REVISTA DA FUNDARTE
ANO 17 / NÚMERO 33 / JANEIRO A JULHO DE 2017



Dança, identidades e contraconduta da criação[1]

Flavia Pilla do Valle[2] (UFRGS)

Resumo: Este texto discute as identidades na dança e pensa como a alteridade pode ser trabalhada no exercício da contraconduta da criação coreográfica. O objetivo é problematizar os diferentes comportamentos e regras de etiqueta que atravessam os estilos dessa arte a partir das enunciações escritas numa disciplina da graduação de dança. A metodologia de pesquisa é de inspiração foucaultiana e, portanto, envolve uma descrição dos procedimentos da produção de dados, sua análise, assim como suas trocas de rumo. A partir dos resultados, reflete-se sobre construção de identidades e seus movimentos, estabelecendo relações com as ideias de alteridade e contraconduta da criação.

Palavras-chave: dança; criação; identidades; contraconduta.

Dance, identities and countercondut of creation

Abstract: This paper discusses the identities in dance and reflects about how alterity can be crafted in the exercise of counterconduct of choreographic creation. The intention is to discuss the different behaviors and etiquette crossing the styles of this art from the enunciations written in a dance degree course. The research methodology is inspired in Foucault and therefore involves a description of procedures of production data, their analysis, as well as their changes in direction. From the results, it reflects on the construction of identities and their movements, establishing relations with the ideas of alterity and counterconduct of creation.

Keywords: dance; creation; identities; counterconduct.

Danza, identidades y contraconduta de la creación

Resumen: Este artículo discute las identidades en la danza y piensa como otredad puede ser elaborado en el ejercicio de contraconduta de la creación coreográfica. La intención es discutir los diferentes comportamientos y la etiqueta que cruzan los estilos de este arte de las expresiones escritas en una carrera de baile. La metodología de investigación es la inspiración de Foucault y por lo tanto implica una descripción de los procedimientos de datos de producción, su análisis, así como sus cambios de dirección. A partir de los resultados, se refleja en la construcción de las

[1] Esta pesquisa é vinculada ao projeto intitulado “A dança e a trama dos discursos” que foi aprovada pela UFRGS e tem o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq/Brasil.

[2] Flávia Pilla do Valle (UFRGS): Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo Laban/Bartenieff Institute, ambos reconhecidos pela UFBA. Tem experiência em dança contemporânea, moderna, balé e nas danças de vertente criativa. Faz parte do corpo docente da graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEFID/UFRGS).



identidades y sus movimientos, el establecimiento de relaciones con la alteridad de ideas y contraconduta de la creación.

Palabras-clave: baile; creación; identidades; contraconduta.

INTRODUÇÃO

A dança é um campo de conhecimento que abarca diversas manifestações da cultura e que normalmente é classificada em modalidades[3]. Essas modalidades carregam todo um imaginário social no qual os bailarinos se identificam e são identificados. Este texto discute as identidades na dança e pensa como a alteridade pode ser trabalhada no exercício da contraconduta da criação. De que formas as modalidades de dança são representadas? Que representações dominam e definem as identidades de dança? Que estratégias são acionadas para construir nosso senso comum sobre pertencimento ou sobre a identidade em alguma modalidade de dança? Como pensar esse movimento das identidades em dança? Todas essas questões nortearam um recorte desta pesquisa que relatamos neste texto. Ainda aqui, num segundo momento, trazemos a ideia da contraconduta da criação como uma possibilidade para desconstruir as identidades para a alteridade e a diferença. Nesse sentido, nos referimos ao modo com que expressamos nossa identidade e que muitas vezes esconde a estreita dependência com a diferença, isto é, a identidade é a norma que é geralmente validada como a verdade e a diferença é o desvio da norma. A contraconduta da criação seria uma reflexão sobre nossas formas de conduta na criação coreográfica em si e sua violação, isto é, o incentivo à diferença e ao desvio da norma.

[3] Modalidades são entendidas neste texto como o que às vezes é determinado por gênero ou estilo de dança, isto é, balé, dança de rua, dança *Jazz*, dança folclórica entre outros.



O interesse por esse assunto – em articular identidades e dança - surge a partir da sala de aula de uma graduação em dança na qual textos de autores contemporâneos são discutidos e as relações com a dança são tecidas a partir de reflexões orais. Assim, surge a necessidade de escrever sobre o assunto para organizar o pensamento e fomentar a disseminação dessas relações. É numa aula de graduação, portanto, mais exatamente numa disciplina que discute as articulações entre corpo, dança e cultura, que são produzidos os dados para pensar as questões propostas por este artigo.

