

DIVERSOS CORPOS DANÇANTES: PROCESSOS METODOLÓGICOS E CRIAÇÃO ARTÍSTICA 2015/2

Lucas Reis Velho¹
Orientadora: Carla Vendramin

Resumo: O presente trabalho apresenta o processo de criação de um espetáculo do grupo *Diversos Corpos Dançantes* durante o segundo semestre de 2015. Foi realizada uma observação sobre a metodologia das aulas e como isso foi transplantado para a cena. A pesquisa foi feita com um trabalho de campo, por meio da participação em 34 das aulas do grupo e do registro dessas atividades em um diário de bordo. A partir desses procedimentos se propôs reflexões sobre essa dança para diversos corpos.

Palavras-chave: Habilidades mistas. Dança Inclusiva. Dança Integrada. Dança na Comunidade.

Abstract: This paper presents the process of creation of a show of the group *Diversos Corpos Dançantes* during the second half of 2015. An observation was made about the methodology of the classes and how it was transposed to the stage. The research was conducted as a field research, with the participation in 34 classes of the group and the recording of these activities in a logbook. From these procedures, reflections about dance for various bodies were proposed.

Keywords: Mixed Abilities. Inclusive Dance. Integrated Dance. Community Dance.

Introdução

O grupo Diversos Corpos Dançantes (DCD), coordenado pela Professora Carla Vendramin², iniciou seu trabalho no dia 01 de abril de 2014 como projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Na época da pesquisa, suas atividades aconteceram na Sala Cecy Frank da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), instituição cultural apoiadora do projeto. As aulas e ensaios eram realizadas às terças e quintas no período da tarde. O DCD, que se identifica como um grupo de “habilidades mistas”, é formado por pessoas com e sem deficiências. Desde a sua criação faz parte da

1 Estudante de Pós-Graduação Lato Sensu em Dança pela UFRGS. Bacharel em Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. (UNISINOS)
E-mail: lureis.lrv@gmail.com

2 Bacharel em Fisioterapia pela FEEVALE e Mestre em Coreografia pela Middlesex University - Londres. Professora no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

metodologia de trabalho do grupo a improvisação em dança e composição coreográfica que se desenvolvem a partir de três focos: (a) atenção sobre o corpo; (b) relação com o outro; (c) atenção sobre o espaço, as relações “entre” (conexões e dinâmicas que acontecem entre grupo/corpo/espaço).

A partir dessas informações em relação ao grupo e a sua metodologia de trabalho em consonância com a pesquisa de campo realizada por meio das observações das aulas, bem como o acompanhamento do espetáculo apresentado no Theatro São Pedro no mês de Dezembro de 2015, investigou-se o problema de pesquisa, isto é, a metodologia e a transposição para a cena. Metodologia aqui é tomada como os procedimentos assumidos pelo grupo como uma forma de desenvolver o seu trabalho. Para amparar essa pesquisa, foram utilizadas algumas referências sobre dança inclusiva, *community dance*, improvisação em dança e composição coreográfica.

As referências imbricadas no texto acerca da dança inclusiva e da dança na comunidade presentes neste trabalho, por meio de Matos (2012) e Varregoso et al. (2014) respectivamente, nos ajudam a compreender em que lugar da dança se encontra o grupo Diversos Corpos Dançantes. Já Martins (2002), Passos (2012) e Geleswki (1973) auxiliaram a pesquisa no que se refere às conceituações de coreografia e improvisação estruturada, sendo estes dois elementos fundamentais no processo.

Na pesquisa bibliográfica também foram encontradas algumas referências em Albright (1997), uma das primeiras a escrever sobre a dança envolvendo pessoas com deficiência, bem como Teixeira (2011), sobre a deficiência na cena, e Kupperts (2007), referente ao *community dance*, conceituação pouco conhecida no Brasil. Entretanto, tais referências não aparecem como citação no corpo do texto, por escolha do autor, embora tenham sido pesquisadas com o objetivo de complementar a pesquisa empírica e estimular o pensamento acerca dos temas. As reflexões geradas a partir da leitura dos textos possibilitaram desenvolver um pensamento sobre a dança para diversos corpos como um todo, isto é, uma dança que, de certa forma, foge aos padrões normativos. Elas constam nas referências, junto das bibliografias utilizadas neste trabalho por meio de citações, para que se possa ter acesso a esse material que ajuda a compreendermos mais profundamente o campo das danças inclusivas, dança para pessoas com deficiência e *community dance*.

Este artigo está, dividido em três partes. A primeira fala sobre o grupo e sobre como ele pode ser identificado no contexto da dança. Na segunda, é destacada a metodologia de trabalho utilizada pelo DCD em aula e a apresentação do grupo no Theatro São Pedro, bem como as reverberações em relação à dança e, sobretudo, como

a metodologia proposta pelo grupo é transposta para a cena. A terceira e última parte do texto é voltada para as reflexões pessoais acerca dessas observações que foram feitas ao longo de 34 dias em que foram acompanhadas as aulas.

Sobre o Diversos Corpos Dançantes: métodos e criação artística

A metodologia de trabalho do DCD, a partir dos três focos citados na introdução, permite que os participantes potencializem individualmente o conhecimento sobre seu próprio corpo, observando e compreendendo as relações que vão sendo estabelecidas com o espaço. Esse processo se desenvolve na criação da improvisação em dança, na medida em que se apropriam criativamente do seu desenvolvimento pessoal e em grupo.

O número de integrantes que participaram do processo, que culminou com a apresentação no Theatro São Pedro em 8 de dezembro de 2015, foi de 17 participantes, excetuando a coordenadora e os dois bolsistas. Os bolsistas, alunos do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, tinham o papel de auxiliar quem estava conduzindo as atividades, que poderia ser a coordenadora do grupo ou algum professor que, eventualmente, era convidado a assumir algumas das aulas. Por se tratar de um grupo intergeracional, participaram integrantes de diferentes idades entre 25 e 60 anos, de modo que seis possuíam algum tipo de deficiência física, intelectual ou ambas. Os corpos envolvidos no trabalho não possuíam um padrão estético único.

O grupo DCD desenvolveu sua criação artística no período entre maio e dezembro de 2015, sendo que o grupo fez uma apresentação no teatro do Centro Cultural Santa Casa em 22 de setembro, e o processo resultou na realização do espetáculo no Theatro São Pedro junto com a banda Novo Circo Companhia de Dança, formada por bailarinos e artistas circenses. Em 2014 o DCD realizou apresentações na rua, em eventos relacionados à dança e a pessoas com deficiência, além de fazer uma apresentação no Teatro Carlos Carvalho, na Casa de Cultura Mario Quintana. O espetáculo no Theatro São Pedro foi, portanto, a primeira oportunidade do grupo de se apresentar em um espaço fechado com capacidade para mais de 600 pessoas e com cobrança de ingresso.

