- Zuri, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

Zuri, também integrante do Grupo Diversos, tem cinquenta e seis anos e é natural de São Martinho, município do Rio Grande do Sul. Atualmente, reside em Santa Maria. Aos vinte e um anos, mudou-se para São Paulo para cursar Administração Hospitalar, e trabalhou por bastante tempo em hospitais psiquiátricos. Durante sua apresentação, Zuri relata seu apreço pela cidade em que vive, buscando uma vida dinâmica, permeada por atividades como esportes, dança, música, contato com a natureza e sua fé.

Para mim, um corpo que dança é um corpo que está ouvindo o seu fluxo, é esse corpo que consegue abraçar o presente e que está buscando se relacionar com o mundo. Eu acho que perceber é um ato corporal. E existem muitas formas de você perceber. E quando você tem consciência disso, seu corpo, você sujeito, percebe que o mundo e você, e tudo que está nele, dança. Então, o corpo, para mim, é essa matéria. É essa matéria que consegue se relacionar com outras. E isso, quando se choca, é a parte súbita dança. E se você fosse chegar para tentar descrever o que seria dança, para mim hoje eu digo que é ser e estar. Isso é dança. Porque a camada espetacular nem sempre é acessível. E é acessível nesse lugar de como se fosse algo que a gente tivesse que segurar. Não é uma coisa palpável. Ela também pode ser algo que você não toca. Que é isso. Você sente, você é, você está.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Uri, integrante do GiraDança, é uma artista potiguar, gestora e colaboradora da Casa Verde Espaço Artístico Cultural. Atualmente, está cursando Licenciatura em Dança na UFRN. Além de seus trabalhos na Dança Contemporânea, ela também é treinadora da técnica clássica na Aginat (Associação de Ginástica de Natal). Com uma ampla experiência, Uri participou de projetos em diversas localidades do Brasil e em outros países, incluindo Alemanha, Israel e Paraguai. Atualmente, a dançarina também atua na área de direção de movimento, preparação corporal de elenco, coreografia, figurino e maquiagem. Em sua entrevista, Uri expressou o desejo de ser apresentada juntamente com suas obras de criação. Assim, a dançarina é co-criadora das obras "EXIT" (2018), "Bando" (2019), "Animal de Duas Costas" (2019), "Artistas Solos e a Grande Jornada: Dramaturgias da Carne" (2020), "Zona Dissoluta" (2021) e "Práticas de Encantamentos da Matéria, de Elisabete Finger" (2021).

Para mim, o corpo que dança é o corpo que se move com uma certa presença. Para mim, tudo que se move é dança. E pode se tornar corpo mesmo sendo qualquer matéria. Então, a diferença é como você se coloca nesse estado de presença. Não é "Ah, estou dançando de qualquer jeito", não é isso, não é um estado de embriaguez, mas um estado sóbrio de presença, digamos assim. Então quando você está no estado sóbrio e traz essa presença, tudo que se move, todo o corpo, toda a matéria, tudo é dança.

- Eli, integrante do **GiraDança**, 2023

Eli, integrante do GiraDança, encontrou na dança uma nova perspectiva após a perda de sua visão, aos vinte e quatro anos. Ao compartilhar sua trajetória durante a apresentação, ela relata que buscou na dança uma atividade que a fizesse sentir-se realizada profissionalmente, percebendo que este seria um campo propício para desenvolver suas potencialidades. Seus estudos começaram no Balé Clássico, na escola de dança do Teatro Alberto Maranhão (EDTAM) e, em 2005, ela teve seu primeiro contato com a linguagem da Dança Contemporânea ao ingressar no GiraDança. Eli enfatiza que, apesar de não ser uma acadêmica, carrega consigo uma rica experiência, guiada por sua trajetória de vida. Como ela expressa, "é isto que me interessa! Viver, aprender, repassar e dar continuidade (...) vivenciei algumas oficinas, entre elas teatro, percussão corporal e várias oficinas de dança por vários artistas que passaram pela companhia" (Eli, 2023).

Nesta singela seção de apresentação, escrita e organizada com as dançarinas, pois cada elemento que trago para apresentá-las foi dirigido por elas, percebo que o corpo na dança, como apresenta Ariel (2023), pode ser um modo pela qual a sujeita se conhece ao expressar as suas emoções e as suas frustrações. Para além, como aponta Zuri (2023), num corpo que dança, existe necessariamente vida em expressão e, nesta expressão, há um corpo ouvindo o seu fluxo na tentativa de abraçar o presente (Uri, 2023). De tal forma, um corpo que dança tem uma série de possibilidades e não apenas um caminho, na medida em que tudo o que se move pode ser dança, desde que estejamos vinculados a um estado sóbrio de presença (Eli, 2023).

A multiplicidade, neste terreno de apresentação, é compreendida através de características rizomáticas, independentemente das instâncias que a reconduzem à unidade. Como menciona Espinosa, filósofo cujas ideias fundamentam os conceitos de multiplicidade e diferença desenvolvidos por Deleuze e Guattari, um único corpo, "em razão da diferença de natureza dos corpos que o movem, é movido de diferentes maneiras, e, inversamente, corpos diferentes são movidos de diferentes maneiras" (2009, p. 52). Consequentemente, Ariel, Uri, Zuri e Eli, em uma relação de presença entre seus corpos, são movidas de maneiras distintas em seus territórios de dança. É por meio dessas diferenças que as dançarinas contribuem para a pesquisa, gerando novas modificações e conjunturas que permitem repensar a Dança Contemporânea. Ainda, como destaca Lonzawa (2016, p. 157), contemporâneo de Deleuze,

O pensamento só acontece na presença de uma relação entre corpos. Somente se pode ter o pensamento conforme se têm, paralelamente, às notícias daquilo que ocorre no encontro do corpo com outros corpos, o que, por fim, faz o pensamento depender das coisas que tocam o corpo. Somente se descobre a potência do pensamento na medida em que, simultaneamente, se descobre a potência dos corpos, num dado encontro entre estes. Deste modo, descobrir um novo início ao pensamento é descobrir o pensamento como produção de encontros entre os corpos.

Portanto, partimos do corpo e da produção de encontros entre as dançarinas, nesta pesquisa, para elaborar o pensamento científico e acadêmico. Dessa maneira, é possível conectar as singularidades de cada dançarina ao entendimento do que é um corpo na dança, ao "princípio de conexão" do rizoma. Isso ocorre porque cada resposta "pode se ligar a outra independentemente de uma pertencer a uma linhagem e a outra a outra, não existindo no rizoma nenhum esquema de oposição ou binaridade que não possam ser conectados" (Ferreira, 2008, p. 34).

O que une as dançarinas são os corpos, sobretudo, diferentes. Viver esses corpos que dançam, na partilha de coletivos, diz respeito à construção de algo que não produz necessariamente uma identificação entre as respostas elencadas. Pelo contrário, são os pequenos mundos desconhecidos que irão constituir a dança para uma jornada fora de nós mesmas. Ao apresentar esses corpos que dançam e estão presentes, formulando pensamentos, teorizações e encontros, emerge o terreno da multiplicidade e da diferença — o fio necessário para conduzir o movimento analítico a seguir.

Provindo da concepção do corpo enquanto multiplicidade, especialmente pelos encontros das dançarinas neste trabalho, o movimento de análise adquire certas corporeidades. A primeira corporeidade afirma que o corpo, neste contexto, emerge na diferença. Isso nos leva a deslocar o corpo de seu lugar de obviedade, um local que, por muito tempo, nos proporcionou tranquilidade, mas também formulou caminhos conservadores e clichês em torno da Dança. Lembrar que o corpo irrompe na diferença é resgatar, como destacou Uri (2023) no início das análises, que o corpo que dança lida com a fala, com a respiração, com a morte, com as potencialidades, com as fragilidades e com as deficiências de cada sujeita-dançarina. A segunda corporeidade aponta que as dançarinas aqui presentes são criativas, pois a dança, enquanto arte, é um espaço privilegiado de criação. Assim, "as artes nos dão pistas das zonas limítrofes, das bordas. No caso das artes do corpo, elas podem indicar pontos de encontro e desencontro entre pensamento e corpo, e dessa forma nos auxiliar a problematizar a dimensão intensiva de nossos corpos-subjetividades" (Sander, 2009, p. 309).

A terceira corporeidade afirma a Dança Contemporânea como um território de passagens e acontecimentos. Assim, com a perspectiva de Deleuze e Guattari, observo que a Dança Contemporânea, a partir do corpo e do movimento, direciona as sujeitas em direção a outras corporeidades, abrindo portas para diversas práticas artísticas e discursivas. Importa ressaltar que não busco retratar a Dança Contemporânea como um refúgio imune a críticas ou a possíveis evoluções. Contudo, é inegável, e é crucial mencionar, a urgência enfatizada pelas dançarinas entrevistadas na desconstrução de uma concepção idealizada do corpo na dança,

sendo Uri uma voz destacada nesse contexto para pensar a desconstrução de uma concepção idealizada do corpo na dança.

O contemporâneo, ele nos aceita do jeito que somos, digamos assim. O clássico... existe uma estrutura, a mulher é padrão, a mulher tem que ser magra, a mulher tem que ser assim ou assado. E não é isso que eu acredito para a arte. Entende? Claro, não tirando os méritos do clássico. Mas eu acredito que para você fazer arte, você tem que tem que mudar quem você é. Entende? A Dança Contemporânea me deu abertura de estar em qualquer espaço como eu sou. Que toda arte formule espaços mais acolhedores.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Poderíamos afirmar que a Dança Contemporânea está aberta a todos os corpos, sem distinções? Não, pois não se trata de pensar em totalidades nesta pesquisa. Além disso, é possível afirmar, com a fala de Uri, que se refere a um recorte muito específico de uma mulher integrante do GiraDança, situada no Norte do Brasil, que a Dança Contemporânea possibilitou a ela uma série de aberturas e de trabalhos propulsores de mudanças. A esses movimentos de acontecimentos e de transições, elencados por Uri e também apontados nos capítulos teóricos da dissertação, penso que o corpo também ganha lugares de passagens, visto que não há corpo pronto na Dança Contemporânea, sendo necessário produzir um corpo a todo momento.

Atentar-se ao corpo que precisa ser produzido, inventado e criado, também é pensar em linhas que partem do corpo, mas que indicam uma outra configuração. Pois o corpo “também é (ou pode ser) a experiência que nos arranca de uma regularidade, que abre um espaço de experimentação. Em outras palavras, o corpo como aquele que não sabe fazer promessas” (Sander, 2009, p. 311). O corpo, para Deleuze e Guattari (2002), assim como para Uri (2023), é também lugar de arte e de invenção, à medida em que se esvazia de certas conservações e prescrições. Uri prefere deslocar-se de um lugar de promessas ao corpo, lugar, bem como a dançarina aponta, do qual “a mulher é padrão, a mulher tem que ser magra, a mulher tem que ser assim ou assado”, para se redescobrir em outros exercícios de dança. Portanto, o corpo da dançarina eclode num campo de forças múltiplas e convergentes, criando lugares de combates e embates para pensar a Dança Contemporânea.

A expressão da Dança Contemporânea e dos múltiplos corpos aqui presentes torna-se um convite à experimentação, oferecendo um possível desvio da armadilha óbvia da representação do corpo que permeia a contemporaneidade. Embora não seja a única rota, é um convite possível que a Dança nos lança: a união entre multiplicidade, diferença, experiências e vivências que podem ultrapassar forças de preservação e de violências. No movimento dançado, o corpo se torna um espaço aberto que propicia uma relação íntima entre elementos defendidos

pelas dançarinas, como veremos a seguir. Nesse contexto, percebe-se a construção de um espaço público para o corpo, que vai além da sua simples exposição. Trata-se da afirmação não de uma única dança ou de um único corpo, mas da expansão das possibilidades do corpo e das experiências, constituindo um campo fértil para a experiência de outros territórios dançantes, justamente na criação do presente e da congregação de vozes expostas aqui.

Então, o que pode um corpo na dança? Por que trazer o corpo para conduzir caminhos neste momento das análises? Para afirmar que a diferença constitui as vivências e as experiências das dançarinas, para lembrar, também, como aponta Foucault que

À experiência do homem é dado a um corpo que é seu corpo - fragmento de espaço ambíguo, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula, contudo, com o espaço das coisas [...]. Isso quer dizer que cada uma dessas formas positivas, em que o homem pode aprender que é finito, só lhe é dada com base na sua própria finitude. Ora, esta não é a essência melhor purificada da positividade, mas aquilo a partir do que é possível que apareça. O modo de ser da vida e aquilo mesmo que faz com que a vida não exista sem me prescrever suas formas me são dados, fundamentalmente, por meu corpo (Foucault, 1966, p. 331).

Das experiências que são possíveis porque existe o corpo, sobretudo o corpo enquanto sinônimo de veículo no mundo, chega-se à dança. A vivência do corpo próprio conduz as sujeitas dançarinas a fundamentar as suas experiências e vivências na dança, visto que ser corpo implica estar vinculado a um determinado mundo. Além disso, ao considerar as características de resistência dos corpos presentes, emerge a possibilidade de as minorias redefinirem determinadas concepções normalizadoras de conduta, adaptando-as aos interesses de seus grupos. Esse processo implica na remodelação do próprio discurso que as rotulou como anormais ao longo da historiografia da dança, transformando-o em uma ferramenta para a afirmação de suas diferenças e multiplicidades.

4.2 Caminhos da minoridade na dança

Literatura menor, educação menor e por que não, o movimento menor na dança? É através da palavra-conceito menor que inicio as primeiras linhas deste bloco de análise, dada a repetição da expressão “movimento pequeno” em todas as entrevistas-narrativas que realizei com as integrantes dos grupos Diversos e GiraDança. O movimento menor ou até mesmo o “trabalho de formiguinha”, como foi mencionado por uma integrante do GiraDança, parece conectar dois grupos de Dança Contemporânea entre os extremos do Brasil: o Rio Grande do Sul e o Rio Grande do Norte. Apesar dos grupos não se conhecerem e nunca terem realizados trocas, existe a partilha de algo em comum entre as dançarinas, isto é, a minoridade nas suas

danças. Destaco que a discussão em torno da minoridade só ganha corpo nessa produção a partir da minha ida ao território de pesquisa, pois é no encontro com as dançarinas, dada as suas vivências e experiências, que tive a oportunidade de me aproximar da presente conceitualização. Embora parto das teorizações deleuzianas, não era um conceito previamente escolhido, mas algo que surge nas análises.

Para além da discussão sobre as origens propriamente do termo, trago para compor com as entrevistas o conceito de *Literatura menor*, o qual é trabalhado pela primeira vez por Gilles Deleuze e por Felix Guattari, em 1975, na obra intitulada “Kafka: por uma literatura menor²⁴”. Ao fazer tal associação com a Dança, bem como Sílvio Gallo (2000, p. 1) fez com a Educação, ao criar o conceito de *Educação menor*, “estarei roubando conceitos deleuzianos, mas, no universo deste filósofo o roubo de conceitos é uma atitude extremamente criativa: retomar um conceito é recriá-lo, é dar-lhe novas e antes insuspeitas – às vezes, até mesmo improváveis – significações”. E digo mais, admito que o roubo aqui é multiplicado por dois, pois também irei beber da educação menor para pensar as minoridades na dança.

A minoridade, para os autores, não ocorre através de contingências numéricas, como pode sugerir de antemão pelo termo menor em contraposição ao termo maior. Então, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 25). A minoridade, porém, é integrada aos movimentos de diferença e multiplicidade frente a rigidez de padrões e normas vigentes, propondo uma oscilação de natureza ou uma dobra nas fixações das identidades (Deleuze; Guattari, 2011). Já com Gallo (2013), uma educação menor está associada à micropolítica do cotidiano, à relação das sujeitas, às escolhas éticas e políticas que irão corroborar com as singularizações coletivas. Ainda sobre a definição do conceito,

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heteros-sexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que ‘o homem’ tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 55)

²⁴ Kafka era Judeu-tcheco e escreveu em alemão por causa da ocupação alemã na sua região durante a guerra.

