

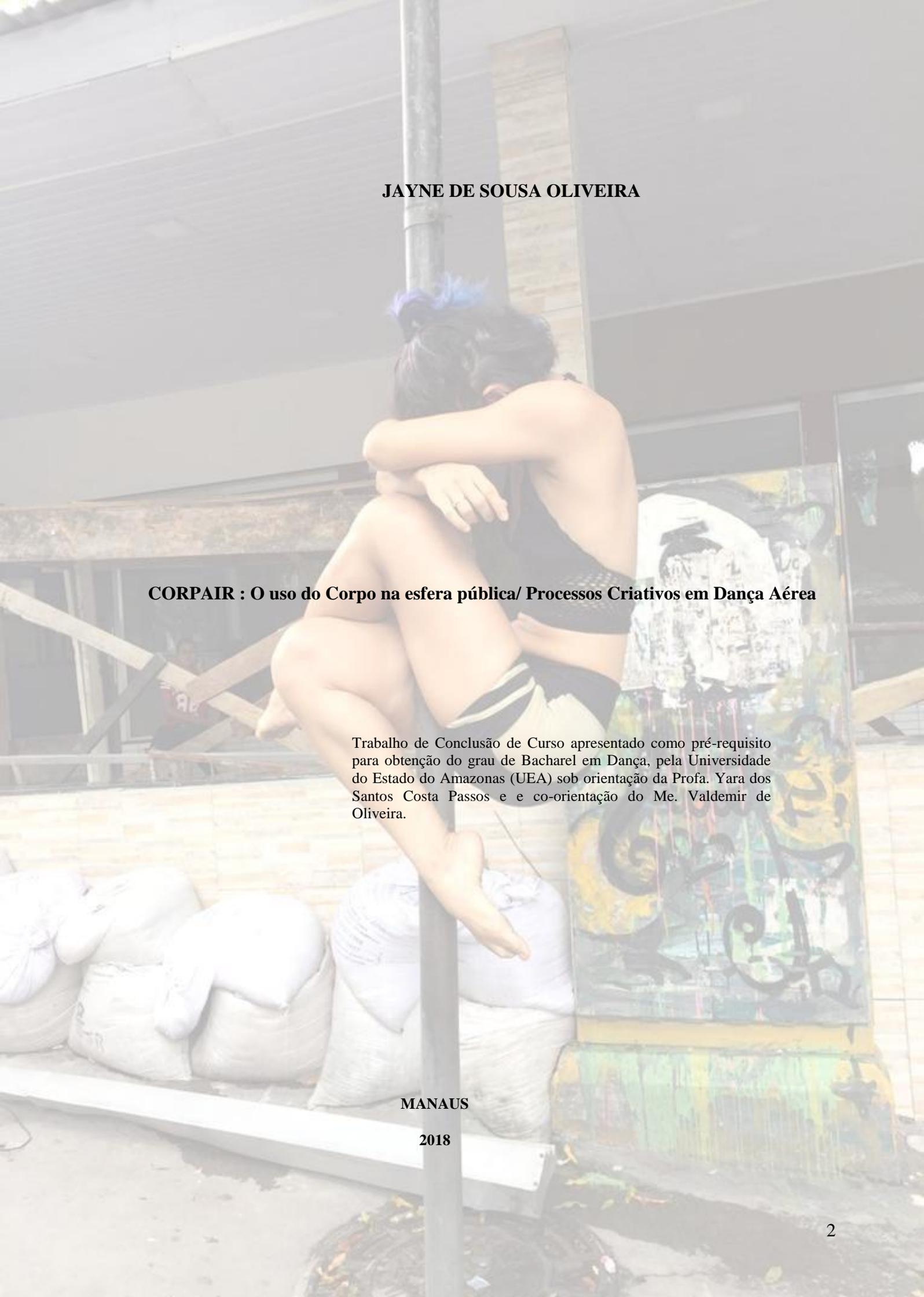
**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
BACHARELADO EM DANÇA**

JAYNE DE SOUSA OLIVEIRA

CORPAIR: O uso do Corpo na esfera pública/ Processos Criativos em Dança Aérea

MANAUS

2018



JAYNE DE SOUSA OLIVEIRA

CORPAIR : O uso do Corpo na esfera pública/ Processos Criativos em Dança Aérea

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do grau de Bacharel em Dança, pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) sob orientação da Profa. Yara dos Santos Costa Passos e e co-orientação do Me. Valdemir de Oliveira.

MANAUS

2018

JAYNE DE SOUSA OLIVEIRA

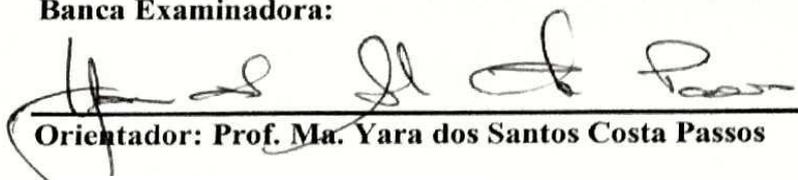
CORPAIR : O uso do Corpo na esfera pública/ Processos Criativos em Dança
Aérea

Este trabalho de conclusão de curso foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Banca Examinadora.

Manaus, 03 de Dezembro 2018.

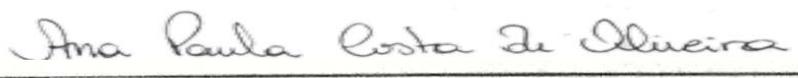
Nota Final = 10

Banca Examinadora:


Orientador: Prof. Ma. Yara dos Santos Costa Passos


Co-Orientador: Prof. Me. Valdemir de Oliveira


Prof. Me. Meireane Carvalho


Esp. Ana Paula Costa de Oliveira



DEDICATÓRIA

À Família pelo amor e compreensão, aos amigos que contribuíram para a concretização desta pesquisa, a todos os artistas de rua, performers, pesquisadores e amantes da arte, que existem e resistem com sua dança, com sua arte, com seu fazer... e ao Kevin Alves amigo eterno...

AGRADECIMENTOS

À minha Mãe Ruthmary Pimentel, e toda minha família De Sousa, por todo apoio durante essa árdua caminhada estando ao meu lado em todos os momentos dando força para que eu não desistisse em especial minha filha Ranya Júlya, por seu amor e compreensão por todas as vezes que tive que encurtar o tempo de atenção a ela e estudar até mais tarde.

Aos professores Valdemir de Oliveira, Yara Costa e Meireane Carvalho, por todo auxílio e acompanhamento do meu desenvolvimento artístico e acadêmico, eu não conseguiria sem ajuda e paciência e apoio de todos, obrigada por acreditar na pesquisa e em mim.

À Banca Examinadora, que tanto tem colaborado com o amadurecimento dessa pesquisa.

Aos professores de DANÇA da UEA, por toda influência e conhecimento compartilhado ao longo da graduação.

Aos participantes em que me conectei durante as experimentações na parada de ônibus, aos colaboradores, que se tornaram a parte importante desta pesquisa, sou grata pelo carinho e disposição de todos.

Todos os colegas de trabalho que compõe o Grupo Nativos Crew family que me ensinou sobre a RUA e a cultura Hip Hop, que a arte é transformadora e que o caminho da dança é possível, basta acreditar nisso.

Ao projeto de extensão “Tangará - Grupo de Balé Aéreo”, dirigido pelas professoras Yara Costa e Raíssa Costa, que se tornou mais que mestras, se tornaram minhas amigas, Yara uma das minhas mães da dança, que notou potencialidades que eu não sabia, e me ensinou muitas coisas e me fez sonhar.

Todos os colegas de trabalho que compõem e são colaboradores do Grupo KirAR (André, Ane, Jady, Igor, Karine, Marcia, Leonardo Scant., Salomão, Maike, Jonathas F., Nathanael, Joseph, Francine M.), por todo esse processo que construímos juntos, testemunhando as ruas de Manaus, as crises artísticas, descobrindo e resistindo com o nosso trabalho artístico.

A Carol Calderaro grande amiga que se dispôs e foi grande apoiadora deste trabalho.

Augusto Severo por todo seu apoio e carinho, sempre generoso em conselhos, em energia e compreensão, que nossa amizade perdure a eternidade.

A meu parceiro Diego Loman por todo seu amor e compreensão em todas as vezes que tivemos que deixar para se ver e conversar depois pois tinha leituras e estudo a fazer, que nossa parceria e amizade perdure a eternidade, e nosso amor se multiplique através da nossa arte.

Ao espaço cultural Caminho das Artes e as queridíssimas Verlene e Jaqueline, por acreditar em mim como artista e no Grupo KirAR, fazendo assim uma grande troca que me possibilitou usar do espaço para preparação corporal.

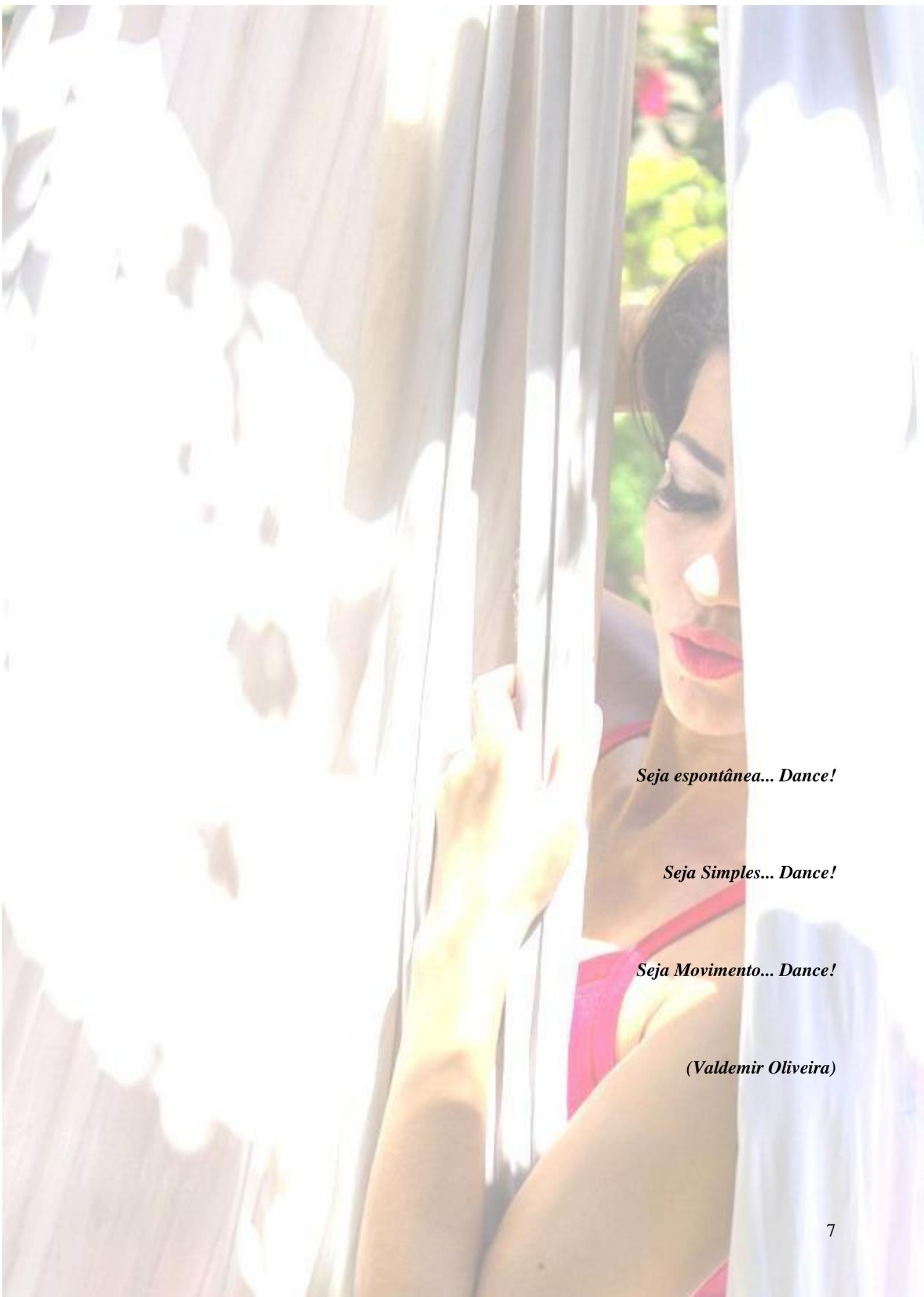
Ao Projeto Roda na Praça, a Aninha linda idealizadora e todos os maravilhosos integrantes que me ensinaram tanto durante esse processo na rua, não somente no processo de 'ser artista', mas de 'ser humano', e levar arte e sensibilidade às pessoas.