Antes da apresentação nesse teatro, houve uma apresentação no Centro Histórico Cultural Santa Casa, a convite do programa “Integre-se”³ da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Na ocasião houveram duas apresentações gratuitas, sendo uma para o quadro de funcionários da instituição e outra aberta ao público em geral. A apresentação

3 Programa institucional da Santa Casa que busca promover a inclusão de pessoas com deficiência no ramo hospitalar, contribuindo para o desenvolvimento profissional e institucional. Disponível em: <https://www.santacasa.org.br/pt/trabalhe-conosco/programa-integre> Acesso em 07 de Abril de 2016.

no teatro da Santa Casa trouxe as principais coreografias executadas em dezembro, o que possibilitou observar algumas questões, sobretudo no que se refere à ocupação do espaço que puderam ser modificadas ao longo do processo. Essa foi a primeira vez que o grupo estava transpondo as coreografias para o palco, visto que os ensaios eram realizados na Sala Cecy Frank da Casa de Cultura Mario Quintana. Houve mudanças na sonoplastia e iluminação que foram adaptadas para o tamanho do teatro e para o número de bailarinos em cena, considerando que o Teatro da Santa Casa é menor que o Theatro São Pedro. Também o número de pessoas em cena, na segunda apresentação, foi maior.

A visibilidade gerada pelas apresentações, atraiu a atenção da mídia que, durante o processo de criação do espetáculo, produziu uma matéria que foi ao ar no dia 21 de Novembro de 2015 no Jornal do Almoço⁴, telejornal gaúcho, transmitido pela RBSTV, filiada da Rede Globo no Rio Grande do Sul, com consideráveis índices de audiência no horário do meio-dia. A jornalista responsável pela realização da matéria foi Isabel Ferrari, que entrevistou integrantes e pais sobre a sua relação com a dança, bem como a visão sobre o assunto frente aos paradigmas em relação à dança e deficiência. Foram feitos registros de alguns ensaios. Posteriormente, a equipe de gravação também registrou a apresentação no Theatro São Pedro. Contudo, essa apresentação não foi ao ar por questões editoriais, segundo a própria jornalista.

A reportagem contribuiu para difundir o trabalho do grupo Diversos Corpos Dançantes, ainda que o seu foco tenha sido as pessoas com deficiência, assim como informa o título: “Aula de dança transforma a vida de pessoas com deficiência em Porto Alegre”. A reportagem trouxe ao grupo visibilidade e, ao público, levou a reflexão sobre a ruptura de paradigmas nesse meio.

Um grupo de habilidades mistas

O termo *habilidades mistas*, que designa o grupo de participantes do Diversos Corpos Dançantes, é utilizado para contemplar a pluralidade dos corpos e experiências pessoais dos bailarinos. Essa nomenclatura não distingue pessoas com ou sem deficiência, mas engloba a todos. Por se tratar de um grupo aberto à população, os participantes não precisam estar vinculados a nenhuma instituição. O grupo pesquisado era composto por participantes que não tinham experiência prévia em dança, outros com pouca experiência, e alguns bailarinos profissionais ou em fase de formação, com uma média de idade entre 25 a 60 anos. Portanto, a diversidade de corpos e experiências era

4 Disponível em <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/jornal-do-almoco/videos/v/aula-de-danca-transforma-vida-de-pessoas-com-deficiencia-em-porto-alegre/4624571/> Acesso em 07 de Abril de 2016

muito grande e, assim, o uso de uma nomenclatura que contemplasse os participantes de uma forma ampla foi muito importante para dar sentido ao trabalho desenvolvido.

A coordenadora do grupo não usa as nomenclaturas para se referir a esse trabalho de forma fixa ou fechada, pois entende que elas vão sendo mudadas à medida que possibilitem contextualizar paradigmas sociais sobre a deficiência. Nesse sentido, o termo *habilidades mistas* é adequado por sugerir que o modo de trabalho do grupo tem um enfoque nas potencialidades dos participantes, em suas diferentes corporeidades e experiências. Essa nomenclatura pressupõe que o grupo é formado por pessoas com diferentes habilidades, ao invés de se pautar pela deficiência ou pela suposição de ausência de eficiência. Esse termo começou a ser utilizado por Carla Vendramin em 2012, após ter ministrado uma residência artística com a Cie Mixabilities Dreamtime⁵ em Milão/Itália. O termo surgiu a partir da tradução livre da palavra *Mixabilities*, sendo que *Mix* significa Misto e *Abilities*, habilidades.

Nessa área, para designar a participação de pessoas com deficiência na dança, há também outras nomenclaturas específicas usadas, como *Disabled Dance*, surgida nos EUA nos 90. Apesar de comumente fora de uso nos dias atuais, esse termo demonstra, segundo Lúcia Matos (2012, p. 66) “uma necessidade de demarcar um território cultural caracterizando-se como uma produção artística feita por artistas com deficiência, o que lhe imprime uma singularidade”. Aqui no Brasil o uso mais conhecido é *Dança Inclusiva*; no Reino Unido, onde essa área é mais difundida e avançada, é comum utilizar *Dança Integrada (Integrated Dance)*. O termo *DanceAbility* é associado ao método criado por Alito Alessi.⁶ (VENDRAMIN, 2013).

Além das nomenclaturas citadas, há um outro termo que pode ser utilizado também para este trabalho que estamos falando: *Community Dance*. Em tradução livre para o português como “Dança na Comunidade” ou “Dança para Comunidade”, o termo ganhou visibilidade graças ao *Foundation for Community Dance* (Reino Unido), que redefiniu o conceito, explicitou os seus objetivos, qualidades e características, identificando essas práticas. “Esta dança evidencia-se também por ser, apesar de dirigida a todos, uma ação que implica a atuação de artistas a trabalhar com pessoas comuns” (VARREGOSO et al.,

5 Companhia dirigida por Paola Banone, responsável também pela direção do Festival Dreamtime de Milão.

6 Professor e coreógrafo, precursor do Contato Improvisação para pessoas com deficiência nos EUA na década de 1980 e 1990. Criou o método *DanceAbility* em 1987. Envolvido na cena da dança contemporânea nos últimos 30 anos, Alessi é Diretor artístico e co-fundador da *DanceAbility International*. Disponível em http://wikidanca.net/wiki/index.php/Alito_Alessi . Acesso em: 04 de Abril de 2016

2014, p. 5). Este conceito também é reforçado por Amans que aponta que:

A Dança na Comunidade é sobre dança não elitista [...] pode ser sobre a criação de obras que quebram estereótipos sobre o que a dança é, e o que são os dançarinos, pode ser sobre performance em lugares não tradicionais. Ela pode ser qualquer coisa que nós, a Comunidade, queiramos que seja. (2008 apud. VARREGOSO et. al. 2014, p.5)

É possível considerar que o grupo Diversos Corpos Dançantes se aproxima muito do conceito da Dança na Comunidade, do que de fato da dança inclusiva, visto que esse parece ser mais específico e menos abrangente e diverso. Falar de “dança na comunidade” é uma maneira de não aferir os termos que se referem a pessoas com deficiência, como se fosse uma distinção.

