

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE DANÇA BACHARELADO**

MARCELLA NUNES RODRIGUES

**(CON)T@TO: A ARTE DA DANÇA NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO**

Santa Maria – RS

2017

MARCELLA NUNES RODRIGUES

**(CON)T@TO: A ARTE DA DANÇA NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso da graduação
de Dança Bacharelado da Universidade Federal
de Santa Maria.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Gisela Reis Biancalana

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Sílvia Wolff

Santa Maria – RS

2017

MARCELLA NUNES RODRIGUES

**(CON)T@TO: A ARTE DA DANÇA NO MUNDO
CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de Conclusão de Curso da graduação
de Dança Bacharelado da Universidade Federal
de Santa Maria.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Gisela Reis Biancalana

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Sílvia Wolff

Aprovado em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Gisela Reis Biancalana, Dra. (UFSM)
(Orientadora)

Sílvia Wolff, Dra. (UFSM)
(Co orientadora)

Luís Canoa, Ms. (UFSM)

RESUMO

(CON)T@TO: A ARTE DA DANÇA NO MUNDO CONTEMPORÂNEO

AUTORA: Marcella Nunes Rodrigues

ORIENTADORA: Gisela Reis Biancalana

CO ORIENTADORA: Sílvia Wolff

A proposta desta pesquisa é a construção de um Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria, requisito parcial para a formação. Esta investigação trata de um processo criador que busca elaborar um pensar-fazer nas artes performativas com foco na dança. Este pensar-fazer integrado, por sua vez, está ancorado nas discussões acerca dos modos de ser, pensar e agir contemporâneos afetados pelas novas tecnologias. Sendo assim, sob a regência de pesquisas em-sobre o corpo que dança e suas relações de afetividade no-pelo mundo, a arte tem ganhado outras espacialidades, dinâmicas, modos de se relacionar consigo e com o público. O corpo deixou de ser apenas o suporte da expressão-comunicação artística e tornou-se agente. Além disso, o corpo afeta e é afetado em sua materialidade pelas tecnologias amplamente disponibilizadas. A pós-modernidade impuseram alterações nos modos de convívio humano reverberam em estados pluralizados, multifacetados e acelerados. Tendo em vista, a vida diversificada e acelerada do século XXI, acredito que a busca por resultados prontos e caminhos abreviados para chegar a um lugar esperado, talvez não seja o caminho que se busca. Portanto, esse projeto se propõe a investigar as marcas do mundo contemporâneo na arte, especialmente neste processo criador em dança. Neste contexto, as inquietações reflexivo-investigativas pairam sobre os procedimentos, a concepção da obra, bem como seu (s) momento (s) último (s) de materialização da experiência criadora como um todo.

Palavras-chave: arte; dança; mundo contemporâneo; processo criador.

ABSTRACT

(CON)T@TO: THE ART OF DANCE IN THE CONTEMPORARY WORLD

AUTHOR: Marcella Nunes Rodrigues

ADVISOR: Gisela Reis Biancalana

CO-ADVISOR: Sílvia Wolff

The proposal from this survey is the construction of a Work of Completion of Course of Bachelor of Dance of the Federal University of Santa Maria, partial requirement for the formation. This research deals with a creative process that seeks to elaborate a thinking-making in the performative arts with a focus on dance. This integrated thinking-making, in turn, is anchored in the discussions about contemporary ways of being, thinking and acting affected by new technologies. Thus, under the regency of research in-on the body that dances and its relations of affection in the world, art has gained other spatialities, dynamics, ways of relating to oneself and the public. The body ceased to be merely the medium of artistic communication and became an agent. In addition, the body affects and is affected in its materiality by the technologies widely available. Postmodernity imposed changes in modes of human conviviality reverberate in pluralized, multifaceted, and accelerated states. In view of the diversified and accelerated life of the 21st century, I believe that the search for ready results and short ways to reach an expected place may not be the way to go. Therefore, this project aims to investigate the marks of the contemporary world in art, especially in this creative process in dance. In this context, reflexive-investigative concerns rest on the procedures, the conception of the work, as well as its last moment (s) of materialization of the creative experience as a whole.

Keywords: art; dance; contemporary world; creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A Sílfiide, criado por Filippo Taglioni	18
Figura 2 – Ballet Giselle	19
Figura 3 – Hexentanz. A Dança da Feiticeira (1913)	21
Figura 4 – Loie Fuller	31
Figura 5 – Cena1 (Fragmentos).....	50
Figura 6 – Cena 1 (1) (Fragmentos)	51
Figura 7 – Cena 2 (Viagem)	53
Figura 8 – Cena 6 (Contato)	53
Figura 9 – Cena 7 (Conexão)	54
Figura 10 – Cena 8 (Desencontros)	54
Figura 11 – Os praticáveis	57
Figura 12 – Figurino	59
Figura 13 – Eu	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 LEITURAS TRILHADAS	12
1.1 O mundo atual	12
1.2 A arte contemporânea	15
1.3 Dança (s) contemporânea (s)	24
2 PERCURSO CRIADOR.....	32
3 (CON) T@TO	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS	67
APÊNDICES	68

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o intuito de apresentar o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria, requisito parcial para a conclusão desta graduação. Esta investigação tratou de um processo criador que busca elaborar um pensar-fazer nas artes performativas com foco na criação de um espetáculo de dança. Este pensar-fazer arte, por sua vez, está ancorado nas discussões acerca dos modos de ser, pensar e agir afetando e sendo afetados pelo mundo contemporâneo. Enfim, este trabalho objetiva desenvolver uma reflexão sobre si mesmo a partir das discussões que perpassam a arte contemporaneamente, sobre o corpo que dança, sobre seus processos, sobre os elementos cênicos e os porquês das escolhas que fazem parte da obra.

Assim, sob a regência de pesquisas em-sobre o corpo que dança e suas relações de afetividade no-pelo mundo, a arte tem ganhado outras espacialidades, dinâmicas, modos de se relacionar consigo e com o público. O corpo deixou de ser apenas o suporte da expressão-comunicação artística e tornou-se agente. Além disso, o corpo afeta e é afetado em sua materialidade pelas tecnologias amplamente disponibilizadas.

O mundo atual e suas mudanças radicais que impuseram alterações nos modos de convívio humano reverberam em estados pluralizados, multifacetados e acelerados. Particularmente, no que se refere ao tempo no mundo contemporâneo, tanto as simultaneidades quanto a sua velocidade atingem níveis inéditos e trazem consigo desafios tais como o estresse, a ânsia de produtividade, a busca por resultados de cunho quantitativo. Com isso, termos como superação, virtuosismo, espetacularidade, entre outros, tornam-se palavras de ordem. Assim, o desejo de pesquisar\dançar sobre os atravessamentos da cibercultura nas relações interpessoais ganharam força e espaço até tornarem-se o tema do espetáculo de formatura da segunda turma do Curso de Dança Bacharelado, tendo como nome (Con) t@to.

Tendo em vista, a vida diversificada e acelerada do século XXI, acredito que a busca por resultados prontos e caminhos abreviados para chegar a um lugar esperado, talvez não seja o caminho que se busca. Portanto, esse trabalho se propõe a investigar as marcas do mundo contemporâneo na arte, especialmente neste processo criador em dança atravessado pelos efeitos das mídias e tecnologias nas relações humanas.

Contudo, acredito que a pesquisa tem limites. Seria impossível abordar e discutir todas as questões que atravessam os tempos atuais por vários motivos. Primeiro porque ainda se vive nesse tempo. Segundo porque são dinâmicas em transformações. Terceiro porque um trabalho de TCC reconhece seu tempo limitado para discussões tão amplas que demandam conhecimentos filosóficos, sociológicos, entre tantos que eu ainda não poderia dar conta neste momento acadêmico. São questões que demandam tempo e maturidade investigativa e não tenho a pretensão de esgotá-las aqui, pois percebo as minhas próprias limitações atreladas a amplitude destas discussões e reflexões.

Neste contexto, as inquietações reflexivo-investigativas pairam sobre os trabalhos corporais experimentados pelas três bailarinas envolvidas, pelos procedimentos de criação, pela concepção da obra, bem como pelo seu (s) momento (s) último (s) de materialização da experiência criadora como um todo. Para tal, nos limites do meu saber atual, levei em conta a pergunta que formulou minha questão detonadora da presente pesquisa preocupada em delinear quais as principais questões, as peculiaridades e as recorrências da arte contemporânea norteadoras do fazer-pensar a dança neste processo criador?

Portanto, procuro desenvolver uma reflexão teórica sobre o processo criador de um espetáculo de dança, desde o ritual cotidiano adotado, chamado aqui de cuidado de si de cada bailarino passando pela coerência do processo criador, até a análise da obra após a sua estreia, tendo como referência a arte no mundo contemporâneo. Este trabalho projeta-se sobre um estudo voltado para o mundo, suas manifestações artísticas inseridas nos atuais contextos dinâmicos e multifacetados repensando as crises e os redirecionamentos que marcam o cenário das artes com foco neste processo criador em dança.

Os principais referenciais teóricos para este trabalho foram Arnold Hauser (1982), Ruth Rohl (1997), Eliana Silva (2004), sobre relações humanas e no que se refere ao mundo contemporâneo, foram estudados mais a fundo os pensamentos de Zygmunt Bauman (2004) e Michael Archer (2001). Estas referências fomentaram a compreensão e elucidação do modo de fazer dança, atualmente. Para ajudar a compreender e embasar a temática do espetáculo busquei, ainda, as reflexões de Lúcia Santaella (2003) referentes ao surgimento e evolução da cibercultura.

Os procedimentos metodológicos adotados foram inicialmente o levantamento da bibliografia seguido da seleção de textos sobre tecnologia e a cibercultura. O início da estruturação do processo foi realizado em laboratórios que envolveram o cuidado de si cotidiano das bailarinas e os procedimentos de criação interconectados pela escolha dos elementos oriundos da temática abordada: a cibercultura. Sendo assim, a criação foi concebida para impulsionar a temática escolhida pela turma em exercícios improvisacionais elaborados a partir dos pressupostos stanislavskianos. Então, foi utilizado alguns princípios da análise textual, elaborada por Stanislavski, como base para a elaboração de uma ferramenta constituída como tabela, que serviu de estímulo para a criação em dança. Os textos são reflexões diversas sobre o efeito da cibercultura nas relações humanas e, alguns de seus argumentos são transpostos para tabela que, no decorrer da análise revela verbos de ação estimuladores dos procedimentos improvisacionais realizados. Estes, por sua vez, se transformaram em ações físicas que norteiam os objetivos das células matrizes de movimento do espetáculo.

O texto do TCC divide-se em três capítulos centrais. No capítulo um, encontra-se a revisão bibliográfica apresentando e referenciando os principais conceitos e assuntos abordados neste trabalho, como a análise do conceito de mundo contemporâneo, arte contemporânea e dança contemporânea. No decorrer do capítulo dois, intitulado "Percurso Criador", descrevo o desenvolvimento do procedimento de criação do espetáculo, transpassando pelo cuidado de si, processo criador e estrutura da obra, como cenário, iluminação, figurino, sonoridade. Por fim, no capítulo três, situo o leitor na estruturação e composição do espetáculo "(Con)T@to". Começo pela composição das cenas e passo pelas escolhas de espaço cênico, cenografia e figurinos, bem como pela criação da trilha sonora para essa obra em específico. Estas questões que são constituintes da obra são analisadas, aqui, sob a perspectiva dos sentidos provenientes dos textos lidos sobre a cibercultura.

Levantamos material temático para criação pelo estudo e discussão de como as inovações tecnológicas tem afetado as relações humanas, construindo um espetáculo de final de curso que leve em consideração os estudos supracitados, redigindo uma reflexão sobre o processo criador em dança a partir dos estudos realizados sobre o mundo e a arte contemporânea. Além disso também apresentamos

e publicamos trabalhos científicos em eventos acadêmicos e projetamos apresentações artísticas. Após registramos o processo em diários e em fotos e vídeos, defenderemos TCC perante a banca examinadora.

1 LEITURAS TRILHADAS

O interesse por essa pesquisa se deu a partir de questionamentos sobre quem faz e o que é dança hoje. Quem sou eu fazendo dança hoje? Quanto a mim, penso que faço este trabalho de fim de curso com um pensamento sobre dança muito diferente de

quatro anos atrás ao ingressar na graduação. Então, para chegar a uma discussão sobre a dança que faço, me perguntei antes de tudo, que hoje é esse? Que conceitos filosóficos, estéticos, questões sociais, políticas, econômicas e tantas outras se ramificam interconectadas nas complexas e diversificadas sociedades contemporâneas? Tenho consciência da amplitude desta tarefa e dos limites da minha maturidade intelectual, mas, pretendo fazê-lo considerando estas limitações.

Neste contexto há, ainda, propensão de se deixar dominar pelas mídias eletrônicas; pela colonização sociocultural; pelos mercados na celebração do consumo como expressão pessoal que polariza as sociedades; pelo estresse, ansiedade e busca pela produtividade excessiva no âmbito quantitativo, dentre outros. São questões que tem me inquietado na busca por reflexões sobre a arte contemporânea, especialmente, sobre a(s) dança(s). Sendo assim, para entender a(s) dança(s) contemporânea(s), fez-se necessário estudar o mundo contemporâneo e a arte neste contexto amplificado, multifacetado e repleto de simultaneidades. Este estado atravessa os fazeres humanos, especialmente, me interessa o fazer da dança como arte e o fazer da dança que ofereço como trabalho de fim de curso. Esta oferta está amparada pela minha transformação durante a graduação, por tudo que tenho aprendido e, também, pelos limites dos meus saberes neste instante transitório.

1.1 O Mundo Contemporâneo

O atual momento dos seres humanos no mundo poderia ser chamado de modernidade acelerada por considerar que não houve uma ruptura significativa com os tempos modernos a ponto de pensa-la como mudança de Era? E o termo Pós-moderno? Ele sugere que há alguma mudança, afinal foi-lhe acrescentado o prefixo pós? Talvez seja possível considerar os tempos atuais (ou contemporâneo) como modernos, ou seja, apenas como uma intensificação de características das sociedades europeias modernas, tais como o individualismo, o consumismo exacerbado, o atravessamento da revolução tecnológica que gera a fragmentação do ser/estar no tempo e no espaço. Talvez também seja possível que estejamos em outra Era dado as intensas modificações nos modos de se relacionar com os outros e com o mundo na

família, no trabalho, entre outros espaços-tempos de atuação humana. Estas questões podem, porventura, esclarecer o olhar sobre como estão as relações humanas e, particularmente, o que interessa a esta investigação, a criação artística em dança nesse período.

De acordo com Ruth Rohl (1997, p.6), a Modernidade se caracteriza pela importância dada à razão, ao progresso material e ao racionalismo científico, ao pensamento crítico e à adesão à possibilidade de experimentação. Para a autora, pode-se constatar um crescente processo de intelectualização, gerador da perda do sensível, de formas cada vez mais abstratas e de difícil recepção. A vida moderna, impessoal, uniformizada e coisificada, tem levado o ser humano a projetos de vida individualistas. Penso estes aspectos na minha própria vida, como me relaciono com o mundo e com os outros, como tenho pensado-feito dança neste contexto.

A Modernidade, no que diz respeito ao conhecimento do mundo, vem com seus processos de produção e reprodução amplificados ainda mais pelas tecnologias, provocando intensos efeitos de inovação. A partir dessas mudanças, a sociedade se transforma de modo pluralista e fragmentado enquanto fruto de diversos fatores como o capitalismo exacerbado, produtor de desejos consumistas e descartáveis, bem como do desenvolvimento da cultura de massas, como televisão, por exemplo, chegando à internet.