ABORDAGEM METODOLÓGICA

A pesquisa se debruça sobre o universo dos discursos da dança. O discurso aqui alinha-se com o pensamento de Foucault, que vê o discurso como um "[...]conjunto de enunciados que provém de um mesmo sistema de formação[...]" (FOUCAULT, 2008, p. 122). Enunciados não estão escondidos, mas não são visíveis. Referem-se a objetos e a sujeitos, entram em relação com outras formulações, e são repetíveis. (CASTRO, 2009). Revel (2011, p. 41) relata que o discurso na obra de Foucault designa "um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns". A mesma autora coloca que "a 'ordem do discurso' própria de um período particular possui, portanto, uma função normativa e reguladora e estabelece mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas" (REVEL, 2011, p. 41).

Nesse recorte, tomamos os registros escritos de estudantes provenientes de uma ação didático-pedagógica como materialidade de análise para pensar os discursos que atravessam a dança. O objetivo é problematizar os diferentes comportamentos e regras de etiqueta – suas representações – que atravessam os



estilos dessa arte a partir das enunciações escritas nessa disciplina da graduação de dança para refletir sobre o movimento das identidades.

> Problematização não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem tampouco a criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política, etc.). (FOUCAULT, 2004, p. 242)

Para isso, questionou-se os 35 alunos da disciplina, no segundo semestre do ano de 2014, para que relatassem os modos de ser, vestir e/ou agir em sua modalidade de dança, tanto em situação de sala de aula quanto em/ou situação de palco. Conforme já exposto anteriormente, a produção dos dados se deu numa disciplina que articula assuntos de dança, corpo e educação. Essa disciplina é ofertada para o terceiro semestre de um curso de licenciatura em dança de quatro anos de uma universidade federal. Junto a essa tarefa de aula – o relato -, foi passado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para possibilitar que esses relatos, a partir dos preceitos éticos, fossem utilizados posteriormente, para a pesquisa da professora e autora. Após algum tempo, houve uma análise das enunciações dos alunos nesses relatos escritos. Optou-se por identificar as enunciações escritas dos alunos, quando transcritas neste texto, por três letras aleatórias. Nesse material, se elevou "tudo aquilo que as pessoas disseram e dizem ao estatuto de conhecimento" (GIACOMONI; VARGAS, 2010, p. 122) e de lá, se selecionou recortes "pela intensidade que eles [...] pareciam ter" (FOUCAULT, 2003, p. 205).

Após leitura atenta, houve uma organização do material durante a transcrição das “falas” dos alunos dentro das modalidades de dança e, após, uma reorganização por temáticas aproximadas. As temáticas, nesta fase, foram:



gestualidade, expressão das emoções, vestuário, interação entre os sujeitos e, por fim, outras normas de conduta. Na escrita do texto, contudo, essas temáticas novamente foram colocadas "à prova" e novamente se atravessaram, deslocando-se da organização temática inicial para outros modos e categorias para exposição no texto. Reconhecemos, assim, que a própria escolha das temáticas ou categorias para a organização dos dados constituem por si próprias objetos de análise. Tal qual coloca Negrini (2004, p. 92), que "[...]as categorias devem ser definidas e redefinidas no decorrer do próprio processo investigatório, pois é a flexibilidade da pesquisa qualitativa que marca a diferença com os modelos quantitativos". Por fim, organizamos os dados em três eixos temáticos identitários: gestualidades, expressão das emoções e aparências.

A metodologia de pesquisa de inspiração foucaultiana é, portanto, uma descrição dos procedimentos da produção de dados, sua análise, assim como suas trocas de rumo. Foucault não fornece um modelo a ser copiado. Ao contrário, para Foucault a metodologia é *fogos de artifício a serem carbonizados após o uso*. Com esta metáfora, Foucault aponta para o fato de que ser fiel a sua filosofia significa, ao mesmo tempo, ser-lhe infiel. Isso é, o autor não quer ser enquadrado num rótulo, apenas quer nos dar ferramentas para viver numa eterna atitude de suspeita (VEIGA-NETO, 2007).