Os diversos corpos em atividade: as relações corpo-espaciais

Para a realização desse trabalho a abordagem metodológica adotada foi pesquisa de campo e bibliográfica. A pesquisa bibliográfica incluiu, principalmente, os temas de dança para diversos corpos, dança e deficiência, *community dance*. A pesquisa de campo foi feita com observação e participação nas aulas do grupo Diversos Corpos Dançantes, do dia 11 de Agosto de 2015 ao dia 08 de Dezembro de 2015, quando foi apresentado o espetáculo que finalizou as atividades anuais do coletivo. As aulas eram realizadas duas vezes por semana. Nesse período de preparação para criação do espetáculo, as atividades do grupo foram divididas em duas, sendo a primeira parte a aula trabalhando em cima dos três focos e a segunda desenvolvendo as coreografias que foram apresentadas no espetáculo final, isto é, o ensaio. Nesse período, portanto, a carga horária de aulas aumentou consideravelmente, uma vez que havia dois horários em que se desenvolviam atividades bem focadas.

O acompanhamento das aulas e dos ensaios foi feito através de registro em um diário de bordo sobre as percepções que fui tendo em relação à metodologia das aulas. Foi através dessa experiência que pude fazer uma reflexão em relação à metodologia utilizada pelo grupo e sobre como isso contribuiu para o desenvolvimento da coreografia apresentada no final do ano. Apesar da pesquisa de campo ter sido feita no período de agosto a dezembro de 2015, é importante ressaltar que o grupo se reunia desde março do mesmo ano, construindo, aos poucos, algumas das coreografias que foram apresentadas no espetáculo de encerramento. Quando comecei a acompanhar as aulas, portanto, o grupo já estava com algumas coreografias encaminhadas, faltando apenas desenvolver

alguns aspectos.

O grupo trabalhou com improvisações estruturadas, ou seja, foram realizados improvisos que recebem uma orientação de um professor, seguindo alguns parâmetros. Esta organização compôs a maior parte das aulas, sendo ela um dos principais indutores do movimento. Do primeiro dia, eu destaco um momento que considero importante nesse processo didático de aula de dança: a apresentação dos participantes. Não foi em todas as aulas que isso aconteceu, mas, nessa primeira aula que acompanhei, houve um momento de apresentações em que cada dançante apresentou o seu nome com um movimento. Essa prática se repetiria em outros momentos em que haviam novos integrantes, pois o grupo com frequência recebia participantes para fazer algumas aulas a qualquer momento.

A apresentação com nome e movimento é, assim, uma forma de integrar os novos participantes e propor um reconhecimento coletivo do corpo de cada um. Nesse mesmo dia, houve um momento de integração em que todos juntos, inclusive eu, formamos uma roda com pés esticados, bem próximos ao corpo do outro e começamos a massagear uns os pés dos outros, sempre interagindo com o olhar. A partir disso, se começou a compor movimentos com o colega. O movimento foi se desenrolando naturalmente com a música que foi colocada. Desenvolve-se uma improvisação e após esse momento, sentamos para conversar sobre as nossas impressões. Dos pontos destacados nesse dia, empregou-se o entendimento de como colocar a tensão na relação com o outro, dinâmicas possíveis para lidar com o corpo do outro, percepção da escuta e a composição pelo espaço. Essas mesmas percepções foram contumazes na maioria das aulas.

Em algumas aulas, propôs-se um aquecimento com movimentações de pernas e braços, a fim de aquecer o corpo e os sentidos, bem como preparar para o trabalho em dança, isto é, despertar o corpo e, aos poucos, perceber como ele reage ao movimento, quais são suas limitações, a relação com o espaço e com o corpo do outro. Os movimentos ganhavam diferentes qualidades até que se propunha uma caminhada pelo espaço e pequenas ações que envolviam olhar para cima, para baixo e para os lados, como forma de reconhecimento do espaço e, sobretudo, da presença do outro. Algumas atividades de improvisação utilizavam o recurso guia-seguidor. Formavam-se duplas, um tornava-se guia e o outro seguidor, invertendo os papéis depois de um tempo, encontrando uma outra dupla, e interagindo entre as duplas, fazendo quartetos. A partir desse momento criava-se uma improvisação que podia ser desenvolvida e colocada em cena. A improvisação, nesse sentido, ajudava a entender a relação com o corpo do outro e a relação com o espaço.

As atividades que foram propostas levavam os dançantes a perceberem o seu próprio corpo, o espaço e o corpo do outro e de que formas ele podia se relacionar com ambos. Essas três combinações juntas permitem criar relações e, principalmente, composições que são formadas a partir de um improviso que acontece ao serem dados os estímulos de ação. Quando se falava em caminhar, correr, olhar, tocar, parar, já se propunha como uma percepção do movimento, da presença ou da ausência dele e como criar a partir desse processo. Esses foram apenas alguns exemplos, mas ao longo das observações, pude perceber que esses procedimentos eram recorrentes e possibilitavam o desenvolvimento de um ambiente criativo em que surgiam diversas imagens em movimento e cenas.

A metodologia do grupo aconteceu através das dinâmicas que foram se instaurando durante as aulas e os ensaios, que foram sendo percebidas conforme se acompanhava e se compreendia que aquelas relações eram fundamentais para o trabalho. A aula, nesse caso, é entendida como atividade de criação e de expansão. Podemos chamar isso de um *brainstorm* da dança, em que todas as ideias são válidas e aceitas, e o ensaio é o momento em que é possível criar algo novo, mas que prioriza a fixação dessas criações para levar para o palco. Nesse processo, a orientação das tarefas para a improvisação é bem específica, porém os participantes têm liberdade de criar livremente a partir dos dispositivos dados.

Em relação a esse processo que culminou na apresentação da Santa Casa e posteriormente no Theatro São Pedro, não há como não destacar a importância da escuta no trabalho. A metodologia de trabalho também atenta para esse procedimento de perceber o outro, o corpo do outro e esse espaço. Nesse sentido a escuta significa ter essa consciência e compreensão do seu movimento e do movimento do outro.

A informação é, segundo a própria coordenadora do grupo, colocada em camadas, e o grupo observa o que está sendo gerado. Este exercício é realizado por diversas vezes pelo grupo, desde o momento em que é solicitado caminhar pelo espaço para fazer o reconhecimento do seu corpo e do corpo do outro, como um scanner que mapeia. A partir disso as informações que são dadas despertam o dançante a se integrar de forma orgânica. Uma vez instauradas essas relações, e assim que se criam improvisações a partir de estruturas definidas, uma parte do grupo é convidada a assistir enquanto a outra apresenta. A ação de observação é tão importante quanto a de escuta, pois os dançantes veem aquilo que está sendo produzido. Esse processo auxilia na transposição para outros espaços e contextos. Assim o grupo consegue ter noção do que o corpo é capaz e, sobretudo, o que essas relações geram.

