



# DRAMATURGIA DA IMPROVISAÇÃO:

reflexões de um fazer composicional

MARIANE ARAUJO VIEIRA | UBERLÂNDIA/2021

MARIANE ARAUJO VIEIRA

DRAMATURGIA DA IMPROVISACÃO: REFLEXÕES DE UM FAZER COMPOSICIONAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do grau de mestre.  
Orientador: Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

V658  
2021

Vieira, Mariane Araujo, 1994-  
Dramaturgia da Improvisação [recurso eletrônico] :  
Reflexões de um fazer improvisacional / Mariane Araujo  
Vieira. - 2021.  
  
Orientador: Jarbas Siqueira Ramos.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.52>  
Inclui bibliografia.  
  
1. Teatro. I. Ramos, Jarbas Siqueira, 1984-, (Orient.).  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em  
Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091





**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	em Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	22/02/2021	Hora de início:	19:00	Hora de encerramento:	20:50
Matrícula do Discente:	11912ARC011				
Nome do Discente:	Mariane Araujo Vieira				
Título do Trabalho:	DRAMATURGIA DA IMPROVISACÃO: REFLEXÕES DE UM FAZER COMPOSICIONAL				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Linha 1: Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Corpo-Encruzilhada e seus Atravessamentos: Estudos Artísticos em Perspectiva Descolonial				

Reuniu-se virtualmente, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Narciso Larangeira Telles da Silva, Marina Fernanda Elias Volpe e Jarbas Siqueira Ramos, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr. Jarbas Siqueira Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Jarbas Siqueira Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/02/2021, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/02/2021, às 20:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Fernanda Elias Volpe, Usuário Externo**, em 22/02/2021, às 20:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2580789** e o código CRC **DC16E231**.

# AGRADECIMENTOS



Agradeço à minha família, Eliane, Marina e José Mário, que apoiaram e confiaram na minha escolha de fazer e estudar dança.

Agradeço ao Prof. Dr. Jarbas Siqueira não só pela orientação nesta dissertação, mas pela participação como amigo-orientador durante toda a graduação e o mestrado, incentivando-me e fazendo-me acreditar nas minhas pesquisas acadêmicas e artísticas.

Agradeço ao NEID (Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança) por tantas trocas e reflexões sobre improvisação em dança, por tantas danças vivenciadas presencialmente e on-line, por todo o apoio na minha pesquisa enquanto improvisadora. Agradeço aos professores Patrícia Chavarelli, Luciana Arslan, Jucelino Mendes, Isabela Giorgiano, Jessica Lana e Jarbas Siqueira.

Agradeço ao grupo Strondum pelas práticas artísticas que me movem tanto, em especial ao Claudio Henrique, ao Guilherme Conrado e ao Eduardo Paiva, que estavam próximos a mim nestes últimos dois anos.

Agradeço ao BANDO – Grupo de Estudos em Improvisação em Dança – pelas conversas nas quintas-feiras de manhã, com muita arte, movimento e questionamentos sobre a dança e sobre a vida.

Agradeço às artistas Líria Moraes, Dudude Hermann e Diogo Granato por terem se disponibilizado a responder ao questionário e participar das entrevistas.

Agradeço, especialmente, ao Lucio, pelo amor e pela parceria de longa data.

Agradeço a todos os meus amigos que me incentivaram e me deram apoio quando precisei, em especial, Ana Beatriz, Jessica Lana, Vanessa Garcia, Herick Fernandes, Tatiane Cacique, Aline Salmin e Nádia Yoshi.

Agradeço à Isabela Giorgiano por ter se disponibilizado tão prontamente a fazer a diagramação e criação visual deste trabalho.

Agradeço à Fapemig pela concessão da bolsa, tão necessária neste momento de finalização de processo acadêmico e essencial no período da escrita, que foi concomitante à pandemia da COVID-19.

# RESUMO

Esta dissertação teve como foco investigar a dimensão da dramaturgia na composição em tempo real na dança. Para tanto, o texto está dividido em duas partes. Na primeira, proponho uma discussão sobre a composição em tempo real com foco nas experiências artísticas do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança e nas entrevistas feitas com Líria Morais, Dudude Hermann e Diogo Granato. Na segunda, apresento as dimensões artísticas e históricas importantes para a construção do pensamento sobre dramaturgia e improvisação na cena contemporânea em dança, buscando subsidiar a discussão sobre o conceito de dramaturgia da improvisação, tema central do trabalho. Ao longo do texto, são debatidas questões como a prática artística na improvisação, as particularidades do fazer improvisacional, o uso de regras como restrição e ferramenta de um jogo na composição em tempo real, os aspectos da preparação na improvisação com a finalidade de construir uma dramaturgia na improvisação, a ideia de autonomia e autoria do fazer criativo em tempo real, a efemeridade, transitoriedade e singularidade da criação na dramaturgia da improvisação, a elaboração da dramaturgia como parte do trabalho de improvisadoras e espectadoras, as dimensões performativas da improvisação e o acontecimento como elemento imprescindível para se compreender a dramaturgia da improvisação como uma trama de emergências e afetos que se dão no corpo e em toda a materialidade da cena. Este trabalho suscita algumas interlocuções com a cena contemporânea em dança e busca fundamentar a improvisação como um campo de atuação e conhecimento próprios. Espera-se que este trabalho possa abrir novos horizontes e ser referência para futuros trabalhos no campo da dança, da dramaturgia e da improvisação, sejam eles acadêmicos ou não.