Nesse sentido, pensar a minoridade na Literatura, na Educação, na Dança ou até mesmo em outros campos e outras epistemologias, é habitar um terreno de contrassenso, de contra discurso e, com isso, produzir fluxos políticos e criativos que desfaçam algumas significações de dominação. Assim, “a minoridade ocorre no desarranjo desterritorializante promovido pela construção no uso da língua que uma minoria faz em uma língua maior. Esse caráter desterritorializante lança a língua maior em processo de fuga, desterritorializando seus usos dentro dos ordenamentos discursivos” (Rosa, p. 688, 2016). O movimento de fuga de uma determinada língua maior ocorre por meio da desobediência organizada por grupos, por sujeitas e por coletivos que irão contrapor as noções da língua formal, a qual agrega boa parte dos ordenamentos e dos poderes do discurso. É justamente através do movimento de fuga, sempre coletivo e nunca individual, que as sujeitas produzem outros agenciamentos no mundo, isto é, saímos de um território que não nos cabe mais para produzir um outro-novo território, eis o processo de desterritorialização. Assim, se esse território do qual se parte opera mais em função da língua formal e dos imperativos vigentes de mundo, pulverizando as diferenças, significa que os agenciamentos em torno de um novo território irão efetuar discursos de caráter heterogêneo, “que se apresenta por meio das relações possíveis entre termos de naturezas distintas” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 83).

Eu posso mostrar o que tem mais de feio, vamos dizer assim, artisticamente, a gente pode em qualquer arte, mas eu também posso mostrar o que há de mais belo num movimento pequeno que pode se tornar grande, sabe. Uma ideia de coreografia, um passo de dança. Por exemplo, toda vez que eu escuto a música Black, do Pearl Jam, eu penso em fazer um solo com ela no palco, vestindo uma camisa branca com várias palavras preconceituosas, pejorativas, de contextos sociais, sobre negritude, violência, capacitismo. Pra mim, capacitismo, não é sobre a ideia de capacitismo, é um preconceito, capacitismo foi uma palavra bonita que acabaram escolhendo pra não pegar pesado com a ideia de preconceito que sempre existiu, e eu tá rasgando essa camisa no meio da coreografia. Tipo, assim, eu tô botando os meus demônios pra fora [...]. Essa ideia ainda só precisa ser mais maturada. E não é só a ideia de escutar uma música e desenhar a dança na tua cabeça, eu preciso estar no palco, preciso pensar no que eu vou projetar com o meu corpo e com os meus colegas.
 - Ariel, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

“Um movimento pequeno pode se tornar algo grande, uma ideia de coreografia, um passo de dança [...] com o meu corpo e com os meus colegas” (Ariel, 2023). Aqui, trago alguns apontamentos citados por Ariel. Uma dança que, por mais singular que seja, ativa pontos de ação comum com o coletivo. A dança de Ariel é sequenciada pelos passos de movimentos pequenos, e por serem pequenos, encontram tantos outros corpos na dança, os corpos de suas colegas. As palavras preconceituosas, pejorativas, de contextos sociais sobre negritude, violência, capacitismo antes de serem rasgadas, serão, necessariamente, dançadas. O

movimento pequeno na dança não se refere somente à esfera do que é biográfico ou privado, ao contrário, isso significa dizer que o “enunciado individual é imediatamente coletivo [...] articula uma ação em comum” (Schollhammer, 2001, p.63). De acordo com Deleuze e Guattari (2002), existe política na literatura menor, então, penso que há algo de político mesmo nos pequenos movimentos da dança, assim como movimentos menores da dança emergem de movimentos políticos, “e esse imediato político refere-se eminentemente ao enfrentamento e contestação de um estado de coisas ordenados e legitimado como hegemônico” (Rosa, 2016, p. 689).

Conversando com Ariel e tomada pelo nosso encontro, foi nítido, através da sua narrativa, testemunhar a participação de diversas vozes, de encontro entre grupos e dançarinas que compõem a sua própria historiografia na dança. O trecho apresentado diz de um momento da entrevista-narrativa da qual Ariel relata as suas ideias para futuras coreografias com o Grupo Diversos. Levar temáticas como preconceito e capacitismo à Dança Contemporânea produz estranhamentos em terrenos maiores e polidos, e isso “põe em jogo em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 65).

Uma das características da *Literatura Menor* é a sua ramificação política, isso não significa que a menoridade traga obrigatoriamente um conteúdo político expresso e direto, como é o caso de Ariel, pois o teor político está estampado na sua dança. A menoridade, como aponta Gallo (2002, p. 172), diz de uma existência política, “seu ato de ser é antes de tudo um ato político em essência [...] o próprio ato de existir é um ato político, revolucionário: um desafio ao sistema instituído”, tal característica contrapõe a literatura maior, pois essa não se esforça para “estabelecer elos, cadeias, agenciamentos, mas sim para desconectar elos, para territorializar no sistema das tradições a qualquer preço e a toda força” (Gallo, 2002, p. 172).

É que assim, quando a gente fala em dançar, a gente, eu, eu vou falar de mim. Eu não tinha muita noção do que era esse grupo, esse grupo de dentro. Que tipo de dança, o que era afinal essa dança. Aí com o tempo fui percebendo que o fato de mexer um pé, mexer um dedo, mexer a cabeça já é uma forma de dançar, a gente pode dançar fazendo coisas muito pequenas juntos. Então são essas pequenas coisas que eu tô conseguindo explorar. Quando eu falo para as pessoas, a gente tá fazendo dança, aí as pessoas, “ah, tá dançando o quê, valsa, funk?” Então sempre digo que não é só isso, é uma coisa muito mais complexa. Eu acho assim, só quem passa por uma experiência assim, como eu tô passando, sabe a dimensão. Porque ali, no grupo, cada um tem a sua forma de dançar, não existe uma fórmula, né, que nem uma valsa, todo mundo vai dançar valsa. É aquela forma, fórmula, todo mundo dança igual. E ali, no Diversos, não. Cada uma dança do seu jeito, tem a sua forma de expressar.

- Zuri, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

“O fato de eu mexer um pé, mexer um dedo, mexer a cabeça, já é uma forma de dançar. a gente pode dançar fazendo coisas muito pequenas juntos [...] São essas pequenas coisas que eu tô conseguindo explorar” (Zuri, 2023). As falas de Zuri, em outros contextos de Dança, poderiam ser ridicularizadas, entretanto, a Dança Contemporânea parece comportar bem as menoridades, o movimento do pé, das mãos, dos dedos, de um corpo inteiro, composto por diferentes velocidades e desejos. Por distintas maneiras de estar numa sala de dança e de dançar, de se mover, de se apresentar e de performar. Em escolas maiores de Dança, onde a norma e o padrão institucionalizados orientam os corpos para piruetas, contorcionismos, flexibilidades impossíveis, pontas de pé impecáveis e posturas perfeitas, Zuri poderia perder alguns movimentos pequenos, movimentos que a leva ao coletivo também, pois ela não realiza sozinha e sim, junto das colegas. E assim, “cada uma dança do seu jeito” e “tem a sua forma de expressar”. A perda de uma língua menor, para Deleuze e Guattari (2011), implica necessariamente na não criação de um novo território, de novas discussões políticas e éticas, de novas práticas culturais.

É um trabalho de formiguinha, mas vem sendo muito gratificante ver a cidade, ver o movimento virar essa chave. Essa mudança toda acontece no campo da Dança Contemporânea [...] tem muito esse discurso que a dança que impera, a dança que rege, a dança que inicia todo o mundo, é a clássica. Se você quiser entrar na dança, você tem que estudar primeiramente o Balé Clássico. Eu aprendi assim. E não estou dizendo aqui que a dança clássica é ruim, não, mas ela não é o primordial, não é o primeiro. Não pode ser a porta de entrada. Ela não iniciou, não pode ser. E não foi, não é. Então, é a partir desses deslocamentos também culturalmente que a bailarina tem que repensar. A dança com d minúsculo também é importante e rege a nossa vida cotidiana.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Ao encontro das falas de Zuri, trago elementos das falas de Uri. Uri aponta como os deslocamentos da Dança Contemporânea abriram portas ao GiraDança na cidade de Natal, assim como estimularam outras academias de dança a repensar as suas produções. “Um trabalho de formiguinha” do qual possibilita enfatizar que a “dança clássica não é ruim, não, mas ela não é o primordial, não é o primeiro. Não pode ser a porta de entrada”, assim “a dança com d minúsculo também é importante e rege a nossa vida cotidiana”. Para muitas dançarinas, inclusive para mim, a Dança Clássica foi uma territorialidade forçada para iniciar a vida na dança. Com o tempo e com a eclosão de novas práticas culturais, esse fluxo vem mudando. A esse movimento de mudança, pode-se atribuir a desterritorialização de uma linguagem na dança. Gallo (2002) lembra que toda língua tem sua territorialidade, está em certa tradição e cultura. Cabe, com trabalho coletivo e em movimento de menoridade, “subverter essa realidade,

desintegrar esse real, nos arrancar desse território, dessa tradição, dessa cultura” (Gallo, 2002, p. 172).

Às vezes cada um faz um movimento pequeno, daí depois o movimento que eu fiz vai passando para o grupo, essa troca de movimentos, todos fazendo o que aquele um fez. Geralmente depois passa para duplas e assim vai aumentando o grupo, e no final a gente apresenta, um grupo apresenta para outro grupo, é o exercício de espelhamento. É como se a minha dança contagiasse a dança do colega, vamos crescendo, né, juntos.
- Zuri, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

O exercício de espelhamento é muito comum em aulas, oficinas e aquecimentos de corpos no campo da dança e do teatro. Como Zuri traz, cada dançarina “faz um movimento pequeno”, e esse movimento pequeno vai alastrando-se e encontrando os corpos das colegas presentes em aula, “é como se a minha dança contagiasse a dança do colega, vamos crescendo juntos”. Assim, a dança adquire um valor coletivo, pois preciso prestar atenção no corpo da colega, escutá-lo, senti-lo e, nesse encontro, aprender novos movimentos que irão somar ao repertório em dança. Sílvia Gallo, ao trazer o valor coletivo como uma das características da *literatura menor*, mostra como “os valores deixam de pertencer e influenciar única e exclusivamente ao artista, para tomar conta de uma comunidade” (2002, p. 173).

Aqui, penso a comunidade enquanto sala de aula, enquanto grupo de dança; Diversos e GiraDança. Penso, também, nas espectadoras que acompanham as apresentações dos grupos e que, de alguma forma, saem tocadas pelas apresentações. Os agenciamentos provocados pelo exercício de espelhamento são coletivos, por mais que o movimento menor se inicie de modo singular por uma dançarina; esse movimento não pode ser visto como individual, pois o “um que aí se expressa faz parte de muitos, e só pode ser visto como um se for identificado também como parte do todo coletivo” (Gallo, 2002, p. 173).

Em outros termos, trata-se, neste momento da análise, de unir as experiências das dançarinas aos seus repertórios de vida contidos na máquina de expressão que é a Dança. Na concepção de minoridade, conforme definida por Deleuze e Guattari, os autores destacam três elementos fundamentais: primeiro, a minoridade se caracteriza como a prática de uma minoria em uma língua maior, que é alterada por um “forte coeficiente de desterritorialização” (2011, p. 25). Em segundo lugar, há a natureza imediatamente política de seu enunciado. O espaço restrito faz com que cada caso individual esteja intrinsecamente ligado à política, eliminando as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. Por fim, em terceiro lugar, tudo adquire um valor coletivo. Nesse contexto, o enunciado individual é imediatamente coletivo, e

a dançarina em sua individualidade, pensando nesse trabalho, articula desde já uma ação comum.

A minoridade é uma prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos do mundo. Ela acolhe o exílio no âmbito das práticas discursivas predominantes, configurando-se como estrangeira na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem se expressa fora do lugar, ou de quem aceita e assume o não-lugar (Schollhammer, 2001). Somente assim é possível forjar "uma outra comunidade potencial, [e] criar os meios para uma outra consciência e sensibilidade" (Deleuze e Guattari, 2011, p. 27). Através do exercício da minoridade em suas práticas e vivências, é perceptível que as dançarinas, tanto do Grupo Diversos como do GiraDança, estão gerando outras comunidades e sensibilidades para pensar a dança. Esse movimento é viável justamente pelo trabalho de formiguinha, como destacado por Uri.

Cultivar a sensibilidade para os movimentos de minoridade em torna dança significa reconhecer, igualmente, que a elaboração desta dissertação, com enfoque nas temáticas da diferença, multiplicidade e experiências, tornou-se possível porque existiram outras sujeitas – dançarinas de épocas anteriores – que foram abrindo caminhos menores para contemplar a dança. Para que a dança pudesse ganhar outros espetáculos e outros exercícios para além dos virtuosismos dos corpos, cada sujeita, em sua época, em seu recorte histórico, em suma, dentro das suas condições de possibilidade, precisou realizar um gesto pequeno. Assim, esse movimento pequeno, ao tomar forma e reconhecimento, se propaga. Bem como aponta Zuri (2023), é como se a dança singular, de uma sujeita, contaminasse a dança das colegas, gerando um alastramento para o grupo e para além dele. O relato de Uri, com maestria, nos aponta às intrincadas relações micropolíticas do cotidiano que concretizam a dança, permeada pela multiplicidade e pela diferença, ecoando no movimento genealógico explorado no início desta dissertação. Considerar a historiografia da dança pelo viés da diferença é, de fato, refletir inevitavelmente sobre os movimentos menores que territorializam e desterritorializam o mundo a todo tempo.

As vivências de Zuri, Uri e Ariel relacionadas à minoridade conduzem a linguagem da Dança a extremos, desviando-se da narrativa predominante que permeia o universo da Dança, particularmente a Dança com "D" maiúsculo. Nesse sentido, ocorre uma subversão da representação que tradicionalmente prevalece na Dança, caracterizada por dançarinas bípedes, sincronizadas, ágeis e flexíveis, representações que, por sua vez, estão vinculadas a determinado poder institucional. A dança vivenciada pelas dançarinas entrevistadas assume um lugar singular no contexto da linguagem da dança, destacando-se como um espaço de diferença.

Dessa forma, considero o Grupo Diversos e o GiraDança como espaços-tempo propícios para uma educação de minoridade, uma região "de fronteira e de proliferação das diferenças, sendo o espaço possível para a criação da autonomia como linhas de fuga. Não se trata de um programa ou modelo fixo, mas sim de uma constante invenção de possibilidades que se multiplicam" (Gallo e Figueiredo, 2015, p. 49).

4.3 A partilha de uma dança necessariamente política

A Dança Contemporânea enquanto exercício político não é uma novidade nesta pesquisa. Anteriormente, nos capítulos do referencial teórico e da metodologia, foi possível observar alguns gestos políticos na dança e apresentá-los. No entanto, durante a análise em curso, muitos elementos políticos emergiram das narrativas das dançarinas, movimentos que buscam construir um pensamento em dança que, por vezes, provocam rupturas nos sistemas estabelecidos, gerando reviravoltas coletivas. As inquietações e contestações das dançarinas parecem seguir uma direção oposta ao virtuosismo dos corpos dançantes, explorando territórios coletivos onde a construção política, a construção da sociedade e a construção da dança são indissociáveis.

A partilha de uma dança, necessariamente política, que se move na direção oposta ao virtuosismo dos corpos dançantes e atua em terrenos coletivos, resgata elementos da Dança rizomática, teorizada no tópico 3.1, intitulado "multiplicidade e agenciamento: acionando um terreno para pensar a dança". Uma dança rizomática é aquela que produz diferença como prática artística, dismantando interpretações universalistas e normatizadoras do mundo, abrindo espaço para discursos menores, marginais e periféricos. Pensar o conceito de rizoma neste momento pode ser uma maneira de entrelaçar a Dança Contemporânea, as dançarinas entrevistadas e as expressões artísticas que permeiam suas práticas. O rizoma é um conceito que sugere uma estrutura não linear, não hierárquica e não centralizada, caracterizada por conexões horizontais, multiplicidade e agenciamentos. Quando aplicado à Dança Contemporânea, o rizoma oferece pistas analíticas que possibilitam uma compreensão das interações, movimentos e significados presentes nessa forma de expressão artística.

