

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

CENTRO DE ARTES E LETRAS

CURSO DE DANÇA BACHARELADO

Liana da Silva Cunha

EU E NÓS EM DANÇA: O CUIDADO DO CORPO-ARTE

CONTEMPORÂNEO

Santa Maria, RS

2017.

Liana da Silva Cunha

**EU E NÓS EM DANÇA: O CUIDADO DO CORPO-ARTE
CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada ao Curso de Dança Bacharelado (UFSM), como requisito para obtenção do diploma de **Bacharel em Dança**.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gisela Reis Biancalana

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Heloísa Correa Gravina

Santa Maria, RS

2017.

Liana da Silva Cunha

**EU E NÓS EM DANÇA: O CUIDADO DO CORPO-ARTE
CONTEMPORÂNEO**

Monografia apresentada ao Curso de Dança Bacharelado (UFSM), como requisito para obtenção do diploma de **Bacharel em Dança**.

Aprovado em 21 de dezembro de 2017:

Gisela Reis Biancalana, Dr^a (UFSM)

(Orientadora)

Heloísa Correa Gravina Dr^a (UFSM)

(Co-orientadora)

Daniel Reis Plá, Dr^o (UFSM)

Santa Maria, RS

2017.

RESUMO

EU E NÓS EM DANÇA: O CUIDADO DO O CORPO ARTE CONTEMPORÂNEO

AUTORA: Liana da Silva Cunha

ORIENTADORA: Gisela Reis Biancalana

CO-ORIENTADORA: Heloísa Correa Gravina

A seguinte pesquisa consiste na elaboração de um espetáculo performativo de dança. Esta investigação está imersa em um coletivo que envolve três artistas. Deste modo, o objetivo desta investigação está calcado no cuidado enquanto prática corporal cotidiana. Os procedimentos metodológicos levam em consideração o pensar, criar e experimentar esses corpos dançantes através de elementos inscritos nos tempos e espaços da dança como instauradores de saberes do/no corpo. Desta maneira, elaborou-se um ritual corporal diário a partir de práticas que evocam o cuidado na relação coletiva. Este cuidado considera as necessidades, interesses, desejos e tradições presentes em cada corpo. Como resultado está um procedimento composto por exercícios adaptados por cada artista deste grupo. Este ritual repete-se durante três dias na semana, com o coletivo, atento aos limites e aberto a propostas desafiadoras. O cuidado do corpo arte contemporâneo é um pressuposto que auxilia o bailarino no desenvolvimento e consciência do corpo e do movimento, necessário para conhecer a coerência das escolhas cotidianas na arte.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Corpo. Cuidado. Mundo Contemporâneo.

ABSTRACT

ME AND US IN DANCE: THE CAUTION OF THE BODY CONTEMPORARY ART

AUTHOR: Liana da Silva Cunha

ADVISOR: Gisela Reis Biancalana

CO-ADVISOR: Heloísa Correa Gravina

The following research consists of the elaboration of a performative performance of dance. This research is immersed in a collective that involves three artists. Thus, the objective of this investigation is based on care as a daily corporal practice. The methodological procedures take into consideration the thinking, creating and experiencing these dancing bodies through elements inscribed in the times and spaces of the dance as creators of knowledge of the body. In this way, a daily corporal ritual was elaborated from practices that evoke care in the collective relationship. This care considers the needs, interests, desires and traditions present in each body. As a result there is a procedure composed by exercises adapted by each artist of this group. This ritual is repeated for three days a week, with the collective, attentive to the limits and open to challenging proposals. The body care contemporary art is an assumption that assists the dancer in the development and awareness of body and movement, necessary to know the coherence of everyday choices in art.

Keywords: Art. Body. Care. Contemporary World.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Trilha realizada com o Clube Trekking Santa Maria	19
FIGURA 2: Inicio da aula.....	23
FIGURA 3: Partitura individual	35
FIGURA 4: A relação indivíduo coletivo	36
FIGURA 5: Cena 1.....	40
FIGURA 6: Cena 2.....	41
FIGURA 7: Cena 7.....	42

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 O CORPO QUE DANÇA.....	3
2.1 PERCURSOS DAS CONCEPÇÕES DE CORPO NA ARTE.....	4
2.2 O CUIDADO DE MIM NA DANÇA	9
3 ESSE CORPO NA OBRA	15
3.1 O CUIDADO DE MIM NO DIA-A-DIA	15
3.2 A CRIAÇÃO	24
3.3 AS FRAGILIDADES DO PROCESSO	28
4 REFLEXÕES SOBRE O QUE FOI O PROCESSO.....	30
4.1 CONCEPÇÕES DE CORPO EM MIM.....	31
4.2 A PÓS COMPREENSÃO DO PREPARO SOBRE SI.....	32
4.3 EU E OS ECOS DO PROCESSO NA OBRA	33
4.4 A RELAÇÃO COLETIVO-INDIVÍDUO NO (CON)T@TO	35
4.5 RELAÇÃO DE EU-NÓS COM OS ELEMENTOS DA CENA.....	37
4.5.1 SONORIDADES.....	38
4.5.2 VISUALIDADES.....	39
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6 REFERÊNCIAS.....	45
APÊNDICES	47

1 INTRODUÇÃO

O percurso de pesquisa individual, relatada neste trabalho, nasceu do desejo de ir ao encontro do corpo-arte performativo e do seu cuidado enquanto trabalho cotidiano do bailarino. Desta maneira, esta investigação individual inseriu-se em um trabalho coletivo de criação em dança com três colegas do curso e que culminou com o espetáculo "(Con)T@to". Um dos desafios atravessados foi equacionar indivíduo/coletivo. Portanto, foi necessário estar atenta á percepção de como o indivíduo pode se colocar no coletivo com respeito, sem imposições, mas também sem anular suas vontades perante as características do grupo no qual faz parte. Este projeto, inserido na disciplina de Laboratório de Técnica, Criação, Composição e Performance em Dança I e II, fez parte do Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Os incontáveis assuntos relacionados ao corpo, principalmente às práticas corporais, são alvo de investigações em diversos campos do saber como a antropologia, a sociologia, a psicologia, a filosofia, entre tantos. Portanto, ao chamar a prática corporal de cuidado, é importante ter em vista quais foram/são os pesquisadores que se debruçam sobre este tema. Entre eles, cabe citar o filósofo francês Michel Foucault e o filósofo japonês Yasuo Yuasa. No Brasil, Cassiano Quilici e Gilberto Icle são alguns dos nomes que pesquisam sobre o cuidado de si. As práticas relacionadas ao corpo multiplicam-se em outras diversas denominações utilizadas ao longo da história, cada qual correspondendo aos encaminhamentos dos campos de conhecimento aos quais se vinculam. Por este motivo, a pesquisa sobre o cuidado do corpo-arte contemporâneo constituiu apenas um dos caminhos possíveis para se pensar as práticas de dança nos dias atuais, entre tantos outros.

Desta maneira, criar um trabalho artístico em conjunto concebendo um percurso, durante todo o processo até a apresentação da obra, que atente para o cuidado do corpo-arte no mundo contemporâneo apresenta-se como objetivo principal do processo. Através deste ponto de partida tornou-se possível construir, propor e modificar práticas, incorporando também os desafios que surgem pelo caminho atentando para a maneira como os atravessamentos dos conflitos indivíduo/coletivo, dos obstáculos no percurso e, ainda, das interferências do mundo

contemporâneo afetam o ser nas práticas artísticas performativas, especialmente a dança e reverberam neste fazer artístico.

Assim, a investigação se construiu considerando as concepções de corpo atuantes no mundo contemporâneo e caminhou para a descoberta, criação e (re) formulação de práticas corporais que cuidam e preparam o corpo na vida e para a cena. Este caminho não deixou de levar em consideração as particularidades que cada corpo trouxe consigo, suas necessidades, interesses, desejos, tradições, entre outros vestígios instaurados e projeções instauradoras. As propostas partiram do respeito, coerência, atenção e cuidado de cada indivíduo do grupo consigo mesmo, bem como nas relações que se estabeleceram coletivamente neste caminho de eu e nós. Para auxiliar na compreensão teórico prática a respeito deste processo, busquei referências em Quillici (2011), Icle (2010), Mauss (2011), Barba (1995), Strazzacappa (2006), Greiner (2005), entre outros. Pois são autores que estão sempre se atualizando em relação aos assuntos aqui desenvolvidos, como corpo, técnica e dança e que contribuíram significativamente para (re)formulação de pensamentos a esse respeito.

Para tal, os meios utilizados para chegar ao cuidado do corpo-arte no trabalho coletivo consistiram na elaboração e desenvolvimento de práticas em dança, no mínimo três vezes por semana com as colegas e a orientadora. Neste momento, elementos do balé, da dança moderna, das aulas de criação e consciência corporal surgiram, bem como sofreram modificações ao longo do percurso. Movimentos acrobáticos, ainda que tímidos, também atravessaram este processo, creio que porque tenho uma preferência por práticas que me desafiam. Além disso, no mínimo três vezes por semana procurava atender as minhas especificidades, trabalhando individualmente. Este trabalho individual se caracteriza principalmente por caminhadas, que me possibilitam entrar em maior estado de atenção ao corpo e ao corpo em movimento. Todo este percurso foi registrado em diários de bordo, que auxiliaram na compreensão deste processo.

O desejo por esta pesquisa individual foi ao encontro de alguns conflitos corporais relacionados ao sobrepeso, que vivenciei na infância. Naquele momento, com a prática do Karatê e pesquisas em revistas em voga na época, criei uma série de exercícios que tinham o principal, e talvez único objetivo de servir como condicionamento físico. Deste modo, com influência também de meus pais que

praticavam atividades físicas, adquiri um gosto crescente por práticas corporais que me acompanham até os dias de hoje. Atualmente, creio que aprendi a lidar com estas questões pessoais atribuindo-lhes outros valores e consciência ao meu trabalho corporal cotidiano e profissional. Estes trabalhos, hoje, superaram esta separação entre cotidiano e profissional e passaram a fazer parte do que sou de modo dinâmico atravessado pelas experiências que em mim se instauram incessantemente.

Este projeto fundamenta-se no tripé universitário que envolve ensino / extensão / pesquisa. A dimensão do ensino se fez presente, pois o projeto está imerso na disciplina de Laboratório de Técnica, Criação, Composição e Performance em Dança I e II, do Curso de Dança Bacharelado. Com relação à extensão, o contato da produção institucional com a comunidade através da apresentação do espetáculo, lhe confere esta ação. No que abrange a pesquisa, acredito que minhas reflexões possam contribuir para as vastas investigações atreladas a esta temática no grande campo de conhecimento das artes e, neste caso, da dança.

Para tanto, o primeiro capítulo chamado O Corpo que Dança, discorre sobre as concepções de corpo e o corpo na arte. Encaminhando-se para as diversas denominações e modos de práticas corporais atrelados as diversas maneiras de entender esta unidade psicofísica que somos. O segundo capítulo, chamado Esse Corpo na Obra, desvenda descritivamente meu passo-a-passo, a maneira como se deu o processo das práticas que prepararam estes corpos para a vida/cena. Aqui também apresento conflitos e percalços que atravessaram este processo. No terceiro capítulo Reflexões Sobre o Que Foi o Processo, procuro fazer uma observação sobre como as práticas diárias que realizamos tiveram coerência e conexão com os autores que busquei amparo, como a relação mim/nós aparece na obra e como este cuidado no momento da produção auxiliou nos momentos conflituosos do percurso.

2 O CORPO QUE DANÇA

Para compreender este corpo arte na dança e este cuidado no mundo contemporâneo, fez-se necessário passar por conceitos e concepções de corpo que perpassam a história e, desta maneira, influenciaram o ser-estar/fazer/sentir/pensar

dos seres humanos. Ao levar em consideração os atravessamentos do mundo contemporâneo, torna-se possível adentrar por um percurso que atenta para práticas corporais que cuidam e preparam o corpo na vida, bem como para a cena. Sendo assim, este capítulo se debruçou sobre autores que discorrem sobre o corpo, o corpo na arte e o cuidado de si.

2.1 PERCURSOS DAS CONCEPÇÕES DE CORPO NA ARTE

Que significados e sentidos trazem as palavras que tem sido usadas no mundo contemporâneo para se referir ao corpo? Esta reflexão se fez necessária, pois venho chamando de cuidado o trabalho voltado ao corpo, nesta pesquisa. Este esclarecimento remete-se, antes de tudo, às reverberações que esses sentidos tomam nas práticas corporais cotidianas. Não apenas pelo fato destas concepções de corpo influenciarem as práticas e vice-versa, mas ainda, como se pensa e sente enquanto corpo dançante.

A palavra corpo sempre foi acompanhada por um sentido ambíguo. Na Idade Média, a fragmentação entre corpo e alma regia o ser. O corpo era visto como materialidade profana em uma sociedade na qual valores religiosos ditavam as regras da existência humana. Já na Idade Moderna (GREINER, 2005, p. 20), com o Renascimento, a razão imperou soberana e com o cientificismo cada vez mais operante, o corpo foi visto como um objeto a ser estudado, primeiramente, através de um viés anatômico, fisiológico, enfim, vislumbrado a partir de suas qualidades biológicas desdobrando-se, posteriormente, nos estudos da psique. “Neste período há inquietações fundamentais como a necessidade de tornar visível o dentro do corpo e de entender melhor o fluxo de informações entre as partes do corpo e entre o corpo e o mundo” (GREINER, 2005, p. 20).

A valorização iluminista da dimensão racional e pensante do ser humano reforça ainda mais, porém sob outra perspectiva, a fragmentação do corpo que passa a acentuar uma dualidade focada no corpo-mente.

Mas, como nem sempre a evidência científica consegue desarticular uma crença que ganhou muita estabilidade e se popularizou, a separação entre atividades que são entendidas como do corpo (bordar, andar de bicicleta, dançar, etc.) e as outras, atribuídas ao pensamento (estudar matemática,

construir prédios, fazer discursos, etc.), ainda se mantem (SALDANHA, 2009, p 27).

No final do século XIX, com o surgimento da dança moderna, houve o intuito de “libertar” este corpo, libertar o tronco dos espartilhos liberando a respiração; libertar os pés das sapatilhas, além de experimentar temas diversos não apenas baseados em história de amor e contos de fadas. Desta maneira, se estabelece o “início básico da dança, liberada de artifícios como sapatos de ponta, tutus ou temas fantásticos” (FARO, 1987, p 116). Cabe ressaltar, aqui, que Isadora Duncan foi umas das primeiras bailarinas a abandonar o uso do espartilho deixando o tronco livre de amarras históricas. Desse modo, as “primeiras gerações de bailarinos modernos americanos herdaram a ideia de um centro fisiológico e emocional do movimento, situado no torço e considerado como o ponto de origem de todos os movimentos” (CORBIN E COURTINE, 2008, p 303).

