





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
MARIA BEATRIZ BORGES CONCEIÇÃO**

**O CONTATO IMPROVISAÇÃO NA OBRA *QUANDO VOCÊ ME TOCA* DO TATÁ –
NÚCLEO DE DANÇA/TEATRO (UFPEL)**

**Pelotas
2022**

MARIA BEATRIZ BORGES CONCEIÇÃO

**O CONTATO IMPROVISAZÃO NA OBRA *QUANDO VOCÊ ME TOCA* DO TATÁ –
NÚCLEO DE DANÇA/TEATRO (UFPEL)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Dança - Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Carmen Anita Hoffmann

Coorientador: Dr. Bruno Blois Nunes

Pelotas
2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C744c Conceição, Maria Beatriz Borges

O contato improvisação na obra cênica Quando você me toca do Tatá - Núcleo de Dança/Teatro (UFPel) / Maria Beatriz Borges Conceição ; Carmen Anita Hoffmann, orientadora ; Bruno Blois Nunes, coorientador. — Pelotas, 2022.

87 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) — Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Contato improvisação. 2. Quando você me toca. 3. Corpo. 4. Percepção. 5. Composição coreográfica. I. Hoffmann, Carmen Anita, orient. II. Nunes, Bruno Blois, coorient. III. Título.

CDD : 793.3

MARIA BEATRIZ BORGES CONCEIÇÃO

O Contato Improvisação na obra *Quando Você me Toca*
do TATÁ – Núcleo de Dança/Teatro (UFPel)

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, Faculdade de Dança, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 14/03/2022.

Banca Examinadora:



Prof. Dr.ª. Carmen Anita Hoffmann (Orientadora)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)



Prof. Dr. Bruno Blois Nunes (Coorientador)
Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof.ª. Dr.ª. Alexandra Gonçalves Dias
Doutora em Dança pela University of Roehampton (UK)

Prof.ª. M.ª. Taís Chaves Prestes
Mestra em Educação pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense (IFSul-Pelotas)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela dádiva da vida nesta presente caminhada terrena. Aos meus guias espirituais, gratidão imensa.

Agradeço aos meus pais Getúlio Neroci Conceição, *in memoriam*, e Leci Maria Mendes Borges pelo veículo físico emprestado e pelas experiências para que eu pudesse chegar até aqui.

Em especial a meu filho Christopher Conceição Moura. Pois parte do que sou hoje, devo também a oportunidade de experienciar a vivência materna.

A minha irmã caçula Jordana Borges Funchal, pela relação de afeto recíproca que temos, pelas trocas de experiências e conselhos. Obrigado!

Agradeço a minha nora Raquel Portella de Souza, por fazer parte de nossa família. Pelas trocas de conversas e reflexões que muitas vezes tivemos acerca de nossas inquietações sobre o campo profissional.

A meu primo e amigo Alexandre da Silva Borges pelas conversas, aventuras, cafés e muitas risadas, pelo auxílio em muitos trabalhos que desenvolvi ao longo desta caminhada.

Aos meus colegas do Curso, eu quero agradecer pelas parcerias, pelas amizades, trocas e aprendizados.

Grata à minha orientadora Carmen Anita Hoffmann pela compreensão, por me incentivar e acreditar neste trabalho.

Ao meu coorientador Bruno Blois Nunes pela receptividade, descontração e disposição em fazer parte desta pesquisa.

Às professoras Alexandra Gonçalves Dias e Taís Chaves Prestes pela disponibilidade em avaliar meu trabalho.

A todos os professores que fizeram parte desta caminhada e que de alguma forma contribuíram com o meu crescimento, a minha gratidão.

A Steve Paxton pelo seu amor e dedicação à arte, pela preciosidade dos conhecimentos teóricos e práticos oferecidos a nós enquanto artistas da dança.

Ao Curso de Dança-Licenciatura, e à Universidade Federal de Pelotas por todas as oportunidades de crescimento tanto pessoal quanto profissional.

Por fim, agradeço a acolhida e as experiências vivenciadas no projeto de Extensão Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, bem como a oportunidade de participar do Programa de Bolsa de Iniciação à Pesquisa em Áreas Estratégicas (PBIP-AE/UFPel),

momento no qual pude integrar o projeto "Produção do Corpo-Sujeito nas práticas de dança", sob a orientação da(o) Prof. Dr^a Maria Fonseca Falkembach. A esta devo minha gratidão e reconhecimento pela inspiração e competência na vida de tanta gente das artes cênicas. Um privilégio conviver contigo!!!

*“Maria, Maria, é um dom, uma certa magia / Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece viver e amar / Como outra qualquer do planeta
Maria, Maria, é o som, é a cor, é o suor / É a dose mais forte e lenta
De uma gente que ri quando deve chorar / E não vive, apenas aguenta
Mas é preciso ter força, é preciso ter raça / É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca, Maria, Maria / Mistura a dor e a alegria
Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça / É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca possui / A estranha mania de ter fé na vida”*

Compositores: Milton Silva Campos Do Nascimento / Fernando Brant

Improvisação é uma palavra para algo que não pode manter um nome; se ficar preso por tempo suficiente para adquirir um nome tenderá a se mover em direção a algo fixo. A improvisação tende a essa direção. A dança é a arte de ocupar um lugar. A dança improvisada encontra os lugares.

(Steve Paxton)

Segue-se o ponto de contato, e se a sua mente começa a vagar, perde-se o contato. E isso desperta-o para o fato de não se concentrar no presente, no tato. Está noutro lugar. E depois regressa.

(Nancy Stark Smith)

RESUMO

CONCEIÇÃO, Maria Beatriz Borges. O Contato Improvisação na obra cênica *Quando Você me Toca* do Tatá – Núcleo de Dança/Teatro (UFPel). 2022. 87f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança – Licenciatura) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

Este trabalho desenvolve uma investigação sobre a presença de elementos do Contato Improvisação na obra artística *Quando Você Me Toca*, do Grupo Tatá – Núcleo de Dança -Teatro da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Para a performance teórica, dialoguei com ideias de estudiosos do Contato Improvisação, dentre eles Steve Paxton (2020), e com outros autores como Klauss Vianna (2005) e Maurice Merleau-Ponty (1999). A performance metodológica contou com o embasamento de Monica Dantas (2016) e com a seleção de nove imagens para a realização da decupagem e categorização. O segundo ato analítico contou com a proposta de nucleamentos simbólicos idealizada por Bruno Nunes (2021) por meio de uma provocação feita aos bailarinos(as) que dialogaram com as noções do Contato Improvisação de forma poética e surpreendente. O trabalho destacou estudos técnicos em dança, especialmente o Contato Improvisação, no sentido de aprofundar e qualificar a preparação corporal dos bailarinos(as), movido pela percepção não apenas externa, mas interna do corpo. É o início de uma investigação que aponta sua continuidade para além da graduação.

Palavras-chave: Contato Improvisação. *Quando Você me Toca*. Corpo. Percepção. Composição Coreográfica.

ABSTRACT

CONCEIÇÃO, Maria Beatriz Borges. O Contato Improvisação na obra cênica *Quando Você me Toca* do Tatá – Núcleo de Dança/Teatro (UFPEl). 2022. 87f. Undergraduated Thesis (Dance – Licentiate) – Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2022.

This work develops an investigation about the presence of Contact Improvisation elements in the artistic work *Quando Você Me Toca*, by Grupo Tatá – Núcleo de Dança-Teatro at Federal University de Pelotas (UFPEL). For the theoretical performance, I discuss with the ideas of scholars of Contact Improvisation, among them Steve Paxton [2020], and with other authors such as Klauss Vianna (2005) and Maurice Merleau-Ponty (1999). The methodological performance was based on Monica Dantas (2016) and the selection of nine images for the decoupage and categorization. The second analytical act had the proposal of symbolic nuclei idealized by Bruno Nunes (2021) through a provocation made to the dancers who debated with the notions of Contact Improvisation in a poetic and surprising way. The work highlighted technical studies in dance, especially Contact Improvisation, in the sense of deepening and qualifying the body preparation of dancers, driven by not only external, but internal perception of the body. It is the beginning of an investigation that points to its continuity beyond graduation.

Keywords: Contact Improvisation. *Quando Você me Toca*. Body. Perception. Choreography Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fotos do Espetáculo <i>Mas afinal de contas o que é a morte:</i> (2018)	13
Figura 2	Nancy Stark Smith no Festival Internacional de Contato de Freiberg, na Alemanha. Agosto de 2005	35
Figura 3	Daniel Lepkoff, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Christie Svane	36
Figura 4	<i>Magnesium</i> (1972)	37
Figura 5	Steve Paxton durante conferência realizada em Berlim, Alemanha, 2013	38
Figura 6	Nancy Stark Smith [esquerda] e Nita Little atuando com ReUnion no Museu de Arte Moderna de São Francisco	41
Figura 7	Jam	42
Figura 8	Stephanie Maher e Katheleen Hermesdorf, Schwebezustand Festival Poderosa 2006	44
Figura 9	Rolamento - braços em Hélice	48
Figura 10	Mutualidade 0:00 - 1:02	60
Figura 11	Chão 1:02 - 5:54	62
Figura 12	Toque 5:54 - 12:20	63
Figura 13	Pequena dança: 12:20 - 13:25	65
Figura 14	Momentum 13:25- 17:06	66
Figura 15	Visão periférica 17:06 - 24:44	67
Figura 16	Pontos de contato 24:44 - 28:39	68
Figura 17	Peso 28:39 - 30:03	70
Figura 18	Rolamento 30:03 - 30:47	71

SUMÁRIO

Bia	10
1 Um Toque e Tatá!!!	17
1.1 Tatá - núcleo de Dança-Teatro: uma breve apresentação	19
1.2 O fazer artístico no Tatá: relato de experiência	24
2 Nos caminhos de improviso traçados pelo CI: possíveis definições	31
2.1 Improvisando Contatos ou Contatos Improvisados?	31
2.2 Contatando Contatos	34
2.3 Corporeidade; percepção: corpo presente	51
3 A pesquisa de prática artística como ferramenta metodológica: os caminhos que performei	56
3.1 Performance metodológica na análise do QVcMT	57
3.2 Nucleamentos simbólicos: um diálogo entre imagem e palavra	60
4 Aspectos “iniciais” Quem move Quem?	73
Referências	77
Apêndices	83
Apêndice A - TCLE e Modelo enviado para o mapeamento dos nucleamentos simbólicos	84
Anexos	86
Anexo A - Matéria do Diário Popular sobre a estreia do <i>Quando Você me Toca</i>	87

Bia...

A dança é algo que sempre esteve presente em minha vida. Nasci e me criei na zona rural, onde não havia energia elétrica e água encanada e ali eu vivi os melhores e mais encantadores momentos da minha vida. Quando criança, minha comunicação se dava mais por gestos do que por palavras.

Neste espaço, me criei acostumada com as festas familiares que aconteciam com muita ocorrência. Meu pai era um dos animadores desse ambiente, tanto por tocar violão, quanto pelo seu jeito brincalhão de ser, envolvendo a todos por esta energia. Eu sempre estava presente e foi na festa familiar que ocorreram as minhas primeiras experiências com a “dança de salão”: um pé pra lá e outro pra cá, o típico “Xote”.¹ Um som que saía do velho toca-discos de meu tio e eu, sozinha, brincava por horas e horas, e buscava “conversar com deus”. Para isso, atirava objetos ao vento na certeza de que era ouvida.

Ao narrar esta memória, identifico brotar, ali, gestos de minha corporeidade, vivenciando experiências que favoreciam a minha expressividade e presença. Como diria Hesse (2021, p. 415) “para a memória, as impressões dos sentidos são um substrato mais profundo do que os melhores sistemas e métodos de pensar”. Um cheiro, um gesto, um som podem proporcionar inúmeras recordações que acreditávamos que se encontravam adormecidas em nosso íntimo.

Um sonho que acalentava era o de poder voar. O que é voar, senão a própria sensação de liberdade? Hoje percebo minha natureza sonhadora. Minhas tardes era correr pelos campos, estradas, escalar escombros, subir em árvores e tomar banho de açudes com sanguessugas. Era meu corpo, vivenciando o mundo. Quando criança me detinha por dias a divagar sobre este mundo, um mundo imaginário do qual eu construía, e era por ele construída. Era por meio dos gestos que eu expressava a criatividade de me ver cantora, dançarina – principalmente quando ouvia e dançava *Menudo*,² e sua música “Não se Reprima”. A coreografia, bem simples, era represen-

¹ O xote é uma dança de salão de provável origem alemã com passos semelhantes aos da polca cuja etimologia vem da palavra alemã *schotisch* que significa escocês (HOUAISS; VILLAR, 2001). Atualmente, é muito encontrada nos bailes de forró e faz parte das danças executadas nos Centros de Tradições Gaúchas (CTG).

² Menudo foi um grupo musical portorriquenho criado em 1977 pelo produtor Edgardo Diaz. Seu sucesso foi comparado aos Beatles na década de 1960 (AMARAL, 1983).

tada por mim, meus irmãos e meus primos. Nessa esteira lembro, também, de Michael Jackson³, suas músicas e danças. Comprei sapatinhos preto mocassins e nós ensaiávamos suas coreografias para dançar nas festas locais. Xuxa⁴ era minha inspiração para me imaginar como atriz e apresentadora. Menudos, Michael Jackson e Xuxa eram traços da arte já se manifestando em mim.

Com o passar do tempo, comecei a perceber que eu sempre estava envolvida com atividades relacionadas à arte, uma arte abrangente e não definida. Lembro bem, ainda no período da escola do meu bairro *Povo Novo* que faz parte do 3º Distrito da cidade de Rio Grande/RS, que um dia fomos visitados na escola por pessoas envolvidas com o *Teatro Municipal* que está localizado na cidade de Rio Grande, se situa a pouco mais de trinta quilômetros de *Povo Novo*. O grupo que fazia parte do Teatro distribuiu alguns convites para os alunos que quisessem participar de uma peça teatral. Aceitei o convite, porém, não permaneci com eles, pois no decorrer daquele ano se tornou inviável para as minhas condições financeiras – gastos com transporte, alimentação etc.

Passado um tempo, procurei a *Academia Art & Manhas*,⁵ onde por um ano fiz o curso de dança afro aeróbica⁶. Entretanto, sentia que não era ali que eu permaneceria. Certo dia, na mesma academia, avistei em uma das salas um grupo de jovens em uma aula de Balé. Naquele momento fui impulsionada para dentro da sala com ímpeto de conversar com a professora e entender como se davam as aulas e porque o público era restrito, pois isso era o que eu sabia sobre dançar Balé: que era para uma sortuda e afortunada minoria de corpo esguio.

Lembro da conversa que tive com a professora, quando indaguei sobre o curso, sobre quem poderia participar e se existia algum perfil específico, idade etc. Ela então disse que não havia restrições para ser aluna dela e que não acreditava em um perfil físico para dançar Balé. As sapatilhas foram compradas, porém nunca as utilizei. Hoje

³ Michael Joseph Jackson foi um cantor, compositor e dançarino estadunidense. Apelidado de “Rei do Pop” foi um dos ícones culturais mais importante e influente de todos os tempos da história da música. Mais sobre o astro em Rowe (2010) e Taraborrelli (2012).

⁴ Maria da G. Xuxa Meneghel ficou conhecida como cantora, atriz e principalmente apresentadora. Recebeu o apelido de “Rainha dos Baixinhos” por ter sua carreira voltada, pelo menos no início, ao público infantil.

⁵ Academia de dança, localizada na R. Visc. do Rio Grande 357 - Cidade Nova, Rio Grande - RS, Brasil. Desde 1988 oferece aulas de Balé, Jazz, Sapateado, Zumba, Pilates e Dança de Salão etc.

⁶ Uma mistura de esporte e dança que aborda a questão racial. Nesta modalidade, são abordados diversos aspectos da cultura afro-brasileira como, por exemplo, o candomblé e o samba.

me questiono o motivo de não ter seguido esse interesse, acredito que ali também não era o meu lugar. Era o corpo se reconhecendo por meio da diferença, pois não me via como bailarina de Balé.

Também pude exercitar a voz trabalhando técnica vocal na *Escola de Belas Artes Heitor Lemos (EBAHL)*⁷ em Rio Grande e quando fiz parte do Coral da *Universidade Federal do Rio Grande (FURG)* por dois anos e, posteriormente, no Coral da *Universidade Federal de Pelotas (UFPel)*. Expressão necessária para uma prática artística mais ampla. Contudo, a dança me atraiu e optei, então, por ingressar no Curso de Dança Licenciatura da UFPel, em 2016. Entretanto, ao cogitar essa ideia, de que o curso de dança contemplaria o que sou em essência, logo me vinham os pensamentos limitantes: falta de uma longa trajetória na dança, condição financeira, estabilidade da profissão etc.

Ao passar pelo curso de Dança-Licenciatura da UFPel tive dois momentos significativos, o que Josso (2004, p. 64) chama de "momento-chaneira", dois divisores de águas na minha vida como artista. O primeiro foi nas atividades das disciplinas de *Expressão Corporal, Dança e Educação Somática, Análise do Movimento e Laboratório de Dança Contemporânea* que tive um impacto mais expressivo, pois tais disciplinas me permitiram uma liberdade onde fui trazida por completo para o mundo das artes.

O segundo "momento-charneira" (JOSSO, 2004) que contempla a minha construção enquanto artista, de maneira integral, ocorreu com a participação como bailarina do processo criativo e da apresentação do espetáculo dirigido pela colega Inda Rulio Bajar intitulado *Mas afinal de contas o que é a Morte?* em que eu pude vivenciar de corpo e alma o que é ser artista, intérprete e criadora.

⁷ (EBAHL) Belas Artes: Escola Municipal de Ensino de Música, Artes Plásticas, Dança e Teatro. Localizado na Rua Jockey Clube, 194 – Vila Prado, Rio Grande – RS.



Figura 1: Fotos do espetáculo *Mas afinal de contas o que é a Morte?* (2019)
Fonte: Acervo pessoal. Design elaborado no *Powerpoint*.

Experimentei e experimento também algumas incursões na área do teatro, com espetáculos que desenvolvem minha corporeidade, abrangendo demais aspectos do campo artístico. Assim, o meu interesse de pesquisa neste trabalho final de curso é o *Contato Improvisação* (CI) no processo criativo da obra *Quando Você Me Toca* (QVcMT) do *Grupo Tatá*, Núcleo de Dança/Teatro, onde participei como bailarina e pesquisadora. O primeiro impulso a escolha por essa temática partiu da minha vivência e essência tanto pessoal como artística em relação à dança. Outra razão foi a participação na obra mencionada, o que para mim foi de grande aprendizado sobre a criação em Dança Contemporânea.

A partir da minha trajetória na dança, como descrito na apresentação deste Trabalho de Conclusão de Curso (Bia...), cheguei ao cerne desta pesquisa: o CI. A

proposta deste trabalho é identificar elementos do CI presentes no espetáculo QVcMT, dirigido pela professora Doutora Maria Falkembach, a partir do Grupo Tatá - Núcleo de Dança/Teatro da UFPel. Posso afirmar que a opção por este tema partiu da soma das minhas vivências pessoais e experimentações ao longo de meu percurso acadêmico, (participação em trabalhos artísticos e atividades desenvolvidas nos laboratórios práticos do Curso de Dança, bem como, na realização dos Estágios na Escola). Outro fator preponderante é o intuito de somar na área da Dança Contemporânea e apresentar um diferente olhar sobre o *Grupo Tatá* e o seu espetáculo QVcMT, uma vez que, a obra foi desenvolvida a partir de um trabalho corporal em que fazia parte o contato direto de um(a) bailarina/o com outra/o, por meio de exercícios corporais que culminaram no relaxamento, apoio e entrelaçamento dos corpos.

Diante o exposto torna-se importante a provocação: quais elementos do espetáculo QVcMT, do *Grupo Tatá* podem ser identificados como característicos da técnica *Contato Improvisação*? No intuito de responder esta questão, tracei o seguinte objetivo geral: identificar, caso existente, elementos do espetáculo QVcMT que possam ser relacionados à técnica do *Contato Improvisação*. Para tanto, os objetivos específicos de caráter metodológico foram: a) descrever as observações decorrentes de minha participação no Tatá; b) mapear as cenas do espetáculo QVcMT, por meio da decupagem do vídeo; e c) categorizar as cenas selecionadas a partir de conceitos e técnicas do CI.

Os procedimentos adotados para a realização desta pesquisa partiram da decupagem⁸ do vídeo do espetáculo, a categorização das cenas e posterior análise dos dados que contou, em um segundo ato performativo, com a participação dos dançarinos do QVcMT. Para o desenvolvimento desta pesquisa também considerei a minha vivência prática no processo de criação dessa obra, memórias da prática corporal experienciada durante o tempo em que estive presente nos ensaios do QVcMT. Portanto, esse trabalho se situa no campo da pesquisa de prática artística (DANTAS, 2016) e tratarei com mais detalhes sobre a referida metodologia ao longo deste trabalho.