Palavras-chave: Dramaturgia da improvisação. Composição em tempo real. Improvisação. Dança.

# ABSTRACT

This dissertation investigated the dimension of dramaturgy in real-time composition in dance. To this end, the text is divided into two parts. The first one approaches real-time composition focusing on the artistic experiences of the *Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança* (Center for Studies in Dance Improvisation) and on the interviews with Líria Morays, Dudude Hermann, and Diogo Granato. The second part presents important artistic and historical dimensions for the construction of the reflection about dramaturgy and improvisation in the contemporary dance scene, seeking to support the discussion on the concept of Improvisational Dramaturgy, which is the central theme of this work. The text discusses a myriad of topics, such as the artistic practice in improvisation; the particularities of improvisational making; the use of rules as restrictions and tools of a game in real-time composition; the aspects of preparation in improvisation to construct dramaturgy; the idea of autonomy and authorship of creative making in real time; the ephemerality, transience, and uniqueness of creation in improvisational dramaturgy; the elaboration of dramaturgy as part of the work of improvisers and spectators; the performative dimensions of improvisation and the event as an essential element to the understanding of improvisational dramaturgy as a weave of emergencies and affections that take place in the body and in all the materiality of the scene. This work dialogues with the contemporary dance scene and seeks to set the grounds for improvisation as a field of performance and knowledge itself. We hope that this work can open up new horizons and be a reference for future academic or professional works in the field of dance, dramaturgy, and improvisation.

Keywords: Improvisational dramaturgy. Real-time composition. Improvisation. Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Obras de Clovis Graciano, sem título	30
Figura 2 - <i>Corpos (In)Dóceis</i> - Exposição no MUnA - UFU	32
Figura 3 - Estruturas <i>Corpos (In)Dóceis</i>	34
Figura 4 - <i>Corpos (In)Dóceis</i> no MUNA	35
Figura 5 - Apresentação do <i>SOMA</i> no Festival Entreates, em 2018	38
Figura 6 - Seções do <i>SOMA</i>	39
Figura 7 - Recurso dos jogos no <i>SOMA</i>	40
Figura 8 - Apresentação no Festival Entreates, em 2018	43
Figura 9 - Dudude Hermann	44
Figura 10 - Cena de <i>Sketchbook</i> , de Diogo Granato	46
Figura 11 - Liria Morais	47
Figura 12 - <i>Menu</i> , do Grupo Radar	59
Figura 13 - <i>Trio Jogo Coreográfico</i>	60
Figura 14 - Vídeo do <i>Sobre pontos, retas e planos</i>	61
Figura 15 - Espetáculo <i>Sobre pontos, retas e planos</i>	61
Figura 16 - Registro do espetáculo <i>Sobre pontos, retas e planos</i> na UFU	62
Figura 17 - Balé de Ação em Noverre, personagem “O vingador”	81
Figura 18 - Obra <i>Les Petits Riens</i> , coreografada por Noverre em 1786	82
Figura 19 - <i>Shéhérazade</i> , com Michel Fokine e sua esposa, Vera Fokina, em 1910	84
Figura 20 - Michel Fokine em <i>Le Spectre de la rose</i> , em 1914	84
Figura 21 - <i>Icosaedro</i> de Rudolf Laban	87
Figura 22 - Anna Halprin, em <i>The Branch</i>	90
Figura 23 - Anna Halprin, <i>Ceremony of Us, workshop</i> em São Francisco, EUA	91
Figura 24 - <i>Judson Dance Theater: The Work Is Never Done</i>	92
Figura 25 - Pina Bausch, <i>Água</i>	92
Figura 26 - Espetáculo <i>Mutações</i> , de Merce Cunningham	94
Figura 27 - <i>Inattentional Blindness-How Many Passes</i> (Cegueira por desatenção - Quantos passos).	109
Figura 28 - Espetáculo <i>Juanita</i>	113
Figura 29 - Espetáculo <i>Nosso Primeiras Histórias</i>	114
Figura 30 - <i>Corpos (In)Dóceis</i>	121
Figura 31 - Mapeamento: questão 2	181
Figura 32 - Mapeamento: questão 5	182
Figura 33 - Mapeamento: questão 6	183
Figura 34 - Mapeamento: questão 7	184
Figura 35 - Mapeamento: questão 11	185
Figura 36 - Mapeamento: questão 13	186
Figura 37 - Mapeamento: questão 18	186
Figura 38 - Mapeamento: questão 18.1	187