O olhar para culturas diferentes, para argumentos mitológicos e para elementos da natureza começa a aparecer entre os artistas deste período. Sendo assim, o corpo dançante é afetado pelos questionamentos de seu período e olha para si mais ligado às forças da natureza. A gravidade, por exemplo, passa a exercer enorme atração entre os bailarinos e o seu estudo aparece frequentemente entre americanos como Doris Humphrey quem foi e europeus como Rudolf von Laban quem foi, entre outros. Neste contexto, ampliam-se os contatos com o chão para além dos pés, os diferentes apoios surgem como outra possibilidade de movimento. Os encontros entre bailarinos ocorrem, muitas vezes, ao ar livre, dançando sobre a terra ou sobre a grama com os pés descalços. Todas essas modificações acompanham o pensamento cultural, político, filosófico, econômico e social da época e provocam o trabalho corporal dos artistas redirecionando suas convenções em muitos aspectos.

Do elevador às montanhas russas, passando pelo filme ou pela fotografia, as tecnologias da era industrial suscitam experiências perceptivas inéditas. Rupturas espaço-temporais, solavancos, acelerações induzem coordenações cinestésicas e novas modalidades de comportamento (COURTINE E CORBIN, 2008, p 305).

No mundo contemporâneo ainda há reflexos destas maneiras de pensar o corpo que somos. Entretanto, esta extrema valorização da dimensão pensante do ser humano começa a ser questionada em meados do século XX quando também

são reavaliados os seus saberes-fazer sobre outros aspectos. Muitos bailarinos ao logo do século XX passaram a reformular o aprendizado adquirido com seus coreógrafos e em suas escolas anteriores.

Há um traço comum entre os criadores da dança moderna que define muito bem o seu sistema. Com raríssimas exceções, os grupos sempre são fundados por uma personalidade, em torno da qual funcionam. Essa personalidade é não apenas fundador da companhia, mas seu único coreógrafo e diretor. Sem dúvida, o próprio nascimento, muito individualista, da dança moderna fez com que assim fosse. Por essa razão, quando algum membro do grupo sente necessidade de expor suas ideias e seus próprios conceitos, tem de sair da companhia “mãe” e fundar seu próprio conjunto (FARO, p 119, 1987).

A atitude de levar o corpo dançante para ambientes outros que não somente o palco italiano está entre as investidas dos artistas pós modernos já na segunda metade do século XX. Vários artistas também extravasaram as experimentações da gravidade em um constante diálogo do corpo com ela. Estas novas perspectivas afetam diretamente o trabalho corporal dos bailarinos como, por exemplo, nas performances *Man Walking down the Side of a Building* (1970) e *Spiral*, da coreógrafa Trisha Brown. Em ambos os trabalhos, há bailarinos suspensos por cabos. Caminhar pela parede, como foi o caso da primeira performance citada, é muito diferente de estar em pé no chão. Neste momento, também emergem pensamentos sobre hierarquias tradicionais nas quais um coreógrafo determinava a proposição artística desde a concepção até a execução dos passos transmitidos. Surgem os coletivos como o Grand Union que sustentavam uma atuação compartilhada dos seus papéis no grupo.

O tempo também é foco de reflexão, pois, o silêncio passa a ser experimentado, os barulhos podem ser sons explorados. A imobilidade aparente também é considerada movimento, a escuta dos ritmos fisiológicos desempenha nesta perspectiva um papel preponderante desde o início da dança moderna. O "silêncio e a imobilidade são as condições primeiras dessa atenção nova aos rumores do ser". (CORBIN E COURTINE, 2008, p 306). Os temas podem repousar sobre o movimento em si, sem contar histórias, sem inspirar-se em elementos externos a ele mesmo

Entre as concepções de corpo recorrentes, uma das expressões usadas mais conhecidas, e que evidencia o pensamento ambíguo supracitado, traz anteriormente a palavra corpo um pronome que indica posse. O pronome meu. “Meu corpo”, ainda

é recorrente nos discursos, o que abre espaço para alguns questionamentos. Será que possuímos o corpo, como uma entidade? A mente e/ou a alma seriam externos a nós mesmos e o corpo seria um objeto ou um recipiente a ser preenchido? No entanto, além do pronome “meu” intensificar esta separação, de acordo com Novaes e Vilhena, o próprio significado da palavra corpo encaminha para esta dupla direção de sentidos.

Se seguirmos o curso das significações que ele evoca, a palavra “corpo” faz pensar, ao mesmo tempo, na vida e na morte. Com efeito, o “corpo” pode designar o cadáver, como sugere sua etimologia. O substantivo *corpo* vem do latim *corpus, corporis*, que designa o corpo morto, o cadáver, a charneira, por oposição a alma (anima). Em grego clássico, essa significação seria parcialmente expressa pelo termo *soma*, que designaria, em termos gerais, o corporal por oposição ao incorporeal, ou seja, o corpo como passível de apodrecimento, dissolução etc (NOVAES, VILHENA, 2016, p. 233).

Entretanto, se na cultura ocidental esta separação se fez presente ao longo de sua história, cabe ressaltar que, no oriente, as concepções de corpo percorreram caminhos um pouco diferentes. No Japão e na China, por exemplo, o corpo “já era entendido a partir dos seus diferentes estados, sendo sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto” (GREINER, 2005, p. 22).

Para o filósofo Foucault a “relação de corpo e cuidado de si envolve o corpo em uma unidade corpo-alma, que precisa ser compreendido de um modo integral, pois um elemento está inteiramente conectado com o outro” (BOLSONI, 2012, p. 9). A relação corpo-mente atrelada as práticas corporais é colocada pelo filósofo japonês Yasua Yuasa como uma das maneiras de (re)integrar este ser. Yuasa (apud GREINER, 2005, p. 22) parte da suposição de que “a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura e a formação (*keikô*) propriamente dita”. Sendo assim, a pesquisadora Greiner traz a experiência do/no corpo como um dos caminhos para compreender as relações conflituosas das concepções históricas dos termos corpo e mente.

É apenas depois de adotar este ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, este debate nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica. Ele se origina em uma experiência prática, vivida (*taiken*) que implica num continuum mente-corpo em um sujeito e em seus tramites com o ambiente (GREINER, 2005, p. 23).

Refletir sobre estas transformações e em como elas alteraram o fazer artístico no mundo contemporâneo, traz implicações na maneira com a qual os artistas se relacionam com este corpo cênico. Os corpos-arte que, talvez, tenham iniciado sua jornada com o objetivo de ganhar mais visibilidade com atributos virtuosos e, desta maneira, mais atenção em meio ao competitivo e espetacularizado mundo contemporâneo estão voltando-se para si.

Creio que os métodos, sistemas, técnicas, modos de cuidar de si não sejam de todo errados, visto que eles também são frutos do espaço-tempo e das culturas às quais os indivíduos e as sociedades pertencem. Atualmente penso neste trabalho de uma maneira diferenciada por viver sua relação com o mundo que se apresenta a mim. Tenho procurado ir na contramão da correria que é viver no mundo contemporâneo, ouvindo a mim mesma, meus interesses, meus desejos, os saberes que em mim se instauraram. Tudo isso é corpo que vem se (re)organizando dinamicamente no dia-a-dia. Portanto, nesta pesquisa, busco repensar dinamicamente estes encaminhamentos de si (re)formulando-os a partir de um outro entendimento de corpo: o respeito ao meu corpo.

Ao pensar sobre todos estes encaminhamentos possíveis relacionadas às práticas e especialmente ao cuidado de si, surgem inquietações relacionadas à sua formalização. Como já mencionava Mauss, sociólogo e antropólogo francês (2011), as práticas cotidianas são condicionadas. Desta maneira, acabo me questionando qual seria ou seriam a/as maneira/as, de instrumentalizar o corpo de maneira consciente.

Tanto o cuidado exagerado quanto o conhecimento ilimitado do corpo podem produzir a sua instrumentalização. Se o cuidado demasiado o coloca em situação de evidência e o instrumentaliza, o conhecimento sobre o corpo se concretiza sob sua instrumentalização, pois a maior proporção desse conhecimento estabeleceu-se nas relações de poder exercidas sobre ele, na disciplina imposta aos corpos. Portanto, as dificuldades enfrentadas hoje estão vinculadas no poder enraizado sobre o corpo (BOLSONI, 2012, p. 12).

Entretanto, apesar de ser difícil a tarefa de ir contra a cristalização das práticas diárias, acredito que se “o sujeito conseguir olhar por um viés diferenciado, por um olhar próprio e autônomo e buscar sua constituição de forma singular, passa a não ser estimulado pelos ideais exteriores”. (BOLSONI, 2012, p. 13). Porém, para mim, a questão não é “não ser estimulado pelos ideais exteriores”, mas sim,

perceber de que maneira os absorvo e o que é possível fazer com eles, a partir do momento em que os reconheço em mim.

2.2 O CUIDADO DE MIM NA DANÇA

Técnica, método, treinamento, preparação corporal, cuidado de si, entre outros, são termos que vêm sendo utilizados para referir-se ao trabalho diário de artistas performativos. Como denominar os trabalhos realizados, atualmente, com o objetivo de cuidar de um corpo que é arte? Como buscar uma unidade psicofísica para a vida e para cena? Essas maneiras de referir-se ao trabalho corporal dos artistas performativos abrem espaço para uma série de questionamentos. Estas denominações refletem diferentes abordagens? Se sim, quais estas diferenças? Este subcapítulo desenvolveu um breve percurso que tenta situar algumas destas indagações sem a pretensão de esgotá-las, tarefa árdua para uma monografia de graduação, tendo em vista as amplas e complexas discussões em curso.

Sendo assim, o que é técnica? Segundo o dicionário escolar de língua portuguesa Scotini (2009) técnica é “a arte de fazer algo, conhecimento científico e prática de execução; conjunto de conhecimentos intelectuais e práticos profissionais”. Esta concepção, calcada, sobretudo no significado usual, funcional e cotidiano da palavra, leva ao entendimento de que ela constitui saberes e fazeres construídos para fins específicos. São saberes/fazeres que obedecem a regras e normas provenientes de tradições em transmissão. Portanto, neste contexto, seriam saberes/fazeres que existem independente do corpo que as realiza. A técnica existe independente dos corpos executá-las ou não.

Marcel Mauss (1950), sociólogo e antropólogo francês, foi um dos primeiros estudiosos a falar sobre técnicas corporais. Para ele, a técnica “precisa ser tradicional e eficaz. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (MAUSS, 1950, p. 407). Após observar a movimentação dos corpos por diversas partes do mundo e a partir desta noção de técnicas do corpo, classificou-as através de divisões e variações de acordo com o sexo, a idade, o rendimento e sua transmissão/ensino. O autor concluiu, então, que todas as ações do homem são técnicas adquiridas. “Em suma, talvez não exista maneira natural no adulto”

(MAUSS, 1950, p. 405). Esta colocação, no mínimo, discorre sobre o homem como ser cultural e que as tradições se inscrevem nos corpos pela própria ação humana. Entendo que a cultura é viva nas pessoas, portanto, esta inserção cultural das tradições é dinâmica porque também está amparada por escolhas, determina-se por circunstâncias ao mesmo tempo em que é imbuída de desejos.

Ao falar sobre técnica em dança, na arte, ao longo dos tempos, há diversas que podem ser citadas. Entre esta diversidade pode-se citar a técnica do balé clássico; as técnicas da dança moderna; o contato improvisação de Steve Paxton; as técnicas da educação somática como as práticas de Alexander, Feldenkrais, Bartenieff; e, no Brasil, a técnica de Klauss Vianna, entre tantas outras que se multiplicam.

Atualmente, “a pluralidade de técnicas corporais é consequência da pluralidade de corpos. Não há uma técnica única que possa servir a todos os corpos, nem um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas.” (MORANDI, STRAZZACAPPA, 2006, p. 45). De modo geral, estas técnicas têm uma raiz comum na cultura europeia que colonizou a América e deixou marcas fortes e dominantes nas terras conquistadas. Portanto, vale considerar que, atualmente, existem técnicas provenientes de outras culturas, espaços e tempos que têm sido absorvidas nos universos artísticos contemporâneos também como outras e novas possibilidades expressivo-comunicativas, carregadas de potencial criador tanto quanto qualquer outra. O importante, para mim, é destacar que os saberes provenientes das técnicas só fazem sentido em mim a partir de sua materialização em laboratórios de experimentação de mim mesma em movimento, em dança.

O diretor de teatro Eugenio Barba (1995), por sua vez, apresenta outra definição sobre técnica. Para ele, há dois tipos de abordagem técnica: a técnica voltada para fins objetivos e funcionais do cotidiano e a técnica extracotidiana, voltada para performatividade, entre elas as performances artísticas. Para o autor e diretor teatral italiano, ambas são sustentadas por encaminhamentos socioculturais, mas as técnicas cotidianas surgem de um esforço para solucionar questões utilitárias do dia a dia como a locomoção e a alimentação, por exemplo. Já as técnicas extracotidianas seriam aquelas que necessitam de um trabalho específico a ser adquirido com fins expressivos como, por exemplo, as técnicas em dança. Estas

técnicas desenvolvem habilidades ao corpo performativo para movimentar-se de maneiras não realizadas diariamente.

Entretanto, em relação a estas definições, surgem críticas. Uma delas remete-se a esta separação entre técnicas cotidianas e técnicas extracotidianas.

Para Barba, quando o ator está em representação, sua técnica corporal muda radicalmente, não estando mais sob a influência dos condicionamentos da sua cultura. No entanto, um acrobata, por exemplo, é sempre um acrobata, seja no circo, seja fazendo suas compras. O indivíduo é um só. O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus símbolos, constitui uma unidade. Uma vez a técnica adquirida, ela lhe pertence. Ele não pode utilizá-la ao fazer suas compras, mas ela estará sempre lá com ele, como as impressões digitais. (MORANDI, STRAZZACAPPA, 2006, p. 44).

Sendo assim, para a autora, as técnicas instauradas corporalmente estão presentes no cotidiano e em cena, mesmo que de maneira quase invisível. Não há como desmembrar a técnica do corpo, ou vice-versa.