⁸ Decupagem é um termo derivado do francês *découpage* que significa recortar no audiovisual, no cinema e na comunicação. Utiliza-se para fazer a divisão do planejamento de uma filmagem em planos e cortes. Fonte: <<https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

No que tange à teoria utilizada neste trabalho, ressalto que Steve Paxton foi a base para pensar nas questões gerais sobre o CI, até mesmo pelo seu protagonismo na área. *Contact Improvisation*, traduzido para o português como Contato Improvisação, surge a partir dos anos 1970 como um novo gênero de dança reformulando e transformando as metodologias tradicionais das Companhias de dança da época. Sem uma pretensão coreográfica, O CI surge da busca de uma nova forma de dançar, de uma aspiração do corpo pelo movimento genuíno.

Em meu trabalho, os textos estão divididos em quatro capítulos nomeados: *Um Toque e Tatá!*, *Nos caminhos de improviso traçados pelo CI: possíveis definições*, *A pesquisa de prática artística como ferramenta metodológica: os caminhos que performei* e *Aspectos “iniciais” Quem move Quem?*

No primeiro capítulo, *Um Toque e Tatá!!!*, discorro o quão importante e significativo é a existência do *Grupo Tatá* para aqueles que têm a oportunidade de experienciá-lo. Trago informações pertinentes a respeito da origem do grupo e suas particularidades, a partir de Falkembach (2020), bem como sobre minhas experiências no processo criativo do QVcMT revividas pela memória.

O segundo capítulo, intitulado *Nos caminhos de improviso traçados pelo CI: possíveis definições*, visa primeiramente apresentar a conceituação desta técnica na visão de alguns autores, bem como, destaco a ideia inicial do criador do CI Steve Paxton, em entrevista por Fernando Neder (2010)⁹, em sua visita ao Brasil no ano de 2006. Paxton visitou o *Estúdio Nova Dança* em São Paulo durante o curso “Material para a coluna”, ministrado por ele. Em entrevista o coreógrafo fala sobre a sua motivação pelo movimento e discorre sobre o seu ingresso na dança.

Nos aspectos históricos e desenvolvimento do CI, ressalto que as informações trazidas pela coreógrafa Nancy Stark Smith (2005), no artigo “Uma palestra sobre História da Improvisação de Contato” foram de grande valia para este trabalho. E por fim, apresento algumas reflexões sobre a percepção como uma ponte na relação do corpo com o conhecimento das coisas do mundo a partir das ideias dos autores Klaus Vianna (2005) e o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999).

O terceiro capítulo foi dedicado às etapas metodológicas e as análises realizadas nesta pesquisa detalhada nos tópicos: *A pesquisa de prática artística como*

⁹ Fernando Neder é licenciado em Artes Cênicas/UNIRIO e pós-graduado em “Terapia através do movimento”, na faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro.

ferramenta metodológica: os caminhos que performei, Performance metodológica na análise do Quando Você me Toca, Nucleamentos simbólicos: um diálogo entre imagem e palavra.

Dantas (2016), me ajudou a compreender a obra QVcMT pelo viés de artista que vivenciou a experiência prática do processo criativo, a perspectiva de pesquisadora. Santos et. al. (2018), foi importante fonte de estudo para a realização da decupagem do vídeo do espetáculo. Bardin (1977, p. 117), contribuiu neste trabalho na classificação dos elementos para análise das imagens selecionadas da filmagem. Falkembach (2020) colaborou na apresentação da obra QVcMT. Os conhecimentos de Paxton [2020a], [2020b], [2020c], [2020d], [2020e], [2020f], [2020g], [2020h], [2020i] acerca do CI, foi fonte principal para a análise dos dados com a contribuição da dançarina Ann Cooper Albright (2001) e Pizarro (2015). Stark Smith (2005) e Novack (1990) ajudaram com informações sobre os aspectos históricos e técnicos do CI.

O quarto e último capítulo, *Aspectos “iniciais” Quem move Quem?* apresenta considerações finais das reflexões tecidas acerca deste trabalho.

É hora de conhecer um pouco mais sobre o *Grupo Tatá* e minha experiência artística no grupo. Estão preparados?



1. Um Toque e Tatá!!!

Tatá é Força, Fogo! Um lugar, um caminho, um olhar para dentro de si, um momento, um espaço, um encontro de nós... O *Tatá* é singular e plural ao mesmo tempo, as relações que emergem desses encontros são o combustível que mantém acesas as chamas deste grande Fogo! As interações que ocorrem no *Tatá*, são construídas em bases de acolhimento, aprendizagem, alteridade, compreensão e ética. Aqui, são tecidas histórias, de um passado, presente e futuro... construídas, desconstruídas e reconstruídas através do verbo pensado, falado, refletido e no corpo materializado.

E enquanto escrevo estas linhas é o *Tatá* em mim, instigando a minha criatividade de colocar com amor o que aqui, em pouco tempo eu vivi com intensidade... No *Tatá* encontramos a oportunidade de sentir e ser sentido. As temperaturas corporais, o peso dos corpos, da carne e dos ossos... As peles... As sensações... Os prazeres... Os incômodos... Os risos, os choros... Os abraços... O *Tatá* é sopro de vida! Te tira do calabouço, te traz à superfície e te faz mergulhar nas profundezas de teu próprio Ser.

A Alegoria da Caverna de Platão que se encontra no livro VII da obra República pode ajudar a explicar esse fenômeno. Por meio de uma narrativa em que os sujeitos estão presos em uma caverna e que tudo que eles observam são apenas sombras, ecos e visões distorcidas de uma suposta realidade, aquele que sai da caverna chegaria a um conhecimento "iluminado" que poderia deixá-lo perplexo. Embora Platão (2006) problematize acerca do conhecimento racional, podemos pensar nessa metáfora para refletir quantas vezes somos intimados a sair e adentrar a caverna ao longo de nossas vidas.

O *Tatá* parece proporcionar o duplo caminho: tanto da caverna quanto da iluminação, como o contrário. Cada volta à caverna é um novo "sujeito encarnado" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 252) que se vislumbra nas sombras projetadas. Relu-

zentes te tornas, já não desejas mais te esconder... O *Tatá* te mostra o quão singular somos, e extensão uns dos outros...

Malaspina conta pra gente:

Cheguei lá e fiz um treinamento pesado, [...] Voltei assim, com a língua pra fora já, mas aí [...] gostei do pessoal gostei da Maria e aquilo foi criando uma rotina assim pra mim e eu fui percebendo uma mudança no meu corpo, uma consciência melhor do meu corpo. [...] gostei do jeito de criar de pegar um texto e transformar ali em arte, né! Essa transcrição e acho que isso... mas a principal coisa que eu sinto foi essa mudança que eu senti, que eu percebi em mim. [...] o *Tatá* é um projeto, tá pra gente... Com três linhas de pesquisa, formar o professor, a formação de artista né! E levar arte, formação de público, de espectador, [...] Tem muita rotatividade desde que eu entrei, a gente já chegou a ser um grupo de seis, cinco e hoje estamos em quatorze e já teve a dezoito, [...] Sempre tá mudando, entrando gente. A gente trabalhou naquele conto “Batendo orelha” né! Que fala sobre a doma dos cavalos, e aí a Maria falou assim: Que momento da tua vida vocês se sentiram domados assim, né! Aí relatei um momento da minha vida ali no passado em que eu fazia uma outra faculdade, né! Eu fazia um outro curso que eu não gostava e eu tava infeliz com aquilo e não falava, não dialogava, [...] toda vez que eu tentava escapar, ou achar um escape, um jeito de eu ficar bem, não dava certo, sempre não dava, então e aquela cena que.... E a Maria nos deu, aquele dia ela colocou cordas, saias... Então eu ia falando o meu texto, Eu tentava escapar, mas aí acabou indo só essa fala, que ela falou que ficou muito forte, essas coisas, a minha opinião ... (TATÁ..., 2013).

A citação acima é a fala de um ator e bailarino chamado Arthur Malaspina¹⁰ que foi participante do *Grupo Tatá*. E o *Tatá* segue transformando vidas... É no contato... No toque de tocar e ser tocado é que a magia vai acontecendo... Suave, lento, forte, pesado... experimentações entrelaçadas explorando corporeidades... as formas vão surgindo do imaginário, das lembranças e relatos refletidos nos movimentos corporais.

Desejei iniciar este capítulo com uma pequena homenagem ao grupo *Tatá*, de forma um tanto poética. Deixo aqui minha gratidão ao acolhimento e toda vivência de crescimento que o grupo me proporcionou. Aproveito este espaço também para ressaltar o quão significativo é para nós enquanto discentes a existência dos projetos de extensão dentro da academia, enriquecendo a nossa experiência enquanto professores em formação, nos permitindo visualizar novos horizontes a partir da perspectiva artística. A participação nos projetos de extensão universitária nos oferece a oportunidade de aprender na prática o que estudamos em sala de aula. Os projetos

¹⁰ Fala pronunciada no vídeo transcrita pela autora deste trabalho.

propiciam a materialização de ações transformadoras, promovem a troca de conhecimento em um cenário tangível e dão sentido ao nosso fazer pela construção de uma junção entre as comunidades e a instituição.

Dada a minha experiência enquanto bolsista deste projeto de extensão, saliento a relevância de Programas, como o *Tatá*, e a importância de uma bolsa de estudos incentivar a participação e acompanhamento nesse tipo de atividade. Tendo em vista que, com atividades únicas, é possível pensarmos em uma educação criativa, consciente e crítica desde a nossa formação dentro da academia, levando esse conhecimento embrionário para a população. Logo, entendo que seja de fundamental importância a criação de políticas públicas pelas Universidades de projetos de pesquisa, ensino e extensão, projetos como o *Tatá*, que visem o desenvolvimento e o enriquecimento da jornada de tornar-se professora-artista-pesquisadora.

Nos próximos tópicos intitulados: *Tatá Núcleo de Dança-Teatro: uma breve apresentação* e *O fazer artístico no Tatá: relato de experiência*, abordo sobre o surgimento do projeto, suas ações e organização, bem como apresento uma narrativa de minha vivência durante participação com o grupo.

1.1 Tatá - Núcleo de Dança-Teatro: uma breve apresentação

O projeto de Extensão Tatá - Núcleo de Dança-Teatro, associado ao Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL, teve o seu início em 2009 e é coordenado pela professora Dr^a. Maria Fonseca Falkembach, graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutora em Educação pela mesma universidade. Professora do Curso de Dança-Licenciatura da UFPEL, artista do corpo, trabalha com processos de criação de obras cênicas em diversos âmbitos e pesquisa a produção do Corpo-Sujeito.¹¹

O projeto foi criado com foco no desenvolvimento de pesquisas e a criação artística e tem como objetivo a apresentação das obras cênicas nas escolas e comunidades de Pelotas e região, principalmente em escolas públicas, bem como

¹¹ Maurice Merleau-Ponty (1999) contrapõe o argumento cartesiano de que sou uma coisa pensante que tenho um corpo. Para Merleau-Ponty (1999), eu não tenho um corpo, eu sou um corpo. Com isso, posso afirmar que, nessa perspectiva, não sou um corpo objeto, mas um corpo-sujeito que é “este que está posto na realidade e tem a capacidade de experienciar a si mesmo e o mundo” (SOUZA, K.; SOUZA, J., 2017, p. 48).

oportunizar o acesso à arte e a educação estética, e propagar a dança como campo de conhecimento. O grupo desenvolve suas ações artísticas na modalidade da dança contemporânea, sobretudo a dança-teatro e a performance.¹²

Para tanto, em seu funcionamento o *Núcleo Tatá* adota as seguintes ações essenciais correlacionadas que concorrem na organização do grupo. Enumerei-as de forma sucinta, de acordo com Maria Falkembach (2020):

1. Investigação, reflexão, ensaios, preparação corporal, processo de criação;
2. Participação de outros artistas e colaboradores do projeto nos elementos que compõem as obras: trilha sonora, figurino, vídeo, iluminação, fotografia entre outros;
3. Articulação com os espaços de apresentação: apresentação do projeto e definição da agenda de apresentação do grupo;
4. Produção executiva da circulação: conhecimento do espaço de apresentação;
5. Divulgação das atividades do Núcleo nos meios de comunicação;
6. Circulação das obras em Pelotas e região, pesquisas promovidas pela UFPEL e outras universidades.
7. Organização e documentação das atividades: registro de fotografia, filmagem e diário de campo;
8. Elaboração de artigos, comunicações e posters: apresentações em seminários, congressos e encontros acadêmicos;
9. Reuniões: organização de cronogramas;
10. Avaliação e pesquisa: avaliação quantitativa, avaliação qualitativa.

Segundo Falkembach (2020), o *Núcleo Tatá* já realizou 130 apresentações em diversos espaços de Pelotas e arredores, alcançando o estado de Santa Catarina. Realizou mais de 30 oficinas de dança para a formação de professores e o projeto também produziu 27 trabalhos acadêmicos, artigos publicados em periódico, conferência, trabalhos de conclusão de curso, capítulo de livro, apresentação de trabalhos em eventos, publicação em anais de eventos e material didático. Dentre estes trabalhos ressalto o artigo: *Entrelaçamento dos Corpos na Obra cênica “Quando*

¹² Detalhes sobre as obras disponíveis no endereço eletrônico:

<<http://grupotata.blogspot.com/p/espeticulos.html?m=1>>. Acesso em: 12 nov. 2021.

Você Me Toca” desenvolvido por mim, durante o período em que participei como bolsista do Projeto “Produção do corpo-sujeito nas práticas de Dança”, sob a orientação da Prof. Maria Fonseca Falkembach, apresentado na 6ª Semana Integrada (SIIPE) da UFPel¹³ em 2020 (CONCEIÇÃO; FALKEMBACH, 2020).

Conforme Falkembach (2020), desde sua implantação, o grupo produziu três montagens artísticas: *Tatá Dança Simões*, *Terra de Muitos Chegares* e *Quando Você Me Toca* sendo esta última, objeto de minha pesquisa atual. Cada um desses trabalhos foram apresentados em 40 espaços diferentes. As obras foram construídas em um processo que inicia com as investigações, reflexões e questionamentos acerca das temáticas discutidas e analisadas entre professores e alunos dos Cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UFPEL. Dessa forma, se estabelece um processo pedagógico que avança através dos exercícios práticos que envolvem a construção destes trabalhos.

Podemos perceber a consolidação que o *Grupo Tatá* vem conquistando ao longo do tempo, por meio de suas ações concretizadas que se seguem. O primeiro registro de trabalho se refere ao encontro entre bailarinos e atores da cidade com os alunos dos Cursos de Dança e Teatro no ano de 2009 - intitulado *O grupo de experimentação cênica*. Este trabalho consistiu em um experimento coreográfico embasado na versão da lenda *M' Boitatá*, de autoria de *Simões Lopes Neto*. Na busca por uma identidade, os participantes se permitiram emergir na obra, de modo que, foram inspirados na escolha de um nome que melhor representasse o núcleo, assim, o grupo passou a se chamar *Tatá* que significa fogo em tupi-guarani.

No ano de 2010, o Núcleo estreou o espetáculo *Tatá Dança Simões*,¹⁴ momento que as dramaturgias passam a ser desenvolvidas pelo viés da improvisação, em um processo de criação que considera a individualidade em um trabalho que é coletivo. A aplicação dos princípios da improvisação no processo de criação das obras do *Grupo Tatá* fomenta a alteridade entre os participantes, desenvolvida a partir da relação provocada pelo processo criativo corporal que envolve não só a sensibilização dos corpos, mas também das emoções e sentimentos. Dessa forma, à medida que as

¹³ O Congresso de Iniciação Científica (CIC) da UFPel é um dos eventos integrantes da Semana Integrada de Inovação, Ensino, Pesquisa e Extensão (SIIPE).

¹⁴ Uma reflexão acerca dessa produção é encontrada em Prestes (2012).

relações no grupo se estreitam, são cultivados alguns princípios éticos como responsabilidade, indulgência, companheirismo e união e se tornaram características na conduta dos participantes do *Tatá*.

Em 2011, o grupo totalizou 22 apresentações do espetáculo *Tatá Dança Simões* entre os espaços escolares e a comunidade. Neste período foram produzidos pelos integrantes seis relatos de experiência e artigos apresentados em eventos acadêmicos (FALKEMBACH, 2020). As ações do projeto passam a ser direcionadas para o contexto escolar o que permite aos professores o entendimento da dança como área de conhecimento. Essas intervenções oferecem novas possibilidades sobre suas práticas de ensino e aprendizagem em dança, fator que o grupo considera relevante e urgente, uma vez que exercem o mesmo ofício, mesmo que muitos ainda na condição de futuros docentes.

De acordo com Maria Falkembach (2020), no ano de 2012 o Núcleo foi contemplado com o edital PROEXT¹⁵. Com a verba, foi possível a distribuição de 11 bolsas de estudo e a extensão de suas atividades a outros municípios do Estado onde foram realizadas apresentações e oficinas para professores. Além disso, o grupo instituiu a oficina de formação de professores e compôs um material pedagógico nomeado (Caderno Dança-Tatá).¹⁶

Seguindo o cronograma, em 2013, o grupo passou pela transformação de Projeto, para Programa de Extensão, pois o grande fluxo de trabalhos e o capital gerado através do edital PROEXT possibilitou a agregação de outras áreas como figurino, música e performance para o grupo e a conexão com outros projetos de extensão do Centro de Artes UFPEL.

Foi também no ano de 2013 que o grupo estreou a peça “*Terra de muitos Chegares*”, cuja responsabilidade pela dramaturgia, direção e concepção coreográfica foi da professora Maria Falkembach.¹⁷ O motivo de pesquisa que inspirou o grupo na criação desta obra foi as interações acerca das relações entre pessoas de diversas

¹⁵ O programa de Extensão Universitária (PROEXT) desenvolve editais de financiamento para programas e projetos de extensão universitária, direcionado na formação dos alunos e na inclusão social, criado pelo Ministério da Educação, em parceria com outros ministérios, e tem o objetivo de potencializar, ampliar e qualificar as ações de extensão universitária.

¹⁶ O material didático foi coordenado por Sílvia Wolf e Maria Falkembach. É possível acessar o Caderno Dança - Tatá em: <<https://pt.slideshare.net/MoniqueCarvalho/tat-caderno-de-dana>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

¹⁷ Mais sobre esse espetáculo em Falkembach (2014).

culturas que convivem em um mesmo espaço, nesse caso a UFPEL. Assim, evidenciar essas diferenças foi o alvo no processo de criação desta obra que se desenvolveu pela soma das experiências de cada um, bem como, de suas histórias e de todos como um, pertencentes a uma mesma terra.

Em 2014, o grupo segue suas atividades com turnê em Santa Catarina e a participação em festival na cidade de Bagé, onde o espetáculo *Terra de Muitos Chegares'* recebeu premiação de melhor espetáculo, melhor direção e melhor iluminação. Foi também nesse ano que a coordenadora Maria Falkembach precisou se ausentar do *Tatá* para a realização do seu Doutorado¹⁸ ficando a coordenação, até o ano de 2015, sob a responsabilidade do professor Daniel Furtado. Durante esse período, o grupo esteve em recesso e suas ações foram direcionadas à prestação de contas do PROEXT e a retomada das atividades ocorreu em 2017.

No ano de 2017 a professora retorna para o grupo, e o Núcleo tem o seu reinício como uma ação do Projeto de Extensão COREOLAB¹⁹. Dessa forma, o grupo deu início a criação de sua terceira obra: *Quando Você Me Toca* que estreia em 2019 (Anexo A). O espetáculo foi inspirado em questões sobre o toque e o contato entre alunos no ambiente escolar, apresentado na pesquisa de doutorado da professora Maria Falkembach sobre a dança como componente curricular no Ensino Básico intitulado "Corpo, Disciplina e subjetivação nas práticas de Dança: um estudo com professoras da rede pública no sul do Brasil". Concomitante a essa ação, o grupo desenvolve o projeto de pesquisa "Produção do corpo-sujeito em práticas de dança",²⁰ coordenado por Falkembach, pois uma parte do processo de criação do Núcleo é objeto de pesquisa da *Rede de Pesquisa Internacional dos Estudos da Presença*,²¹ coordenado por Gilberto Icle. O espetáculo QVcMT ocorre entre escolas, espaços da comunidade e eventos acadêmicos (entre eles, IV Congresso de Cuidados Paliativos

¹⁸ Sua tese problematiza as relações de saber-poder que configuram as práticas de dança na escola. Mais em Falkembach (2017).

¹⁹ O COREOLAB trata-se de um projeto do Curso de Dança-Licenciatura iniciado em 2011. Um trabalho reconhecido pela comunidade por suas ações de extensão, ensino e pesquisa, desenvolvimento de amostra e criação de trabalhos de dança, oficinas de dança, *jam sessions* e o acompanhamento de grupos e artistas de dança da cidade.