Pensar as relações rizomáticas da Dança Contemporânea, bem como os seus desdobramentos políticos, que serão analisados a seguir, não é sobre vivenciar um terreno que a todo tempo não opera em hierarquias, centralidades e linearidades. Entretanto, aliada às falas das dançarinas, cria-se a possibilidade de olhar para outros terrenos; terrenos que nos apontam para a relação das multiplicidades coreográficas. Assim, foi possível notar, junto ao rizoma,

modos de aprender das dançarinas que não estão fixadas às estruturas coreográficas imutáveis. Com isso, a Dança Contemporânea frequentemente incorpora elementos de improvisação. As dançarinas são estimuladas a agenciar novas formas de movimento no momento, rompendo por vezes com padrões pré-determinados e permitindo a emergência de novas possibilidades coreográficas.

Ademais, resgatando os elementos políticos experienciados pelas dançarinas, durante o fazer dança, também pude notar uma determinada descentralização da identidade do corpo, fazendo com que a Dança Contemporânea, por sua vez, trabalhe com uma certa desconstrução de estereótipos de movimento associados a identidades específicas, abrindo espaço para performances necessariamente políticas. A seguir, apresento trechos das entrevistas-narrativas em que as dançarinas apontam possibilidades de trabalho em dança que não favorecem uma identidade ordinária e originária em suas práticas, mas sim que geram relações e conexões híbridas e plurais, de tal forma que as dançarinas são agenciadas pela Dança Contemporânea.

As dançarinas utilizam o desconforto que experimentam diante do mundo como uma ferramenta de combustão criativa. Dessa forma, elas mergulham em processos coreográficos, construindo elementos éticos e pedagógicos que guiam as características do Grupo Diversos e do GiraDança. A partilha de uma dança política não se manifesta apenas em um terreno educativo individual; pelo contrário, a formação das sujeitas ligadas a essa dança ocorre em um território de compartilhamento. Esse território proporciona às sujeitas a oportunidade de "problematizarem, explicitarem e, eventualmente, modificarem a forma pela qual constroem sua identidade pessoal em relação aos seus trabalhos" (Larrosa, 1994, p. 32). Nesse contexto, a criação coreográfica e a prática artística não são apenas processos individuais, mas sim atividades coletivas, gerando uma teia interconectada de experiências, reflexões e compartilhamentos para o fazer dança.

Jacques Rancière, filósofo francês, ao se inspirar nas reflexões de pensadores como Foucault, Deleuze, Guattari, e mesmo antes, de Marx e Nietzsche, desenvolve uma discussão sobre a dimensão estética da política. Nesse contexto, ele estabelece uma relação entre as concepções de Arte e Política ao longo de uma extensa conceitualização. Rancière formula o conceito central denominado "a partilha do sensível". Essa discussão conceitual destaca a forma de como a percepção e a experiência estética estão vinculadas aos processos políticos, sugerindo uma interconexão entre a esfera artística e as dinâmicas políticas.

Eu chamo de Partilha do sensível este sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um comum partilhado e

partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesmo na qual um comum se presta a participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha. (2009, p.15)

Alinhada à ideia de partilha do sensível, penso a Dança Contemporânea. Dessa forma, percebo uma estética na base política da dança, conforme proposto e discutido pelas dançarinas entrevistadas. Isso ocorre porque há uma organização compartilhada entre os grupos, dando origem a espaços que são constituintes de subjetividade, áreas que são socialmente construídas e que podem ser reconsideradas, conforme o que Rancière denomina de "nossa dimensão inexoravelmente política".

Neste sentido, a dança política é imediatamente estética, na medida em que elabora críticas, resistências e até mesmo insurreições contra determinadas formas de partilhar o mundo, o cotidiano, as práticas preestabelecidas, de partilhar, em suma, os elementos sensíveis da vida entre nós. E nessa reelaboração, muito própria da Dança Contemporânea, tem-se uma redefinição daquilo que escolhemos partilhar, pois o exercício de reelaboração requer a presença do corpo. Relacionar arte e política como fazem Rancière e outras autoras é, em primeiro lugar, reconhecer os pressupostos estéticos da política e da vida e, em segundo lugar e o mais importante, conectar os impactos estéticos que alteram uma experiência sensorio motora dada, majoritária e hegemônica, ao que pode potencializar o próprio fazer-dança, alterando a partilha do sensível e liberando novos sentidos para a vida (Guéron, 2012).

Por conseguinte, Rancière afirma que sua conceitualização em torno da “partilha do sensível” tem origem no pensamento de Foucault, sobretudo quando o autor teoriza a respeito de como as coisas podem se tornar visíveis e dizíveis na malha do poder, presentes na ordem do discurso. Assim, Rancière (2000, p. 12) é inspirado a pensar em “um sistema de evidências sensíveis que dá a ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e partes respectivas”. Então, é através da estética e da política, também localizadas na malha do poder, que organizamos o sensível, um modo “de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (2000, p. 15). Eis o desafio às ordens discursivas dominantes resgatado pelo autor, pois é através desse desafio que podemos constituir comunidades políticas que interagem para tornar evidente um desacordo sobre a partilha de tempos, espaços e vozes na malha do poder.

Teve um período lá em 2011, 2012 pra 2013, que teve a greve dos ônibus, e naquele período tava um projeto em ascensão, a questão dos elevadores nos ônibus, e quem testou esses elevadores fui eu, mas, não era em todos os ônibus que tinha, era nos seletivos, os mais caros. E aí eu disse: pô, tem que montar um trabalho em cima disso.

Daí tá, consegui, vamos fazer um rock. Ah, daí eu peguei essa vibe da greve dos ônibus, e a questão da acessibilidade, que não era bem acessível, daí eu peguei, claro, um clássico, eu peguei “Que país é esse”, do Legião Urbana e peguei também, é, “Um disparo para o coração”, do Engenheiros do Hawaii, daí cruzamos essas duas músicas pra virar uma música só [...]. E, aí, tá, dois cadeirantes e as meninas andantes, como a gente costumava dizer [...] E aí, tipo, a gente começava já dentro do palco, com duas folhas de jornal na mão, e em certo momento da música a gente amassava o jornal e jogava com uma certa revolta. A música, a dança, trabalha o contexto de que passa anos e anos e a leitura política é a mesma, o estado é pra funcionar e não funciona, e Legião é um marco nacional forte. Eu quis dançar essa parada pra provocar mesmo, pra incomodar mesmo, ficou tão forte, ficou muito lindo, é o trabalho mais emocionante que eu tenho.

- Ariel, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

“Ah, daí eu peguei essa vibe da greve dos ônibus, e a questão da acessibilidade, que não era bem acessível [...] A música, a dança, trabalha o contexto de que passa anos e anos e a leitura política é a mesma, o estado é pra funcionar e não funciona. Eu quis dançar essa parada pra provocar mesmo, pra incomodar mesmo” (Ariel, 2023). Ariel resgatou, durante o nosso momento de entrevista-narrativa, o movimento político de acessibilidade que mobilizou Santa Maria, em 2013. Durante este ano, houve um projeto que possibilitou elevadores para cadeirantes no transporte público, do qual Ariel ajudou a testar. Entretanto, a mudança só ocorreu nos ônibus seletivos, majoritariamente mais caros, excluindo a possibilidade de uso para Ariel. Assim, diante da insatisfação e da ‘revolta’, a exclusão ganha o caráter de dança.

O comum, para Rancière, é um espaço de comunidade do qual as sujeitas questionam “as coisas que uma comunidade considera que deveriam ser observadas, e os sujeitos adequados que deveriam observá-las, para julgá-las e decidir acerca delas” (2000, p. 12). Ariel só dança ‘uma certa revolta’ porque foi possível olhar para o contexto político de Santa Maria, com as suas colegas de dança e questioná-lo, criticá-lo e, em sequência, tornar esse contexto matéria de experiência para a dança. Rancière também argumenta que o “comum” emerge quando as pessoas se reúnem para contestar e redefinir o que é considerado visível e audível na esfera pública. No caso de Ariel, a dança se torna uma maneira de tornar visível a exclusão e provocar uma reflexão sobre a acessibilidade, utilizando o corpo como meio de expressão política.

A mobilização em torno da questão da acessibilidade destaca a busca por um “comum” que desafia as normas estabelecidas, reivindicando a presença e a participação de todos na vida política e social. Assim, é possível “introduzir em uma comunidade sujeitos e objetos novos, tornar visível aquilo que não o era e tornar audíveis, como interlocutores, aqueles que eram percebidos somente como animais em algazarra” (Rancière, 2004, p. 38). Então, a centralidade da comunidade de partilha, para o autor, é fazer emergir sujeitas que por vezes são

desconsideradas como interlocutoras, trazendo a experiência sensível de vozes, de corpos e de testemunhos que até então não eram vistos como dignos de respeito e estima (Marques, 2011).

Eu fiz parte da pesquisa com outras mulheres que estavam criando um espetáculo, não só mulheres, mas me aproximando cada vez mais desses corpos femininos, do que seriam esses tabus, o que o corpo feminino passa não só na cena, na dança. E quais são os lugares que essas mulheres que passaram por algum sofrimento mesmo, onde elas estão? [...] Era o tabu do sangramento das mulheres, da menstruação, desse fluxo louco, mas esse fluxo de vida que a gente tem. E que pelo menos na minha trajetória com a dança clássica sempre foi um problema. Então, quando aconteceu a apresentação, foi um movimento que no dia foi lindo, todo mundo, muitas mulheres vieram falar comigo, me dar força, foi uma coisa louca de que eu era conhecida como aninha do ballet. Olha só, Aninha do ballet, aninha do ballet, sabe? Numa caixa, numa caixa desse tamanho. E de repente, aninha do ballet aparece pelada... Tirou a roupa ...dançando uma coisa que era assim, o que é isso que ela tá dançando? Que dança é essa? Essa dança existe. E nas discussões nesse grupo que a gente tinha, dois dias, um dia antes da apresentação. Dança também é pensamento, né? A gente começou a discutir e eu comecei a entrar nesse lugar e como a gente tava discutindo, o que eram as temáticas possíveis desse espetáculo e desse recorte do espetáculo. Então, aí eu falei: "tô me sentindo estranha, não vou dançar" olhe o nosso pensamento, o meu pensamento na época, vou dançar com o corpo meu inchado, tô menstruada e o meu fluxo é muito intenso. Então a gente falou "nossa, como assim? Vamos falar um pouco sobre isso, sobre esse corpo feminino que é o seu, mas que outras mulheres também passam por isso. E o coreógrafo falou assim: "vamos conversar um pouco sobre isso" e outras mulheres estavam comigo falando sobre, e a gente falando sobre esse lugar que eu, mulher, tenho esse fluxo. Cada uma na singularidade com a menstruação que é. E aí ele jogou pra mim como uma questão se eu não dançaria nesse fluxo que eu estava, porque isso é um tabu, a menstruação da mulher e o que acontece com esse corpo ao longo disso. E aí ele jogou pra mim bem assim "você dançaria nesse fluxo? Porque você já está nele, você dançaria com esse inchaço, você dançaria com esse sangue, como que é esse sangue que acontece?"

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

O relato da Uri é extenso e diz de uma longa trajetória da dançarina nas artes corporais. Trajetória que a direcionou para o GiraDança, assim como abriu caminho para muitas mulheres na cena de dança em Natal, com a primeira apresentação de um nu artístico na cidade. A fim de montar uma coreografia que abordasse o tema da menstruação, um tabu que permanece nos dias de hoje, Uri, juntamente com as suas colegas de Dança Contemporânea, foram em busca de relatos femininos em centros de apoio e de ajuda, em residências de mulheres e casas de abrigo. Além da temática da menstruação, outras discussões em torno da violência contra a mulher também foram elaboradas para pensar o nu artístico. Após a apresentação, a dança de Uri reverberou, alcançando espaço nos veículos de comunicação, e até mesmo na grade curricular do curso de Dança, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Então, olha só, isso foi pra jornal, foi pra entrevista. Foi pra tudo esse movimento. E aí foi um movimento que eu fiquei dois anos sem trabalhar, fiquei desempregada, porque ninguém na cidade do Natal queria contratar uma professora que dança nua

por aí, sabe? Partindo dessa ruptura que existiu aqui em Natal, o movimento acadêmico, mulheres da academia, não mulheres da dança, mas mulheres que estavam na dança e que viram o movimento do teatro, e outras artes, fizeram esse movimento contra esse patriarcado e essa hierarquia. Fizeram muitas manifestações artísticas, muitas performances. Então de lá pra cá, esse movimento na cidade foi muito importante. Então quebrou um pouco, porque foi isso. Eu e toda uma geração que estava comigo e a geração que veio depois de mim, essas mulheres vieram fortes, elas vieram com um peito assim, “É nosso, vamos embora”, sabe assim? Então é um movimento que veio acontecendo. Foi abrindo ruas, eu acho que cada uma... Cada uma vai abrir um pouco pra outras, virem atrás assim, porque se não é assim, não é de outro modo. A gente vem abrindo os caminhos pra todas nós, sabe? Então, hoje eu faço a peça Graça, um nu artístico do gira. E eu acho que todas nós estamos habitando esse lugar, né? Criando os nossos espaços cada vez maiores pra que todo esse nosso fluxo possa realmente existir e aumentar cada vez mais.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Uri, com a sua dança, com o seu corpo, com o seu sangue e com a narrativa de múltiplas mulheres, questiona a estrutura de um ‘mundo comum na dança’, sustentado pela racionalidade e pelo discurso do qual a mulher até pode aparecer nua em espetáculos de dança, desde que ela seja objetificada, sexualidade, feita para o olhar masculino. Logo, o problema que Uri traz é: de que maneira uma dançarina pode aparecer nua em espetáculo? A combinação da nudez com a menstruação é colocada de uma forma ativa. É essa não passividade que deixa de servir de objeto do olhar masculino que choca, que vira absurdo e que faz a dançarina perder o emprego. Através desse acontecimento, poderíamos pensar em uma série de sujeitas que são retiradas “do submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos de razão e de discurso, capazes de contrapor razões e de construir suas ações como uma demonstração de que compartilham um mundo comum” (Rancière, 2004, p. 90-91).

Para que todo esse fluxo pudesse realmente existir e aumentasse cada vez mais, abrindo passagem para novas danças, foi necessário a partilha do dissenso ou do desentendimento, atributos importantes para Rancière. O dissenso é feito “a partir de um uso da linguagem que não é voltado primeiramente para a busca do entendimento, ele se refere à percepção sensível dos sujeitos, a uma primeira percepção de que algo está errado, de que a pretensa igualdade que deveria existir entre os sujeitos não está dada” (Marques, 2011, p. 32). A performance de Uri evidencia algum tipo de relação desigual na dança, assim, ao dançar nua e sangrando, ações de resistência são tensionadas, pois o que era fixo e imutável pode ser mutável, maleável; o que era já não o é mais. De tal modo, o dissenso coloca em suspensão terrenos que são protegidos por certezas partilhadas, por princípios igualitários ao mesmo tempo que sinaliza “o que é percebido, pensável e executável, e a partilha entre aqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (Rancière, 2008, p. 55)”.

Ariel e Uri, cada qual em seu grupo e em contextos de vida diferentes, acionam a estética na dança enquanto um exercício de autonomia política. Os corpos de ambas não são passivos, pelo contrário, são corpos que pensam sobre si a fim de nomear alguns acontecimentos políticos e contestá-los, à medida que também antecipam novos modos de vida, novos modos de dança. Assim, “o corpo contemporâneo preocupado em dançar essa realidade se depara com a processualidade da criação, com estratégias que mostrem do corpo sua história. Paragens, desistência, lutas e quebra de discursos” (Marinho, 2011, p. 191). O processo de subjetivação na esteira da Dança Contemporânea parece constituir sujeitas que falam, dançam e são interlocutoras em determinadas cenas políticas, permitindo que as dançarinas possam questionar uma forma consensual o registro e a imposição de um “comum” e, ao mesmo tempo, terem a possibilidade de criar oposições e justaposições entre as experiências que, por estarem presentes, dividem e conectam as sujeitas (Marques, 2011).