Paralelamente a técnica em dança, poderíamos pensar, ainda, questões sobre os métodos. Este é definido por Helena Katz, professora e crítica de dança, como “um conjunto de instruções mais abertas, mais gerais, que não parte do passo já existente e desenhado na sua forma” (KATZ, 2009, p. 28). A partir deste ponto de vista, ela observa como a separação entre técnica e método surge como consequência da divisão entre o fazer e o pensar. Ou seja, fruto da dualidade corpo e mente supracitada, o que faz do passo na dança o “parâmetro regulador da separação entre técnica e método” (KATZ, 2009, p. 28). A autora critica o discurso que traz a ideia de que a técnica “serve para fazer com que corpos distintos entendam que aprender a dançar é aprender a reproduzir cada passo da maneira mais aproximada possível à sua forma já codificada”. (KATZ, 2009, p. 29).

Segundo Courtine (2008, p. 199), professor de antropologia, a palavra treinamento, por sua vez, surge dos ambientes de tratamento de cavalos e foi adaptada para outros universos. De acordo com o autor, a palavra treinamento “durante muito tempo foi reservada ao trabalho de preparação dos cavalos de corrida”. Porém, com o decorrer dos anos, a palavra foi emprestada deste emprego devido a sua aplicabilidade a outros instâncias e campos de conhecimento como nos ambientes esportivos, por exemplo. Neste percurso, houve uma reavaliação no sentido do termo que interessa a esta investigação. O entendimento original passa de um simples apelo ao virtuoso em direção “a um objetivo mais profundo, mais

complexo, o de um interminável e íntimo desabrochar pessoal” (COURTINE, 2008, p. 198). Ainda segundo Courtine, a

mudança mais importante ainda é aquela que se refere aos efeitos esperados do treinamento e do desenvolvimento físico: uma psicologia de conquista levou a se imaginar descobertas íntimas. O trabalho sobre si, a prospecção de "mensagens internas", a exploração do sensível transformaram amplamente, nas décadas recentes, as vias do exercício como também muitos de seus desafios. Além do esporte, com ele, paralelamente a ele, o "treinamento" se tornou um mundo, um recurso especialmente particular onde se pensa que o sujeito ganha mais do que antes em domínio, mas também em elucidação de si mesmo, se não um pleno desabrochar pessoal (COURTINE, 2008, p. 221).

Grotowski, um reconhecido diretor de teatro nos anos 60, reconhecia o termo treinamento e também o entendia como algo que ultrapassava as habilidades físicas do ator. Inicialmente, ele adotou este conceito, assim como pesquisou as práticas que a ele se atrelavam. Para Grotowski a “finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional” (BARBA, 1995, p. 250). Nesta época, Grotowski realizava, com seus atores, a prática de exercícios acrobáticos, entre outras, como treinamento cotidiano. Para ele, estes exercícios eram um meio de fazer os atores confrontarem seus medos, sua resistência, testar sua força e controlar suas energias. Ou seja, na década de 60, ele já pensava que o trabalho dos atores não se reduzia à aquisição quantitativa de habilidades meramente físicas, se é que isto é possível. Grotowski passou o resto de sua vida investigando a arte performativa e seguindo estes pressupostos calcados na não fragmentação das múltiplas dimensões humanas.

Na dança o treinamento, segundo Santos, bailarina e antropóloga, estaria relacionado á “prática de um conjunto de exercícios, do aquecimento às sequências de movimento, formas de se iniciar processos de pensamento e estratégias de trabalho” (SANTOS, 2017, p. 62). Este treinamento, ainda segundo Santos, modifica-se constantemente, a partir do momento que o bailarino volta-se para si. Desta maneira, devido ás singularidades, as práticas passam a se distanciar de um treinamento técnico específico predefinido.

O treino se torna deste modo, algo versátil, pois a criação coreográfica começa a exigir corpos mais disponíveis e detentores de outros *habitus*, de diferentes habilidades e de uma variedade de identidades culturais e individuais. Neste sentido, o bailarino passa a buscar outros treinamentos, como o circo, a ginástica, práticas orientais, etc. e uma variedade de

práticas que podem ser reunidas sob o conceito guarda-chuva da educação somática (SANTOS, 2017, p. 64).

Pensar sobre estas denominações no mundo contemporâneo e como elas afetam o fazer, desembocou em uma maneira diferenciada de perceber este corpo que sou. Penso em mim como indivíduo que busca cada vez mais autonomia, consciência e respeito para consigo, através de um trabalho minucioso e refinado da percepção. Um indivíduo que não repete movimentos sem ter um conhecimento aprofundado sobre eles, que não se submete a uma técnica, mas que está em constante estado de atenção sobre ela. Deste modo, meu caminho se reelabora de acordo com as necessidades, os interesses, os desejos e as tradições que fazem parte de minha experiência de vida levando em conta meus limites e os desafios aos quais escolho me submeter.

Alguns pesquisadores vão ao encontro deste modo de ver e entender este corpo. No mundo, entre outros, pode-se citar o filósofo francês Michel Foucault e o filósofo japonês Yasuo Yuasa. Suas reflexões trazem questões a respeito do cuidado de si, também chamado de cultivo, trabalho ou técnicas de si. No Brasil, os professores Cassiano Quilici e Gilberto Icle são alguns dos nomes que se debruçam sobre estes estudos de si. Na dança, as técnicas de educação somática vão a este encontro consigo, embora não utilize diretamente essas terminologias. De acordo com a bailarina e coreógrafa Miller, essa

técnica permite a criação de uma nova relação com o corpo, na medida em que se propõe investigar os princípios do movimento. O cuidado e o respeito com o corpo são uma premissa neste trabalho e servem como subtexto para a descoberta ou (re) descoberta do corpo próprio” (MILLER, 2007, p 22).

Após passar por todas estas denominações, relacionadas aos termos que utilizamos para nos referir as práticas corporais, é possível perceber que as palavras estão permeadas de sentidos e/ou significados. Após internalizados, há uma busca constante através do fazer, pela coerência para com elas. As palavras interferem nos corpos que dançam. Acredito que haja uma interferência mútua das palavras nos corpos e vice-versa. “Se em nossa sociedade a escolha por aprender uma técnica corporal está diretamente ligada a uma imagem preconcebida do corpo em relação aos signos que ele porta, no domínio das artes, esta escolha pode partir do mesmo princípio.” (STRAZZACAPPA, 2006, p. 46). É desta ponte entre palavra e

corpo, que também surge a vontade pelo cuidado de si. Através do cuidado de si e do conhecimento instaurado no corpo, adquiridos pela experiência de diversas práticas e tradições, torna-se possível criar ou reinventar um trabalho corporal que melhor atenda as minhas individualidades, visto que cada corpo necessita de um trabalho. Por outro lado, como o indivíduo atua no coletivo, é esta elucidação de si que o fará perceber qual cuidado deverá ser tomado, nos vínculos e ligações que mantém consigo, com os outros e com o mundo. “Esse conhecimento de si se integra no interior de um conjunto” (ICLE, 2010, p. 7). Estas trocas e múltiplas relações sociais também implicam na transformação de si. Esta proposta entende que a prática e a teoria se imbricam, criando processos psicofísicos que abarcam, ainda, as diferenças.

Cassiano Quilici refere-se ao cultivo de si como uma “forma multifacetada que visa florescer certas qualidades humanas latentes” (QUILICI, 2011, p. 2). 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.

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”. Por outro lado, 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.

Acredito no mergulho profundo para conhecer este corpo que sou no mundo e entendê-lo como uma unidade psicofísica que sente, age e pensa. Este pode ser um

caminho possível para escolher quais práticas mais se adequariam a minha maneira de me colocar como corpo dançante, especialmente, inserido neste trabalho compartilhado que culminou com o espetáculo (Con)T@to. O capítulo que se segue procurou realizar uma descrição pormenorizada do nosso dia-a-dia nos laboratórios de criação deste trabalho.

3 ESSE CORPO NA OBRA

No capítulo a seguir debruço-me sobre o dia-a-dia nos laboratórios de criação nos quais a prática do cuidado proposto erigia e se transformava dinamicamente encaminhando-se para criação. Deste modo, ele foi dividido metodologicamente em duas partes. A primeira evoca o corpo que sou ao mesmo tempo cotidiano e vislumbrado como arte, ou seja, como se deu o processo que buscava esse cuidado entremeando vida e arte. Em seguida busco abordar como este cuidado ecoou na criação, ainda, inserido em um contexto do eu/nós na concepção da obra.

3.1 O CUIDADO DE MIM NO DIA-A-DIA

Com a chegada do primeiro semestre, mais especificamente no primeiro mês, foi necessário trazer à consciência de que maneira iríamos trabalhar neste coletivo ao longo do ano. Para tal, decidimos a escolha do tema do espetáculo e refletimos a respeito das preferências de cada uma de modo a encaminharmos as nossas pesquisas individuais. A partir deste momento foi possível escolher o material bibliográfico a ser consultado, o que direcionou e ampliou minha visão a respeito dos elementos presentes no processo que se iniciava. Percebi que os estudos do/no/sobre o corpo podem desdobrar-se em muitas e distintas abordagens de modo que este TCC não daria conta de alcançar todas. De qualquer modo, além da limitação de tempo, também há a infinidade de perspectivas, uma quantidade quase incalculável de referências. Também devo somar a maturidade e experiência própria dos meus 23 anos, além da dinamicidade dos saberes no mundo contemporâneo. Portanto, este trabalho está amparado pelas minhas escolhas, hoje.

Refletir sobre as minhas inclinações que tendem para as questões técnicas, para a preparação de um corpo disponível e a vontade de ser/estar/na/para cena, bem como toda a minuciosidade que acompanha este trajeto, me encaminhou para o cuidado deste corpo-arte contemporâneo. Ao me deparar com esta proposta, antes de tudo, foi preciso elucidar quais as necessidades, interesses, desejos e tradições que estão instauradas em mim para agir com respeito e coerência para comigo e para com as demais colegas. Inclusive, foi necessário conversar no grupo para “entrelaçar” estas necessidades, interesses, desejos e tradições no coletivo. Estas atitudes somadas às leituras auxiliaram a compreensão sobre as práticas diárias que propus, desenvolvi e experimentei com o coletivo heterogêneo do qual fiz parte.

Ao falar sobre necessidades, no meu caso, elas estão muito relacionadas às intensidades do meu fazer. Talvez porque esta seja minha natureza? Porque não? Eu realmente tenho prazer em me movimentar intensamente. Entendo esta intensidade no sentido de liberar e disponibilizar-me para qualquer desafio de movimento, gosto da rapidez, de exigir de meus músculos, da exploração de possibilidades do meu corpo em movimento, muitas vezes colocando-me em risco. Não falo aqui de um risco descontrolado, mas dos riscos inerentes de quem se arrisca sustentada por saberes específicos. Portanto, estar consciente e atenta é fundamental e, neste sentido, também precisei experimentar a lentidão, o relaxamento, enfim, o aquietar-me. Meu desenvolvimento, desde pequena em casa com pátio, com árvores, com terra, com animais de estimação, em contato com outras crianças e em uma rua calma na qual podíamos brincar à vontade, talvez também tenha contribuído para este modo de ser e existir que sou. Portanto, para que eu me sinta disponível e desta maneira iniciar o cuidado de mim e manter-me em estado de arte é preciso passar por momentos alternados da tranquilidade ao extravasamento de limites quando elevava o meu metabolismo de alguma maneira. Me sinto feliz pulando ou brincando com movimentações “aleatórias”. A experimentação FAZENDO e, principalmente, fazendo o que me dá prazer, me traz saberes que se instauram na minha carne. Não posso negar que estes trabalhos fundem minhas necessidades criadas; meus desejos de fazer cada vez mais, por puro prazer; meu interesse em continuar fazendo; sem esquecer que este trabalho que se repete ao longo da minha vida transformou-se em uma tradição de MIM.

Paralelamente, surge outro tipo de necessidade que vai ao encontro da minha flexibilidade muscular e articular. Devido à minha musculatura um pouco enrijecida, desenvolvida no karatê, futebol, caminhadas e outras atividades, o elemento força parece que se sobressai e o encurtamento de determinados músculos acaba dificultando a realização de alguns exercícios. Eu queria minhas articulações livres e certa folga nos meus músculos. Me parece que alguns movimentos seriam facilitados. Quando me alongo, a sensação é de leveza, soltura, abertura de espaços com implicações no meu ser. Também tenho prazer neste trabalho, ele me traz essa calma que, talvez, abra um tempo de serenidade neste meu ritual. Entretanto é um trabalho que envolve mais disciplina que as caminhadas, por exemplo. Pois, embora eu também sinta prazer em realizá-lo, tenho dificuldade na prática diária e/ou freqüente. É importante para mim ressaltar que, neste momento, o desenvolvimento da flexibilidade está associado às experimentações de nuances de movimento e não ao virtuosismo e ao exibicionismo de habilidades corporais.

Em relação aos meus interesses, estes também partem de algumas facilidades que tenho, como por exemplo, praticar exercícios que demandam força. A força não aparece entre meus percursos como um elemento a mais na minha formação. Ela tem sido um recurso que, muitas vezes, compensa minha falta de flexibilidade. Nunca parei para pensar que eu tinha esta “aptidão” e o que ela me trazia. Afinal, eu sempre convivi com ela. Talvez, por este motivo não tenha pensado tanto na força. Esta questão me faz refletir se o fato de eu me arriscar em certas movimentações, não seria devido à confiança que a musculatura me confere. Este elemento surge quando aparece alguma acrobacia, ainda que simples, como estrelas, parada de mão, rolos ou mesmo minhas investidas “malucas” experimentando possibilidades de movimento até, então, desconhecidas. Também surgiu através da experiência que tive com a bola de pilates, no sexto semestre da graduação, durante a disciplina de Exercícios Técnicos em Dança VI, com a professora Heloísa Gravina. Este segundo contato foi um período, para mim, de pura experimentação, brincadeira, prazer e jogo. Pois a primeira relação estabelecida com a bola de pilates foi de uma maneira mais “controlada”, pois realizávamos exercícios próprios deste método. Este primeiro contato, ocorreu mais especificamente através da professora Márcia Feijó, mas também teve a contribuição da professora Tatiana Joseph, por volta do segundo ou terceiro

semestre da graduação, na disciplina de Exercícios Técnicos em Dança II/III. Estes contatos, fez-me perceber que a minha força muscular está presente e ativada também quando utilizo algum objeto, como uma bolinha, um tecido ou um cabo de vassoura para brincar e, assim, aflorar nuances de movimento, além de possibilitar outras. Esses são os principais momentos em que minha personalidade inquieta se faz presente em meio as outras deste coletivo. Por isso, me interessa manter esta força porque ela me possibilita atirar-me ao risco com confiança. Hoje, sei que posso contar com meus músculos. Neste ano, os meus interesses estão voltados principalmente para a criação do espetáculo embasado na cibercultura, o (Con)T@to.