²⁰ Programa de Bolsa de Iniciação à Pesquisa em Áreas Estratégicas PBIP-AE/UFPEl, no projeto "Produção do corpo-sujeito nas práticas de dança".

²¹ Mais sobre o grupo em: <<https://www.ufrgs.br/getepe/rede-internacional-de-estudos-da-presenca/>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

do Mercosul e II Colóquio Internacional sobre Imaginário, Educação e (Auto)biografias).

1.2 O fazer artístico no Tatá: relato de experiência

Durante a trajetória de estudos no Curso de Dança-Licenciatura nos é dada a oportunidade de participar de muitos projetos vinculados à Universidade. À vista disso, escolhi o *Tatá*, pois as propostas deste projeto vinham ao encontro com as minhas aspirações e vivências nas práticas nos laboratórios de *Expressão Corporal*, Dança somática, Análise do movimento, Expressão corporal e Dança Contemporânea, que de uma forma ou outra somam e contribuem para a minha formação em Dança Contemporânea.

Logo, no segundo semestre de 2017, passei a fazer parte do projeto unificado denominado Tatá - Núcleo de Dança/Teatro da UFPEL, coordenado pela professora Dr^a. Maria Fonseca Falkembach. Soube pelos colegas que a professora estava aceitando novos integrantes para compor o grupo. Assim, me dirigi ao local dos encontros no horário previsto em que estes costumavam ocorrer. Ao me apresentar na sala, logo fui acolhida positivamente por todos. As primeiras ações neste dia foram a apresentação de todos, a conversa sobre o projeto, o funcionamento e os propósitos seguido das primeiras experimentações práticas.

No primeiro encontro, lembro da professora dialogar sobre estar retornando naquele momento à Universidade e ao Grupo, pois ela havia se ausentado por um determinado tempo por conta da sua pesquisa de Doutorado Sanduíche na Inglaterra. Sua pesquisa tratava da questão do toque na escola e suas implicações e Maria compartilhou conosco suas expectativas, descobertas, alegrias, frustrações, análises e reflexões acerca desse trabalho. Lembro dela discorrer um pouco sobre o funcionamento geral das aulas nas escolas pré-determinadas a esse intento e, mais especificamente, no que tange às condutas dos indivíduos que formam este cenário.

A apresentação da professora sobre os acontecimentos imbricados na sua pesquisa foi de grande relevância para o Grupo, uma vez que partilhamos dos mesmos ideais concernentes ao ensino e aprendizagem em dança sobre o desenvolvimento dos alunos em relação a autonomia, a livre expressão, a criatividade, o pensamento reflexivo, crítico etc. Após as ponderações de Maria, tivemos a oportu-

nidade também de expressar nossas opiniões, inquietações em relação à experiência e os resultados obtidos por ela. Desse jeito, o grupo se sentiu instigado a realizar um processo criativo em que explorasse e aprofundasse com esmero a questão do toque na escola tratado na pesquisa da professora.

Dada as considerações, busco a partir deste momento rememorar o processo criativo da obra QVcMT, do tempo em que estive presente e após meu retorno, pois, participei das experimentações iniciais de criação, mas por compromissos acadêmicos precisei me ausentar retornando para o grupo em fevereiro de 2020. A seguir, traçarei uma divisão entre duas fases, o Início: *Experimentações/criação*, e o Regresso: *Recordação e Incorporação dos conteúdos*.

O Início: *Experimentações e Criação*.

Em 2017, quando iniciamos o processo de criação do QVcMT, realizamos práticas que propiciam a consciência corporal de nossos corpos, a aproximação e o contato com o outro. Prioritariamente em suas criações artísticas, o grupo Tatá se utiliza das técnicas do *Viewpoints*, pois “[...] a prática a partir dos procedimentos do *Viewpoints* nos coloca na posição de querer compreender, na vida, os elementos que compõem os arranjos não conscientes” (FALKEMBACH; KÖNZGEN. 2014, p. 57).

Ter vivenciado o processo criativo do espetáculo QVcMT, a partir da vertente do *Viewpoints* que corresponde a:

Uma sistematização de procedimentos em processos de criação de criação em artes cênicas, a partir da qual é possível desenvolver improvisações e composições. É um modo de trabalho eminentemente coletivo, no qual o grupo experimenta variações da relação dos corpos com o espaço e com o tempo a partir de diferentes pontos de vista (diferentes *Viewpoints*). As improvisações são realizadas como um jogo de cumprimento de tarefas formais relacionadas à variação de determinados *Viewpoints*, no qual o movimento do participante é sempre uma reação aos estímulos externos (FALKEMBACH; KÖNZGEN, 2014, p. 49).

Também despertou-me o interesse em entender teoricamente os processos de improvisação da obra cênica QVcMT, a partir de “[...] um olhar interno do corpo, sem o uso da visão” (MARENGO; MUNIZ, 2018. p. 152). Examinado no CI em *Material for the spine* (MFS), do coreógrafo Steve Paxton, o qual será explicitado e detalhado mais adiante nesta pesquisa.

Apresentar essas informações, me fez recordar um exercício do *Viewpoints* que realizamos em um dos dias do processo criativo da obra cênica QVcMT, proposto pela professora Maria Falkembach. A atividade consistia em: todos de pé, em círculo no meio da sala. Nesse momento, a professora pediu que mantivéssemos um olhar focado em um ponto no centro do círculo. Depois de alguns segundos em um estado de inércia e atenção, um do grupo propunha o jogo a partir de um movimento em que todos se deslocavam para um dos lados do círculo. A professora explicou que manter o olhar com foco no centro do círculo, nos permitiria desenvolver uma visão ampla sobre o espaço e os acontecimentos, de modo que, ao longo do exercício, perceberíamos quem estaria propondo o jogo, a velocidade e as mudanças de direção que ocorrem o tempo todo.

Iniciamos o processo da criação coreográfica com os seguintes exercícios: aquecimentos, alongamentos, o deslocamento em posição deitado no solo. A atividade do deslocamento deitado em solo foi realizada em duplas, e nessa dinâmica ocorria o cruzamento dos corpos durante a trajetória. Realizamos também o deslocamento em duplas, porém se antes com o corpo todo em contato com o solo, agora o percurso era feito somente com as mãos e os pés no solo, na posição com os quatro apoios, mãos e pés. As duplas se locomoviam com o contato permanente entre as laterais de seus corpos e os pés e as mãos que impulsionavam os movimentos nesta caminhada.

O seguinte exercício foi a criação de formas com as mãos. A professora propôs que experimentássemos vários movimentos individualmente. Feito isso, nos agrupamos em trios e cada um compartilhou os seus movimentos com o grupo culminando na criação de uma pequena sequência coreográfica. Após, realizamos um exercício em círculo, de pé e mãos dadas, praticamos o movimento livre e em todos os níveis, experimentamos sensações de tensão e relaxamento que culminou no entrelace e apoio dos corpos no centro da sala em nível alto. Em trio, praticamos o toque em partes específicas do corpo (braço, perna, peito, quadril, costas, cabeça etc.). Esse toque era caracterizado algumas vezes pela pressão, leveza e sofria variação de velocidade.

Realizamos também o exercício da massagem nas costas seguida do abraço. Na massagem, nos dividimos em duplas e experimentamos a prática de forma recíproca, nos níveis baixo e alto²². Penso que o exercício da massagem nas costas, inicialmente foi desafiador tanto para aqueles que receberam quanto para os que praticaram por causa do contato próximo e direto e do toque realizado diretamente na pele. Nessa ação lidamos com a sensibilidade do toque e as sensações que este ato gera e com a exposição aos demais presentes que observavam a prática. O modo como alguns receberam e reagiram nesta prática, mesmo que inconscientemente denota que em muitas situações de contato e exposição com o outro somos guiados por princípios morais arraigados, na qual, nesta atividade em dança foi evidenciado no comportamento de alguns colegas naquele momento.

De acordo com Foucault (1998), o indivíduo age e se comporta diante dos seus cenários dirigido por duas formas. A primeira atendendo a um código moral prescrito por valores e regras impostos pela sociedade, uma moral imposta por sistemas que prescrevem modos “normais” e aceitáveis de se comportar. E por outro, se trata do modo como o indivíduo se relaciona diante as regras, trata-se da subjetivação moral, em que o autor explicita:

É verdade que toda ação moral comporta uma relação ao real em que se efetua, e uma relação ao código a que se refere; mas ela implica também uma certa relação a si; essa relação não é simplesmente ‘consciência de si’, mas constituição de si enquanto ‘sujeito moral’, na qual o indivíduo circunscreve a parte dele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo, procura conhecer-se, controla-se, põe-se à prova, aperfeiçoa-se, transforma-se. Não existe ação moral particular que não se refira à unidade de uma conduta moral; nem conduta moral que não implique a constituição de si mesmo como sujeito moral; nem tampouco constituição do sujeito moral sem ‘modos de subjetivação’, sem uma ‘ascética’ ou sem ‘práticas de si’ que as apoiem (FOUCAULT, 1998, p. 28-9).

Ainda lembro do dia em que experimentamos pela primeira vez essa dinâmica, percebi a fisionomia de alguns dos colegas que pareciam um tanto desconfortáveis e

²² A palavra em inglês “*level*” foi traduzida como “plano” para o português na obra *Domínio do Movimento* de Rudolf Laban (1978). No entanto, mantivemos a palavra nível nesse trabalho. Nível alto e baixo nesse trabalho referem-se aos níveis espaciais circunscritos na Corêutica de Rudolf Laban, teórico, dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete. Ele é considerado o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”.

intimidados. Mesmo assim, outros não tiveram problemas com isso, e algumas meninas executaram o exercício de top, nesse caso eu também usei top, e me senti à vontade durante o exercício, alguns dos meninos tiraram a camisa, outros suspenderam-na.

O abraço é uma das ações recorrentes no processo de criação do QVcMT. O exercício do abraço no processo de criação da obra contribui na aproximação e contato dos corpos produzidos pelo toque permitindo a percepção do outro e de si mesmo, o tocar e ser tocado promove a expressividade corporal, e a desconstrução de tabus relacionados à sexualidade (FALKEMBACH, 2019). O abraço acontecia entre duplas, trios e o grupo, pois o abraço foi explorado em diversas situações, formas, espaços e níveis, e, na minha opinião, todos os demais exercícios foram uma prévia para o abraço e deste, todos derivam. Ainda neste período de ensaios, tivemos uma primeira mostra do processo de criação para um pequeno público, concentrado em um evento na rua Barão de Santa Tecla, 586, no centro da cidade de Pelotas. O encontro foi dedicado à homenagem para a coreógrafa e diretora artística Berê Fuhro Souto.²³

O Regresso: *Recordação e Incorporação dos conteúdos.*

Quando retornei para o grupo em 2020, alguns dos integrantes que participavam das apresentações, não faziam mais parte do elenco do QVcMT. Desse modo, neste período que retornamos, o grupo foi composto por alguns colegas que conheciam toda a coreografia, eu, que conhecia algumas partes do processo, e outras colegas que estavam participando do grupo pela primeira vez. Combinamos dias e horários para os nossos encontros e iniciamos os ensaios. Contudo, infelizmente devido a eclosão da COVID-19,²⁴ neste mesmo ano, não foi possível realizar todos os ensaios previstos e tivemos apenas alguns encontros. No entanto, tive a oportunidade

²³ Berenice Fuhro Souto foi diretora e coreógrafa do *Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto*, portando o título de Graduação em Educação Física (1984), Berê solidificou seu método de trabalho com a dança contemporânea, atividade que foi reconhecida pela UNESCO. Mais sobre a trajetória de Berê Fuhro Souto em Guimarães (2020).

²⁴ A COVID-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo vírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. Em 11 de março de 2020 a Organização Mundial da Saúde classificou a COVID-19 como pandemia (WHO, 2020).

de reviver e conhecer outras partes do processo de criação da obra em questão.

Iniciamos nossos ensaios sempre da sensibilização dos corpos, pois, aquecimentos, alongamentos são exercícios inerentes em todas as nossas práticas em dança. Aos que conheciam a coreografia integral, foram incumbidos pela professora para auxiliar os demais. Quero ressaltar aqui a prática de Yoga²⁵ proposta por uma das colegas, como um dos exercícios iniciais de aula, foi marcante para mim, no sentido de que prossegui com essa atividade em meu cotidiano. Contudo, nesta etapa, eu fui recordando, e tomando conhecimento de partes da coreografia que eu ainda não conhecia, como por exemplo, as técnicas da luta marcial “Kung Fu”,²⁶ que foi incluída na coreografia.

Durante os ensaios de retorno, lembro que realizamos o deslocamento no espaço em duplas com os apoios mãos e pés no solo no cruzamento dos corpos que se dava pela troca dos apoios. Realizamos também a caminhada de pé em linha na posição um do lado do outro, neste exercício é falado o texto que compõe a música do QVcMT, enquanto simultaneamente sinalizamos partes de nossos corpos através do Toque. Embora tenhamos tido poucos ensaios neste período, percebi em mim uma certa dificuldade para fixar os movimentos que faziam parte da coreografia nos movimentos da tensão como preparação para a luta Kung Fu. No entanto, a dinâmica de movimentação espelhada em dupla, em que permanecemos com o contato entre as costas descendo lentamente até o solo, após sentados com o apoio da cabeça um no ombro do outro, com o apoio da mão esquerda na cabeça e mão direita a frente do outro sobre a perna esquerda, foi um exercício complexo na execução para algumas colegas, porém, para mim foi de fácil realização.

Durante os ensaios, constatei que alguns colegas tiveram dificuldade quanto aos exercícios práticos de entrelaçamento e apoio de nossos corpos. Porém, com o decorrer dos ensaios entendi que essa dificuldade delas, que eu não tive, estava atrelada à questão da corporeidade (MERLEAU-PONTY, 1999). Pelo fato dessas colegas não terem participado do processo de criação da coreografia da obra, a corporeidade delas era distinta da minha em se tratando da habilidade de relaxamento

²⁵ Yoga é a ciência do autoconhecimento, aplicada ao mundo subjetivo, para libertar progressivamente a nossa própria consciência.

²⁶ Kung-Fu é uma arte marcial japonesa e surgiu da necessidade do ser humano se defender dos ataques de predadores e de outros humanos. Devido a extensa história de guerras entre diferentes reinos que hoje constituem a China e seus países vizinhos.

e apoio. No decorrer do processo de criação do QVcMT, identifiquei algumas nuances da prática, próximas àquelas realizadas pelo CI; elementos técnicos próprios da área, os quais me chamaram atenção. Nesse sentido, diante de contatos e improvisos me deparei com a necessidade de me inteirar mais sobre o CI, assunto do meu próximo capítulo.

2. Nos caminhos de improviso Traçados pelo CI: possíveis definições

Neste capítulo, apresento algumas definições sobre o CI a partir de alguns estudiosos, iniciando com a conceituação de Steve Paxton, o criador desta forma de dança. Trago também informações sobre os aspectos históricos e de desenvolvimento do CI.

2.1. Improvisando Contatos ou Contatos Improvisados?

O jogo de palavras pode parecer tolo, mas pode nos fazer refletir sobre ele. Ambos dizem a mesma coisa? Se sim, não precisaríamos de mais linhas para explicar esse jogo de palavras. No entanto, podemos nos perguntar se uma das duas palavras têm mais relevância o que desencadearia em refletirmos no papel que as palavras 'contato' e 'improvisação' revelam no CI. Como não é foco de minha pesquisa essa questão, deixarei essas dúvidas para futuros estudos. Durante minhas pesquisas, encontrei diversas interpretações sobre a conceituação do CI, sendo assim, selecionei alguns teóricos que contribuem com suas ideias acerca do tema em questão.

Destaco em primeiro, a noção na versão do criador do CI, o coreógrafo Steve Paxton, que em entrevista com Neder (2010), quando perguntado se o CI seria uma forma de dança, Steve expõe que não sabe, mas que há uma possibilidade. Porém, para ele, o CI apresenta a concepção de um esporte em que não há uma competição, com característica democrática e política. Uma arte marcial (aikido), em que não há luta, utilizada nas práticas como uma solução nas quedas. Em um pensamento sobre uma ideal noção do CI, Paxton comenta:

Bem, eu vou tentar descrever qual seria minha dança ideal. É aquela em que os parceiros se aproximam para se tocarem e passam os primeiros 20 minutos praticamente sem mover-se. Apenas tocando-se levemente. Durante 20, 25 minutos... Então começam a mover-se muito, muito devagar. E seguem o mais intimamente possível através desse ponto de contato. A essa altura já podem estar tocando-se em qualquer parte. Mas extremamente lento. Quando acham as 'micro-danças' um do outro e quando começam a ficar treinados nessa velocidade que é mínima, como centelhas de movimento ao redor do corpo, então podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo. Começam a reconhecer-se mutuamente e suas tentativas em fazê-lo. Então, o movimento vai ficando maior e talvez um pouco mais rápido. Mas devem sempre manter as informações que foram encontradas nos primeiros 20 minutos. A identificação

das menores unidades de movimento dessa pessoa. A velocidade e a clareza que encontraram naquele momento (NEDER, 2010, p. 05).

Paxton ([2020h], p. 35-6), explica que em 1972 um grupo de dançarinos (as) passou a trabalhar no CI, segundo ele, era um estudo de como a comunicação era possível por meio do toque, e afirma que sua formação era com a dança moderna em que nessas aulas os estudantes mantinham-se afastados por uma esfera de isolamento uns dos outros para evitar golpear-se com os *battements*. O coreógrafo diz que a improvisação foi um fator importante no desenvolvimento da dança moderna em relação às ideias de Isadora Duncan²⁷ e Rudolf Laban.

Para Leite (2005), o CI é uma atividade corpórea de intensa movimentação e interação, que surgiu nos Estados Unidos em meados dos anos 1970 resultante dos fundamentos teóricos e práticos das técnicas do yoga, meditação, aikido e a Dança Contemporânea, sendo o ginasta Steve Paxton, o sistematizador deste gênero. Os elementos marcantes que encerram esta prática são Contato, Relação, Equilíbrio, Desequilíbrio, Queda, Gravidade, Peso, Apoio, Momentum, Inércia e a Performance. Esta prática se caracteriza como inclusiva, democrática, uma nova forma de dançar, uma atividade de movimento corporal, praticada em solo, duplas e por vezes em grupo, uma dança sem limitações sobre gêneros. Sem uma pretensão coreográfica. Um movimento fluido. Consciente. Único. Momento presente.

Novack (1990) menciona que o CI, se refere a movimentos produzidos a partir da mudança de pontos de contato; da percepção pelo contato da pele; movimentos em várias direções; foco na segmentação do corpo; percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; utilização do espaço em 360 graus; inclusão da plateia; informalidade nas apresentações numa prática ou *Jam*;²⁸ o dançarino é tido como uma pessoa comum; ausência de intenção dramática e igualdade entre os praticantes.

O CI é uma prática de dança dedicada à análise física através de uma investigação pela mecânica do peso e do impulso com a amplificação do tato como o principal local de comunicação. Karen (2007) diz que a dança contato implica em uma

²⁷ Isadora Duncan foi uma coreógrafa e dançarina americana considerada um ícone da dança moderna. Em suas coreografias abandonou a sapatilha de ponta, vestia-se com trajes esvoaçantes e mantinha o cabelo solto.

²⁸ O termo "Jam" em inglês vem da expressão *Jazz After Midnight* "Jazz depois da meia noite", nome dos encontros de músicos de jazz para improvisar durante a noite.

série de decisões que surgem de forma autêntica e de modo reflexivo através da exploração das relações de parceria com atenção às leis naturais da gravidade.

Farina e Albernaz (2009), dizem que o CI é uma forma de dança no qual emerge a partir de um diálogo corporal entre dois ou mais corpos. Pode ocorrer em silêncio ou ao som de uma música, contudo não há uma atenção e uma narrativa musical. Segundo elas, não existe uma coreografia pré-pronta, nem discurso gestual, estético ou ilustrativo antecipadamente constituído. As autoras acrescentam que ao praticar a performance, é relevante que se busque a percepção do próprio corpo através das sensações que surgem em relação consigo e com o solo. Para elas, a prática do contato implica em um desenvolvimento de uma escuta, de si em relação ao outro e aspectos como força e consistência são imprescindíveis ao contato com o outro corpo.

Conforme Krischke (2012), na prática do CI, além da sensibilização ao peso e ao toque, o praticante deve estar aberto e confiante a certos exercícios mais desafiantes que inserem esta modalidade, como por exemplo ser virado de cabeça para baixo, as quedas, rolamentos, inversões e a sustentação do peso do corpo do outro com diferentes partes do corpo. A autora discorre sobre a acessibilidade e disponibilidades da prática quanto a realização que pode ser em dupla ou sozinho, bem como, a utilização de materiais de apoio, como bolas, móveis. Por fim, sugere que o CI pode ser exercido em muitos cenários em espaços públicos.