Jady Castro interprete acadêmica do curso de dança da UEA, que foi de grande importância neste trabalho pelo apoio e disposição em acompanhar e registrar as intervenções desta pesquisa.

A todos os amigos e amigas que ofereceram apoio e carinho nas horas mais difíceis desta longa jornada.

À memória de todos os colegas artistas que se foram, mas que permanecem em nossa história e nossos corações, em especial ao KEVIN ALVES um grande amigo, maravilhoso intérprete, artista sensível que me ensinou muito sobre amar as pessoas e amar a dança.

E a você que está lendo esta pesquisa...



Seja espontânea... Dance!

Seja Simples... Dance!

Seja Movimento... Dance!

(Valdemir Oliveira)

RESUMO

Este trabalho é o resultado da pesquisa sobre o corpo que dança na esfera pública, bem como a respeito de processos criativos em dança aérea. Refletir sobre quais as possibilidades o corpo pode ter para criação de performances suspensas em espaços públicos, sem utilizar aparelhos circenses ou esportivos como objeto de suporte foi o objetivo principal. Autores como Costa & Costa (2016) e Brito & Jacques (2009) fundamentaram as discussões finais. Os resultados demonstram algumas possibilidades que o corpo encontrou para ressignificação do espaço público utilizado, bem como formas de instigar as pessoas a uma reflexão sobre a arte/espaço público/pessoas num espaço do cotidiano, como a parada de ônibus.

Palavras chave: Processo Criativo; Corpo Suspenso; Dança Aérea; Espaços Públicos; Parada de ônibus.

ABSTRACT

This work is the result of research about the body dancing in the public sphere, as well as on creative processes in aerial dance. To reflect on what possibilities the body can have for creating performances suspended in public spaces, without using circus or sports equipment as the object of support was the main objective. Authors such as Costa & Costa (2016) and Brito & Jacques (2009) grounded the final discussions. The results show some possibilities that the body found for the re-signification of the public space used, as well as ways to instigate people to a reflection on art / public space / people in a daily space, such as the bus stop.

Key words: Creative Process; Suspended Body; Air Dance; Public spaces; Bus stop.

SUMÁRIO

AO LEITOR SOBRE ESTA DANÇA	11
INTRODUÇÃO	15
1. CIRCO CONTEMPORÂNEO E SUAS ASAS.....	19
2. CORPOS DANÇANTES NO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO	21
3. DANÇA QUE DESPERTA VONTADE DE VOAR	22
4. IMAGINAÇÃO – P.C – IMPROVISAÇÃO	24
5. INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO.....	27
6. INGREDIENTES DO FAZER.....	31
6.1. QUANTO À ABORDAGEM.....	31
6.2. QUANTO AOS OBJETIVOS	31
6.3. O DELINEAMENTO DA PESQUISA	31
6.4. DIÁRIO DE CAMPO.....	32
6.5. REGISTROS AUDIOVISUAIS.....	33
7. CORAÇÃO MARGINAL, RUA QUE ME DEFINE - ANÁLISE E DESCRIÇÃO DO PROCESSO.	34
8. CONSIDERAÇÕES	53
9. REFERÊNCIAS	55



AO LEITOR SOBRE ESTA DANÇA...

Dance Dance Dance - Racionais MC's

Composição: Dom Pixote / Mano Brown / Seu Jorge

O enredo revela que fica sem roteiro,
vou honrar o meu filme, ser forte
e mostrar quem eu sou pra você

Dance Dance Dance

Dance Dance Dance

luz e som, num desafio a chance

um entre mil romance

além do limite onde o amor nos alcance então

Dance Dance Dance oooo

Dance Dance Dance

Livre na cena nos alto seguro

o groove não cai enfim te encontrei

nosso caso nas telas

dois vorás da lei

já travamos combates

com arte ainda vamos



dançar outra vez
nessa história bandida
qual meu pagamento final? eu não sei
tão na vencida tão na da vida do amor
longa metragem da dor

Dance Dance Dance oooo

Dance Dance Dance

luz e som, num desafio a chance
um entre mil romance
além do limite onde o amor nos alcance então

Dance Dance Dance

Dance Dance Dance

livre na cena nos alto seguro
o groove não cai enfim te encontrei
E se for possível em algum lugar vou-te ver dançar
se não vou te ligar e te encontrar
amei seus detalhes eu gosto assim
uma linda rosa que me convenceu no fim
eu sei o que é isso o que eu vivo
o perigo é constante um aviso
não sou aquele do carinho tenho o que dizer
mas quero com você até amanhecer
viver esse momento e nada mais
é difícil não vou te difamar jamais



primeiro que quis você gosto quer BIS
eu sei do que fiz eu te fiz feliz
Mademoiselle és capaz de me sorrir
vamos curtir um pouco mais
fico gravado na mente
igual não acho a saudade é presente
frente é puxar um bonde amigo
depois da dança comemora
que o vilão sumiu (hé hé)
ir ao romance esse louco que acendi até um lance
então Dance

Livre na cena nos alto seguro groove não cai
enfim te encontrei

Se o final for feliz
não os perdoaram sabe
vamu fugi desse lugar Baby
nas ilhas do sul fuga de alcatraz vem vê
nas Marginais como Bone e Clyde vê
antes que acendam a luzes da ribalta
olhares se cruzem acusem minha falta
no auge da festa na alta eu
mó guela mó, mó vela
longe sem brisa naquela
sem mais mil uma noite seqüela eu
também fui vexame meu tsunami é seu
esse meu mundo infame



a chapelandia não vê
não entende a discórdia
eu quero é liberdade não misericórdia
agora se quiser vem se não quer vem (eu Vou)
assalto do trem pagador
dos malotes de amor
e felicidade dádiva que meu Deus deixou vamô
antes que venha o ataque
e nos queime na praça igual a Joana Dark
um dia entre nós esse som e a saudade
era uma vez

de um tempo em que éramos reis
de quando o campinho era um palco zica
e o crime era um passo do Michael
aos trancos barracos e barrancos debate
louco as 2 horas esperando o resgate
mar proibido e um mal compreendido
e um amor bandido em um outro nível
se for possível

Dance Dance Dance oooo

Dance Dance Dance

INTRODUÇÃO

A dança aérea é uma modalidade pouco popular que surgiu por volta da década de 1960, poucos grupos produzem dança aérea na cena contemporânea da cidade de Manaus, contudo percebe-se uma crescente busca pela técnica aérea circense, atraindo o interesse de muitas pessoas não somente pela melhoria estética do físico. A exploração da técnica aqui apresentada pode ser uma opção para o desenvolvimento artístico dos que buscam desenvolver habilidades nessa modalidade, ativando o sistema de escuta corporal que conseqüentemente provoca o hibridismo da técnica aérea com a dança, ou com outras linguagens artísticas que envolvem o corpo, contemporaneidade, produção de linguagem e estética na dança.

Apesar de o circo ser milenar e a hibridização com a dança já acontecer a muitos anos, ainda assim são escassos os registros, artistas e grupos que de fato desenvolvem pesquisas e publicações sobre dança aérea de forma geral. O interesse nessa modalidade de configuração contemporânea ainda é recente na história das artes.

Tendo em vista as dificuldades, devido o alto custo para obtenção e manutenção desses aparelhos aéreos (trapézio, lira, corda lisa, tecido, mastro, etc.), esta pesquisa traz possibilidades de utilizar a técnica como ferramenta para o processo de criação e pesquisa na ressignificação dos aparelhos tradicionais, e conseqüentemente para composição de dança aérea. A pesquisadora se propõe a investigar possibilidades do corpo suspenso, ocupando espaços públicos como paradas de ônibus. A pesquisadora já havia vivenciado de alguma forma o pertencimento momentâneo do espaço, as boas e ruins recepções, assim como expulsões nestes espaços teoricamente públicos. Esta pesquisa, portanto, tem por tema Processo Criativo em Composição de Dança Aérea, visando investigar as possibilidades e relações do corpo suspenso, o uso do corpo em espaços públicos, especificamente em paradas de ônibus, através de intervenção chamada como “CorpAir”, experimentando e criando estratégias para integrar a técnica circense e a dança no processo de construção da performance.

A rua é o lugar no qual a pesquisadora iniciou a vida artística na dança, inicialmente dançando breakdance com o grupo Nativos Crew na zona leste de Manaus, e durante a vida acadêmica ampliou sua dança experimentando outros lugares, incentivada por provocações geradas em diversas disciplinas que a instigaram a ir cada vez mais para a rua e espaços públicos como praças, paradas e terminais de ônibus, semáforos, entre outros, experimentando possibilidades do

corpo suspenso nesses lugares. Ambiente este tão complexo, que seduz e leva a interpretar ao encontro de riscos da receptividade do público, que na maioria, sequer presenciaram expressões artísticas, nesses espaços públicos, não sabendo assim o que é e muito menos como apreciá-la. Muitos leigos, incluindo os guardas, vigilantes desses locais, por muitas vezes por não terem conhecimento sobre a lei do artista, liberdade de expressão, e por incontáveis vezes tentaram expulsar e impedi-la de fazer experimentações artísticas em espaços públicos, o que pode gerar desânimo no artista e possível abandono do espaço. Atitudes como essa infelizmente são populares aos artistas de rua, e que se agrava com a cena política atual.

A pesquisadora participou durante quatro anos no projeto de extensão Grupo de Balé Aéreo da UEA-Tangará, coordenado pelas professoras Yara Costa e Raissa Costa, como monitora e colaboradora em todas as atividades realizadas no referido projeto, possibilitou conhecimentos práticos e teóricos, sobre dança aérea, ponto fundamental para o desenvolvimento dos processos de composição, e na construção profissional da pesquisadora que atualmente dirige o Grupo KirAR de dança aérea, que desenvolve investigação do corpo suspenso nas ruas de Manaus.