A transposição das relações corpo-espaciais para o palco

O espetáculo do dia 8 de dezembro, foi feito com uma improvisação estruturada de 60 minutos e contou com quatorze momentos, que foram criados por Carla Vendramin em colaboração com os bailarinos do DCD, integrantes da banda, bem como os artistas convidados⁷. Foram feitas 03 composições coreográficas e 10 improvisações estruturadas. Para Carla, a diferença entre a improvisação estruturada e a composição é que “a improvisação é feita com alguns parâmetros de movimento com definições de entrada e saída, bem como de relações espaciais e sequência de tarefas, sendo que a movimentação é livre, com alguns geradores de movimento. Na composição tudo é definido”. Essa diferença entre composição coreográfica e improvisação é esclarecida por Cleide Martins em sua tese de doutorado. Em relação coreografia, Martins considera que:

Os movimentos realizados pelo corpo que dança obedecem a um planejamento discriminado enquanto tal, ou seja, são organizados previamente. A isto se chama coreografia. Nesta situação, os movimentos/eventos são escolhidos codificados, planejados por um coreógrafo e executados por um bailarino. Em geral, cabe ao coreógrafo a seleção e a reunião das informações que constituirão a coreografia e ao dançarino, a sua execução. Na contemporaneidade, proliferam os coreógrafos/dançarinos, solistas ou intérpretes de suas próprias criações, ou seja, onde os dois papéis são desempenhados num mesmo corpo. (MARTINS, 2002, p. 39)

Já sobre a improvisação estruturada, encontramos na dissertação de Juliana Passos, que versa sobre Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo, a conceituação de que se trata de

Um método para a realização de uma movimentação corpórea espontânea e criativa que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência de corpo, que deve culminar com sua libertação das limitações e desconfianças que a educação, a convenção e as vivências inserem nele. (PASSOS, 2012, p. 84)

Sendo Rolf Gelewski um dos responsáveis pela difusão da improvisação em dança na Bahia e um dos primeiros a tratar do tema no Brasil, é importante considerar que, para

⁷ Os artistas referidos são bailarinos oriundos de diversos gêneros de dança, do clássico ao contemporâneo, que foram especialmente convidados pela coordenadora do DCD para compartilharem suas experiências com o grupo. Os bailarinos convidados foram: Ana Medeiros, Daniela Cezar, Marco Fillipin, Mickaella Dantas, Robson Duarte, Roberta Spader, Thais Petzhold, e Vera Carvalho.

ele,

A improvisação estruturada é um processo que visa construir, a partir de poucos elementos iniciais, uma consciência real que possa ser, para o indivíduo, apoio e fonte continuamente promotora de um trabalho de autodescoberta e autoformação. (GELEWSKI, 1973 *apud* PASSOS, 2012, p. 84)

Nesse sentido, a teoria empregada por Gelewski dialoga com a metodologia do grupo, posto que ele lança sobre esse trabalho de autodescoberta, isto é, o dito reconhecimento do próprio corpo. Este seria, portanto, o motor dessa criação, sendo que nesse processo de improvisação a dança nasce a partir das movimentações criadas pelos dançantes por meio dos estímulos que lhes são dados. Estes estímulos podem ser sonoros, visuais, musicais, mas o que predomina no processo do grupo é as indicações verbais dadas, em geral, por Carla. As indicações permitem que ele aos poucos descubra novos caminhos e novas formas de se mover pelo espaço e em relação ao corpo do outro. Essas indicações, como veremos adiante, não servem como imposições, mas de provocações que fazem o dançante perceber o movimento e, principalmente, a forma como ele vai efetuar o movimento. No contexto da improvisação, portanto, a provocação parte do coreógrafo, mas a proposição parte do dançarino. As estruturas servem para organizar a improvisação, delimitando um ponto de partida, de chegada, de estabilização e de circulação pelo espaço e em que momento cada uma dessas ações acontecem. Não se trata novamente de uma imposição, mas sim de indicações que permitem que a dança flua.

Relações no espaço: aplicando a metodologia na cena

A apresentação foi estruturada nos seguintes itens, conforme sequência de tarefas apresentada. Os nomes dados para cada coreografia ou improvisação também fazem parte da metodologia do grupo que visa facilitar o entendimento dessa estrutura, tornando-a mais inteligível. Para isso são utilizadas os nomes das músicas, apelidos dos bailarinos envolvidos em cada trecho ou alguma referência da coreografia e que permita facilitar a compreensão:

- 1 - O vento que leva (Abertura/ Estranhos Vestíveis / Todos);
- 2 – Corredores;
- 3 - As 5 meninas;

- 4 - Carla e Gusta: Dança com a cadeira + Três duos no chão;
- 5 - Solo de Mickaella (trapézio);
- 6 - Miriam / Gessi / Grillo – “Bolhas”;
- 7- Gergelim;
- 8 - Cleo / Ro / Paula;
- 9 - Paula / Carla / Margarina – redemoinhos;
- 10 - Bróder / Roberta;
- 11 - Guina / Cadeiras;
- 12 - Dani / Julia;
- 13 – Coelhoinho;
- 14 – Bis

A abertura da apresentação é identificada por três momentos. Primeiramente a entrada das músicas da Banda Novo Circo Companhia de Dança⁸ entoando “O Vento que Leva”. Nesse momento, eles tocam os primeiros acordes sem o som da bateria e dos demais instrumentos de cordas, apenas os que não necessitavam de uso de energia mecânica. Também não foram utilizados auxílios de amplificadores e microfones.

O segundo momento é a cerimônia de abertura em que Carla e o bailarino e ator Rogério Per Franza, integrante do DCD, apresentam o espetáculo. Ambos estavam vestindo peças da coleção “Estranhos Vestíveis” da artista gaúcha Lisi Rabello. Carla vestia trajes nus e uma estrutura móvel de ferro, o qual foi nominado por Lisi como “Tacones Lehanos”, enquanto Rogério usava um adereço feito de esculturas em formato de mãos, que cobriam parte do seu corpo, e que foi chamado de “Paixão”. Esses objetos que os bailarinos vestiam não são, entretanto, meros objetos ilustrativos, pelo contrário, houve uma relação que se estabelece entre eles e o objeto, o que já permite que eu, enquanto público, comece a refletir sobre a dança que eu vou assistir e que já inicia oferecendo ao público essa nova informação.