As experiências políticas que conectam as dançarinas formulam caminhos, bem como aponta Uri, caminhos que “possibilitam que a dança aconteça de fato, sabe? Que a gente possa estar sempre atravessando e sendo atravessada por muitas de nós e por muitas outras também. Mas que a nossa comunidade possa ser cada vez mais visibilizada, que a gente possa cada vez mais atravessar essa ponte e fazer esse movimento” (Uri, 2023). Em sequência, penso a produção da subjetividade no âmbito da multiplicidade, à medida em que as experiências políticas subjetivam as sujeitas-dançantes por meio da experimentação de danças necessárias e urgentes. Então, quando Uri e Ariel levantam as suas críticas e as suas insatisfações e as trazem para cena da dança, os regimes políticos atuais e virtuais são colocados em plano de imanência, isso significa que “a afirmação do ser será dada enquanto diferença” (Deleuze; Guattari, 2002, p. 87).

Refletir sobre a diferença como um evento do movimento político em torno da dança, envolve vê-la como algo instaurado por um pensamento singular e vigoroso. Para isso, é necessário dismantellar e instigar linhas de fuga na imagem que automaticamente associamos sempre que contemplamos o significado do ato de pensar. Isso implica, aliada ao pensamento de Walter Ornar Kohan (2002), desafiar concepções preconcebidas e abrir espaço para uma compreensão mais ampla e dinâmica da diferença, reconhecendo-a como uma força que impulsiona o pensamento para além das limitações impostas por ‘dualidades simplistas’. Com a dança e os movimentos políticos instituídos pelas dançarinas, percebo que o processo de aprendizagem não ocorre pela reprodução do mesmo, exigindo, ao contrário, a criação de espaços para uma repetição complexa e a livre da manifestação da diferença. Assim, o

aprendizado reside na capacidade de integrar a diferença à própria diferença, constituindo, desse modo, um ato de aprendizado significativo (Kohan, 2002).

Com Kohan (2002), penso as movimentações políticas das dançarinas, na afirmação das diferenças, enquanto um elemento que não deve ser visto apenas como característica a ser tolerada, mas sim como uma potencialidade. Afirmar as diferenças no terreno da Dança Contemporânea e trabalhá-la, vem sendo um modo que as dançarinas acharam de promover Educação e um processo formativo que leve em conta as particularidades das integrantes e dos seus grupos. Isso também implica a todo instante a criação de processos de acolhida, tanto pelo Diversos como pelo GiraDança, que oriente as dançarinas a reconhecer e a valorizar as singularidades dos seus grupos enquanto formas de aprendizagem de expressão em dança.

Alguns elementos da multiplicidade e da diferença estão saltando na frase de Uri, pois quando a dançarina resgata o ‘acontecimento’, o ‘atravessar essa ponte’ e o ‘fazer esse movimento’, a dançarina também situa um terreno. É através desse movimento de ruptura, de atravessar a ponte, que uma comunidade ganha mais visibilidade na dança, na ordem discursiva e no campo político. Assim, a multiplicidade refere-se ao trabalho político da dançarina sob a perspectiva da sua atividade com a dança, operada pela transversalidade, pela abertura de outros movimentos que possam incluir uma variedade de corpos, independente de gênero. A busca, portanto, é de promover uma desterritorialização dos territórios mais ortodoxos e tradicionais da Dança, de uma organização formal enquanto oposição à desordem, para ser reterritorializada num território múltiplo.

4.4 Pedagógico docente: entre hierarquias flutuantes, conversões e a presença da outra

Como foi elencado anteriormente no capítulo metodológico, é no interior das práticas pedagógicas que ocorrem operações constitutivas que modelam as subjetividades e fabricam sujeitas, “produzindo formas de experiência de si nas quais os indivíduos podem se tornar sujeitos de um modo particular” (Larrosa, 1994, p. 57). Assim, penso a Dança Contemporânea como um espaço pedagógico, espaço de superfície sensível, onde se produz afetos, inscreve-se marcas, deixa vestígios e feixos (Larrosa, 2021). É através dos espaços pedagógicos, resgatados pelas dançarinas, em sala de aula e junto aos seus coletivos, que aciona-se os dispositivos pedagógicos, “um dispositivo pedagógico será, então, qualquer lugar no qual se constitui ou se transforma a experiência de si. Qualquer lugar no qual se aprendem ou se modificam as relações que o sujeito estabelece consigo mesmo” (Larrosa, 1994, p. 57).

As experiências de si, resgatada pelas dançarinas e que formulam espaços pedagógicos, apontam para as relações entre os grupos, Diversos e GiraDança, das quais levam as sujeitas a compreender as suas relações e dar significado as suas danças. A dança se torna um meio através do qual as artistas exploram e comunicam suas experiências, formulando discussões entre o corpo, a dança e a expressão artística. Ao criar esse bloco de análise e costurar os recortes das entrevistas, foi possível visualizar que as práticas pedagógicas não são apenas ações individualizadas das dançarinas, para além, são práticas que possibilitam a produção ou a transformação de experiências que as sujeitas tem de si mesmas. De tal modo, como aponta Larrosa, “essas histórias pessoais que nos constituem, são produzidas e mediadas no interior das práticas sociais” (1994, p. 48). Ao visualizar as experiências pedagógicas, resgato a noção de Educação situada por Larrosa (2021), noção essa que tem a ver com a capacidade de grupos e de sujeitas de abrir, nas instituições educativas, um tempo livre, liberado, roubado à necessidade, à utilidade. De tal modo, o autor orienta que ao pôr em prática esse tempo livre, na constituição de espaços públicos e coletivos, a palavra precisa circular, assim como o pensamento. Espaços como esses não exigem necessariamente “guardiões na porta ou qualificações”, são espaços de “qualquer um e para qualquer um” (Larrosa, 2021, p. 200).

Eu nunca vi os monitores em posição de monitores, eu sempre vi como amigos [...] Ali a gente quebra com todo conceito hegemônico de preconceito social imposto, “ah, porque ele tem uma limitação e não consegue dançar”. [...] Eu acho que o individual trabalha unificado com o coletivo. Porque é complicado tu trabalhar num grupo, como o que a gente tá, num contexto individualizado. Porque até mesmo a própria pessoa não sabe o que ela pode e o que ela não pode fazer, porque ela também tá se autodescobrindo, através do corpo do colega, inclusive.
- Ariel, integrando do **Grupo Diversos**, 2023.

Ariel, ao ser indagada sobre as suas vivências em sala de dança, relata que as aulas são conduzidas a partir da troca com o grupo, o que impossibilita o espaço de ser pensado e operacionalizado de modo segmentado e individualizado. Cria-se, portanto, um exercício de alteridade entre as colegas, a medida em que se desvia de movimentos colonizadores dos sentidos, típicos da condição docente e corriqueira da Dança Clássica, por exemplo. As monitorias e a coordenadora do grupo, apesar de conduzirem os encontros, são vistas como amigas e também se colocam no espaço para dançar e aprender.

No livro intitulado *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*, Larrosa mostra que “não há experiência sem a aparição de alguém ou de algo que é exterior a mim, estrangeiro a mim, estranho a mim, que está fora de mim mesmo” (2007, p. 04). Este encontro com a outra que difere de mim, que é estrangeira, mas, de todo modo, me coloca num lugar de troca e

aprendizado, pois como aponta Ariel, a turma se autodescobre através dos corpos das colegas, Larrosa chama de “Princípio de alteridade”. Logo, a alteridade coloca a sujeita-dançarina em relação com a anterioridade da outra que a interpela, pois é através desse dinamismo que a experiência ganha valor “à medida que tira o indivíduo do seu casulo fechado e estéril e abre-o ao outro, diverso de si, tornando-o pessoa, um ser em relação, na partilha do mundo” (Agostini, 2010, p. 88-93).

Geralmente as aulas começam com uma meditação, uma reflexão, uma música, um relaxamento [...] Nas primeiras aulas, a minha... aquela coisa de mãe, de eu querer proteger, de eu querer dançar com o Braian, de eu achar que ele só ia dançar se eu fosse, sabe, estimular, né, daí com o tempo, até a prof Mônica, os monitores, eles falam "não, agora eu vou dançar com o Braian". E me deixava assim, né, pra dançar com outra pessoa. Então eu fui me libertando também, porque no fundo é aquela coisa de mãe, é um apego. E eu fui percebendo assim, o quanto é importante ter uma outra pessoa que tá dançando com ele. E pra mim também, eu poder me soltar, porque se eu fico só com ele, eu acabo não me soltando. Eu tento sempre explorar, usar a criatividade, me soltar mais, né [...]. E é um momento que eu esqueço de tudo lá fora. Que eu mergulho naquele tempo ali, sabe. Até esqueço das atividades de casa e só quero dançar. Eu acho assim muito legal, tanto a Mônica como aos monitores... Eles nunca falaram "isso tá errado" ou "não faz assim, não". Porque cada corpo dança do seu jeito. Então, acho que ali há um respeito tão grande pelo corpo do outro que ninguém cobra nada absurdo. Ali você é o que você é. E ali todo mundo te ajuda. Você pode chegar na aula com o corpo mais feliz, mais triste, e mesmo assim a dança, o grupo, vão ter possibilidades pra ti.

- Zuri, integrando do **Grupo Diversos**, 2023.

Zuri encontrou o Grupo Diversos por causa do seu filho. Logo nas primeiras aulas, a dançarina aponta as dificuldades que teve ao se desvincular do seu papel de mãe, de cuidadora e, entretanto, foi estimulada pela Mônica, coordenadora do programa, a viver a experiência do grupo enquanto dançarina. Assim, Zuri pode ser interpelada por uma série de acontecimentos que proporcionaram à dançarina se soltar mais, usar a sua criatividade e a mergulhar num tempo presente. Recordo-me também de uma conversa que tive com a Mônica sobre esse episódio, e lembro de escutar que a metodologia do grupo é justamente essa: colocar os corpos presentes em posição de dançarinas, por mais que essas sujeitas também ocupem papéis de mães, cuidadoras, professoras, coordenadoras, monitoras, etc.

Poderíamos pensar essa experiência, oriunda de uma prática pedagógica, de uma metodologia de grupo de dança, pelo prisma do “Princípio de alienação”, um dos aspectos da experiência proposto por Larrosa. Isso significa que a experiência carrega algo de alheio a nós, ou seja, existe um acontecimento que não pode ser meu de antemão, “não pode ser de minha propriedade, não pode estar previamente capturado ou previamente apropriado nem por minhas palavras, nem por minhas ideias” (Larrosa, 2011, p. 6). Assim, as vivências de Zuri apontam

movimentos de idas e de voltas, de saídas e de retornos que a afetam, produzindo efeitos num corpo que aprende a dançar sem estar necessariamente cuidando do seu filho, o que por muito tempo foi algo comum em sua vida. Zuri encontra o Diversos capturada pela ideia de que seu filho só poderia dançar sob os seus cuidados, entretanto, com o tempo, aprende a dançar sozinha, à medida que o seu filho também. São danças como essas que formulam caminhos de travessia,

A experiência supõe, portanto, uma saída de si para outra coisa, um passo para outra coisa, para esse ex de que falamos antes, para esse isso de “isso que me passa”. Mas, ao mesmo tempo, a experiência supõe também que algo passa desde o acontecimento para mim, que algo me vem ou me advém. Esse passo, além disso, é uma aventura e, portanto, tem algo de incerto, supõe um risco, um perigo. De fato, o verbo “experiência” ou “experimentar”, o que seria “fazer uma experiência de algo” ou “padecer uma experiência com algo”, se diz, em latim *ex/periri*” (Larrosa, 2011, p. 8).

Outra característica fundante nas falas de Zuri e Ariel é a ética do cuidado com o corpo das colegas, elemento este constitutivo da ação educativa priorizada pelo Diversos. Esta dinâmica de alteridade proporciona relações que “nos impulsiona à atenção, ao cuidado, à hospitalidade e ao acolhimento responsivo de outrem” (Alves; Ghiggi, 2011, p. 253). Pois, como resgata Zuri (2023), “você pode chegar na aula com o corpo mais feliz, mais triste e mesmo assim a dança, o grupo, vão ter possibilidades pra ti”, isto implica, necessariamente, escuta, cuidado, respeito e diálogo no fazer dança. Portanto, o “estar junto ao outro, com o outro, revela que sua presença é sempre próxima” (Silva, 1998, p. 233).

Porque justamente as experiências vão nesse fluxo circular. Ela não pode ser vertical. Se além do circular, tem que ter um outro movimento de dança, então que ela seja horizontal. Que as hierarquias de algum modo possam existir, é importante que elas existam. Mas que elas sejam, como a gente lá na Gira fala, que elas sejam flutuantes, vibrantes. Que as hierarquias elas sejam num movimento horizontal e circular, que elas vibrem, que elas se relacionem muito mais do que elas se mantêm na verticalidade. Eu acho que foi justamente esse pensamento que a gente veio alimentando para criar a zona dissoluta, para criar esses corpos e emergir essas danças que são mais necessárias. Não só para nós, mas para o movimento da dança acontecer.
- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Uri resgata um pouco de sua vivência em sala de aula com o Gira, assim como também traz elementos éticos que constituem as práticas pedagógicas do grupo. O Zona Dissoluta é um material organizado por artistas-dançarinas do Gira. Neste material, também utilizado enquanto ferramenta teórica nesta pesquisa, as dançarinas materializam as suas vivências com o GiraDança, assim como também discutem a importância de pensar o espaço de dança, seja ele qual for, através da ética coletiva, ou seja, as hierarquias existem na Dança Contemporânea,

sem dúvidas, mas essa organização precisa ser mais fluante. As tomadas de decisões, a organização de apresentações, as escolhas em dança, etc, são feitas entre as colegas. As falas, as danças, a execução de ensaios, de acordo com Uri e com o Zona Dissoluta, não podem ficar centradas em apenas uma integrante do grupo. Por isso, a aposta é no coletivo, coletivo que, de acordo com o grupo, “nos ensina ao ajudar o nosso olhar a se alfabetizar no que tem menos familiaridade - que ser diferente é a condição do existir -; essa dança que dizem ser o jeito de pensar as coisas e de criar os próprios lembretes (Américo, 2022, p. 11). Para somar à fala de Uri, o Zona Dissoluta nos lembra

Que estamos interessados em tecer relações de continuidade entre treino e obra, entre vida e dança, na tentativa de dissipar a dicotomia vigente que persegue o fazer dos grupos de dança ainda hoje. Não há, assim, uma Técnica Universal capaz de assegurar as singularidades corpóreo-mentais dos indivíduos componentes da Gira. O que existe é a prática de experimentação constante e a profusão de poéticas advindas dos nossos processos criativos em dança. E que dança é essa? Uma dança para se fazer criticar, não via dureza racionalista, mas por meio de algo da ordem do sensível. Uma dança que nos habilita ao exercício de sermos sujeitos a partir de nossas diferenças corpóreo-mentais. E é neste sentido que nos importa a consciência de uma educação que vai nos fazendo no e com o mundo (Américo, 2022, p. 25).

A partir do momento em que as hierarquias de uma companhia de dança estejam vinculadas à circularidade, em movimento de relação, para além da verticalidade, há espaços educacionais e pedagógicos sendo tensionados. O Gira compreende que os processos criativos ocorrem através de zonas intrinsecamente formativas, logo, através desses processos, o grupo também dá cabo de gestar a “noção corpo da educação, compreendendo que o nosso fazer é educação e é vital à nossa dança, uma vez que nós atuamos como um grupo que opera junto à noção de que não há distinção entre as práticas que preparam os corpos para as peças e a própria corporificação da peça” (Américo, 2022, p. 24). Na esteira do pensamento de Larrosa, em *Pedagogia Profana* (2007), o estar diante da outra e com a outra implica diversas questões subjetivas, mas estar presente num espaço educativo, e aqui penso o Gira enquanto este espaço, ressoa na compreensão da importância da Educação para a realização do trabalho de aprender e ensinar juntas, elemento primordial da experiência pedagógica priorizada por Larrosa, e resgatada nas falas de Uri.