Carneiro ([2021?]), nos traz alguns conceitos que caracterizam o CI, como o peso, a gravidade, os apoios e o contato, aspectos que, segundo a autora, fazem parte do processo dessa dança improvisada entre duas ou mais pessoas. A mesma afirma que nunca foi criada uma escola de CI ou qualquer tipo de curso oficial de certificação de professores e acrescenta que, por conta disso, cada pessoa que se propõe a ensinar o CI o faz de modo muito pessoal levando em conta sua própria experiência. Sobre as implicações pedagógicas, a autora explicita que a pesquisa abarca estruturas de jogos, em diversos formatos. A autora, nomeia algumas palavras-chaves que, de acordo com ela, pontuam significativamente as aulas de CI, como jogabilidade, composição, estrutura e coletivização.

Podemos perceber que existem muitos pensamentos, informações, percepções e entendimentos quando questionamos, mas afinal de contas o que é Contato Improvisação? Todos esses pontos de vista contribuem e enriquecem as práticas do CI. Tal fato, parece que soma ao desejo e vontade de Steve Paxton, em

relação ao CI se construir e permanecer impactante em sua prática, abrangente no que tange ao alcance de todos e intocável quanto à pureza dos seus elementos técnicos constituintes.

2.2 Contatando Contatos

Como indica Stark Smith (2005),²⁹ o CI nasceu nos Estados Unidos no começo dos anos 1970 a partir das pesquisas de movimento do bailarino, ginasta olímpico e artista marcial em Aikido³⁰, Steve Paxton. Segundo ela, Paxton havia praticado também Tai Chi Chuan,³¹ yoga e meditação.

Smith (2005) afirma que, em Nova York, Paxton dançou por um tempo na *Limon Dance Company*³². E no início dos anos 60, fazia parte da Companhia de dança de Merce Cunningham, onde dançou por três anos (1961-1964), participando das transformações da dança neste período.

Paxton conheceu as artes marciais em uma viagem ao Japão com a Companhia de Merce e de lá trouxe as técnicas de queda e rolos do aikido que até hoje compõem o CI (SMITH, 2005). A foto seguinte apresenta Smith na palestra sobre a história do CI no Festival Internacional de Contato de Freiberg, na Alemanha:

²⁹ Nancy Stark Smith matriarca e uma das pioneiras do CI. Foi dançarina e pesquisadora em CI, co-fundou em 1975 a Contact Quarterly (jornal internacional de dança e improvisação). Escritora, editora e organizadora. Foi atleta e ginasta e bailarina de dança moderna e pós-moderna no início dos anos 70. Parceira de Paxton nas práticas do CI.

³⁰ Aikido é uma arte marcial japonesa, seu criador foi Morihei Ueshiba (1883-1969). Mais detalhes sobre o aikido e a sua relação com o CI pode ser encontrado no vídeo de Tica Lemos, professora, intérprete e diretora do *Estúdio Nova Dança* em São Paulo, Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UdfloFMSkwl>>. Acesso em: 12 fev. 2022.

³¹ Tai Chi Chuan é, ao mesmo tempo, uma arte marcial chinesa, um estilo meditativo e uma filosofia de vida.

³² Fundada em 1946 por José Limón e Doris Humphrey, a *Limon Dance Company* está na vanguarda da dança moderna americana desde o seu início e é considerada uma das maiores companhias de dança do mundo.



Figura 2: Nancy Stark Smith no Festival Internacional de Contato de Freiberg, na Alemanha. Agosto de 2005.

Fonte: Imagem retirada do site: <<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=ci-and-its-influence-on-contemporary-dance>>.

Steve Paxton participou como membro fundador da *Judson Dance Theater*³³ também participou do *Grand Union*,³⁴ um grupo de Dança/Teatro - Improvisação, criado pela Yvonne Rainer,³⁵ uma artista importante nessa revolução da Dança. Krischke (2012), comenta que faziam parte deste grupo, além de Steve Paxton e Yvonne, David Gordon, Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, Nancy Green³⁶ entre outros. Nas palavras de Paxton ([2020f], p. 311):

Eu tinha vindo de um estudo das formas de John Cage nas minhas primeiras aulas de composição de dança, que levaram ao *Judson Church Dance Theater*. Isso foi em [19]62. Nós estávamos pesquisando estruturas que fazem o corpo se adaptar-se de uma maneira nova a certas condições, resultando em novos tipos de movimento. Por causa desse caminho para dentro - como um caminho oposto a de fazer tudo na barra e por meio do exercício, com pouca exploração. Essa abordagem era mais sobre como convidar o corpo a entrar em condições que criassem um novo modo de se

³³ *Judson Dance Theater* se refere a um coletivo de artistas, que faziam parte do grupo Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown e outros.

³⁴ *Grand Union*, se refere a uma cooperativa de performances de movimento de vanguarda da dança moderna experimental dos anos 1961 e 1964 em Nova Iorque (NOVACK, 1990, p. 53).

³⁵ Yvonne Rainer é dançarina, coreógrafa e cineasta americana.

³⁶ David Gordon é um dançarino, coreógrafo, escritor e diretor teatral americano de destaque no mundo da dança e performance pós-modernas. Trisha Brown é coreógrafa e bailarina americana e foi uma das fundadoras do coletivo artístico de vanguarda *Judson Dance Theater* e uma das integrantes do movimento da dança pós-moderna de Nova Iorque. Barbara Dilley é uma dançarina americana, artista performática, improvisadora, coreógrafa e educadora conhecida por fazer parte da *Merce Cunningham Dance Company*, participante do *Grand Union* de 1969 a 1976. Douglas Dunn era compositor. Trabalhou auxiliando no Estúdio de Merce Cunningham e em outros estúdios de Dança Moderna. Nancy Green foi bailarina participante do *Grand Union*.

mover: um relacionamento novo do corpo com a gravidade, com o chão, consigo mesmo, com outros corpos.

Em *Grand Union* (1971-1976), como aponta Smith (2005), não havia nenhuma pretensão coreográfica e nem de cenário. Todavia na construção de seu teatro improvisado, os bailarinos utilizavam iluminação, textos, figurinos e cinema. Podemos observar na foto seguinte Steve e os demais que faziam parte do grupo *Grand Union*.



Figura 3: Daniel Lepkoff, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Christie Svane - 1980.
Fonte: imagem retirada do site: <<https://www.mucina.com.br/cj>>.

Ainda segundo Smith (2005), em 1972 o grupo *Grand Union* foi convidado para uma residência na *Oberlin College* (cidade de Oberlin, Ohio, Estados Unidos) e, neste encontro, o grupo criou a obra intitulada *Magnesium*, marcando com essa peça o início do Contato Improvisação propriamente dito.



Figura 4: *Magnesium* (1972).

Fonte: imagem retirada do site: <<https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/historia-do-ci>>.

Podemos verificar no vídeo *Fall after Newton*³⁷, onde Steve esclarece com mais detalhes sobre o processo da performance mencionada em que Smith aparece testando seu movimento com o chão utilizando jeitos de lidar com o momento e a gravidade. Com a *Small dance*, a proposta de Paxton foi provocar nos participantes a orientação e desorientação, e o exercício das quedas grandes e pequenas e os rolamentos do Aikido.

Stark Smith (2005 p. s./p.) narra a sua experiência com a *Small dance* (pequena dança):

Trabalhamos durante uma semana num estúdio de loft em Nova Iorque com um pequeno tapete azul de luta livre. Trabalhamos todo o dia, praticando algumas coisas durante muito tempo, como a pequena dança, durante a qual Steve sugeriu diferentes imagens do esqueleto, o fluxo de energia, a expansão dos pulmões; identificando pequenas sensações. Praticamos também técnicas de rolagem - para frente, para atrás, aikido, rolos inventados, rolagem manual - a fim de nos sentirmos confortáveis a cair e a rolar em diferentes direções.

Em *Magnesium* os bailarinos performaram sob tatames, a utilização dos tatames servia para amortecer as quedas. Deste modo, a prática iniciava com todos distribuídos pelo espaço, em uma postura de pé. Em seguida, inclinavam seus corpos e lançavam-se intensamente para o espaço, para o chão e em direção ao outro, num

³⁷ Esse vídeo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM>. Acesso em: 14 jan. 2022.

exercício de equilíbrio e desequilíbrio experienciando as quedas e rolos do Aikido. As quedas e rolamentos que executam em direção uns aos outros aconteciam de modo convulsivo e até um tanto violento e após um momento neste estado, ficaram totalmente inertes, apenas observando a reação dos seus corpos na tentativa de aflorar a sensação do movimento interno, enquanto estado de *Small Dance* (NOVACK, 1990).

Steve Paxton, utiliza o exemplo da *Small Dance*³⁸ para tratar os aspectos da *política da mutualidade*, característica que segundo ele, marca profundamente a prática do CI (PAXTON; NANCY, 2016). Na imagem abaixo, Steve Paxton trata desse assunto durante conferência em Berlim, Alemanha:



Figura 5: Steve Paxton durante conferência realizada em Berlim, Alemanha, 2013.

Foto: Monika Rittershaus. Imagem disponível em:

<<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=the-politics-of-mutuality>>.

Durante sua intervenção na conferência berlinense, registrada na figura 5, o autor menciona que:

Meu trabalho era inventar uma forma de ensinar. Tinha sentido a forma no meu próprio corpo e queria encontrar uma forma de a expressar para vocês.

³⁸ Aqui disponibilizo mais um link referente a *Small dance*, executada pelo coreógrafo: <https://www.youtube.com/watch?v=_oWA1sWMI0k>. Acesso em: 02 dez. 2021.

E penso que todos vocês já tenham sentido em seus corpos. Mas de qualquer modo, não podia progredir sem a colaboração. É uma forma mútua (PAXTON; NANCY, 2016, p. s./p., tradução minha).

O coreógrafo explica que a mutualidade inerente a forma (CI), propicia na prática uma igualdade entre os participantes através da escuta do movimento mútuo, nesta dinâmica não há um controle e sim uma influência entre os corpos e a partir desta interação, surge uma terceira entidade na dança exemplificada na sua fala em entrevista com Neder (2010, p. 05):

É “algo” entre as pessoas que não está sendo controlado por nenhum dos dois. A menos que na fluidez das coisas alguém decida assumir o controle da forma e fazer algo com isso. Mas primeiro há a identificação. Então, se decidem controlar, é como se eu decidisse interromper a sua conversação. Você está falando algo e eu digo: - “não, não, não, isso não está certo, blá, blá, blá...” Este tipo de coisa. Mas, basicamente, como ambos podem seguir um ao outro? É um pouco paradoxal. Normalmente, nós pensamos: “líder-seguidor” ou “guiar-seguir”. E se tivéssemos apenas “seguidor-seguidor”? Que política haveria nisto? O estado do seguidor e do líder, ambos estão conscientes, mas quando se começa a incluir reflexos e outros tipos de manifestações inconscientes, algo mais está guiando. A consciência pode apenas observar o que acontece. Você não tem que ser voluntarioso, por exemplo.

Steve fala que a política de mutualidade no CI propõe uma colaboração e não uma regulação no comportamento de ninguém, esta proposta elimina a hierarquização pois todos são convidados a propor e a aprender por um processo de influência, em uma interação relacional que produz uma estabilidade no fazer da forma.

Quando indagado por Nancy Smith sobre a composição em dança, Paxton aponta algumas definições como: um objetivo, após conclusão do processo criativo, uma avaliação global dos resultados, uma palavra que abrange os materiais e os arranjos, e fala que o modo de composição abrange o campo geral da percepção. Steve responde que a forma de composição nos anos 1960 era muito convencional, porém, ele admite que a estrutura por acaso, de Cunningham era brilhante, no entanto, não lhe apreciava as atuações definidas para os bailarinos dessa época e o fato de apenas algumas peças permitirem somente a escolha de tempo e espaçamento (PAXTON; NANCY, 2016).

Ainda em conversa com Nancy Smith, Paxton aponta as coreografias de cenário e obras improvisadas que surgiram nos palcos nos anos 1960 a partir das coreógrafas Trisha Brown e Simone Forti, como suas referências de composição em dança contato. No que Paxton acredita sobre composição dentro do CI, ele exempli-

fica como uma composição fluida de um dueto através do toque (PAXTON; NANCY, 2016).

Dentro do meu entendimento, apresentarei aqui o pensamento de Steve Paxton quanto a problemática em questão: Paxton (2018), apresenta o que seria para ele alguns elementos passíveis de serem trabalhados em um processo de criação com base em CI. No exemplo de um dueto em que poderia utilizar como parâmetro o movimento esférico e o desenvolvimento deste movimento evoluem a partir da situação em que cada bailarino se sinta envolvido. A exemplificação de um movimento esférico, de acordo com Laban:

Os gestos podem estender-se para longe do corpo ou próximo a ele, ou deslocando-se entre perto e longe. São, por vezes, contidos e perto; em outras ocasiões, estendidos e amplos, envolvendo movimentos de todo o tronco, o que provoca na cinesfera um encolhimento e um crescimento respectivos. Os gestos que ligam extensões diferentes da cinesfera são frequentemente controlados e estáticos em demasia ou tendem a estar carregados de qualidades dinâmicas que muitas vezes provocam a locomoção (LABAN, 1978, p. 69).

Neste sentido, Steve iniciaria uma interação de contato físico e o desenvolvimento do processo seguiria com a escolha de algumas ações como andar, rastejar ou rolar. Outras escolhas composicionais também são consideradas pelo coreógrafo, como sentir uma onda de força ou uma vontade de relaxar, suportar o peso ou colapso de uma força controlada sob ele. Ainda que Paxton considere e proponha os elementos de composição em CI mencionados, o mesmo, faz uma distinção entre a prática das danças codificadas e a prática em CI, pois para todos estes elementos propostos há segundo ele, uma situação pré-determinada o que vai na contramão dos princípios que ele acredita e busca em um trabalho de técnica corporal, evidenciados ao longo desta pesquisa.

No ano de 1973, Paxton, juntamente com Nita Little, Karen Radler, Curt Sidall, Nancy Stark Smith e Steve Christiansen,³⁹ realizaram uma turnê na costa oeste dos EUA chamada *"You Come. We'll show you what we do"*⁴⁰. Nos encontros que seguiram foi ficando cada vez mais inviável ter a disposição os tatames, que eram utilizados para o amortecimento nas quedas durante as práticas do CI. Dessa forma,

³⁹ Karen Radler foi estudante da Bennington College, em Bennington, Vermont. Curt Sidall foi parceiro de Paxton, pertence à primeira geração do Contato Improvisação. Steve Christiansen foi contatista e cinegrafista.

⁴⁰ "Você vem. Nós mostraremos a você o que nós fazemos".

a inexistência do uso dos tatames ocasionou uma modificação no estilo atlético e de luta na performance, pois, o movimento passou a adquirir uma continuidade com fluidez, passou a se ter mais controle e mais leveza no toque (LEITE, 2005). O sucesso da empreitada fez com que a turnê fosse repetida por vários anos (SCHMID; GARROTE, 2017). A imagem a seguir mostra Smith em performance com Nita Little em 1976.



Figura 6: Nancy Stark Smith [esquerda] e Nita Little atuando com ReUnion no Museu de Arte Moderna de São Francisco.

Fonte: foto de Uldis Ohaks. Imagem disponível em:

<<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=the-politics-of-mutuality>>.

Por alguns anos o grupo propôs suas performances na Costa Oeste dos Estados Unidos. Durante uma de suas turnês o grupo ficou sabendo que muitas pessoas após terem o conhecimento das práticas do CI começaram a praticar e sofreram alguns ferimentos. Tal fato, fez com que Steve e seu grupo criassem um boletim informativo onde todas as pessoas que praticavam o CI, podiam escrever sobre como estavam trabalhando. Para tanto, foi criado um periódico chamado *Contact Quarterly* (CQ), com edições e produções de Lisa Nelson e Stark Smith. O

periódico se tornou um canal de reflexões que até hoje acompanha os acontecimentos e desenvolvimentos do CI, bem como, das práticas de dança e somáticas.⁴¹

Atualmente, as práticas do CI circulam pelo mundo inteiro em encontros de festivais e comunidades. De acordo com Smith (2005), as *Jams* são um fenômeno distinto da prática do CI, uma vez que esses encontros inexitem em outros gêneros de dança. A autora acredita que a origem tenha se dado através da experiência de Paxton com as artes marciais e a mentalidade de pessoas em diferentes níveis trabalhando juntas.

O aprendizado do CI ocorre de modo informal, pois não existe uma certificação para aqueles que desejem ser professores regularizados como acontece com outras áreas. O conhecimento é adquirido a partir da comunicação uns com os outros por meio de encontros, conferências e intercâmbios de professores. A foto a seguir representa um desses encontros ao qual mencionamos:



Figura 7: *Jam*.

Fonte: Vinicius Gomes de Carvalho. Disponível em:
<<https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr/cinternacional>>.

Leite (2005, p. 101), contribui no aspecto que insere as ações pedagógicas que emergem desses encontros:

Professores de Contato Improvisação não têm certificados, faixa preta, licenças ou diplomas. A disseminação do Contato Improvisação foi e ainda é

⁴¹ Link para acessar o *Contact Quarterly*: <<https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php>>. Acesso em: 03 out. 2021.

realizada sem o benefício de uma escola formal de treinamento para professores, tutoria, ou programa de certificação. Todavia, há muitos contatistas que se tornaram professores “profissionais” e muitos outros que não derivam sua renda primária do ensino do contato, mas que são igualmente líderes dedicados em sua cidade. Alguns contatistas adquiriram uma boa reputação construída em muitos anos de prática, frequentemente oferecendo exercícios altamente desenvolvidos que enfocam aspectos particulares desta forma de movimento. Encontros de professores de Contato Improvisação são frequentes em festivais, jams e retiros. Nestes encontros há conversas sobre o ensino do Contato Improvisação onde cada professor fala da sua experiência e ouve a dos colegas, se levantam questões sobre metodologias de ensino, preparação, treinamento, conduta e competência dos professores, currículo etc. É de costume este momento de diálogo, de troca de informações. Para as perguntas que são feitas não há alguém que tenha “a” resposta correta. Cada pessoa que ensina Contato Improvisação busca e acha as próprias respostas, encontra sua própria razão e permissão para ensinar da maneira que considera melhor. Cada pergunta e cada resposta é tema para reflexão e autoavaliação.

Nessa perspectiva, as *Jams* passaram a ser uma oportunidade para as pessoas praticarem o CI, interagirem umas com as outras, bem como, compartilharem suas experiências, conhecimentos teóricos e práticos. Nestes encontros, participam pessoas experientes e novatas.

De acordo com Marengo e Muniz (2018), Steve Paxton passou a ser conhecido no Brasil pelas suas visitas ao país nos anos 1980, em intercâmbio com a artista Tica Lemos, professora, intérprete e diretora do *Estúdio Nova Dança* em São Paulo. Segundo as autoras, Tica Lemos trouxe para o Brasil renomados nomes do Contato Improvisação, como Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff,⁴² Lisa Nelson⁴³ e o tão citado neste trabalho Steve Paxton. Rompendo com os padrões tradicionais da dança, através da ruptura das relações tradicionais de parceria, na quebra das expectativas de gênero, o CI traz uma transformação positiva e significativa para a dança contemporânea.

Sobre a presença do CI na dança contemporânea Nancy (2005, p. s./p.), nos revela:

Elementos de contato estão agora na reserva genética da dança e aparecem cada vez mais na coreografia tradicional. Penso que é justo dizer que o contato tem tido uma forte influência na coreografia contemporânea. E está a ser ensinado cada vez mais nas academias de dança e teatro. Mas o que é a arte? Isso é subjetivo. Penso que a improvisação por contato é uma proposta brilhante, e fica cada vez mais brilhante. É notável que se mantenha notável à medida que o contexto e os tempos mudam. A construção original de Steve, a forma como foi proposta - que os bailarinos e as forças físicas colaboram para tornar o movimento - é interessante e bela, algo imprevisível

⁴² Daniel Lepkoff é dançarino, criador, artista de improvisação, professor e escritor.

⁴³ Lisa Nelson é uma dançarina americana, improvisadora, cinegrafista e artista colaboradora.

e surpreendente, estranha, arriscada, reveladora, comovente, curiosa, desafiadora. Isso parece-me uma boa arte.

São José (2011) diz que buscar um entendimento sobre o que é a dança contemporânea requer compreender o contexto no qual a dança está inserida. Para ela, se trata de uma forma de arte em constante construção e organização, nesta modalidade estão inseridos modos de apresentação, pluralidades estéticas, ambiguidades, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão e multilocalização.

Em um painel de discussão intitulado *Contact Improvisation and Its Influence on Contemporary Dance Practice*, Karen Schaffman⁴⁴ explica que o CI revolucionou a dança contemporânea ao romper com as relações tradicionais de parceria por meio da ruptura das expectativas de gênero e por gerar uma técnica de dança dinâmica e articulada. A mesma discorre que com o decorrer do tempo a forma passou a incluir elementos de composição além daqueles causados pela gravidade, bem como espaço, tempo e conceitos de teatralização (CURTIS et al. 2008).



