

**Dispositivo coreográfico: interfaces entre formação,  
pesquisa artística e criação traçadas pela trajetória do  
Provisório Corpo Grupo de Dança – UFU**

RICARDA ALVARENGA RIBEIRO

Professora efetiva do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. É graduada em Ciências Biológicas pela UFU (2001), mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (2014) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022- atual). Profissionalizou-se em dança contemporânea a partir de cursos, aulas, oficinas e experiências com diversos profissionais, iniciando com Wagner Schwartz e Fernanda Bevilaqua em Uberlândia. Atua como artista desde o ano 2000. Como dançarino participou de diferentes grupos e integrou o elenco da Cia. Municipal de Caxias do Sul (RS) entre 2003 e 2007. Após este período, seguiu atuando de forma autônoma como artista do corpo e da imagem criando trabalhos autorais em dança, performance, intervenção urbana, fotografia e vídeo. Atuou como diretor cênico de diferentes grupos e trabalhos, e também como designer de luz e filmmaker. No Curso de Dança da UFU além de ministrar disciplinas e coordenar o Provisório Corpo Grupo de Dança, segue realizando pesquisas teórico-práticas que relacionam arte, filosofia e a "estética da existência"; e desenvolvendo processos criativos enquanto artista do corpo e da imagem.

Contato: [provisoriocorpo@gmail.com](mailto:provisoriocorpo@gmail.com)

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2073078789098181>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0000-7846>

### • **Resumo**

Este artigo traz um relato de experiência que remonta a formação do Provisório Corpo Grupo de Dança, ativo há mais de 5 anos como projeto de extensão do Curso de Dança da UFU e a criação do espetáculo Dispositivo Coreográfico (2018) a partir do qual temos desdobrado outras obras. O ponto inicial do processo criativo aconteceu no ambiente da sala de aula, durante o desenvolvimento da disciplina Dança Contemporânea, num contexto em que buscávamos friccionar a ideia de dança com o conceito de dispositivo referenciado em especial na filosofia de Giorgio Agamben e Michel Foucault. No desenrolar dos processos e produções reconhecemos a importância do Curso de Bacharelado em Dança enquanto ambiente fomentador de experiências profissionais e de democratização do acesso à dança para o público em geral evidenciando o entrelace entre ensino, pesquisa e extensão que norteia o papel solidário, social e cultural da universidade para com a sociedade.

### • **Palavras-chave**

Dispositivo, coreografia, dança contemporânea, filosofia

### • **Abstract**

This article brings an experience report that dates back to the formation of the Provisório Corpo Grupo de Dança, active for more than 5 years as an extension project of the UFU's Dance Graduation and the creation of the show Dispositivo Coreográfico from which other works unfold. The starting point of the creative process took place in the classroom environment, during the development of the Contemporary Dance discipline, in a context in which we sought to reflect on the idea of dance with the concept of device, referenced in particular in the philosophy of Giorgio Agamben and Michel Foucault. In the course of the processes and productions, we recognize the importance of the Bachelor's Degree in Dance as an environment that promotes professional experiences and democratization of access to dance for the general public, highlighting the intertwining between teaching, research and extension that guide the solidary, social role and culture of the university towards society.

### • **Keywords**

Device, choreography, contemporary dance, philosophy

## **Em sala: questões sobre dança contemporânea e o contemporâneo**

O presente relato de experiência se faz entorno da criação e realização do espetáculo Dispositivo Coreográfico estreado em novembro de 2018 pelo Provisório Corpo Grupo de Dança<sup>1</sup> configurado como projeto de extensão do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia. O movimento que deu origem tanto ao grupo como ao espetáculo se deu no ambiente de sala de aula quando, na função de docente, ministrei a disciplina de Dança Contemporânea IV no segundo semestre de 2016.

No decorrer daquele período buscamos reconhecer aspectos da contemporaneidade e as (in)definições conceituais do que possa vir a ser Dança Contemporânea acessando registros de trabalhos, leituras de textos, biografia de artistas, reflexões e experimentações de práticas compositivas. Dentre os textos abordados nos interessou em especial o livro “O que é o contemporâneo? e outros ensaios” do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) com destaque para o primeiro capítulo: “O que é o dispositivo?”

•65

Neste contato com o texto filosófico nos vimos diante de uma conjuntura de perguntas ontológicas associadas ao questionamento do próprio nome da disciplina em curso: Dança Contemporânea, o que é? Essa pergunta sempre que entoada, seja entre artistas, pesquisadores, estudantes ou públicos ecoa em definições reticentes por se tratar de um campo em acontecimento que se utiliza de diferentes modos e meios compositivos e que não se resumem em padrões, formas ou pensamentos estáveis.