A dissolução da hegemonia burguesa, por sua vez, tem reflexo nos domínios socioeconômicos diretamente relacionados com as esferas políticas dominantes. São estabelecidas outras regras de mercado garantidas pela dominação econômica dos mais fortes sobre os mais fracos culminando com os grandes monopólios globalizados, por sua vez, disseminados pelas culturas de massa. Assim, esses acontecimentos podem ser considerados como propagadores dos novos paradigmas, por excelência, do mundo contemporâneo, entendido aqui como atualidade e seus desdobramentos em Pós como, por exemplo, pós-moderno, pós humano, pós dramático, entre outros.

Novamente ressurge a questão: pode-se pensar neste Pós-moderno como um estado novo do ser, de características próprias e traços marcantes, embora não negue muitos traços característicos da Modernidade? Será que este momento não parece emergir de resistências à semente da Modernidade? Talvez, seja uma resistência às consequências do império da razão como dimensão humana prioritária. Talvez, ele não seja apenas desdobramentos de si, mas redirecionamentos de facetas particulares

como o acentuar do capitalismo e as novas perspectivas de mundo oriundas das recentes possibilidades tecnológicas? O Pós-moderno parece emergir de um fenômeno eminentemente múltiplo, muitas vezes, repleto de contraditoriedades. Ao mesmo tempo em que ele busca suas referências identitárias pluralizadas, também copia o passado subvertendo-lhe a ordem, contestando seus próprios conceitos, mas não, necessariamente, oferecendo modelos determinantes.

Para este fim, Lyotard (2002, p. 27-32) oferece um embasamento teórico para as modificações discutidas aqui. O autor lança bases para possíveis definições do período em que as transformações atravessam a sociedade modificando hábitos e posturas. Os movimentos artísticos, desde o século XIX, caminham para uma subjetivação da produção e uma atenção crítica às estruturas discursivas. Os avanços tecnológicos, por sua vez, além de criar novos veículos para a transmissão desses discursos, também possibilitam a mescla de linguagens.

Michael Archer (2001, p. 155), pensador das artes, reflete sobre fenômenos artísticos neste período de transição. O autor pressupõe que o Pós-modernismo, na arte, caracteriza-se pelo pluralismo e pela ausência de dogmatismos filosóficos e estéticos. O autor ainda discorre sobre o fim da história linear-causal da arte. Para ele, há uma multiplicidade de abordagens e atitudes que não negam o passado, mas usufruem de aspectos que lhes interessam.

1.2 Arte Contemporânea

Minha intenção aqui, não é desenvolver uma trilha pormenorizada das leituras realizadas sobre períodos anteriores, mas antes de tudo, eleger alguns dos momentos que considere marcantes, realçando fatos que possam ter contribuído para as transformações paradigmáticas do ser\pensar\fazer\sentir. Desse modo, a arte constitui-se como manifestação humana no-do-pelo mundo assim como ela é constituinte deste mundo. Portanto, cada espaço-tempo deixa seus rastros próprios que condensam os *modus operandi* dos seres humanos no mundo, seu funcionamento social, econômico, cultural e, enfim, suas manifestações artísticas sobre as quais me debruço nesta pesquisa que culmina com um olhar para dança, especificamente, para o percurso criador do espetáculo (Con)T@to.

A arte pré-moderna, neste contexto, foi brevemente visitada a fim de iluminar minha perspectiva daquilo que acontecia na relação com o que tem acontecido, em especial, para esclarecer melhor, a mim mesma, o que eu estava fazendo. Aqui, este estudo pôde me revelar interpenetrações, relações, consequências, enfim, enredamentos de seres humanos inseridos no tempo, no espaço e nos contextos socioculturais apontados. De acordo com Silva (2004, p.30) a arte pré-moderna pode ser vista como toda manifestação artística registrada desde os primórdios da Era Paleolítica até a revolução artística denominada de Modernismo na virada do século XX.

A arte, nas sociedades primitivas, tinha características ritualísticas. Subsequentemente, a civilização grega foi considerada o berço da cultura ocidental fundamentada na produção europeia dominante e colonizadora. Na Idade Média, em torno de 311 d.C, Constantino instituiu a Igreja Cristã como poder de Estado e a arte se revelava a partir de princípios religiosos. A pintura, por exemplo, não floresceu muito, pois, a forma humana era proibida de ser reproduzida, apenas as figuras religiosas eram permitidas. A Idade Média, ou seja, o período que vai de 500 até 1300 d.C mais ou menos, muitas vezes, é denominada de Idade das Trevas, pois, aos homens era necessário aspirar o reino dos céus e o corpo era considerado uma prisão na perspectiva da Igreja católica dominante na Europa na qual o conhecimento era bastante restrito aos membros da Igreja. Atualmente, o termo Idade das Trevas tem sido questionado por muitos historiadores, mas isto não vem ao caso agora.

O descontentamento com esta estrutura religiosa, sociocultural e econômica cristalizada, representada aqui pela dominação do clero e pelas organizações feudais, leva o povo a sofrer privações e às pestes. Este contexto, aliado ao crescente desenvolvimento agropecuário dos feudos, leva à geração de uma produção excedente que promove, por sua vez, o êxodo rural, o crescimento das cidades e a formação da classe burguesa. Este período foi denominado Baixa Idade Média caracterizando-se por sair uma época em que a Igreja praticava os horrores da inquisição e encaminhando-se uma transição para outra era. Este contexto me interessa, pois, na arte, o riso passa lentamente a fazer parte do cotidiano aparecendo em algumas manifestações humanas sem tanto pudor. William Shakespeare dirigiu e atuou em peças deste período que são encenadas até hoje como, por exemplo, "Sonhos de uma noite de verão". A excelência do teatro praticado nessa época pode

ser devida ao fato de que ele propõe certo desprendimento direto de questões religiosas, além da qualidade do texto. Muitos autores dirigiam seus intérpretes, dando a veracidade exigida na época e o tom exato de suas intenções à dramaturgia. Em XVI, elementos cênicos são introduzidos ao palco trazendo inovações de maquinarias, efeitos especiais, estabelecendo o palco ilusionista policênico como marca do teatro barroco.

A reflexão que se segue atinge, enfim, a Modernidade enquanto macroperíodo no qual ocorreram diversas manifestações artísticas reveladoras deste tempo marcado pelo império da razão. O Renascimento foi um dos primeiros movimentos culturais do período calcado em uma visão de mundo humanística. Esta visão de mundo valorizou o ser pensante acima das concepções religiosas que vigoraram no período anterior. Portanto, novas formas foram desenvolvidas em diversas linguagens artísticas. A música elaborou novos "conceitos de ritmo e métrica [...], com estruturas polifônicas mais complexas" (SILVA, 2004, p.38). A pintura, por sua vez, foi a expressão artística que mais se desenvolveu tecnicamente. Aqui, a perspectiva, o uso de novos matizes cromáticos, jogos de luz e sombra, uso de ângulos inusitados são algumas das características da pintura renascentista. Me perguntei, então, aonde estava a dança? Não as danças ritualizadas, não as manifestações orientais tão distantes da cultura europeia neste tempo, nem a dança enquanto entretenimento de festas, mas a dança arte...

Sem interromper minha linha de raciocínio, o Iluminismo foi um movimento intelectual do século XVIII que teve como principal característica uma confiança ilimitada na razão humana como instrumento capaz de alcançar a verdade. Em todas as partes, via-se a arte grega e o renascimento como intenção clara de resgatar o classicismo. Em alguns contextos ela denominou-se neoclassicismo. Um exemplo está nas edificações, como em casas ou em templos religiosos, colunas, frisos, estátuas, a planta dos edifícios com forma de cruz, entre outras. Algumas das obras arquitetônicas que mais se destacaram foram a Igreja de Santa Genoveva, projetada por Jacques Germain Soufflot e localizada em Paris e a Porta de Brandemburgo, localizada em Berlim, projetada pelo arquiteto Carl Gotthard Langhans. Hauser (1982, p. 598) descreve que estes edifícios apresentam, claramente, características neoclássicas absorvidas pelo período. Historicamente, por volta deste período, aparece a dança artística que pairava pelo meu pensamento, aquela que conheci nos

palcos da minha vida, o Ballet, no século XVII. O rei da França Luis XIV, denominava-se “Rei Sol”, por ter protagonizado, aos quinze anos, o papel de “rei sol” no *Ballet de la Nuit*. Politicamente, este nome também vem de sua conduta absolutista centralizadora enquanto representante de Deus e do Estado. Em 1653, este foi o primeiro dos vinte e seis balés que dançou como primeiro bailarino em seu reinado, só parando quando começou a envelhecer. Estes ballets prezavam pela harmonia e equilíbrio das formas, tão próprios do neoclassicismo em voga no período. Para mim, se faz interessante lembrar que Luis XIV foi um dos mais fortes monarcas absolutistas e, por isso, conseguia definir e mesmo impor questões de ordem política, econômica, cultural, entre outras, reforçando a postura neoimperialista europeia dominante e colonizadora. Não é difícil entender a imponência e imposição da arte francesa sobre outras manifestações artísticas neste contexto, inclusive com reverberações no mundo dominado.

O Romantismo, por sua vez, veio rompendo com os traços supracitados. Essa corrente reintroduziu a subjetividade, o sonho, a fantasia, as paixões, pois foi uma das primeiras fortes reações ao racionalismo operante. Valores do iluminismo e da arte renascentista, como o equilíbrio e a harmonia neoclássicos, foram abandonados a favor do indivíduo, do popular, do nacionalismo. Estas rupturas foram de extrema intensidade e ficaram marcadas na história da arte como, por exemplo, no movimento alemão STURM UND DRANG (Tempestade e Ímpeto), que buscava abalar uma série de regras cristalizadas do fazer artístico. Segundo Hauser (1982, p. 669), na literatura, a ruptura com os padrões determinados pela poética aristotélica provocou uma gigantesca revolução deste pensamento originário da cultura grega e jamais questionado até então. Até este período, a maioria dos balés giravam em torno de fadas, deuses e deusas. Os balés criados durante esse período pregam a magia e a delicadeza dos movimentos, onde a protagonista, apaixonada, representa fragilidade. Também são típicos os temas e personagens que envolvem a mitologia grega. O balé que marcou o início da fase romântica na dança foi “A Sífide”, criado por Filippo Taglioni em homenagem a sua filha Marie Taglioni.

Figura 1 – A Sífide, criado por Filippo Taglioni



Fonte: Pinterest.

O Realismo, ao contrário do romantismo, retoma a ênfase à verdade como valor máximo das obras e suas manifestações artísticas expressavam o desapego aos temas mitológicos e a recusa da dramaticidade romântica, considerada artificial. Porém, a busca da verdade, aqui, não se orientava pelos dogmas da realeza, mas pelos valores da sociedade burguesa aproximando-se do cotidiano. O homem deste espaço-tempo entendeu que precisava ser realista e ter uma visão mais técnica do mundo deixando um pouco de lado as emoções humanas. De acordo com Hauser (1982, p.793), esta atitude era influenciada pelas Revoluções Industriais que aconteciam nesta época. Posso citar, como exemplo, a escultura. Aqui, os artistas tentavam aproximar suas obras da realidade do mundo em que viviam retratando, muitas vezes, a sociedade e o contexto político da época. Auguste Rodin foi um dos escultores que se destacou nessa época pelas obras que buscavam representar os seres humanos em suas perspectivas próximas ao cotidiano e da realidade. O *pensador* é uma de suas obras mais características. No século XIX, tornou-se muito popular, tomando os palcos da Europa, Rússia e Estados Unidos o Ballet Giselle.

Figura 2 – Ballet Giselle



Fonte: Pinterest.

Em seguida, surgem reações antirrealistas. Como exemplo dessas ações, posso mencionar o Impressionismo, o Simbolismo e o Expressionismo dentre outras possibilidades. O Impressionismo foi um movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX. Hauser (1982, p. 846) diz que o entendimento de que as reproduções do real não atendiam às buscas da arte revelaram outros caminhos a estes antirrealistas. Os artistas propuseram outros procedimentos técnicos para obter os resultados que caracterizaram a pintura impressionista. Dentre eles, buscavam registrar as tonalidades que os objetos adquiriam ao refletir a luz solar num determinado momento, pois as cores da natureza se modificavam constantemente dependendo da incidência da luz do sol. As figuras não deviam ter contornos nítidos, pois a linha é uma abstração do ser humano para representar imagens. Edgar Degas foi um importante pintor, escultor e gravurista francês que, embora suas obras possuíssem fortes elementos do Realismo e do Renascimento italiano, foi um marco para o impressionismo dentre outras características pelas pinturas de bailarinas, mulheres, concertos e óperas.

Se o Impressionismo buscava fornecer sensações visuais, o Simbolismo almejava apreender valores transcendentais – o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado – que se encontram situados no polo oposto à razão analítica. A arte visa retomar a paixão, o sonho, a fantasia e o mistério, explorando um universo situado além das aparências sensíveis. O simbolismo, ao contrário, mobiliza um imaginário povoado de

símbolos religiosos, de imagens, de fantasias oníricas, de figuras femininas, dos temas da doença e da morte. A mulher foi um tema recorrente das obras simbolistas. Ao mesmo tempo a mulher é musa, deusa, ninfa, adúltera, cortesã e prostituta. Ela é cisne e serpente simultaneamente. Estes sentimentos contraditórios de sensualidade e ascetismo ganham, em suas obras, uma carga quase mágica ou hipnótica. O Simbolismo se caracterizou como uma estética heterogênea, pois abarcou artistas de diferentes nacionalidades, épocas e formação. Seu auge foi no período de 1905 e 1920 aproximadamente e se compôs a partir de diferentes círculos artísticos ao mesmo tempo. Como exemplo cito o dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa e principal expoente do teatro simbolista Maurice Maeterlinck que escreveu, dentre outros, *A Intrusa*. Esta obra dá voz e sentidos a signos, reiterando a natureza do teatro: o duplo, a composição entre aparências e essências, o visível e o não visível, a presença, o encontro.

Os Expressionistas, por sua vez, usavam cores fortes e vibrantes, figuras destorcidas e, por vezes, se utilizava da abstração para tratar temas como a alienação, bem como, faziam uso emocional e simbólico da cor e da linha. O Expressionismo é a arte dos extremos emocionais, da inquietação e da espiritualidade. Pode-se diferenciar o Expressionismo do Impressionismo, pois em lugar de reproduzir uma impressão do mundo que o cercava os expressionistas colocavam, em suas obras, as próprias conclusões e temperamentos sobre suas visões do mundo. Neste sentido, temos Mary Wigman fundadora da escola expressionista alemã. Ela vivenciou os temores das duas Guerras Mundiais que afetaram profundamente seu trabalho e suas criações. Após seu encontro com o pintor expressionista Emil Nolde, ela começou a descobrir seu próprio movimento a partir da utilização de máscaras criadas por ele e começa a desenvolver uma dança trágica. Sua primeira grande obra *Hexentanz* (A Dança da Feiticeira), de 1913, é um forte exemplo de sua produção artística.

Figura 3 – Hexentanz. A Dança da Feiticeira (1913)



Fonte: Pinterest.

Quando minhas leituras iniciaram, senti a necessidade de trilhar um caminho organizado pela história da arte. Porém, aos poucos, fui percebendo a grande rede que todos esses pensamentos foram engendrando. Esta percepção coloca o exercício reflexivo sobre a arte, aqui desenvolvido, sustentando-se pelas palavras de Silva (2004, p. 29) como uma “sucessão de afirmações estéticas, mudanças e convenções, onde cada obra pode ao mesmo tempo, contestar ou reportar-se ao passado, reafirmar o presente ou apontar para o futuro”.