Outro fator positivo na experiência adquirida pela pesquisadora foi a sua participação no processo da Índios.com Cia de Dança com direção de Yara Costa, a intervenção *Pau a Pique* que usava estruturas verticais feitas de bambu, fazendo assim abertura para o uso de aparelhos não convencionais. A experiência proporcionada nesse trabalho, despertara a investigação sobre a utilização da técnica circense na composição de dança aérea sem os aparelhos circenses ou esportivos tendo como obra experimental *CorpAir*, feita inicialmente em formato de videodança, selecionado no MIVA (Mostra de Vídeo Dança do Amazonas 2015), a partir disso as inquietações aumentaram, e durante a graduação continuou sendo provocada, estimulada não somente na forma poética da obra, que busca possibilidades do corpo suspenso que transita em diferentes espaços, e se dispõe a transcender as possibilidades de relacionamento deste corpo dançante nesses ambientes, mas também de forma crítica e política sobre o “fazer”, considerando as dificuldades, as necessidades, o público, o processual, e todas as lacunas que a arte tem capacidade de evidenciar e provocar reflexões.

A colaboração como artista independente no projeto *Roda na Praça*, proporcionou outros caminhos para experimentar a aproximação da sua arte/dança com esse público, e a formação dele, com ênfase no reconhecimento do valor do artista de rua através do chapéu, e sobre o resgate das praças como espaço público para lazer que é uma das características do referido projeto, e que vem alimentando a pesquisadora na construção deste e outros trabalhos.

Tendo em vista as várias opções de espaços públicos não muito utilizados, mas com

possibilidades para ocupação artística, surge o questionamento: quais as possibilidades do corpo suspenso, sem o uso de aparelhos circenses ou esportivos, para criação em espaços públicos, especificamente em paradas de ônibus?

O presente estudo teve como objetivo principal analisar o processo criativo do corpo suspenso em paradas de ônibus, sem a utilização de aparelhos circenses ou esportivos. Tendo como objetivos específicos: experimentar as possibilidades de movimento do corpo suspenso em paradas de ônibus, como expressão poética/ crítica sobre a utilização dos espaços públicos para fins artísticos; investigar as relações do corpo suspenso e o ambiente para identificar possibilidades de criação em tempo real; descrever o processo criativo em dança aérea e formas encontradas de se apresentar as experiências obtidas entre corpo suspenso / ambiente na parada de ônibus, onde toda variante, e olhares auxiliaram no desenvolvimento e concretização da pesquisa.

O processo organizou-se em etapas subdivididas por laboratórios experimentais de essência investigativa e de organização criativa. Pesquisa de campo, aprofundamento prático das técnicas escolhidas para a construção do texto performático (preparação corporal, construção de partitura corporal e textual), que a princípio seriam realizadas em dois espaços públicos, mas por questões artísticas e burocráticas só foi possível apresentar na parada de ônibus da Praça Nossa Sr. de Nazaré. As anotações no diário de campo e registros audiovisuais das intervenções auxiliaram o processo criativo construído em contínua experimentação das possibilidades do corpo suspenso na parada de ônibus, sujeito às variáveis, tais como: estrutura e a recepção do público.

O estudo teve sua abordagem qualitativa buscando aprofundar em compreensão os conhecimentos adjuntos a pesquisa, buscando explicar de forma prática e teórica através da experimentação dos conteúdos abordados expondo possíveis soluções para o mesmo.

Devido aos poucos registros acadêmicos, sendo esta a terceira pesquisa de bacharelado em dança sobre dança aérea, construída pelo relato de experiência serve como referência de produção de conteúdo metodológico de processos criativos voltados para composição coreográfica de dança aérea; baseados nos experimentos realizados durante este estudo construindo conhecimentos artísticos, e sociopolíticos que refletem fora do âmbito acadêmico por meio das intervenções, e dentro por meio do trabalho de conclusão de curso.

Os pensamentos expressos neste estudo foram relativos às etapas constituintes da pesquisa, objetivando e discorrendo sobre os referenciais teóricos envolvidos, metodologia escolhida como ferramenta de estudo para a análise e descrição dos experimentos e estratégias do processo criativo de forma geral.

Expõem-se aqui possibilidades do uso do corpo suspenso para criação em espaços públicos a

partir da investigação do próprio corpo dançante, e experimentação de técnicas aéreas, abrindo novas perspectivas tanto em relação ao processo de criação em dança aérea, como formação de público alcançado por meio das dificuldades e conquistas vivenciadas nas intervenções.

1. CIRCO CONTEMPORÂNEO E SUAS ASAS

O lúdico, o risco, as gargalhadas são algumas das características sempre presentes no picadeiro, é como se ali fosse um lugar de sonhos onde o impossível se tornava possível, palhaços que arrancavam risos, pessoas em habilidades incríveis, flexibilidade, força, mulheres que eram penduradas pelo cabelo, cuspidores de fogo, equilibristas, malabaristas, mágicos, entre muitos outros números inacreditáveis que o circo carrega desde muito tempo.

Percebemos a influência da arte circense em desenhos animados, personagens cômicos, acrobáticos, equilibristas, palhaços, entre outros, no teatro popular como a Commedia dell'Arte, circo é arte milenar que assim como a dança modificou-se conforme a época. A criação do circo moderno foi atribuída Philip Astley que utilizava cavaleiros habilidosos dispensados das forças armadas, com o tempo os números se tornaram pouco atrativos, pensando em diversificar e aumentar a atração ele convidou os Saltimbancos, que com seus números de palhaço, malabares, equilíbrio, e acrobacias elevaram o show que foi reconhecido “como espetáculo de circo moderno” (MACEDO, 2012).

A modalidade aérea no circo é acrobacia feita em aparelhos que mantêm de formas total ou parcial o acrobata longe do solo. Não há registros que afirmem quem inventou as modalidades aéreas, mas de acordo com Bortoleto e Calça (2007), há indícios de que surgiu na China em fugas das prisões.

Dentre os vários tipos de aparelhos aéreos, acredita-se que o trapézio é o aparelho mais antigo e que inspirou o surgimento de outros assim como influenciou nos esporte a ginástica artística. Nesta constante virtuosidade de risco surgem diferentes aparelhos, cada um de formato e dinâmica diferentes, tais como trapézio fixo, trapézio de voo, lira, tecido acrobático, mastro chinês, corda lisa, corda indiana, entre outros, a prática dessas técnicas aéreas possibilita artistas desenvolverem habilidades que no circo contemporâneo é utilizado como ferramenta de criação em conjunto com outras linguagens artísticas.

Essa mistura de habilidades que esse circo moderno proporcionou, fez com que deixassem de ser apresentados em espaços fixos, e foram ocupando outros espaços de forma itinerante. O *Cirque du Soleil*, fundada pelo canadense Guy Laliberté, se tornou referência mundial por compor espetáculos que envolvem diferentes linguagens artísticas com a arte circense, que move o circo para essa configuração contemporânea.

Os aparelhos aéreos têm características diferentes, tanto na composição material do aparelho quanto técnica utilizada para executar movimentos, também conhecido por figuras que podem ser executados de diferentes níveis de complexidade e planos.

A cultura corporal é imensamente diversa e permite a existência de múltiplas leituras e possibilidades de acrobacia e de sua aplicação, seja com finalidade estética, performática (artística) ou mesmo emocional (atração pelo medo). (BORTOLETO, 2008, p.17)

O tecido assim como outros aparelhos aéreos circenses não tem ao certo sobre sua origem, mas estudiosos supõem de acordo com alguns registros de desenhos orientais datados de 600 d.C. que indicavam seu uso para performances, e as fugas usando tecidos por prisioneiros na China (BORTOLETO, 2008).

Percebemos nas performances do circo contemporâneo evoluções de excelente qualidade técnica e virtuosas encantadoras na utilização do tecido circense, e a busca pela prática deste aparelho tem crescido cada vez mais no mundo todo, fazendo deste aparelho um dos mais procurados. O tecido utilizado se chama Liganete, é encontrado facilmente em lojas de tecidos, conseqüentemente é o aparelho circense mais acessível a população de modo geral.

As formas feitas no tecido são chamadas de “figuras”, existem nomes que variam de lugar para lugar, assim como as metodologias de ensino, pois no circo de lona tradicional as técnicas eram passadas de geração em geração, e com a contemporaneidade, essa mistura do aéreo circense com outras técnicas foi criando nomes e caminhos diferentes no fazer dessas figuras.

O mastro chinês, assim como outros se trata de uma prática milenar com pouca certeza de sua origem, o *Cirque du Soleil* é referência nesta modalidade, pois utilizavam para entreter os espectadores do circo, as performances eram feitas em uma barra vertical feita de madeira ou metal, fixa no chão e no teto, recoberta por material emborrachado áspero, o que permitia o uso de roupas devido maior fixação. Há registros de culturas que praticavam essa modalidade a mais de dois séculos, como na Índia, por exemplo, chamado de *Mallakhamb*, praticado em aparelho feito de madeira e espessura que vai mudando desde a base ao topo, podendo ter cordas presas para a prática, nessas com corda geralmente mulheres participavam, no poste (aparelho, ou mastro) sem cordas eram feitas somente por homens. Essa atividade exigia flexibilidade, força, travas feitas com o corpo, equilíbrio, e agilidade, atualmente são reconhecidas como esporte.

O circo transbordou indo para outros lugares, e conseqüentemente a acrobacia aérea também com números elaborados e complexos, sempre desafiando a gravidade, e na cena contemporânea tem como variante do mastro chinês o pole dance.

De acordo com Oliveira (2016) essa prática foi levada para a Europa, passando a ser exibida como dança em barra vertical, em lugares como o famoso Cabaré Moulin Rouge, onde apresentavam noites espetáculos burlescos e circenses, essa performance que na época era dança em barra vertical posteriormente ficou conhecida como Pole dance, e tinha como características os movimentos sinuosos, quadril, e gestuais convidativos ao erotismo, esse apelo sexual ainda é característica do pole. Atualmente é visto como esporte a prática do pole dance.

2. CORPOS DANÇANTES NO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEA

Martha Graham, a matriarca da dança moderna, foi uma grande influenciadora dos estudos de Mercê Cunningham e Lester Horton, que por sua vez foram grandes colaboradores no surgimento do pos-modernismo na dança. Um movimento que nasce na década de 60 e se estende até os dias atuais nas suas possibilidades e complexidades.

O pós-modernismo apresenta uma estética estabelecida, vindas especialmente do comportamento e ações cotidianas, que influencia socialmente, cultural, e intelectualmente na constantemente re-configuração de significados e informações. Sobre o pós-modernismo, Silva (2008, p. 32-33) diz:

O pós-moderno nas artes, a começar pelo seu nome, já indica uma série de questionamentos de peso. [...] posturas expressivas e facilmente identificáveis para a leitura do expectador, a dança pós-moderna, especialmente agora, é mais metafórica, pois isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepções.

A dança pós-moderna ampliou o olhar, quebrou paradigmas, dando abertura a novas formas de criação onde o bailarino passou a ser também criador, e o coreógrafo se tornou mais ouvinte e aberto as colaborações na composição de uma obra.

Cunningham em seus estudos atribuía importância a todos os lados e cantos do espaço cênico, da mesma forma que o balé dava ao centro do palco. Essa totalidade de Cunningham, referente à visão espacial, trazia a possibilidade de algo acontecer em todos os pontos simultaneamente. Com esse pensamento contemporâneo surgem novos estudos, nesse momento era possível utilizar qualquer ferramenta, técnica corporal/teatral, produzindo formas de se expressar com o corpo

muitas das vezes indefinido, que em conjunto com outras linguagens artísticas e tecnologia sustentaram novas formas de compor dança/arte.