Esse modo de entender e fazer dança teve início em meados do século XX em especial nos Estados Unidos e Europa. Um dos movimentos mais

---

<sup>1</sup> O grupo foi criado em março de 2017. Desde então tem recebido alunos de diferentes cursos como o de Dança, Teatro, Artes Visuais, Ciências Sociais, Jornalismo, Matemática e artistas da cidade não vinculados a universidade. No histórico de dançarines somam: Adriele Aquino, Alexandre Rodrigues, Aline Salmin, Ana Lara, Augusto Moraes, Bianca Lana, Bruna Freitas, Bruno Marcitelli, Bruno Ribela, Bruno Silva, Carol Vaz, Cecília Resende, Criss Silva, Deborah Caprioli, Dhyego Bertoldo, Ediberto Rocha, Eric Borges, Gabriel Mozer, Fernanda Lemos, Fernanda Oliveira, Guilherme Caeu, Herick Fernandes, Isabela Barreto, Isadora Brandão, Isabela Martins, Jemerson Bob, Jéssica Ribeiro, Languimar Soares, Lara Barcelos, Larissa Souza, Letícia Ferreira, Lucas Marques, Luciana Almeida, Lorena Piovezan, Madu Porto, Marcelo Ferreira, Michele Borges, Matheus Davi, Matheus Gotti, Milene Chiquio, Natália Dreossi, Ricarda Alvarenga, Ricardo Moraes, Victoria Burim, Wesley Claudino, Yasmin Gusella e Yumi Ishikawa.

importantes se deu no início da década de 60 através do coletivo *Judson Church Theater*<sup>2</sup> composto pela interação entre artistas da dança, música, teatro, cinema e artes visuais que compartilhavam o desejo de experimentar novos modos de composição. Eles e elas estavam próximos de outros movimentos artísticos que emergiram mais ou menos no mesmo período como os *happenings*, a *performance art*, a arte conceitual e a *body art* com os quais compactuavam interesses estéticos, políticos e ideológicos tais como a desconstrução da representação, a rejeição de significações óbvias, a utilização de ações e gestos cotidianos como material de composição, a não separação entre arte e vida, a utilização de espaços diversos para apresentações como parques, igrejas, telhados, etc., o interesse pelos processos em detrimento do produto final, assim como, o uso de objetos, improvisações, tarefas e jogos (MOURA, 2004).

•66

A partir do desprendimento de formulações tradicionais pré-determinadas sobre dança e arte emergiram novas possibilidades sensoriais, motoras, espaciais e cognitivas associadas a expansão de relações entre linguagens de arte, a investigação de novas e técnicas e tecnologias, e a aproximação com outros conhecimentos como a educação somática, os estudos antropológicos, filosóficos, históricos, científicos, etc. Essa capilarização do pensar-fazer dança conectada às insurreições da arte pós-moderna abriram campo para uma infinidade de possibilidades estéticas. Desse modo, ao nos perguntarmos o que é dança contemporânea nos vemos enquanto testemunhas de um campo experimental que se alarga desde seu surgimento.

Sobre a difícil tarefa de buscar responder à questão a pesquisadora Ana Maria de São José aponta que:

a(s) resposta(s) para essa pergunta é sempre a mesma: não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea, não existe apenas um caminho para se pensar a dança que é realizada na contemporaneidade, não existe apenas uma dança

---

<sup>2</sup> O Coletivo foi acolhido pela Judson Church, igreja Batista em Grenewich Vilage, bairro de Nova Iorque. Surgiu de uma mostra de resultados de um Workshop de Robert Dunn. Se manteve ativo entre 1962 e 1964. Dentre as artistas integrantes estavam Yvone Rainer, Steve Paxton, Lisa Nelson e outros artistas diversos.

contemporânea por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas.

O artista e pesquisador Paulo Caldas considera que “parece ser da própria natureza da área a indefinição ou a definição provisória ou a definição negativa (é dança contemporânea o que não é clássico, o que não é jazz, o que não é dança de rua).” (CALDAS, 2010, p.65). Estas danças citadas e outras tantas como a dança do ventre, a dança moderna, a dança de salão, etc. são reconhecidas enquanto estilos identificáveis por um certo número estável de signos que as compõe - conjunto de movimentos específicos, estética, contextos e normas. Já a dança contemporânea se apresenta enquanto um gênero de dança que dissolve definições únicas e exclusivas.

Para a pesquisadora e professora Tereza Rocha diante da questão ontológica sobre o campo da dança contemporânea, “mais interessante do que tentar respondê-la e retornar ao mundo, a tranquilidade pela reconhecimento, talvez seja pensar que esta pergunta não tem resposta e, na recusa (política) de respondê-la, fazer a genealogia da pergunta.” nesse sentido “a própria pergunta é sua resposta própria (mais apropriada) (ROCHA, 2010, p.2).”