No pós-moderno percebo que se abre um leque diversificado de possibilidades para criação artística, podendo a arte versar sobre estéticas que se revelam enquanto concepções de mundo de cunho político, social, propagandista. Entre tantos encaminhamentos processuais que permitem, inclusive, interações com público, a improvisação emerge e ganha seu espaço. Quem improvisa não é só o corpo, nem uma cabeça racional, nem tão pouco as “sensibilidades” ou o espontâneo mais profundo, quem improvisa é o corpo com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe.

Improvisar é um exercício de abandono, e também uma vazão para vir à tona toda bagagem colecionada com o decorrer das experiências, bem como aquelas que podem aflorar no momento. A improvisação é rodeada de dualismos, que impulsionam nosso modo de ver e viver essa prática. A materialidade do corpo não é pura, é composta por visibilidades e invisibilidades, e é isso que nos faz sermos corporeidades, esse trânsito livre entre o interno e o externo, o palpável e o não palpável, esse eterno jogo de existir mediado pela pele, pela respiração, pelo instinto

talvez, através do outro. Ela se torna, ainda, um agente facilitador das trocas entre corpo e espaço, como fluxo de liberdade dos rótulos impostos, dos movimentos que nos categorizam e codificam, reprimindo a oportunidade da experiência. Silva (2004, p. 59) coloca que:

A noção conceitual de obra de arte vai deixando de ser apenas um quadro, uma escultura ou um desenho para tornar-se um evento, um acontecimento com ampla participação do espectador. Muitas vezes o processo tornou-se mais importante que o produto, buscando de forma deliberada a ambiguidade, o acaso e o aleatório, características que podem facilmente ser encaixadas como pós-modernas. (SILVA; 2004, p. 59)

O período pós-moderno nas artes já indica uma série de questionamentos a começar pelo seu nome. Ele abriga, como dito anteriormente, posições definidas como, por exemplo, aquelas que combatem a possibilidade de uma mudança de era, outras que o julgam como um desdobramento do moderno, outras que defendem a ideia de que é uma reação ao período anterior, outros que o definem como combinação de conceitos de várias épocas e ainda os que classificam-no como um intervalo, mesmo que de longa duração, como preparação para o que ainda está para acontecer. A produção pós-moderna é rica, diversificada e em muitos aspectos substancialmente diferente do que se produziu no Modernismo. SILVA (2004, p.49) coloca bem quando diferencia Modernidade de Modernismo ao afirmar que

Modernidade e Modernismo são termos usados muitas vezes como sinônimos, quando na realidade o primeiro refere-se à uma época histórica específica, que inclusive é polêmica, e o segundo ao movimento filosófico, artístico e cultural que começou a delinear-se ao final do século XIX e início do século XX. (SILVA; 2004, p.49)

O termo que define o período histórico já oferece certo problema, pois o Pós parece não negar definitivamente o pensamento que o precede como habitualmente acontece entre movimentos artísticos. Pelo contrário, o Pós-Moderno, em muitos aspectos parece desenvolver, ramificar o Moderno. Além disso, este tempo não é uma seqüela do anterior, mas, talvez, evoque alguns desdobramentos de suas perspectivas marcantes.

Surge, ainda, neste conturbado contexto, a máquina da era, o computador que faz do “bit” o seu fetiche predileto, tornando-o uma segunda natureza humana. Santaella (2003, p.18) relata que o que mais a impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes

impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam. Com o computador, a realidade é virtual, tudo pode estar na sua casa e ao mesmo tempo está em seu lugar de origem. As realidades de espaço e tempo sofrem mudanças significativas e a continuidade histórica é repensada pelo viés da não linearidade e não causalidade dos acontecimentos.

A aproximação interdisciplinar entre a arte a tecnologia de mídia, por exemplo, permite vislumbrar a forma como a arte contemporânea e o artista se inserem neste meio informacional. Vive-se na era da informação, portanto o indivíduo artista está inserido nesse mundo e convive com as novas tecnologias da informação. Faz-se necessário um olhar mais atento sobre o comportamento da arte e do artista diante do mundo contemporâneo mergulhado na era da informação, seja como forma de expor trabalhos de arte, propagar ideias ou mesmo como forma de criação artística. É surpreendente perceber como essas áreas tão distintas podem se relacionar de forma tão íntima e como a Ciência da Informação contribui para formação cultural e construção do conhecimento, da sociedade contemporânea, possibilitando estabelecer um contato mais próximo sobre o pensamento do próprio indivíduo acerca de sua interação com o mundo e os prós e contras do uso da internet e das redes sociais.

Este contexto também revolve os efeitos que vem do capitalismo. Agrupações alheias aos *status quo* se multiplicam de vários modos, seja com fundamentos políticos, sociais, culturais. Convive-se tanto com organizações religiosas com fins pacíficos, quanto com aquelas que adotam fins terroristas; algumas propõem modelos de vida alternativos, outras querem impor e algumas apenas cultivar suas próprias ideologias de vida. Há, ainda, aquelas que querem alienar-se das esferas dominantes, outras querem oferecer resistência às dominações de ordem diversa.

Estas pessoas vivem em justaposição, o homem urbano fora do seu contexto natural é bombardeado com imagens descontextualizadas em grande velocidade. Santaella relata que com o desenvolvimento das tecnologias da informática, especialmente a partir da convergência explosiva do computador e das telecomunicações, as sociedades complexas foram crescentemente desenvolvendo uma habilidade surpreendente para armazenar e recuperar informações, tornando-as instantaneamente disponíveis em diferentes formas para quaisquer lugares. O mundo está se tornando uma gigantesca rede, o homem contemporâneo passa a ter, em

muitos momentos, sua individualidade assistida e torna-se uma paródia de si mesmo vivendo sob a filosofia do ter em detrimento do ser.

O uso da tecnologia foi desenvolvido como hibridação na arte quando Sandra Rey (2004) compreende o tema

[...] a hibridação na arte refere-se às formas artísticas que não se constituem enquanto aplicações ou explorações de uma técnica tomada como sistema fechado, constituindo um dado preliminar no processo de criação. Ao contrário, nas proposições que recorreram à hibridação, os artistas tiram partido das especificidades do médium, inventam procedimentos, realizam cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, lúdicas, sociológicas, filosóficas, conceituais, ecológicas e ou políticas. (REY; 2004)

Sendo assim, meu pensamento sobre a arte contemporânea não pretende se esgotar nem percorrer uma linha de pensamento linear e causal, mas pensar em como esses atravessamentos transpassam o mundo contemporâneo modificando toda a forma de ser\pensar\fazer\sentir em toda a sua diversidade. A arte, neste contexto expandido, reverbera estados múltiplos, simultâneos polissêmicos. Portanto, a dança(s) contemporânea(s) são atravessadas e atravessam o mundo em possibilidades inusitadas. Os artistas, por sua vez, estão atravessados por estes contextos expandidos e expressam-se nesta rede de afetamentos.

Enfim, de modo amplo, creio que a pós-modernidade privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do seu próprio discurso, recorrentemente, colonizador. Há, ainda, uma tendência de utilizar, algumas vezes de modo irônico, outras de modo dramático, outras vias para exploração de formas, ou em mecanismos que acentuam o poder do estranhamento, enfim, são incontáveis as possibilidades de apontar os conflitos do mundo contemporâneo pela arte.

Sendo assim, ao considerar os limites de um trabalho de graduação desenvolvido em dois semestres, o que posso discutir são pensamentos pontuais, são escolhas reflexivas, sobre este tempo e que estão incrustados nas manifestações humanas. Estes pensamentos pontuais mapeiam os aspectos que selecionei para refletir sobre arte contemporânea, em especial, a dança e, especificamente, sobre o trabalho (Con)T@to, desenvolvido durante o TCC.

Muitos padrões convencionais até então trabalhados pelas artes foram definitivamente abalados. A tradição calcada, prioritariamente, na razão passa a ser questionada e a dividir sua importância e atuação com as esferas do sentir, das sensações e das emoções. Os artistas passam a rebater as formas congeladas que tornam os resultados monotonamente iguais.

1.3 Dança (s) Contemporânea (s)

Nesse momento minhas leituras trilhadas chegam ao seu ponto crucial: como todas essas transformações no mundo contemporâneo afetam as criações em dança? De que forma os artistas estão lidando com essas mudanças paradigmáticas nos seus cotidianos? Soma-se a isto os fatos de manifestações do passado estejam sendo reciclados e a performatividade artística é tão diversa quanto o mundo contemporâneo. Por este motivo, às vezes, penso ser difícil falar de dança contemporânea ou dança pós-moderna no singular. Neste trabalho, tenho usado o termo contemporâneo apenas para situar o tempo atual que vai se desenhando a partir da década de 1960 e 1970 e não como categoria estética. Silva (2004, p. 63) ainda situa o

pós-modernismo não tanto como um conjunto de ideias, mas principalmente como uma condição e situa o seu início aproximadamente em 1972, a partir das mudanças essenciais da vida urbana e do “boom” da informática, apontando como características principais a maneira como o tempo e o espaço na vida cotidiana são experimentados, a aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, a legitimação através da referência ao passado, a pluralidade dos códigos de criação e a incredulidade perante as metanarrativas (Marx e Freud por exemplo). (SILVA; 2004, p. 63)

O contexto supracitado me faz crer que a dança pode ser uma arte ativa na sociedade com a imprevisibilidade do mundo contemporâneo em expansão. São tantas as possibilidades que posso chegar a pensar se realmente qualquer movimento, em qualquer lugar, em qualquer hora e, mesmo praticamente a ausência de movimento poderia ser considerado dança. Todos estes pensamentos se reverberam no meu fazer arte e estão presentes no espetáculo (Con)Tato, com mais ou menos intensidade, de acordo com as escolhas do grupo de formandas.

Muitos padrões convencionais até então trabalhados pelas artes foram definitivamente abalados. A tradição calcada, prioritariamente, na razão passa a ser questionada e a dividir sua importância e atuação com as esferas do sentir, das sensações e das emoções. Os artistas passam a rebater as formas congeladas que tornam os resultados monotonamente iguais.

Minha reflexão não dá conta de abordar todas as discussões que gravitam em torno da dança contemporânea. Portanto, selecionei alguns aspectos que serão desenvolvidos tais como as questões sobre as relações hierárquicas e autorias; o ritual cotidiano chamado aqui de cuidado de si; as técnicas e os procedimentos adotados; as escolhas temáticas e o processo de criação; o uso da improvisação; as escolhas relacionadas ao espaço cênico; as sonoridades; o tratamento dado aos elementos do espetáculo como cenário, luz e figurino; as relações com público; a inserção das novas tecnologias em cena.

Assim também, se faz repensável os papéis de cada artista criador quando trabalham em grupo, como é o caso desta pesquisa. As antigas hierarquias autoritárias foram revistas. Até então um coreógrafo estipulava os movimentos e cenas e os bailarinos acatavam suas proposições atuando somente como intérprete da obra. Se houvesse diretor ele definiria outras questões estéticas da obra. Há algumas décadas estas posições cristalizadas começaram a dividir espaço com outras. Os participantes transitam nestas funções ou compartilham seu saber-fazer gerando proposições coletivizadas ou, ainda desmancham qualquer posição definida a priori. Neste contexto, multiplicam-se possibilidades que se definem, às vezes, durante o próprio fazer, outras se definem com antecedência. A partir dos coletivos, que começam a borbulhar a partir dos anos 1960, também surgem os processos colaborativos. Para Biancalana

Este modo de funcionar não está interessado em transmitir um saber acumulativo, mas em promover um movimento que gere a chance de um acesso imprevisto. Surge a necessidade de cruzar fronteiras familiares da experiência própria, das habilidades e dos recursos intelectuais para adentrar num território estranho, diferente. As habilidades emergem do contato e da relação com outros. Ao trespassar fronteiras estagnadas de operações previsíveis, os envolvidos podem se encontrar em uma inesperada e múltipla rede de pontos incertos de contato que provocam deslizamentos, cruzamentos e trocas. (BIANCALANA; 2016)

Estes últimos preservam a individualidade dos participantes de um grupo no coletivo. Os processos colaborativos são trabalhos em que a criação busca a horizontalidade nas relações, ou seja, procuram abolir a hierarquia autoritária em busca da valorização da expressividade de cada membro do grupo. Estas questões recaem, ainda, sobre as discussões sobre autoria compartilhada que não serão abordadas neste momento.

Cassiano Quilici refere-se ao cuidado de si como uma “forma multifacetada que visa florescer certas qualidades humanas latentes” (QUILICI, 2011, p. 2). Neste trabalho, o termo foi emprestado pela identificação gerada com seus pressupostos. Para ele, as ideias de ocupar-se de si “indicam um movimento de ruptura com um modo de existência mediano, constituindo-se como via de acesso a uma experiência transfiguradora do sujeito” (QUILICI, 2011, p. 3). Estes conceitos viabilizam um fazer no qual esta relação psicofísica se manifesta como um processo capaz de desenvolver atenção, percepção, conhecimento e respeito consigo e com o outro. Este autor escreve a partir de sua experiência com a área de teatro, mas as questões abordadas por ele também têm sido pensadas e experimentadas na dança. Propostas diversas tem sido difundidas desde a segunda metade do século XX e à algum tempo, tem sido agrupadas por estudiosos da dança e denominadas de somática. Esta que é uma técnica baseada na consciência corporal, que tem como um de seus objetivos a recuperação e manutenção da saúde de seus praticantes, através de movimentos. Preocupa-se em trabalhar o corpo, levando em conta as características e limites individuais. Não sendo uma técnica usada para substituir o treinamento técnico em dança, mas para ampliá-lo.

O constante exercício do cuidado de si e sobre si redimensiona o investimento das energias, geralmente gasto em hábitos automatizados. Para Mauss (1950, p. 408), estes hábitos automatizados são “montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa”. Desta maneira, o autoconhecimento provoca buscas constantes que tentam transitar pelas necessidades individuais, pelos interesses e desejos criadores e pelo mergulho nas tradições dinamizadas. Esta atitude sacode estabilidades e instiga novas configurações das experiências passadas que são reatualizadas no presente. Acredito que este cuidado de si pode permitir uma

conexão com um momento em que é possível viver com sinceridade, com uma intencionalidade clara, e com o desejo de expressão-comunicação através do movimento dançado por alguém que o vive em plenitude.

As escolhas temáticas dos grupos também são extremamente diversificadas e afloram de questões formais e vão até o desejo de falar sobre o que se vive, o caos, a política atual, entre outras. Estas abordagens também parecem emergir ao lado de questionamentos estéticos sobre a arte, ou seja, sobre o que pode ou não pode, o que é legitimado pelos pares ou não e porquê. Abre-se um leque de possibilidades primoroso para a criação artística, podendo a arte da dança versar sobre temas de diversas questões. Agora, a antiga discussão sobre a arte pela arte versus arte com função social parece conviver sem problemas.

No que se refere ao processo criador de cada obra, ele passa a ser valorizado, muitas vezes, na mesma medida que o produto sendo processo e produto entendidos como uma coisa única. No lugar de um objeto de arte acabado, surgem os Happenings e a Performance Arte, assim como uma série de obras realizadas no presente. A improvisação vai ganhando espaço, sendo vista pelo senso comum, por muito tempo, como qualquer movimento jogado na hora, qualquer coisa. Esta visão equivocada tem sido abandonada e a improvisação tem se tornado um caminho recorrente nas artes. Mas, a arte aparentemente inacabada ainda causa incômodos. Não há processo improvisacional sem referências, ou sem parâmetros ou sem um propósito de existência e execução. Para

improvisar há que se correr riscos, ter coragem e autenticidade. A improvisação é um processo complexo de respostas aos impulsos provenientes dos estímulos criativos. Por algum tempo, relacionou-se o improviso em dança feita de qualquer maneira [...]. O improviso se dá por impulsos, mas não é um processo estruturado, acontece fiel à nossa individualidade, conduzindo-nos de acordo com regras inerentes à nossa própria natureza. (NAVAS; LOBO, 2008, p. 119).