Segundo Sousa,

A dança transforma complexas experiências, desejos ou sensações interiores, e alicia as pessoas para a aceitação, a tranquilidade ou o despertar (qualidades como surpresa, inovação ou a ambiguidade) podendo levar a algum grau de estado da consciência, em que o indivíduo sente claramente uma menor ou maior intensidade ou mudança do estado mental e, por consequência, a alteração da ação social. (HANNA apud SOUSA, 2010, p. 20-21)

Essa atenção que foi dada as sensações, experiências, e aceitação dos corpos que dançam, resultou o movimento contemporâneo que evidenciou as possibilidades que há sobre o movimento, e permitiu que aqueles que não conseguiam estarem atreladas as técnicas que prevaleciam sobre a dança, descobrissem novos caminhos de execução de movimentos e leituras corporais.

Esse desprendimento da dança rígida e codificada proporcionou essa abertura de sair do pensamento mecânico, chance de beber de outras fontes, explorando e se permitindo construir possíveis formas de fazer, de apreciar a arte com um olhar mais amplo, e pensamento contemporâneo, traçando as possibilidades do corpo dançante que poderia alcançar um lugar muito além da técnica, e estética, como também de se aproximar do espectador, e que a dança carrega muito mais que a linguagem em movimento, e sim o senso crítico, e político.

3. DANÇA QUE DESPERTA VONTADE DE VOAR

A pós-modernidade evidenciou o cansaço da prisão que o balé causava esses anseios em experimentar não somente formas de movimentos, mas principalmente os espaços, e possibilidades do corpo que podia ou não estar agora dentro dos padrões criados pelo balé clássico. Esse reboliço aflorou, em muitos artistas, os desejos que todos já tivemos ou temos de *voar*, a curiosidade pela sensação de estar em espaços inesperados que encurtavam cada vez mais a distância entre o artista e o público.

Não há datas ou lugar preciso da dança aérea, a literatura indica que a dança aérea é algo novo que surgiu na década de 1960 juntamente com o nascimento da dança pós-moderna, e que entre outras coisas, envolve riscos.

O fascínio que temos pela dança aumenta a cada desafio encontrado. A coreógrafa Trisha Brown nos proporciona isso. As obras levam para a cena alguns desses desafios e na dança merecem destaque pelas suas propostas em plena metade do século XX, tais como: *Man Walking Down Side of Building* (homem andando de cabeça para baixo no edifício), *Walking on the Wall* (andando nas paredes), *lightfall* (caída ligeira) de 1963, *Sky Map* (mapa do céu) de 1969, *Spiral* (espiral) de 1974 e *Pamplona Stones* (pedras de Pamplona) de 1975.

De acordo com os estudos de Banana (2012), Trisha Brown é grande colaboradora de estudos do corpo em relação a gravidade. Nas suas experimentações, o movimento tem origem interna e transborda de maneira minimalista, movimento gravitacional com riscos performáticos. Costa (2014) sugere que nasce com esta coreógrafa a possibilidade da dança aérea.

Sobre dança aérea, Peixoto define:

A dança aérea é um tipo de dança em que o dançarino fica suspenso com a utilização de aparatos como trapézios, elásticos, tecidos, cadeiras suspensas, dentre outros, e a investigação do movimento se dá a partir dessa situação do corpo suspenso, podendo eventualmente ocorrer o contato com o solo. Este tipo de dança possui convergências com os números aéreos de circo, já que envolve aparelhos, técnicas e riscos característicos dos mesmos, e também das práticas de escalada, apesar de trazer

No Amazonas temos como referencia os trabalhos da pesquisadora Yara Costa, que iniciou essas investigações em 1998 como artista independente, e posteriormente como diretora da Índios.com Cia de Dança, desenvolvendo experimentos e espetáculos usando técnicas esportivas e circenses, sendo a técnica de Rapel uma das mais utilizadas para ambientes externos e não convencionais nas apresentações de dança, por meio disso explorou e propôs novos diálogos entre a dança e as arquiteturas da cidade de Manaus, fugindo do conforto de um teatro fechado.

A existência de grupos com trabalhos nessa configuração ainda é pouco, no entanto temos algumas referencias como o Grupo Solas de Vento (SP), Intrépida Trupe (RJ), Índios.com Cia de dança (AM), Tangará- Grupo de balé aéreo (AM), Grupo KirAr dança aérea(AM), NOAH dança aérea (DF), Nós no Bambu (DF), Nós no Ar Cia. Aérea – Porto Alegre, e Deborah Colker (RJ), que desenvolvem produtos artísticos que desafiam a gravidade, e criam essas *asas* em corpos dançantes, utilizando das técnicas de acrobacia aérea, esportes radicais, e diferentes linguagens artísticas, que em conjunto transformam a configuração tradicional da dança, criando uma plataforma dançante que desperta a *vontade de voar* e faz surgir um balé vertical, no qual interpretes exploram invertidas, saltos, apoios, força, flexibilidade e possibilidades de movimento nesse espaço.

4. IMAGINAÇÃO - PROCESSOS CRIATIVOS -IMPROVISAÇÃO

Ao falar de criação implicamos com a imaginação, essa necessidade em criar, modificar, evoluir é algo natural do homem, de acordo com OSTROWER:

Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades existenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; e ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER,1977, p. 187)

Quando pensamos em processo criativo devemos pensar em estruturação, organização de ideias e ações que permitam a criação de métodos estratégicos que solucione a problemática estabelecida ou apontada durante a observação do corpo e a experimentação prática.

... vivências do “fluir” o self torna-se mais diferenciado pois, superar um desafio, inevitavelmente, faz com que a pessoa sinta-se mais capaz, mais apta, menos previsível, e dotada de capacidades mais raras. No estado de profunda concentração durante o “fluir”, a consciência está extraordinariamente bem organizada, ou seja, pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos estão concentrados na mesma meta. (CAMPEIZ, 2004, p.168)

De acordo com Alencar, a criatividade implica em ter que lidar com o desconhecido, isso requer coragem e disposição para correr riscos e aprender com os próprios erros, assumir a importância dos riscos relevantes para a expressão da criatividade (ALENCAR, 1998). O risco é um meio que possibilita avançar as percepções da composição instantânea, as escolhas feitas na exploração do espaço, tempo, e dramaturgia ou partituras que conduzem a criatividade, que é traduzida simbolicamente pelo corpo do intérprete e do espectador.

O engajamento do corpo na ação instala princípios, cria uma dramaturgia do corpo, do tempo e do espaço. [...]. O risco refere-se ao engajamento do corpo na ação por meio do investimento na sensorialidade e na busca pelo inusitado do movimento, capaz de criar novas gestualidades para a dança. Gestualidades que desafiam o corpo, o espaço, o tempo, as regras e os códigos já instituídos na dança. (LANCINCE; NÓBREGA, 2010, p.256)

A improvisação mostra-se não somente uma ferramenta, mas também é processo de comunicação essencial durante o processo criativo de composição, no sentido de preparação dos intérpretes desenvolverem segurança para solucionar situações imprevistas.

Para Martins (2002) a improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não restrições, cada vez que uma coisa está

sendo combinado com outra coisa, todo sistema precisa se re-configurar, criando uma grande quantidade de variáveis.

A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações. Previamente à realização de cenas instantâneas há um estudo corporal aprofundado para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações. [...] A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente passado. Ao fazer isso, ela rever o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar. (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013, p.2)

O artigo de Costa & Costa (2016) que tem como título “Corpo na Dança Aérea/Vertical: Resignificações ou Repetição de Padrões Estéticos na Dança?”, reforça as intenções desta pesquisa em processos criativos em dança aérea/vertical, em torno da busca subjetiva, com intuito de pensar a resignificação na composição em dança aérea/vertical. Nesse sentido, a improvisação é parte do processo no reconhecimento do espaço, ambiente e colabora para a resignificação dos suportes não tradicionais a serem sugeridos e experimentados como, por exemplo, árvores, e cipós que são encontrados na nossa região.

Segundo Martins e Meyer (2008) a conexão corpo e ambiente permite o desenvolvimento da percepção, da escuta, da memória, da atenção, o estado de prontidão para a ação no momento presente, e a sensibilização, com isso mostra-se a importância de uma preparação extraordinária, e que pode ser encontrada no método viewpoints, que é sistematizado, e subdividido em:

- *Viewpoints tempo*: andamento que trabalha o ritmo e velocidade, duração do tempo da ação, resposta sinestésica, e repetição da ação.
- *Viewpoints espaço*: formas, gestos, arquitetura que se refere ao espaço físico que compõe a cena, a relação espacial entre os intérpretes ou dos intérpretes com o ambiente, topografia levantamento espacial.
- *Viewpoints vocais*: Altura, Dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e Timbre.

A complexidade da sensibilidade aos elementos disponíveis no ambiente (pessoas, som, temperatura, estrutura, iluminação, toque, etc.) abre infinitas possibilidades de comunicação direta ou indireta com este lugar, sejam quais forem suas características, sempre influenciará o corpo a

dilatar e hibridizar-se.

Essa relação tempo-espço, sempre instigou experimentações e levanta problemáticas, que podem ser solucionadas através de ferramentas praticas como já citado acima ViewPoints, que é uma técnica criada pela coreógrafa Mary Overlie por volta de 1960, chamada six viewpoints, método de treinamento para atores e composição para cena, no início dos anos 80 diretora da SITI Company Anne Borgat que foi aluna de Mary Overlie por um tempo, e depois forma parceria com outra diretora de teatro chamada Tina Landau, sistematizaram os ViewPoints, e essa técnica foi utilizado também por vários artistas minimalistas da época pós- modernismo, tais como John Cage, Merce Cunningham, Trisha Brown, Keith Sonnier e Steve Paxton, sendo que cada artista acabou desenvolvendo sua própria compreensão e metodologia sobre a perspectiva inicial do viewpoints, investigação criativa, “a horizontalidade nos processos de criação em oposição à hierarquia entre criadores, a horizontalidade entre os elementos cênicos em oposição ao textocentrismo, a interferência do acaso e o jogo do real, o caráter antimimético [...]” (GOLDBAUM; RIALDI, 2016, p.24). Através dessas ferramentas de improvisação em tempo real, chegamos a esse processo aberto em constante mudança, no qual a imaginação potencializa-se no fazer, aflorando assim a criatividade, o senso artístico sobre a poética do corpo e todas as influencias externas dele.

5. INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

Com as investigações criativas da cena contemporânea em alta, os artistas passaram a explorar cada vez mais as possibilidades de intervir artisticamente, como uma maneira de romper a forma tradicional de fazer arte, se apresentando em lugares compostos por paisagem natural ou em espaço urbanizado, colocadas em concordância com os aspectos do fazer artístico, potencializando a linguagem híbrida e a crítica reflexiva, sobre a arte e espaços alternativos, o que possibilitou a aproximação do artista com o público.

Houve um reposicionamento da imaginação e da visão em detrimento da observação e da interação – e que acabaram por tirar o privilégio e domínio hierárquico na arte, resultando em um massivo distanciamento da figura do artista como um criador original. (OVERLIE, 2006, p.189)

Levando em consideração toda complexidade que há na cidade, sua história, sua lógica sócio espacial, sua geografia humana e física, e variável de caráter transitório como, por exemplo: fluxo urbano coletivo, o tráfego, a arquitetura, temperatura, pessoas, entre outros fatores, são colocadas em concordância com os aspectos do fazer artístico, potencializando a crítica reflexiva ocorrentes nesse espaço público, (BARJA, 2008, p.213-214). Devido grande fluxo de informações, percebem-se as mudanças na relação da rua, dos espaços públicos com a dança, a espetacularização da vida cotidiana em espetáculos se tornou uma febre da era contemporânea, no qual todos sentem necessidade de expressar o acúmulo de informações, estresse diário e o distanciamento que há cada vez mais entre a arte e as pessoas que se encontram presas pela rotina da cidade.