DANÇA E IDENTIDADES

As modalidades de dança são um território fértil para analisar a transmissão da cultura para além do território da cultura escrita ou falada, pois nelas há toda uma corporeidade que se manifesta através das técnicas corporais, das gestualidades e dos modos de expressão. Essa cultura do corpo atravessa a constituição das identidades dos bailarinos. As identidades, portanto, acontecem



no corpo, pois o corpo é "superfície de inscrição dos acontecimentos[...]" (FOUCAULT, 2000, p. 267). Reforçamos assim, tal qual o filósofo francês, que não existe o mundo das ideias em oposição ao corpo. Corpo é pensamento e pensamento é corpo. Stuart Hall (2000) nos mostra que o sujeito pós-moderno está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Com isso, aprendemos que é importante compreendermos que as identidades e sua normalização são culturalmente construídas. Fixar uma determinada identidade como normal é eleger - arbitrariamente - uma identidade específica como parâmetro ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas e, portanto, a identidade e diferença estão em estreita conexão com relações de poder.

> [...] a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (HALL, 2014, p. 24)

Dito isso, como essas identidades se aproximam e se distanciam? De que modo as identidades são narradas na dança? Que vestígios de poder podemos pensar nessas práticas?

GESTUALIDADES

Nas falas dos alunos identificamos algumas enunciações que associamos a uma gestualidade específica de modalidades de dança. Entendemos gestualidade tal qual Le Breton a define.



> A gestualidade refere-se às ações do corpo quando os atores se encontram: ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.), maneiras de consentir ou negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar o contato, etc. (LE BRETON, 2007, p. 44)

Nas danças sociais, que têm como propósito fundamental agradar os próprios bailarinos, podemos encontrar a gestualidade como "[...] na dança de salão temos a etiqueta social do homem tirar a mulher para dançar, onde o contrário é visto como uma coisa sem etiqueta" (NPD, 2014/2). Ou ainda:

> [...] a mulher deve se comportar como uma dama, então seus movimentos são suaves, ela é paciente (espera o cavalheiro convidá-la para dançar, propor o passo, etc). Ela não é vulgar, pode ser sensual, mas não vulgar [...]. O homem comporta-se como cavalheiro, convida a dama para dançar, percebe as limitações dela, não propõe passos que a dama não consiga fazer, conduz a dança e trata a mulher com muita educação e zelo. (TPP, 2014/2)

Tal qual a dança de salão, a dança gaúcha pode ser vista como uma dança de propósito social. Alguns relatos concernentes a essa dança narram que "[...] existe muita educação e uma submissão da mulher. Há distância entre os pares, não existe uma proximidade entre os pares, mas existe um envolvimento" (TPP, 2014/2). Essa enunciação faz pensar a forma como as danças sociais contribuem para reforçar os papéis sociais de homem e mulher na nossa vida, uma vez que reproduzem o padrão do homem que comanda e a mulher que se submete. O quanto esse fazer (dança) é também um ser (sujeito)? Não se quer dar a entender que o simples fato de o cavalheiro ou peão ter o poder de decisão na condução que isso se dá na vida cotidiana. Não se trata aqui de ser contra ou a favor de uma prática, ou mesmo de tentar subverter essas forças, mas de problematizá-las.



As análises de gênero na dança nos mostram que, mesmo com a supervalorização da mulher no período do balé romântico do século XVIII e XIX, os homens continuavam a exercer os cargos de direção e coreografia. Há nuances de análises que vão além do fato da dança em si.

Já nas danças que priorizam a vertente cênica detectou-se, neste estudo, depoimentos contraditórios que demonstram como os discursos são dispersos e não constituem uma única voz. Nesses discursos houve um deslocamento das falas dos alunos para a aula e não para a coreografia em si. Por exemplo, numa aula de balé clássico se diz que "[...] questionar é super importante, principalmente quando não se entende o exercício" (EJJ, 2014/2). Já em outra fala se defende que na aula de balé clássico deve-se "[...] prestar atenção no professor e executar as correções que esse faz sem explicar ou 'interrogar' durante a aula o que esse solicitou" (TBF, 2014/2).