Figura 8: Stephanie Maher e Kathleen Hermesdorf, *Schwebezustand*, Festival Ponderosa 2006.
Fonte: Foto de Saliq Francis Savage. Imagem disponível em: <
<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=ci-and-its-influence-on-contemporary-dance>>.

⁴⁴ Karen Schaffman é uma artista de dança e professora.

Jess Curtis⁴⁵, comenta que quando iniciou a trabalhar profissionalmente nos anos 1980, passou a reconhecer elementos do CI nos palcos, e nos traz como exemplo o trabalho da *Cia de Dança La La La Human Steps*⁴⁶ e os trabalhos de Wim Wandekeybus⁴⁷. Curtis observou nestes um tipo de virtuosismo técnico que inclui elementos de rolagem, velocidade e momentum. Ao indagar a alguns membros da *Cia La La La*, Jess ficou sabendo que havia uma grande comunidade de CI em Montreal⁴⁸ e que as práticas estavam sendo ensinadas a muitos dançarinos e coreógrafos (CURTIS et al., 2008).

Ainda nesse mesmo artigo, ao se questionar, *será o Contato relevante na prática de Dança Contemporânea?* Meg Stuart, afirma que sim, pois a partir de seus estudos com professores de CI, ele considera que o trabalho de peso executado nessas práticas é seguramente uma abordagem importantíssima a ser utilizada no desenvolvimento da Dança Contemporânea. De suas experiências vivenciadas, a escuta, a recepção e a aceitação são algumas das ferramentas adotadas deste aprendizado para suas práticas pessoais. Ela ainda sugere a utilização de uma abordagem de CI para cada situação, como por exemplo no trabalho de cenografia, de texto, troca com colaboradores, como conhecer o seu público, a prática contínua de ligação, aceitar o momento se colocando suscetível ao estar presente (CURTIS et al., 2008).

No decorrer das informações podemos perceber que os princípios do CI trabalhados nos processos criativos em Dança Contemporânea colaboram no alinhamento do corpo, no ritmo, na dinâmica, no controle etc. No Brasil a técnica do CI foi difundida através de artistas, professores e coreógrafos que em suas práticas se utilizaram dos aportes teóricos como o *Underscore*,⁴⁹ da coreógrafa Nancy Stark

⁴⁵ Jess Curtis é um coreógrafo, realizador e intérprete, praticante de CI. Escreveu vários artigos sobre o CI para a revista CQ.

⁴⁶ *La La La La Human Steps* foi um grupo de dança contemporânea quebequense no Canadá, em atividade entre os anos 1980 a 2015.

⁴⁷ Wim Wandekeybus é um coreógrafo, diretor e fotógrafo Belga. Wim foi responsável pela onda flamenca na dança contemporânea nos anos 1980.

⁴⁸ Montreal é a maior cidade da província de Quebec situada no Canadá.

⁴⁹ *Underscore* é uma série de exercícios que conduzem a duetos e fases de Contato Improvisação. É um arco que permite aos dançarinos estabelecer a conexão mente / corpo que mais apoia a improvisação, explora várias formas de conexão e conclui com a colheita por meio da reflexão.

Smith, o *Tuning Scores*,⁵⁰ de Lisa Nelson, e o *Material for the spine (MFS)*,⁵¹ de Paxton. Traduzido por *Material para a coluna*, a pesquisa foi iniciada em 1986 e codificada em um DVD em 2008. Paxton (2008), explica que *MFS* trata de um sistema que visa explorar os músculos internos e externos, visando trazer a conscientização de partes das quais não temos percepção.

Conforme Marengo e Muniz (2018, p. 152), o material *MFS* produzido por Paxton, está dividido em duas partes:

Sensation and Senses (sensações e sentidos), e *Forms* (Formas). Em sensation and Senses, Paxton organiza os princípios: Weight of sensation (peso da sensação), Gravity (gravidade), Basics (básicos), Pointings (direcionamentos) Pélvis (pélvis), walk (caminhar, the back (as costas), space (espaço). Em forms (formas) princípios: crescent roll (rolamento crescente): Helix roll (rolamento em hélice): puzzles (quebra cabeças) Ondulation (ondulação): aikido roll (rolamento de aikido) looking at the forms (observar as formas), warmups (aquecimentos) e cultivating (cultivo dos movimentos cotidianos).

A investigação de Steve era sobretudo a consciência em relação a coluna de forma tridimensional e a sua relação espiral com o restante do corpo: a ampliação dos movimentos da coluna e a articulação de todos os músculos, e por fim, o fortalecimento da coluna com base no estudo dos rolamentos do aikido. Em *MFS*, Paxton (2008), toma a *Small dance* (pequena dança), como objeto de sua pesquisa em *Basics Sensation and Senses*, bem como, em *Crescent Roll*, *Helix roll*, *Aikido roll* e puzzles, na parte *forms*.

A forma externa (desenho do corpo), se concebe por meio do desenvolvimento de uma consciência interna que ocorre com um trabalho de prática e repetição. O movimento do corpo acontece através das relações internas e externas, incluindo impressões e expressões constantemente. Desse modo, sensações e formas se encontram imbricadas no processo de movimentação, que se originaliza a todo momento. Paxton propõe a propriocepção como a sensibilização dos músculos e de

⁵⁰ O *Tuning Score* é uma prática de composição improvisada e um formato de pesquisa de performance. Como prática de edição em tempo real e repetição instantânea, o *Tuning* é um jogo estético e um sistema de auto equilíbrio que revela a sua intenção de cada vez de novo. A investigação centra-se na ação dos sentidos - a base física da imaginação.

⁵¹ Para saber mais sobre *MFS*, entrar no link: <<https://vimeo.com/361831429>>. Acesso em: 04 jan. 2022.

outras partes de dentro do corpo, a partir da observação das sensações internas do corpo, sem o recurso da visão (apud MARENGO; MUNIZ, 2018).

Conforme Bergson (1999), neste processo de conscientização do corpo, existe uma relação intrínseca entre a sensação, a memória, e o movimento do corpo, no qual, a percepção de um tempo recente passado quando percebido (memória), gera a sensação que por sua vez faz emergir uma decorrência muito longa de estímulos, transformando o futuro próximo em ação ou movimento. O autor explica que o presente então se caracteriza por sensação e movimento ao mesmo tempo. Dessa forma, o presente é sensório-motor, codificado pela memória instantânea que se exterioriza através do movimento corporificado. O desenrolar da memória contém a faculdade e a possibilidade de ações que ainda não se concretizaram.

Uma das práticas presentes no *MFS* que conduzem o bailarino(a) para este estado de consciência é o ficar de pé com os olhos fechados, respirando profundamente abrindo os espaços nos pulmões, direcionando a atenção para a coluna e os pulmões. Inspirar e fazer uma longa expiração. O trabalho consiste em dar foco à respiração aliado a percepção desse fenômeno. A dança que Paxton propõe é aquela em que nos incita uma percepção do tempo, espaço e da gravidade. Sua técnica é um convite para um acordar e trabalhar o corpo. Os exercícios elaborados por ele em *MFS* produzem um saber no corpo a partir da investigação das relações de forças físicas (MARENGO; MUNIZ, 2018).

Para enfatizar aos seus alunos(as) que o movimento não surge do nada, e sim a partir de um desejo ou imagem, Paxton ([2020e], p. 165 - 166), fala que para a conscientização dos sentidos e do corpo físico, decidiu desenvolver exercícios com a conexão imagem-ação. Como exemplo, ele indica “imaginem, mas não façam, imaginem que vocês estão prestes a dar um passo à frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se ... Imaginem ... (Repetir). Imaginem que vocês estão prestes a dar um passo com seu pé direito. Com o pé esquerdo. Direito. Esquerdo. Em pé. Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando “pare de pé” era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos chegado a um lugar invisível (mas real) juntos”.

No CI, assim como cada bailarino(a), Paxton admite o chão, como uma superfície de jogo, no desenvolvimento da consciência corporal com os exercícios de rolamento, como podemos observar no exemplo da imagem abaixo:



Figura 9: Rolamento - braços em Hélice

Fonte: Imagem extraída do site: <<https://avxhm.se/ebooks/material-for-the-spine.html>>. Acesso em 20 jan. de 2022.

Conforme Paxton ([2020g]), rolar no chão viabiliza uma forma de explorar formas estruturais do corpo. Os rolamentos em forma crescente são compostos por 5 variedades. O princípio baseia-se num corpo na forma de uma banana, arqueado do topo aos dedos dos pés, detendo sua forma externa relacionada com a gravidade enquanto rola pelo chão. As opções de rolamento são: cabeça levantada, cabeça e pés levantados, meio do corpo levantado. Com o corpo expandido no chão (rolamento concavo) rolando nas direções das pontas do arco e (rolamento convexo) na direção de sua curvatura (PAXTON, [2020g], p. 134).

Em entrevista a Pizarro (2015), Tica Lemos fala que a Nova Dança (CI), contribui não só com o estado de consciência corporal por meio das técnicas de queda e rolamentos já mencionados sobre o CI, mas também com a fluidez do movimento que propicia o bailarino(a) chegar ao chão sem se machucar. Uma vez que antes deste aporte, as passagens de chão na dança contemporânea aconteciam muito rapidamente. A Dança Contemporânea se refere a infinitas possibilidades de criação

artística, um processo que se modifica e se transforma em cada tempo, espaço e contexto.

A filósofa da dança Bardet (2014), discorre a respeito da relação do chão com as danças como no caso do CI para refletirmos sobre o corpo. De acordo com ela, em contato com o chão, o corpo pode experimentar movimentos através do deslizar, experimentar e ampliar suas movimentações na posição horizontal, expandir os movimentos entre as partes que se apoiam e as que se encontram livre no espaço, alto e perto do chão.

Sobre os tabus gerados a partir do toque no CI Paxton ([2020i]), fala que a experiência é dada segundo o ponto de vista de cada um, dos sentimentos do que é percebido, a experiência engloba o acontecimento, as reações e novos comportamentos em relação às memórias. A experiência inclui impressões sensoriais, envolve as vivências pessoais, o sentimento, fantasias etc. O coreógrafo revela que, a dinâmica da mutualidade nas práticas de toque, é um possível caminho para que a mente permaneça focada no toque em comum que está sendo vivenciado. “[...] nesta mutualidade, a velocidade da transmissão e retransmissão muda o suficiente para imprimir-se diretamente sobre nossas intenções e estimular nossos reflexos” (PAXTON, [2020i], p. 241). O acontecimento embasado no compartilhar a partir de uma prática mútua requer um estado permanente de atenção ao fenômeno no momento presente.

Paxton ([2020h], p. 243), pontua que as convenções sobre o toque existem em todas as culturas, mesmo que as ignoremos. A visão sobre o sexo está conforme conotações culturais e pessoais, e a concepção muda e continuará mudando com o decorrer do tempo, e a cada mudança, novos protocolos sexuais vão sendo adaptados conforme os entendimentos mudem.

Se houver uma questão sobre estabelecer protocolos no CI, eu acho que ela deve ser simples. Algo da ordem de: “eu não carrego pessoas que têm medo de alturas, e eu não persigo minhas intenções sexuais com pessoas que não respondem do mesmo modo. No CI estamos primariamente interessados no encontro e não na evasão. Se você dança de um modo que faz com que alguém se afaste de experimentar o fluxo contínuo com você, você não está no domínio do CI (PAXTON, [2020i], p. 242).

Para o Steve, o sexo está em todo lugar, e não há como prever que nas práticas de toque físico não vamos estar em algum momento diante de suas manifestações,

porém, ele enfatiza que por se tratar de uma prática que possibilita afetar e ser afetado, adquirimos responsabilidade e autonomia para controlar nossas atitudes, da mesma forma, como somos capazes de controlar nossas relações pessoais em outras situações de interação, como por exemplo: chamadas telefônicas, esportes, dança etc.

Por não conceber a relação em movimento como uma relação pessoal Steve, defende que no CI não deve ser um tabu discutir abertamente sobre o sexo. A preocupação maior do criador do CI, é para com os principiantes na técnica, pessoas que vem de práticas corporais concedidas por uma hierarquia oficial para embarcar em uma anarquia democrática. Por isso, ele considera que a questão do sexo no CI deve ser regido pelas mesmas regras implantadas em qualquer relação formal.

O coreógrafo ressalta que as práticas do toque devem estar embasadas em preceitos éticos que acentuam a responsabilidade individual pela autopreservação e a preservação do outro. E ele alerta “[...] qualquer um que esteja usando o CI buscando alguém para ter sexo, é um predador, e a relação de presa-predador não é CI. Isso não é um juízo moral. É uma distinção” Paxton ([2020h]), p. 244).

Para ir na contramão das estruturas sociais tradicionais, os praticantes do CI decidiram que a forma não teria uma única autoria, mas sim, que seria livre e disponível a todos, sendo disseminada em oficinas, retiros e agora em aulas universitárias. Desenvolvida e adaptada por inúmeros praticantes e coreógrafos a nível mundial, o CI passou a abranger diversas comunidades, onde passou a ser praticado nos âmbitos social, terapêutico, político e coreograficamente. Dessa forma, as práticas do CI para muitos é uma grande e valiosa oportunidade de interação social, enquanto que para outros o CI oferece conhecimentos que são utilizados como ferramentas para a composição coreográfica (KAREN, 2007). No próximo tópico apresentarei conceitos acerca da presença do corpo e a sua relação com o mundo a partir dos estudos do filósofo Merleau-Ponty (1999), a fim de voltarmos nossa atenção aos processos de ensino e aprendizagem em dança, especificamente em dança contemporânea.

2.3 Corporeidade; Percepção: corpo presente

É sabido que nas composições em dança contemporânea há diferentes técnicas que são passíveis de serem utilizadas na preparação dos corpos, assim, inicio este tópico com as considerações acerca da conscientização corporal, inscritas pelo bailarino e coreógrafo Klauss Vianna⁵².

Ao nascermos, através da respiração, o corpo recebe o primeiro impulso de vida evidenciado pelas batidas do coração e nos movimentos do corpo. Em nossos primeiros tempos de vida é perceptível a livre espontaneidade corporal que é alimentada pelo fluxo de oxigenação. Entretanto, infelizmente à medida em que vamos crescendo, demos início a um processo mecanizado de ser e estar no mundo, deprimindo nossa respiração interna e expressividade, e esse processo aos poucos vai comprometendo agressivamente nossa sensibilidade e intuição (VIANNA, 2005).

Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo. Desestruturar significa, por exemplo, pegar um executivo ou uma grã-fina, desses que buscam as academias de dança e, colocando-os descalços na sala de aula, fazer que deem cambalhotas. Esse é o caminho para a desestruturação física, que dá espaço para que o corpo acorde e surja o novo. No fundo, é mudança de ritmo: se vou todos os dias pelo mesmo caminho, não olho para mais nada, não presto atenção em mim ou no ambiente. Mas se penetro, começo a perceber as janelas, os buracos no chão, despertando para as pessoas que passam, os odores, os sons (VIANNA, 2005, p. 77).

Klauss deixou sua contribuição pedagógica no mundo da dança e no pensamento do corpo das artes cênicas, como aponta Miller (2012), a técnica corporal com enfoque somático de Vianna, resulta na percepção e na consciência do movimento. Em um Encontro de Abordagens Integrativas de Movimento,⁵³ Miller (2017), explicita que um dos princípios da técnica corporal de Klauss Vianna é a escuta do corpo, a busca pelo autoconhecimento, a autonomia, e a geração de um corpo disponível que se relaciona com a força da gravidade e com os apoios. A mes-

⁵² Klauss Vianna foi um bailarino e coreógrafo brasileiro precursor no Brasil da preparação corporal de atores e da Educação somática, campo teórico-prático usado na dança.

⁵³ Esse vídeo está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=RESIh7tA6sU>>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ma, elucida que o trabalho do coreógrafo é um convite a estesia⁵⁴ do movimento, para um corpo sentido, um corpo sensível.

Considerando que Klauss Vianna é uma das importantes referências no campo da dança contemporânea no Brasil, mesmo que não seja o objetivo desta pesquisa tratar de sua técnica, julgo interessante mencioná-lo quando nos detemos nas questões de presença e de corpo. Apresentar a hibridização de ideias sobre metodologias é considerarmos também a existência dos saberes corporais distintos trazidos pela corporeidade e culturas do movimento, aspecto relevante no que tange a produção do conhecimento. Entendendo que o conhecimento se constrói por meio das experiências corporais na relação da percepção do mundo. Merleau-Ponty (1999, p. 253) discorre sobre o corpo:

E por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo 'coisa'. Assim 'compreendido', o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto assim como, na experiência perceptiva, a significação da chaminé não está para além do espetáculo sensível e da chaminé ela mesma, tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo.

Em a *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (1999) qualifica o corpo como um “corpo-sujeito” de caráter subjetivo. Para ele, o corpo tem uma dimensão ativa e intencional, que sente, e por meio de seus movimentos busca as experiências sensoriais para perceber o objeto, um corpo afeta e é afetado. Um corpo que percebe em perspectiva, ou seja, que é capaz de perceber os objetos em diferentes ângulos. O corpo-sujeito descrito pelo filósofo é também um “corpo presente”, pois está sempre no mundo associado a nós mesmos.

Na tentativa de validar sua tese de que o corpo é um “corpo-sujeito”, calcado nas afirmações de que o corpo percebe em perspectiva, de que o corpo é um “corpo presente” e na experiência da “ambiguidade das sensações” termo que se refere à noção sobre a “reversibilidade da carne”, e exemplificada na experiência sensorial das duas mãos que se tocam: ao passo que, a mão direita toca na esquerda, e a mão que

⁵⁴ Em a *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, a estesia do corpo trata-se de uma compreensão sensível da vida e do conhecimento para além das dicotomias clássicas e o racionalismo (NÓBREGA, 2008).

toca é também tocada. Merleau-Ponty (1999) propõe a descrição das experiências do corpo.

Em Merleau-Ponty (1999), o corpo próprio e vivido, que se movimenta e que percebe o mundo, é capaz de reunir todas as experiências vivenciadas. A base dos estudos acerca deste “corpo-sujeito” que vivencia e experimenta o mundo, tão citado pelo autor, se concretiza a partir da descrição das experiências perceptivas dos sujeitos trazidas por esses corpos.

Por fim, Merleau-Ponty (1999) esclarece que a percepção é o nosso contato imediato com as coisas do mundo, no aspecto cultural, psicológico e na relação com o outro. De acordo com ele, nosso entendimento das coisas passa primeiramente pelo âmbito da sensibilidade para depois se transformar em um pensamento estruturado. O autor discorre que se desejamos retornar a origem do nosso conhecimento, do nosso modo de existir temos que dar prioridade à aprendizagem das coisas sob o viés da percepção.

Em seus estudos, Bergson (1999) apresenta os três momentos da atividade da consciência: a memória, a recordação e a percepção. Para ele, a memória é por si identificada com a consciência. O momento da recordação útil como ele se refere, está para nos situar entre os acontecimentos, ou seja, é por meio da recordação que buscamos algo do passado para nos orientar na ação presente. De acordo com o filósofo, a recordação ou o esquecimento dos acontecimentos é realizado pelo corpo e pelo cérebro. Para se realizar, a memória espiritual, se utiliza dos mecanismos do corpo como a percepção que é a atividade da consciência que conecta nosso corpo com os objetos.

De antemão trago neste tópico uma breve abordagem narrada por Steve Paxton na preparação dos corpos para um estado presente em “A queda depois de Newton”, vídeo mencionado anteriormente que reconta os 11 anos de desenvolvimento do CI.

Ficar em pé parado, não é realmente ficar 'parado'. O equilíbrio em duas pernas demonstra ao corpo do dançarino que nos movemos com a gravidade, sempre. Observar os constantes ajustes que o corpo faz para evitar a queda acalma todo o ser. É uma meditação. Implica em assistir aos reflexos trabalhando, saber que eles são sutis e confiáveis - não apenas medidas de emergência. Ficar em pé tornou-se uma de nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao momento presente. Suas percepções estão se alongando. Eles estão adrenalizados. Dentro de suas mentes, os muitos eventos do

toque e as relações constantemente mutáveis se combinam em uma continuidade de massas em movimento que cria uma lógica alcançada apenas no calor da dança. Uma lógica tão segura quanto aquela encontrada, quando se está em pé, sozinho assistindo a dança reflexa do esqueleto (PAXTON, [2020c], p. 85).

Lisa Nelson discorre que as gravações em vídeo das performances ao longo do tempo possibilitaram observar e acompanhar o desenvolvimento dos bailarinos e buscar uma evolução da dança a partir disso (PAXTON, [2020c]).