Como citado anteriormente, a coreógrafa norte americana Trisha Brown é referência, quando se fala de artistas que experimentaram espaços que saíam da configuração habitual, explorando outros espaços fazendo suas obras como intervenções, onde seus interpretes ficavam suspensos por cabos engatados na cintura e na pélvis, que permitiam que eles subissem e caminhassem pelas paredes de prédios e em salas de apresentação. Além das citadas, uma obra marcante foi “Roof” (1971), realizada em um prédio de Nova Iorque, os interpretes se movimentavam no telhado próximo de caixas d’água. Nesse momento em que a arte se mostra mais híbrida, desencadeia uma série de discussão sobre a relação do corpo em ambiente real, com emoção real, uma saída do espaço ficcional criado no balé.

Uma das primeiras manifestações na rua como dança, foi o Breakdance dentro da cultura Hip Hop. Tal movimento aconteceu em 1929 meio à crise, nos EUA, que afetou por sua vez muitos estabelecimentos que foram obrigados a reduzir gastos, com isso muitos artistas, músicos e dançarinos que foram demitidos começaram a ir para as ruas fazer shows, para conseguirem se sustentar. Porém foi somente na década de 1970, em Nova Iorque, que a manifestação acabou ganhando maior visibilidade e espaço, com o Hip Hop assumindo uma forma de protesto dos negros e jovens pobres. Assim percebemos as intervenções urbanas como ato transformador do ambiente, manifestação artística política.

De acordo com BARJA (2008, p. 214):

[...] passa-se a entender a arte da intervenção urbana como manifestação que vem

abarcam com a transversalidade dessa rede de conceitos, que brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana são capazes de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte projetando-se na vida cotidiana [...].

A ocupação artística no espaço público tem um impacto imediato, mesmo que seja temporário, percebe-se a tensão em todos os sentidos não só para o artista, como também para o público e o interesse causado pela intervenção, e essa interatividade é de caráter transformador e político.

Para Brito & Jacques (2009) uma das reflexões críticas acerca da intervenção / ocupação do espaço público é a “espetacularização urbana” que surge da especulação imobiliária num processo de privatização dos espaços públicos, que consequentemente engessa espaços de convivência pública (enobrecimento de áreas com expulsão da população mais pobre) das cidades contemporâneas.

Com essa sufocante privatização dos espaços públicos resta aos artistas um respaldo sobre os direitos e deveres do artista que utiliza deste espaço como, por exemplo, a PL- 1096/2011, PL- 7982/2014, da Lei 15.776/13 de São Paulo, que foi implantada na lei do artista de rua, afirmando todo direito do artista performar, utilizando o espaço público sem ser oprimido ou censurado por qualquer autoridade que seja. Ainda assim há cidades que parecem ter voltado no tempo da ditadura como, por exemplo, Jundiaí-SP, que recentemente lançou uma PL (proposta de lei) para proibir todo e qualquer tipo de arte de rua, o que interfere diretamente na adequação do artista, espaço idealizado, espaços de convivência pública arte na rua, e fere os direitos constituídos no artigo 5º da Ementa Constitucional:

Art.5º Todos são iguais perante a lei,sem distinção de qualquer natureza,garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (EC nº 45/2004)[...]

II- ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude

de lei;

III – ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;

IV – é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; [...]

IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; [...]

XVI – todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente;

Sobre arte de rua, e esse desafio, um risco, “podemos entender as intervenções urbanas como micropolíticas, desde que capazes de criticar as estruturas de poder e desafiar certos códigos de representação dominantes, redefinindo, transformando espaços e criando outras realidades e culturas”, (ALLEMAND & ROCHA, 2016, p.43 - 44). O que faz da intervenção urbana um autêntico ato de resistência que levanta questionamentos, e exige um olhar crítico- político, que se utiliza da rua e espaços públicos como palco, como espaço cênico democrático no qual todos são agentes e criadores.

Florence and The Machine - Pure Feeling / Sentimento Puro

Cegada pelo brilho intenso
Eu estava movendo como se não me importasse
Mas isso foi mais do que eu podia suportar
Você sabe que eu esperava ver você naquele lugar Olhando pela janela
Eu podia ver dentro da alma de cada transeunte
Tantas vidas
Um sentimento puro Tantos pares de olhos
Estou invisível e encantadora
Ao menos por um momento Estendendo aos meus
braços
Eu deixo isso me confortar
Nossos corpos se movendo no escuro
Eu continuo me movendo nos lugares onde você costumava estar
E a ilusão começa a se despedaçar
Deixo todos pararem e olharem
Porque agora eu não tenho medo
Eu sabia que isso acabaria em lágrimas Esses estranhos me carregam
Estou perdida, eles estão me encontrando
Estou desaparecida, eles estão
Os espaços entre eles mantêm você longe de mim lá comigo mas ainda não
acabou
O vazio, isso significa que não acabou.

6. INGREDIENTES DO FAZER

Este trabalho apresenta uma metodologia como um processo de construção, que é constantemente afetada pela prática, que se compreendem a partir do caminho traçado pela pesquisadora, considerando a memória, a história, lugares que passam a compor narrativas que expressam novos saberes, de acordo os diversos diálogos possíveis a serem experimentados a partir das configurações escolhidas para este trabalho.

6.1 Quanto à abordagem este estudo é *qualitativo*, no qual o interesse foi aprofundar em compreensão os conhecimentos adjuntos a pesquisa, buscando explicar o porquê do problema aqui apresentado e expondo possíveis soluções para o mesmo, obtendo resultados não quantificados (GERHARDT & SILVEIRA, 2009).

6.2 Quanto aos objetivos esta pesquisa é exploratória, conforme Gil (2002, p. 41) “... é uma pesquisa que objetiva proporcionar uma maior familiaridade com o problema, com intenção de torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses”.

6.3 O delineamento da pesquisa configura-se como uma pesquisa aplicada, pois objetivou “... gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais” (GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p.35). A pesquisa envolveu a construção de conteúdos relevantes no que diz respeito ao relacionamento da dança em espaços públicos que podem configurar a cena contemporânea de intervenções artísticas da cidade. É de cunho experimental, pois consistiu em determinar um objeto de estudo, verificando a relação entre as variáveis e se as diferenças observadas seriam capazes de influenciá-lo.

O propósito é compreender as relações de causa e efeitos obtidos das variações de estímulo, como experimentações em laboratório, e experimentação no campo (FONSECA, 2002). No nosso, o processo criativo se deu em continua experimentação das possibilidades do corpo suspenso nas paradas de ônibus, sujeito às variáveis, tais como: estrutura, tempo e a recepção do público.

Este estudo é escrito de forma *performativa*, respeitando algumas indicações organizacionais textuais da ABNT, a partir da tentativa de misturar elementos poético- reflexivos que fizeram parte do processo. Considerando os documentos de processo que de acordo cm Salles (1998) são:

(...) registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material, de uma criação em processo. (SALLES, 1998, p. 17)

Nos registros dos processos criativos, podemos identificar a elaboração do roteiro de ações e resultados das experimentações, gerando conhecimento através da experiência obtida no p.c. realizado neste estudo, pois não há pretensão de formalizar uma metodologia para composição de dança aérea, muito menos cair em uma reprodução, dessa forma é dada uma autonomia a este processo que se encontra em constante mutação.

A pesquisa foi organizada em etapas, tendo *levantamento teórico* para que houvesse um embasamento legitimando o estudo e oferecendo a pesquisadora maior afinidade e apropriação sobre o estudo.

Pesquisa de campo, com aprofundamento semanal, prático das técnicas escolhidas para a construção do que chamaremos de texto performático (preparação corporal, construção de partitura corporal e textual) sendo passível de mudanças durante o processo de execução. Foi planejado uma intervenção durante cada mês, totalizando três intervenções em espaço público definido previamente: Parada de ônibus da Praça Nossa Sr. de Nazaré. A pesquisadora foi a única interprete nos experimentos, porém considera participante todos aqueles que passaram, observaram as apresentações/intervenções feitas durante a pesquisa.

A coleta de dados ocorreu com a utilização dos instrumentos abaixo descritos:

64 **Diário de campo** – Anotações feitas durante todo o planejamento e experimentos realizados durante a pesquisa. Diário de campo é um bloco de anotações em que a pesquisadora utilizou durante o processo de planejamento, pesquisa e criação, para registrar por escrita os acontecimentos diários, ideias, experimentos, entre outros, este instrumento

ajudará na construção de conteúdos relevantes a pesquisa, e informações que talvez não seja possível obter por outros meios. Como define Minayo:

[...] é um instrumento ao qual recorreremos em qualquer momento da rotina do trabalho que estamos realizando [...] Nele diariamente podemos colocar nossas percepções, angústias, questionamentos e informações que não são obtidas através da utilização de outras técnicas. (Minayo, 2001, p.63)

Foi criado um roteiro de pontos relevantes de observação da própria interprete-criadora-pesquisadora para conduzir a escrita do diário de campo, no qual constará pontos relevantes e detalhes da pesquisa e do processo de criação, preparação, experimentos, e análises obtidas por conversas, escritos, etc. oriundos de alguns espectadores.

65 Registros Audiovisuais

Leoni - Fotografia

"O que vai ficar na fotografia
São os laços invisíveis que havia As
cores, figuras, motivos
O sol passando sobre os amigos
Histórias, bebidas, sorrisos..."

Registros audiovisuais, vídeo e fotografia dos experimentos, feito durante todo o processo criativo juntamente com o diário para melhor captação de informações que auxiliará na construção de pensamento sobre pesquisa a ser concluída. Conforme Minayo (2001 p.63):