Quanto às tradições, o karatê é um dos elementos que permeia este corpo que sou, não por se fazer mais presente, mas sim por ter sido a atividade que pratiquei durante maior período, dos 7 aos 16 anos aproximadamente. Neste ambiente aprendi a ter assiduidade, constância e disciplina nas práticas, creio que a grande e principal herança que adquiri. A assiduidade transformou-se em vontade palpitante; a constância me mostrou que tudo é processual, uma conquista a cada dia; e, por fim, a disciplina se (re)significa em autodisciplina. Não ter vergonha de me apresentar em público, incorporar eventuais riscos, além de aprender a trabalhar com regras também foram heranças do karatê. Mesmo que hoje minhas atitudes perante às regras sejam outras. Outra tradição marcante, novamente por tempo de prática – 4 anos - foi o contato com o Jazz Dance, que junto com a dança de salão marcou o meu início na arte da dança. Deste contato desenvolvi a memorização e o ritmo que passaram e ser estimulados, pois não faziam parte do que eu era. Entretanto, as práticas em dança que mais absorvi foram as aprendidas no Curso de Bacharelado em Dança da UFSM. As práticas que creio terem mais me afetado, logo no início do processo foram às aulas de exercícios técnicos em dança, consciência corporal e procedimentos de criação. Elas em mim reaparecem constantemente na prática, como falarei adiante. Caminhadas quase diárias e trilhas (figura 1) que também realizo, começaram a adquirir uma nova significação. Inicialmente eles começaram a fazer parte do meu dia-a-dia como uma maneira de adquirir condicionamento físico e perder peso, hoje, elas ressurgem não apenas como tradição adquirida do meu pai, mas especialmente, aparecem como uma maneira de “auto avaliação”. De percepção e estados do corpo, de deixar fluir

pensamentos, de observação de si. É um momento comigo mesma no qual tento não pensar em nada, deixo a respiração fluir, deixo meu ritmo interno me levar. Algumas vezes, me pego determinada a alcançar objetivos, como perder peso quando necessário, por exemplo, mas creio que este pensamento retorna inconscientemente, de vez em quando, porque comecei a caminhar com este objetivo.

Figura 1: Trilha realizada com o Clube Trekking Santa Maria



Créditos: Clube Trekking Santa Maria

Por estes motivos, meu objetivo principal neste coletivo foi promover um momento, durante os encontros, no qual este cuidado fosse um instante inicial de despertar buscas, auto descobertas, atenção, concentração, disponibilização, abertura, interação na proposição das práticas diárias. Esta “imersão” em mim/nós possibilitou a elaboração de um ritual corporal cotidiano que se expandiu em rituais maleáveis a partir de práticas em dança que evocaram o cuidado e o respeito a si na relação coletiva durante a concepção e criação do espetáculo final.

Isso aconteceu porque ao longo dos meses fomos modificando esta repetição. Havia algo que permanecia e algo que respeitava as reverberações individuais nos corpos de cada uma. Esta atitude conferiu a maleabilidade do percurso ritualístico. Chamo de ritual devido ao valor e ao significado que essas práticas diárias tem para mim, é algo sagrado, algo que sinto a necessidade de fazer para iniciar uma aula, um ensaio, estando sozinha ou acompanhada. É algo que preciso fazer para entrar em um estado de cena e sair do estado cotidiano. Era um caminho que se repetia, era flexível e admitia a incorporação das individualidades, de improvisos, de transformações. Ao longo do ano, foram três encontros semanais com a orientadora e as colegas nos quais desenvolvemos exercícios propostos e adaptados por cada uma das alunas de acordo com necessidades, interesses, desejos e tradições, respeitando limites e nos colocando desafios de modo a encontrar harmonia entre o eu e o nós durante o percurso investigativo.

Para elaborar esta prática diária iniciamos pensando em uma aula de improvisação para propor as demais integrantes do grupo. O objetivo da orientadora era tentar perceber, pelas nossas proposições práticas, pelo nosso fazer, quais as nossas expectativas e o que pensávamos ser este ano de trabalho. Ela queria ver isso pelo nosso corpo propondo e fazendo práticas, não conversando, coisa que acontecia nas orientações. Ela também tinha uma intenção de visualizar como estruturávamos as aulas que propusemos e as escolhas realizadas. Na verdade, não sabíamos, neste momento, o que era esperado de nós, talvez até esperássemos que as propostas viessem da orientadora. E agora? Foi um momento de susto, pois tenho certa “resistência” e medo em relação ao que esperam de mim quando saio da minha zona de conforto. Entretanto, não me retraí e a estruturação da minha proposta ocorreu da seguinte maneira, conforme registrei em meu diário de bordo.

- Em pé, iniciamos fazendo círculos (oitos) utilizando a segmentação corporal. Primeiro o círculo iniciava na cabeça até os pés. Após invertia, partindo dos pés, até a cabeça.
- Feito isso, o círculo se espalha por todas as partes do corpo ao mesmo tempo.
- Repetir no chão, aumentando a intensidade, observando as modificações que se originam.
- Ir cessando as movimentações aos poucos, se espreguiçando, até retornar a posição inicial em pé.
- Soltar o corpo, caminhar pelo espaço e em algum momento se encontrar com as colegas. (Diário pessoal, 15/03/17)

Após cada aula que dávamos (uma aula cada colega), havia uma conversa sobre o que foi feito, na qual questionamentos e sugestões eram colocados em jogo como, por exemplo: Qual foi o objetivo da aula? Ou ainda, de que forma sucederia o processo criador seguindo por este caminho? A partir da aula de improvisação que cada integrante propôs foi o momento de iniciar a criação do nosso ritual. Este momento ocorreu como se fosse o gatilho para as discussões do que poderia ser o percurso. Ao mesmo tempo minhas leituras iam lentamente avançando e retroalimentando meu fazer.

Posteriormente, cada proposta que se seguiu começou a absorver as reflexões sobre o que consideramos importante e o que nosso coletivo estava querendo conhecer e fazer como prática, para que desta maneira criássemos o nosso ritual cotidiano. Este novo momento de proposições foi criado e aplicado em conjunto. Diferente da aula de improvisação que cada integrante propôs a sua. Na elaboração deste ritual cotidiano, contribuí principalmente com elementos relacionados aos aprendizados vivenciados no Curso. Desta maneira sugeri um instante inicial para preparo de si no sentido de despertar-nos para o trabalho. Este momento começava com massagens que traziam uma ideia de sovar os músculos como massa de pão e, posteriormente, espreguiçávamos para ativá-los e alongá-los, bem como abrir espaços articulares, o que gerava uma sensação de estar lubrificando-os. Em seguida, meu momento preferido, o pique. Aqui iniciávamos uma movimentação mais intensa no tempo e no espaço. Incorporávamos locomoção, tempos mais acelerados, enfim, momento de aumentar o metabolismo corporal, literalmente esquentar. Por último, sugeri o *developpé*, pelo trabalho da força necessária para a execução, o que me traz satisfação, como mencionei anteriormente. Os outros elementos que seguem abaixo foram propostos pelas demais integrantes do coletivo. Por julgarem realmente importante, ou por conhecer

sobretudo essas práticas, não sei. Mas ao fim, o nosso ritual cotidiano estava inicialmente organizado desta forma

- 1- Massagens
- 2- Pique
- 3- *Pliés*
- 4- *Tendus*
- 5- *Ronds de Jambes*
- 4- Battements
- 5- *Developpés*
- 6- Piroettes
- 6- Sauts (Diário pessoal 26/03/2017)

Poderíamos chamar estes exercícios de outras maneiras, mas não achei necessário “negar” esta linguagem, visto que anteriormente ao Curso, nunca havia tido contato com ela. Inclusive, acho importante conhecê-las, pois é usado em diversos lugares do mundo.

A primeira modificação na estrutura desta aula foi no que diz respeito ao uso do chão, pois não apareciam movimentos nos níveis baixo e médio. Não havia experimentação dos apoios. Então, cada uma de nós pensou em dois exercícios que contemplassem esta falta e os colocamos antes da sequência supracitada. Depois de um tempo, o ritual já se cristalizara novamente. Nesta nova reformulação, cada colega realizou-o a seu modo, pois, até então, a sequência obedecia a ordem inicial, todas ao mesmo tempo e utilizávamos sempre a mesma frente. A partir deste momento, passamos a realizar as práticas em frentes diferentes, decidindo quais exercícios se adequavam aos nossos interesses, desejos e necessidades naquele dia. Algumas vezes, eu fazia de olhos fechados para observar as mudanças causadas no corpo e conseqüentemente nas movimentações. Em junho as bolinhas de tênis já surgiram no meu cuidado, inicialmente como maneira de relaxar e para suprir a falta da bola de pilates, que embora ela estivesse disponível, a acomodação e as vezes, falta de tempo ou esquecimento da presença da mesma impediu que eu a utilizasse neste ano. Em seguida as bolas de tênis me ajudaram a ativar o metabolismo ao brincar intensamente com elas, no chão e/ou na parede. Também serviram para estimular o jogo e a atenção entre as colegas, através de brincadeiras que estimulassem a percepção ao jogar a bola de tênis de uma para outra, evitando a queda da mesma.

Figura 2: Início da aula



Arquivo pessoal

Bem no início do semestre também passamos por uma fase na qual elaboramos sequências coreográficas, o que chamei de "momento da coreografia". Este instante foi mais como uma maneira de criar momentos de simplesmente dançar enquanto ainda não sabíamos exatamente como seriam estes rituais, mas acabou deixando sua marca. Cada uma propunha partituras de movimentos para as outras. Porém, deste momento, surgiu a movimentação em círculo no chão,

elemento de ligação das partituras individuais do espetáculo (Con)T@to. Este movimento veio de uma proposta da Ariadne. Ela foi a última a propor partituras, neste momento, ela já esboçava contaminação pelas leituras sobre a cibercultura que andavam paralelas às práticas.

Não posso deixar de mencionar a escolha das músicas. Tivemos também que criar o hábito de pesquisar e escolher músicas para essa prática. Elas não vieram dadas pela orientadora, ela só nos trouxe muitos CDs. Nós tivemos que selecionar e organizar este material para os nossos rituais. Assim utilizamos o CD chamado *Clássicos Uakti*. Ao longo do tempo, quando sentíamos necessidade, trocávamos ou fazíamos sem os estímulos musicais. Foi o período em que começamos a pensar na trilha sonora do espetáculo e tivemos uma primeira conversa com alguns alunos do Curso de Música para fazer uma possível parceria que acabou não se concretizando.

Neste primeiro semestre também assistimos a vídeos e documentários sobre dança atravessados por uma perspectiva histórica. Neste momento, pensávamos no que o mundo fez e está fazendo em dança e tentávamos relacionar estes contextos ao que nós mesmas fazíamos. Este exercício reflexivo entre nós conferiu-nos um panorama expandido do que se tem feito ao longo do tempo, em diversos lugares do mundo. Foi uma experiência que nos permitiu tecer relações entre nossos saberes/fazer.

No segundo semestre o preparo de si adquiriu cada vez mais autonomia, cada uma se cuidava ao seu modo para iniciar as improvisações e ensaios. Nesta personalização do trabalho ainda era possível perceber seus elementos constituintes. Deste modo, os exercícios que foram realizados por aproximadamente 1h com o coletivo, três vezes por semana e estabeleceram um momento ritual de aquecimento psicofísico, de despertar para o trabalho criador, o qual abriu um espaço-tempo integrador do início das improvisações.

3.2 A CRIAÇÃO

Este subcapítulo recai sobre os exercícios de improvisação realizados para construir matrizes de movimento que compuseram a obra a ser apresentada. Apesar

de algumas investidas já terem se esboçado no primeiro semestre, grande parte deste trabalho de improvisação ocorreu no segundo semestre. Aqui, também iniciamos com a aplicação de exercícios improvisacionais elaborados individualmente.

A proposta que elaborei foi aplicada no início de agosto, baseada nos números 1 e 2 de uma das primeiras tabelas adaptadas da Análise Ativa (AA), elaborada pela Ariadne "com ênfase no aproximar, afastar, abraçar, entrelaçar e fuga" (Diário pessoal, 09/08/2017). Vale lembrar que a pesquisa da Ariadne foi construir um percurso criador coerente com nosso desejo expressivo/comunicativo: os novos modos de se relacionar dos seres humanos na cibercultura. Os primeiros materiais aos quais recorreremos foram textos que abordavam este universo. Ela, então, buscou uma ferramenta de análise textual que auxiliasse na compreensão aprofundada destas questões. O desafio da colega foi encontrar uma ferramenta de análise que funcionasse para performance. Não bastava uma mera análise literária, mas uma análise da ação. Por este motivo ela chega à AA. Outro desafio ainda se pronunciava. Pegar a AA original ou adaptá-la? Sendo assim, pensando na concepção do nosso trabalho, ela considerou a possibilidade de simplificá-la, ajustando-a conforme nossas necessidades. Deste modo, meu exercício foi elaborado com base nos verbos de ação oriundos da primeira e da segunda situação da tabela de AA.

SITUAÇÃO	CIRCUNSTÂNCIA DADA OU 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

Os registros do processo também passaram por modificações nesse período de modo a ficarem mais diretos e específicos, pois aqui já sabíamos o que queríamos e como isso seria feito, mesmo admitindo que o percurso pode e deve manter-se maleável. Portanto, deveria constar nos diários, preferencialmente, a descrição das aulas com a minha percepção em relação ao que ocorreu; uma descrição poética, opcional; e a relação teórico-prática da pesquisa com as proposições realizadas em laboratório. Além disso, poderíamos escrever, também, episódios que ocorreram no dia ou nos próximos dias como, por exemplo, alguma notícia ou situações relacionadas à cibercultura - tema do espetáculo - que pudesse alimentar o nosso imaginário criativo.