•67

Este circuito de retroalimentação da pergunta não recai somente sobre pesquisadores/fazedores das artes, mas também, para a audiência a quem os trabalhos são oferecidos. É flagrante o estranhamento que determinados trabalhos de dança contemporânea podem causar ao público e diante disso a reverberação da questão: mas isso é dança? Ao abordar as produções de artistas precursores e seus sucessores, Christine Greiner (2009) reconhece que muitas são identificadas como “anti-danças” no sentido que começaram a desafiar os padrões mentais e motores e questionaram convenções, molduras e modos de agir ampliando suas manifestações de forma radical. Em uma perspectiva semelhante André Lepecki (2017) em seu livro “Exaurir a Dança: performance e a política do movimento” chama atenção para artistas que revogaram o ato-parado ou a desacelerado evidenciando trabalhos que desobedeceram a ontologia da dança vinculada a ideia de coreografia enquanto “fluxo e continuidade de movimento”, associada ao projeto moderno de civilização fundamentado na contínua agitação dos corpos e ações no mundo.

As perspectivas de uma arte desobediente e as questões sobre a dança e o contemporâneo, que guiavam os interesses da disciplina, ecoaram com a

ideia de Giorgio Agamben quando diz que os contemporâneos são raros, são seres estranhos que vivem de certo modo, inadequados à sua época não podendo coincidir perfeitamente com ela. Dessa maneira, para “ser contemporâneo” não basta habitar o tempo da atualidade e nele viver em aderência, mas sim e sobretudo, estar consciente de que estamos lidando com o inapreensível vivenciando um limiar de “um ainda não” e de “um não mais”, vivendo entre o que está por vir e o que já passou e ainda persiste.

Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter o fixo olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, p.65)

•68

Sobre este ponto de vista, para ser contemporâneo é preciso ser capaz de perceber na atualidade um certo anacronismo. Trata-se de saber-se sujeito constituído pelas linhas da história e ao mesmo tempo um agente tecendo, no escuro, novas malhas de saberes e fazeres que emergem na conjuntura do agora se apresentando “na forma de um muito cedo que é, também, um muito tarde, de um já que é, também, um ainda não”. (AGAMBEN, 2009, p.66). Os contemporâneos são inquietos seres em transformação que, conscientes do passado, desafiam estruturas normativas dominantes afirmando novos modos possíveis de existir no presente. Tal perspectiva vai ao encontro do que temos feito e dito em/sobre dança contemporânea entendida enquanto campo em acontecimento e expansão cujos meios e modos se dão em uma evolução multilinear, descendendo de acúmulos e rupturas de concepções de danças do passado e ascendendo em um campo ampliado de liberdade expressiva.

Em contexto pedagógico, reconhecendo a amplitude deste campo da dança nos perguntamos: por onde começamos quando nos propomos a criar um processo artístico? Como poderíamos em sala de aula, frente a diversidade de corpos, vivências técnico-criativas e interesses desenvolver um trabalho em coletivo? Essas perguntas se tornaram nosso desafio e nos impulsionou a realização de experimentos que, posteriormente, culminaram na criação do Dispositivo Coreográfico.

## **Ainda em sala e fora dela: sobre dança e dispositivos**

Insistindo na aproximação com os estudos de Agamben referenciados em Foucault, seguimos no processo de reflexão e fricção entre filosofia e dança buscando ferramentas conceituais para análise e composição. Se por um lado o filósofo aborda a ideia de contemporâneo como inapreensível, por outro, nos traz um conceito mais facilmente identificável e de intensa proliferação nas dinâmicas da contemporaneidade. Trata-se da ideia de dispositivo tomada enquanto uma rede de tecnologias de captura do sujeito. “Um conjunto de práxis, de saberes, de medidas disciplinares, de instituições e objetos cujo objetivo estratégico é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamento dos indivíduos.” (AGAMBEN, 2009, p.39) Presentes em toda a história do processo civilizatório o autor considera que o primeiro dispositivo que a humanidade se deixou capturar há milênios foi a própria linguagem, a partir da qual, uma rede gradativa e infinita de dispositivos foi criada em nome da modulação, formulação e controle das subjetividades dos seres vivos.

Ao desenvolver o conceito Agamben toma como referência a filosofia de Michel Foucault em que o termo aparece conceituado como:

•69

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Em concordância com Foucault, Agamben expande e atualiza as considerações sobre o conceito:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as

fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares (AGAMBEN, 2009, p.40).

Pontuada a ideia foucaultiana e a sua ampliação de enunciados enquanto redes estratégicas de capturas que orientam, interceptam, modelam, controlam e asseguram os gestos e os discursos, nos perguntamos: não seria essa a estratégia da dança? Apoderar-se do gesto e colocá-lo a serviço dos discursos, dos modos e das organizações sociais? Se vislumbrarmos um sim para essa pergunta, poderíamos em consequência considerar uma coreografia como um dispositivo? Que condiciona, modela e orienta os gestos e os colocam à serviço do criador, destinando-se à uma exibição pública de um pensamento em dança?