O terceiro e último momento que caracteriza a abertura é quando todos os bailarinos entraram em cena e dançaram ao som da música “O Vento que Leva”. Percebe-se que na primeira parte os músicos entram tocando a canção de forma mais branda e, quando os bailarinos entram em cena, a energia empregada pela banda é

8 Todos os músicos da banda têm alguma relação com as artes cênicas, em especial a dança e o circo, tendo eles realizado intervenções para além da música durante a apresentação que envolviam números de dança flamenca, malabares e ilusionismo. A banda Novo Circo Companhia de Dança é formada por Gabriel Grillo (Guitarra e Cristal), Guilherme Guinalli (Teclados e Claves), Gustavo Tomé (Bailarina), Mauro Pogorelsky (Baixo e diábolos), Paula Finn (Ukulele e percussão) e Paulo Zé Barcellos (Bateria e Clown).

outra, mais intensa, estimulando a movimentação e a relação dos corpos no espaço. A música, no entanto, é apenas um estímulo secundário, pois a partir da metodologia aplicada nas aulas, os bailarinos do DCD foram preparados para entender que o movimento se desenvolve a partir das relações corpo-espaço. Isto significa que independente da música a ser utilizada ou mesmo pela opção de não fazer uso de trilha sonora, o dançante é capaz de compor a sua movimentação a partir dos estímulos que lhes são dados nas aulas.

Nesse processo de improvisação que também é momento de criação, primeiros são dados os estímulos verbais, por meio de indicações para reconhecimento do corpo e do espaço, e a música é colocada após as relações serem instauradas. O movimento não acaba no fim da música, ele tem uma sequência. A única relação predominante nessa proposta é a do dançante com seu corpo, o corpo do outro e o espaço. Todavia, assim como o grupo trabalhou com a improvisação na dança, a banda também trabalhou com uma improvisação musical, fazendo criações ao vivo a partir das coreografias que se apresentavam. Tanto o DCD quanto a Banda Novo Circo têm a improvisação imbricada no seu processo artístico, visto que a banda também já realizou outras improvisações com artistas das artes cênicas.

Na coreografia dos “Corredores”, 10 bailarinos se colocam em formato de linhas ou colunas, formando corredores, e realizam movimentos de aproximação e afastamento do público, indo para frente e para trás, se relacionando entre eles pelas laterais dos corredores. É possível perceber uma composição presente não só nessa coreografia, mas também durante todo o espetáculo, na medida em que eles são afetados pela presença do corpo um do outro, o que gera uma “composição ao vivo”, como coloca a coreógrafa do grupo.

Na improvisação “As Cinco Meninas”, as bailarinas diziam seus nomes e reproduziam um movimento a cada vez que se moviam. A ação de dizer o nome só acontecia após a efetivação do movimento. Essa estrutura foi continuada no decorrer da coreografia, sem dizer o nome, mas com uma movimentação de ação e resposta. O desenvolvimento dessa improvisação se dá a partir de como é gerado no início, um cânon de movimentação, isto é, com movimentos sequenciados. Para tanto, percebe-se uma necessidade de escuta em que cada bailarina percebe como a outra reage para pode assumir o seu movimento. A improvisação surge como elemento para o espetáculo a partir dessa relação e dessa escuta que é fundamental para que se estabeleça esse efeito cânon referido e para que ele fique evidente na cena.

O duo entre “Carla e Gusta” dá início a uma sequência que foi encerrada no chão

e que é dividida em três partes. Primeiro, Carla e Gusta⁹, estabelecem uma relação de contato tendo a cadeira de rodas como um elemento importante. Nessa parte é a cadeira que dá sentido ao movimento e a bailarina relaciona com os dois através do toque. Além da relação entre ela, Gusta e a cadeira de rodas, também há a relação com a bailarina convidada Thais Petzhold que ficava na parte lateral do palco, reproduzindo sons de assvio com a boca. Os movimentos são realizados a partir desses estímulos. E por meio deste som ela, Carla e Gusta estabeleceram suas relações e movimentações. Quando Thais entrou na cena, o duo se transformou em um trio. Dessa vez ela, Carla e Gusta estavam em relação sendo que ele que estava na cadeira reagiu aos estímulos dados por ambas que se relacionavam, entre si mais principalmente com ele. Aos poucos novos participantes foram entrando e fazendo parte dessa dança, mas sem interromper o fluxo. Quem entrava compunha com a dupla ou trio em um processo de composição que era constante.

Houve um momento em que esse trio se separou e Gusta foi colocado deitado no chão, formando um duo com Thaís. Dois bailarinos dançam, um em relação com o espaço e outro com a cadeira de rodas, agora vazia. A dupla de bailarinos se encontra e inverte-se os papéis: quem estava com a cadeira agora dança no espaço e quem dançou no espaço agora se relaciona com a cadeira. Quando os dois se encontram, formam uma nova dupla que agora se relaciona com a cadeira vazia. E assim vão se trocando os papéis e a cadeira passa a fazer parte da coreografia.

A relação com os adereços no começo é retomada novamente aqui, agora com a cadeira, dessa vez com ambos bailarinos dançando com o mesmo objeto, que na dança acaba ganhando um novo sentido. Ali ela não serve mais como um objeto responsável pela locomoção para indivíduos com dificuldades de locomoção, mas como um propulsor do movimento que possibilita explorar o espaço de uma maneira completamente diferente. A cadeira acaba servindo também como um terceiro elemento dessa dança. Essas relações, aos poucos, vão se dissolvendo e três duos se formam. Na terceira parte dessa coreografia, os três casais deitados em posição fetal viram de um lado para o outro e em direções opostas, se encontrando frente a frente em alguns momentos. Essa coreografia foi produzida a partir de uma relação de peso e contrapeso, sendo que um bailarino está deitado e o outro utiliza o seu próprio peso para impulsioná-lo para cima. A partir desta prática, criou-se uma coreografia que imagetivamente representou uma relação de afeto entre os corpos.

A bailarina potiguar Mickaella Dantas, uma das convidadas integrantes do grupo

9 Gustavo Pires, bailarino cadeirante do Diversos Corpos Dançantes.

Dançando com a Diferença¹⁰, dirigido por Henrique Amoedo, apresentou um solo no trapézio, prática que ela atualmente vem desenvolvendo na Ilha da Madeira, Portugal, onde reside, associando com seus trabalhos em dança. Ela novamente retoma a relação com os objetos, dessa vez com as muletas que utiliza para se locomover, pois uma de suas pernas é amputada. A segunda relação que ela estabelece é com o trapézio, onde ela cria a sua dança. Nesse momento não houve interação por parte dos integrantes do DCD. Isso não significa que eles não estivessem ativos e preparados para o trabalho, pelo contrário a relação que eles estabelecem com o que acontece quando eles não estão em cena é através do contato visual que também é uma forma de interação.