No que se refere ao público, em meados dos anos 1960 e 1970, ele deixa de ser passivo e se torna, cada vez mais, agente na construção da obra. Assim, a importância do processo sobre o objeto da arte amplia ainda mais seu valor. Esta perspectiva vai aproximando a arte da vida na medida que as coisas deixam de ser tão pré-estabelecidas e acontecem no momento em que são elaboradas. O espectador que era visto como passivo, pois não se manifestava e nem interagiu com

as obras, agora é sacudido e instigado a olhar a obra de arte participando dela. Muitas vezes tomando decisões, selecionando o foco, tentando completar a forma através de suas próprias conexões, outras vezes interferindo ativamente na sua construção.

O espaço cênico vai além da mera convenção historicamente pautada no palco italiano ou mesmo no frontalidade. A dança, assim como o teatro têm repensado seu lugar e admitido outras possibilidades como a rua, uma capela abandonada, os trilhos de um trem, enfim, o espaço faz parte da obra, portanto, é pensado no contexto da concepção. No tocante à cenografia, ela deixa de ser apenas um elemento apartado da obra, uma decoração figurativa ou uma ambientação pictórica. A dança passa a admitir o uso de objetos, estruturas, tecnologias, o corpo pode ser modificado com prolongamentos de si. Também é significativa a experimentação da simplicidade, na qual o movimento, e nada mais, delineiam a cena. Em qualquer situação as espacialidades são concepções coerentes com a proposição artística.

A sonoridade é revolucionada quando Isadora Duncan ao dançar ao som dos grandes compositores de recitais, questiona as ideias de linearidade e hierarquia, rompendo com as noções tradicionais de melodia, ritmo e harmonia. Mas foi apenas em meados do século XX, com a forte parceria entre o coreógrafo Merce Cunningham e o músico John Cage, que surgiram os conceitos de coexistência, autonomia e acaso permeando ambas as artes. Cage redimensiona também os conceitos de barulho e ruído, reunindo na mesma música várias possibilidades de criar novas percepções. Cunningham, por sua vez, acredita na expressividade do movimento em si. A partir deles, multiplicam-se as possibilidades de: dançar a música, dançar na música, dançar sem música, dançar o silêncio.

A iluminação também é presença na cena, seja ela luz natural, projeções, luz elétrica comum, luz de velas, de lanternas ou iluminação de refletores elaborada para a cena. São tantas as possibilidades, inclusive a integração de mais de uma. Quando a luz é pensada para a cena, ela pode dar ênfase a certos aspectos ou momentos da obra podendo estabelecer relações entre o bailarino e os elementos cênicos, enfatizando expressões, delimitando espaços. Há um manancial de propostas que envolvem, também, o figurino. Ele é um elemento importante da linguagem visual do espetáculo e vai de grandes estudos voltados para esta perspectiva, a exemplo dos

trabalhos de Loie Fuller até o uso das roupas do dia-a-dia do artista. Na dança, há um aspecto que permanece recorrente, não obrigatório, por ser inerente a esta arte, ele deveria ser confortável e não limitar a movimentação. Ele pode ser carregado de simbologias ou de sentidos presentes nos objetivos ou nas características conceituais da obra.

Figura 4 – Loie Fuller



Fonte: Pinterest.

Além disso, nos dias atuais é cada vez mais intenso o desenvolvimento e experimentação de recursos tecnológicos na arte, como foi mencionado anteriormente. Na dança estes recursos estão ao alcance dos artistas, isso tem possibilitado criações antes não imaginadas, seja pela abrangência dos meios de comunicação, como pelas possibilidades de criações interdisciplinares. Tais fatos têm alterado muito o perfil do artista criador, incorporado às novas criações, aos equipamentos multimídia, à criação de ambientes imersivos, de experiências artísticas multissensoriais. Há, ainda, a utilização de códigos de programação e criações artísticas elaboradas por profissionais outros que não aqueles com formação artística exclusivamente, como é o caso de designers, matemáticos, cientistas da computação e demais profissionais. Essa não é a questão de fato, pois a tecnologia nesse caso pode ser um elemento fantástico nas obras artísticas do século XXI. Um dos pioneiros da integração dança tecnologia no início do século XX foi Oscar Schlemmer, um dos membros da Bauhaus, com seu ballet Triade.

2 O PERCURSO CRIADOR

Ao encontrar a turma na primeira semana de aula do último ano de graduação em dança percebemos que muitos caminhos a seguir deveriam ser escolhidos com cuidado. Portanto, peço licença para escrever este capítulo transitando entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Isto se justifica porque, apesar de eu estar falando aqui da minha pesquisa individual, cada passo dado foi fruto de decisões coletivas entre nós.

Neste contexto, minha investigação que se propõe pensar a produção em dança, atualmente, se cruza com a produção deste trabalho de fim de curso. Nossos olhares se voltaram para o cuidado de si como bailarinas desse processo, para os encontros com o coletivo, para o tema do espetáculo de conclusão de curso, para os limites de intervenção da orientadora que também passa a ser diretora artística, para os procedimentos de criação, para as escolhas da concepção do trabalho, entre outras questões. Simultaneamente ocorriam as orientações individuais e a definição do foco de pesquisa no projeto individual. Este capítulo reverbera nossas vozes, as vozes da prática cotidiana em laboratório de criação que interpenetra nossa carne aos diários de bordo materializados no nosso dia-a-dia.

Somos três alunas trabalhando colaborativamente em práticas corporais três vezes por semana. Cada encontro preenche uma manhã de trabalho. O encaminhamento destes encontros foi desenvolvido por nós a partir de nossas bagagens, ou seja, nosso repertório de saberes instaurado em nossos corpos pelas tradições vivenciadas somadas aos nossos interesses e necessidades do momento. No início deu certo medo do que a outra gostaria de realizar como prática, pois apesar das diferenças serem muito positivas, a mim causam receios. Eu sabia que precisaríamos ter maturidade para lidar com essas diferenças. Aos poucos, fomos escolhendo o que o corpo do trio desejava e necessitava. A prática foi ganhando corpo, pois trazia nossas vivências ao longo dos três anos no Curso. Assim, surge a técnica do balé, da dança moderna, entre outras vivências advindas de disciplinas como consciência corporal e procedimentos de criação ajustadas aos nossos desejos e às nossas necessidades. Com o tempo, fomos observando desejos e necessidades específicas de cada uma. Assim, entre as necessidades de cada uma enxergamos e

sentimos, a carência de flexibilidade de uma, a falta de força de outra e ainda a necessidade de resistência de outra. Fatores que gostaríamos de desenvolver. Não para sermos super mulheres com as pernas na cabeça, fortes e extremamente resistentes. A busca não era o virtosismo, mas estar em contato com habilidades que liberam o corpo para o movimento. Como posso me lançar, me entregar a processos diversos de criação se minhas articulações estão travadas, se eu não consigo sustentar meu próprio peso e não tenho a mínima resistência para espantar o acomodamento e a preguiça? Embora os encontros fossem coletivos, cabia a cada indivíduo ficar alerta para sua individualidade ou para o que foi se aproximando, posteriormente, dos referenciais que adotam o termo cuidado de si. Este nome foi empregado pela colega Liana. A pesquisa individual dela focou-se no trabalho corporal cotidiano de bailarinos nos dias atuais estudando referenciais que adotam esta perspectiva (se houver interesse, ler TCC de Liana Cunha-2017).

Sendo assim, a prática foi permeada por questionamentos do que fazíamos mesclado ao que estudávamos. O que se transformou diante das abordagens corporais de outros tempos? Como os artistas da cena, especialmente bailarinos têm repensado sobre sua prática? Como isso se reverbera nas práticas disponíveis? O que permanece ritualizado? O que se diferencia somando ou subtraindo destes rituais, hoje, tão diversos entre bailarinos? Quais as recorrências destas mudanças e porquê? Ainda existem regras rígidas de certo-errado, quais? O que eu-nós, neste processo de TCC, queremos contribuir a partir de nós mesmas? Finalmente, qual é o contexto destas proposições nas últimas décadas? As propostas de trabalho corporal com as quais se depara atualmente não são meras novidades, mas emergem de contextos socioculturais diversificados e dinâmicos com implicações políticas, econômicas, entre outras. Esta diversidade revela nuances do contexto expandido da arte contemporânea, inclusive transbordam saberes historicamente colonizadores.

Em uma manhã, antes do cuidado de si acontecer, sentadas na nossa salinha pequena, iniciamos nossas conversas referentes aos desejos de pesquisa. De olhos estalados voltados para a orientadora, buscávamos alguma direção. Na verdade, eu até esperava que ela sugerisse algo. Entre uma sugestão e outra surge, inicialmente, a ideia do corpomídia, sugerida pela colega Ariadne. O interesse da Liana era falar da importância do ritual prático cotidiano do bailarino. Eu, “ah” eu queria falar sobre mil sensações e emoções que me envolvem, sobre afetividade, sobre relações humanas,

mas ainda não sabia afunilar esta intenção a algum campo de pesquisa. Parecia que nada tinha ligação. Como entrelaçar estes desejos aparentemente tão díspares?

Foi, então, que nossa orientadora, com um olhar atento percebeu uma possibilidade de unir os desejos de cada uma. Assim, juntas, decidimos coletivamente, fazer da temática do espetáculo artístico um questionamento acerca das relações interpessoais afetadas pela cibercultura. Queríamos pensar no atravessamento das mídias e tecnologias disponíveis nas relações humanas.

Assim, cada uma de nós tem seus temas de pesquisa individuais no TCC. O primeiro supracitado, refere-se ao trabalho de si, ou seja, aos rituais cotidianos dos bailarinos nos dias de hoje. O outro consiste de uma proposta de processo criador (se houver interesse, ler TCC de Ariadne Paz-2017). O terceiro é a minha temática que se debruça sobre uma análise do percurso criador do espetáculo (Con)T@to enquanto produção de dança no mundo contemporâneo. Como já esclareci anteriormente, meu olhar recaiu sobre o modo como preparamos nosso percurso cotidiano, sobre o processo criador e sobre a obra em si, contextualizando-os na produção artística contemporânea. Esse olhar se pauta sobre a produção de dança, especialmente, sobre o que este trabalho traz destas referências sobre o momento atual. Sendo assim, todas as pesquisas individuais lançam um olhar próprio para o mesmo trabalho, são vinculadas ao espetáculo de final de curso criado coletivamente.

O primeiro aspecto analisado por mim remete-se ao modo como nos preparamos corporalmente para o ofício de bailarinas hoje, aqui, levando em conta nossas leituras e práticas. Durante nossas primeiras conversas percebemos que a realidade do artista requer cuidados corporais cotidianos, ainda mais quando se trata de um trabalho coletivo com interesses e necessidades psicofísicas diferentes. Então, surgiram algumas questões cruciais para a criação dos nossos procedimentos práticos nos encontros. Algumas indagações como, por exemplo, se iríamos fazer aulas tradicionais baseadas em alguma técnica específica, ou se iríamos escolher alguns exercícios de alguns procedimentos conhecidos, permearam nossas dúvidas iniciais. Se nós iríamos modificá-los, ou melhor, permitir que o percurso fosse maleável atendendo nossas proposições de cada momento. Dúvidas ainda eram muitas neste momento, mas nada melhor do que começar e deixar que os corpos possam estar abertos aos acontecimentos que nos deram subsídios para a criação das práticas

corporais nos nossos encontros. Estes fazeres cotidianos vem sendo modificados respondendo aos saberes de cada uma, aos desejos, às necessidades psicofísicas e interesses investigativos apresentados pelo coletivo.

Nesse trabalho optamos pela construção de uma prática corporal baseada em uma série de exercícios primeiramente retomados de nossas bagagens de aulas ao longo da graduação. Como artistas inseridas em um grupo e, ao mesmo tempo respeitando nossas individualidades, buscamos conferir autonomia a cada uma na execução do ritual cotidiano em constante elaboração e reelaboração. Neste sentido, viemos modificando essas práticas, experimentando outras formas de fazer, colocando a música ou\desligando-a, percebendo como as mudanças nos afetam e que modificações elas nos provocam. Muitas vezes decidimos que, se surgisse oportunidade de nos relacionarmos, nós iríamos permitir que isso acontecesse. Aconteceu com certa frequência, especialmente, a partir das iniciativas, estímulos e impulsos da Liana. Entendo que quando estou fazendo esta prática não estou em cena, não sou obra, mas estou trabalhando tanto o meu ser quanto trabalho para ser obra no momento em me materializo como tal. Isso exige um cuidado de mim mesma e, neste caso do grupo do TCC, o cuidado de nós, minucioso.

Neste momento, também atentei sobre o efeito da diretora estar ou não coordenando e\ou assistindo as práticas. Se essa ação modificava o meu desempenho, sabendo que havia alguém assistindo. Pensei que isso não deveria alterar o meu processo. Este trabalho cotidiano ritualizado que praticamos não é para ser assistido, mas está focado no desenvolvimento psicofísico do próprio artista. As práticas corporais em laboratório, voltadas para o cuidado de si, percorreram todo o trabalho. Aqui, as concepções de corpo que norteiam o ser/estar no mundo contemporâneo consideraram as necessidades psicofísicas individuais, os interesses criadores do momento, as tradições culturais corporais instauradas pelas experiências nos nossos corpos ao longo da vida. Os desejos de cada uma que moveram o pensar-sentir-agir no coletivo. Estes aspectos considerados levaram em conta, ainda, os limites individuais e os desafios aos quais nos propusemos. Também refletimos sobre qual seria o papel da orientação ao longo do ano.

O segundo aspecto sobre o qual pretendo refletir é a proposta de construir um processo criador. No decorrer dos encontros passamos a refletir sobre o processo de criação para o espetáculo que era interesse investigativo da Ariadne. Foi sugerido

pela orientadora uma adaptação do sistema de Análise Ativa (AA) a ser aplicado na criação em dança. A AA é um sistema de análise de textos, desenvolvido a mais de um século atrás, por Stanislavski e Dantchenco. Estas figuras pertenceram ao mundo do teatro e suas investidas caminharam no sentido de encontrar um meio de entender os textos a serem encenados pela via da ação, afinal, eles trabalhavam com atores em ação.

Esta sugestão foi, devido a nossa escolha de buscar elementos para criação a partir de textos, notícias, referentes aos atravessamentos da tecnologia nas relações humanas. Lemos muito sobre como a cibercultura afeta as relações humanas contemporaneamente. Nosso desejo não era desfilas possibilidades de incorporar a tecnologia virtual à cena, como mencionei em alguns trabalhos de dança no capítulo anterior. Nós queríamos dançar nossa percepção sobre como estes atravessamentos tecnológicos produzem efeitos socioculturais.

Neste contexto, surgiram questões sobre como adaptar elementos da AA para a dança que se faz hoje, e que elementos adaptar a fim de atender nossas buscas expressivas. O trabalho que propomos não conta uma história linearmente, não tem um conflito pontual nem causalidades. Buscávamos ações com sentido advindo das inquietações dos textos. Estas ações seriam células matrizes para partituras de movimento, sequências coreográficas ou motes para jogos improvisacionais. Sendo assim, não foram utilizadas as formulações de Stanislavski em si, mas sim alguns princípios da análise textual como base para elaboração de uma ferramenta de estímulo à criação em dança. Entre os elementos de análise desenvolvidos por Stanislavski, foram escolhidos e serão utilizados os seguintes no processo para a análise dos textos: situação, objetivo, obstáculo, personagem (nesta pesquisa foi reconhecido como agente da ação), ações. Para a realização dessa análise foi construída, pela Ariadne, a tabela abaixo.