Cada uma foi aquecendo á sua maneira, a partir das suas movimentações, as indicações começaram a ser propostas. Especialmente o abraçar, aproximar e o entrelaçar. Após, pedi para que experimentassem individualmente o que fizeram juntas. Objetos que estavam na sala poderiam ser utilizados, como uma cadeira e uma escada que estavam a disposição naquele dia. Ao fim, pedi para que sintetizassem algumas movimentações para mostrarmos uma para a outra. Não utilizei música. Percepção: quando penso na aula que vou propor sempre imagino algo dinâmico, rápido. Provavelmente, devido a minha personalidade e jeito de fazer as coisas. Então quando vi as gurias em um contato improvisação no chão, tão calmo, pensei: “não era isso que eu queria”. Mas depois este pensamento foi passando. Meio difícil dar aula de improvisação e fazer ao mesmo tempo. Tenho dificuldade em memorizar e relembrar o que foi feito. (Diário pessoal, 09/08/2017)

Deste exercício proposto de improvisação surgiram muitas células individuais do espetáculo. Inicialmente relembramos pontos e os principais encontros que ocorreram e as costuramos, dando origem a uma primeira partitura de cada uma. Feito isso, com orientação, encurtamos as células, suprimindo excessos e deixando apenas aquilo que realmente fazia algum sentido para cada uma em relação aos verbos de ação trabalhados, em relação ao que ficou deles. Passamos a repeti-las no mesmo lugar, paradas ou movendo o mínimo possível, enfim, alterando seu estado original.

Em seguida, cada colega apresentou a sua sequência que posteriormente foi dividida em duas. Então, batizamos movimentações que remetiam a alguns itens da tabela adaptada de AA. Em determinado momento, as minhas células foram chamadas de “procura”. Posteriormente, incorporamos elementos das células das outras colegas a estas sequências individuais criando uma segunda versão das

nossas afetadas pelas outras. Após esta fase, as três juntas, escolhemos trechos de cada uma das três partituras para formar uma única composição dançada pelas três ao mesmo tempo. Assim, foram criadas as cenas das partituras do espetáculo (Con)T@to. Estas cenas são o nervo central a partir das quais tudo acontece. Tanto o que vem antes quanto o que vem depois. Ou seja, da célula original nasceu a incorporada (recortes das outras) e a unificada (elementos que dançamos iguais e ao mesmo tempo).

Com o desenvolvimento da cena das partituras individuais, observamos a necessidade de criar um subtexto para elas. Com o passar do tempo, elas também passaram por modificações de modo a esclarecer-nos na busca pelos sentidos do estávamos fazendo, o sentido original e os sentidos ocasionados pelos desdobramentos. A minha história era um conflito de encontros e desencontros que começava assim:

Sai daqui, sai daqui você também (braços). Me libertei (giro). Será que era isso mesmo? (Cabeça). Procuo... Não acho (mãos cruzadas/entrelaçadas). Não é aqui (deslocamento/mãos). Será que é ali? (Deslocamento/mãos). Também não (deslocamento/mãos) Agora encontro! Ou não!? (mãos cruzadas/entrelaçadas pela última vez). (Diário pessoal 11/09/2017).

Neste semestre também ocorreram mais visitas. A primeira foi a da professora Sílvia Wolff (30/08/2017), após a do professor Patrício Contreras, responsável pela composição da trilha sonora do espetáculo (13/09/2017), o professor e coorientador Flávio Campos foi o terceiro a nos visitar. Ainda recebemos a visita do iluminador Leonardo Roat (01/11/2017), da coorientadora Heloisa Gravina (14/12/2017) e da professora Tatiana Joseph. À medida que as visitas iam ocorrendo, produziam reverberações no trabalho, soluções surgiam. O Patrício nos trazendo suas composições para sonorizar os ensaios, o Flávio auxiliando na confecção dos praticáveis, o Leonardo dando ideias referentes ao cabelo, maquiagem e figurino e os outros professores com sugestões e questionamentos após observar os ensaios.

Também neste período foi perceptível o amadurecimento da prática do nosso cuidado, ele ficava cada vez mais personalizado e cada vez mais surgiu possibilidades de jogo consigo, com objetos e com colegas. Estas possibilidades, dependendo da ocasião, ocorriam principalmente através de relaxamentos e do uso de bolinhas de tênis que percorreu todo o meu processo, como é possível observar

neste relato: "Usei as bolinhas, música bem alta e cabo de vassoura. Usei principalmente como uma maneira de soltar o corpo após dias sem praticar aulas por participar da ABRACE" (Diário pessoal, 04/10/2017). Para evitar a acomodação, também jogávamos com músicas diferentes nos ensaios, bem como invertíamos a ordem ou o uso do espaço da sala. Nem tudo era sempre perfeito, nem sempre todas estavam em total sintonia e abertas aos jogos propostos no despertar para o cuidado. Mas obviamente, percebo que todo processo tem suas fragilidades e não são lineares.

3.3 AS FRAGILIDADES DO PROCESSO

Algo fundamental a dizer é que nem tudo acontece sem percalços impossíveis de prever. Não saber lidar com as inclinações de cada indivíduo, na fase final do processo, foi um deles e culminou em uma crise que eclodiu apenas na última semana de novembro (27/11 - 01/12), após problemas de saúde. Questionamentos como, cuidar de mim também não é dar-me este tempo em casa? Abriu uma porta para diversos outros conflitos em relação ao cuidado de si. Não estou sendo fiel comigo mesmo em relação a este cuidado que proponho? O meu cuidado de si é contraditório/incoerente? Mas temos menos de um mês de ensaios antes das apresentações, eu não posso dar-me este tempo em casa. Sinto necessidade de ensaiar todos os dias. Mas o restante do grupo não sente essa necessidade. Que cuidado é esse, que eu perdi o prazer em fazer, logo eu que sempre fui apaixonada por "práticas corporais"? Tudo se resolveria se eu cuidasse de mim e ensaiasse sozinha, chegando mais cedo, saindo mais tarde ou trabalhando outros dias. Porque não o faço?

Passar por um segundo processo de elucidação do coletivo e de suas características, lembrando que "ocupar-se consigo difere de ocupar-se com objetos de nosso pertencimento" (GALVÃO, 2014, p 159), foi o que auxiliou no retorno a mim. Portanto, "o cuidado de si consiste na saída desta "localização" ou estado de subjetividade em que nos ocupamos com coisas que, mesmo próximas e que nos dizem respeito, não são nós mesmos" (GALVÃO, 2014, p 160). A partir desta percepção, de que não existem situações perfeitas, e que os momentos de tensão

tornam-se importantes para reavaliar-se, bem como reavaliar-se dentro processo foi decisivo para este retorno.

Esquecimento e memória coexistem na subjetividade do sujeito sendo o esquecimento constitutivo da memória, pois, embora o sujeito esteja ou permaneça em determinado momento, esquecido de si, imerso nos mecanismos de poder, este permanece atuando no espaço ao qual está situado e tais experiências proporcionam, à memória, enquanto subjetividade, refazer-se (BOSONI, 2012, p. 161).

Este momento foi fundamental para perceber, mais do que anteriormente, a dificuldade do trabalho sobre si-MIM e como é importante ser coerente e honesto consigo. Entendi que “o eu com quem precisa ter cuidados é o eu com finalidade de seu próprio cuidado de si e não mais o ocupar-se consigo para governar os outros” (BOLSONI, 2012, p. 7). A partir desta consciência de si é possível atuar no coletivo e cuidar do outro. Não estar bem consigo, seguindo suas necessidades, interesses, desejos e tradições, reverbera, influencia e afeta todo um coletivo.

Entre as dificuldades técnicas enfrentadas ao longo do processo, grande parte está relacionada ao espaço físico e ao cenário. Esta necessidade ficou em evidência principalmente no segundo semestre, momento em que já tínhamos cenas do espetáculo e o espaço das salas de ensaio não era equipado suficientemente para nossas necessidades do momento, por algumas não possuíam aparelhos de som. O piso das salas também prejudicou os ensaios, por ter desníveis, ser demasiadamente escorregadio ou ainda estar em condições precárias. O cenário, por sua vez, ficou pronto tardiamente, de modo que ensaiamos pela primeira vez com os praticáveis apenas no dia 8 de novembro, afetando diretamente a execução das partituras individuais e de outras cenas nas quais eles são determinantes. Isso também atrasou a definição das transições entre cenas. Demoramos, ainda, para descobrir a maneira adequada de transportá-los para a sala de ensaios. A composição da trilha sonora demorou, por não conseguir reunir todas as integrantes do coletivo para discutir a respeito, pois estávamos envolvidas com viagens a eventos científicos.

Também houve dificuldades relacionadas à execução. Os atrasos nas aulas foram frequentes e ocorreram durante todo o ano, desta maneira encurtando o cuidado inicial e/ou a criação das cenas, bem como os ensaios. Além dos feriados e

viagens para eventos ao longo do ano. Por outro lado, fragilidades andam lado a lado às conquistas. Fizemos muita coisa este ano e aprendi muito...

4 REFLEXÕES SOBRE O QUE FOI O PROCESSO

Neste capítulo, procuro iniciar minha reflexão retomando as concepções de corpo que abordei anteriormente, apenas resgato aquelas que aparecem em mim como corpo que sente, pensa e age, aqui enquanto bailarina. Para tal, em seguida, recorro à discussão sobre o cuidado. Como as prática ritualística que exercemos durante o processo de criação e concepção do espetáculo (Con)T@to tiveram coerência e conexão com os autores que selecionei para embasarem esta retroalimentação de mim e nós, no decorrer do percurso que culminou na obra. Também penso sobre como esta coerência e conexão se reverbera em mim, como eu as seleciono e absorvo na obra. Esse EU se compõe das necessidades, interesses, desejos pessoais, bem como das tradições experimentas ao longo da minha vida na arte da dança. Além disso, entendo o atravessamento de circunstâncias previsíveis como as faltas de ensaios para viagens de trabalho e circunstâncias imprevisíveis como nosso estado psicofísico em determinadas situações. Mas as circunstâncias não são levadas em conta aqui, justamente por serem circunstanciais. Quando se trata de um coletivo, toda esta abordagem vai pensar, ainda, sobre como essa relação mim/nós aparece na obra, bem como ocorre este cuidado no momento de produção e como ele auxiliou nos momentos de conflitos do percurso. Finalmente, penso que os elementos que compõe a obra também interferem em mim enquanto corpo-arte. Portanto, finalizo este capítulo refletindo sobre estas relações e interferências das sonoridades e visualidades presentes no trabalho.

O capítulo vai, então, articular os efeitos da prática descrita no capítulo dois aos pressupostos teóricos levantados no capítulo um. Porém, o discurso aqui desenvolvido não vai recuperar todo o caminho anterior. Vou apenas retomar alguns momentos que se destacaram no meu percurso e que amalgamaram teoria e prática contribuindo para meu amadurecimento nesta proposta de pesquisa. Ela não se

encerra aqui, acredito que tem muito a se desenvolver ao longo da minha vida na arte.

4.1 CONCEPÇÕES DE CORPO EM MIM

Ao retomar as concepções de corpo que estudei no capítulo um, vou recuperar apenas as que apareceram em mim enquanto corpo dançante, marcando meus afetos, minhas sensações, sentimentos, pensamentos, perspectivas de vida. Tudo isso me atravessa incessantemente. Este movimento contínuo não para aqui. Apenas o que para é esta escrita de trabalho de conclusão de curso. Acredito que meu corpo vai continuar reverberando esta experiência por muito tempo.

Primeiramente, a ideia de corpo como entidade externa de mim é a questão que mais me chama atenção. Esta concepção parece advir do pensamento sobre um corpo matéria (que não deixa de ser), mas que tem outra dimensão a ser tratada separadamente dele. Talvez até seja possível fazer este tipo de abordagem no plano teórico. Muitos campos de conhecimento o fazem. Mas, quando se trata de um corpo dançante prefiro me atentar a outro modo de ser-estar no mundo. Prefiro pensar em mim, simplesmente, não como uma entidade que tem sensações e que tem pensamentos. Sim, eu os sinto, eu os percebo, não como posse de mim, mas como constituintes de mim. Apesar de estas abordagens serem recorrentes em diversas culturas e religiões, pensar o corpo desta maneira não me ajuda. Ao contrário, me esquarteja como se eu fosse outra coisa que habita um corpo. Me reporto novamente ao filósofo japonês Yasua (apud GREINER, 2005, p. 22) que parte da suposição de que “a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura e a formação (*keikô*) propriamente dita”, pois percebo como a relação corpo-mente acompanha e interfere nas práticas corporais.

Portanto, procuro adotar um modo de estar no mundo menos recortado por dimensões diferentes como se fossem departamentos quase independentes de mim. Entendo que existem planos entrecruzados de absorção de conhecimentos, mas na prática ritualística, prefiro mergulhar neles com todo meu ser, não compartimentado, ao menos neste instante. Há momentos na vida em que preciso pensar, pensar muito, como quando redijo este trabalho, mas há momentos em que isso não se faz necessário

4.2 A PÓS COMPREENSÃO DO PREPARO SOBRE SI

Para iniciar e introduzir o trabalho sobre si neste coletivo foi necessário, antes de tudo, fazer uma reflexão sobre minhas necessidades, desejos, interesses e tradições. Ao elucidar estes aspectos que me constituem enquanto corpo em movimento no espaço-tempo recorri, novamente ao encontro da abordagem que os autores Quilice (2011) e Icle (2010), principalmente, trouxeram a respeito do cuidado de si.

A partir deste momento, de elaborar e apresentar possíveis caminhos de procedimentos de criação para o coletivo, iniciamos a elaboração das nossas práticas. Estas práticas dançantes, como disse anteriormente, partiu de sugestões de cada integrante, portanto abarcando as suas individualidades. Então, trago a filosofia das práticas de Icle (2010) quando este autor menciona que o “conhecimento de si se integra no interior de um conjunto”. A experiência conferida através do convívio traz implicações no indivíduo, pois é no coletivo que ele atua. Portanto, o conhecimento do outro traz implicações em si, a medida em que a sensibilidade passa a atuar e assim, ouvir e respeitar as necessidades, os desejos, os interesses e as tradições do outro. Visto que este ritual diário era dinâmico, característica que reverberava nas suas modificações, mostra que a “prática está sempre enraizada no momento presente, transformando o próprio viver cotidiano numa espécie de arte do despertar, que se reatualiza a cada instante” (QUILICE, 2011, p. 5).

Também recupero abordagens da autora Márcia Strazzacappa (2006) quando ela traz questionamentos sobre as diversas técnicas que existem em dança, analisando assim que elas se fazem presentes devido às singularidades que acompanham cada corpo. Assim, ao propor as práticas que fizeram parte do cotidiano do coletivo, eu trouxe as tradições de/do fazer que em mim se instauraram ao longo da vida, bem como as demais integrantes do coletivo contribuíram com as tradições resultado das vivências delas. As práticas já apareceram transformadas e (re)significadas. O karatê não surgiu através de golpes e o Jazz Dance não apareceu através de seus passos característicos, por exemplo. Surgiram através de aprendizados constantes, através de valores, que caminham lado a lado com os cuidados aos quais nos propusemos.