•70

Desde as rupturas com os modos tradicionais do balé, iniciados pela dança moderna no começo do século XX, e a radicalização das formulações forjadas pela dança contemporânea a partir da década de 60, vemos expandir as proposições de métodos e modos que complexificaram a organização e compreensão da dança e da coreografia – em suma, presenciamos o alargamento estratégico desses dispositivos. André Lepecki (2017) ao mencionar a origem do termo coreografia enfatiza o contexto e profissão de seus criadores - um padre professor de balé e um advogado, que no século XVII utilizam o termo *Orchesographie* em função da codificação da dança através de notação dos passos associados as notas musicais assegurando uma execução técnica e obediência regrada dos movimentos. Desde a origem do termo até os dias de hoje, seus significados foram se tornando cada vez mais amplos e abertos sem deixar, no entanto, de corresponder a uma captura do gesto em nome de um projeto de movimento/ação/ideia voltado à execução de uma composição, um roteiro, um pensamento que produz e expõe discursos formulando uma dramaturgia de corpos e contextos.

Confluindo com as considerações de Gilles Deleuze, outro filósofo que se dedicou ao conceito a partir de Foucault:

Pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo

em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o atual é esse outro com o qual já coincidimos (DELEUZE, 2015, p.93).

Se assim estamos entre o arquivo e a atualidade, e considerando viável reconhecer a dança como um dispositivo, nos lançamos a outras questões motivadoras do processo de pesquisa e formação: o que somos então enquanto dançarinos? O que não seremos mais? Que tipo de dança estamos fazendo ou podemos fazer? Que tipo de dançarinos pesquisadores estamos nos tornando? Como podemos reconhecer na dança sua atualidade?

## **Da sala para os palcos, praças, pixels e páginas**

•71

Cientes de não haverem pressupostos determinados para um processo de criação, e desejosos por exercitarmos questões levantadas, decidimos partir da experiência de auto-observação da postura bípede. Inspirados na *Small Dance* de Steve Paxton, “prática de observação dos constantes ajustes de equilíbrio sobre os dois pés” (ROSA SCHRAMM, 2018) nos dedicamos a observar o ato-parado e o que se move no corpo enquanto estamos em pausa, considerando nossas posturas e os micro ajustes do corpo para a manutenção do equilíbrio. A partir daí, seguimos pela observação do ato de caminhar procurando perceber individualmente os próprios padrões posturais dinâmicos – a relação entre sola dos pés e o chão, a posição de quadris e da cabeça, o balançar dos braços. Ampliando o exercício de si para a relação entre o grupo, nos dedicamos a identificar semelhanças e diferenças entre as posturas caminhanças dos integrantes, ativando um laboratório de percepção coletiva. Em seguida, passamos a observar também o espaço de trabalho - uma ampla caixa preta de concreto, com paredes altas, chão liso e janelas gradeadas - uma sala de um curso de graduação em dança em uma universidade pública no interior de Minas Gerais. Tratamos de olhar para os diferentes fatores do contexto: físicos, históricos, institucionais, geoculturais tratados enquanto

conjunto de dispositivos com os quais coexistíamos e desejavamos friccionar potências de uma criação artística.