Muitos dos dados produzidos na pesquisa se alinham à rigidez já bem conhecida do balé referente à relação professor-aluno. Essa rigidez, entretanto, pode ser na técnica e não necessariamente na relação e trato entre os envolvidos. Ou seja, múltiplas são as relações no ensino do balé e das danças em si, e esse trabalho reconhece essa multiplicidade. E é dentro dessa linha que se problematizam diversas questões para fomentar a reflexão. Como a hierarquia professor-aluno ajuda ou promove a autonomia/submissão? De que modos se promove a autonomia? Como o discurso da autonomia atravessa a dança? Como o repassar dos passos técnicos se distancia de uma ideia de dança em relação com as coisas do mundo? Como a "eficiência" deste fazer que é *incorporado* se relaciona com a autonomia ou mesmo à autoestima e à aceitação desse corpo treinado por parte do grupo social? Questões essas que apontam para futuros desdobramentos da pesquisa.



Talvez pudéssemos pensar, num primeiro exercício, que uma atitude autoritária por parte do docente e de um trabalho baseado em reprodução de passos de dança fomentaria um aluno passivo e submisso a favor de um corpo treinado. Por outro lado, esse corpo treinado e disciplinado tende a ganhar em eficiência e, nesse sentido, ganha em valorização em relação a outros corpos menos eficientes no movimento. A ideia é pensar que o corpo treinado e eficiente é um corpo com *bagagem*, isto é, possui uma experiência motora ampliada e um repertório consistente e fluente de movimentos. Ainda assim, a dança que não é baseada em passos de dança, como a improvisação, por exemplo, tem técnica. As danças mais livres e que não seguem um modelo de fazer não podem ser relegadas ao "tudo pode". A discussão entre dança livre e dança "técnica" – que envolve a cópia de um modelo de fazer - é recorrente no trabalho de dança. Tal qual aparece na fala: "a questão de 'cópia' de estilo/passos nas danças eletrônicas é um tabu frequente entre seus praticantes, em especial quando a internet está envolvida" (LSS, 2014/2). É preciso, entretanto, pensar além de duas polaridades opostas (danças com modelos x danças sem modelos) num trabalho de dança. É preciso refletir sobre seus cruzamentos.

EXPRESSÃO DAS EMOÇÕES

Na análise dos dados coletados organizou-se uma categoria intitulada expressão das emoções. Para Le Breton, consiste em

> [...] sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. O amor, a amizade, o sofrimento, a humilhação, a alegria, a raiva, etc. não são realidades em si, indiferentemente transponíveis de um grupo social ao outro. (LE BRETON, 2007, p.52)



Assim, diversos depoimentos falam, a partir de sua experiência, modos de se expressar ligados principalmente à expressão facial. Enquanto no balé “não se conversa nem ri durante os exercícios propostos” (JDM, 2014/2) ou “o balé exige muita técnica, concentração, é tudo muito sério e ao mesmo tempo exige leveza, delicadeza, coordenação” (SRR, 2014/2), nas danças gaúchas se deve “ter sempre um sorriso estampado no rosto” ou "jamais olhar para os pés quando dançar" (AAS, 2014/2). Já na dança contemporânea, numa atitude que visa a uma certa transgressão, é visto como positivo “bocejar/gemer no início” [da aula] (TRD, 2014/2).

Ao analisar a expressão das emoções para além da expressão facial e, sim, como uma expressão do corpo, nos deparamos com uma outra possível dicotomia da dança: a dança que se dá a ver ao outro - e que tem um propósito cênico - e a dança social, na qual o que está normalmente em jogo seria a satisfação pessoal do dançarino. Nas danças brasileiras de matriz africana, segundo um relato, há

> [...] ausência de futilidade, harmonia entre o sagrado e o profano. Diferente do que posso constatar em algumas danças da corte [e talvez suas transformações nas vertentes atuais], muitas danças de matriz africana são danças “de dentro para fora”, sem preocupações em ostentar movimentos, comportamentos ou aparências. Não são danças de exibição em sua forma original, são danças de experimentação. (DPP, 2014/2)

Outro relato corrobora na direção da não ostentação do movimento, que diz “outra ‘boa prática’ dentro do contexto popular é controlar suas habilidades para que a dança se torne simples e direta [...]. É preciso que se tenha um grau elevado de afinidade com o grupo para que [..] ‘manobras técnicas’ não soem como exibicionismo” (FCC, 2014/2). Neste sentido, vemos danças que querem atingir um nível de habilidade para dar-se a ver ao olhar dos outros, como num palco, e danças em que a ostentação e habilidade é vista com certa cautela.