Sendo assim, mesmo que tenhamos construído um preparo a ser repetido e que essa repetição estaria aberta a transformações a partir de nossa individualidade, muitas vezes esta abertura não acontecia. Entretanto, me parece que a atitude de transformar o cuidado de/em nós foi se acentuando ao final do percurso. Se levamos em consideração as leituras que embasaram a prática, o tempo de amadurecimento de cada uma sobre si e sobre o coletivo, entre outros fatores é natural que isso aconteça. Inicialmente, embora as práticas estivessem estruturadas e com elementos de cada uma de nós, por um período aparentemente longo, ainda nos apegávamos ao fazer juntas as mesmas coisas. Ao fim desse processo, isso já não ocorria mais. Estávamos coerentes consigo, com a proposta, alertas ao corpo e, especialmente, conscientes das consequências que as nossas escolhas trariam.

Finalmente, não posso deixar de mencionar, que nas três semanas finais que antecederam a apresentação do espetáculo, momento mais “frenético” do ano, este cuidado de si ficou abalado. Sobretudo, no que se refere às minhas caminhadas diárias ritualizadas neste contexto. Também no que se refere ao descanso e as noites de sono necessárias. Finalmente, também percebi reflexos na minha alimentação. O estresse que não esperava, ocasionado pela eminência do espetáculo e, ao mesmo tempo, a escrita deste trabalho de conclusão de curso. Estas interferências resultaram em vômitos, dores de cabeça, no estômago, crises de choro, entre outras situações.

4.3 EU E OS ECOS DO PROCESSO NA OBRA

O cuidado de mim, no momento da obra, surge principalmente através de uma dificuldade que geralmente não tenho, mas que apareceu no decorrer do processo. A dificuldade de compor uma partitura de movimentos a partir de uma célula matriz. Este é o momento em que organizamos as partituras individuais dentro dos praticáveis, quando estes estão deitados no chão. Toda a minha sequência que ocorre em plano baixo neste fragmento da cena, refere-se a um instante de improvisação. Este é o único momento no espetáculo, e talvez a única das integrantes, que usufrui desta “liberdade” momentânea. Embora saibamos que sempre existe uma abertura, ainda que mínima, para improvisar dentro de uma obra.

A resistência contra essa dificuldade ficava evidente no momento em que era notável o esforço que eu fazia para lembrar dos próximos movimentos. Desta maneira, eu não conseguia curtir o momento, me entregar e brincar como gosto. A sensibilidade da orientadora foi fundamental ao perceber este conflito, o que foi de grande ajuda para que eu pudesse enxergá-lo de fato, parasse de resistir e assim, resolver este impasse. Desta maneira, a orientadora me recomendou duas opções: ou eu fechava a célula e a partir da repetição ela se tornaria orgânica ou eu simplesmente abandonava esta “obrigatoriedade” e, através do jogo diário, deixasse que o corpo fosse selecionando os movimentos que se repetiam, livremente.

Prontamente, decidi pela segunda opção. Este fragmento da cena era o momento em que menos eu estava satisfeita comigo, mesmo após a abertura para a improvisação. Havia algo que faltava, e eu não havia elucidado o que era. Apesar de ter conseguido alguns momentos de prazer e satisfação ao dançar esta cena nos ensaios, foi apenas um dia antes da estréia que consegui me “libertar” de fato. Como se uma “chave”, que continua desconhecida, tivesse desacorrentado algo. Anteriormente a este episódio, cheguei a cogitar a possibilidade da relação resistência x limitação do espaço, ocasionada pelo praticável. Pensei isto porque na grande parte dos ensaios, fora dele, eu conseguia brincar a vontade. Claro que a entrada de um objeto enorme vai afetar minha movimentação. Talvez tenha relação também com o tempo de amadurecimento da célula, não sei ao certo. Só sei que particularmente, foi o momento da cena que mais tive dificuldade de resolver. Talvez, também, porque aquele é o meu momento na cena, meu solo, estou sozinha e me sinto comprometida em realizar algo que eu sinta como um “bom trabalho”. Talvez porque eu tenha cultivado o tempo de resistência e me apaguei a essa sensação. Entretanto, após os dois dias de apresentação, percebo que realmente ainda não sei lidar com esse momento do espetáculo e que apenas achei que havia descoberto a solução, quando na realidade, não ocorreu. O que acontece, são apenas momentos de “liberdade”, não frequentes, que se esvaem com a mesma facilidade que eu o encontro. De repente.

Figura 3: Partitura individual



Crédito: Dartanham Baldez Figueiredo

4.4 A RELAÇÃO COLETIVO-INDIVÍDUO NO (CON)T@TO

Minha proposta investigativa para o trabalho cotidiano, antes de tudo, dizia respeito a mim, mas também reverberava em mim/nós, pois trabalhávamos coletivamente. Acredito que para cuidarmos daqueles que nos rodeiam é preciso, antes de tudo, voltar-se para si. Através deste ponto de partida experiencial torna-se possível sugerir práticas que abarquem com respeito às diferenças, que na verdade são apenas o modo de cada um colocar-se no mundo.

Como mencionei anteriormente, no final do ano, enquanto individualmente o preparo de si parecia um pouco esquecido, o cuidado de nós aflorou. Aflorou através de conversas, de apoio, de desabafos, conforto e companheirismo. Deste modo, nos tornamos mais unidas na dificuldade das outras. O ano de convívio apareceu em sua ternura me reconfortando. De maneira oposta e ao mesmo tempo complementar á aquela que surgiu nos rituais cotidianos das práticas em dança que desenvolvemos ao longo do ano. Assim, nos tornamos mais flexíveis em relação às necessidades de cada uma, às vezes ensaiando menos ou aproveitando mais o tempo de intervalo. Também conversávamos diversas vezes no dia, ou madrugada.

Até mesmo combinando de iniciar as escritas ao mesmo tempo, pois não estávamos juntas fisicamente, cada uma estava em sua casa. Nos momentos em que não sabíamos por onde começar a escrever, compartilhávamos umas com as outras o material escrito que já havíamos elaborado.

Desta maneira houve um apoio mutuo que se intensificou ao fim deste processo e que foi de importância fundamental para a sua conclusão. Também, foi um momento de olhar novamente para crise que citei anteriormente. Desta maneira, fazendo-me perceber que os maiores conflitos foram comigo mesma. E não com o coletivo, como imaginei que seria, no início deste processo. Visto as diferentes marcas que a dança deixou em cada indivíduo e que este trazia para as nossas vivencias. Este período final, foi um momento de aconchego, união, companheirismo, paciência, escuta. Em que percebemos realmente, que podíamos contar umas com as outras.

Figura 4: A relação indivíduo coletivo



Crédito: Dartanham Baldez Figueiredo

Antes de propor as práticas em dança que evocaram o cuidado no nosso dia a dia, os exercícios de improvisação surgiram como ferramenta eleita para nos encaminhar ao espetáculo final, o (Con)T@ato. Desta maneira, como as propostas

partiram das integrantes do coletivo, sem ser predeterminada pela orientadora, fizemos um percurso contrário no que diz respeito às hierarquias das companhias mais conservadoras. Aqui retomo Faro (2011), crítico, editor e professor de história da dança, quando ele menciona este contexto ao discutir o modelo de organização das companhias, que anteriormente, funcionavam, sobretudo em torno de um diretor. Entendo esta postura como opção do nosso coletivo e que me acentua como pertencente a um grupo que respeita minhas individualidades.

A sensação de ser respeitada e o compromisso de respeitar o outro, me coloca atenta ao outro. O pertencimento a um coletivo que respeita e considera minha individualidade reforça minha confiança em sustentar uma atitude autônoma diante da criação. Mesmo que isto me amedrontasse, algumas vezes, porque estava acostumada a seguir regras em aulas que não estavam abertas a outras opiniões. Outras vezes não sabia o que fazer, porque nunca experimentei isso antes, muito menos desta maneira na qual eu não deveria apenas juntar passos conhecidos. Na maneira como o coletivo escolheu trabalhar, estas hierarquias aparecem mais diluídas, pois todos os componentes eram propositores de idéias, de movimentações. Esta é uma questão que desemboca na autoria. Me sinto bailarina criadora, autora do processo condutor e da obra. Ainda que a orientadora fizesse uma “peneira” das sugestões, aceitando, propondo modificações ou abortando totalmente as mesmas, tudo era discutido. Assim, não existem modelos prontos e/ou dados, o que existe é um coletivo buscando refletir a respeito do que a ele se apresenta. Isto também se mostra como um momento de auto-reflexão, e porque não de cuidado mim/nós? Sempre que acontecia de alguém contrapor o que foi proposto por algum integrante, primeiro tínhamos que elucidar em si mesmo fundamentando os questionamentos, para depois colocá-los em jogo para os demais.

4.5 RELAÇÃO DE EU-NÓS COM OS ELEMENTOS DA CENA

Neste capítulo final faço uma análise de como os elementos constituintes da cena reverberaram, ou não, no meu fazer e de que maneira isso aconteceu. Desta forma, retorno as escolhas musicais referentes às práticas diárias e a composição sonora, feita especialmente pelo Patrício Contreras para o nosso espetáculo. Bem

como a relação que se estabeleceu com ele, o compositor. Me reporto também, a composição específica para a minha partitura individual. Além disso, faço uma análise de como foi a interferência dos praticáveis na execução das partituras, a alegria de ter um novo objeto para ser explorado e as dificuldades que o mesmo trouxe durante os ensaios e a preparação para o espetáculo (Con)T@ato.

4.5.1 SONORIDADES

O exercício da autonomia, que perpassa todo o trabalho realizado pelo coletivo ao longo do ano também surge nas modificações das aulas, alterações estas que nós também elaboramos. A escolha das músicas para as práticas diárias, quando eram utilizadas, também reflete o exercício da autonomia, outra característica que pressupõe o cuidado de si. A partir do momento em que essas sonoridades iam se tornando corpo no decorrer do processo e que eu já estava familiarizada com elas, eu me sentia mais integrada e presente neste ritual. Como se as músicas me trouxessem para este "outro" mundo, em que eu posso fazer o que eu quiser e do jeito que eu quiser a partir das movimentações. Certa vez, após uma madrugada de escritas, ouvi todo o CD Clássicos Uakti, que usamos para a nossa prática diária e eu já me sentia em aula, naquele momento de cuidado e preparação. Já realizava a prática mentalmente. Desta maneira, ao chegar de fato na aula, eu já me encontrava naquele estado de concentração e observação de si. Quanto mais alto o som, mais disponível para jogar e brincar eu me sentia.

Entretanto, realizar o ritual sem o uso deste elemento, não causava grandes interferências em mim. Seu uso, as vezes, era mais para iniciarmos e terminarmos o ritual mais ou menos juntas. Para que houvesse tempo de realizar as outras práticas que compuseram os nossos encontros. Como ensaiar, por exemplo. Acredito que a Ariadne era a que mais se importava com o uso de músicas durante as práticas. Percebo nela grande percepção em relação aos tempos e os elementos que compõe as sonoridades. Bem como, a habilidade de memorizar CDs, músicas e cantores/compositores.

As músicas compostas pelo Patrício Contreras, especialmente para o nosso espetáculo, seguiram as características de cada integrante. Porque foram compostas após encontros e muitas conversas. Por motivos particulares, não pude

estar presente no momento decisivo de conversa sobre a música das partituras individuais. Então a minha música ficou pronta tardiamente. Deste modo, demorei a me encontrar nela. Inicialmente, eu imaginei a mais rápida. Porém, a alternância entre o suave e o forte, presente na música auxiliou e influenciou na minha partitura individual.

Porém, mais do que a sonoridade, o que se sobressaiu desta relação compositor, músicas e bailarina/performer/interprete/criadora foi a relação com Patrício. Ele surgiu e se integrou ao nosso coletivo de maneira muito harmoniosa, respeitosa e acolhedora. Trouxe assim, outro clima nos momentos de ensaio. Pois trazia leveza e descontração. Nos divertíamos muito quando ele vinha assistir aos ensaios e colaborar conosco. Desde a primeira visita, me identifiquei muito com ele, por ele ser bem "louco", e com suas falas. Inclusive, fiz um relato sobre isso em meu diário de bordo.

O Patrício da música veio fazer a primeira visita. Vontade de chorar com as falas dele. Que a gente tem vontade de chutar o tcc, mas não o fazemos porque tem algo ali que a gente gosta e se identifica. Gostei muito dele, bem louco (Diário pessoal, 13/09/2017)

O Patrício foi desde sempre muito compreensivo conosco, e quando eu estava em crises, sempre o procurava para conversar ou contar algo do ensaio. Por esses motivos, ter trabalhado com ele para a concretização deste espetáculo, foi fundamental para trazer um equilíbrio no coletivo. Deste modo, esta relação que se estabeleceu, para mim, foi o mais importante e o que se destacou em comparação a própria composição que ele criou.

4.5.2 VISUALIDADES

Trabalhar com os praticáveis foi prazeroso e desafiador. A dinamicidade que ele proporciona vai ao encontro das minhas necessidades, que estão relacionadas as intensidades do meu fazer, como mencionei no capítulo 2. Então, ter um elemento a mais para brincar e descobrir sensações e nuances de movimentos foi muito divertido ao mesmo tempo em que trazia impasses.

Após o período inicial, em que ganhamos este "brinquedo" novo, eu queria experimentá-lo, descobrir o que era possível fazer com ele. Então aproveitei bastante estes momentos. O fato de não ainda não termos descoberto a maneira correta de transportá-los do hall do prédio, para a sala de ensaios, facilitou este

momento de experimentação, pois o chão do hall não apresentava desníveis como o chão da sala de ensaios. Os praticáveis estavam novos, recém construído para nós, portanto em bom estado de conservação. Com o passar do uso, a madeira foi ficando demasiadamente flexível, também por questões relacionadas ao tempo, como o calor e/ou a umidade e por questões de uso mesmo.

Acredito que outras pessoas, além de nós do coletivo, também utilizaram os praticáveis, pois de eles estavam em um local de fácil acesso e quando íamos pegá-lo, havia marcas de calçados neles, sendo que nós ensaiávamos de pés descalços. Isso contribuiu para sua danificação, principalmente no que diz respeito as suas rodas. Desta maneira, contribuindo na perda do equilíbrio.