Na coreografia “Bolhas”, Grillo, um dos integrantes da banda, dança com duas bailarinas do grupo, Miriam e Gessi. O músico, agora na função de artista circense, interage com um cristal que ele manipula, transferindo-o de um braço para o outro por meio do equilíbrio e rolamento da bola de cristal pelo seu corpo. Enquanto isso, a dupla de bailarinas estabelece a sua relação pelo espaço e Grillo compõe com elas. Há nesse caso duas relações diferentes: a de Grillo com o objeto e a própria relação espaço-corporal de Miriam e Gessi. Os três formam, junto do cristal, um quarteto, tal qual vimos na dança envolvendo a dupla com a cadeira de rodas e o duo Thaís e Gusta no chão. É interessante perceber que nesse caso há um jogo de distâncias, em que a dupla e o músico desenvolvem suas relações afastados e momentos de aproximação em que eles estão bem próximos.

O “Gergelim”, coreografia seguinte, envolve todos os artistas do espetáculo, inclusive os músicos, em mais um momento de interação geral. Esse momento serve como um reforço dessas relações entre os bailarinos do DCD, os convidados e a banda, que precisam estar conectados. A improvisação foi estruturada a partir da separação de grupos responsáveis por criar um som musical e ritmado ou uma palavra. A partir disso move-se caminhando pelo espaço e cada grupo cantando a sua música. Era uma improvisação em que cada um poderia dançar do jeito que quisesse, entretanto, havia um começo, um meio e um final que era o momento em que todos voltavam aos seus lugares, os músicos com seus instrumentos e os bailarinos que não iam dançar, nas cadeiras laterais.

Na segunda coreografia envolvendo os bailarinos do DCD e artistas da banda,

10 Grupo de dança contemporânea da Ilha da Madeira em Portugal, criado a partir de um projeto realizado entre setembro de 2001 a junho de 2007 e que tem pessoas com e sem deficiência no seu elenco, com um repertório de coreografias criadas por convidados. Disponível em <http://www.aaaid.com/index.php?option=com_content&task=view&id=5&Itemid=8>. Acesso em: 04 maio 2016.

Cleonice, Rosane, integrantes do grupo e Paula interagem. No lugar de um objeto circense, castanholas. Enquanto Ro e Cleo estabelecem uma relação de contato, Paula dança com suas castanholas se movendo em torno da dupla e compondo com elas. O som gerado por ela por meio desse objeto, não é o motor do movimento das duas bailarinas, mas, assim como toda a música produzida pela banda para o espetáculo, é responsável por dar cor a essa coreografia que está sendo executada por meio desse processo de improvisação estruturada.

Cabe as duas bailarinas criar a partir não da música que lhes foi oferecida, mas a partir da relação entre elas e o espaço, tal como ensinado nas aulas. Diferentemente das outras situações, neste momento uma das bailarinas faz uso de um objeto cênico, no caso um leque. Há em cena dois objetos: as castanholas e o leque. O leque, no entanto, só serve como objeto cênico que induz a uma determinada movimentação e não necessariamente algo que se estabeleça uma relação e crie uma coreografia a partir disso.

A próxima coreografia, “Redemoinhos”, iniciada por Carla, Paula e o músico Margarina, é o terceiro momento de integração do grande grupo. Primeiro começam apenas os três, realizando movimentos circulares pelo espaço com os braços abertos, girando, desenhando círculos sobre si mesmos. Nesse momento, o objeto são as claves, as quais Margarina manipulava. Enquanto Carla e Paula realizam um trabalho no chão e pelo espaço, Margarina manipula as claves. Após um determinado tempo, mais pessoas vão compondo essa dança enquanto, alguns rolavam no chão e reproduziam sons de gargalhadas. Esse momento foi inspirado por Cleonice, bailarina do grupo que tinha uma gargalhada muito característica. A gargalhada foi o mote para criação dessa improvisação, pois esse era um estímulo sonoro que se reverberava no espaço e no corpo dos dançantes. Criações feitas a partir de movimentos particulares dos bailarinos do próprio grupo também fazem parte do processo, sendo esses aspectos propulsores de muitas das improvisações e composições coreográficas.

Aos poucos todos vão formando um grande grupo na parte inferior direita do palco, da perspectiva de quem assiste. Essa é a preparação para a cena seguinte com “Broder e Roberta”. Diferentemente das outras improvisações e coreografias do espetáculo, esta é a única a qual não acompanhei o ensaio, pois ela foi construída com uma improvisação ao vivo. Isso só foi possível porque a escuta, abordada dentro da metodologia do grupo, permitiu que eles conseguissem estabelecer uma relação e, assim, desenvolver uma improvisação a partir disso. O grupo reunido ao fundo do palco não ficou estático, pelo contrário, ele se move lentamente dentro desse bolo, enquanto o duo no centro do palco

dança. As relações corpo-espaciais ficam evidentes na medida em que se percebe que há uma exploração tanto por parte do duo quanto por parte do grupo. Embora eles permaneçam fixos em seus lugares, há uma exploração desse pequeno espaço, enquanto a dupla investiga as inúmeras possibilidades desse espaço maior, criando duas imagens distintas, porém complementares.

Paulatinamente, essa massa de bailarinos ao fundo vai se dissolvendo, lentamente e o que era uma relação de olhar focada naquela direção agora torna-se horizontal. Os bailarinos se espalham na dimensão desse espaço, criando uma espécie de muralha ao fundo do palco, a frente da banda para a formação da coreografia das “Cadeiras”. Os bailarinos que fora de ação sentavam-se nas laterais, agora ficam ao fundo, como uma paisagem, enquanto Guina, o músico, senta-se a frente do palco. Sua relação também será do seu corpo com o espaço e a clave, sendo que sua ação oscila entre mover-se sentado e pelo espaço. Ainda que os bailarinos criassem uma imagem de fundo, como uma paisagem, eles não estavam estáticos tal como em uma pintura. Ao contrário, eles se movem por meio de gestos muito lentos, porém bastante expressivos que, com a iluminação contra suas costas, ficam visível apenas a silhueta. No final da coreografia é possível ver essa grande muralha formada por todos os bailarinos.

Para fazer a coreografia da “Dani e da Júlia”, as bailarinas se encontraram em momentos fora dos dias estipulados para os ensaios do grupo. Embora houvesse inúmeras mudanças no meio do processo, criou-se uma trajetória em que, inicialmente, elas se encontravam e se desencontravam. A relação dos apoios, dar e receber, em que a escuta de ambas é primordial para a execução da tarefa, visto que é preciso ter essa confiança do toque e da entrega do peso.