Diferentes expressões são ensinadas nas aulas de dança e são agregadas nas identidades de seus bailarinos. Esses ensinamentos não são invariáveis, mas dão uma ideia de uma cultura que vai além do que o professor ou diretor ensina. É uma cultura do grupo, aprendida no e com o grupo de pertencimento, que envolve gestos, modos de expressões e também modos de se vestir tal qual exporemos a seguir.

APARÊNCIAS

A aparência é um elemento significativo das ideias, dos valores e das diferenças do grupo social. As modalidades de dança compartilham modos de se mover que são reforçados por uma certa moda usada por seus praticantes. Observar as falas dos praticantes de dança sobre a forma de vestir é atualizar um imaginário sobre uma certa dança e compreender como esse senso de pertencimento se constrói também por essa via. Le Breton (2007, p. 77) diz que "a aparência corporal responde a uma ação do ator relacionada com o modo de se apresentar e de representar". Nesse sentido, a aparência "engloba a maneira de se vestir, a maneira de se pentear e ajeitar o rosto, de cuidar do corpo, etc., quer dizer, a maneira quotidiana de se apresentar socialmente, conforme as circunstâncias, através da maneira de se colocar e do estilo de presença" (LE BRETON, 2007, p. 77).

A aparência envolve então o vestuário, tal qual o relato de GGG (2014/2): "durante as aulas [de ballet clássico] o coque puxado, a malha e a meia-calça exemplificam a disciplina exigida". Ou ainda "na aula de ballet clássico todos acabam indo sempre iguais, por exemplo: coque, meia-calça rosa, malha e saia. Não importa o lugar que vai fazer aula geralmente é tudo meio padrão" (JDR, 2014/2).



Vale ressaltar novamente que parece haver padrões de vestir hegemônicos, mas há contradições nas enunciações. Os discursos são dispersos. Se um relato diz que "o visual [nas danças urbanas] costuma ser mais despojado sem obedecer padrão algum" (SAC, 2014/2), outra fala cita "calças largas, tênis estilo bota coloridos, blusas grandes com uma simbologia própria, bandanas amarradas e bonés de aba reta se tornou a indumentária oficial, além do jeito malandro de ser e a sua 'não-postura' para caminhar" (APP, 2014/2).

A aparência vai além da vestimenta, pois envolve o próprio cabelo, como no relato sobre dança de salão que diz "[a mulher] usa sempre salto e saia ou vestido, muitas vezes tem cabelos longos e os transforma em adereço no decorrer da dança" (TPP, 2014/2). Pode, além do cabelo, incluir a falta de sapatos como "na dança do ventre, as mulheres não precisam preocupar-se em prender os cabelos, como ocorre com o Ballet e na dança Flamenca, por exemplo. A bailarina costuma dançar descalça, o que remete à história da dança, à ligação com o elemento 'terra'" (MFG, 2014/2).

A dança cigana, segundo o relato a seguir, dá atenção aos adornos: "em aula todo mundo vem de saia comprida com muito tecido, e normalmente as pessoas se arrumam com brincos, pulseiras, lenços e maquiagem" (JUL, 2014/2). Outras falas dão uma funcionalidade ao modo de vestir, como na dança contemporânea, na qual se deve "utilizar roupas que cubram mais o corpo para proteger em exercícios de chão" (DET, 2014/2). Siqueira (2014, p. 24), ao discutir a relação entre mito, moda e videoclipe, destaca o aspecto para além da funcionalidade da roupa.

> Assim, a moda, os adornos, a aparência socialmente construída são sempre uma relação entre o individual e o coletivo, entre a subjetividade e o social. A roupa atualmente no universo do espaço urbano não pode ser compreendida como somente funcional, isto é, apenas como uma proteção ao corpo. Ela o é, mas é também muitas outras coisas ligadas à cultura, à religião, ao grupo social.



Na dança, as roupas, os gestos, os enfeites, os movimentos e os modos de expressão comunicam um discurso que vai além das enunciações e das falas dos bailarinos trazidas aqui como ponto de análise. Comunicam, tal qual a autora acima menciona, uma relação entre o individual e o coletivo. Tudo isso são enunciações que compõem o discurso e que informam sobre pertencimentos daqueles que praticam uma certa modalidade de dança. “Então, a roupa, como o corpo e as danças, são socialmente representativos, são funcionais, mas também simbólicos” (SIQUEIRA, 2014, p. 30).