Esses fatores, associado aos desníveis do chão, entre outros, ocasionaram a perda de confiança no manuseio deste objeto cênico. A meu ver, esta interferência ficou mais evidente nas cenas 1 e 2 cenas.

Figura 5: Cena 1



Crédito: Dartanham Baldez Figueiredo

Nesta cena de abertura do espetáculo, os praticáveis desequilibravam muito. Desta maneira, não explorávamos mais possibilidades de movimentações, devido ao medo da queda.

Na segunda cena, construímos uma conexão muito grande no momento inicial de experimentação deste objeto cênico. Com atenção e sensibilidade as outras. Entretanto, com os percalços já citados, no decorrer do processo o jogo entre nós foi perdendo intensidade.

Figura 6: Cena 2



Crédito: Dartanham Baldez Figueiredo

Já em uma das cenas finais do (Con)T@to, a falta de confiança nos praticáveis também influenciou no jogo com ele e entre nós. Desta vez não pelo desequilíbrio ocasionado pelas características do espaço, mas sim, pela maneira com que os posicionamos. Assim, qualquer peso colocado em local inadequado, ocasionaria a queda do objeto e/ou nossa. A maneira correta de posicioná-los

também foi tarefa difícil de ser solucionada. Pois precisávamos de espaço para nos locomovermos dentro dele.

Figura 7: Cena 7



Crédito: Dartanham Baldez Figueiredo

Entretanto esses problemas foram resolvidos ou atenuados no ensaio de palco, um dia antes da estreia. Neste momento os praticáveis praticamente não desequilibraram. O chão era adequado, não apresentava os temidos desníveis e não era demasiadamente escorregadio, pelo uso do linóleo. Então ao fim, tudo deu certo em relação aos percalços relacionados ao equilíbrio.

Apesar das dificuldades, também faltou um pouco de consciência, para saber lidar com as adversidades, que todo o processo está sujeito. Era o que tínhamos no momento, era o que dava para fazer. Talvez tenha faltado um pouco, aceitar a situação, e acolher os acontecimentos e possíveis imprevistos, bem como saber jogar com eles.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois deste longo processo de quatro anos, que culminou com a preparação e apresentação do espetáculo (Con)T@to, percebo que a proposta na qual decidi por me aprofundar nesta pesquisa de conclusão de curso foi importante para eu repensasse os encaminhamentos das práticas diárias, cotidianas ou não, além de me fazer perceber como é importante às reflexões sobre si, que auxilia e reverbera no processo criativo.

A partir do momento em que elucidei o que eram as minhas necessidades, desejos, interesses e tradições o cuidado, que li nas bibliografias tornaram-se carne em mim. Desta maneira, percebi como é impossível desmembrar teórica e prática, pois o fazer diário era resignificado a cada momento em que eu voltava para as reflexões relacionadas a minha história de vida e que implicaram e implicam no meu corpo dançante. É tão bonito ler sobre respeito, sobre as diferenças, sobre o convívio no coletivo, sobre a consciência de si, mas e a realidade a esse respeito? A realidade é que é possível alcançar tudo isso, ultrapassando barreiras e conflitos consigo e com os outros, pois é inevitável.

Não é fácil olhar para si, reconhecer pontos positivos e projeta-los nos outros. Não é fácil lidar com as projeções dos outros sobre si. Não é fácil aceitar as "diferenças" e acima de tudo, não é fácil transformar as implicações que a relação no coletivo lhe causam. E essa é a grande descoberta ao fim do percurso. Reconhecer cada indivíduo do seu jeito, com o seu tempo, com a sua história de vida e que todas estas individualidades afetam no fazer. Encontrar este equilíbrio entre imposições, vontades, características...

Esse percurso foi também importante para perceber o valor e a maneira com que decidimos lidar com as práticas. Uma aula pode começar apenas dentro da sala, ou desde o momento em que eu me acordo. Espreguiçando o corpo, atenta a respiração. O cuidado está presente no momento em que estou fazendo um relaxamento ou quando saio da sala de aula calçada. Pois com o corpo quente, pisar no chão frio pode afetar a saúde. Conseqüentemente afetando o meu fazer. O cuidado está presente no momento em que escrevo este trabalho, se presto atenção no posicionamento da minha coluna vertebral, procurando abrir espaços. Está presente no momento em que não me permito afetar por coisas que não estão ao meu alcance, que não sou eu e portanto, não posso e/ou não tenho direito de tentar

muda-las. Enfim, a partir desta experiência, passo a compreender o cuidado do corpo-arte contemporâneo através da consciência a respeito daquilo que estou fazendo. Seja uma caminhada, uma aula de dança ou uma tarefa cotidiana.

Neste momento, percebo como a elucidação a respeito desta pesquisa, a qual procurei me aprofundar e desenvolver, percorre todo o Curso de Dança-Bacharelado. Desde as aulas, que procuram aflorar a consciência no fazer, até os artistas/professores/pesquisadores convidados para ministrar aulas e/ou eventos. Portanto, não foi nesses dois últimos semestres que descobri no fazer este cuidado, porém foi neste período que consegui observar e fazer esta ligação entre as minhas propostas, escolhas, práticas ao que vivenciei e experimentei ao longo desses quatro anos no curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM.

6 REFERÊNCIAS

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

BOLSONI, Betania Vicensi. **O CUIDADO DE SI E O CORPO EM MICHEL FOUCAULT: PERSPECTIVAS PARA UMA EDUCAÇÃO CORPORAL NÃO INSTRUMENTALIZADORA**. 2012.
<http://www.uces.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1577/920>. Acesso em 13/09/2017

COURTINE, Jean Jacques. Introdução . In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**. Vol. 3: As mutações do olhar: O Século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

FARO, Antônio Jose. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 7ª edição. 2011

GALVÃO, Bruno Abilio. **A Ética em Michel Foucault: do Cuidado de Si á Estética da Existência**. 2014.
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/view/17068/11428>. Acesso em 13/09/2017

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

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Hucitec, 2010.

ICLE, Gilberto. **PEDAGOGIA TEATRAL COMO CUIDADO DE SI: PROBLEMATIZAÇÕES NA COMPANHIA DE FOUCAULT E STANISLAVSKI**
http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3062--Int.pdf. Acesso em 29/06/2017

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

MORANDI, Carla; STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. Campinas: Papirus, 2006.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo – sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

NOVAES, V. Joana; VILHENA, Junia. **Que corpo é este que anda sempre comigo? corpo, imagem e sofrimento psíquico**. Curitiba: Appris, 2016.

QUILICE, Cassiano. **O TREINAMENTO DO ATOR PERFORMER E A INQUIETUDE DE SI**
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Q>

uilici%20-%20O%20treinamento%20do%20ator-performer%20e%20a%20inquietaude%20de%20si.pdf. Acesso em 29/06/2017

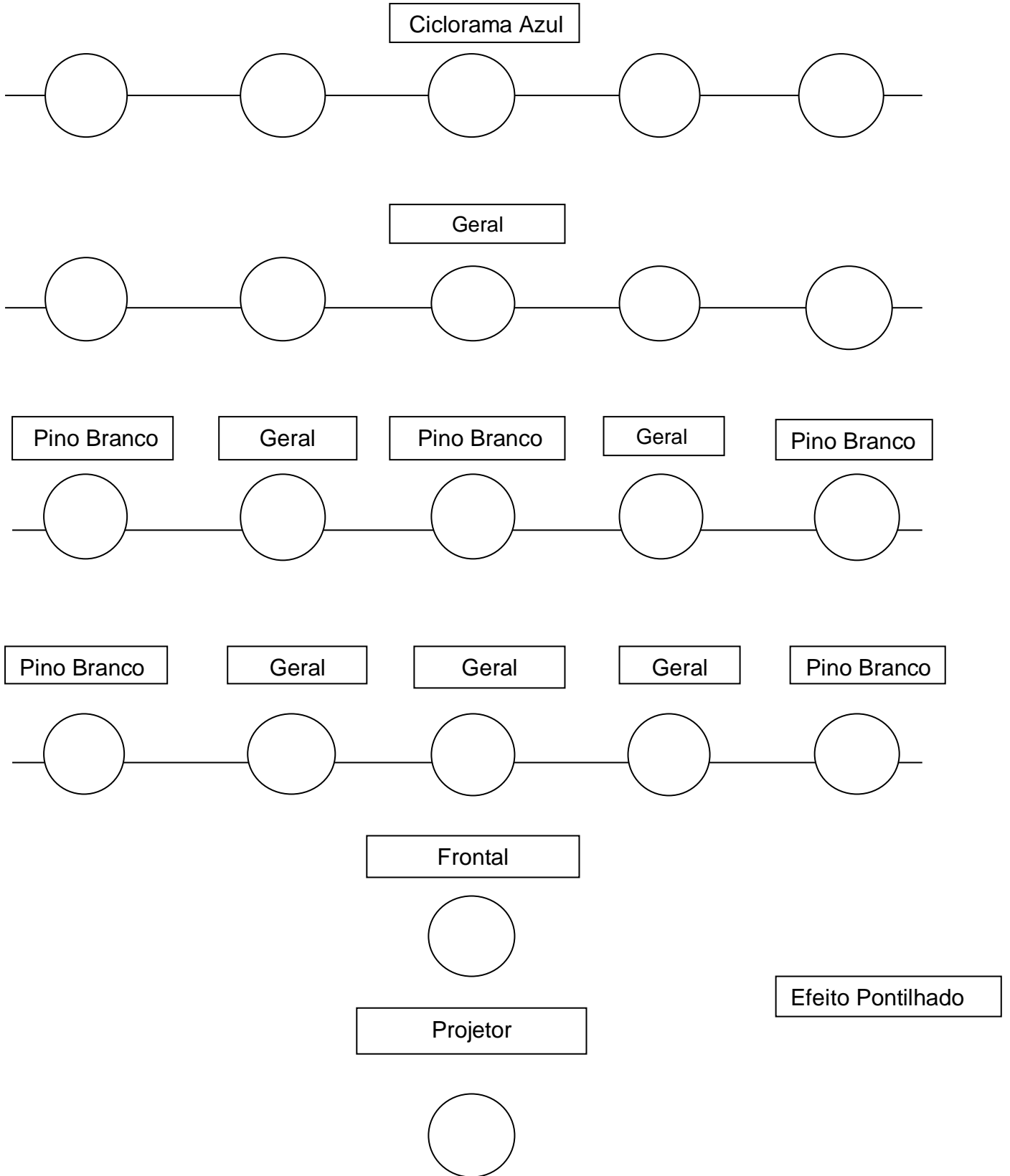
QUILICE, Cassiano. **O CONCEITO DE “CULTIVO DE SI” E OS PROCESSOS DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO DO ATOR/PERFORMER.** 2011. <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/13.%20Cassiano%20Quilici.pdf>
Acesso em 29/06/2017

SALDANHA, Suzana. Angel Vianna: **Sistema, Método ou Técnica?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SANTOS, Maíra Simões Claudino dos. **O TREINAMENTO DE PRÁTICAS CORPORAIS DA DANÇA: DE MURO A GUERREIRO, O TRABALHO COM A IMAGINAÇÃO NA COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA DE JULYEN HAMILTON.** <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/67483/39742>. Acesso em 13/09/2017