Situação	Obstáculo	Objetivo	Agente da Ação	Ação
1				
2				
...				

8				
---	--	--	--	--

Os argumentos extraídos do material textual sobre as interferências da cibercultura nas relações humanas entraram no procedimento através de seu estudo e entendimento pela via da tabela construída. Portanto, o material textual selecionado foi submetido aos elementos da tabela construída. Cada momento de criação, sobre determinado texto teve uma situação, que foi o contexto geral da cena. A situação tem um objetivo a ser cumprido. O objetivo é indicado pelo texto. Então, detectamos aquilo que impede o objetivo de acontecer, o obstáculo. Em seguida, esclarecemos quem deve lutar contra as circunstâncias, o agente, aqui o bailarino. Assim, buscamos encontrar ações advindas dos assuntos discutidos pelo material textual que objetiva impulsionar as improvisações em laboratório de criação. A tabela foi elaborada pela Ariadne, mas os textos foram lidos e estudados por todas, assim como o seu preenchimento (Apêndice**). Dela extraímos argumentos para montar as improvisações. Portanto, estas improvisações foram estimuladas pelas palavras extraídas da tabela, especialmente os verbos de ação norteadores dos objetivos de cada cena. Cada uma das três artistas-pesquisadoras identificou-se com alguns dos pontos encontrados nos textos. Até então, estes pontos foram detectados nas relações afetivas. Estes pontos são materializados pela via processos improvisacionais em partituras de movimentos de dança que se tornaram células matrizes do espetáculo.

A primeira proposta a partir da tabela supracitada foi sugerida pela colega Liana Cunha. O intuito do trabalho era fazer surgir movimentos na busca por tudo que estávamos pensando sobre os efeitos da cibercultura nas relações humanas. A proposta partiu dos verbos de ação provenientes da situação 1 e 2 da tabela. Assim, foram levantadas algumas indicações, como: abraçar e separar; entrelaçar os braços; contato de pés; contato de cabeças; entrelaçar de mãos; esforçar-se para ficar; agarrar; entregar o peso; arrastar; abraçar as pernas; mãos nos pés; tocar; e ainda houve a possibilidade de usar objetos como: base de uma cadeira e escada. Muitas coisas experimentadas foram descartadas. Apresentamos nossa partitura umas para outras e conversamos. Voltamos ao trabalho. Fomos lapidando a partitura apenas com aquilo que marcou profundamente e que conseguimos verbalizar nas reflexões

após as apresentações a cada uma. A fim de esclarecer, para nós mesmas, o que motivava cada momento da partitura, criamos um subtexto para nós mesmas. O meu era assim:

_ A espera pelo outro me cansa. O corpo formiga, a respiração ansiosa. Desisto, desabo! Me guardo! Mas assim procuro e dessa vez eu quase alcanço. Não deu! Me guardo aos poucos novamente e de repente com o olhar fixo em algo encontro alguém. Ai que ansiedade. Que demora! Vem logo, chega logo e fique! A gravidade me puxa, me consome, me engole, busco o outro. Será que está mais perto? E quando quase desisto, espera! Algo está se modificando, talvez esteja aqui, talvez sempre estivesse. Vem para perto, vem para dentro. Quero te conhecer! Conheço, desvendo, enlaço, abraço, é meu! Entre dedos pontilhando, dedilhando uma espera ansiosa. Assim nasceu minha célula individual.

Os olhos encontram o que dedilho o tempo todo, o corpo acompanha. Não posso perder de vista, quero conhecer. O toque, o calor, os dedos, ficam as impressões digitais, é como se nos tornássemos uma só naquele momento. Os movimentos vão surgindo a partir de toda bagagem que arrecadamos até então, juntamente com os estímulos propostos. Depois que fizemos tudo no coletivo, a ideia foi retomar o que foi construído juntas, mas de forma individual, isoladas. Após assistir as partituras umas das outras nos identificamos com algumas coisas que incorporamos à nossa nova partitura. Surge outra que é a nossa mesma com elementos das colegas. Finalmente, criamos uma terceira com partes das partituras de movimentos das três. É como se fossemos nos aproximando pela semelhança do movimento e ao mesmo tempo mantendo a distância. Estas três partituras de cada uma tornou-se o centro nevrálgico do espetáculo a partir das quais afloraram as outras que vem antes e que vem depois delas.

No decorrer do processo aconteceu um próximo momento de criação a partir da colega Ariadne: a lentidão das esperas nos ambientes virtuais da internet. Assim nasceu uma das movimentações chave de toda a obra que é quando deitamos no chão em posição lateral quase fetal e caminhamos em círculo sem sair do lugar.



Os corpos se enrolam, a intensidade da movimentação acelera e diminui. Olhares se cruzam, mas não paramos. Não há pausas, apenas respiração, em alguns instantes é possível sentar e iniciar o caminho por outro lado, mas sempre assim, no fluxo contínuo do movimento.

Assim, definimos as primeiras células de movimentações, que formaram a vida da obra. Percebo que todas as individualidades e as coletividades aparecem e se entrecruzam em cada detalhe dessa parte do trabalho. Os estímulos foram os mesmos, os processos também, mas o que nasceu se fez tão diferente, tão pessoal e tão cheio de pontos de contato. As leituras psicofisicamente se dinamizaram de uma maneira única que é impossível não perceber o indivíduo mesmo no coletivo. Criamos contos, buscamos referências, fizemos leituras da história da outra, trocamos, apagamos e reconstruímos, e isso se repetiu por dias. Foi assim que fizemos nascer estas cenas, com atravessamentos umas das outras. Pequenas movimentações das colegas que nos identificamos nos atravessam reverberando algo que nos aproxima umas das outras como parte de nós mesmas.

Não foi tarefa fácil apropriar-me de uma movimentação que não nasceu do meu próprio dançar, do meu questionamento. Eu pensava de que forma se faria verdadeiro esse movimento que parte do outro, me encontra e se torna meu. Me entrelaça! De repente, estou contando minha história com partes que não são apenas minhas. Parece que já vi essa cena em outros lugares reais! Depois disso, incorporamos as coincidências, montando uma cena juntas, construída a partir de referências escolhidas por cada uma de nós. Estas células todas foram ganhando força e se

tornaram o centro irradiador dos sentidos que produzíamos e, a partir delas desenrolou-se o processo.

O terceiro e último aspecto que me interessou nesta análise do nosso percurso foi o modo de conceber a obra coerentemente em todos os seus detalhes sonoros e visuais. Entre eles, o que mais superou nossas expectativas foi a relação com as sonoridades que compuseram a trilha sonora de (Con) T@to. No decorrer do processo, conhecemos quem faria nossa trilha sonora, Patrício Orozco Contreras que, com muita gentileza, vontade e dedicação, aceitou fazer parte desse projeto que foi nosso espetáculo de conclusão de curso. Nos encontramos e conversamos muito, sentar com o compositor modificou muito minha forma de pensar as movimentações. Começo, então, a ver novas possibilidades para as cenas. Visitamos sonoridades tecnológicas que ele chamava de barulhos. Aqui, neste trabalho, pela primeira vez na minha vida, a música foi criada para a dança e não o inverso. Assim, não cogitamos algo tão harmônico, contínuo, pensamos os sons como elemento presente e constituinte do espetáculo. Foi criada uma trilha inédita, a partir do olhar do compositor musical em relação a toda movimentação que ele assistiu em ensaios. Além do que ele viu, ele pediu a nós que verbalizássemos um pouco sobre o sentido daquilo para nós. Vejo muito da personalidade de cada uma de nós em cena, assim como também as vejo na trilha sonora. É como se o Patrício pudesse nos ler. É como se a música criada para a minha partitura fosse o som do meu próprio corpo, da minha carne.

Quanto à visualidade do espetáculo começamos a pensar no espaço, na cenografia, no figurino e maquiagem, nas relações com o público. A primeira coisa que definimos foi que usaríamos palco italiano. A caixa cênica reproduz a imagem retangular das telas dos dispositivos eletrônicos disponíveis. Logo a orientadora sugeriu que construíssemos uns quadrados gigantes de madeira com rodízios embaixo para experimentarmos como elemento da cena. Estes grandes objetos surgiram, inicialmente, como metáfora dos dispositivos eletrônicos tão presentes na vida contemporânea além de contribuírem para criação de uma perspectiva tridimensional em contraste com a visão chapada do palco italiano. Muitos jogos de cena emergiram da ideia de sua confecção. Sua presença imaginada já abriu muitas possibilidades de criação. Sua presença física imponente gerou ainda mais possibilidades. As duas primeiras cenas decorrem disso. Na primeira cena aparecemos em metades. Ela se chamou *Fragmentos* e trabalhou a possibilidade de

mostrarmos apenas as partes que queremos nos ambientes virtuais. Na segunda cena, os praticáveis se deslocam pelo espaço cênico, cada uma de nós com o seu, em diversos ritmos e modos de nos relacionarmos com esta possibilidade. Esta segunda cena nos remete à navegação na internet e se chamou *Viagem*. Depois vieram as cenas minuciosamente descritas acima que são o coração do espetáculo. Em seguida vêm as cenas finais. Nas duas próximas trabalhamos as tentativas de aproximação concreta e a presença em contrapartida do mundo virtual respectivamente. Finalmente, os quadrados se sobrepõem assimetricamente e o espetáculo termina conosco brincando de pega-esconde entre eles.

Ainda no que se refere à visualidade pensamos na luz e trabalhamos com o Leonardo Roat que é o responsável pela criação da iluminação do nosso espetáculo. Com ele acabamos discutindo figurinos. Chegamos à conclusão que os figurinos poderiam enfatizar nossas diferenças, assim optamos por tons de cinza para que as possibilidades de trabalhar com a luz fossem maiores, porém cada modelo de figurino aguçando o que a célula individual de cada uma diz. Por exemplo, o meu figurino, remete a algo mais sério, mais centrado, tendo a ver com a minha célula de movimento. Além disso, conversamos muito com ele sobre os porquês estéticos escolhidos para a criação de cada cena da obra. Como se constituirão todos os detalhes entendidos como uma coisa única, mas discutidos em sua singularidade poética. Segundo ele, todas as imagens presentes falam e isso modifica o tempo todo o que queremos dizer.

No meio do caminho, a minha Coorientadora nos fez uma visita assistindo e conversando sobre todo o material que já tínhamos. Seu olhar sobre nosso trabalho traz inspirações juntamente com algumas provocações. O motivo pelos quais estamos fazendo o que fazemos é indagado e passo, nesse instante, a me perguntar qual o motivo real de tudo isso que está sendo construído por mim aliado às minhas colegas e orientadora nesse processo. De onde surgiu a minha ligação com o tema proposto e porque todos esses movimentos questionadores estavam dentro de mim o tempo todo? Voltei para casa nesse dia pensando muito em todas essas questões e como elas realmente me afetam.

A mesma Coorientadora, Sílvia Wolff, me indicou uma bibliografia que amenizou minhas dúvidas trazendo novos significados para todo o meu modo de fazer\pensar\criar\dançar esse espetáculo. Bauman (2003 p. 7 e 8) cita que no líquido

cenário da vida moderna, ainda que tão conectados, estamos desligados. Nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia da permanência. Estas relações que, ao mesmo são soltas, tentam apertar os laços, pois se tornam inseguras justamente por deixarem todas as portas abertas. O medo de não ser feliz, tendo uma relação congelada, está ligado ao desejo de relacionar-se em conflito com o fato de não se relacionar profundamente. Estes opostos andam juntos. Desse modo, neste momento em que me deparei com um conflito, também surgiram facilitadores.

De acordo com Bauman (2003, p.13) diferentemente dos relacionamentos reais, é fácil entrar e sair dos relacionamentos virtuais. Conexões podem ser rompidas a qualquer instante e as redes já nos dão a ideia de muitos e não de um só. Isso implica na perda do medo de se sentir só. Projeta-se a velocidade com que tudo se faz nesse tempo de falta de tempo para esperar. As possibilidades se fazem múltiplas nos ambientes da cibercultura. Evidencio, entre essas possibilidades, a de deletar e\ou desconectar relações. Surge certa facilidade de promovermos relações descartáveis, transitórias. Pensando em como tudo isso me afeta, me fazendo repensar a motivação pela qual participei da escolha do tema desse espetáculo, começo me deixar levar por todos esses novos pontos motrizes na criação dessa obra.

3 (Con)T@to

Dedico este capítulo a uma análise acerca das escolhas feitas pelas três bailarinas com a orientação da diretora, referente ao Espetáculo (Con)t@to. Este capítulo foi escrito de forma que o eu e o nós transpassam-se o tempo todo. É impossível, para mim, desvincular os atos feitos para que este espetáculo emergisse do coletivo. Porém parte de mim está tão impregnada nessa obra, que por várias vezes me vejo nela, só. Inicio esse capítulo frisando que para mim houve uma dificuldade imensa de conciliar em bom estado emocional o fato de escrever o Trabalho de Conclusão do Curso e criar um espetáculo ao mesmo tempo. Por muitos momentos, me senti sufocada e sem espaço para o que eu realmente queria fazer, escrever, pesquisar, ir mais! Me atento aqui, para as dificuldades do artista no meio

acadêmico. É como se eu estivesse que estar sempre disposta para ensaiar, ensaiar, ensaiar e depois escrever. Não andou junto! O ser artista estava à frente do ser acadêmico. Primeiro a obra, depois a escrita. Talvez, deixar a escrita para trás me bloqueou em muitos momentos, me fazendo repensar a real postura do artista dentro da universidade. Com tantos entre tantos, nasce o espetáculo (Con)t@to.

(Con)T@to emerge de um olhar sobre a cibercultura instalada no mundo contemporâneo. Pensamos diretamente nos afetos, nas relações humanas e nos aspectos culturais que envolvem este contexto. Nosso olhar não se direcionou para exploração das novas possibilidades tecnológicas oriundas desse fazer aplicadas à dança ou à performance. O que nos interessou foram os atravessamentos da cibercultura em suas reverberações cotidianas nas relações humanas advindas deste novo ser e oriundas do sentir, pensar, agir no mundo contemporâneo. Mundo virtual, conectado - compartilhado e vigiado -, globalizado, internacionalizado, mundializado, pós industrial, pós humano, pós moderno. Este mundo apresenta o fragmento de si no espaço-tempo; as viagens do navegar internáutico que simultaneamente distancia e aproxima; as individualidades, muitas vezes desconectadas do universo presencial; as conexões que se desprendem do virtual para o real; o jogo do aparecer e desaparecer são possibilidades que se transportaram para cena e se interpenetram incessantemente.

Para que tudo começasse, nos atentamos minuciosamente para o cuidado de si (nós). A primeira ação prática que foi feita, foi decidirmos juntas quais seriam os procedimentos para nossas aulas matinais. De toda nossa bagagem de aulas e oficinas, quais seriam os elementos que fariam conexão com o que iríamos propor em cena? Esta era uma das questões recorrentes quando iniciamos tudo. Nos encontrávamos três manhãs por semana, essas aulas foram ganhando forma no decorrer dos dois primeiros meses de aula do primeiro semestre. Entre desejos e necessidades, fomos juntas, encontrando um caminho adequado a seguirmos. Primeiramente, cada uma de nós trouxe uma proposta de aula, tentamos adaptar a mesma ao tema do espetáculo, com palavras e ações que remetessem o ser conectado. Não funcionou! Chegamos à conclusão que precisaríamos nos atentar as nosso interesses, necessidades, desejos e tradições, de forma individual e coletiva simultaneamente. No capítulo 1, Cassiano Quilici (2011) refere-se ao cuidado de si

como algo multifacetado. Neste trabalho nos apropriamos dessa referência quando damos vazão as nossas necessidades e ao preparo que a obra nos exigia.