Obviamente a pandemia possibilitou, a gente não se encontrar e buscar novas formas de dançar. E a forma com que a gente se encontrou nesse momento foi de trabalhar mais estudando. Estudando a teoria da dança, trazendo algumas referências, alguns nomes muito influentes na dança [...]A gente saiu da sala de aula, da cabine de treino, de se mexer e passou a tentar trazer quais seriam essas vozes que pessoas estariam, talvez, colando na gente, para que a gente pudesse trazer para a companhia, que até

então não existia esse momento, enquanto artista, enquanto grupo, de sentarmos para falarmos das pessoas que estão vendo, pensando e fazendo a dança, não só na academia, mas também fora dela, e como que a gente traz isso para a realidade, que somos a companhia de dança, que trabalha com corpos com e sem deficiência, e neste tempo que a companhia tem, que esses artistas que fazem parte da companhia, ainda não tinham passado por esse momento de sentar e conversar sobre quem são as pessoas que estão realmente pensando e fazendo com que a dança exista de fato. E assim, corpos com deficiência que não tinham acesso a isso, então foi muito importante mesmo para a gente, nesse período da pandemia, de a gente se aproximar um pouco disso [...]. Então, a gente teve essa sorte de, no período da pandemia também mover a mente, mover os sentimentos, mover essas relações, e a gente criar novas histórias e novas danças que possam ser emergidas a partir desse pensamento, desses interesses.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

O recorte acima expressa as vivências do GiraDança ao longo da pandemia do Covid-19, momento em que o grupo, impossibilitado de estar socializando presencialmente, corpo a corpo, investe nas discussões teóricas a respeito dos trabalhos realizados. Momentos novos, como relatado, pois muitas das dançarinas ali presentes não haviam passado por esse processo de encontro, de diálogo e de referenciar os seus trabalhos. Acontecimentos como esses são fundamentais para quebrar com a ideia convencionalizada de Dança. Isto é, associar a dança única e exclusivamente aos corpos que estão em movimento a todo tempo. Dança também é discussão e filosofia, dança também é, como Uri (2023) relata, um momento de “mover a mente, mover os sentimentos, mover essas relações, criar novas histórias e novas danças que possam ser emergidas a partir de pensamentos e interesses”.

Pensar este processo de inclusão e de acolhida, é lembrar que as práticas pedagógicas, a Educação, “pode receber o sujeito para uma experiência de abertura para o mundo” (Larrosa, 2022, p. 563). O GiraDança e as suas integrantes, criam um lugar de responsabilidade e de autonomia ao pensar a dança, assim, “receber é criar um lugar: abrir um espaço em que aquele que vem possa habitar; pôr-se à disposição daquele que vem, sem pretender reduzi-lo à lógica que impera em nossa casa. (Larrosa, 2004, p. 188).

A cada processo criativo, a cada construção de uma peça você senta e conversa para ver onde que isso vai, aí entre a gente. Obviamente que isso depois vai para o mundo, mas é um movimento, por exemplo, que ali dentro do Gira, esses corpos que estão aqui nos 18 anos dançando, nunca existiu isso. E a gente vai falar sobre isso, quais foram as suas percepções. Como que é seu corpo hoje? Que corpo é esse? Não é o corpo de 10 anos atrás, não é o corpo que fez, é o corpo de agora. O que é que aconteceu? Como que reverberou, não só no corpo dela, mas nos outros corpos, no meu corpo. Como que sou eu, fazer a prática que seja do dia. E logo após ela, a gente senta e pergunta: como é que foi? Para onde foi? Por que foi? Aquelas perguntinhas que a gente até nos pergunta se são bestas, mas até então nunca foram feitas. Porque não existia isso, nem existia fala, a bailarina não falava. Bailarina não pensava, ela era esse corpo que só executava, era uma reprodução. E você tinha que atingir um ideal de uma outra pessoa. E é um outro corpo com outra singularidade, com outras questões.

Uri, em seu recorte narrativo, oferece pistas extremamente potentes acerca das práticas pedagógicas priorizadas em sala de aula pelo GiraDança. Isto é, a potência das ‘perguntinhas bestas’; bestas porque raramente são exercitadas ou acolhidas nos espaços, bestas porque, por um longo tempo na historiografia da dança, a bailarina não ocupava um espaço de diálogo, de pensamento e de filosofia. Pensar sobre o corpo, sobre o contato dos movimentos em sala de aula e sobre o modo como uma prática de dança do dia afeta a si mesma e as colegas, é fundamental no fazer dança. Exercícios como esses propiciam uma autonomia das sujeitas-dançarinas, assim como a construção de uma estética para si na relação com o outra, aberta à diferença e às singularidades. Pensar a diferença em si mesma, dado os diálogos que são estabelecidos no grupo, diálogos que estão dispostos à escuta das dançarinas, significa não conceber a diferença como diferença "com respeito a" qualquer coisa ou a diferença "em" qualquer coisa, mas a diferença enquanto própria diferença, enquanto intensidade, vitalidade, potência (Kohan, 2002). Logo, na congregação das diferenças enquanto acontecimento do pensar, das intensidades e das vitalidades, opera-se em dança.

As relações pedagógicas estabelecidas pelo grupo e a formação das dançarinas se manifestam no contexto de aulas compartilhadas e coletivas. Nessa perspectiva, compreende-se que "a questão não é que, a princípio, não saibamos algo e, no final, já o saibamos. Não se trata de uma relação exterior com aquilo que se aprende, na qual o aprendizado deixa o sujeito inalterado. Aí se trata mais de se constituir de uma determinada maneira" (Larrosa, 2003, p. 52).

As vivências e experiências pedagógicas compartilhadas pelas dançarinas evidenciam que, ao longo do tempo e por meio da imersão na prática da Dança Contemporânea, ocorrem transformações nas participantes, subjetivando-as. Assim, a Dança Contemporânea não se limita à imitação de movimentos ou à adesão a padrões predefinidos a todo tempo. Pelo contrário, as dançarinas estabelecem uma relação singular com a matéria de estudo. Durante essas práticas pedagógicas, as dançarinas se voltam para si mesmas e afirmam as suas danças. Nesse intercâmbio, práticas educativas ressoam, contribuindo para a formação singular de cada sujeita. Dessa forma, a Dança Contemporânea se revela como um meio de autoexpressão e trabalho menor, onde a aprendizagem não apenas acumula um determinado tipo de conhecimento, como aponta Larrosa (2003), mas também promove uma metamorfose nas sujeitas, que constituem maneiras coletivas e singulares para pensar a dança.

Ainda com o *Pedagogia Profana* (2003), Jorge Larrosa, no seu capítulo seis, intitulado *Sobre a lição, ou do ensinar e aprender na amizade e na liberdade*, o autor nos atenta para o processo formativo entre alunas e professoras, processo esse que pode ser pautado numa relação de troca e acolhida, de escuta e de entrega, em suma, de pensar um processo formativo que esteja vinculado à presença da outra. Assim, num contexto escolar, Larrosa (2003) mostra como durante uma lição em aula, as alunas são convocadas a se engajar com um texto, sendo chamadas a interagir com ele. Por meio dessa convocação, as estudantes são posicionadas dentro do que está sendo dito, imersas na compreensão do que foi previamente expresso, nessa presença do já dito e das palavras que outras articularam em outros tempos. Por mais que o autor esteja olhando para um recorte específico, necessariamente da leitura compartilhada entre alunas e professoras, também percebo certas aproximações com o campo da dança, sobretudo a dança que está sendo discutida e analisada através da narrativa das dançarinas.

De tal modo, noto que nos processos pedagógicos do Grupo Diversos e GiraDança, há um movimento de engajamento das dançarinas com as suas danças, e isso oferece distintas leituras possíveis. Através dos processos coreográficos e das performances compartilhadas em aula, as dançarinas e suas tutoras, expressam as suas práticas e renovam o seu fazer dança, assumindo responsabilidades de leituras e de escutas. As lições aprendidas são lições públicas, compartilhadas, outro aspecto priorizado nesse processo. Sendo assim, Larrosa (2003, p. 143) aponta que a “lição exige um certo ver-se cara a cara, uma presença pública do corpo, um oferecimento público do corpo, às vezes falando e às vezes em silêncio, mas sempre em relação a algo comum, a algo para o qual todos os olhos e todos os ouvidos tendem”.

Quando Uri (2023) destaca que, após as práticas corporais e os processos criativos dos grupos, a turma é convidada a se sentar e discutir esses processos, percebo que há um aprender com a outra; aprender que requer a exposição de si, do seu corpo e da sua fala num espaço público. São espaços que se constituem pela “cumplicidade no aprender naqueles que se encontram em comum” (Larrosa, 2003, p. 143), espaços que culminam na sala de aula de dança. Assim, o movimento da pluralidade do aprender em dança relaciona-se com a criação de uma comunidade para pensar o pedagógico. Conseqüentemente, as dançarinas se expõem não como doutrinas a serem assimiladas, mas sim como aberturas para o múltiplo. Partilhar o comum em espaços públicos, é “encarregar-se de constituir uma comunidade que não a do consenso, mas sim a da amizade” (Larrosa, 2003, p. 144). Isso ocorre porque a existência do comum reúne as sujeitas não apenas pelo que têm em comum, mas também pelas diferenças, ao considerar a “diferença que não é referível a nenhuma totalidade, que não é redutível à unidade, à integração ou à síntese do diverso” (Larrosa, 2003, p. 144). Portanto, a comunidade em dança, pensada

como um território educativo e de comunidade, abrange coletivos que compartilham o espaço que torna possível suas diferenças.

4.5. Travessias do presente

A experiência, para Larrosa (2015), não é apenas a vivência de um dado acontecimento na vida da sujeita, tampouco o acúmulo de múltiplas vivências enquanto sinônimo de produto. A experiência está inserida no acontecimento do ‘existir-evento’, é a travessia, isto é, o movimento do pensamento ao tornar-se responsável por sua própria direção, pelo seu deslocamento diante de um determinado evento (Costa, 2020). Consequentemente, “a experiência seria o modo de habitar o mundo de um ser que existe, de um ser que não tem outro ser, outra essência, além de sua própria existência corporal, finita, encarnada, no tempo e no espaço, com outros” (Larrosa, 2015, p.43).

Ao “habitar o mundo”, a sujeita da experiência requer um estado de presença, estado esse que não pode ser “conceitualizado porque sempre escapa a qualquer determinação, porque é, nela mesma, um excesso, um transbordamento, porque é nela mesma possibilidade, criação, invenção, acontecimento. (Larrosa, 2015, p.43). Em outras palavras, poderíamos compreender o modo de estar presente, aqui, à medida em que as dançarinas ocupam os seus territórios de passagem na dança. Territórios políticos e da minoridade, territórios que formulam práticas pedagógicas e constituem sujeitas, territórios, em suma, propulsores de acontecimentos que se convertem em sentido e promovem cuidados.

Os blocos de análises anteriores também contemplam as experiências de si das dançarinas, mediante as relações pedagógicas vividas em seus grupos de Dança Contemporânea. Porém, indo além, senti a necessidade de criar um bloco de análise que direcionasse algumas experiências particulares e singulares das dançarinas em um momento só. Experiências que, para mim, ao aparecerem nas entrevistas-narrativas, manifestam travessias, ora pessoais, ora coletivas, trilhadas pelas participantes da pesquisa. Travessias de vida que se convertem em acontecimentos de sentido, de tal modo, a experiência, ao ser travessia pelo território, “é uma resposta necessária e inerente ao ato-pensamento que se vê na impossibilidade de viver na ausência de sentido e deve assumir e reivindicar sua participação no evento” (Costa, 2020, p. 168).

A dança, ela faz eu me sentir viva. No aspecto de ser eu mesma, de existência, sabe, no mundo. É o meu livro, costumo dizer que é o meu livro de registro é a dança, porque, através da dança, eu me encontrei, porque eu acho que eu estava meio

perdidinha, sem saber o que eu era, o que eu queria para mim. E aí, quando eu começo a dançar, eu comecei a descobrir que era ali. Estava reservado, era meu. E aí, através disso, vem outras linhas de acesso, sabe, de que você se encontra como um profissional, se encontra como pessoa, você aprende a lidar com o outro, lidar com o corpo do outro, e aí vai abrindo um leque de possibilidades, não só na arte, mas na vida. Parece que o acesso ele vai trazendo uma linha, que vai fazendo contorno em toda sua vida. E quando a gente entra na dança, que aí acende, parece que um fio de energia, que você se adentra ao seu corpo, ao corpo do outro também, a questão do tempo, a questão de espaço.

- Eli, integrante do **GiraDança**, 2023

Eli, ao ser questionada sobre o papel da dança em sua vida, traz dois elementos bonitos que externalizam a sua resposta: a existência e o registro. Isto é, a dança enquanto experiência de existência, pois é através da dança que a dançarina se encontra como profissional, aprende a lidar com a outra e conhece o seu próprio corpo. Assim, tudo isso só é possível e vivível, porque Uri registra a sua dança em ideias, em palavras, em sentimentos. O movimento de registro supõe que os acontecimentos afetam a sujeita e produzem efeitos “no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero, etc. Poderíamos dizer que o sujeito da experiência se exterioriza em relação ao acontecimento e se altera” (Larrosa, 2011, p.7). Com relação ao registro elencado por Eli, Larrosa aponta que, durante a constituição da sujeita da experiência, o registro, bem como o ler e escrever, servem para “colocar-se em movimento, é sair sempre para além de si mesmo, é manter sempre aberta a interrogação acerca do que se é” (2003, p. 39).

A Graça, eu tenho um carinho especial, porque ela veio num momento muito frágil da minha vida. Quando a gente estava em processo de criação foi no período da pandemia. E nesse período, eu perdi o meu chão, que foi a minha mãe. E quando eu digo que a Graça dança a vida e força foi porque nesse período, a única coisa que me deixou em pé, era saber que tinha que dançar a Graça. Então, foi o que me deu vitalidade, mesmo eu fraquejando, mesmo chegando e não tendo forças, só chorar, e gritar, porque meu chão foi embora. A Graça chegou como presente, chegou como vitalidade, como uma vitamina. A Graça chegou como injeção de ânimo. Para que eu tivesse um pouquinho de encorajamento para levantar e dizer, "vou trabalhar". Então, no mesmo período que foi difícil dançar a Graça, porque não era fácil estar dançando a Graça no estado que eu me encontrava, ao mesmo tempo estava me trazendo força. Eu entendo que há coisas na vida da gente que é preciso morrer mesmo. É preciso ir. Para que a gente tome uma outra camada que seja de força, que seja de experiência, de retomada, de reconhecimento. De se reencontrar, de se perceber, de dançar.

- Eli, integrante do **GiraDança**, 2023

A experiência de luto também apareceu nas narrativas de Uri, durante o processo de criação da Graça, um dos espetáculos mais conhecidos do GiraDança. A “Graça, uma economia da encarnação”, criada em 2019, é performada por três mulheres, compostas por camadas de tinta e de histórias acumuladas, impressas, misturadas, desbotadas, dissolvidas nos corpos.

Alexandre Américo, ao criar a sinopse para o espetáculo, situa a Graça enquanto “uma oferta, uma dádiva, uma benção que vem de nós para nós mesmas. É a graça de se reescrever, de se reencarnar nesse mundo. É um estado - de graça - e um regime que rege uma dança. É uma economia de carne. Uma economia da encarnação” (2022, p.2)

O luto, inerente ao processo de criação vivido pela dançarina, consolidou um chão, uma “outra camada de força”, de “experiência, de retomada, de reconhecimento, de se reencontrar, de se perceber, de dançar” (Eli, 2023). Assim, num momento de vulnerabilidade e de perda, recordo-me do “princípio de transformação”, conceitualizado por Larrosa (2011), do qual a sujeita sensível, vulnerável e ex/posta é também uma sujeita aberta a sua própria transformação. De tal maneira, a dançarina toma, para si, a experiência de luto enquanto processo da sua própria transformação, “daí que a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação. Daí que o sujeito da experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação” (Larrosa, 2011, p.8).