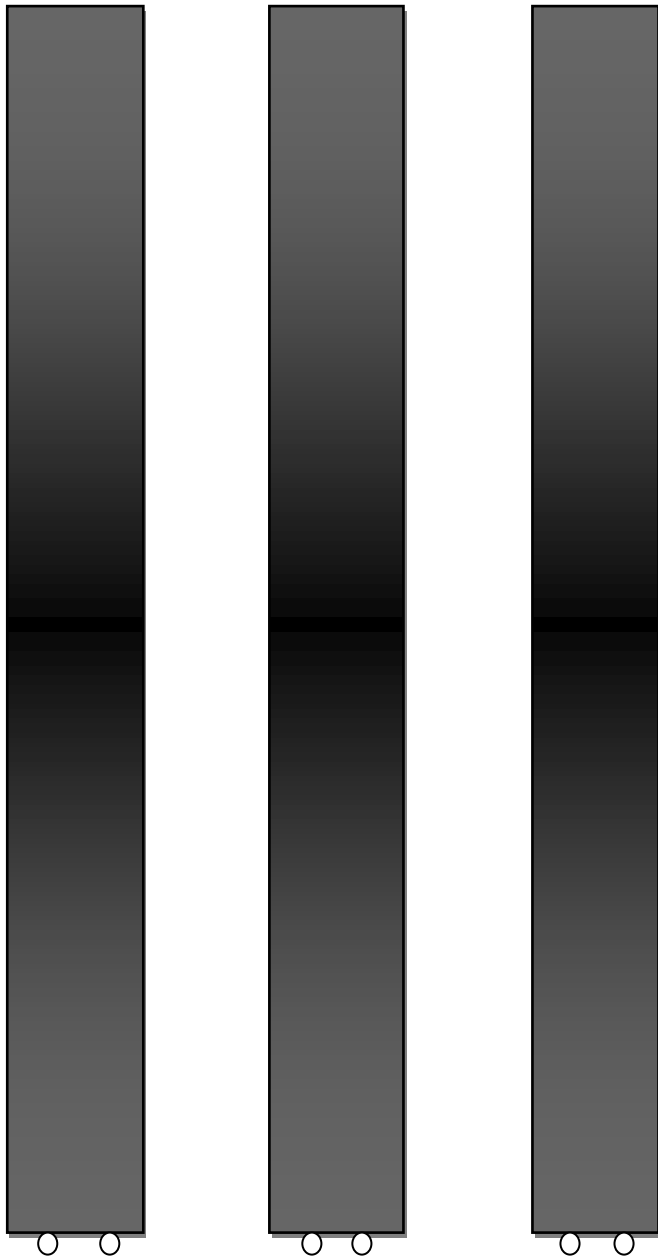
APÊNDICES

APÊNDICE A - ESBOÇO MAPA DE LUZ



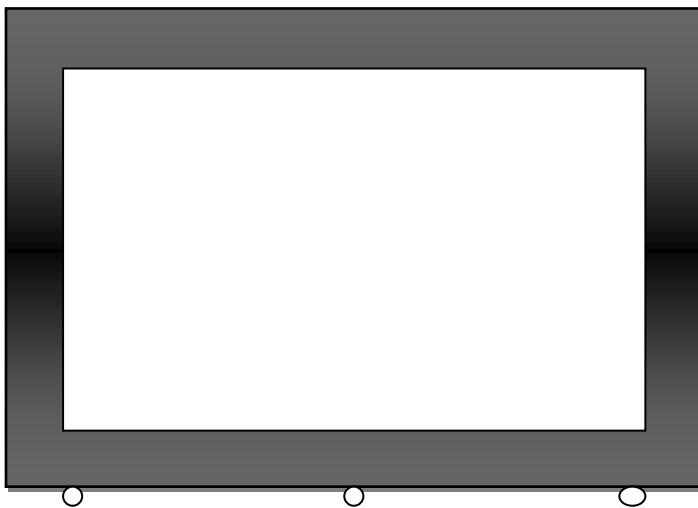
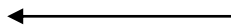
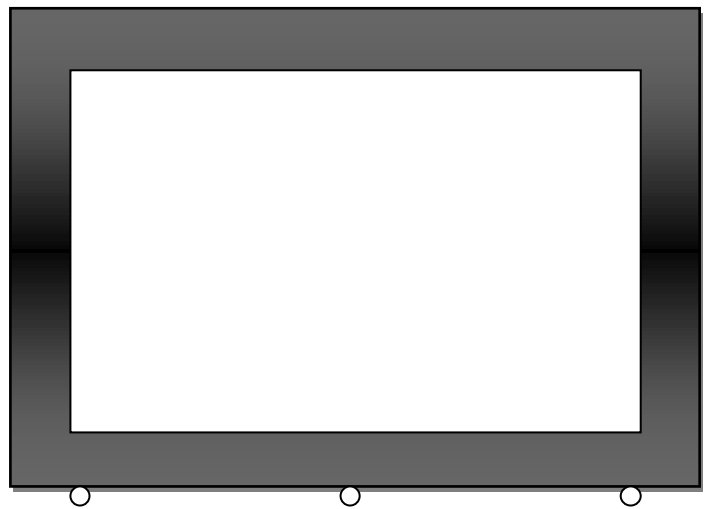
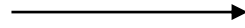
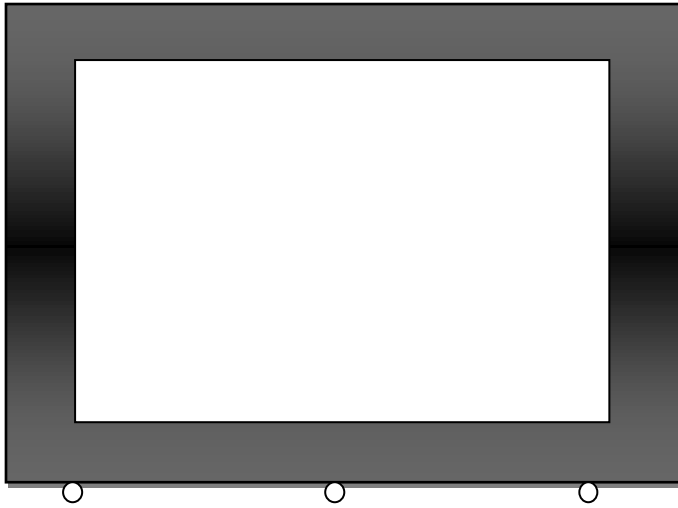
APÊNDICE B - ESBOÇO CENOGRAFIA

Cenas 1 – Metades



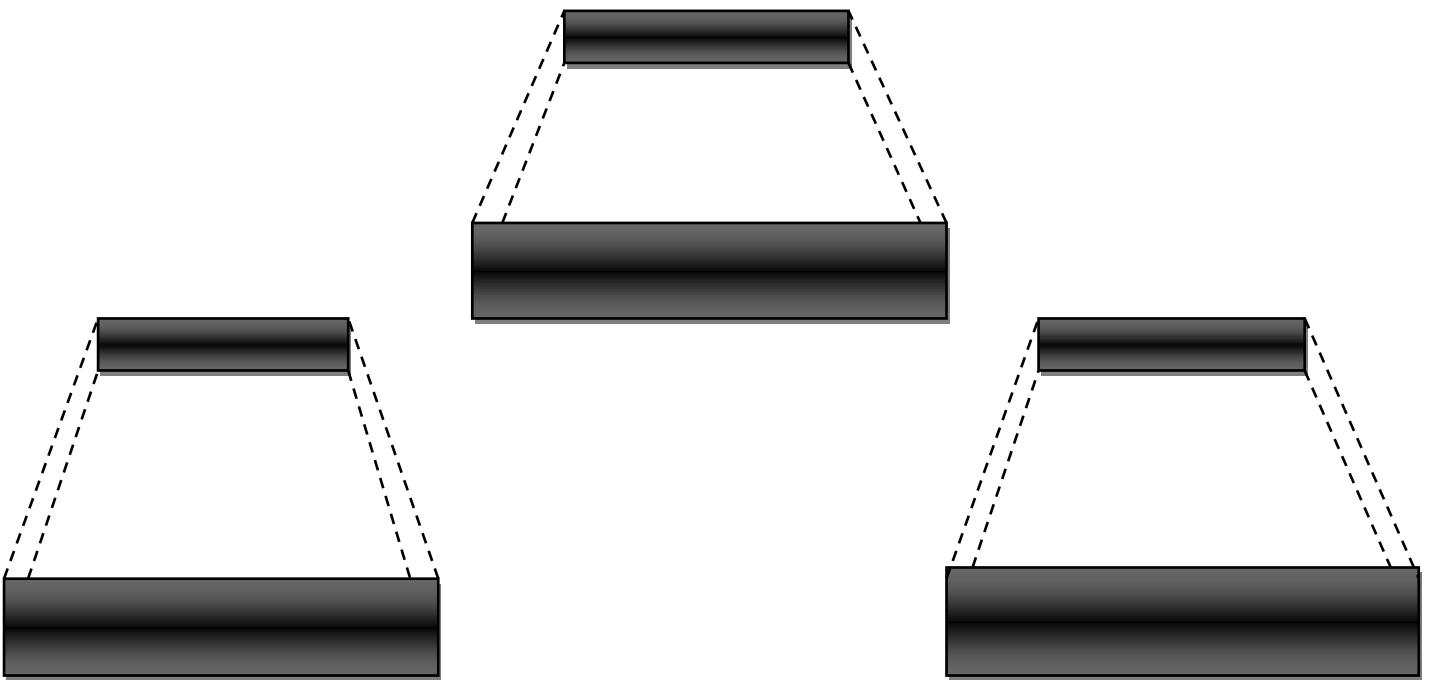
Luz Frontal
e Ciclorama

APÊNDICE C - CENA 2: Deslocamentos

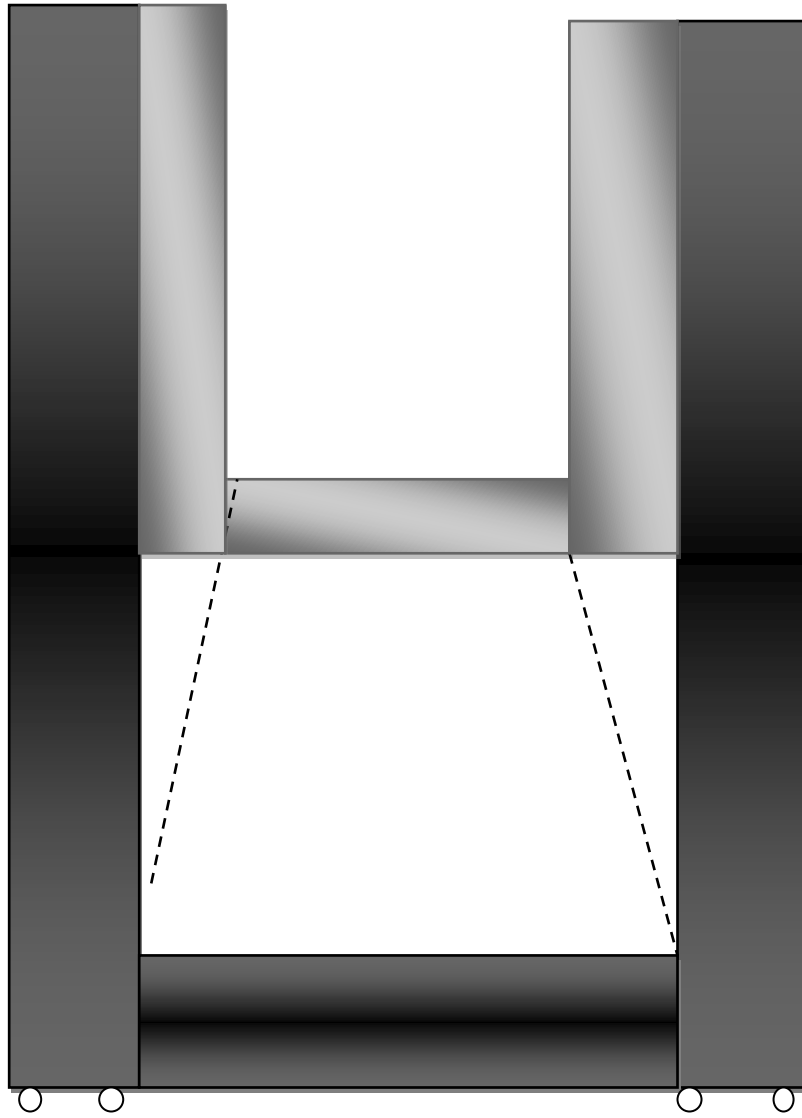


APÊNDICE D - CENA 3 e 4: Partituras Individuais

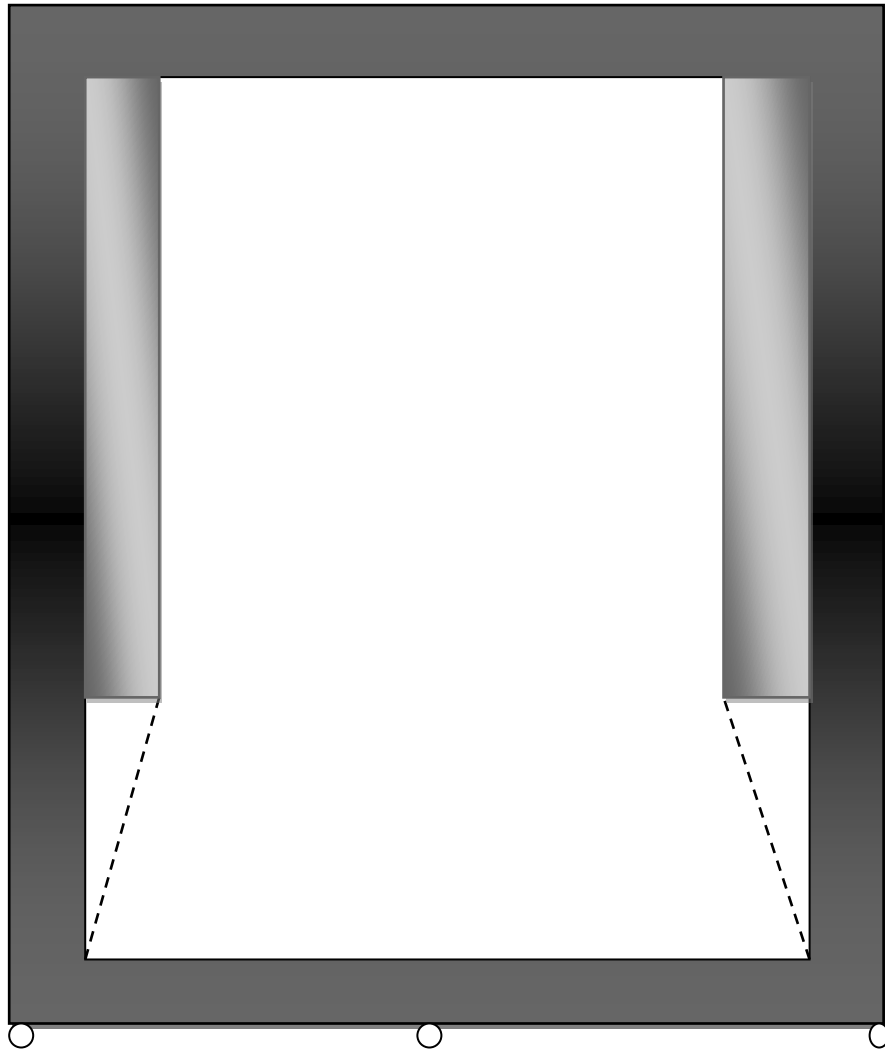
Luz, 3 pinos e/ou ciclorama



APÊNDICE E - CENA 5: Cabeças



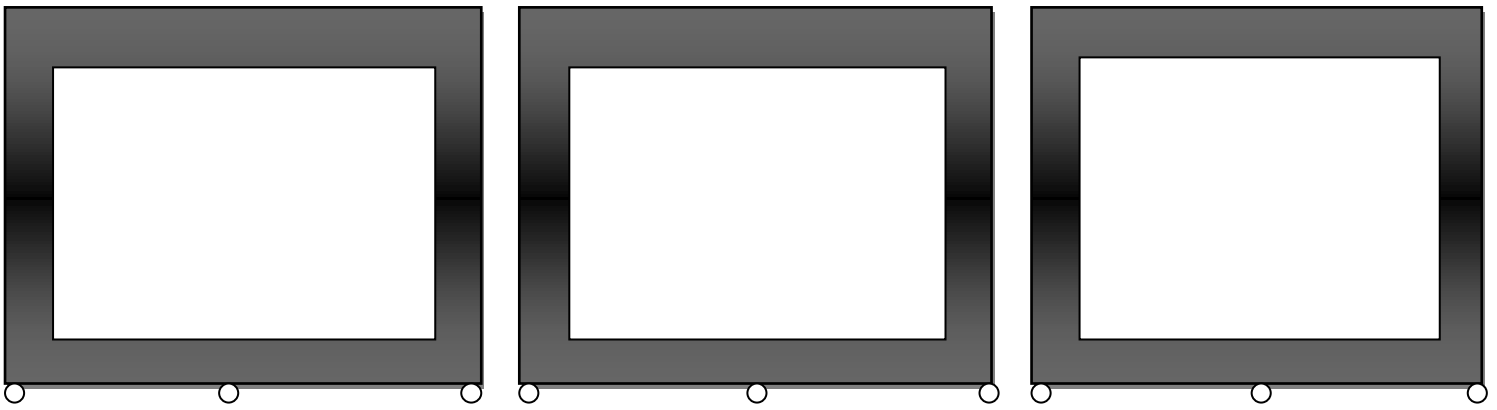
APÊNDICE F - CENA 6: **Cubo**



APÊNDICE G - Cena 7: Brincadeira



APÊNDICE H - Cena 8: Final



APÊNDICE I - CARTAZ DO ESPETÁCULO (Con)T@to