Assim, nasce nossa prática, como descrevi no capítulo dois, das sugestões de exercícios de uma e exercícios de outras. Ao fim, a aula se tornou uma sequência baseada, principalmente em elementos do ballet, da dança moderna, de procedimentos pós-modernos. Trabalhávamos sem barras apesar de, por muitas vezes, eu me apegar à parede fingindo ser uma barra. Antes de iniciarmos as criações, desenvolvemos uma coreografia com elementos aos quais acreditamos aperfeiçoar nosso trabalho de execução em dança com quedas e saltos. Até nos familiarizarmos com as aulas e suas sequências, fazíamos tudo tal qual era a proposta. No decorrer dos dias, passamos a ousar do fazer essa aula que já estava estruturada. Desconstruímos a ideia de manter uma frente, trocamos as ordens dos exercícios, mudávamos as músicas que já eram de uma trilha de aula, fazíamos até sem música. Uma colega se arriscava fazendo aula de olhos fechados, aliás vou confessar aqui, que não gosto muito da desestruturação. Gosto de seguir um padrão de aula, como começar do chão, alongar cada parte do corpo, ficar em plano médio antes de chegar no alto, sentindo o coração ir acelerando aos poucos. Por muitas vezes, enquanto minhas outras duas parceiras de cena, corriam pela sala atrás de bolinhas que estimulassem o jogo, brincavam de capoeira, de pega-pega, eu permanecia na minha bolha de concentração. Isso acontecia, não por que eu negava aquele momento, ou não gostava de interagir com as meninas, mas sim porque eu sinto que necessito desse espaço no silêncio, para que o corpo reconheça novamente aquele início de manhã, assim como o foco, a coluna, o olhar vivo. Tudo inicia lá no cuidado de si. No capítulo um vimos há uma troca de experiências a partir de contatos que se fazem de forma direta ou não, quando Biancalana (2016) nos cita que os encontros inesperados provocam deslizamentos e cruzamentos. Desta forma, percebi que ainda que eu não participasse sempre das trocas e brincadeiras que as meninas usavam como estímulo para um aquecimento, elas me afetavam o tempo todo. Inclusive ao me fazer pensar o motivo de eu precisar ficar mais tempo a sós e em silêncio.

Juntamente com as práticas tornadas rituais cotidianos, especificamente após o término delas pela manhã, conversávamos sobre o tema da obra, que surgiu a partir de inquietações referentes à teoria corpomídia. Este conceito foi abandonado, no contexto do trabalho em decorrência de nossas conversas. A teoria corpomídia trata

de um tema muito específico, ligado aos estudos da comunicação, e também seria mais um conceito entre tantos referenciais que o trabalho já contava. Portanto, o foco nas questões culturais abordadas pelos textos previamente selecionados e na construção da tabela de AA nos trouxe verbos de ação estimuladores dos processos improvisacionais. Como foi dito no capítulo 1 através das autoras Navas e Lobos (2008), a improvisação acontece fiel à nossa individualidade, e ao contrário do que eu pensava, esta caminha de acordo com minha própria natureza. Sabendo disso, consegui me libertar de muitos temores referentes ao acaso. Deixando que o dia, o momento, as circunstâncias modificassem de verdade a movimentação, a aula, a cena. Assim, conseguindo respeitar essas obras do acaso, sabendo que eu estava preparada para isso, pois já estava tudo ali.

A fonte temática foi a intenção de abordar cenicamente como as relações humanas têm sido reorganizadas, repensadas, percebidas e sentidas de outra maneira mediante às novas perspectivas tecnológicas que movem o mundo atualmente. Os argumentos extraídos dos textos que refletiam sobre estas questões foram estudados via AA. Estes textos, foram oriundos de bibliografias diversificadas extraídas de revistas especializadas, livros e notícias de jornal que se debruçam sobre as questões advindas desta temática referente aos afetos advindos da cibercultura nas relações humanas. Não nos interessava uma visão meramente acadêmica, ou exclusivamente especulações da mídia sobre estas questões. Nos interessava uma abordagem que mesclasse pontos de vista para experimentar o múltiplo, o veloz, o expandido. Nos interessavam os pontos de vista diversos se entrecruzando e se amalgamando.

Um aspecto significativo para nós foi a possibilidade de pensá-los pelo atravessamento de nossas interpretações sobre as leituras. Eu não tinha que referendar uma verdade sobre determinado assunto, eu podia registra-la no meu corpo afetada pelas minhas percepções e materializa-las artisticamente na dança. Este modo de conduzir a criação me aproxima do ato criador, é como se me trouxesse para dentro e este dentro se expandisse para fora e se relacionasse como as outras e com a direção. Eram percepções maleáveis se afetando constantemente. Como já havia supracitado no capítulo 1, neste contexto as bailarinas tem um papel marcante no que diz respeito aos processos criadores. A diretora\coreógrafa ia interferindo com seu olhar externo sem deixar de estar totalmente imergida na obra.

Neste contexto, nós bailarinas tivemos um papel marcante no que diz respeito aos processos criadores. Desde a pesquisa da colega Liana Cunha sobre o cuidado de si que acompanhou o nosso dia-a-dia até a investigação de Ariadne Paz que elaborou uma ferramenta de análise textual da ação a partir de pressupostos stanislavskianos para estimular procedimentos criadores laboratoriais, estivemos em atitude propositiva. Estes textos, submetidos a AA, nos trouxeram elementos bastante concretos para mergulharmos nas improvisações. Com orientação, sim, mas autônomas também. A diretora\coreógrafa ia interferindo com seu olhar externo sem deixar de estar imersa na obra.

Minha pesquisa, por sua vez, tem uma abordagem diferente das outras. A da Liana teve uma entrada imediata no percurso, desde o primeiro dia de aula estávamos pensando como seria nosso dia-a-dia, porque ele seria assim, baseado em que pressupostos, crenças, desejos, interesses, tradições, enfim. A pesquisa da Ariadne foi se contruindo ao longo do primeiro semestre quando ela já conseguiu construir a tabela adaptada que foi sendo compreendida, usada e repensada ao longo do segundo semestre. O meu trabalho, por sua vez, parece que não aparecia, que não chegava nunca a lugar algum. Eu estudava, estudava e estudava. O resultado parecia não aparecer como o das colegas. Às vezes, me comparar foi inevitável. Eu estava no campo da reflexão teórica sobre o processo como um todo, tentando compreendê-lo sob a perspectiva da arte no mundo contemporâneo, especialmente a dança. Isto em si não é uma tarefa fácil e precisei de muito tempo para amadurecer algum entendimento sobre o mundo que vivemos, sobre a arte neste contexto e a dança especificamente. Meu material de reflexão não havia terminado. Ele só encerraria uma fase com a apresentação pública e todos os elementos da cena presentificados. Entender estes elementos como um todo e, ainda, atravessando minha própria carne foi meu desafio até os últimos instantes.

O cruzamento com referências do teatro foi bastante frutífero para nós e nos mostra como a transdisciplinariedade pode nos levar para outras possíveis experiências expandindo os processos de criação para contatos diversos e estimuladores com outras áreas.

Na última semana do primeiro semestre de 2017, a primeira versão da tabela ficou pronta e as improvisações foram estimuladas pelas palavras extraídas dela, especialmente os verbos de ação que motivaram a busca pela AF norteadora dos

objetivos de cada cena. Abaixo a tabela em sua versão inicial preenchida. Vale ressaltar que fizemos versões posteriores que, por sua fluidez, foram dialogando com a prática e se refazendo ao longo de todo segundo semestre. O aspecto mais significativo a ser mencionado foi esta flexibilidade da tabela. No capítulo um, Mauss (1950) nos instiga a perceber essa maleabilidade quando cita que os interesses e desejos criadores provocam buscas constantes por um mergulho que sacode estabilidades e instiga novas configurações.

Situação	Obstáculo	Objetivo	Agente da Ação	Ação
1. Situação anterior: União		Permanecer juntos	Noivo/noiva	Juntar, Aproximar-se, Abraçar, Segurar, Entrelaçar.
2. Fuga	Principal problema	Escapar do problema	Noivo/noiva	Fugir, Escapar, Isolar-se.
3. Situação Fundamental Desconfiança	Falta de acesso	Encontrar pistas da traição	Noivo/noiva	Ceder, Bisbilhotar, Invadir, Controlar, Impor, Dominar.
4. Situação Central Descoberta	Encobrir a ação	Desvendar a traição	Noivo/noiva	Encontrar, Esconder.
5. Situação Final Separação	Manter a união	Criar uma distância	Noivo/noiva	Afastar-se, Brigar, Repugnar.

Assim, a tabela surgiu com uma primeira forma e, em seguida, nós iniciamos as improvisações. Como foi descrito no capítulo dois, as improvisações nos levaram a criar outras cenas que, por sua vez, nos fizeram repensar a tabela. Este fluxo

contínuo promoveu um trânsito no qual não apenas os pressupostos teóricos levantados alimentaram a prática, mas a prática alimentou a teoria formando um jogo de instabilidades profícuas que nos provocaram incessantemente. Muitas vezes, me senti insegura, pois nunca trabalhei assim. Quando percebo o discurso da pós modernidade atravessando minha carne...muitas vezes senti calafrios. A improvisação de Navas E Lobos (2008), o coletivo de Biancalana (2016), as relações líquidas de Bauman (2012) me causavam tremores. Por outro lado, quando trago as reflexões dos autores que trabalhei vejo a pertinência de suas falas na prática. De qualquer maneira, ainda me assusto, às vezes, em não controlar as coisas. Assim, a tabela final ficou da seguinte maneira refletindo cada cena criada.

Situação	Obstáculo	Objetivo	Agente da Ação	Ação
1 Fragmentos	Receio da Exposição	Revelar apenas detalhes de quem sou	Eu/Nós Internautas	Aparecer, esconder.
2 Viagens	Solidão	Navegar na internet para conhecer e encontrar pessoas	Eu/Nós Internautas	Procurar.
3 Eu	Interrupções de várias ordens: aceitações e negações de si. Quedas de rede	Mostrar momentos de solidão com aparelhos	Eu/Nós Internautas	Ma: entrelaçar. Ari: atrair, buscar e evitar freneticamente. Li: conectar, expulsar. Todas: Esperar, fugir, procurar.
4 Eus	Os possíveis encontros e desentendimentos, desencontros	Mostrar esboços de relações virtuais inesperadas	Eu/Nós Internautas	Ações de todas acima mais Encontrar, desencontrar.
5 Nós	Ansiedade para dar conta do volume intenso de relações estabelecidas	Dar conta de muitos encontros ativados. Simultaneidades	Eu/Nós Internautas	Ações de todas acima mais Somar, repetir, Igualar reproduzir.
6 Contato	Dúvida com relação ao nível de abertura na relação (intimidade) com pessoas. Receio com a revelação de si.	Tentar realizar Contatos	Eu/Nós Internautas	Tocar, alcançar, evitar, aproximar, recuar, dissimular.

7 Conexão	Risco à exposição extrema	Permitir e estabelecer conexões Buscar uma relação mais profunda de confiança Abertura incondicional	Eu/Nós Internautas	Entrelaçar, enredar, entregar-se, envolver, segurar, abraçar.
8 Desencontros		Buscar uma profunda Abertura. Relação incondicional	Eu/Nós Internautas	Pegar /Escapar.

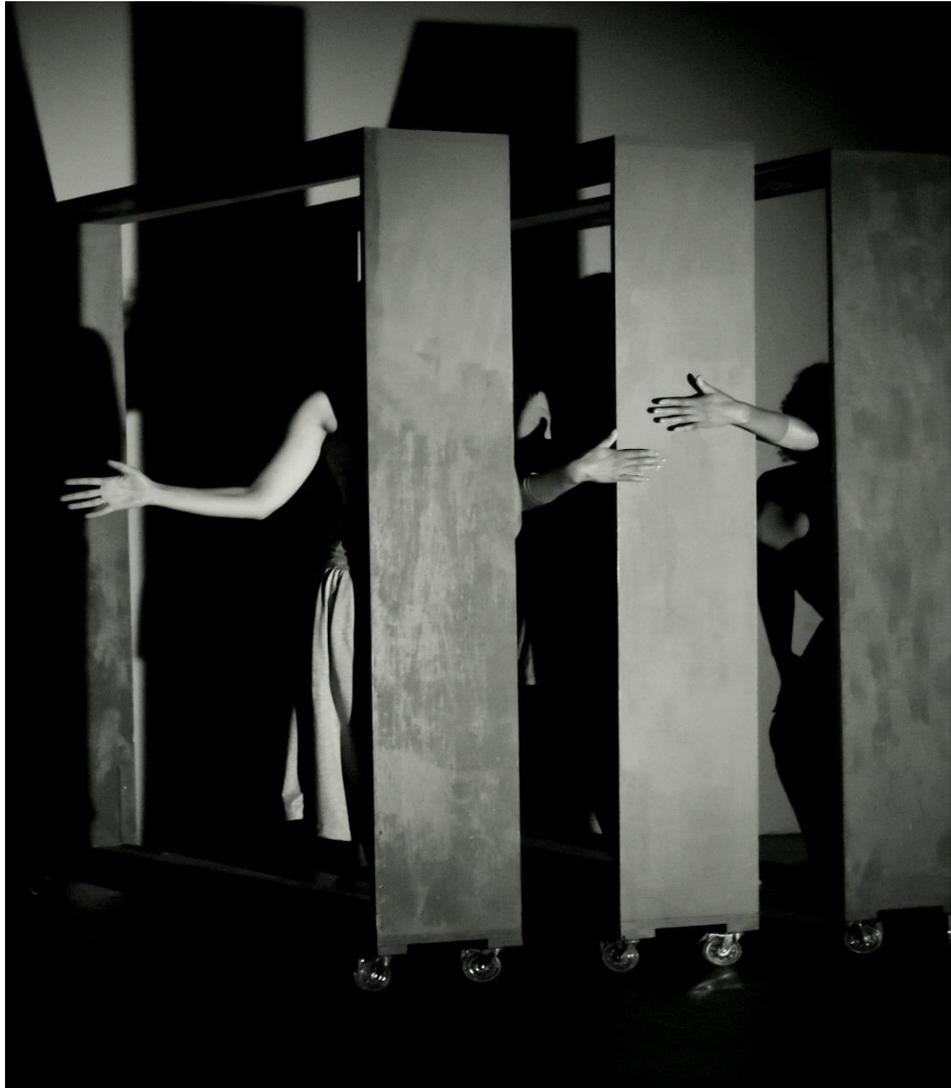
Cada uma das três artistas-pesquisadoras se identificaram com alguns verbos retirados do texto, então cada uma teve a oportunidade de aplicar a sua proposta de improvisação a partir da tabela. Aqui a primeira colega resolveu trabalhar só com os verbos da primeira e segunda linha da tabela, em que as situações foram intituladas como "união" e "fuga". Após todo esse exercício de improvisação, lembramos algumas movimentações e jogos que aconteceram. Dessa primeira proposta de improvisação surgiu a maior parte das células de movimento, ou melhor, a parte que se tornou fundamental das cenas do espetáculo. A partir destas células surgiram os desdobramentos contidos nas cenas iniciais, um e dois e nas cenas finais seis, sete e oito.