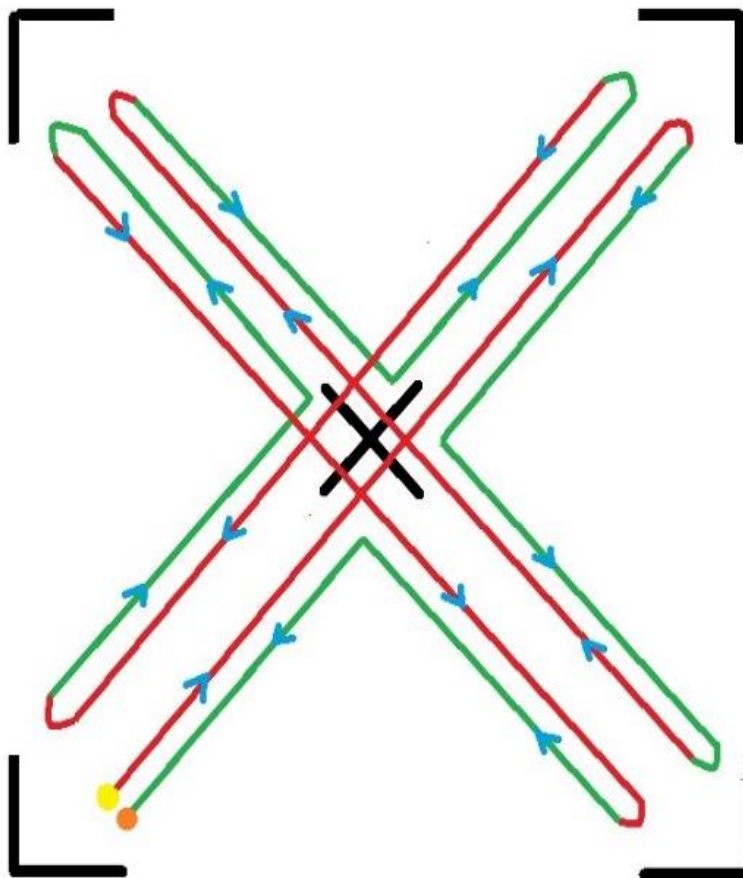
Investindo nas caminhadas decidimos testar a proposição de regras coletivas que conduzissem a uma marcha sincronizada formulando um dispositivo de direcionamento dos passos. Optamos por realizá-lo sobre um quadrado marcado no chão por suas quinas e por um x no centro realizando um espelhamento das paredes da sala de trabalho, que nos condicionava em um cubo de concreto. Avançando em uma dinâmica coreográfica de passos e direções sob as linhas demarcadas, buscávamos refletir sobre os modos de condicionamento dos sujeitos segundo regras e regulamentos que modulam nossas vidas, seja de forma mais concreta como as vias de trânsito, os corredores, as catracas, as filas que determinam nossos movimentos; ou mais subjetivas, como os pensamentos, os valores, a ética, a moral, os modos de vida, etc.

•72

Finalizado o semestre, chegamos a uma partitura de passos e trajetos que intuímos ser o possível começo de um trabalho. Com a confluência de desejos de parte do grupo de discentes em dar prosseguimento a investigação, iniciamos no semestre seguinte em 2017 o projeto de extensão Provisório Corpo Grupo de Dança, a partir de momento, composto também por novos integrantes advindos do próprio Curso de Dança, de outros cursos de graduação e comunidades da cidade de Uberlândia.

Inspirados na ideia de criar um dispositivo coreográfico como uma espécie de jogo orientador de passos e direções, apostamos a priori em uma estética minimalista afirmando uma partitura de base a ser repetida e desdobrada sobre as linhas diagonais do quadrado. Nela os dançarines partem de uma das quinas (o ponto zero) avançando em linha reta em direção a sua oposição, caminhando num pulso comum, entremeado por mudanças síncronas de lateralidade e frontalidade. A chegada até a quina oposta é marcada por um giro, cuja finalização posiciona a frontalidade dos dançarines novamente para o x do centro. O retorno sobre a diagonal segue quase o mesmo sequenciamento de movimentos, mas antes de chegarem ao centro, o grupo quebra a direção para a esquerda, completando a frase coreográfica na quina da outra diagonal. Esta lógica direcional sucessiva se desenvolve por aproximadamente 1 minuto e 40 segundos, desenhando virtualmente uma trajetória matemática que perpassa os 4 quadrantes por 2 vezes. O desenho de base é completado quando os dançarines retornam ao ponto inicial de partida

pela segunda vez (Figura1). A disposição espacial do grupo também é marcada por um quadrado delimitado por quatro pessoas que marcam suas pontas (Figura 2).



•73

Figura 1. Desenho esquemático da trajetória da partitura de base do trabalho. O ponto amarelo indica o local de saída (o ponto zero) e o laranja, o de chegada. Imagem desenhada por Ricarda Alvarenga.



Figura 2. Frame de filmagem de drone do ensaio do Dispositivo coreográfico, 2018. Praça Cívica de Uberlândia. Fotografia de Yuji Kodato.

•74

Ao longo do trabalho repetimos a mesma trajetória em toda a sua duração. A cada retorno ao ponto zero vamos acrescentando alguns fatores combinantes que alteram o desenho do conjunto, tal como: metade do grupo sai com o pé esquerdo e a outra metade com o pé direito – o que resulta na divisão do grupo durante as quebras de diagonais; saída organizadas em cânone com um tempo de diferença entre cada um, organizações em 4 filas saindo com 4 tempos de diferença, etc. Cada mudança resulta em diferentes geometrias de conjunto forjadas na manutenção da lógica de base e sua execução exige um domínio preciso das regras determinantes. Para isso é necessário que cada dançarine reconheça a necessidade de ajustar o tamanho dos passos bem como a de realizar pequenos desvios quando necessários para evitar que se choquem. Na formulação desenvolvemos uma espécie de máquina coreográfica ativada por um jogo encarnado na observância das leis, regras e regulamentos ativos. Sobre a ação em *looping* na duração do trabalho é comum encontrarmos nos relatos dos dançarines a sensação de transe, ativado pela repetição continuada do fluxo determinante que envolve os passos e caminhos traçados, individual e coletivamente.