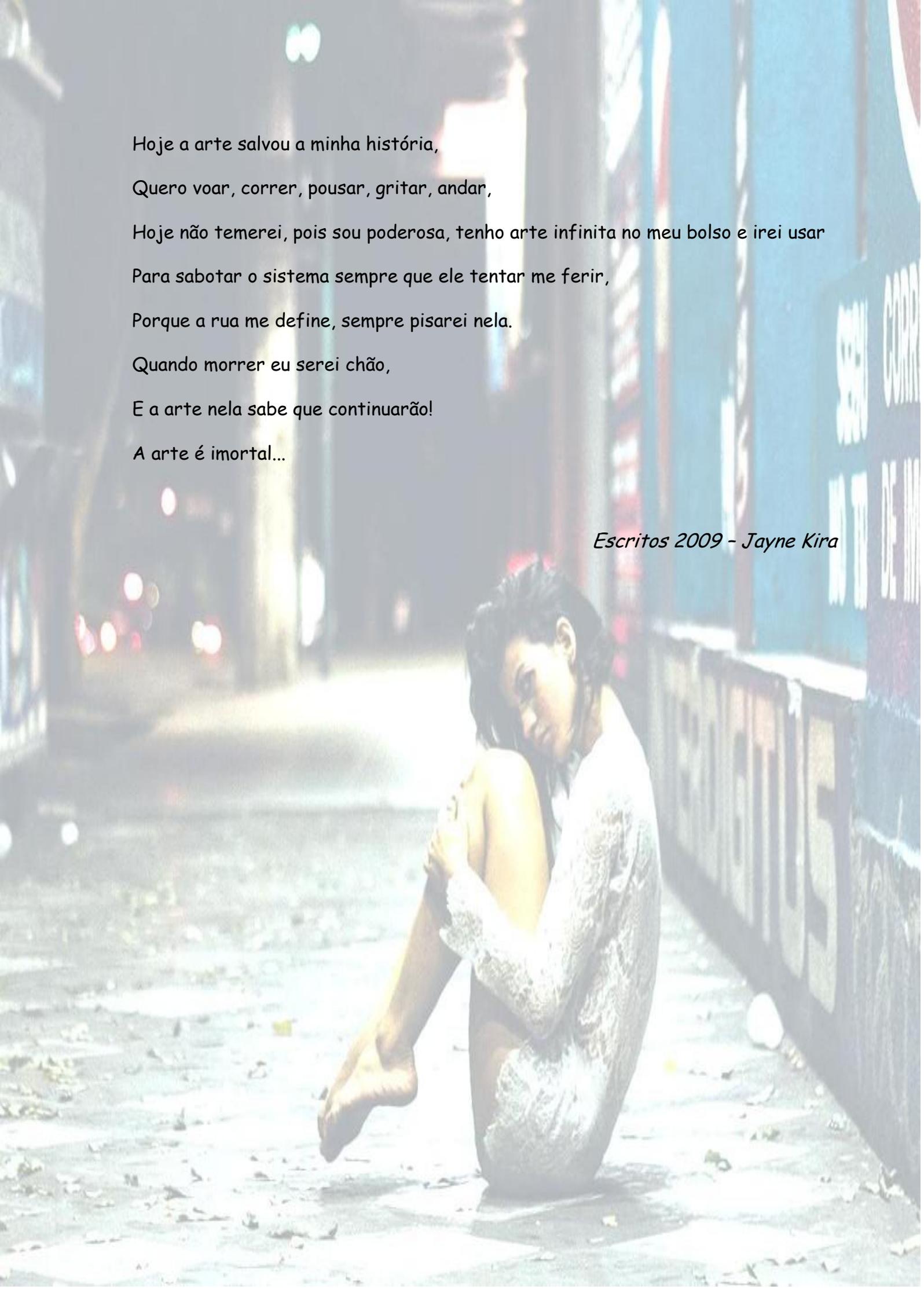
Fotografias e filmagens se apresentam também como recursos de registro aos quais podemos recorrer. Esse registro visual amplia o conhecimento do estudo porque nos proporciona documentar momentos ou situações que ilustram o cotidiano vivenciado.

Todas as fases do P.C. foram registradas seja em fotografias, ou vídeos das intervenções, complementando e acrescentando assim para análise diária do estudo, juntamente com os outros meios para coleta de dados.

7. ANÁLISE E DESCRIÇÃO DO PROCESSO

"CORÇÃO MARGINAL, RUA QUE ME DEFINE"

Te peço um momento para poder me expressar,
Talvez ninguém me entenda mas eu tenho que tentar,
É por isso que ainda estou aqui , eu tenho uma missão e ninguém vai me impedir.
Você pode até pensar que estou de sacanagem,
Mas o que eu tenho para falar é pura realidade.
Nesse mundo atribulado vejo a fome na rua Leonardo,
Vejo pequenos maduros dando duro no busão, vendendo,
Brincando de ser adulto porque para muitos é a única opção.
Com tudo isso ainda vejo a arte no sinal resistindo,
Mesmo que não tenha pessoas assistindo, acreditamos na rua,
Poucos se importam,
Alguns ignoram outros poucos dos poucos realmente não notam.
Engessados em seu cotidiano como desculpa dizem que não é sua culpa, e que o pobre faz parte da malandragem,
Muito além da minha humilde compreensão sei que o sistema nos põe numa jogada errada,
Onde os de baixo sempre perdem,
E os de cima continuam na pisada... cilada!!!
Marginalizadamente fui aprendendo os mecanismos de defesa,
Não moro na rua, mas conheci o Hip-hop a cultura completa que me estendeu a mão e me deu uma opção,

A woman with dark hair, wearing a white lace dress, is sitting on a city street at night. She is looking down and to the side, with her hands resting on her knees. The street is illuminated by streetlights, and there are blurred lights in the background. The overall mood is somber and reflective.

Hoje a arte salvou a minha história,
Quero voar, correr, pousar, gritar, andar,
Hoje não temerei, pois sou poderosa, tenho arte infinita no meu bolso e irei usar
Para sabotar o sistema sempre que ele tentar me ferir,
Porque a rua me define, sempre pisarei nela.
Quando morrer eu serei chão,
E a arte nela sabe que continuarão!
A arte é imortal...

Escritos 2009 - Jayne Kira

Na busca de razões que definissem essa vontade de me expressar em espaços públicos, percebi que a explicação esteve sempre ali, no espaço escolhido para o campo da pesquisa. É como o banco de concreto da Praça Nossa Senhora das Graças que nunca mudou de lugar e eu não percebia que estava sempre ali, desde quando era uma estudante adolescente com um grupinho de “rolê”, que fazia cotinha para comprar lanche no supermercado e depois comer na praça, ou até quando esse lanche virou uma adrenalina que tinha cheiro de álcool e fumaça de cigarro, era um grupo de jovens que queria ir contra o sistema, ser revolucionários, porém equivocados em relação aos meios, como muitos jovens nessa faixa etária.

Anos depois, na Universidade desejei levar minhas experimentações corporais, imagéticas para outros espaços além da UEA e dos teatros, então foi nesse momento que decidi ir às praças, às ruas para dançar, filmar, observar, fazer um registro corporal-sensorial de experimentações que tiveram aceitação e na maioria das vezes expulsão.

Durante a graduação o conhecimento adquirido me levou a fazer trabalhos na Escola Ângelo Ramazzoti em frente a mesma praça da adolescência, a da Nossa Senhora de Nazaré, localizada no bairro Adrianópolis. Desse cotidiano, parava na parada para esperar o onibus e nunca me dava conta do quão aquele lugar podia significar, como citada anteriormente houve diversas vivências nesse lugar que eu não havia lembrado até então.

Com o passar do tempo me permiti ampliar o olhar, percebo que devo ocupar e que este é um lugar no qual pertenço, na perspectiva do aqui e agora se ao passar pela praça momentaneamente eu pertenço a aquele espaço, então sendo público, mesmo que momentaneamente aquele espaço também me pertence.

Esse deslocamento do corpo condicionado a estar presente - no caso generalizando palcos de teatros – traz infinitas possibilidades do uso do corpo no ambiente publico, aberto a todo e qualquer tipo de imprevistos, portanto a parada de onibus da Praça Nossa Senhora de Nazaré foi definida para fazer o *CorpAIR* após algumas conversas com professores orientadores sobre a obra feita em configuração de videodança, pensando que era possível levar para outro espaço público que tivesse uma ligação com o trabalho não somente pela estrutura espacial mas também ligação na historia pessoal.

CorpAIR é nome criado pela junção das palavras “Corpo”, com a palavra em inglês “Air” que

significa “ar” em português, o que nos leva a pensar no corpo que dança, que pode ser suspenso e que transita em diferentes espaços se dispondo a transcender em possibilidades de relacionamentos do corpo e ambientes, adaptando sua forma e movimento, construída de forma fluida e tridimensional uma maneira de externar sensações causadas nas experimentações.

TRILHANDO ROTEIRO

Com o lugar definido e levantamento teórico acerca do que se pretendia fazer, foi trilhado o que chamo de texto performático:

- Preparação corporal.
- No tecido circense nas quartas e sextas-feiras de manhã (3h de treino) no espaço cultural Caminho das Artes onde investigava as sensações e a resistência do corpo suspenso limitando a experimentação de cabeça para baixo.
- O mais próximo do mastro chinês é o pole, no qual foi estabelecidos dias de terças e quintas-feiras fim da tarde (3h de treino), para explorar resistência do corpo para figuras de força e criação de movimentos possíveis na barra.
- *Breakdance* as quintas-feiras no Centro De Convivência do Coroadó (2h treino), e sextas-feiras na Academia do Zumbi (2h de treino), condicionamento do corpo com break e exercícios experimentados em oficinas e pesquisados sobre ViewPoints.

A ideia de aplicar o ViewPoints partiu da banca na etapa qualificatória deste estudo e desenvolvida a partir de estudos em técnicas de alguns artigos de praticantes já que meu contato pessoal com a técnica foi de forma superficial em 2016 na residência de “dramaturgia do circo” realizada pelo SESC e ministrada por Renato Rocha, trazendo a técnica do ViewPoints adquiridas em sua vasta experiência com pesquisadores e Cias que trabalhavam com essa técnica.

- partitura textual no qual escrevi o que pretendia fazer e falar, no caso as falas seria frases e palavras soltas que eu ouvira antes em situações nesses lugares públicos no qual já havia passado.

Pensando na forma leve de abordagem e envolvimento com o público e o espaço, que são parte importante do trabalho, e por já saber que a maior parte do público neste local são receptivos, porém pouco acessíveis a interação comigo, dividi o texto verbal em duas partes:

1. *Conquistando a empatia* - nesta primeira parte da partitura textual se torna verbal eu fazia questionamentos de forma amigável direta como: “eu posso subir aqui (na barra que há na parada de ônibus)”...? “Você me ajuda a fazer”? “Tira meu sapato”? “Posso dançar aqui”? “por que”? “O que você acha disso”...?

2. *Flagelação de palavras no corpo* - “não pode! Desce daí macaca! Já tá fazendo arte né! Artista tudo vagabundo mesmo! Oh deve ta achando que é artista! Não, não, não, não...”.

Após toda construção do texto performático uma vez iniciado na prática, grande parte deles foi experimentado de maneira pessoal no roda na praça todos os sábados, com um número de improvisação que se compõe com o público, a personagem criada é uma bailarina que diz não se lembrar de sua coreografia, então pede ao apresentador que escolha um coreógrafo da plateia, a pessoa escolhida tem o poder de propor três ou mais gestos, movimentos, a bailarina então a partir desses movimentos dados pode explorar em solo, ou com véu, ou com aparelhos circenses, assim ganho espaço para uma interação descontraída com o público, me dispondo ao risco de intervenções deles em minha performance, e que me prepara para melhor compreensão corporal que seria feito no CorpAir, no qual se apresenta em um espaço inesperado com pessoas em transe de uma rotina, tornando um pouco mais resistentes a uma interação comigo.

A woman with long dark hair, wearing a red dress, is sitting in a hammock. The hammock has yellow and red stripes. The background is a bright, outdoor setting with greenery and a building. The text is overlaid on the image.

CorpAIR Nº 1 INTERVENÇÃO

O ESTRANHO NA CABEÇA COMUM, O COMUM NA CABEÇA ESTRANHA

Diário de Campo 01-08-2018

Todos os dias são iguais para a Terra que gira constantemente,
Para o sol e para lua, que fielmente cumpre seu papel de surgir e se pôr,

A rotina é uma repetição ilusória, nada é tão igual assim,

A rotina é a gente que faz

O destino não manda mais

Se existisse algo determinado

Tudo seria do nosso agrado

Pois saberíamos o que iria acontecer

Mesmo sem a gente querer...

Jayne Kira

De acordo com o Viewpoints, foram definidos previamente pontos dentro do *texto performático* a serem experimentados:

- Movimentos minimalistas em transformação crescente.
- Pausas e movimentos a partir da imagem expressada pelo público presente.
- Repetição de figuras na barra da parada de ônibus.
- Contato visual, e sonoro com as pessoas (construção de empatia).
- Flagelo.

A primeira intervenção aconteceu dia 1 de Agosto, as 12h com duração de 20min, com a presença das Prof^{as} Yara Costa, Prof^a Meireane Carvalho e Jady Castro, o que foi de grande importância, pois como o fluxo de expectadores esta sempre em mutação por conta de ser uma parada de ônibus, as pessoas vem e vão poucas são aquelas que escolhem ficar para descobrir o que o andamento da performance.