Eu acho que todos estão ali com o mesmo objetivo, porque todos que estão ali sabem os benefícios da dança e assim ninguém faz nada sozinho, a gente precisa do outro. E eu acho também a questão do espelho, o espelho funciona muito bem, porque por momentos eu sou o espelho, por momentos eu olho para o espelho. Então isso também ajuda bastante, eu acho que integrar melhor o grupo. E a gente percebe o quanto o outro surpreende. Os movimentos, o olhar, que não precisa necessariamente estar fazendo gestos com braço, com pernas, mas olhar, como o olhar também dança. E não é todo tipo de dança que favorece a gente olhar no olho do parceiro, né? Não são todas as danças que têm momentos para isso. Porque a gente consegue muitas vezes ver quando alguém está mais tímido, o dedo que começa a soltar mais, eu acho que o olhar pode transmitir também esses afetos que mudam uma vida.
- Zuri, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

Zuri, mais uma vez, resgata elementos da experiência do espelho, partilhada por ela juntamente com as suas colegas. É através do exercício do espelho que é possível integrar o grupo e olhar para as suas colegas. O olhar, nesse exercício do fora, de enxergar para além de mim, também é uma prática de alteridade, assim, “O outro surpreende. Os movimentos, o olhar, que não precisa necessariamente estar fazendo gestos com braço, com pernas, mas olhar, como o olhar também dança” (Zuri, 2023). A linguagem na Educação, para Larrosa (2011), está permeada por fórmulas da economia, das ciências positivistas, dos distintos saberes calculáveis, identificáveis, manipuláveis, porém, para o autor, nos falta uma língua “com sensibilidade, com corpo. Uma língua também atravessada de exterioridade, de alteridade” (2011, p. 26).

Poderíamos pensar o espelho enquanto um elemento constitutivo da própria palavra ex/periência. O “Princípio da alteridade”, formulado por Larrosa (2011, p. 5), já mencionando

anteriormente, acontece quando algo passa a sujeita, então, “isso que me passa tem que ser outra coisa que eu. Não outro eu, ou outro como eu, mas outra coisa que não eu. Quer dizer, algo outro, algo completamente outro, radicalmente outro”. De tal forma, não há experiência sem a existência e sem a aparição de alguém ou de algo que é exterior a nós. O exercício do espelho ajuda as dançarinas a enxergarem uma as outras e, neste exercício de prospecção, daquilo que é estrangeiro de si, é possível aprender outras danças, ‘à medida que se é espelho e à medida que se aprende com o espelho’. Assim, “a possibilidade da experiência supõe, em suma, que o real se mantenha em sua alteridade constitutiva” (Larrosa, 2011, p. 18).

Com o princípio de alteridade, recorro-me também do conceito de diferença para pensar a prática do espelhamento. Deleuze (2006, p. 63) ao refletir sobre o conceito, proporciona a seguinte questão filosófica, “a repetição reproduz a mera representação do mesmo – o idêntico? Ou a repetição produz a construção de algo novo – a diferença?”. Durante as práticas das dançarinas existe um exercício constante de repetição, pois é preciso imitar a outra que está na sua frente. Entretanto, me parece que essa repetição, dado os recortes das entrevistas elencados aqui, produzem diferença. Para Deleuze, a diferença consiste em liberar a primazia da identidade, desvinculando a diferença da representação. O que significa que ela deve ser “afirmada, irreconhecível, no sentido de que a diferença vai diferindo-se dela mesma. Noutras palavras, a diferença difere dela mesma, porque não contém identidade (o idêntico), não se nomeia, nem pode se adequar a uma representação”. (Santana, 2012, p. 244). Assim, Zuri (2023) coloca: “a gente percebe o quanto o outro surpreende”, essa outra é sempre outra, diferente da sujeita que a percebe e, nesse exercício de repetição, aprende-se a diferença através do corpo da colega.

E eu acho que o GiraDança foi que fez essa virada de chave, de dizer: "Ei vem cá, deixa eu contar um segredo, não é separado não". E aí: como assim estou fazendo isso há anos e sempre foi separado que novidade é essa, que agora tu me bota numa roda. Que novidade é essa, que a nossa relação de dançarina é muito mais circular, próxima, a dança até dez anos atrás, ela só era possível se tivesse uma pessoa na frente e acima de você, e você atrás, embaixo reproduzindo. Então esses lugares, por exemplo, a Cecília Salles fala das coisas inacabadas. Como assim a dança pode ser inacabada? Eduardo foi com o Xima, com o Homem Torto. Como assim, uma dança torta, uma dança sem uma perna, uma dança sem a visão, sabe? Que dança é acessível? Então muitas coisas não existiam aqui. E a gente está ainda, mas ainda bem que a gente já está nesse lugar de transformar esses termos. Enfim, da multiplicidade de artistas que têm, de corpos, da polaridade de corpos, ao mesmo tempo da singularidade. E que a gente possa manter essa dança cada vez mais circular. Que essa esfera só aumente. E que a gente vá atribuindo mais e mais corpos para que essa diversidade possa ser cada vez maior. Não mais essa hierarquia, essa coisa dominante.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

A travessia de Uri com e pelo GiraDança, resgata um elemento poético em Deleuze, o agenciamento. A Dança que Uri traz produz um agenciamento de multiplicidade, que faz referência aos movimentos produtores da quebra de continuidade, provocando conexões que produzem irrupções da diferença. Ou seja, a dançarina é interpelada por uma nova forma de pensar e fazer Dança, da qual a relação de dançarina é muito mais circular, próxima, onde é possível experienciar danças inacabadas, tortas, englobando uma multiplicidade de artistas, de corpos e de tempos singulares. Esses ‘lugares’ que Uri traz, anteriores ao seu encontro com o Gira, diz de como a Dança foi elaborada majoritariamente pelas instituições. Consequentemente, o regime pedagógico focava em regras específicas, em espaços segmentados, em notas e ordem, em currículos e linguagens que priorizavam o ensinamento quando “tivesse uma pessoa na frente e acima de você, e você atrás, embaixo reproduzindo” (Uri, 2023). Entretanto, não significa que essas regras são extintas e não existem dentro do Gira, para além, agencia-se um outro tipo de dança, mais circular e mais atenta às diferenças.

Essa sincronia que eu desenvolvi com o grupo, essa identidade, poucos grupos têm. Né, sabe, é só ver a questão assim, oh, têm dois membros novos no projeto do Diversos, a nossa metodologia de ensino mostra como o X, por exemplo, como ele tá expressivo nos últimos dias, eu que venho acompanhando ele há quase um ano, essa energia, a tranquilidade, que tu pode te abrir, tu pode ficar confortável, o pessoal vai te acolher, isso a gente não perde. É uma relação de confiança.

- Ariel, integrante do **Grupo Diversos**, 2023

A dança, enquanto travessia do presente, também propicia um território de pertencimento para as dançarinas, assim, é possível construir relações de tranquilidade, de confiança, de acolhimento e de amizade, sobretudo. Atentar-se a esses encontros, que também expressam uma determinada pedagogia estabelecida em sala de aula, entre as dançarinas e suas tutoras, leva a dança para um local desabitual, isto é, as relações priorizadas não são da ordem da competição. Trago esses elementos para pensar as travessias das dançarinas justamente porque vivi, por um longo tempo, salas de aulas das quais as competições endereçavam as minhas práticas e as das minhas colegas, de tal modo, a dança não era referenciada com um local de confiança e de tranquilidade.

Veiga-Neto, ao trabalhar o texto “*Sobre a lição: ou do ensinar e do aprender na amizade e na liberdade*”, de Jorge Larrosa, mostra como a “pedagogia dessacralizada pode promover uma experiência aberta: não se tem previamente nem um caminho traçado de todo nem mesmo a garantia do “atingimento” de um “final feliz”. Isso nada tem a ver com falta de planejamento [...] Também não se trata de um “tudo vale” (2007, p. 257). Significa, sobretudo, que a abertura da experiência em amizade, promove certos deslocamentos no foco pedagógico, “da ênfase no

controle estrito dos objetivos para a ênfase no próprio acontecimento pedagógico” (Veiga-Neto, 2007, p. 257). De tal modo, é possível visualizar como as relações de amizade e de compartilhamento são constituídas não só no Grupo Diversos, como elenquei na fala da Ariel, mas também em outros recortes do GiraDança. São relações como essas que permitem a palavra circular nos espaços de dança.

Na medida que esses corpos foram se relacionando cada vez mais com outros corpos, com deficiência, mas também outros corpos, sem deficiência, passaram a estar junto e criar novas corpos e com outras temáticas, com outros interesses muito mais abrangentes mesmo, interesses muito mais significativos para o sujeito, para a coletividade e comunidade da dança, do que a individualidade (...) Para a gente também foi muito importante, porque a gente pode colocar as experiências de todo mundo que estava na companhia, sabe? Eu acho que, ali dentro, têm corpos que já tomam isso há tanto tempo, corpos mais analisados, corpos que sempre foram invisibilizados. E num lugar que a gente não conseguia entender esse apagamento, porque essas pessoas existiam e existem há muito tempo. E cadê as pessoas para escrever sobre isso? Para que isso não morra, ou caia no esquecimento? Então foi nesse lugar mesmo, assim, de sorte, de virada de chave, da gente possibilitar isso. Foi a partir desse movimento que aconteceu, na Gira, que modificou a grade curricular da universidade. Até então, não existia disciplinas na grade, que fosse sobre esses corpos com deficiência. E ainda a gente está batalhando para esse lugar de como colocar, como falar sobre a dança e a inclusão. A gente ainda tem, assim, ainda é dança inclusiva. É um termo ruim, né? E aí também ainda é muito forte no disposto de algumas pessoas. E algumas pessoas que ainda estão ali na academia, de falar dança especial, pessoas especiais. Sabe alguns termos que a gente vem tentando combater, mas vamos com tempo pensar em como seria a melhor forma de colocar isso.

- Uri, integrante do **GiraDança**, 2023

Para finalizar este bloco, trago recortes da fala de Uri, momento em que a dançarina aponta alguns processos de travessia dada a sua inserção ao Gira. Travessias, sobretudo, coletivas do grupo, pois, como Uri relata, existiram momentos de transição no Gira dos quais as discussões em torno da deficiência física foram sendo elaboradas pelas dançarinas integrantes. A partir dessa movimentação, as discussões desenvolvidas pelo Gira ganham reverberações que alcançaram a grade curricular do bacharelado em Dança, por exemplo. Ademais, é importante realçar que movimentos como esse não ocorrem isoladamente, pois, bem como aponta Matos, pesquisadora brasileira e pioneira nos estudos de Dança e Diferença, são decorrentes “principalmente da existência de políticas de inclusão social e da busca pelos direitos civis das pessoas com deficiência” (2014, p. 168).

As vivências de Uri caminham na esteira do pensamento de Matos, isto é, “a dança inclusiva, como conceito e da forma como vem sendo apresentada no Brasil, inclui pessoas com e sem deficiência na mesma relação espaço-temporal, mas não modifica o pensamento de dança e nem compreende a diferença na alteridade” (2014, p. 169). Por consequência, aos passos de formiguinha, mudanças estão sendo operacionalizadas para que a Dança dita Inclusiva ganhe

essa nomenclatura de forma provisória, para que, em breve, essa nomenclatura não precise ser mais utilizada. A partir do momento em que o GiraDança abre espaço para tais discussões, cria-se um pensamento na dança que contemple as diferenças, bem como a formulação de espaços educacionais e artísticos que se responsabilizam por novas práticas de travessias. Assim, a Dança Contemporânea, comprometida com essa temática, pode ir deixando de abordar práticas que estejam vinculadas a uma única perspectiva de corpo.

As experiências de travessias das dançarinas também parecem apontar para um outro processo formativo e educacional, uma vez que a educação, por vezes, é vista como "uma prática técnica, definitivamente, em que o resultado deve se produzir segundo o que foi previsto antes de iniciar". Dessa forma, "a subjetividade, a imaginação, a espontaneidade e o afeto são convertidos em mercadorias por meio de sua adaptação às leis de mercado" (Larrosa, 2017, p. 239). Nesse contexto, os saberes relacionados às questões imaginativas, de subjetividade e de espontaneidade, como é o caso da Dança mencionada pelas dançarinas, onde é possível abordar temas como o 'luto', a questão dos 'corpos invisibilizados', as 'relações de confiança', as 'danças inacabadas', abrem uma porta para novos saberes educativos. Isso porque as experiências de si são intrínsecas à formação em Dança do Grupo Diversos e GiraDança. A capacidade de trabalhar e produzir montagens coreográficas está diretamente relacionada ao diálogo criado entre as dançarinas, no qual temas sensíveis, complexos e repletos de afeto são explorados e materializados.

Experiências educativas como essas, das quais as sujeitas são convocadas a pensarem sobre as suas danças, considerando as suas questões singulares e individuais, também é permitir que as dançarinas apareçam por meio das suas experiências, fortalecendo os espaços coletivos. Quando a dança é de si, cria-se práticas educacionais onde é possível ser dança, levando em consideração os aspectos de si ao invés de executar a dança da outra; "ser si mesma ao invés de ser qualquer outra alguém que dizem que se é" (Gualberto, 2019, p. 28). Durante as travessias das dançarinas, percebo, dado os recortes narrativos desta sessão, que as sujeitas estão, por vezes, diante das suas próprias experiências, das suas emoções e dos seus valores para compreender-se em dança. Assim, a travessia de si propõe uma visão da formação que vai além do aspecto meramente instrucional, abraçando a dimensão subjetiva e existencial da sujeita em seu processo de aprendizado e desenvolvimento (Larrosa, 2003). Larrosa, ao pensar a noção de travessia, propõe uma abordagem em educação e formação que não se limita a adquirir conhecimentos ou habilidades externas, mas sim a uma jornada interior, uma travessia através da qual a sujeita se constitui e se transforma. E, quem sabe, assim podemos pensar a dança discutida aqui.



Imagem 32 - Instagram: @diversos, 2023

5 A DANÇA NÃO TERMINA POR AQUI...

Essa dissertação de mestrado começa pelo coração, pois como aponta o título do primeiro capítulo, é preciso voltar a passar pelo coração, assim surgem memórias de um corpo a respeito dos seus processos reflexivos, transformadores, produtivos e, porque não dizer, inquietantes? Pensar a Dança Contemporânea, juntamente com as dançarinas e com os grupos aqui apresentados, também diz de uma vivência minha, anterior à pesquisa, ao habitar alguns territórios de Dança dos quais não comportavam necessariamente a diferença e a multiplicidade. Espaços de danças, comuns até os dias de hoje, que estão presos a modelos que negam as singularidades e obturam os acontecimentos. Entretanto, nem tudo são pedras, assim, ao longo das minhas vivências, pude encontrar professoras que, ao elaborarem as suas práticas, abriram a roda, juntamente com as suas alunas, para tensionar os espaços de Dança de algum modo, fazendo valorar deslocamentos frutíferos nas relações de poder. De tal modo, a dança, para mim, a partir desses acontecimentos, ganha novas ramificações.

Nessa direção, ao viver essas experiências, fui acionando ferramentas para pensar a Dança através da perspectiva da multiplicidade e das singularidades, resultando nas experiências de si. Isso só foi possível porque existiram encontros, ao longo do meu fazer dança, dos quais marcaram a minha trajetória de vida e despertaram desejos, eis as condições de possibilidade para realizar uma pesquisa de mestrado em Educação. Certamente esses encontros estão presentes e ressoam em cada página, desde as considerações iniciais da dissertação, passando pelo referencial teórico, pela metodologia e pelas próprias análises. Então, emaranhada por essas vivências, pude mostrar alguns deslocamentos que me direcionaram ao campo da Educação, campo que acolheu a minha pesquisa e proporcionou espaços éticos de continuidade e de elaboração científica para uma produção. De tal modo, pude debruçar-me sobre a problemática de pesquisa a seguir: quais experiências sobre si são construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em grupos de Dança contemporânea?