A partir de um ponto específico do trabalho, um pouco além da metade de sua duração total de aproximadamente 35 minutos, a estrutura vai se transformando gradativamente em uma improvisação cujas regras básicas se dão (1) na manutenção dos deslocamentos somente sobre as diagonais e (2) na permanência de pelo menos dois dançarines executando, revezadamente, a partitura original de passos. Como acontece nas dinâmicas da vida em sociedade, sabemos não ser possível mudar determinadas regras e valores do mundo, no entanto, poderemos exercitar nossas capacidades de pensar, agir e existir de maneiras mais autônomas produzindo desvios nos padrões normatizantes. Nesse sentido a improvisação funciona então como uma prática de ação e expressão das individualidades e suas interações em conjunto. Nos termos de nossos estudos, tratamos de partir de um processo de subjetivação coletiva para um processo de individuação, exercitando sobre a norma coreográfica certos graus de profanação dos mecanismos originários.

Enquanto a coreografia permanece homogênea, observamos uma massa de 16 pessoas se movendo de forma sincrônica em composições geométricas precisas, mas a partir do momento em que cada dançarine começa a operacionalizar sua liberdade expressiva seus corpos e ações se destacam na máquina coreográfica deixando à mostra suas individualidades, suas presenças, habilidades compositivas e bagagens técnicas, estéticas, éticas e políticas. Desse modo, vamos friccionando questões sobre atualidade e arquivo, evocando as reflexões/ações sobre que dançarines/pessoas temos sido e sobre o que/quem vamos nos tornando a partir de nossos estudos, investigações criativas, discursos, relações, escolhas e práticas.

•75

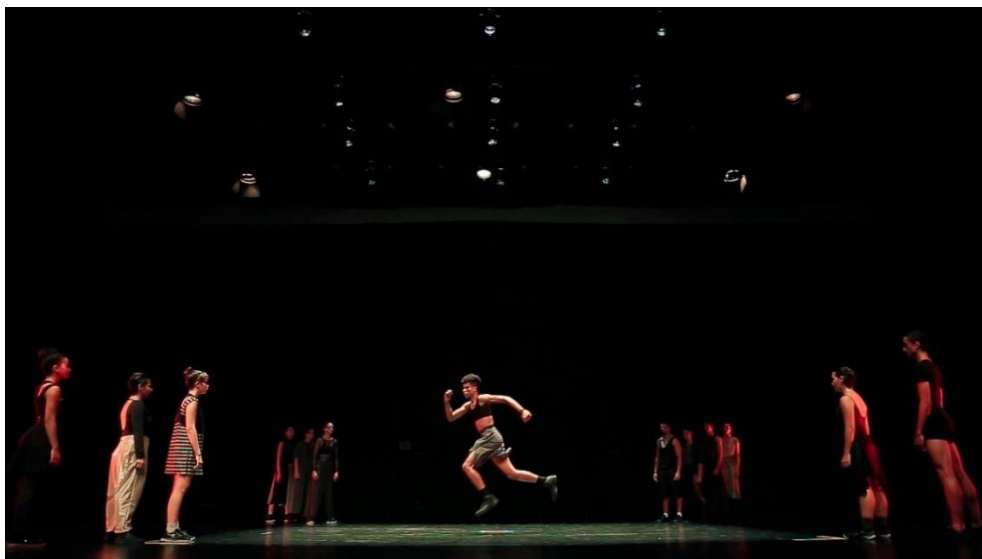


Figura 3. Imagem do Dispositivo Coreográfico no Teatro Municipal de Uberlândia, 2018. Fotografia de Luana Diniz.

•76

Acrescentando camadas ao trabalho uma trilha sonora foi composta pelo músico Ricardo Ramos e o figurino desenhado pela artista visual e costureira Renata Lima. No formato original estreado no Teatro Municipal de Uberlândia, para além da coreografia descrita, absorvemos a versatilidade da arquitetura do teatro projetada pela equipe do Oscar Niemeyer cujo palco pode estar voltado para dentro, como um teatro tradicional, ou para fora, quando aberto o grande portão de fundo do palco voltando sua frontalidade para um pátio externo.

Atentas à arquitetura, criamos uma versão do trabalho em que o início se deu na perspectiva tradicional de palco italiano voltado para dentro. No entanto, depois de 20 minutos de apresentação implementamos uma virada dramática. Os portões se abriram como cortinas de um ciclorama de ferro dando a ver a cidade ao fundo. Uma luz roxa invadiu o teatro de fora para dentro e um drone subiu a altura do olhar do espectador. Nesse momento criamos uma fissura entre os limites do dentro e do fora e apresentamos um novo corpo dançante do trabalho: o drone - dispositivo ícone da captura da imagem na contemporaneidade.