Iniciei a intervenção como se estivesse aguardando o ônibus, respondendo corporalmente de forma espelhada as pessoas presentes na parada, aos poucos em pé inseri movimentação a partir de pequenos gestos observados na hora, com pausa rápida de imagem.

Os movimentos só cresceram a partir daí, passei a limpar a barra com uma camiseta que eu tinha em mãos, isso atraiu os olhares de quem ainda não havia percebido a ação.

Após limpar comecei a utilizar das barras da parada, e fui fazendo o jogo da improvisação com *o agora*, tudo que ia acontecendo durante a performance, as pessoas passando, pessoas esperando o ônibus, carros, motos, bicicleta, ônibus, pedestres, o tempo de mormaço quente, me fazia suar a ponto de não permitir que eu tivesse uma duração maior de suspensão vertical na barra, por deslizar, então utilizei disso para repetir subidas, e com contato visual e sonoro ja estabelecido eu convidava as pessoas para experimentar, ao se negarem eu pedia para me ajudar a subir.

Três pessoas aceitaram me dar às mãos para ajudar-me a subi, outras duas negaram, enquanto eu estava suspensa na barra uma senhora ajudou a retirar o tênis que eu estava usando.

As pessoas iam e vinham rápido e devagar, eu estendia os braços enquanto estava pendurada e parada para os ônibus, percebia a atenção dos passageiros do ônibus também, por vez comecei a perguntar se eu podia dançar ali, timidamente expressavam corporalmente que talvez, talvez sim, até que uma pessoa na parada falou baixinho que não, então eu olhei nos olhos dos presentes e comecei a incitar o flagelo com as palavras e tapas em eu mesma, até formar frases que se repetiam verbalmente e fisicamente, levando a um ápice que era interrompida por uma pausa e retirada do local atravessando a rua pela faixa de pedestre.

APONTAMENTOS

Figurino a ser pensado

Como o figurino não planejado com profundidade, a escolha era que fosse uma vestimenta comum dentre as pessoas vistas na parada de ônibus, tênis esportivo, regata branca, short de lycra preto curto pensando numa aderência da pele com a barra.

Foi observado o afastamento de algumas pessoas, por conta não somente do estranhamento já esperado da movimentação e ações na barra, mas talvez pelo figurino escolhido, que durante a performance utilizando a barra remeteu ao estereótipo sensual do senso comum em que o pole está contextualizado.

Duração- Corpo

Apesar do clima quente, suor, a barra estar deslizante impedindo de fazer inversões e figuras de cabeça para baixo, a duração de 20 minutos mostrou-se suficiente para a performance de modo que a construção do corpo dançante dentro do espaço escolhido foi satisfatória para coleta dos primeiros dados desse campo.

Relação Artista-Público

A finalização da performance foi uma parte forte, intensa que sensibilizou o público ao ver o flagelo e o sofrimento nos olhos da artista lagrimando que se expande energeticamente entre as pessoas presentes.

Compreendendo como tudo mudava rapidamente e traçando a afirmação de querer a participação desse público continuei com o texto performático me preparando fisicamente para um novo encontro.

CorpAIR Nº 2 INTERVENÇÃO

Diário de Campo 04-09-2018

THE XX

Angels - Anjos

A luz reflete da sua sombra

É mais do que eu pensei que poderia existir

Você se move pelo quarto

Como se respirar fosse fácil

Se alguém acreditasse em mim

Eles estariam tão apaixonados por você como eu estou

Eles estariam tão apaixonados por você como eu estou

Eles estariam tão apaixonados por você como eu estou

Eles estariam apaixonados, apaixonados, apaixonados

E todos os dias

Eu estou aprendendo sobre você

As coisas que mais ninguém vê

E o fim chega cedo demais

Como sonhar com anjos

E partir sem eles

E partir sem eles

Estando tão apaixonada por você como eu estou

Estando tão apaixonada por você como eu estou

Estando tão apaixonada por você como eu estou

Estando tão apaixonada, apaixonados, apaixonados

Apassionado, apaixonado, apaixonado

Apassionado, apaixonado, apaixonado

E com palavras não ditas

Uma devoção silenciosa

Eu sei que você sabe o que quero dizer

E o fim é desconhecido

Mas eu acho que estou preparada

Enquanto você estiver comigo

Foram mantidos alguns e definido novos pontos de dentro do *texto performático* criado anteriormente e nos apontamentos da 1ª Intervenção:

- Figurino escolhido vestido estilo melissa de cor branca com azul jeans desbotado, short base por baixo de cor preta, sandália rasteirinha.
- Movimentos ociosos, em transformação crescente.
- Aceleração e desaceleração dos movimentos a partir da imagem expressada pelo público presente.
- Repetição limpando a barra e de figuras na barra da parada de ônibus.
- Contato visual, e sonoro com as pessoas (construção de empatia).
- Flagelo.

Na segunda intervenção no dia 04 de setembro, por conta do trânsito prejudicou a chegada do Profº Valdemir, a performance iniciou as 12h20minh com duração de 15min, com a presença também da Profª Meireane Carvalho.

Para nossa surpresa havia um ônibus quebrado na frente da parada, nesse momento a certeza de que aquilo poderia oferecer infinitas possibilidades e mais a pressão do tempo de duração que não poderia se estender por conta de outros compromissos dos professores, o nervosismo surgiu.

Iniciei a intervenção como se estivesse aguardando o ônibus, para concentrar na construção desse corpo dançante, eu reproduzia corporalmente as formas das pessoas presentes esperarem e chamarem o ônibus, numa aceleração de ações iniciei o uso das barras, mas percebi que por ter um ônibus quebrado bem na parada as pessoas estavam se aglomerando um pouco mais distantes, atrás do ônibus quebrado portanto não percebiam a minha ação.

Comecei a me aproximar da aglomeração de pessoas já com uma movimentação corporal estabelecida comecei a jogar com as pessoas perguntando se eu podia entrar no ônibus quebrado, conforme iam respondendo eu ia acelerando e desacelerando a movimentação, entrava e saia do ônibus, fazia parada para ônibus e ficava na porta, recepcionando os passageiros, e isso foi se repetindo e aumentando a velocidade, eu entrava no ônibus quebrado que estava vazio e subia nos bancos, invertia de cabeça para baixo, se pendurava saltava, botava perna do lado de fora da janela, braço cabeça, comecei a chamar as pessoas para entrarem para experimentar assistir, dessa vez ninguém quis aceitar me ajudar nem participar, porém ninguém se impôs a minha vontade de entrar no ônibus e dançar.

Como se negando a entrar no ônibus quebrado eu utilizei dessa negação para o *ato flagelo* com as palavras e tapas em eu mesma, até formar frases que se repetiam verbalmente e fisicamente, depois essas frases eram interrompidas com a mão na boca: “você não po...você não de...hey sai dai...desce da... aqui não... não, nã...” levando a um ápice que era quebrado com uma pausa e retirada do local atravessando a rua pela faixa de pedestre.

APONTAMENTOS

Registro audiovisual

Infelizmente nesta intervenção não houve registros da performance, por contratempos a pessoa que faria este registro não pôde ir e eu não poderia cancelar a performance já com os professores presentes no local.

Figurino

Como foi apontado sobre a questão do sensual parecer presente mesmo sem a intenção mudei o figurino para um vestido estilo *melissa* de cor branca com azul jeans desbotado, short base por baixo de cor preta, sandália rasteirinha algo que achei que observei que é comum entre as mulheres observadas na parada de ônibus, ainda pensando na possibilidade da aderência da pele com a barra e com qualquer outra superfície encontrada no local.

No entanto a mudança de figurino não foi tão eficiente, ainda houve um afastamento de

algumas pessoas principalmente mulheres, o que dificultou a *construção da empatia*, que nessa intervenção ocorreu mais pela estética feminina sensual do que pelo estranhamento sobre a movimentação, reafirmando a interferência do figurino e da imagem da mulher na barra, que remete o senso comum sexual em que o pole está contextualizado.

Duração- Corpo

Desta vez o clima nublado era favorável, portanto o corpo suspenso pode ser mais explorado na barra da parada e no ônibus que estava quebrado, com muitas inversões e figuras de cabeça para baixo.

Com os contratempos desse dia, a performance aconteceu com uma duração menor que a desejada, no entanto todo o roteiro traçado como meta de experimentação desta intervenção foi realizado, e até mesmo superados por conta dos imprevistos. O jogo do risco e estratégias em tempo real foi realizado de forma eficiente para resolver algumas problemáticas como a distância da aglomeração de pessoas, a negação do público para participar das ações.

Essa intervenção me esclareceu que é necessário um tempo maior de duração para uma construção do corpo dançante dentro do espaço escolhido.

Relação Artista-Público

A finalização da performance nesta segunda intervenção foi uma parte forte, posso dizer que mais intensa comparado com a primeira, pois o corpo já vinha de uma repetição acelerada de movimentos e junto com a rejeição do público e leitura corporal deles causou uma aflição crescente, e com as palavras cortadas, veio um fim repentino da ação, indo embora atravessando a rua, talvez tenha causado um choque a quem assistia e em discussão com os professores que assistiram, foi orientado novamente a repensar elementos como o figurino, e como deveria finalizar a performance.

Em grande reflexão sobre as duas intervenções, havia uma insatisfação como artista que apesar de ter estabelecido algumas metas para alcançar, ter trabalhado sistematicamente na preparação teórica e prática, os resultados foram completamente diferentes em relação a expectativa de interação do público e resposta sobre o ato que eu queria levar politicamente com meu corpo.

Após este experimento, houve diálogo que me levaram a repensar sobre os acontecimentos, então tomei o tempo para repensar no *CorpAIR* e na importância dele como expressão artística e política num momento tão turbulento, um ano de eleições presidenciais conflituosas, cheias de notícias falsas e discursos odiosos, de ameaças a democracia, a liberdade de expressão que está ligada diretamente ao meu direito como artista e cidadã de performar em espaços públicos.

E durante esse período muitas situações aconteceram com amigos artistas, gays, negros, índios, da rua, que causaram um medo e ao mesmo tempo uma vontade de gritar alto que esse lugar é meu , é nosso, e que vamos resistir e re-existir.

Foi por pensar numa opressão maior após as eleições que resolvi fazer a intervenção final antes das eleições, com um medo que não nego, porém com muito amor e esperança de tocar as pessoas com minha arte, desta vez sem expectativa de aceitação ou negatividade do público, eu simplesmente gostaria de causar alguma sensação as pessoas presentes, não importasse a escolha política, social, ou sexual delas.



CorpAIR - INTERVENÇÃO FINAL

Diário de Campo 17-10-2018

"Precisamos pensar mais na contraversão da dança!"

(Marcos Tubarão – DJ faz parte da história do Hip Hop em Manaus)

Nesta última intervenção, somente Jady Castro estava presente, a qual registrou em vídeo parte da performance. Encontramos-nos no terminal de ônibus e seguimos até a praça discutindo sobre as inquietações anteriores da intervenção e do momento político, era claro e evidente meu receio e insegurança nesta intervenção, pois uma semana antes estávamos sentadas em uma parada de ônibus carregando nossos tecidos quando passou um ônibus e alguns jovens de dentro do coletivo gritando ofensas, evidentemente por perceberem que éramos artistas de rua e mulheres sozinhas na parada, com tamanho susto pressupomos que poderíamos ter sido agredidas se aqueles garotos estivessem fora do ônibus, portanto *CorPAIR* precisava resistir a qualquer eventualidade.