A música final, chamada “Coelhinho”¹¹, criada por Grillo, foi a única em que grupo todo dançou uma composição coreográfica. Essa foi a primeira coreografia feita para o espetáculo. Assim como todas as demais composições coreográficas, essa também exigiu do grupo um comprometimento e atenção redobrados, por se tratar de uma criação com partituras de movimento que não poderia ser improvisado. Tanto composição quanto improvisação exigem atenção. Na parte do refrão, em que eles cantam “E agora quem vai tirar/O coelho da cartola”, houve uma sequência de partituras, isto é, gestos específicos que sublinhavam a letra. Essa foi uma criação de um dos integrantes do grupo, o Margarina. O restante da movimentação foi uma criação da própria Carla. O fato desta ser uma composição coreográfica com definições de movimento bem claras, não significa que a escuta não se fez necessária. É importante que fique claro que a escuta faz parte da

11 Música disponível em <https://soundcloud.com/novocirco/coelhinho> Acesso em 10 de Maio de 2016.

metodologia de trabalho do grupo e que ela está sempre presente, inclusive nesses momentos de composição mais definidas. Ela diz muito sobre o trabalho do grupo, pois nela estão explicitados os principais aspectos da metodologia, sobretudo no que se refere ao corpo em relação ao espaço e ao corpo do outro. Partindo desse ponto, é possível perceber como essas relações se desenvolvem e são transplantadas para o palco.

O momento do “Bis” vem da ideia da coreógrafa e dos músicos da banda de que esse espetáculo não era uma apresentação de dança propriamente, mas um grande show ou um híbrido de ambos. A partir disso, o “bis”, presente em shows musicais e caracterizado pelo momento final da apresentação, em que o músico vai embora e a plateia solicita o seu retorno, tornou-se uma ideia possível para o espetáculo. Mas ao contrário do que acontece em shows musicais, nesse espetáculo o público é convidado a subir no palco para dançar com os bailarinos e os músicos. Na verdade, esse momento extrapola a quebra da quarta parede, pois ela coloca o público dentro do espetáculo para que ele vivencie essa experiência que é, nesse caso, singular.

Dentro desse processo, é importante levar em consideração os desafios de realizar um espetáculo em um teatro com grandes proporções. O principal deles é, sem dúvida, este espaço que é novo, que apresenta uma outra estrutura diferente da habitual sala Cecy Frank em que foram realizados os ensaios. Claro que a apresentação realizada na Santa Casa em novembro serviu como experiência, mas não podemos descartar as diferenças existentes nesses espaços e como isso modifica a percepção, principalmente em relação à noção espacial que se tem e como se organizar dentro das coreografias sem que se crie buracos ou haja uma grande área vazia.

Sendo o Theatro São Pedro um centro cultural com mais de um século de história e que já apresentou no seu palco inúmeras óperas e apresentações de artistas e companhias do mundo todo, validadas pela sociedade como arte, o fato de um grupo como o DCD apresentar em um espaço como este significou reivindicar um reconhecimento do seu trabalho como arte. Fazer apresentações na rua, em teatros pequenos ou grandes, com diferentes vinculações de glamour ou de ser mais ou menos elitizado, possui diferentes relações de construções sociais e de relações feitas sobre a visibilidade e valorização do trabalho.

Da Sala de Ensaio para o Palco

A partir dessas apresentações, podemos observar as intercorrências e modos de organização nesse processo de criação. Trabalhar com diversos corpos, os quais trazem

diferentes experiências de corpo, de vivência pelas quais transitam ou não pelas artes cênicas, significa entender que é um processo que necessita dar uma atenção para como o grupo está se relacionando. Por isso, é importante que o grupo também se reconheça através do olhar e da escuta, que são dois aspectos fundamentais abordados em aula.

O trabalho favoreceu uma mudança na visão social não só da sociedade em relação ao tema, mas do próprio grupo. Apresentar-se em espaços comumente frequentados pela elite, como o Theatro São Pedro, dentro desse contexto do DCD, é também uma forma de empoderamento desses corpos. Além de dar mais visibilidade ao grupo, a apresentação foi também uma oportunidade para o público em geral de assistir a um espetáculo formado por bailarinos com diferentes corpos e experiências, propondo uma reflexão sobre a democratização da dança. Trata-se de um outro olhar sobre o que é dança, que corpos podem dançar, assim como a relação desses corpos de diferentes origens.

A metodologia “corpo-espaco-corpo do outro”, referente aos três focos utilizada pela coordenadora, permite que o grupo consiga trabalhar nos mais diversos espaços, ainda que a maior parte do tempo, eles estejam presos a sala de ensaio. Esse reconhecimento espacial é feito através de caminhadas e, na medida em que traçam trajetórias, os dançantes são conduzidos a perceber estes espaços. Também há que se considerar que, na apresentação do Theatro São Pedro, houve a participação de artistas convidados para integrarem o grupo e com suas práticas complementarem o trabalho. Nos ensaios pude acompanhar como essa relação dos integrantes do grupo e os artistas convidados foi se estabelecendo.

Os integrantes tiveram, portanto, a tarefa de acolher esses novos membros e reconhecer também os seus corpos como parte desse processo. Há uma diferença entre desenvolver um trabalho com corpos aos quais já se está habituado e ter que reconhecer novos e enquadrá-los dentro desse processo criativo. Por esse motivo, a prática da improvisação por meio da metodologia do grupo foi importante para o êxito do espetáculo, uma vez que essa proposta permite que o grupo possa trabalhar em qualquer espaço e com quaisquer corpos.

Considerações finais

Ao conhecer o trabalho do Diversos Corpos Dançantes, tive a oportunidade de entrar em contato com uma dança e uma metodologia completamente desconhecidos por mim. As experiências que carrego comigo são de diversas fontes e perpassam a dança

contemporânea, dança moderna, dança-teatro e ballet clássico. Em cada uma das atividades que participei pude perceber que a metodologia utilizada são similares. Todavia, cada grupo busca a sua metodologia com a qual se identifica e auxilia no desenvolvimento do trabalho, isto é, qual é mais funcional. No caso do DCD, dentro da sua proposta, cabe aos dançantes reconhecerem os seus corpos, a partir de indicações que lhes são dadas, o espaço, o corpo do outro. Para isso são desenvolvidos exercícios que possibilitem ao próprio dançante essa experiência de auto-conhecimento, fator importante para estabelecer as relações de dança que, no caso do grupo, é baseado nos princípios da improvisação.

Mas que corpos que podem dançar hoje em dia? E, principalmente, que métodos utilizar para trabalhar com corpos diversos? No processo do Diversos Corpos, vimos que eles trabalham com dispositivos, estímulos que são dados aos dançantes por meio de orientações verbais que permitem essa descoberta do próprio corpo e a conquista de uma autonomia. De modo geral, no trabalho do grupo não são dados comandos que ditem o movimento, indicando para o que se deve fazer ou como se mover. Não há, portanto, demonstração do movimento, pois esse deve partir do próprio dançante a partir desses estímulos que lhes são dados.

Nas minhas experiências pessoais com dança, não lembro de ter entrado em contato com uma metodologia semelhante em que o professor não é o centro, mas o condutor. Em outras oficinas que participei, o professor é que dava as orientações e muitas vezes mostrava o movimento para depois dar prosseguimento. O próprio padrão de uma aula de dança, como conhecemos, estabelece metodologias, de modo geral, que não permitam que o aluno tenha essa autonomia. Claro que isso depende muito do profissional que está conduzindo a aula. Ao meu ver, a partir dessas experiências que tive em dança, me parece que há um padrão nessas abordagens, principalmente de quem vem de escolas de dança mais tradicionais. Considerando que há sim corpos diversos interessados em dançar e para que se trabalhe com eles, é preciso uma metodologia que seja inclusiva, investimento na formação de professores capazes de fazer essas abordagens, estimulando a percepção do aluno.