ALTERIDADE E CONTRACONDUTA DA CRIAÇÃO EM DANÇA

As identidades descritas, sendo assim, por vezes parecem fixas, imóveis e estáveis, reforçadas por aparências, gestualidades e expressão de emoções. Como podemos pensar esse movimento das identidades em dança? A identidade atravessa os pertencimentos a diferentes modalidades de dança e certamente a outras questões como gênero, classe social, geração, etnia, etc. Se há uma identificação por ora com certa dança, em outras situações pode prevalecer um posicionamento que privilegie a diferença. Este texto, assim sendo, pensa a diferença e a identificação na própria arte da dança em si. Por exemplo, se sujeitos se identificam pela diferença entre as modalidades de dança, é fácil observar como eles se agrupam em ideias para falar de dança num curso superior ou como classe artística. Num programa de financiamento das artes, por exemplo, a dança pode se posicionar unida e contra outras expressões artísticas como teatro, artes visuais e música para ganhar espaço, visibilidade e verbas. A dança e outras expressões artísticas podem se unir para aprovação de um projeto de lei



em nome das artes. Assim, identidades são móveis e apresentam-se em constante movimento de construção, desconstrução e reconstrução.

Nessa linha de pensamento, portanto, a pesquisa se interessa na transformação dos sujeitos que passam pelo ensino superior. Considera-se importante que os alunos, ao ingressarem no curso superior, passem por certas experiências que modifiquem e ampliem, de alguma forma, suas identidades, seus modos de pensar e agir para uma inquietação ética. Nesse sentido, há interesse por ideias como alteridade e contraconduta da criação. Larrosa (2011, p. 6) chama de princípio de alteridade "[...] isso que me passa tem que ser outra coisa que eu. Não outro eu, ou outro como eu, mas outra coisa que eu. Quer dizer, algo outro, algo completamente outro, radicalmente outro". Ao pensar esse princípio como constituinte da experiência, ele coloca que "[...] a experiência me forma e me transforma. Daí a relação constitutiva entre a ideia de experiência e a ideia de formação" (LARROSA, 2011, p. 7).

Deste mesmo modo, se pensa a ideia da contraconduta da criação em dança como um exercício de composição coreográfica para a graduação.

> É possível dar-se conta de como a dança é cercada de critérios estéticos, de visões de corpo, de acepções de idade, de etnia, de gênero, entre outros. A noção de *contraconduta* operou como um exercício de pensamento no processo de construção coreográfica, isto é, como uma técnica de autoconstituição de si como sujeito de dança. Ela possibilitou duas coisas importantes: 1) fazer os alunos se moverem de forma diferente do que eles faziam; 2) desencadear pensamentos complexos e múltiplos, evidenciando os atravessamentos discursivos a que cada um está submetido. Esses dois movimentos não implicam apenas exercícios, não se resumem a um modo de mover, eles pressupõem, também, uma atitude ética. (VALLE; ICLE, 2014, p. 155)

A ideia de contraconduta da criação como um exercício envolve, portanto, perguntar-se sobre suas poéticas de criação. É entender a criação não como um processo livre no qual o sujeito é a origem da criação. A criação é atravessada por referências culturais, saberes, poderes e linhagens históricas de movimentos



corporais. Assim, a contraconduta envolve dar-se conta de hábitos, modos de fazer, vícios corporais e preferências de movimento para, num segundo momento (não necessariamente numa perspectiva linear, mais provável numa perspectiva sobreposta e caótica), desafiar-se a conduzir-se de outra maneira, por formas talvez não tão confortáveis ou "belas". Envolve sair de uma zona de conforto para um outro modo de pensar e agir. "Trata-se de fazer emergir uma espécie de governo de si mesmo, [...] resistir ao hábito, à mesmice, à cópia, à simples repetição. [...] pensada como uma reflexão acerca de filiações éticas, estéticas e poéticas" (VALLE, 2012, p. 37-38). Ao mesmo tempo, a contraconduta deve ser pensada "não apenas como oposição ao conhecido, mas como jogo de discursos e disputas de poder, no próprio corpo, e, ao mesmo tempo, como uma inquietude que poderia potencializar a criação e torná-la instrumento de formação na graduação em Dança" (VALLE; ICLE, 2014, p. 147).