Pensando nas coisas não bem sucedidas anteriormente, foi redefinido o *texto performático*:

- Figurino escolhido corsário jeans, camiseta simples preta, e sandália rasteirinha.
- Imagens em pausa alongada, em transformação crescente através de gestos minimalistas.
- Repetição limpando a barra e de figuras congelada na barra da parada de ônibus.
- Aceleração moderada dos movimentos a partir das imagens pausadas abstraídas das pessoas em espera presente.
- Contato visual, e sonoro com as pessoas (construção de empatia).
- Flagelo.

As 12h iniciei a intervenção, o fluxo de pessoas era pequeno, o clima era de pouco sol, mas muito mormaço, posicionei na parada como se estivesse aguardando o ônibus, de óculos com uma toalha de rosto na mão, até então agindo como qualquer pessoa na parada a esperar.

Em estado de concentração e prontidão, comecei a por em prática as imagens em pausa, a primeira era simplesmente ficar encostada na barra em pé, com direção oposta ao ônibus. Essa ação sutil atraía o olhar das pessoas e causava certo estranhamento.

A partir das imagens em pausa alongada, para a transição crescente através de gestos minimalistas, com mãos, pés, olhos e etc. Jady estava na parada também como quem espera seu ônibus, então retirei o óculo e pedi que ela segurasse, em seguida pedi abraços e ninguém aceitou me dar, pedi para retirarem minha sandália duas pessoas negaram até que uma ajudou, perguntei se eu podia subir na barra disseram que sim, quatro pessoas negaram ajuda para subir e duas deram as mãos para eu subir na barra da parada de ônibus.

Passei a limpar as barras de maneira em que ia acelerando moderadamente para não perder as imagens estabelecidas e os movimentos construídos nesse corpo dançante, eu reproduzia corporalmente as formas das pessoas presentes esperarem e chamarem o ônibus, numa aceleração de ações começou a usar as barras e a dançar com os movimentos compostos, chamei pessoas para dançar e se negaram, então perguntei se eu podia dançar lá, mas ninguém respondiam nem sim, nem não.

Fiquei alguns minutos de cabeça para baixo na barra, repetindo a ação, até que surge uma amiga atriz chamada Tina Soares, alegre e entusiasmada foi me cumprimentar e a recepcionei com um abraço, convidando-a para dançar comigo. Tina aceitou e começamos a dançar de forma livre, leve, sensível ao som da rua, as pessoas, ao toque, aos olhares e ao abraço.

Ao dançar com ela eu conseguia identificar no olhar das pessoas o prazer de ver aquilo acontecendo, eu sentia a energia das pessoas no ônibus, dos motoristas, dos cobradores (as), percebia os olhares do outro lado da rua, da praça.

Nesse momento senti que os flagelos finais que sempre me incomodava bastante, transformaram-se em algo além da minha compreensão, talvez até além da compreensão do público, mas com uma certeza de ter estabelecido uma conexão com o público. Um número de mais ou menos dez pessoas estiveram os 20 minutos da performance presentes, incluindo os que se negaram a participar, mas que observaram a poética corporal realizada.

Após essa identificação do momento, tempo, pessoas, som, energia, resolvi abraçar todos da parada de ônibus, e isso ninguém me negou, então recebi muitos abraços, de pessoas sentadas, em

pé, que passaram correndo, que passaram andando e até para os ônibus foram lançados abraços.

Para finalizar, subi na barra da parada e me pendurei com as mãos segurando o teto (a parte superior de proteção da parada de ônibus) e apresentei meu nome artístico, e agradei pela presença de todos falei que era uma intervenção chamada *CorPAIR* que fazia parte do meu trabalho de conclusão de curso, depois disso as pessoas aplaudiram, e vi nos olhos de muita gente que eu havia conseguido causar questionamentos sobre o uso corpo, espaço público, arte e política, reflexões que acompanhariam essas pessoas pelo restante do dia.

Os registros audiovisuais das três intervenções encontram-se na plataforma digital Youtube e links abaixo discriminados:

Videodança CorpAir: <https://youtu.be/vqIpCid59E4>

Intervenção durante a Graduação: <https://youtu.be/v1jysnMRTnU>

Processo Final: <https://youtu.be/mJrpoWFtjBs>

Defesa da Monografia: <https://youtu.be/OyFeJ8A7Rvs>

8 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança é uma ação direta que também pode ser subjetiva, uma comunicação adaptável aos corpos que se dispõem, e assim consegue criar um diálogo. As vivências na rua durante minha construção artística, se apresentam de forma clara e objetiva em meu processo criativo no *CorpAIR*, sinto minha evolução como ser humano expresso em minhas ações performativas, por muitas vezes as pessoas que passaram olharam com rejeição, outras insultaram em momentos anteriores a este estudo, mas a resposta que escolhi é feita de forma verdadeira desse corpo que dança, que se move em solo ou em suspensão, que transcende minha matéria e atinge outros com grande energia, energia essa que transforma.

Foi um processo intenso e complexa de experimentação em cada intervenção, e imensa entrega investigando e analisando apontamentos e questionamentos levantados acerca de cada experimentação. Além de poder usar o corpo dançante suspenso como meio de comunicação com os indivíduos presentes na parada de ônibus da Praça Nossa Senhora das Graças, a possibilidade de beber em fontes como das técnicas aéreas circenses, do breakdance que já estão inseridos de forma consistente em meu corpo, e experimentar mais do ViewPoints, que ainda é algo novo em meu repertório corporal, no qual tive o privilégio de experimentar na prática em uma residência realizada pelo SESC ministrada por Renato Rocha, e numa continuação investigativa através de artigos e vídeos encontrados na internet que mostram processos de preparação com o viewpoints, e que de forma independente singular apliquei neste trabalho, que resultou positivamente em minha relação com o público, com o tempo, com o espaço, com habilidades potencializadas nas respostas práticas as problematizações apresentadas em tempo real das intervenções realizadas.

Os avanços que esta pesquisa possibilitou que o corpo se habilitasse com mais disposição e sensibilidade para uma resignificação do espaço, instigando as pessoas a uma reflexão sobre a arte/espaço, público/ e consciência política, ampliando o olhar tanto como pesquisadora quanto interprete se rentabilizando a cada contratempo, a cada risco, aprendendo a lidar com as adaptações

do planejamento, entendendo as diferenças e diversidades que cada indivíduo presente no ambiente das intervenções, reconhecendo as falhas e potencializando o ato individual e singular, articulando estudos e questionamentos sobre *CorpAIR* que inicia como uma improvisação solo e que se transforma em algo plural em interação com o público.

8. REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. **Promovendo um ambiente favorável à criatividade nas organizações.** Rev. adm. empres., São Paulo , v. 38, n. 2, p. 18-25, June 1998. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-75901998000200003&lng=en&nrm=iso>.
- ALLEMAND, D.S.; ROCHA, E. **Arte na rua e desdobramentos. Conceição-Concept.**, Campinas, SP, v. 5, n.2, p.34-48, jul./dez., 2016.
- BANANA, Adriana. **Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica.** Belo Horizonte: Clube Ur=Hor, 2012.
- BARJA, Wagner. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)**, v.1 n.1, p.213-218, jul./dez. 2008.
- BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (org.). **Introdução à pedagogia das atividades circenses.** Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.
- BRITTO, Fabiana Dultra, JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade: arte enquanto micro-resistencia urbana.** Fractal: Revista de Psicologia. Mai-2009).
- CAMPEIZ, E. C. F. S; VOLP, C. M. **Dança criativa: a qualidade da experiência subjetiva.** Revista Motriz, Rio Claro, v.10, n.3, p.167-172, set./dez. 2004.
- COSTA, Yara dos Santos. **Grupo de Balé Aéreo da UEA: A interdisciplinaridade no Ar.** In ANAIS do II e XXIV CONFAEB Metamorfozes e narrativas do ensino/aprender. Ponta Grossa: FAEB, 2014.
- COSTA, Yara dos S. & COSTA, Raissa C. B. **Corpo na Dança Aérea/Vertical: Resignificações ou Repetição de Padrões Estéticos na Dança?.** Apresentado no IV Congresso Científico de Pesquisadores em Dança (ANDA). Goiânia, 2016.
- FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica.** Fortaleza: Apostila UEC, 2002.
- GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa.** Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 4. Edição, 2002.

GOLDBAUM, Miriam Rinaldi. **Teoria e prática do viewpoints**. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06022018-094418/>>. Acesso em: 2018-06-16.

LANCINCE, Nelly; NÓBREGA, T.P. “**Corpo, dança e criação: conceitos em movimento**”. **Movimento**. Vol.16, no.3, 2010, pp. 241-258. Editorial Escola de Educação Física.

MACEDO, Cristina Alves de; OLIVEIRA, Jaciara Ornélia Nogueira de. "A **argumentação do circo contemporâneo: Estratégias argumentativas no release do espetáculo Varekai do Circo du Suleil**". In: VIEIRA, Iúta Lerce; COSTA, Maria Helenice Araújo, MORAES, Rozania Maria Alves de (organizadoras) - *Linguagem em Foco* - Revista do Programa de Pós- Graduação Em Linguística Aplicada da UECE / Universidade Estadual do Ceará . v.3. n.4. (2011) .- Fortaleza: EdUECE, 2011, pp. 27-36.

MARTINS, Cleide. **Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo**. 2002. 129 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, 2002.

ART , et cia; MEYER, Sandra. **ie point e e o om ti one e p rtir e m pr ti ni** . Revista DAPes uisa, v. , n. , lorian polis, 2008.

MUNDIM,, na Carolina & MEYER, Sandra & Weber, Suzi. **A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva**. Cena N.13(2013)

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

OIVEIRA, Andressa Karla da Silva. **Pole dance: contextos e aproximações com os estudos de Rudolf Laban**. 2016. 35f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Dança) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

OVERLIE, Mary “**The Six ie point** ” in BARTOW, Arthur. **Training of the american actor**.TCG, New York, 2006.

- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977.
- PEIXOTO, Bianca Simões. **O DIÁLOGO DANÇA/CIRCO NA CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**. 146 f. Il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- RIBAS, Cíntia Cargnin Carvalheiro; FONSECA, Regina Célia Veiga da. **Manual de Metodologia-OPET**. Curitiba, 2008.
- ROCHA, Gilmar. **O circo no Brasil – Estado da arte**. Artigo publicado na: REVISTA BRASILEIRA DE INFORMAÇÃO BIBLIOGRÁFICA EM CIÊNCIAS SOCIAIS - BIB. São Paulo, n. 70, 2.º semestre de 2010.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SILVA, Ana Clara Nery da. **Dança: biologia e comunicação no processo de socialização humana**. 2012. 60 f. Trabalho de conclusão de curso (bacharelado e licenciatura - Ciências Biológicas) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências de Rio Claro, 2012.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **As configurações do corpo na cena artística contemporânea**. *Cogito [online]*. 2008, vol.9. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100005&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1519-9479
- SOUSA, Nilza Coqueiro Pires de. **Papel evolutivo da dança: seleção de parceiros entre universitários**. 2011. 169 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, 2011.
- TURNER, Bryan S.. Crad. Maria Silvia Mourão. **Corpo e Sociedade**. São Paulo: Ideias e Letras, 2014.

ANEXOS

Registro fotográfico das Intervenções



Videodança CorpAIR-

Fonte: Acervo pessoal 2015



Intervenção 1 CorpAir – 01.08.2018

Fonte:Acervo pessoal