No que cerne a metodologia do grupo, ela contempla essas relações do dançante com o seu próprio corpo, o corpo do outro e o espaço, permite que ele possa descobrir o movimento sozinho, isto é, dá autonomia. Para isso, a escuta é muito importante, como vimos, pois também é necessária que exista essa relação de confiança entre os corpos. Com relação às definições do grupo, com base nas referências trazidas e na análise, é possível considerar que o grupo DCD está mais próximo da “dança na comunidade”, uma

vez que se classifica não como um grupo formal de dança, mas como um coletivo que busca experimentar a dança de outras maneiras. Cabe a nós membros da sociedade, bailarinos ou não, a responsabilidade de desconstruir essa ideia de que dança e deficiência não combinam a partir de antigos conceitos. A dança tem se mostrado plural e abrindo possibilidades de desenvolvimento.

Por isso é necessário incentivar a pesquisa em dança e, sobretudo, dança e deficiência, pois a partir de uma construção intelectual consistente, é possível provocar reflexões acerca do tema. Enquanto essa questão não for debatida nas escolas e também nas universidades, dificilmente haverá uma mudança que seja significativa e que, de fato, empodere não só as pessoas com deficiência, mas qualquer pessoa que queira dançar, mas que não se encaixe no padrão normativo. Chego a conclusão de que corpos diversos também podem dançar, agora resta saber como isso pode ser feito fora do DCD. E que mais pessoas se interessem por este tema. Para isso é importante pensar nessa percepção plural da dança que no DCD passa de ser meramente retórica e para ser prática. Repensar as metodologias das aulas de dança para que contemplem também as inúmeras possibilidades dos corpos diversos, já seria um começo.

Essa pesquisa ajuda, portanto, além de refletir sobre a dança para corpos diversos, a pensar nas metodologias que podem ser aplicadas nesse tipo de trabalho e como elas se desenrolam e se transformam em uma dança. Há um percurso até chegar no material artístico e foi através da pesquisa por meio da observação e vivência com o grupo que foi possível perceber como as relações são estabelecidas nesse processo. Para além das rupturas que ele provoca, o DCD instiga a pensarmos nos desdobramentos deste processo e como é possível que este trabalho possa ser transposto para outros espaços. Se há uma resposta, e ela, ao meu ver, está nas relações as quais falamos ao longo do trabalho e que, como vimos, são fundamentais dentro dessa metodologia de trabalho, pois coloca o bailarino como criador a partir do que ele descobre do seu próprio corpo. Todavia, esta é apenas uma reflexão lançada a partir de uma pesquisa muito específica dentro do grupo, mas que já é uma investigação que coloca inúmeras questões a serem desenvolvidas.

Muito mais do que falar sobre dança inclusiva, dança para pessoas com deficiência, dança na comunidade e buscar diferenciais entre elas em relação a outras danças é preciso lançar o nosso olhar sobre os métodos de aprendizagem e criação artística de modo geral. O que mais chama atenção no trabalho do DCD não é os corpos em atividade e sim como esses corpos conseguem desenvolver um trabalho de dança a partir de uma metodologia que é acessível a qualquer indivíduo. Em outros trabalhos de

dança, os procedimentos metodológicos não são acessíveis a todos os corpos e consciências, mas tudo depende da orientação. Também sobre essa ideia de condução, já referida, que na maioria das danças, pelo menos das que participei, é um imperativo em que o aluno copia o professor e ele conduz. É isso que torna a metodologia do DCD funcional, permitindo o desenvolvimento do trabalho por meio da autonomia e construção coletiva a partir de estímulos.

Em relação ao grupo, a partir das leituras feitas até aqui, considero que das nomenclaturas apresentadas o termo *community dance* ou dança na comunidade em tradução livre é o mais indicado, pois é uma maneira de não aferir nomes como dança inclusiva ou dança com pessoas com deficiência que, além de propor uma distinção, acabam impondo limitações. É importante lembrar que o DCD não é um grupo formado apenas por pessoas com deficiência, mas por indivíduos que com seus corpos diversos querem dançar, seja qual for a sua experiência.

Uma vez expostas amplamente os processos metodológicos do grupo tanto no âmbito das aulas quanto das apresentações, destaco o trabalho para o reconhecimento do corpo, do espaço, do corpo do outro. Essa é, na minha opinião, a principal questão sobre o trabalho do grupo em relação a sua metodologia e é o que permite o desenvolvimento do seu trabalho em diferentes contextos, espaços e com diferentes corpos dançantes. Ela permeia todo o trabalho das atividades de aula, ensaio, até a apresentação. Essa relação corpo-espacial proposta pela metodologia é transposta para a cena ao permitir que o dançante explore no palco suas potencialidades bem como a sua interação com outros corpos em um novo lugar. A grande questão que fica dessa pesquisa, para além da reflexão sobre a dança para diversos corpos, é como essa metodologia pode servir de parâmetro para tornar outras danças mais acessíveis e, talvez, otimizá-las. Trata-se de uma reflexão essencial para o campo dos estudos da dança como um todo e não somente para a dança inclusiva, uma vez que busca-se desconstruir a utilização desse termo ao se tratar de danças para corpos diversos.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* - Editora University Press of New England, 1997.

GELEWSKI, Rolf. A arte de improvisar. In *Teatro Castro Alves*. Programa do Recital de Dança. Salvador, 1969.

_____. *Estruturas Sonoras I: uma percepção musical elementar a ser aplicada na educação*. Salvador: Ananda Educação – Nós Editora, 1973.

KUPPERS, Petra. *Community Performance: an introduction*. Routledge, London and New York, 2007.

_____. *The Community Performance Reader*. Routledge, London and New York, 2007.

MARTINS, Cleide F. *Improvisação Dança Cognição: Os processos de comunicação no Corpo*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2002.

MATO, Lucia. *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos dançantes*. Salvador: Editora EDUFBA, 2012.

PASSOS, Juliana Cunha. *Rolf Gelewski e as inter-relações entre forma, espaço e tempo: uma proposta pedagógica de improvisação para processos criativos em dança*. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2012.

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

VARREGOSO, Isabel et al. Danças – Vivências contemporâneas na comunidade. *Revista da Sociedade Científica de Pedagogia do Desporto*, Rio Maior, Portugal, v. 01, n. 05, 2014.

VENDRAMIN, Carla. *Diversas Danças – Diversos Corpos: Discursos e Práticas da Dança no Singular e no Plural*. Do Corpo: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v.01, n.03, 2013.