As escolhas e atitudes em dança não estão isoladas dos outros e do mundo. Elas são atravessadas por estéticas e poéticas que são escolhas éticas, pois expõem seus modos de ver o mundo e se relacionar com a cultura através da coreografia. A contraconduta, assim como a experiência por Larrosa (2011, p. 8), "[...] é uma aventura e, portanto, tem algo de incerto, supõe um risco, um perigo". Contudo, acredita-se que o avanço está na inquietação despertada sobre o processo das práticas pessoais dos sujeitos em dança mais do que em resultados espetaculares. Assim, o risco sempre vale a pena.

PARA FINALIZAR

Pensar as diversas identidades na dança e na universidade envolve dar-se conta do quanto o próprio curso de graduação age na constituição de uma outra identidade comum: a de professores-artistas, ou mesmo de acadêmicos da



universidade tal. Como se dá essa constituição? Um desses mecanismos é o currículo. O currículo é composto de escolhas. Estar atento aos saberes que o currículo privilegia e questionar-se constantemente sobre essa organização - composta por forças hegemônicas de representação de identidade e diferença - é parte do trabalho dos docentes e discentes.

Ao mesmo tempo, esta pesquisa não quer apresentar um resultado acabado, pois ela investe no questionamento do que é pensado e do que se pensa, para, como um resultado, exercitar múltiplos modos de ver. Assim, se busca colaborar para fazer emergir aspectos da rede de saberes e de poderes que envolvem a corporeidade no campo da dança. Ao explicitar e dar-se conta dessas redes, este texto busca contribuir para a formação em dança e para que essa formação se construa de forma ética.

Referências

ANDERSON, Jack. *Ballet and Modern Dance*. 2ª edição. Pennington, EUA: A Dance Horizons Book, 1992.

FISCHER, Rosa Maria B. Foucault e a análise do discurso em Educação. *Cadernos de Pesquisa (CEDES).* [online]. 2001, vol. 114, n. 197-223. In: http://www.scielo.br/pdf/cp/n114/a09n114.pdf , consultado em 01/08/ 2009.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos II.* Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT. *Ditos e escritos IV.* Estratégia poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. O cuidado com a verdade. In: FOUCAULT. *Ditos e escritos V.* Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.



FOUCAULT, Michel. Modificações. In: FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2:* o uso dos prazeres. 13ª edição.Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GIACOMONI, Marcello P.; VARGAS, Anderson Z. *Foucault, a arqueologia do saber e a formação discursiva.* Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaveredas/. Acesso em 01 jan. 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação.* Santa Cruz do Sul, v.9, n.2, p.04-27, jul./dez.2011. Disponível em file:///C:/Users/Home/Downloads/2444-9901-1-PB.pdf . Acesso em 17/11/2015.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

NEGRINI, Airton. Instrumentos de coleta de informações na pesquisa qualitativa. *In*: TRIVIÑOS, Augusto N.; NETO, Vicente M. *A pesquisa qualitativa na educação física:* alternativas metodológicas. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p. 61-93.

REVEL, Judith. *Dicionário Foucault.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* 11ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Mito, moda e os videoclipes. In: _____ (org.). *O corpo representado:* mídia, arte e produção de sentidos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 17-32.

VALLE, Flavia Pilla do. *Contraconduta da criação:* um estudo com alunos da graduação em dança. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 157 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000875331&loc=2013&l=e0b2dd903c06f0a4 . Acesso em 02/12/2015.



VALLE, Flavia P.; ICLE, Gilberto. Contraconduta como criação: jogos de enunciações na e sobre a dança. *Repertório.* Salvador, nº 23, p. 145-156, 2014/2. Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12765/9039 . Acesso em 17/11/2015.

VALLE, Flavia Pilla do. A dança e a trama dos discursos: posicionamentos sobre a forma de ser em danças. In: *SEMINÁRIO BRASILEIRO DE ESTUDOS*

CULTURAIS EM EDUCAÇÃO/ SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS CULTURAIS EM EDUCAÇÃO, 6 / 3, 2015, Canoas. *Anais do 6° Seminário Brasileiro de Estudos Culturais em Educação/ 3°Seminário Internacional de Estudos Culturais em Educação.* Canoas: ULBRA, 2015. p.1-11. Disponível em: http://www.sbece.com.br/resources/anais/3/1428602274_ARQUIVO_2015-04-09_SBECE_Trabalhocompleto.pdf . Acesso em 08/12/2015.

VEIGA- NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação.* 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.