Os dançarines, prosseguindo a execução da coreografia, foram pouco a pouco descendo do palco pela rampa de fundo que leva ao pátio. As portas laterais de saída de emergência do teatro foram abertas e o público foi induzido a se mover para fora. No pátio externo, uma estrutura de luz e as marcas no chão remontavam o quadrado cênico, onde o trabalho foi reiniciado, agora na configuração do público em formato de arena.



•77

Figura 4. Imagem do Dispositivo Coreográfico no pátio externo do Teatro Municipal de Uberlândia, 2018. Fotografia de Luana Diniz.

A coreografia foi então retomada seguindo seu desenvolvimento até culminar na improvisação estruturada. Na duração deste segundo ato o drone capturou imagens do espetáculo e do público e elas foram projetadas, ao vivo, na parede externa do teatro. Sobre esta configuração podemos encontrar um relato de expectadora publicado em um ensaio escrito pela filósofa Carolina Gomes em seu blog pessoal após a estreia:

Me perguntava pela relação entre as séries de repetição dos dançarinos e a captação e projeção das imagens de todos nós. O drone repetia esse

processo escancaradamente no espetáculo. Um desvelamento direto do controle. Há uma distância temporal que é preenchida por acumulação simbólica (imagens acumuladas, lembranças) entre os atos do dispositivo de captar, acumular, sequenciar e projetar. O que se coloca nos intervalos entre cada um desses atos é o que produz os controles!? Um dentre tantos aspectos que o espetáculo desnudava evidenciou o dispositivo numa autonomia política ao estabelecer relações entre os corpos dançantes e os corpos espectadores. Se havia distinção até então, com a entrada do drone na cena, todos passamos a personagens, estrategicamente captados, acumulados, sequenciados e projetados, portanto, deliberadamente controlados (GOMES, 2018).

Sobre este retorno consideramos reconhecer a eficiência estratégica de nossa intenção em capturar os gestos do público, seja deslocando-o de dentro para fora do teatro, seja revelando a imagem da presença de todos através da projeção de seus espectros na parede externa, situação em que tornava a todos parte eminente da obra.

•78

Após a estreia em 2018 seguimos até o final de 2019 dançando o trabalho em diferentes contextos e situações. Entendemos que a coreografia funcionava também separada de dispositivos acoplados à trama original – as luzes, a música, ou mesmo o próprio drone. Obviamente que desnudada destes recursos ela assumia outras características estéticas, menos espetaculares e mais intimistas, em que o público muitas vezes se sentiu atraído pela máquina entrando na cena durante as improvisações e até mesmo pedindo que ensinássemos a coreografia de base após o final das apresentações. Na expansão das experiências dançamos em praças, quadras esportivas, festa de música eletrônica, arena e saguões de diferentes cidades, para diferentes públicos de modo a nos relacionar com outros espaços, arquiteturas e contextos.

Durante os dois anos seguintes, pausados pelo isolamento em função da crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19, o grupo se manteve ativo através dos encontros *online* seguindo o desenvolvimento do projeto de outras maneiras. Investimos então na criação de um livro-dança cuja estruturação se deu enquanto um exercício de tradução da coreografia para o papel, não como notação ou catalogação, mas como produção de um objeto a ser manipulado/coreografado pelo leitor. No presente momento estamos no

processo de finalização do livro com o lançamento previsto para dezembro do presente ano, conjuntamente com o site do grupo.



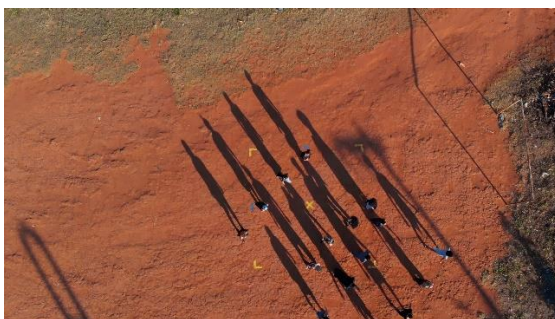
Figuras 5, 6 e 7. Imagens do teste de impressão do livro-objeto Dispositivo Coreográfico, 2021. Fotografias de Ricarda Alvarenga.

Com a retomada das atividades presenciais em 2022 retornamos aos ensaios e demos sequência ao espetáculo realizando uma temporada de apresentações financiada pelo Fundo Municipal de Cultura de Uberlândia. Desta vez o projeto foi associado a uma nova produção, a realização do Videodronedança<sup>3</sup>, uma obra audiovisual produzida em parceria com o cineasta Yuji Kodato a partir da captura de imagens de 7 apresentações realizadas em praças, quadras e paisagens naturais e rurais do município. Esta experiência aprofundou a relação coreográfica com o drone e desvelou uma coreocartografia afetiva dos chãos da cidade e arredores. Lugares onde nos reconhecemos e nos afirmamos enquanto dançarines e pensadores de nosso tempo-espço.