Figura 05 – Cena 1 (Fragmentos)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Figura 06 – Cena 1.1 (Fragmentos)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Figura 7 – Cena 2 (Viagem)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Figura 8 – Cena 6 (Contato)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Figura 9 – Cena 7 (Conexão)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Figura 10 – Cena 8 (Desencontros)



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Ao longo deste processo fundamentado na tabela e em improvisações, algumas coisas funcionaram para propósitos investigativos e se perpetuaram, ou seja, a tabela adaptada e interpretada por nós fomentou a criação das células matrizes de movimento, assim como fomentou a criação das cenas derivadas. Outras foram descartadas de acordo com os direcionamentos que foram constituindo o material em composição. Portanto, a tabela de AA, mesmo depois de aplicada no processo, ainda foi modificada, se retroalimentando de acordo com as novas situações que apareciam nas cenas. A maleabilidade do processo contribui para essa não rigidez na forma e aceita a dinamicidade de nós no mundo. Se estou trabalhando eu continuo investigando, eu me transformo a cada dia e posso não apenas admitir isso como posso incorporar o novo de mim/nós a cada dia.

No que se refere à sonoridade e a visualidade que compõe a obra, muitos aspectos mereceram minha atenção. Desde o tratamento dado a escolha da trilha sonora, até as definições do espaço cênico, cenários, figurinos e maquiagem, luz, tudo foi pensado para compor os sentidos que estávamos trabalhando desde o princípio.

Quanto à trilha sonora, esta foi processual desde o início da criação. Uma ação afetava a outra. Assim como houve modificações nas cenas, houve também na trilha. Somente no dia do ensaio geral, foi que juntamos a música e os movimentos assim como Cunningham já fazia em meados do século XX em parceria com o músico John Cage (SILVA, 2004). No nosso caso, juntar as duas no momento da apresentação não era a proposta inicial, mas aconteceu porque realmente a trilha esteve em processo até o último instante. A princípio eu me assustei, não porque não sabia que isto era possível. A história da arte e da dança já havia me mostrado esta possibilidade que inclusive deshierarquiza o poder de uma arte sobre a outra. Mas porque não era a proposta inicial. Por outro lado, este fato vinha ao encontro da incorporação de acasos e de estarmos abertos ao jogo entre nós e o som. Era interessante pensar, ainda, que ficamos prontos juntos, em processo o tempo todo. Estávamos familiarizadas com algumas partes que surgiram antes, mas a trilha não estava completa. Assim, brincamos com os acasos e a trilha estreitou para nós tanto quanto para o público. A relação com o Patrício, descrita no capítulo dois foi uma experiência bastante concreta de criar uma obra como um todo, aqueles sons não existiam em outro lugar, nem nasceram para produzir sentidos próprios mesmo que isso possa acontecer. O público pode fazer sua percepção da obra. Por outro lado, ela foi composta para nós, com

objetivo focado nos nossos sentidos, nas nossas histórias captadas e atravessadas pela AA e discutidas com o compositor nos vários encontros que tivemos.

No que tange à visualidade, não queríamos ilustrar o contexto do mundo virtualizado e das relações que se estabelecem a partir dele. Pensamos em trabalhar com metáforas visuais que remetessem aos dispositivos de acesso às redes sociais como computadores, smartphones, entre outros. Então, não reproduzimos estes aparelhos, mas evocamos sua forma para jogar com ela em cena. O público não é obrigado a engolir uma imagem óbvia e pode fazer sua própria interpretação das formas em cena. Dentre tantas possibilidades que temos hoje em dia para pensarmos no espaço cênico a ser usado em uma obra atual, que fala de um contexto atual, optamos pelo tradicional caixa cênica descendente direta do palco italiano. Poderíamos ter escolhido negar essa prática tão antiga, já que estávamos dançando algo tão desprezado de tantas outras tradições e ligado a outros pressupostos da arte contemporânea. Por que não fizemos? A escolha do palco italiano se deu a partir da reflexão sobre os argumentos advindos das referências sobre a cibercultura. Estamos ao mesmo tempo no mundo presencial e estabelecendo relações virtuais mediadas por caixinhas. Como eu disse acima, o celular, a tela do computador ou dos tablets nos remetem a esse lugar enquadrado, delimitado e frontal. Fomos, então, nos definindo pelo palco italiano que remete as estas características. Essa relação do olhante e do olhado se faz presente em cena. No capítulo um, recorri a autores que abordavam questões calcadas no lugar da arte. Há um local adequado para cada obra? O museu, o teatro, a sala de concertos? Quero lembrar, aqui, o fato das artes visuais, o teatro, a dança, terem repensado seu lugar, admitindo outras possibilidades como a rua, a igreja, entre tantas outras.

Neste trabalho, pensamos que a dança não precisa necessariamente estar neste lugar, ela pode existir onde achar pertinente. Ela, também pode existir no palco italiano quando considerar que ele atende seus interesses estético-expressivos. Marina Abramovich, por exemplo, após tantos experimentos realizados propositalmente fora de museus, concebeu "A artista está presente", dentro do museu. Esta obra da performer, além de outras questões que levanta, também retoma reflexões sobre o lugar da obra. Deste modo, optamos pela caixa cênica que, neste caso, atendia nossas proposições do momento. O teatro sim, porque não?

A cenografia foi um aspecto que despertou cedo no processo, como disse

anteriormente. Os três praticáveis confeccionados de madeira com rodízios compõem a cena o tempo todo. Se a caixa cênica reproduz a imagem retangular das telas dos dispositivos eletrônicos disponíveis como metáfora destes aparelhos, os praticáveis aparecem no sentido de replica-los e de coloca-los como companheiro inseparável dos seres humanos. Sua ubiquação e multifuncionalidade é mostrada pela sua presença o tempo todo e pelas várias formas com que ele surge nas cenas se relacionando conosco. Assim, vislumbramos o objeto e o ser humano, bem como os objetos mediando as relações humanas tão presentes na vida contemporânea. Além disso, eles contribuíram para criação de uma perspectiva tridimensional em contraste com a visão chapada do palco italiano.

Figura 11 – Os praticáveis



Crédito: Patrício Orosco Contreras

A iluminação e o figurino foram pensados juntamente com o Leonardo Roat. Não tivemos tanto (con)t@to com ele, ao longo do ano, porém, sabemos do profissionalismo dele em relação à iluminação da obra. Ele assistiu a um ensaio no mês de outubro e ouviu nossas ideias, compartilhou seu olhar sobre as cenas que mostramos a ele e nos deu a ideia chave para as cores da cena e para o figurino, o qual ainda tínhamos muitas dúvidas. Como iríamos falar sobre a cibercultura, nossa conversa com o Léo nos levou a pensar em como era antigamente a luz das telas dos computadores. Desse modo, chegamos às cores verdes, azuis e cinza. O cinza nos marcou mais pela neutralidade e variações que poderíamos alcançar do branco ao

preto sem sair da proposta inicial. Assim, as possibilidades de usarmos, principalmente, o verde e o azul também ficaram para a iluminação. Portanto, pensamos que os praticáveis poderiam ser cinzas e as cores dos figurinos também, em contraste com as cores da luz. As cores, cada vez mais precisas nestes dispositivos, aparecem na iluminação e nas projeções. Estas últimas foram criações do Léo baseadas nos argumentos de cada cena e também na lógica coreográfica que aparece no som e nas projeções, ou seja, elementos das células matrizes individuais reaparecendo em outras bailarinas em momentos diversos. A primeira vez que aparece a projeção foi na cena Viagem. Aqui o Léo usou imagens de inúmeros lugares e meios de transporte se sobrepondo rapidamente. A segunda cena a projeção foi das partituras executadas iguais e ao mesmo tempo. Aqui ele usou imagens diversas dos recursos computacionais também se sobrepondo incessantemente. A terceira vez que aparece projeção é na cena Contato, na qual estamos encerradas em um cubo realizando movimentos conectadas por partes do nosso corpo. Aqui o Léo usou as referências anteriores misturadas trazendo os elementos explorados nas imagens anteriores.

Os figurinos foram projetados então, também em tons de cinza. Porém, um detalhe definido neste mesmo dia foi a elaboração de modelos diferentes. A diferença no modelo dos figurinos seria, primeiramente, para mostrar a diversidade de pessoas no mundo em relação nas redes, outra seria para mostrar a nossa individualidade e, finalmente, ela reforçaria as próprias diferenças entre as células e referências de movimentos de cada bailarina.

Figura 12 – Figurino



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

Quanto à sonoridade do espetáculo, ganhamos outro presente. Nossa trilha sonora foi inteirinha pensada juntamente com o andamento do processo criador do espetáculo. Um amigo chamado Patrício Orozco Contreras, professor do curso de música e tecnologia da UFSM nos proporcionou essa riqueza de trabalhar conjuntamente, a dança e a música em mesmo espaço-tempo. A trilha foi construída mediante a visita dele aos ensaios, conversas, visitas nossas a casa dele, com café. Os olhares do Patrício, suas perguntas a nós foram fundamentais para encontrarmos a nossa sonoridade. Ele assistiu por algumas vezes as cenas, filmou, ligou, mandou mensagem, enfim, estávamos o tempo inteiro ligados. Assim, não poderia nascer outra coisa que não fosse embricada com a proposta de cada cena. As músicas são tão conectadas a cada bailarina, que é impossível não sentir o afeto e o cuidado do criador da trilha por cada cena, tanto quanto nós. Aqui, neste trabalho, pela primeira vez na minha vida, a música foi criada para a dança e não o inverso. Assim, não cogitamos algo tão harmônico, contínuo, pensamos os sons como elemento presente e constituinte do espetáculo. Neste tempo, a dança ganha seu espaço em primeiro

plano. Não havia necessidade de nos submetermos à música. No capítulo um, vemos que Cunningham e Cage revolucionaram o que tanto se fazia pré-estabelecido e ambas as artes conquistam liberdade de se entregar ao acaso como nos referenciou Silva (2004) já supracitado.

O trabalho como um todo se fez processual, desde a concepção até a materialização da obra. Houve, desde o início, um cuidado e reflexão sobre todos os elementos que estariam em cena ou seriam base para que esta acontecesse, ainda que alguns tenham necessitado de mais ou menos tempo de experimentação e contato. As visualidades e sonoridades andaram juntamente com toda a criação coreográfica e ao meu ver essa é uma característica marcante deste período no qual estamos imergidos. Assim como também de modo geral o cuidado de si e o processo criador, não seguiram de uma técnica pré-estabelecida, mas da elaboração do grupo. Segundo alguns autores estudados, como Archer (2001), Biancalana (2016), dentre outros, o mundo está pluralizado, diverso, transdisciplinar, tudo isso está nas manifestações humanas, inclusive na arte, na dança que se faz nos dias atuais. Assim, percebo que o mundo contemporâneo traz consigo milhares de possibilidades, encontros e trocas, as quais vivenciamos nesse período marcado por modificações no ser/pensar/agir humanos balançando, sacudindo, borrando possibilidades diversas e múltiplas no campo das artes.

Figura 13 – Eu



Crédito: Dartanhan Baldez Figueiredo

(Con)t@to surgiu de discussões acerca dos modos de ser, pensar e agir contemporâneos afetados pelas novas tecnologias. As relações se fazem diferentes e ainda assim existem dessa forma. O corpo afeta e é afetado em sua materialidade pelas tecnologias amplamente disponibilizadas. Este período o qual vivemos hoje nos impôs alterações nos modos de convívio humano e estes modos reverberam em estados pluralizados, multifacetados e acelerados. (Con)t@to me pareceu tratar dessas questões, utilizando de todo o seu processo, que digo aqui que foi intenso e extenso ao meu ver, retratando essa possível era de uma forma sensível e leve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação de um espetáculo de dança marcando a finalização da graduação, juntamente com a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso, para mim foi uma soma de conhecimentos em e sobre dança no mundo contemporâneo. Esta experiência me permitiu vivenciar efetivamente o tripé universitário entrelaçando ensino, pesquisa e extensão. Acredito que a articulação reflexiva que busquei realizar nesse trabalho me conduziu a mudanças significativas nos processos de ver e fazer arte. As discussões empreendidas nas disciplinas do TCC, somadas aos quatro anos vivendo a dança no Curso de Bacharelado colaboraram efetivamente para minha formação profissional e como estudante-pesquisadora. Uma das propostas do espetáculo artístico foi estendê-lo à comunidade contribuindo, assim, com a minha prática extensionista na formação de um público de dança na cidade de Santa Maria e região. Sendo assim, o recorrente discurso sobre o tripé universitário, para mim, não foi vazio, pois o exercício desenvolvido aqui fortaleceu meus atos de aprender, de ensinar, de apreciar, de fazer e de pensar arte.

No que se refere a minha pesquisa individual, penso que este momento foi crucial para a minha formação, pois tive a oportunidade de elaborar uma investigação própria a partir dos conhecimentos, bagagens e questionamentos adquiridos até aqui. Para tal, busquei, antes de tudo, pensar de que arte contemporânea estamos falando\dançando nesse momento tão replicado de simultaneidades espaço-temporais, multifacetado, diverso. Deste modo, a minha pesquisa se propôs a discutir a dança contemporânea enquanto materialidade artística com esse novo ser que pensa\faz\sente. Me interessou, especialmente, o fazer dança neste contexto expandido.

Após esse período de pesquisa teórica e corpórea penso que vivemos muitos resquícios fortes do período moderno, essas heranças nos marcam e eu pessoalmente gosto muito de conseguir percebê-las no que fiz, assim como de absorver pressupostos do pós moderno. Estamos imersos nesse mundo de relações líquidas, como me disse Bauman (2012), que nos agrega milhares de outras possibilidades de ser/fazer arte, de sentir/pensar sobre arte, sobre o que fiz no meu TCC. Há espaço para a diversidade, para o outro, para mim mesma. Mesmo após todas essas reflexões é difícil, para mim, situar o período que vivemos. Acredito que

somamos resquícios da Modernidade aos novos paradigmas do Pós-Moderno. Talvez não tenha se encerrado uma era, mas sim, multiplicado-se, acelerado-se, diversificado-se, expandido-se. Talvez estejamos vivendo uma Modernidade maleável, redimensionada, acelerada em constante transformação. Agradou-me verificar, de modo específico, os focos que me propus desenvolver como as relações no coletivo, o trabalho cotidiano de bailarinos, os processos criadores, as materialidades cênicas.

A oportunidade de criar a partir de algo que seja meu, de outras no coletivo, e de outros quando ofereço ao público, multiplicou-me. Consigo sentir a conexão de mim que se faz em muitos por este (Con)T@to. Nossas relações foram pensadas para abrir-nos à colaboratividade. A preocupação de elaborar a preparação de um trabalho diário, no qual preciso estar disponível e atenta a mim mesma, o cuidado de si de cada bailarino neste processo, me faz perceber minha autonomia na condução do percurso. Esta autonomia é construída a partir de meus desejos, necessidades, interesses do momento e tradições.

Quanto aos processos criadores que experimentamos aqui, destaco o fato de não absorvermos um modelo pré concebido de composição coreográfica e elaborarmos nossa própria ferramenta com a Análise Ativa (AA). A AA, além de fornecer subsídios para compreendermos o universo investigado sob perspectivas pessoais, também, nos forneceu elementos concretos para as improvisações como os verbos de ação. Esta perspectiva, ainda, promoveu o trânsito com o teatro expandindo meus saberes e diluindo fronteiras entre estas artes.

Por fim, o exercício de análise do espetáculo, sua sonoridade e visualidade, suas opções de espaço, cenografia, figurinos, luz, me fez compreender que cada elemento da obra produz sentidos. Pensá-los polifonicamente e considerando toda essa produção artística em relação com a sociedade e suas questões contribuiu significativamente para os meus estudos da arte da dança contemporânea. Enfim, todos os aspectos aos quais me detive foram pensados a luz dos pressupostos teóricos escolhidos.

Outra questão fundamental a ser destacada nestas considerações finais é o tema escolhido para o espetáculo que refletiu sobre questionamentos levantados pela utilização e ampla difusão das novas tecnologias comunicacionais criadas para atender às demandas do ser humano contemporâneo. Ainda me pergunto se os

aparatos tecnológicos podem estar iniciando uma nova era histórica. Se as mudanças compreendidas pelas novas relações humanas que se estabelecem neste contexto serão detonadoras de outra era. Talvez estejam ocorrendo processos mútuos de transformação contínua, permeando conceitos como tempo e espaço atuando nas relações humanas.