Alicerçada à problemática, elaborei o objetivo geral de pesquisa, do qual busquei compreender as experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em seus grupos de danças contemporâneo. Em sequência, seguindo o percurso investigativo, tracei três objetivos específicos. O primeiro consistiu em identificar os deslocamentos discursivos na história da dança em relação à diferença, o segundo me levou a descrever as vivências experienciadas pelas dançarinas em seus grupos, e o terceiro, por fim, me direcionou a analisar as relações pedagógicas produzidas

em grupos de danças contemporâneos em relação à multiplicidade. A materialização dos objetivos ocorreu através das entrevistas-narrativas com duas dançarinas do Grupo Diversos e com duas dançarinas do grupo GiraDança. Acatei a entrevista como parte do processo metodológico por acreditar que as produções narrativas, bem como o momento do encontro entre pesquisadora e entrevistada, ambas na posição de dançarinas, carregaram a possibilidade de (re)pensar a vida, as práticas de dança e as experiências transpostas de momentos passados bem como a experiência, em ato, no próprio decorrer da entrevista, que também diz de um momento de encontro. Assim, ao afirmar as escolhas que fui realizando ao longo da dissertação, sobretudo no percurso metodológico, percebo que pesquisar com um território que dança, pressupõe habitá-lo. Foi necessário habitar certos espaços e escutar as dançarinas para construir a dissertação.

As experiências das dançarinas construídas sobre si, mediante as vivências e as relações pedagógicas estabelecidas em grupos de Dança Contemporânea, são múltiplas, isso ficou evidente durante os meus encontros com cada participante. Entretanto, para dar conta dos objetivos de pesquisa apresentados e elaborar o material de análise, precisei organizar a descrição das vivências experienciadas pelas dançarinas. Assim, percebi, dada a repetição de elementos ao longo das quatro entrevistas, que as experiências das dançarinas as direcionam para: **a)** Caminhos da minoridade na dança; isto é, ambos os coletivos, tanto o Grupo Diversos como o GiraDança, provocam agenciamentos em torno de exercícios menores em suas danças, evidenciando como os corpos podem e devem dançar fazendo movimentos pequenos que, por vezes, não são vistos e validados enquanto Dança por alguns espaços. Logo, por mais que o movimento menor se inicie de modo singular por uma dançarina, esse movimento não é tomado como individual, pois o “um que aí se expressa faz parte de muitos, e só pode ser visto como um se for identificado também como parte do todo coletivo” (Gallo, 2002, p. 173).

Em sequência, as experiências das dançarinas também evidenciaram: **b)** A partilha de uma dança necessariamente política. Neste bloco, foi possível visualizar como algumas experiências de criação de coreografia das dançarinas estão aliadas a elementos políticos. A partilha de uma dança necessariamente política mostra que as dançarinas caminham na direção oposta do virtuosismo dos corpos, acionando terrenos coletivos, resgatando elementos para uma Dança rizomática. Com este bloco de análise, afirmo que os corpos das dançarinas não são passivos, pelo contrário, são corpos que pensam sobre si a fim de nomear alguns acontecimentos do mundo e contestá-los, à medida em que utilizam o desconforto que sentem enquanto arma de combustão criativa. Através desse movimento de contestação e de inquietação, cria-se um território em dança que possibilita as sujeitas a que “problematizem, explicitem e,

eventualmente, modifiquem a forma pela qual constroem sua identidade pessoal em relação aos seus trabalhos” (Larrosa, 1994, p. 32).

Adiante, ao analisar as relações pedagógicas produzidas em grupos de danças contemporâneos com relação à multiplicidade, chego ao bloco: **c) Pedagógico docente:** entre hierarquias flutuantes, conversas e a presença da outra. Neste momento da análise, encontrei elementos que constituem as experiências das dançarinas em sala de aula, bem como suas as relações pedagógicas vividas em ensaios, em montagens de performances, etc. Como foi apontado, as práticas pedagógicas não são ações individualizadas, para além, são práticas que possibilitam a produção ou a transformação de experiências que as sujeitas-dançarinas têm de si mesmas. O processo educativo apresentado pelas dançarinas prioriza pôr em prática o tempo

livre, assim constituem-se coletivos que fazem a palavra circular, pois dança também é discussão, escuta, entrega e acolhida. A partir do momento em que as hierarquias de uma companhia de dança estejam vinculadas à circularidade, para além da verticalidade, há espaços educacionais e pedagógicos sendo tensionados. Espaços num constante exercício de alteridade entre as dançarinas, propulsores de caminhos éticos e reflexivos em torno do corpo que dança.

Por fim, chegando ao último bloco de análise: **d) Travessias do presente.** Pude criar um bloco de análise que direcionasse a pesquisa para algumas experiências particulares e singulares das dançarinas. Experiências que, para mim, ao aparecerem nas entrevistas-narrativas, manifestam travessias, ora pessoais, ora coletivas, onde é possível trabalhar com múltiplas dançarinas que operam não a favor de uma identidade ordinária e originária na dança, mas que produzem relações híbridas, possibilitando aliar a dança a vários processos inerentes da vida, como de exemplo, o luto, as perdas, a criação de pertencimentos, as experiências de existência e de registro, as relações de amizade, etc. Em suma, um bloco de análise que pôde me aproximar mais das dançarinas, inclusive, na criação de relações que tomam outros caminhos para além da pesquisa.

Nesta pesquisa, foi potente olhar pelo viés da Educação, com as lentes dos estudos Foucaultianos e Deleuzianos, para analisar e aprender com distintos coletivos de Dança, contemplando as singularidades das sujeitas-dançantes. Na Dança Contemporânea, dado os recortes feitos nos movimentos de análises e no referencial teórico, foram inseridas novas sujeitas e novas regras nos jogos e nas relações de poder. Ora, se por um período do tempo tínhamos como referência prioritária dançarinas normatizadas pelo ideal da dança clássica, como foi possível ver no movimento de inspiração genealógico, e hoje temos dançarinas para além desse ideal em grandes espetáculos de dança e em diversas academias, algo vem mudando. O que significa dizer, também, que tais dinâmicas incidem sobre as produções de novas

subjetividades, assim como incidem sobre as novas produções de mundo. Evidenciar as narrativas das sujeitas e trazê-las à pesquisa em sinônimo de composição, também é afirmar um terreno de disputas narrativas e de danças a serem exercitadas.

A importante entrada de múltiplas dançarinas nos espaços de dança produz distintas e importantes experiências em seus corpos, além de renovarem suas práticas e modificarem a Dança no Brasil e no mundo, corroborando com a transformação no campo da produção de conhecimento a respeito da Dança Contemporânea. Essa transformação não ocorre do dia para a noite, ao contrário, são processos contínuos, densos, fragmentados e complexos, repletos de lutas e embates. Bem como resgata Marie Bardet (2015), no movimento de inspiração genealógico, olhar para a historiografia da dança, pelo viés da diferença e da multiplicidade, também é atentar-se ao movimento do qual a história evocada ocupa mais o lugar de cenário do que o de precedente histórico original. Assim, os detalhes, os pormenores, fazem com que seja possível observar territórios abertos aos múltiplos corpos, evidenciando que nenhum traço no corpo, que nenhuma singularidade, sobretudo do corpo que dança, deveria estar hierarquicamente acima de outra.

Com isso, percebo e entendo, aliada ao Kohan (2002), que há um pensar politicamente homogeneizante, unificador e universalizante não só na Educação, mas nos diversos campos do conhecimento, a dança não escapa deste lugar. Portanto, “perdemos há muito tempo, se é que alguma vez a tivemos, a paixão de pensar. Falta-nos garra e fortaleza no pensamento” (Kohan, 2002, p.129). Entretanto, nem por isso deixamos a peteca cair. Ao encontrar dançarinas como Ariel, Uri, Zuri e Eli, assim como os coletivos Diversos e GiraDança, algo irrompe a passividade dos dias e nos obriga a parar e pensar. Pensar as nossas práticas pedagógicas, pensar o modo como produzíamos conhecimento, pensar o modo como fazemos ciência e pensar, sobretudo, o modo como vivemos a dança num mundo onde o singular é visto como ameaça e a diferença está presa ao mesmo e ao semelhante (Kohan, 2002). Se o pensamento permanece passivo até aqui e nada foi extraviado, retornemos às falas das dançarinas e aos grupos, e tensionemos o pensamento mais uma vez, quantas vezes for necessário.

Por fim, é possível afirmar que, com o discorrer desta pesquisa, a Dança Contemporânea, sobretudo a dança pensada pelo Grupo Diversos e GiraDança, aponta caminhos para pensar determinar experiências e vivências das sujeitas-dançarinas. Somos seres de experiência, e é por meio das experiências vividas que as dançarinas parecem refletir sobre o seu fazer dança. A dança narrada por Uri, Ariel, Eli e Zuri pode ser vista como uma forma de vivenciar e comunicar as suas experiências pessoais, contribuindo para a construção dos seus grupos e acionando espaços coletivos e políticos que defendem a diferença e a multiplicidade.

Percebi, junto com as dançarinas, que seus grupos priorizam um trabalho que vai além de determinadas estruturas fixas e linearidades, optando por explorar as complexidades e as variações dos grupos. Com isso, me parece que a contribuição desta pesquisa, para além do escrito até aqui, aciona dois elementos propulsores de mundo: olhos e corações. Que tenhamos olhos para olhar e aprender com o Diversos e o GiraDança. A experiência de si, na Dança Contemporânea, tensionada por esses coletivos, não é apenas individual, mas também se conecta com a multiplicidade de experiências compartilhadas pelas dançarinas e espectadoras. Diversos e GiraDança, cada um com suas singularidades, particularidades, diferenças e comunidade, formulam caminhos nos quais a multiplicidade e a diferença desafiam, por vezes, as noções tradicionais de dança preestabelecidas, abrindo espaços dançantes de diálogo e pensamento crítico. No presente e para o futuro, continuamos aprendendo com as dançarinas e com os coletivos de dança! Que essa pesquisa ganhe forma na relação com outros corpos, assim como carregue, sobretudo em movimentos menores, a ‘passos de formiguinha’, a potência das narrativas apresentadas aqui, justamente com a intenção de mobilizar e inventar outras relações de mundo e de dança.

“Para mim, é muito especial fazer essa ponte com você. Que eu possa, de uma forma ou outra, levar o sol de Natal para você se esquentar ao mesmo tempo que você traz o sol que brilha aí para vocês também. E me esquentar com a sua forma de fazer, a sua forma de pensar. Com o que você está construindo. Porque quando você está construindo dança, você também está construindo para mim. Eu estou construindo para você. E para mim é muito especial fazer essa ponte, essa troca. Porque isso possibilita que a dança aconteça de fato, sabe? Que a gente possa estar sempre atravessando e sendo atravessada por muitas de nós e por muitos outros também. Mas que a nossa comunidade possa ser cada vez mais visibilizada. Então, para mim é muito importante. É de muita emoção. É de um prazer imenso conhecer você. Mas uma alegria muito grande saber que eu vou poder ir a Porto Alegre. E você também pode vir a estar junto da gente, a me conhecer mais no quentinho e conhecer minhas irmãs que vão estar comigo”.

- Uri, **GiraDança**, 2023.

Dancemos...



Imagem 33 - Instagram: @diversos, 2023

REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, Alexandre. **Zona dissoluta**: GiraDança, caderno de artista. Natal: Offset, 2022.
- AMADO, Janaina. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. **Revista História**, São Paulo, v. 14, p. 125-136, 1995.
- AMOEDO BARRAL, J. H. **Consciência corporal, dança, deficiência e sexualidade**: Atitude interdisciplinar para a inserção social da pessoa com Lesão Medular Traumática. Dissertação de especialização não publicada, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal - Rio Grande do Norte, 1996.
- ANDRADE, Sandra dos Santos. A entrevista narrativa ressignificada nas pesquisas educacionais pós-estruturalistas. In: MEYER, Dagmar; PARAÍSO, Marlucy Alves. **Metodologias de pesquisa pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.
- ANDRADE, D. Paula. Cultura e pedagogia: a proliferação das pedagogias adjetivadas. **X ANPED SUL**, Florianópolis, outubro de, p. 671-0, 2014.
- AGOSTINI, Nilo. **Ética**: diálogo e compromisso. São Paulo: FTD, 2010.
- AGOSTINI, Nilo. Educar para a tolerância na experiência da alteridade: a anterioridade do Outro que me interpela. **Horizontes**, v. 34, n. 1, p. 173-176, 2016.
- ALVES, M. A.; GHIGGI, G. Da ética do diálogo à ética da alteridade – Por uma educação inter-humana. **Educere et Educare**, Cascavel, vol. 6, nº 12, p. 251- 265, jul./dez 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BARRETO, Ivana Menna. A palavra tem um corpo. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 6, n. 1, 2021.
- BRASIL. Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 19 Fev. 1998.
- BRASIL. Lei nº 13.709 de 14 de agosto de 2018. Lei Geral de Proteção de Dados Pessoais (LGPD). **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 15 Ago. 2018.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BONIN, Iara, *et al.* Por Que Estudos Culturais? **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 45, n. 2, p. 1-22, maio/ago., 2020.
- BRANDÃO, Ramon Taniguchi Piretti. Experiência e transformação de si: foucault e a estetização da vida. **InterEspaço: Revista de Geografia e Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 81–96, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Pedagogias do Presente. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 573-593, abr./jun., 2014.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança** – Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CASTEL, Robert. **A discriminação negativa**. Cidadãos ou autóctones? Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CINTRA, Rosana Carla Gonçalves Gomes. Educação Especial X Dança: um diálogo possível. Campo Grande: **UCDB**, 2002

CLARO, Catarina Pessoa Lopes. **Avaliação de um programa de dança em jovens com necessidades educativas especiais**. Dissertação publicada pela Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012.

CHAILLEY, Jacques. **Cours d'Histoire de la Musique**. Paris: Alphonse Leduc, 1967.

CORAZZA, Sandra Mara. Manual infame... mas útil, para escrever uma boa proposta de tese ou dissertação. **Em Tese**, v. 22, n. 1, p. 95-105, 2016.

CORAZZA, Sandra Mara. Manual de auto-ajuda para intelectuais da educação: 60 maneiras de responder a pergunta: "o que fazer após a orgia?". **Educação & realidade**. Porto Alegre. v. 23, n. 2, p. 43-62, 1998.

CORAZZA, Sandra Mara. Contribuições de Deleuze e Guattari para as pesquisas em educação. **Revista Digital do LAV**, v. 5, n. 8, mar. 2012.

CORREIA, Paulo Petronilio. Performances de um corpo infame: dança e cultura. **ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia**, v. 10, n. 1, 2015.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação** [online], n. 23, p. 36-61, 2003. Acesso em 24 Abr. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000200004>.

COSTA, Lucas Leitão. Experiência, palavra e sentido: o ensino de filosofia entre os textos da ausência e os contextos da presença. **Revista seara filosófica**, n. 21, p. 136-155, 2020.

DA SILVA GOMES, Gustavo Manoel. Sobre a aventura de narrar-se ou, por uma (est) ética de si: uma proposição metodológica para a pesquisa em ensino de história e relações étnico-raciais. **Humanidades & Inovação**, v. 8, n. 67, p. 26-43, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34. 2000.

- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DE ALMEIDA, Jonas Rangel. **Experiência, acontecimento e educação a partir de Foucault**. 2013.
- DINIZ, Débora. **O que é Deficiência**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DUARTE, Rosália. Entrevistas em Pesquisas Qualitativas. **Educar**, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004.
- FRANÇOIS, ZOURABICHVILI. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. 2016.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2017.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cultura e educação, tensão nas fronteiras. In: BUJES, Maria Isabel Edelweiss; BONIN, Iara Tatiana (Orgs.). **Pedagogias sem fronteiras**. Canoas: ULBRA, 2010.
- FERREIRA, Tais. Onde aprendemos dança, música e teatro hoje? In: CAMOZZATO, Viviane Castro; CARVALHO, Rodrigo Saballa de; ANDRADE, Paula Deporte de (Orgs.). **Pedagogias Culturais: a arte de produzir modos de ser e viver na contemporaneidade**. Curitiba: Appris Editora, 2016.
- FERREIRA, Flavia Turino. Rizoma: um método para as redes. **Liinc em revista**, v. 4, n. 1, p. 28-40, 2008.
- GUALBERTO, Clarice Lage; GUALBERTO, Carolina Lage. A coreopolítica da Dança de Si para uma educação libertadora. **Revista Clea**, 2019.
- GALEANO, Eduardo. **Dias e noites de amor**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.
- GALLO, Silvio. O que é Filosofia da Educação? Anotações a partir de Deleuze e Guattari. **Perspectiva**, v. 18, n. 34, p. 49-68, 2000.
- GADELHA, Rosa Cristina Primo. **A dança possível: as ligações do corpo na cena**. Fortaleza: Expressão gráfica, 2006.
- GONZÁLEZ GONZ, S. **Danza integradora**. Vida, arte, inclusión, otredad. Biblos, 2018.

GONZÁLEZ, Susana; MACCIUCI, María Inés. El poder de la danza en personas con discapacidad. In: **X Jornadas de Sociología**. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013.

GROSSBERG, Lawrence. El corazón de los Estudios Culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 10, p. 13-48, Em./Jun., 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez., 1997.

IONEZAWA, Fernando Hirome. Três pedacinhos de corpos em Deleuze: ética, potência e transformação. **Margens**, v. 6, n. 7, p. 155-170, 2016.

FLACSO, La escena está servida: Un ensayo audiovisual de Carlos Skliar. **Youtube**, 2013. Disponível em: La escena está servida - YouTube.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**, as heterotopias. São Paulo: N-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; RABINOW, Hubert. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FOUCAULT, M. Tecnologias del yo. In: Tecnologías del yo y otros textos afines. Barcelona, Paidós, 1990 (edição original em: L.H.Martin, H.Gutman e P.H.Hutton (Eds.). **Technologies of the self**. A seminar with Michel Foucault. Londres, Tavistock, 1988).

FOUCAULT, M. **Subjectivité et vérité**. Résumé des Cours. 1970-1982. Paris, Juilliard, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Leya, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HOOKS, Bell. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. **Revista Estudos Feministas**, p. 857-864, 2008.

LOUPPE, Laurece. **Poética da dança contemporânea**. Ed. Contredanse, Bruxelas, 2007.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Revista reflexão e ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, 2011.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O Sujeito da educação**: estudos Foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Portugal: Edições 70, 2013.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença**: cartografia de múltiplos corpos. SciELO-EDUFBA, 2014.

MARINHO, Nirvana. **As políticas do corpo contemporâneo**: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy, 2006. Tese (Doutorado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. **Galáxia**, n. 22, p. 25-39, 2011.

MORUZZI, Andréa Braga; ABRAMOWICZ, Anete. Pressupostos teórico-metodológicos da genealogia: composições para um debate na educação. **Filosofia E Educação**, v. 2, n. 2, p. 168-181, out./mar., 2010.

NAIDIN, Julia. Vidas Heterotópicas, Vidas Infames, Vidas Outras: um percurso antropológico no pensamento de Foucault. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 28, n. 45, p. 1027-1048, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

NICOLAZZI, Fernando Felizardo. A narrativa da experiência em Foucault e Thompson. **Anos 90: revista do Programa de Pós-Graduação em História**. Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 101-138, jan./dez., 2004.

Nóbrega TP da, Tibúrcio LK de OM. A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.3, p. 461-468, set./dez. 2004.

OKSALA, Johanna. **Como ler Foucault**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

PEDROSO, Júnia César. Múltiplos corpos na dança contemporânea: observações sobre a Cia. DIN A13. **Anais ABRACE**, v. 8, n. 1, 2007.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Corpos que dançam, corpos que educam. In: MARTINS, Lúcia de Araújo Ramos; PIRES, Gláucia Nascimento; PIRES, José (Orgs.). **Inclusão escolar e social**: novos contextos, novos aportes. Natal: EDURFN, 2012.

PINTO, Joana Cristina Mota Marques Reais. **As ferramentas do corpo numa performance inclusiva**. 2014. Dissertação (Mestrado em artes performativas) - Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2014.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

SANTANA, Pâmela Rinaldi Aroz D.'Almeida. **Dispositivos e ações contradispositivas: Grupo X de Improvisação em Dança e outros movimentos**, 2020. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SANTANA, Marcos Ribeiro de. Deleuze: por uma ontologia da aula de filosofia repetição cria diferença. **ETD Educação Temática Digital**, v. 14, n. 01, p. 235-250, 2012.

SANZ, Maria. Marcos Abranches, un bailarín brasileño que desafía la idea de "normalidad". Efe: agencia EFE, 2016. **Disponível em:** <https://www.efe.com/efe/america/entrevistas/marcos-abranches-un-bailarin-brasileno-que-desafia-la-idea-de-normalidad/50000489-3025738>. Acesso em: 12 set. 2022.

SKLIAR, Carlos. Incluir as diferenças? Sobre um problema mal formulado e uma realidade insuportável. **Revista Internacional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 13-28, Fev./Mai, 2015.

SKLIAR, Carlos. **A escuta das diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias de currículo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: Territórios contestados. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis: Vozes, 2019.

SILVA, Márcio Bolda da. **A Filosofia da Libertação: A partir do contexto histórico-social da América Latina**. Roma: Gregoriana, 1998.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SCHLICHER, Suzanne. O Corpo Conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea. (Trad. Ciane Fernandes). **Repertório, Teatro & Dança**, Salvador, n. 5, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. **Ipotesi**—revista de estudos literários, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2001.

SCOTT, Joan Wallach. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 3, p. 11-27, 1994.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: THOMPSON, Kenneth (org.). **Media and Cultural Regulation**. Londres: SAGE Publications, 1997.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Dança contemporânea: um conceito possível?** 2011.

KONING, Gerda. Quem somos. Din a 13 tanzcomany, 2021. **Disponível em:** Quem somos (din-a13.de). Acesso em: 12 set. 2022.

FOSTER, Susan. **Corporealities**. New York: Routledge, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

RODRIGUES, Rogério. O elogio da escola como lugar específico em que ocorre o ensinar e o aprender. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 103, n. 264, p. 560–564, maio 2022.

TAYLOR, Dianna. Práticas de Si. In: TAYLOR, Dianna. **Michel Foucault: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018.

TEIXEIRA, Carolina. **Deficiência em cena**. João Pessoa: Ideia, 2011.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal dança contemporânea**, 2006. Disponível em: www.idanca.net. Acesso em: 15 set. 2022.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Unesp, 2005.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Editora José Olympio, 2016.

VAGANOVA, Agrippina Yakovlevna. **Fundamentos da Dança Clássica**. Curitiba: Appris, 2013.

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VEIGA-NETO, Alfredo. Na oficina de Foucault. In: GONDRA, José; KOHAN, Walter (Orgs.). **Foucault 80 anos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VEIGA-NETO, Alfredo. Dominação, violência, poder e educação escolar em tempos de Império. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

VEIGA-NETO, Alfredo. As duas faces da moeda: heterotopias e emplazamientos curriculares. **Educação em revista**, p. 249-264, 2007.

WORTMANN, Maria Lúcia; COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em Educação no Brasil. **Educação**, Porto Alegre, v.38, n. 1, p. 32-48, jan./abr. 2015.

APÊNDICE A - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO INDIVIDUAL

CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA

Você está sendo convidada para participar, como voluntária, em uma pesquisa coordenada pela professora Roseli Belmonte Machado, junto com uma equipe de pesquisa e com a mestrandia Tainá Suppi Pinto, intitulada: Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento, vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Tal investigação tem como objetivo compreender as experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as relações pedagógicas vividas em seus grupos de danças contemporâneos. As entrevistas serão presenciais, com duração de até 1h, preservando o sigilo dos participantes. A coleta de dados será realizada através de entrevistas. As entrevistas serão gravadas e as transcrições serão utilizadas apenas após autorização dos participantes. Você poderá corrigir, omitir ou acrescentar algo que julgar oportuno e nos reenviar a transcrição por e-mail. O texto só será utilizado para pesquisa após sua aprovação. Os dados das gravações e textos da transcrição, serão mantidos por cinco anos antes de serem destruídos. Será garantido o sigilo dos dados pessoais dos participantes e resguardados quaisquer dados que possam vir a identificá-lo neste trabalho. Além disso, os participantes da pesquisa poderão deixar de participar da mesma a qualquer momento. Sinalizamos que os dados serão mantidos por um prazo mínimo de 5 anos, em local seguro, sob responsabilidade da pesquisadora principal, sendo utilizados somente para fins da pesquisa e publicação dela, garantido o anonimato da participante nessas publicações. Além disso, você poderá deixar de participar da mesma a qualquer momento. Em relação aos riscos, toda pesquisa com seres humanos envolve risco em tipos e gradações variados. Informa-se que a participação em entrevistas, como as previstas aqui, tem risco mínimo visto que poderá implicar em algum tipo de desconforto ou constrangimento, que deverá ser imediatamente sinalizado e solicitada a interrupção, bem como comunicado à pesquisadora. Sinalizamos que não há despesas pessoais para a participante em qualquer fase do estudo e, caso a entrevista seja marcada em local que ocasione custo de deslocamento, o custo da passagem de ônibus para deslocamento até o local das entrevistas será ressarcido pela pesquisada. Também não há compensação financeira

relacionada à sua participação. No que concerne ao papel e a produtividade desta pesquisa para o campo Educação, espera-se que este trabalho venha a contribuir com a comunidade acadêmica e com os grupos de dança que estão atrelados a esta pesquisa. Além disso, somará como um material de resgate historiográfico da Dança Contemporânea no Brasil. A qualquer momento, antes, durante e depois da pesquisa, você poderá solicitar maiores esclarecimentos. Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato comigo, a pesquisadora responsável Roseli Belmonte Machado, no telefone (51) 3308-6000, ou presencial no Campus Centro/UFRGS, no endereço Av. Paulo Gama 110, Porto Alegre, RS, 90040-060.

Possíveis dúvidas quanto aos aspectos éticos da pesquisa podem ser esclarecidas diretamente no Comitê de Ética e Pesquisa – CEP da UFRGS, pelo e-mail: etica@propesq.ufrgs.br; pelo telefone: (51) 3308-3787; ou no endereço Av. Paulo Gama, 110, Sala 311, Prédio Anexo I da Reitoria - Campus Centro, Porto Alegre/RS, de segunda a sexta, das 8hs às 12hs e das 13h30 às 17h30. O CEP é um órgão colegiado, de caráter consultivo, deliberativo e educativo, cuja finalidade é avaliar, emitir parecer e acompanhar os projetos de pesquisa envolvendo seres humanos, em seus aspectos éticos e metodológicos, realizados no âmbito da instituição.

Após ser apresentado e esclarecido sobre as informações acima descritas, no caso de aceitar fazer parte do estudo, você deverá rubricar todas as páginas e assinar ao final deste documento elaborado em duas vias, que também será rubricado em todas as páginas e assinado por mim, devendo uma via ficar comigo e a outra com você, para que você possa consultar sempre que necessário.

Li e concordo em participar da pesquisa

Assinatura do/a participante/a:
responsável:

Assinatura da pesquisadora

Contato: _____

(telefone e e-mail para mail para enviar transcrição)

APÊNDICE B – Roteiro para guiar as entrevistas

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

1) PERGUNTAS PARA GUIAR E ORIENTAR A CONVERSA

- 1) Para você, o que é um corpo que dança?
- 2) Desde quando você dança no estúdio X? A partir do seu ingresso, o que você acha que te fez chegar até aqui?
- 3) Antes de encontrar o estúdio, você consegue visualizar a dança em outros momentos da sua vida? Se sim, pode relatar um pouco dessa experiência.
- 4) Você acha que a dança modifica a sua vida de algum modo? Se sim, como tem sido essa vivência com o grupo de dança na sua rotina?
- 5) Como as aulas são conduzidas? Como se dá o ensino? Quanto tempo é destinado ao individual e ao coletivo?
- 6) Como você descreveria as relações entre colegas durante as partilhas das aulas, das coreografias, dos aprendizados?
- 7) Você visualiza alguma mudança desde o seu ingresso ao estúdio até agora? Quais?
- 8) Você se sente contemplada nas ações de ensino? Em qual medida?
- 9) Se pudesse narrar como você aprendeu esta Dança, como contaria isso para mim?
- 10) Como você se vê na dança?
- 11) Para você, o que é um corpo que dança?

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA
TERMO DE ANUÊNCIA INSTITUCIONAL**

Eu, professora Roseli Belmonte Machado, coordenadora do projeto de pesquisa intitulado “Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento” junto com uma equipe de pesquisa e com a mestranda Tainá Suppi Pinto, estamos desenvolvendo uma investigação vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Tal investigação tem como objetivo compreender as experiências de si, construídas por múltiplas dançarinas, mediante as relações pedagógicas vividas em seus grupos de danças contemporâneos. Para tanto, solicitamos autorização para realizar este estudo nesta instituição. Também será utilizado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para cada participante. A coleta de dados será realizada através de entrevistas narrativas. Esse material será utilizado apenas após autorização dos participantes. Será garantido o sigilo dos dados pessoais dos participantes e resguardados quaisquer dados que possam vir a identificá-lo neste trabalho. Além disso, os participantes da pesquisa poderão deixar de participar da mesma a qualquer momento. Os participantes do estudo serão claramente informados de que sua contribuição é voluntária e pode ser interrompida a qualquer momento, sem nenhum prejuízo. A qualquer momento, tanto os participantes quanto os responsáveis pela Instituição poderão solicitar informações sobre os procedimentos ou outros assuntos relacionados a este estudo. Vale ressaltar que os dados obtidos serão utilizados apenas para fins da pesquisa e serão mantidos em sigilo as identidades dos participantes da investigação, assim como a identificação das escolas. Este projeto está em aprovação pelo Comitê de Ética e pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os procedimentos utilizados nesta pesquisa obedecem aos Critérios de Ética na Pesquisa estabelecidos pelo CEP/CONEP. Em relação aos riscos e benefícios, considerando a Resolução 466/2012- Capítulo V do CEP-UFRGS, "Toda pesquisa com seres humanos envolve risco em tipos e gradações variados", informa-se que a participação, como as previstas aqui, poderá implicar em algum tipo de desconforto ou constrangimento, que deverá ser imediatamente sinalizado e solicitada a interrupção, bem como comunicado à pesquisadora. No que concerne ao papel e a produtividade desta pesquisa para o campo da Educação, espera-se que este trabalho venha a colaborar com a comunidade acadêmica e com os grupos de dança que estão atrelados a esta pesquisa. Além disso, somará como um material de resgate historiográfico da Dança Contemporânea no Brasil. Todo material desta pesquisa ficará sob responsabilidade da pesquisadora coordenadora do estudo, Profa. Dra.

Roseli Belmonte Machado e após cinco anos será destruído. Agradecemos a colaboração dessa instituição para a realização desta atividade de pesquisa e colocamo-nos à disposição para esclarecimentos adicionais. Qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento poderá ser sanada entrando em contato pelo telefone CEP/UFRGS (51) 3308- 3738 ou (51) 3308-5889 – ESEFID/UFRGS.

Porto Alegre, ____ de _____ de 20__.

Profa. Dra. Roseli Belmonte Machado PPGEDU-UFRGS

Tainá Suppi Pinto PPGEDU-UFRGS

TERMO DE ANUÊNCIA - CONSENTIMENTO

Declaramos para os devidos fins que estamos de acordo com a execução do projeto de pesquisa intitulado Dança e experiência de si: a produção de sujeitas na multiplicidade em movimento, sob a coordenação e a responsabilidade do(a) pesquisador(a) Prof(a) Roseli Belmonte Machado e da mestrandia Tainá Suppi Pinto, e assumimos o compromisso de apoiar o desenvolvimento da referida pesquisa a ser realizada nessa instituição, no período _____, após a devida aprovação no Sistema CEP/CONEP.

Porto Alegre, ____ de _____ de 20__.

Nome – cargo/função
(carimbo e carimbo da escola)