•79

---

<sup>3</sup> A obra estreou no dia 13 de outubro deste ano na Mostra Paralela arte.corpo.performance realizada em Uberlândia. Enquanto estiver circulando por festivais permanecerá acessível somente em exposições oficiais.



•80



Figura 8 a 15. Frames do Videodronedança Dispositivo Coreográfico. Uberlândia, 2022. Fotografias de Yuji Kodato. Fig. 8. Praça Ismene Mendes, 9. Quadra de Skate Jardim

América, 10. Assentamento Glória, 11. Praça Sérgio Pacheco, 12. Cachoeira do Bom Jardim, 13. Distrito de Martinésia e 14. Cachoeira do Bom Jardim e 15. Assentamento Glória.

## **Considerações em fluxo**

•82 Traçando um retorno ao movimento inicial de nossa pesquisa, ressaltamos sua origem no espaço disciplinar pedagógico da sala de aula em que buscamos olhar para nossos corpos, presenças e agenciamentos e friccionar questões históricas, filosóficas e artísticas atravessadas por conceituações de contemporaneidade e de dispositivos; bem como sobre as (in)definições sobre dança contemporânea. Das questões entre arquivo e atualidade, emergiu o Dispositivo Coreográfico enquanto projeto continuado, elaborado como um procedimento estratégico em que primeiramente os corpos se conformam às regras dos passos e trajetos para posteriormente se posicionarem e se revelarem enquanto individualidades relacionais. Ações estas que ativam as interações entre pessoas, espaços, materialidades, ambientes e tecnologias acionadas em um mecanismo facilitador de autonomies de criação e composição ética, estética e política contribuindo para a elaboração de experiências, formação crítica e exercício profissionalizante de seus integrantes.

Com a circulação do trabalho pela cidade e arredores ampliamos a reverberação de nossos estudos e a versatilidade das apresentações. Descobrimos camadas diversas do trabalho: a relação com os diferentes chãos e ambientes, as negociações com os espaços e contextos, os encontros com públicos distintos, a permeabilidade da coreografia à entrada de transeuntes, bêbados, cachorros e outros encontros incidentais que ambientes externos proporcionam. Mobilizamos uma dança com o drone, capturamos e projetamos imagens, desenvolvemos dramaturgias diversas e sobrepostas: no palco, nos espaços públicos, nas páginas de um livro-dança, na virtualidade da obra audiovisual. Com tudo isso, para além das experiências expandimos a circulação da produção do Curso de Dança para fora das paredes da universidade.

Enquanto ação formadora e extensionista, reconhecemos nos processos e nas realizações continuadas a efetivação da tríade ensino, pesquisa e extensão sobre a qual se sustenta o conceito de universidade, que em nosso caso específico, reafirma a dança enquanto campo profícuo de investigação,

desenvolvimento e formação de agentes dançantes e de espectadores pensantes engendrando uma capilarização da produção e dos fazeres em dança realizados no espaço universitário e ramificados às comunidades diversas expandindo assim, o alcance das artes enquanto dispositivo de pesquisa, composição e fruição de pensamentos, devires e afetos compartilhados em espaços diversos, múltiplos e democráticos.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

CALDAS, Paulo. **Deriva críticas**. Temas para a dança brasileira / Organização de Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 2015.

●83

FOUCAULT. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sobre a História da sexualidade**. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27.

GOMES, Caroline. **Dispositivos coreográficos: (des)posando efeitos de (des)controles**. 2018. Disponível em: <https://visaodiscreta.blogspot.com/2018/12/dispositivos-coreograficos-desposando.html> Acesso: 1º de novembro 2022.

GREINER, Cristine. **O corpo e as suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out. 2009.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

MOURA, Michelle. **Performance Art e a dança pós-moderna americana do Judson Church Theater**. *Relachê* – revista eletrônica da Casa Hoffmann, 2004.

RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. Michel Foucault: **Uma Trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.

ROCHA, Tereza. **Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade**. Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/754> Acesso: 1º de novembro 2022.

SCHRAMM, Rosa. A pequena dança e a Técnica Alexander: um estudo do equilíbrio com a caminhada para trás. Repertório, 1(31). PPGAC-UFBA-Escola de Teatro, Salvador-BA, 2018.

Disponível em:  
<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/download/1685/338> Acesso: 1º de novembro 2022.

•84

Como Citar

Dispositivo Coreográfico: interfaces entre formação, pesquisa artística e criação traçadas pela trajetória do Provisório Corpo Grupo de Dança - UFU. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 62–84, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-64575](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64575). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/64575>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.