Em um curso básico de CI a inclusão de alguns exercícios é imprescindível como assinala Leite (2005, p. 44), o alinhamento, massagem e manipulação do corpo, a prática da pequena dança, o desenvolvimento do espiritual ou sensação íntima do trabalho, compaixão, “ser” mais do que “fazer”, queda, jogo e diversão, orientação espacial, aquecimento no chão, condição de neutralidade, entrada e saída da dança, o estudo sobre a história do Contato Improvisação, exercícios de respiração, relaxamento, aquecimento, segurança, confiança, alongamento da parte posterior do corpo, contrabalanços, como escutar o corpo, conforto do movimento, o hábito de fazer um feedback positivo, o uso de imagens, jargão do contato, cinesiologia e anatomia, busca do ponto de contato, conexão, transferência, rolamentos, equilíbrio, instruções ambíguas.

John Marinelli⁵⁵(1992) descreve pontos estudados em um curso de CI realizado no México como, a propriocepção, o cinestésico, (des)orientação vestibular, a troca de peso, o alinhamento com a gravidade, momentum e impulso de movimento, a constante mudança de pontos de contato, a troca de peso entre os corpos, o controle da queda livre, a escuta do corpo, os elementos de água, ar, terra, fogo, éter (técnica incorporada por Nancy Stark Smith), prática de danças abertas e discussões, atividades como correr e jogar-se no outro, subidas dinâmicas e técnicas de parada-de-mão.

Antes de passar para o próximo capítulo, gostaria de retomar algumas considerações feitas ao longo desse. O primeiro tópico foi enriquecido com o cruzamento de pontos de vista sobre o CI através das pesquisas de bailarinos (as) e coreógrafos (as). O segundo, foi dedicado aos acontecimentos históricos que envolvem o surgimento do CI, bem como os personagens que fizeram parte desta criação.

⁵⁵ John Marinelli estuda o Contato Improvisação desde 1977. É mestre nos estudos do Movimento na Wesleyan University, Connecticut e é formado como professor de Alexander Technique.

O terceiro tópico, englobou reflexões no que se refere aos mecanismos de aprendizado em nós enquanto “corpos-sujeito”. No próximo capítulo o leitor acompanhará sobre as etapas metodológicas que envolveram esta pesquisa.

3. A pesquisa de prática artística como ferramenta metodológica: os caminhos que performei

Essa pesquisa é considerada de caráter qualitativo e de cunho exploratório. Qualitativa pois problematiza questões que focam na quantificação, mas se detém ao “universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes [...] que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2002, p. 21-2). Já as pesquisas exploratórias têm por fim desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias com o intuito de formulação de problemas ou hipóteses para análises posteriores. Baseado no que diz Gil (2008, p. 27):

Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizada especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entrevistas não padronizadas e estudos de caso.

Proponho pensar meu trabalho como uma pesquisa em prática coreográfica, já que a investigação parte de minha experiência prática no processo de criação da obra cênica QVcMT. Dantas (2016) diz que o crescimento e a consolidação de Cursos de Pós-Graduação em Artes Cênicas propiciaram discussões sobre abordagens em procedimentos metodológicos em artes cênicas. A autora ressalta que esse tipo de pesquisa é:

aquela que explicita os saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico e associa, num mesmo processo, a produção de uma obra ou evento coreográfico a uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra ou evento (DANTAS, 2016, p. 170).

Nesta perspectiva, Dantas (1999, p. 25) menciona que “[...] a dança é o indício da arte no corpo é afirmar que ela é parte do universo da arte e ocupa o universo desse corpo”. Assim dizendo, a dança deixa marcas perenes no corpo, pois o corpo conserva em si lembranças das suas vivências em dança, mesmo quando já não as está experienciando mais. Pois, “a dança - possibilidade de arte inscrita no corpo - é metáfora do pensamento e realidade desse mesmo corpo” (DANTAS, 1999, p. 27).

3.1 Performance metodológica na análise do QVcMT

A filmagem da obra cênica QVcMT (outubro de 2019), que analisei, tem o tempo de duração total de 36:59 minutos e é composto por 25 cenas com duração que varia entre 2:10 a 4:59 cada uma. A direção e dramaturgia é de Maria Falkembach e a coreografia foi construída coletivamente. Fazem parte do elenco: Carolina Pinto; Evelin Suchard; Inda Rulio Bajar; Nadyne Uakti; João Cruz e Sarasvatii Leão. O espetáculo foi apresentado e gravado na *Terreira da Tribo* em Porto Alegre/RS. As imagens da vídeo-cenografia são de Guilherme Rosa, professor do Curso de Cinema da UFPel. Uma melhor identificação sobre QVcMT, podemos verificar na citação seguinte, por Falkembach (2020, p. 189):

Quando Você me Toca apresenta questões urgentes sobre corpo, gênero, afeto, violência e censura. Esses temas são trabalhados numa linguagem que transita entre a dança-teatro e a performance, tendo como fim a comunicação com o público escolar. Embora busque afirmar a importância do contato afetivo, do carinho, da ternura e do toque como fonte de vida, o trabalho apresenta essas ideias de modo complexo e aberto. Mostra, portanto, a ambiguidade das relações. A obra se apresenta, então, como um disparador de sensações e reflexões sobre temas que, embora muitas vezes não façam parte do currículo oficial, circulam nas práticas escolares. Evidencia questões imprescindíveis na constituição do sujeito contemporâneo.

Um dos processos investigativos deste trabalho foi a decupagem e a categorização de 09 fotos selecionadas no vídeo do espetáculo QVcMT. A escolha das fotos se deu em função de poder contemplar o maior número de componentes do CI. Para realizar esta análise também considerei a minha vivência, memórias da prática corporal experienciada durante o tempo em que estive presente nos ensaios de criação coreográfica do QVcMT, bem como, as impressões trazidas pela recordação dos integrantes na participação desta pesquisa, por meio da fruição das 09 fotos do espetáculo escolhidas para análise pela pesquisadora.

A decupagem se ocupa da descrição minuciosa das ações detalhadas, propostas e visíveis nas imagens, textos ou som de um audiovisual, dos efeitos inseridos na edição de imagem dos lugares em que ocorrem, dos diálogos entre os participantes (SANTOS et al., 2018, p. 243), o autor acrescenta:

Além desses aspectos, devem ser levados em consideração: o tipo de mídia utilizada para gravação; a atribuição de palavras-chave; a equipe responsável

pela produção do material, bem como os nomes dos colaboradores envolvidos; os locais onde ocorreram as gravações ou filmagens; e a definição da minutagem, seja o tempo total de duração, seja o intervalo inicial e final do conteúdo analisado.

Por meio da decupagem pude observar as ações apresentadas sobre as imagens nos movimentos dos bailarinos durante a execução da coreografia da obra em questão. Também é imprescindível que se produza um sistema de categorias em uma análise de conteúdo que se propõe a codificar o seu material. A categorização consiste em um processo de classificação dos elementos que constituem um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos (BARDIN, 1977). O autor discorre que o objetivo da categorização é propiciar, por condensação, uma representação simplificada dos dados brutos.

O pensamento de convidar os integrantes da obra QVcMT, para participarem deste trabalho, surgiu após conversa com os orientadores no qual, foi sugerido a ideia de enviar um convite a fim de rememorar questões pertinentes ao espetáculo. Assim, foi elaborado um termo de consentimento aos participantes e, como forma de instigação, foi sugerido que os bailarinos (as) expressassem, em no máximo 3 palavras, os seus sentimentos em cada uma das 09 fotos observadas para a partir do contato com a memória poder estabelecer um núcleo simbólico (Apêndice A).

A formulação dos nucleamentos simbólicos foi inspirada em Nunes (2021) que promoveu arranjos de palavras em torno de um tema. No entanto, na minha pesquisa, além das palavras coletadas, desenvolvo uma junção entre a imagem e as palavras.

O contato inicial com os participantes da pesquisa se deu por meio da busca nas redes sociais, especificamente *Instagram* e *Whatsapp*. A princípio, a cada um foi explicado previamente sobre a proposta, na confirmação do desejo em participar seria então enviado os documentos via e-mail, e assim procedeu.

A coleta de dados foi realizada no decorrer do mês de dezembro de 2021, entre o tempo de envio do documento aos integrantes do grupo e o recebimento dos resultados. Dos seis participantes, apenas um expressou um não interesse em participar. Dessa forma, colaboraram nesta pesquisa cinco pessoas, todas mulheres. Na elaboração do núcleo simbólico, escolhi intitular cada participante com uma letra da sigla do espetáculo QVcMT.

Deste jeito, a bailarina Carolina, foi nomeada com a letra *Q*, a Evelin com a letra *V*, a Inda com a letra *c*, a Nadine com a letra *M* e finalmente a Sara com a letra *T*. Para o bailarino João, que não participou desta pesquisa, considere nomeá-lo com a letra *P*, uma vez que ele estará presente na análise da descrição das imagens no tópico 3.2 *Nucleamentos simbólicos: um diálogo entre imagem e palavra*.

As categorias de análise foram criadas a partir da minha observação das noções recorrentes no vídeo do espetáculo, de noções escolhidas por mim, trazidas na análise das fotos pelas participantes como as categorias *Toque* e *Peso* e as noções amplamente apresentadas pelo coreógrafo Steve Paxton através dos textos estudados. Sendo assim, para uma investigação mais aprofundada destaco os elementos: *Toque*, *Peso*, resultado da análise das participantes, *Chão*, escolha da minha análise nos processos de decupagem e categorização, *Pontos de contato*, *visão periférica*, *rolamento*, *momentum*, *mutualidade* e *a pequena dança*, categorias proveniente da pesquisa investigativa da produção dos conteúdos teóricos do coreógrafo Steve Paxton. Todos, analisados no próximo tópico.

As informações teóricas encontradas para análise de dados estão concentradas em um único livro intitulado: *Contato Improvisação conceitos, princípios e ensino*. Trata-se da tradução de textos da revista *Contact Quarterly*, o livro contém vários textos traduzidos para o português majoritariamente pelo pesquisador e dançarino Pedro Peñuela.⁵⁶

Na etapa da decupagem, o vídeo foi assistido diversas vezes, e num primeiro momento de modo contínuo, ou seja, sem a interrupção, para uma melhor apropriação das sequências das cenas. Foi realizado o mapeamento das cenas e o recorte de 09 fotos da obra, identificando nelas ações possíveis de análise para a próxima etapa da categorização. Durante o processo de fruição do QVcMT, as fotos foram sendo extraídas uma a uma da filmagem sendo nomeadas com as seguintes descrições: tempo/período da cena; participante de acordo com a sigla QVcMT, movimento predominante (conceito/técnica/elemento/noções predominantes); movimentos tangentes. Segue na análise as imagens destacadas com as considerações

⁵⁶ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa a constituição do corpo pela alteridade, e as relações entre presença e ausência nas artes cênicas e na experiência subjetiva. Informação disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/61080/pedro-rodrigo-penuela-sanches/>. Acesso em: 22 fev. 2022.

concernentes aos processos investigativos no tocante a presença do CI na obra cênica QVcMT.

3.2 Nucleamentos simbólicos: um diálogo entre imagem e palavra

Para análise de cada uma das fotos do espetáculo QVcMT, farei inicialmente uma breve descrição do contexto apresentado na imagem, após, abordarei sobre os conhecimentos acerca das noções escolhidas, a partir dos teóricos Paxton, Albright e Pizarro a fim de reconhecermos se os processos técnicos coreográficos entre QVcMT e o CI, se assemelham ou mesmo se divergem totalmente. Para tanto, segue as nuances passíveis de reflexão.

Dou início a esta investigação com a análise da noção da *Mutualidade* no espetáculo QVcMT, referente à primeira cena em que o grupo de bailarino(as) interagem conectados, movimentando seus corpos de forma livre e sincronicamente uns com e sobre os outros.

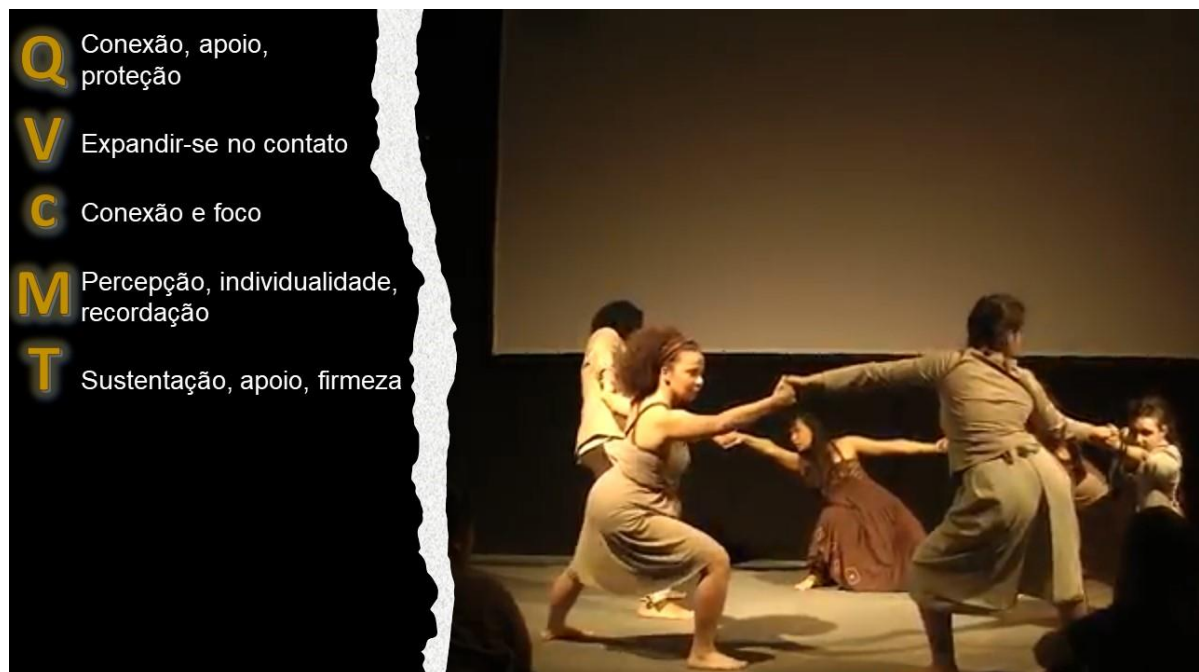


Figura 10: Mutualidade (0:00 - 1:02)

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

No centro do palco, os bailarinos(as) conectados pelas mãos impulsionam seus corpos para trás, nos níveis alto e baixo, para a frente e para as laterais. Os

movimentos se dão na torção e aterramento dos corpos, no engajamento dos pés, pernas, quadris, braços e tronco. Mãos conectam todos. Movimentos ondulares. Os pés como base, ajustam-se, e movem-se para todas as direções. A troca de peso no ajuste dos corpos entre os lados esquerdo/direito ocorre simultaneamente, sustentando a conexão dada uma movimentação em que todos vivenciam e propõem.

Lembro-me do dia em que a professora Maria Falkembach, propôs para o grupo, esse exercício no processo de criação coreográfica do QVcMT, a lembrança ainda reverbera em minha memória corporal. Nesta dinâmica, as formas de movimento surgiram na livre expressão de nossos corpos, ao mesmo tempo em que compartilhamos o nosso fazer, acolhemos a proposta corporal do outro. Neste engajamento recíproco, não havia uma sequência combinada, de modo que, também não era possível prever quem propunha o movimento. Era um jogo de escuta dos corpos pelo sentir.

Nas acrobacias de movimentos em que impulsionamos, expandimos e contraímos nossos corpos dentre tantas direções, para trás, me senti segura e confiante de que não cairia porque estávamos sincronizados amparados pelo apoio das "mãos". Para Paxton é imprescindível que as práticas corporais em CI estejam embasadas em uma proposta de influência, ou seja, ninguém que estiver praticando ocupa uma função de comando, uma vez, trata-se de uma prática democrática, em que todos têm a liberdade para tomar decisões de forma que ao fazer simultâneo o que se torna relevante é o que surge deste fazer em comum. Paxton diz "[...] veja a palavra "controle", não faz parte da política da mutualidade. É mais uma influência. Requer duas pessoas, mas não é uma questão de líder; é uma questão de seguidor. O que elas estão a seguir é a questão" (PAXTON; SMITH, 2016. p. s./p.).



Figura 11: Chão (1:02 - 5:54)

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

A imagem apresenta quatro bailarinos(as) interagindo corporalmente em duplas, os movimentos acontecem de modo livre, seguindo alguns parâmetros como, o contato físico no compartilhamento do peso dos corpos e o apoio com o chão. Enquanto a bailarina (V) suspende e ampara o peso da perna de (c) a alguns centímetros do chão, (c) impulsiona e conserva seu tronco suspenso com o auxílio do apoio de suas mãos no chão. Na posição de quatro, a bailarina (M) apoia suas mãos e pés no chão, enquanto (P) apoia sua mão esquerda, braço direito e seu joelho direito nas costas de (M).

Quando iniciamos o processo de construção desta cena, a experimentação partiu de uma movimentação no chão da sala de ensaios. A professora Maria Falkembach sugeriu-nos que experimentássemos nos deslocar deitados no solo na posição decúbito ventral. Individualmente, e ao mesmo tempo todos experimentaram mover-se nesta posição. Neste exercício a proposta era perceber todas as partes do nosso corpo que tocavam no chão e utilizar como alavancas as mãos, braços, pernas e pés. Logo, Falkembach pediu-nos que o mesmo trajeto fosse realizado, porém, em duplas. Na segunda etapa, nos deslocamos no chão na posição de quatro, um do lado do outro(a) mantendo o contato entre as laterais dos nossos corpos, dos pés e mãos apoiados no chão.

O chão, no CI, é tido por Paxton ([2020c]), como um parceiro de dança. A ação de rolar no chão proporciona uma maneira de investigar os traços estruturais do corpo.

Na relação com chão, ao nos movermos para cima e para baixo e em todas as direções, também oferecemos aos nossos corpos a oportunidade da gravidade atuar sobre estes. O jogo de equilíbrio e reflexos de nossos corpos nos movimentos permite-nos ampliar as possibilidades de movimento, ao passo que, “[...] nos movemos com a gravidade sempre, com o convite oscilante e circular das forças centrífugas. Os bailarinos pegam carona e brincam com essas forças” (PAXTON, [2020c], p. 87). Na conexão *Chão - Corpo - Gravidade*, o coreógrafo explica que para cada movimento criado, muitos outros semelhantes e diferentes surgem, e nessa dinâmica ele considera uma oportunidade para improvisação.



Figura 12: Toque (5:54 - 12:20)

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

A imagem acima evidencia o toque na interação entre os bailarinos(as) (Q - V - P) A bailarina (V) recebe o toque em seu peito das mãos de (Q - P). Um toque por vezes leve, pesado, suave, pressionado. Um toque que gerou sensações que oscilavam entre um desconforto, alívio e vulnerabilidade. A obra QVcMT tem como fundamento notável, a noção do Toque. Desde os primeiros ensaios da coreografia, desenvolvemos exercícios de aproximação e o contato com o outro. Em trios, realizamos toques em toda a extensão do corpo do colega que se posicionava entre a dupla. O mesmo processo ocorreu com todos.

Durante a prática em questão, a professora Falkembach sugeriu que experimentássemos variações do toque, entre o leve, pesado, forte, macio, pressionado dentre outros. Para o colega que recebia os toques, a professora sugeriu que mantivéssemos uma atenção às sensações em cada toque que recebíamos.

Na aproximação e conexão dos corpos pela via do toque em suas práticas em dança, Falkembach (2019) propõe o mecanismo gerador da percepção do outro e de si mesmo, na ação imóvel do abraço.⁵⁷ Sobre esse último, a autora constata:

Movimentos que se fundam no contato, no entre os corpos, ou na fusão dos corpos; ou na oscilação entre o entre e a fusão. Depois de certo tempo, porque o abraço é longo, depois das temperaturas dos corpos se igualarem, do ritmo das respirações se aproximarem, a tendência é que não exista mais distanciamento. Há um corpo que absorve o outro corpo e tornam-se um (FALKEMBACH, 2019, p. 16).

Paxton ([2020i], p. 240), diz que algumas informações são compartilhadas entre ambos os parceiros durante as práticas do toque. As superfícies tocadas e a quantidade de pressão podem ser a mesma para ambos, mas a repercussão difere no músculo ou no osso. A experiência é pessoal por isso, depende do nosso ponto de vista “ela inclui as impressões sensoriais e os sentimentos sobre essas impressões”. Na indicação de um exercício e modelo para o toque em qualquer outro lugar do corpo, o coreógrafo explica que a conexão através do ponto de contato “cabeça-com-cabeça”, permite que cada dançarino(a) sinta a pequena dança do outro “[...] é uma conexão complexa que parece ser de múltiplos níveis (sensorial, mental e reflexa), surgido a partir do toque das duas cabeças”.

⁵⁷ Falkembach (2019, p. 16) faz uma consideração acerca do CI após a experiência de diferentes tipos de abraço que julgo importante pontuar: “[...] grande parte do corpo está em contato. Assim como no CI, o toque não é dado prioritariamente pela mão, há suporte e entrega do peso. Todavia, não há a busca por ocupar o espaço, pelo jogo com a transferência de peso e o momentum; não há desvio da atenção sobre o toque. Enquanto no CI a percepção cinestésica é o primordial, no abraço a percepção tátil é colocada em primeiro lugar: a percepção tátil do outro e, ao mesmo tempo, de si mesmo, porque o outro também, no mesmo instante, percebe: a percepção do outro que me percebe, me percebendo outro. Ocorre a percepção de movimentos intensos – nem pela via visual, nem pela via cinestésica – de uma ação pretensamente imóvel”.