Como colegas em um coletivo, vislumbramos artisticamente uma possível transposição deste contexto tecnológico cotidianizado para as criações que resultaram no espetáculo (Con)T@to. Nesta obra, pudemos nos debruçar sobre questões recorrentes na literatura que aborda o assunto discutidas em laboratórios de criação. Também pudemos imprimir nossa percepção individual sobre aquilo que falávamos, ou seja, minha impressão própria, muito pessoal e individualizada sobre este aspecto que afeta as relações humanas no momento atual. Portanto, esta pesquisa contribuiu bastante para meu entendimento sobre este aspecto que afeta as relações humanas no momento atual.

A vivência de conceber um trabalho em seus aspectos teórico e prático, aliada ao compromisso de propor seus encaminhamentos com autonomia, determinar meu grau de autonomia, pensar e aplicar procedimentos criadores coerentes com a proposta, escrever um trabalho acadêmico e, realizar no corpo toda essa experiência que culmina com a performance artística e a performance da defesa do TCC foi uma tarefa desafiadora. Embora julgue que o exercício de criar, dançar e escrever ao mesmo tempo tenha sido difícil para mim, acredito que foi, ao mesmo tempo, crucial para minha formação como bailarina criadora porque ele completa um ciclo investigativo de pesquisa em-sobre dança. Essas possibilidades de criar, recriar, apagar, fazer de novo, bem como as relações entre arte e vida, mundo contemporâneo e dança me instigaram.

Além das questões levantadas aqui, no limite do TCC e de minha maturidade intelectual do momento, muitas outras se reverberam mundo afora sobre o fazer-pensar a dança. Questões sobre organizações (des/re) hierarquizadas, ou melhor, não autoritárias; (in) definição de funções, autorias, colaboratividade, entre tantas, estão em reflexão-discussão e ajudam a pensarmos a arte no mundo contemporâneo em toda sua diversidade.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, MICHAEL. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAM, ZYGMUNT. **Amor Líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BIANCALANA, GISELA REIS. **Trabalhos conjuntos e processos colaborativos**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uberlândia, 2016.

BREMSER, MARTHA. **Fifty Contemporary Choreographers**. 2ª edição - New York: Routledge, 2011.

CAUQUELIM, ANNE. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

COHEN, RENATO. **Work in Progress a Cena Contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

HAUSER, ARNOLD. **História Social da Literatura e da Arte**. V 1. São Paulo: 1982.

_____. **Improvisação e Pesquisa: levantamento de materiais e ideias de movimentos**.

LOBO, LENORA; NAVAS, CÁSSIA. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. Brasília; LGE Editora, 2008.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2002.

MAUSS, MARCEL. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

QUILICI, CASSIANO SYDOW. **O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer**. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

REY, SANDRA. Cruzamentos Impuros: uma prática artística por hibridação e contaminação de procedimentos. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. 16ª ANPAP. Florianópolis, 2007.

ROHL, Ruth. **O teatro de Heiner Muller: Modernidade e Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTAELLA, Lucia. **CULTURAS E ARTES DO PÓS HUMANO: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: PAULUS, 2003.

SILVA, Eliana. **Dança e pós modernidade**. Bahia: EDUFBA 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE; Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

GREINER, Cristine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

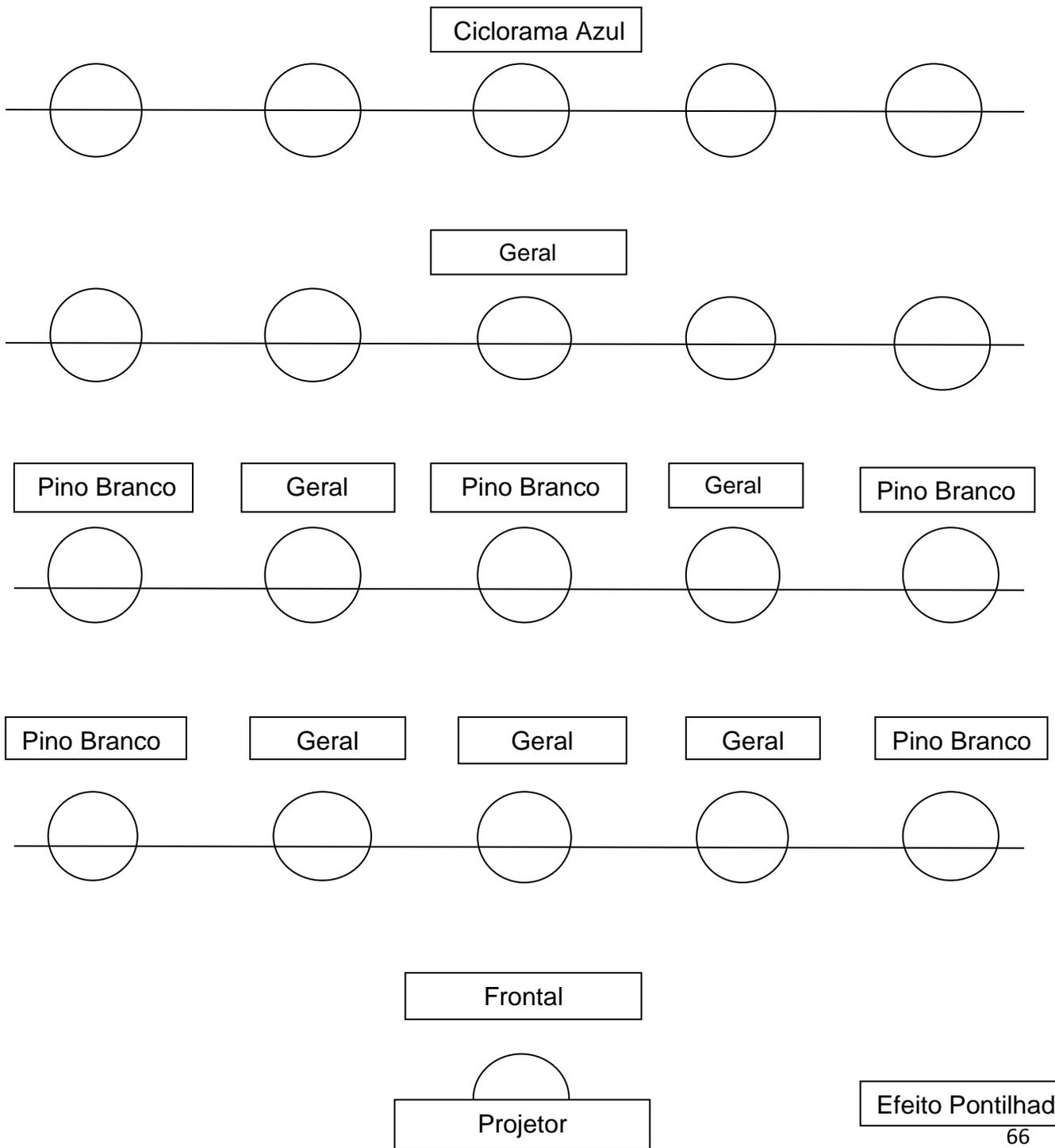
MUNDIM, Ana Carolina; CERBINO, Beatriz; NAVAS, Cássia. **Mapas e percursos, estudos de cena**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas- ABRACE 2014.

NUNES, Sandra. **As Metáforas do Corpo em Cena**. São Paulo: Annablume \ UDESC 2009.

APÊNDICES

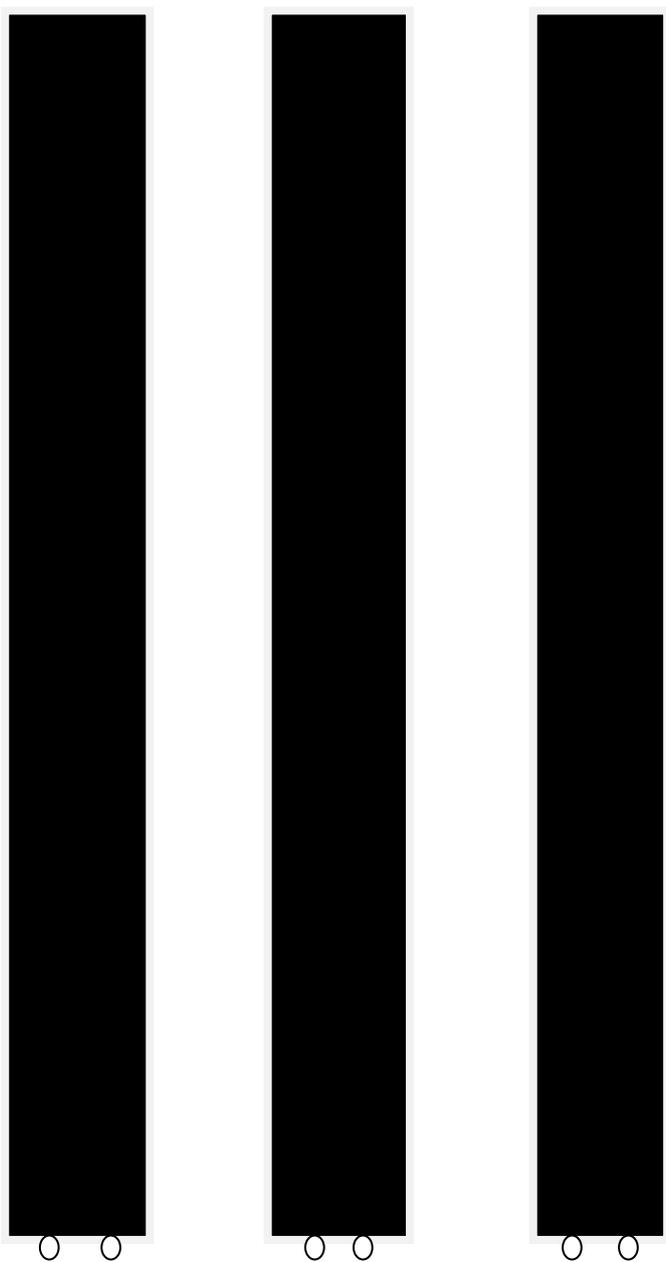
TCC VISUALIDADES
ELEMENTOS CÊNICOS, CENÁRIOS E FIGURINOS

MAPA DE LUZ



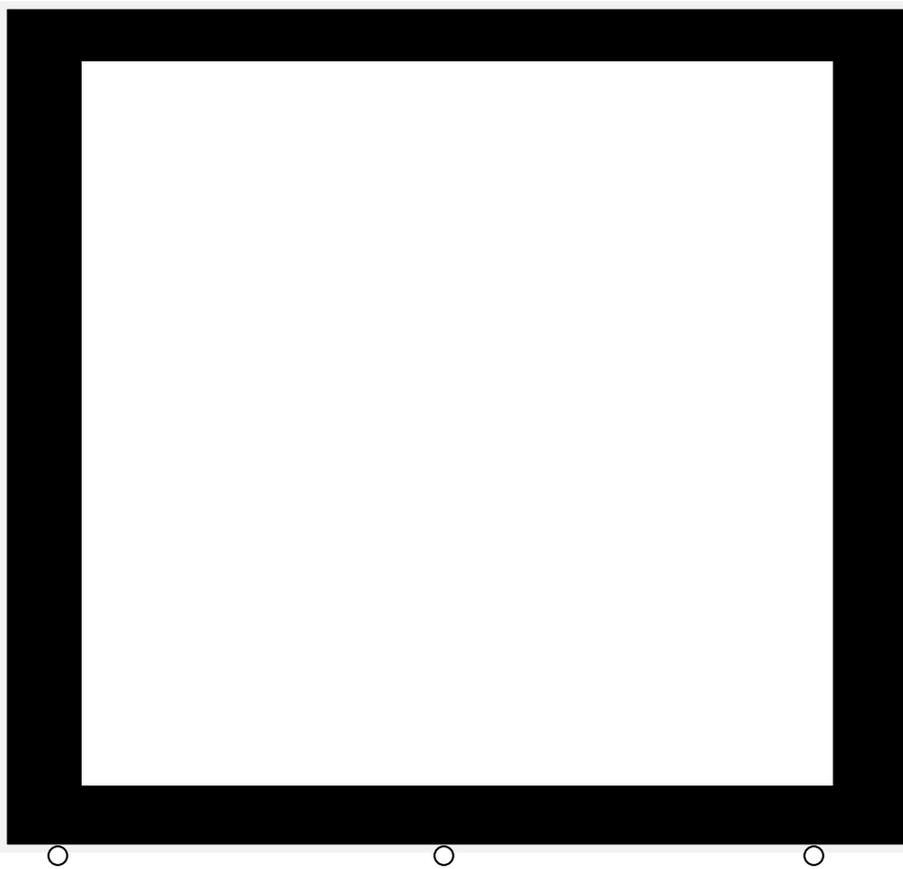
ESBOÇO CENOGRAFIA

Cena 1 – Fragmentos



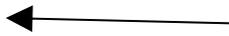
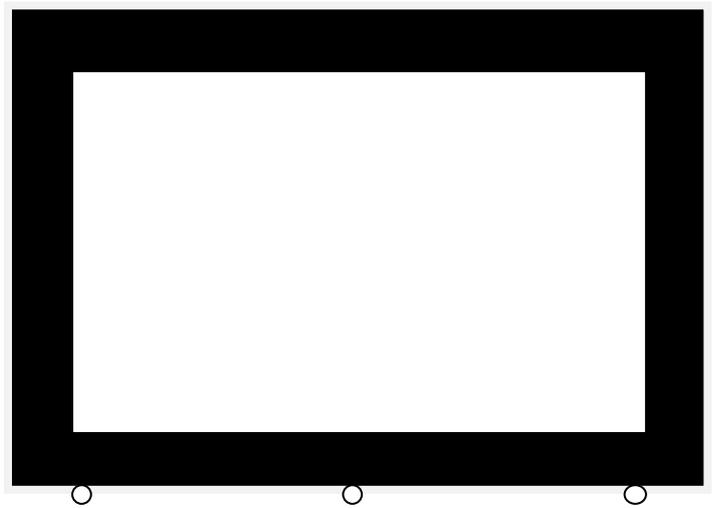
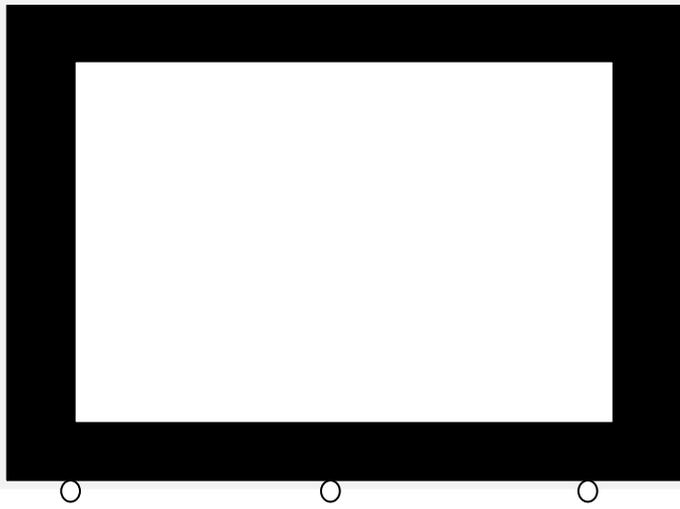
Luz Frontal
e Ciclorama

Cena 6 - Contato



Luz pino
central,
talvez com
frontal

CENA 2 - Viagem



○ **CENAS 3, 4 e 5** - Partituras ○

Luz, 3 pinos e/ou ciclorama