Figura 13: Pequena dança (12:20 - 13:25)

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

Na imagem, um fragmento de tempo. Seis bailarinos(as) em estado de inércia e atenção, na posição de pé. Olhos abertos. Pernas na distância do quadril. Braços estendidos ao longo do tronco. De frente para o público, todos, lado a lado, enfileirados em uma linha que atravessa o palco ao fundo. A não ação no “ficar parado em pé”, como uma preparação para a seguinte ação, na coreografia do QVcMT, ocorre com a pausa da movimentação dos bailarinos(as) por alguns segundos. Neste recorte de tempo, o palco é tomado por um tempo de silêncio, em que não há sonoridade alguma.

Na conscientização dos movimentos internos, Paxton ([2020e]), propõe o exercício básico do ficar em pé parado e observar o corpo.

O que é exercitado aí, dentro do corpo parado em pé, e o hábito da observação: um movimento perceptível da consciência através do corpo. Dentro desse exercício existem encontros com as partes do corpo que se manifestam ou respiram enquanto observamos. Parece ser claramente um subsistema, a consciência, examinando outros. (PAXTON [2020e], p. 166).

O “ficar parado em pé” equilibrando-se em duas pernas, em um estado contemplativo, na observação dos movimentos microscópicos e na atenção dos ajustes musculares reflexos que o corpo realiza para se manter nesta postura, desperta a percepção de que “[...] nos movemos com a gravidade sempre”. Como um dos princípios do CI, o exercício da pequena dança, “[...] mantém a mente em condição de atenção ao momento presente” (PAXTON, [2020c], p. 87).

Diante da análise da categoria em questão, não foi possível detectar com mais precisão a presença desse elemento na obra QVcMT. Acredito que tal fato se deu em função da escolha metodológica: a decupagem não comporta o todo, como por exemplo o tempo de preparação na construção da cena durante o processo criativo.



Figura 14: Momentum (13:25- 17:06)

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

Neste recorte da coreografia, os bailarinos(as) (Q, V, M e P) realizam o movimento de giro dos braços para direita e esquerda do seu tronco desenhando a forma (símbolo do Infinito) na parte da frente do corpo. Apoiando suas mãos nas partes de seus corpos (cabeça/barriga), lançam suas massas (peso do corpo) no espaço deslocando-se para todas as direções, níveis, centro do palco e para trás, equilibrando-se na posição de pé, expandem e contraem suas cinesferas. Seguido do giro dos braços, o apoio das mãos em pontos específicos (cabeça / barriga) em si mesmos, sempre antecede o impulso dos corpos para frente ou para trás.

Na dinâmica descrita, é possível perceber o aumento de velocidade dos corpos nos deslocamentos que realizam no espaço. Em um movimento acelerado e contínuo “momentum”, Paxton ([2020c], p. 88) fala que é importante que para além do toque, todos os sentidos sejam expandidos “todos os sentidos devem tornar-se elásticos o suficiente para navegar através do espaço esférico, para sustentar qualquer posição,

qualquer mudança de aceleração”. Dentre os sentidos, Steve se refere a sensibilidade muscular ao toque em qualquer superfície do corpo, bem como, trabalhar os reflexos que colaboram no alongamento dos membros dispersando o efeito para uma superfície maior durante as quedas.

Enquanto estamos em contato, nos atentamos a nossos próprios reflexos, que foram estimulados pelo movimento do outro. Nossos reflexos nos movem, e isto faz nosso parceiro se mover. Este ciclo de respostas motoras é contínuo e forma a base do diálogo (PAXTON, [2020c], p. 88).

Depois de um ano de prática constante de dançar rápido com a dançarina Smith para entrar no Momentum, o coreógrafo verificou que o movimento se tornou mais contínuo e o fluxo mais longo.



Figura 15: Visão periférica (17:06 - 24:44).

Fonte: Quando Você me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

A partir da imagem é possível observar o grupo (Q e c), (T e M), (P e V), divididos em duplas, utilizando o palco na direção da diagonal, executando a luta marcial (Kung Fu). Uma das lições desta luta é o desenvolvimento da visão periférica.⁵⁸ O toque dentre outras partes do corpo, acontece no antebraço e perna.

⁵⁸ O instrutor de Kung Fu, Alex Boto, explica com mais detalhes sobre o princípio da visão focada e a atenção periférica trabalhados nesta arte marcial em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFNfVdlpOD0>. Acesso em: 03 fev. 2022.

Assim como no CI, a obra cênica QVcMT, constitui-se de uma performance coreográfica não frontal, de modo que, os bailarinos(as) exploram corporalmente o espaço nos diversos ângulos e níveis, favorecendo o desenvolvimento de um olhar periférico.

Essencialmente como uma dança antiquada de toque, mas que sai da vertical das danças de salão em direção as horizontais e diagonais da luta livre, com, espera-se a habilidade do jogador de sinuca de intuir lances momentâneos (PAXTON [2020a], p. 136).

Paxton ([2020e], p. 168), comenta que na dança CI a consciência está presente em todo o corpo, nossa orientação no espaço é exercitada constantemente nos aspectos visual, direcional e de equilíbrio. “[...] nossas modificações envolveram a investigação do espaço, tempo e massa com os sentidos em modo sensorial periférico, o espaço se torna esférico, o tempo é o presente, a massa é uma orientação variável à gravidade” (PAXTON, [2020e], p. 171).

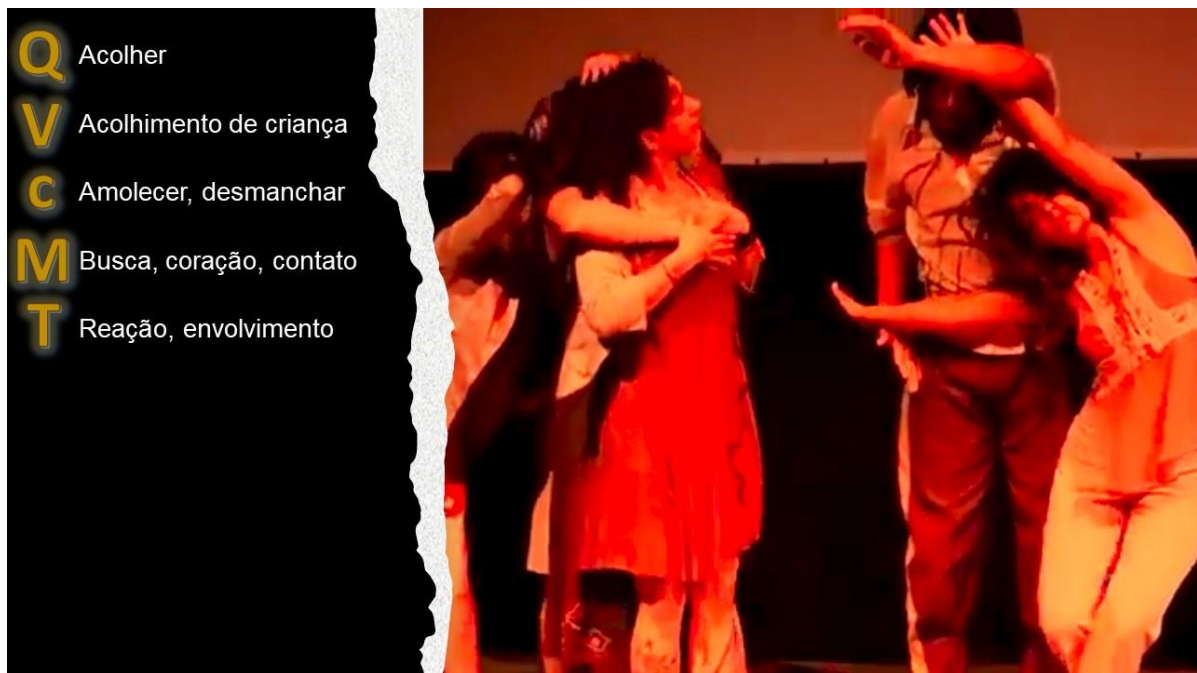


Figura 16: Pontos de contato (24:44 - 28:39).

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

No palco, na posição de pé em linha horizontal, os bailarinos(as) (Q, c, V, M, T e P) experienciam o contato, através ação de giro de seus corpos entre eles. Neste processo, o contato se dá intercaladamente no peito/costas, mãos/braços com a ênfase nas cabeças. No decorrer do percurso, entre o ponto inicial e o final desta linha, os bailarinos(as) giram seus corpos, buscando preservar o contato e a conexão entre

todos eles pela parte “cabeça”. Minha leitura nesta cena se dá na fruição das imagens e pelas sensações advindas desta observação, tendo em vista, que parte do processo não vivenciei na prática.

No desenvolvimento da percepção do “ponto de contato”, Steve ([2020h], p. 240), sugere a prática da pequena dança em duo em que “ através da conexão do “cabeça com cabeça”, cada bailarino(a) pode sentir a pequena dança da outra pessoa. “Esta é uma observação direta e uma experiência do movimento-mente inconsciente do outro”

A título também de exemplo, a bailarina Ann Cooper Albright (2001), diz que quando duas pessoas pressionam a ponta dos dedos uma da outra “atento à maneira como a energia do corpo de seu parceiro pode circular da coluna vertebral aos seus braços até a ponta de seus dedos, ele espera” (p.44). Depois de um tempo, os parceiros(as) terão a percepção de que esse ponto de contato se torna um ponto padrão comum de gravidade entre eles e vai gradualmente movendo-se ao redor, e entre os corpos na relação.

Observar a energia do parceiro circular, se refere ao exemplo da percepção dos movimentos cinestésicos na conexão dos corpos, através do exercício da pequena dança, ou seja, à interação gravitacional entre os corpos ou como menciona Tica Lemos, concerne a "compreensão de energia traduzida na palavra peso" (PIZARRO, 2015, p. 201).

Albright fala que, na atenção conjunta ao ponto de contato, o processo mútuo leva os praticantes a experimentarem uma conexão recíproca o “chi”⁵⁹ do Contato Improvisação, o lugar de uma inacreditável fluidez e de uma fusão intuitiva das energias” (2001, p. 45). Por fim, podemos entender que a atenção mútua ao ponto de contato na interação entre os praticantes gera a terceira força do qual indica Paxton no início desta pesquisa, uma força que passa a conduzir a dança, como o “algo” que não pode ser controlado (NEDER, 2010).

⁵⁹ O chi é a energia vital, e a palavra significa “ar” ou “sopro de vida” presente em nossos corpos. O leitor terá a informação mais detalhada a respeito. Mais informações em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PM-V7VHYpM>>. Acesso em: 13 fev. 2022.

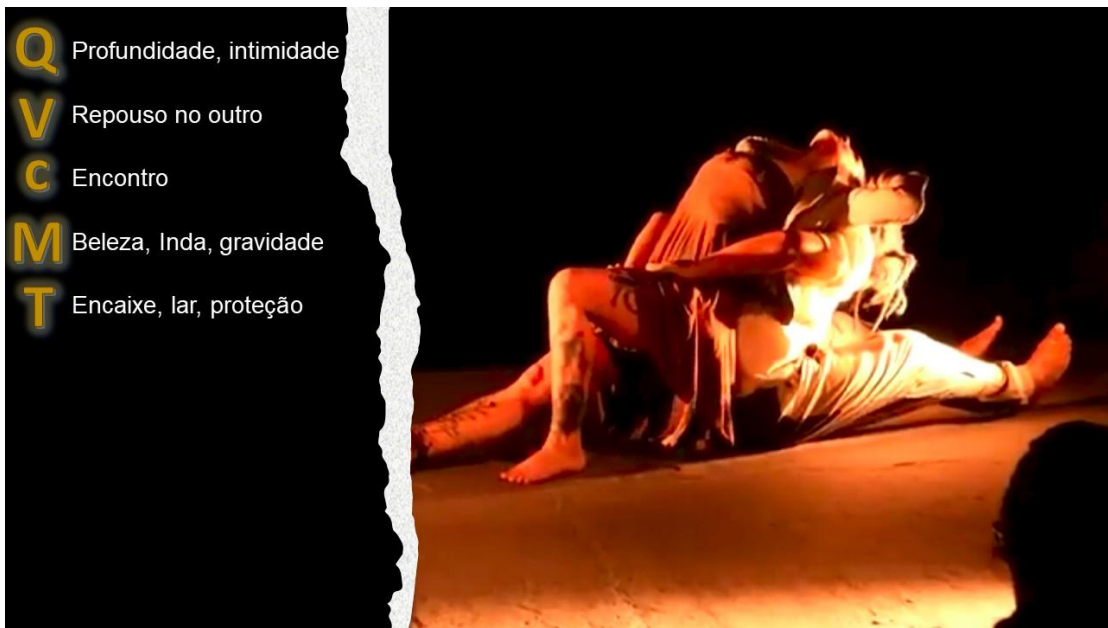


Figura 17: Peso (28:39 - 30:03).

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

A figura em questão foi categorizada para o aprofundamento da noção de *Peso*. A dançarina (c) transfere o peso de suas costas para as costas de (P), o peso dos braços e mãos de (c) permanecem em contato com as costas e a cabeça de (P), e o peso dos braços e mãos de (P), mantém-se a frente, entre e acima das coxas de (c).

Ao descrever o CI em "Dança Solo", Steve retoma o conceito da *mutualidade*, explicado anteriormente, em que o *peso* na relação entre os bailarinos(as) e o chão, no CI seguem as variáveis do 'dar e receber', do compartilhamento do peso, no entendimento de que essa ação, ocorre por uma mudança mútua constante. "[...] o peso do dançarino é somente dele para ser dado; não para possuir" (PAXTON, [2020d], p. 54).

O início do alongamento alonga o comprimento dos ossos, na direção para qual a força já está indo. A pequena dança - você está relaxando e ela está lhe segurando para cima. Os músculos mantendo o peso através do esqueleto. Mudando o peso de uma perna a outra, interface, receber peso, compressão. Alongamento ao longo da linha de compressão. Centro da pequena dança. (PAXTON, [2020b] p. 56).

Já nas dinâmicas em solo, Paxton ([2020b], p.56), exemplifica a ideia de peso compartilhado e controlado intencionando as interações dos participantes, para tal, o coreógrafo se utiliza da palavra "compressão" que remete a ideia de uma pressão de

forças opostas que regula a quantidade de peso exercida, neste caso dos dançarinos(as), entre um corpo e outro.



Figura 18: Rolamento (30:03 - 30:47).

Fonte: Quando Você Me Toca (2019). Design elaborado no *Powerpoint*.

A imagem a ser analisada, trata-se da sequência da cena anterior em que os aspectos do peso foram examinados. Fiz este recorte nesta mesma cena, para nesta imagem/tempo investigar a existência da noção do *rolamento* nesta coreografia, previstos no CI. Em duplas, após a posição sentados de costas com ambas as mãos na cabeça uma da outra, as bailarinas (Q e M) descem juntas lateralmente até o solo, até a posição deitadas de lado conectadas com o corpo inteiro. Em seguida, (M) rola seu corpo no chão até a postura decúbito ventral, de modo que, todas as partes da frente de seu corpo tocam o chão, e ela permanece nesta posição para receber o peso das costas da bailarina (Q), que se deita de costas acima de seu corpo. Após alguns segundos nesta posição, (Q) que está acima desce ao solo impulsionando, e torcendo seu tronco para a lateral direita da colega (M) encaixando sua cabeça entre a lombar e as costelas dela.

Depois, (M) que está na posição decúbito ventral, impulsiona e eleva seu corpo levemente para a esquerda, de forma que, seu braço direito está todo esticado e apoiado no chão e sua cabeça apoiada no braço. A mão esquerda, apoiada no chão, sustenta o corpo nesta posição, bem como, o joelho, tibia, tornozelo e pé esquerdos

também apoiados no chão. Logo, a dupla inclina seus troncos lateralmente para cima, até a posição sentada novamente.

Paxton ([2020g]. p. 129), fala que no exercício “Pernas em hélice”, quando realizado no chão, a energia da torção intensa do corpo cria uma forma espiralada, de forma que, o corpo é rolado facilmente sem esforço. “[...] isso é feito com a espiral iniciada tanto em cima, com as mãos e braços, ou embaixo, com os dedos dos pés e pernas”. O coreógrafo discorre que o movimento ocorre “de mudanças do peso dentro do corpo” enquanto rola nas superfícies diversas das espirais.

4. Aspectos “iniciais” Quem move Quem?

Após o desenrolar desta inicial investigação, sim, Inicial! Entendendo que ao adentrarmos o Campo do Contato Improvisação, estaremos expostos a um vasto universo de conhecimento, carrego comigo a consciência de que sobre o assunto examinado nesta pesquisa, muito há ainda a ser explorado. Por tais considerações, antecipo que desta experiência, fica a saciedade das primeiras descobertas e o anseio por mais e mais. Assim, dou início aos apontamentos resultantes das investigações acerca deste trabalho.

No início desta pesquisa apresentei o projeto de extensão Tatá - Núcleo de Dança/Teatro que desenvolve pesquisas de criação artística, e tem como objetivo a apresentação das suas obras cênicas nas escolas e comunidades de Pelotas, principalmente em escolas públicas. Discorro também sobre a importância da existência de projetos como este, na Universidade para a nossa formação enquanto artistas-professores.

Tratei dos aspectos históricos e desenvolvimento do Contato Improvisação, desde as primeiras experimentações às atuais práticas. Através de estudiosos do CI, apresentei características deste gênero, bem como suas particularidades. Na busca pelo entendimento sobre o processo subjetivo no ensino e aprendizagem, encontrei em Merleau-Ponty (1999) respostas plausíveis às minhas indagações. Durante os estudos de análise da categoria *Ponto de contato*, me deparei com a escassez de material teórico sobre este assunto que pudesse trazer um embasamento plausível, de modo que, além dos conhecimentos do coreógrafo Steve Paxton, fizeram parte neste processo investigativo os fundamentos das autoras Albright (2001) e Pizarro (2015).

Resgatando a questão primordial deste trabalho que é: quais elementos do espetáculo QVcMT, do *Grupo Tatá* podem ser identificados como característicos da técnica *Contato Improvisação?*, perante reflexão e diagnóstico dos dados articulados com o referencial teórico compreende-se que os objetivos foram ao encontro com as minhas buscas.

Averiguando o processo coreográfico do QVcMT, embasado prioritariamente nas teorias de Steve Paxton, foi possível constatar que o Contato Improvisação está consideravelmente presente nesta obra. Ainda assim, algumas nuances observadas

nesta pesquisa merecem destaque e reflexão, como no caso, das categorias: a *pequena dança*, o *toque* e o *ponto de contato* analisadas neste espetáculo. Antecipando os detalhes, gostaria de elucidar que durante a etapa da análise, encontrei algumas dificuldades no sentido de entendimento dos processos entre uma categoria e outra, uma vez, que ao longo da investigação pude perceber que as noções encontram-se tremendamente imbricadas.

Durante o estudo, foi possível verificar que a pequena dança praticada no CI, e visualizada no espetáculo, ocorre de forma representativa, de um processo que decorre de um estado meditativo, da observação das sensações internas, da percepção das partes de dentro do corpo. No entanto, a noção da pequena dança na posição em pé dos bailarinos(as) analisada no espetáculo QVcMT, apresenta evidências de que esta ação marca o término e o início entre uma cena e outra, e durante análise não foi encontrado indicação de que os dançarinos (as) estivessem em um estado meditativo e observação das suas percepções internas, a dedução dentre tanto, parte do fato de que eles permaneceram em um tempo muito curto nesta posição.

Diante de muitas leituras e reflexões na busca dos conhecimentos acerca dos elementos constitutivos do CI, em um determinado momento das investigações, me vi em meio a uma confusão mental por conta de muitos conflitos de ideias. Na insistência pelo entendimento, percebi que o exercício da pequena dança desenvolvido pelo coreógrafo Steve Paxton no CI ocupa destaque central quando nos detemos nos outros fenômenos, partes constitutivas deste grande conjunto estudados na análise deste trabalho. Contudo, é preciso frisar que na escolha das noções para análise desta pesquisa, alguns aspectos foram considerados, como palavras trazidas pelas impressões das integrantes do grupo, noções observadas por mim, durante decupagem e categorização e termos marcadamente apresentados nos textos por Steve Paxton.

Assim, do encontro desses elementos analisados, mergulhada em reminiscências, surgiu-me a impressão de que a atenção dada apenas à palavra *Toque* nas práticas corporais, no desenvolvimento do movimento gera uma percepção mais externa do corpo centrada nas superfícies: pele, temperatura, peso, quantidade de pressão, cheiro, som, no movimento de sobe e desce da respiração dentre outros.

Nesse íterim analítico, o toque também gerou em mim a visão de um ponto fixo e o comprometimento da fluidez no movimento.

A concepção de ponto de contato trazida pela autora Romero (2018), como um “centro em movimento” gerou em mim uma percepção de movimento fluído, já a própria categoria em análise pela palavra “contato” despertou em mim uma sensação de conexão interna do corpo. A fusão das energias “chi” entre os corpos por meio da conexão do ponto de contato trazida pela bailarina Ann Cooper Albright (2001) promoveu em mim um entendimento de uma interação mais subjetiva, energética o que auxiliou no entendimento da “terceira força” que passa a conduzir a dança de que trata Paxton em Neder (2010), inserida na política da mutualidade. Diante da análise dessas duas categorias, ainda que eu não possa afirmar com veemência devido a necessidade de uma investigação mais aprofundada, ousou expressar que ponto de contato e toque são vias que levam a níveis distintos de conexão. Observando estes aspectos até aqui, compreendi que, ainda que não integralmente, as noções do CI foram desenvolvidas na obra artística QVcMT a partir do viés do toque.

As devolutivas que recebi das bailarinas (análise das fotos), que participaram desta pesquisa, foram significativamente impactantes, considerando o todo. Não só na contribuição dos resultados da análise, mas em uma significação maior, pois, foram para mim, como fochos de luzes avistadas ao longe por um farol, indicando que tenho percorrido intuitivamente o caminho que verdadeiramente ressoa com minha essência, através das minhas escolhas nas experiências em dança na Universidade. Assim, a expectativa desejada com esta pesquisa é trazer um incentivo às pesquisas voltadas a estudos técnicos em dança como o Contato Improvisação, que visa propiciar ferramentas para a preparação dos bailarinos(as) no desenvolvimento do movimento movido pela percepção não só externa, mas interna do corpo.

Alcançando a etapa final desta pesquisa, me pego refletindo sobre as práticas em Dança Contemporânea que realizamos na Universidade, e me veio a seguinte questão: quais condições ou processos metodológicos poderíamos desenvolver para chegarmos, ao menos aproximadamente, ao estado prático da política da mutualidade presente na dança Contato Improvisação?

Pesquisar sobre quais elementos do espetáculo QVcMT, do *Grupo Tatá* podem ser identificados como característicos da técnica Contato Improvisação foi recompensador porque antes de seguir a forma na aprendizagem de dança, sempre

me inquietei pelo entendimento dos processos técnicos do movimento, entender como estes mecanismos podem nos levar em nossas práticas como artistas se não alcançarmos, chegarmos próximos a um estado de presença cênica. Que possamos voltar mais nossos corpos para os estudos teóricos em dança, desfrutando dos conhecimentos que importantes estudiosos da arte nos transmitiram, a fim de enriquecer nossas práticas artísticas e pedagógicas.

Salve STEVE PAXTON, Salve o TATÁ, Salve os PROFESSORES e PROFESSORAS, Salve o CURSO DE DANÇA, Salve a UFPEL! Nos vemos nas próximas!

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. *A corps ouverts: changement et échange d'identités dans la Capoeira et le Contact Improvisation*. **Protée**, v.29, n.2, p. 39-49, 2001.

AMARAL, Zózimo Barrozo. Menudo na cabeça. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 fev. 1983. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=57527>. Acesso em: 12 nov. 2021.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução: Regina Schopke. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARDIN, Laurence. **A técnica da categorização**. Lisboa (PT): Edições 70, 1977.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARNEIRO, Marília. Sobre o Contato Improvisação (CI). **Mucina: aquela que dança**. pesquisa em prática artística. Campinas, ([2021?]). Disponível em: <<https://www.mucina.com.br/ci>>. Acesso em: 22 dez. 2021.

CONCEIÇÃO, Maria Beatriz Borges. Apoio e entrelaçamento dos corpos na obra cênica “Quando Você Me Toca”. In: Congresso de Iniciação Científica, 29, 2020, Pelotas. **Anais**. Pelotas: UFPel, 2020. p. 01-04. Disponível em: <https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2020/LA_03453.pdf>. Acesso em: 08 out. 2021.

CURTIS, Jess et al. Contact Improvisation and Its Influence on Contemporary Dance Practice: excerpts from a panel discussion at Tanzfabrik in Berlin. **Contact Quarterly**, v.33, n.2, p.43-49, 2008. Disponível em: <<https://contactquarterly.com/cq/vol-33-no-2#cq=vol-33-no-2>> Acesso: em 27 out. 2021.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p. 168-183, dez. 2016. Doi: 10.5965/1414573102272016168.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Corpo, Disciplina e Subjetivação nas Práticas de Dança**: um estudo com professoras da rede pública no sul do Brasil. 2017. 241f. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169008>>. Acesso em 12 nov. 2021.

_____. Quando a Dança nos Toca: significados, ética e presença em práticas com toque no currículo. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, 2019. Doi: [10.1590/2237-266082431](https://doi.org/10.1590/2237-266082431).

_____. Tatá: Núcleo de Dança-Teatro. In: MICHELON, Francisca Ferreira; BANDEIRA, Ana da Rosa (Org.). **A extensão universitária nos 50 anos da Universidade Federal de Pelotas**. Pelotas: UFPel, 2020. p.175-92.

_____. Terra de Muito Chegares: performance como testemunho. In: ANPED SUL, 10, Florianópolis. **Anais**. Florianópolis: ANPED, 2014. Disponível em: <http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1764-0.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2021.

FALKEMBACH, Maria Fonseca; KÖNZGEN, Gessi de Almeida. Princípios Pedagógicos inerentes aos procedimentos dos *Viewpoints*: possíveis contribuições para desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. **Revista Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 47-62, jul./dez. 2014. Doi: [10.14393/RR-v1n2a2014-06](https://doi.org/10.14393/RR-v1n2a2014-06).

FARINA, Cynthia; ALBERNAZ, Roselaine. Favorecer-se outro. Corpo e Filosofia em Contato Improvisação. **Educação**, Santa Maria, v.34, n.3, p. 543-58, set./dez. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/867/601>>. Acesso em: 25 nov. 2021.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. 8. ed. Tradução: Maria Thereza da Rosa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GUIMARÃES, Miriam Brockmann. **“Na presença dançamos melhor com a vida”**: Berê Fuhro Souto. 2020. 92f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8051>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. Tradução: Lavinia Abranches Viotti e Flávio Vieira de Souza. 18. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução: José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato Improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança**. 2012. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação), Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/99242>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Tradução: Ana Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978. (Edição Organizada por Lisa Ullmann).

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. **Movimento**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 89-110, maio/ago. 2005. Doi: [10.22456/1982-8918.2870](https://doi.org/10.22456/1982-8918.2870).

MADUREIRA, José Rafael. A Coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Revista Pensar a Prática**, Goiânia, v. 23, 2020. Doi: [10.5216/rpp.v23.60104](https://doi.org/10.5216/rpp.v23.60104).

MARENCO, Mayana; MUNIZ, Zilá. Um olhar sobre Material for the Spine, de Steve Paxton. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 151-166, jan./mar. 2018. Doi: [10.1590/2237-266063603](https://doi.org/10.1590/2237-266063603).

MARINELLI, John. Still Moving – Contact shop talk and dialogue: making contact in México. **Contact Quarterly**, Northampton, USA. v.17, n.2, p.67-68l, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?:** dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

NEDER, Fernando. **Contato Improvisação Origens, influências e evolução:** gens, influências e tons. Rio de Janeiro: Unirio-cla, 2005. (Material Didático)

_____. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. Tradução: Fernando Neder. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-9, 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de Psicologia, v.13, n.2, p.141-148, 2008.

NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: contact improvisation and american culture**. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin, 1990.

NUNES, Bruno Blois. **Navegando no Imaginário do Oceano Samba:** as rodas de samba como microcosmos sociais constituem-se como potencial formador humano? 2021. 238f. Tese (Doutorado em Educação), Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

PAVLOVA, Adriana. Deu a louca no coreógrafo. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 01 nov. 2002. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=deu+a+louca+no+core%C3%B3grafo&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=2000&anoSelecionado=2002>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

PAXTON, Steve. 3 dias (1992). In: NÚCLEO IMPROVISAÇÃO EM CONTATO. **Contato Improvisação:** conceitos, princípios e ensinamentos. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020a]. p. 85-90. (Tradução de textos da revista *Contact Quarterly*).

_____. A pequena dança. o ficar em pé (1986). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020b]. p. 55-60. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. A queda depois de Newton (1988). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020c]. p. 85-90. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. Dança Solo (1985). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020d]. p. 53-4. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. Esboçando técnicas interiores (1993). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020e]. p. 163-77. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. Excertos da palestra de Steve Paxton no encontro 'CI 36'. In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020f]. p. 307-14. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. Hélice (1991). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020g]. p. 127-34. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. *January 13, 2018 - Composition*. **Contact Quartely**, New York, 2018. Disponível em: <<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=the-politics-of-mutuality>> Acesso em: 22 dez. 2021.

_____. **Material for the Spine**: um estudo do movimento. Bruxelas: Contredanse, 2008. DVD.

_____. Perguntas e respostas (1981). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020h]. p. 35-8. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

_____. Tocar (1996). In: NÚCLEO IMPROVISACÃO EM CONTATO. **Contacto Improvisação**: conceitos, princípios e ensinios. São Paulo: Núcleo Improvisação em Contato, [2020i]. p. 239-44. (Tradução de textos da revista *Contact Quartely*).

PAXTON, Steve; SMITH, Nancy Stark. *The Politics of Mutuality, a conversation with Steve Paxton at the kitchen table with Nancy Stark Smith, for CQ*. Mad Brook Farm, Vermont, 07 set. 2016. **Contact Quartely**, New York, 2016. Disponível em: <<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=the-politics-of-mutuality>> Acesso em: 22 dez. 2021.

PIZARRO, Diego; LEMOS, Isabel Tica. Contato-Improvisação no Brasil pela trajetória de Isabel Tica Lemos. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v.6, n.1, p. 193-209, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/24995>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

PLATÃO. Livro VII. In: _____. **A República**: ou sobre a justiça, diálogo político. Tradução: Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 514a-541b.

PRESTES, Tais Chaves. **Tatá dança Simões**: a memória como ferramenta de composição coreográfica na transcrição do conto 'M'boitatá'. 2012. 51f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança-Licenciatura), Faculdade de Dança, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/danca/trabalhos-de-conclusao/2012-2/>>. Acesso em 27 nov. 2021.

ROMERO, Manuela Linck de. Sobre a atenção conjunta e a sintonia afetiva na Dança Contato Improvisação. **Ayvu: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 188-215, 2018. Doi: [10.22409/ayvu.v5i1.27406](https://doi.org/10.22409/ayvu.v5i1.27406).

ROWE, Leonard. **O que realmente aconteceu a Michael Jackson**: o lado obscuro da indústria do entretenimento. Tradução: Mayra Cajueiro Warren. São Bernardo do Campo (SP): Mundo Editorial, 2010.

SANTOS, Francisco Edvander Pires et al. Definição de metadados e critérios de indexação para documentário em repositório audiovisual. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 237-261, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1092>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. Dança contemporânea: um conceito possível? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5, São Cristóvão. **Anais**. São Cristóvão: EDUCON, 2011. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/handle/riufs/985>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

SCHMID, Jörg; GARROTE M., Bruno. Contato Improvisação como uma Arte de viver. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 302-322, 2017. Doi: 10.5965/1414573101282017302.

SMITH, Nancy Stark. One History of Contact Improvisation a talk given. International Contact Festival Freiburg, Germany, 2005. Disponível em: <<https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=harvest-a-history-of-ci>>. Acesso em: 27 de out. 2021.

SOUZA, Klédson Tiago Alves de; SOUZA, José Francisco das Chagas. Corpo-próprio: de corpo-objeto à corpo-sujeito em Merelau-Ponty. **Problemata**, João Pessoa, v.8, n.2, p. 48-56, 2017. Doi: [10.7443/problemata.v8i2.3250](https://doi.org/10.7443/problemata.v8i2.3250).

TARABORRELLI, J. Randy. **Michael Jackson: a magia e a loucura**. Tradução: Mourão Netto. São Paulo: Globo, 2012.

TATÁ: o documentário. Direção: Tatiana Sato. Pelotas: Boca de Cena, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=71708GTqB7s>>. Acesso em: 01/12/ 2021.

VIANNA, Klauss. A dança. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005. (Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho).

WOLF, Sílvia; FALKEMBACH, Maria (Coord.). **Caderno Dança – Tatá**. Pelotas: UFPel, 2012. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/MoniqueCarvalho/tat-caderno-de-dana>>. Acesso em: 27 nov. 2021.

WORLD HEALTH ORGANIZATION [WHO]. Who Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19. **World Health Organization**, Genebra (SWI), 11 mar. 2020. Disponível em: <<https://www.who.int/dg/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>>. Acesso em: 13 nov. 2021.

XOTE. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2898.

APÊNDICES

Apêndice A – TCLE e Modelo enviado para o mapeamento dos nucleamentos simbólicos

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título do Trabalho de pesquisa: **O Contato Improvisação na obra cênica *Quando Você Me Toca no Tatá - Núcleo de Dança/Teatro (UFPEL)***

Pesquisador Responsável: Maria Beatriz Borges Conceição

Nome do participante:

Data de nascimento:

Você está sendo convidado (a) para ser participante do Trabalho de Conclusão, intitulado “**O Contato Improvisação na obra cênica *Quando Você Me Toca no Tatá - Núcleo de Dança/Teatro (UFPEL)***” de responsabilidade da pesquisadora Maria Beatriz Borges Conceição.

Leia cuidadosamente o que se segue e pergunte sobre qualquer dúvida que você tiver.

Caso se sinta esclarecido (a) sobre as informações que estão neste Termo e aceite fazer parte do estudo, peço que assine ao final deste documento, em duas vias, sendo uma via sua e a outra da pesquisadora responsável pela pesquisa. Saiba que você tem total direito de não querer participar.

1.O trabalho tem por *objetivo* identificar, caso existente, elementos do espetáculo QVcMT que possam ser relacionados à técnica do *Contato Improvisação*.

2. A participação nesta pesquisa consistirá em *nomear, no máximo, 3 palavras que traduzam seu sentimento à cada uma das 9 fotos. A partir do contato com a memória poder estabelecer um núcleo simbólico.*

3. Os benefícios com a participação nesta pesquisa será o acesso ao texto final antes da sua divulgação;

4. Os participantes não terão nenhuma despesa ao participar da pesquisa e poderão retirar sua concordância na continuidade da pesquisa a qualquer momento.

5. Não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar aos voluntários pela participação.

6. O nome dos participantes, se autorizados serão divulgados, e se desejarem terão livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que queiram saber antes, durante e depois da sua participação.

7. Os dados coletados serão utilizados única e exclusivamente para fins desta pesquisa, e os resultados poderão ser publicados.

Qualquer dúvida, pedimos a gentileza de entrar em contato com Beatriz, pesquisadora responsável pela pesquisa, telefone: , e-mail: e-mail:

Eu, _____, RG nº _____ declaro ter sido informado e concordo em ser participante do Projeto de pesquisa acima descrito.

Pelotas, 10 de dezembro de 2021

Assinatura do participante

Nome e assinatura do responsável por obter o consentimento

Utilize a tabela abaixo para registrar suas palavras

FOTO	PALAVRAS
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	

ANEXOS

Anexo A – Matéria do Diário Popular sobre a estreia do “Quando Você me Toca”

www.diariopopular.com.br

QUARTA-FEIRA, 13 DE NOVEMBRO DE 2019

CULTURA_DP

Contato entre peles

Apresentação do espetáculo *Quando você me toca* marca os dez anos do grupo Tatá, vinculado ao curso de Dança da UFPel

Por Max Cirne
maxcirne@diariopopular.com.br

Um corpo em cena. Um corpo tocando outro corpo. Aproximação, contato, troca, carinho e violência. Qual é o significado de um toque? A pergunta pulsa durante os 45 minutos da apresentação do espetáculo *Quando você me toca*, desenvolvido pelo grupo de dança Tatá. Nesta sexta-feira, o elenco comemora os dez anos do projeto de extensão da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) com sessão às 20h na sala Carmen Biasoli.

A montagem aborda questões desenvolvidas pela coordenadora do grupo em sua pesquisa de doutorado. A artista e professora Maria Falkembach investigou o currículo da disciplina de Dança nas escolas de Pelotas, Porto Alegre e São Leopoldo. “Cheguei, então, onde a dança provoca tensão, o toque. Isso acontece porque temos um corpo codificado dentro de uma cultura machista”, comenta a diretora do espetáculo.

O toque, durante a dança, possui uma natureza ambígua. “Não tem como a escola determinar qual toque pode e qual não pode. É a busca por uma ética, mas a dança não trabalha com normas”, avalia. Desta maneira, o espetáculo vai além da teoria e tem o poder de trazer à tona significados complexos.

Após um ano de concepção, *Quando você me toca* estreou em outubro de 2018 e, desde então, foi apresentado na capital, em eventos acadêmicos e, principalmente, em escolas públicas. “A gente se toca em cena, tem pele evidente, tudo feito de forma sensível e cuidadosa, na presença de alunos e professores”, entrega Maria. Após a encenação, costuma ocorrer uma conversa junto ao público.

Muitas vezes, as cenas causam um certo estranhamento na plateia, que espera por uma performance de dança mais convencional. O espetáculo, segundo a diretora, gera tanto identificação quanto desconstrói uma percepção. “É um estranhamento que aproxima, não afasta. Os alunos querem saber mais e, inclusive, dançar”, diz.

Quando há um encontro de corpos, levantam-se instantaneamente questionamentos referentes a gênero, afeto, preconceito, agressão e censura. “Falamos do toque violento. É importante resistir para não entrar na armadilha desse mundo violento”, acredita. O toque pode levar a extremos, de uma fonte de vida até uma desgraça. “O que está em jogo é a sensibilidade. **IDP**”



Do afeto ao ódio. Montagem explora o corpo humano como elemento de criação artística

PELAS SENSACIONES E MOVIMENTOS

O QUÊ
espetáculo
Quando você me toca, do grupo Tatá

QUANDO
sexta-feira, às 20h

ONDE
sala Carmen Biasoli (rua Almirante Tamandaré, 275)

ENTRADA
FRANCA
com retirada de senha 30 minutos antes da apresentação
Classificação: livre

Este é o terceiro trabalho do grupo. Criado em 2009, o Tatá possui como objetivo ser um espaço de criação cênica para os alunos dos cursos de Dança e Teatro da UFPel. Os espetáculos são produzidos enquanto construções coletivas. “Fica no Tatá quem aguenta, porque temos uma agenda cheia”, entrega a diretora.

Atualmente, o projeto conta apenas com seis integrantes, mas anteriormente chegou a 20, todos bolsistas. Os cortes na educação fizeram com que o grupo tivesse de se adaptar. “É um espaço de experiência, de criação, de formação de professores... Vinte e quatro trabalhos acadêmicos já foram produzidos a partir da experiência no Tatá”, comenta Maria.

A primeira montagem do grupo foi *Tatá dança Simões* (2010), desenvolvido a partir da obra do escritor pelotense num processo de “transcriação”, em que buscou-se traduzir a literatura para o movimento corporal. Já o segundo trabalho chamou-se *Terra de muitos chegares* (2012) e nasceu da vontade em focar na diversidade. “Somos um grupo feito de pessoas de muitos lugares. A intenção era discutir o que somos, desde os povos originários até a atualidade, inclusive resgatando histórias de familiares”, explica.



Com base na dança contemporânea, os espetáculos valem-se de uma linguagem que mistura o movimento abstrato da ação física com elementos de outras linguagens artísticas, como teatro, música e cinema, dependendo da necessidade da obra. Integram *Quando você me toca* os seguintes bailarinos: Carolina Pinto, Evelin Suchard, Ilda Rulio Bajar, Nadyne Uakti, João Cruz e Sarasvatii Leão.

ARTEFATOS artefatos@diariopopular.com.br

CONSCIÊNCIA
Hoje, às 18h, ocorre a abertura oficial da Semana da Consciência Negra de Pelotas na sala Frederico Trebbi (salão da prefeitura) com o tema *Resistat! Injúria racial é crime*.

PROJETO
A 11ª edição do espetáculo *A dança dos orixás* será apresentada neste sábado, às 19h, na Charqueada São João. Ingressos à venda no restaurante Sal, Sabor & Brasa (Mercado Central) e no local do evento. Também on-line pelo www.sympia.com.br

CONCULT
O Conselho Municipal de Cultura (Concult) abre inscrições para candidatura de conselheiros a serem realizadas na Secretaria de Cultura (Casa 2) até o dia 22 deste mês. A eleição ocorre no dia 13 de dezembro.

REGGAE
A banda Maskavo faz show amanhã, a partir das 22h, no Cosa Nostra Pinball Club. Ingressos antecipados à venda na Ótica Lume.