INTRODUÇÃO	7
PARTE I	
1. Composição em tempo real	20
1.1 Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança - NEID	29
1.2 Entrevistas	44
1.2.1. Uma liberdade entre arte x vida	44
1.2.2 Dançar para improvisar	46
1.2.3 A criação de coisas novas é junto	47
1.2.4 Um diálogo inventa(ria)do de várias vozes	49
1.3 Particularidades da composição em tempo real: diálogos sobre criação, procedimentos, preparação e autoria	56
PARTE II	
2 Dramaturgia da Improvisação	79
2.1 Dramaturgia e improvisação: aspectos históricos	80
2.2 O que pode vir a ser uma dramaturgia?	96
2.3 Dramaturgia da improvisação: modos de composição	102
2.4 Dramaturgia: enunciados de uma performatividade	111
2.5 O Acontecimento: corpo em criação no instante	123
3 Considerações Finais	129
REFERÊNCIAS	133
ANEXO A - Desenhos e Escritas	146
ANEXO B - Entrevistas	157
ANEXO C - Mapeamento	179



# INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é um grande desenrolar de uma trajetória acadêmica, prática e pessoal que venho realizando desde a graduação em Dança, iniciada em 2012. Sou Mariane, nascida em Uberlândia, artista, professora de dança contemporânea, coreógrafa, bailarina e atleta de brincadeira. Comecei a dançar ainda criança e já sabia que o corpo em movimento era algo muito mágico e que eu deveria continuar desvendando-o na minha vida adulta. Iniciei, com seis anos, aulas de jazz em uma academia de dança do bairro. Já na adolescência, em época de vestibular, eu deveria escolher um curso na faculdade e fiquei em dúvida entre Educação Física e o curso de bacharelado em Dança na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), que tinha recém-inaugurado no ano de 2011.

Quando entrei na graduação, um novo mundo com diversas possibilidades, das quais ninguém tinha me falado antes, estava ali para ser testado e reinventado. Nesse curso, conheci a Profa. Dra. Ana Mundim, que chamou os alunos da graduação para participarem do grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e Territorialidade<sup>1</sup>. O grupo tinha como viés a investigação do conceito de espaço em uma pesquisa prática de composição em tempo real, além de aprofundar nos estudos que ampliam relações interdisciplinares com as áreas da Física Mecânica e da Arquitetura.

Foi um divisor de águas participar desse grupo de pesquisa, pois aí se iniciou meu interesse pela improvisação e pela composição em tempo real. Junto com o grupo, apresentei o trabalho *Sobre Pontos, Retas e Planos*, que circulou em diferentes regiões do Brasil, na Argentina e na Colômbia.

Com o grupo, comecei a me interessar pelos estudos da interdisciplinaridade entre física e dança, que culminaram em duas iniciações científicas – desenvolvidas com o apoio da Fapemig, nos anos 2013/2014 e 2014/2015 – e na realização do meu trabalho de conclusão de curso (TCC). A primeira pesquisa, intitulada *Alguns aspectos da física mecânica e da dança: procedimentos técnico-criativos* (VIEIRA, 2015), visou analisar os conceitos de torque, rotação e equilíbrio para uma análise do movimento. O segundo trabalho, *Espaço: interações de conceitos entre física e dança*, teve como foco aprofundar

1. Atualmente, o grupo se intitula Dramaturgia do Corpospaço. Em 2017, foi transferido para Fortaleza, com vínculo com o curso de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). O grupo hoje desenvolve estudos teórico-práticos sobre o movimento em dança e a composição em tempo real, com base em suas possíveis lógicas espaciais (MUNDIM, 2013, p. 1).

o conceito de espaço sob a perspectiva da física e desenvolver um processo criativo de um espetáculo de composição em tempo real em dança. E, por último, meu TCC, intitulado *Interdisciplinaridades criativas na composição em dança* (VIEIRA, 2016), analisou a composição em tempo real na dança apresentada do ponto de vista de alguns aspectos da física quântica, colocando em questão conceitos como realidade, matéria e interconexões.

No ano de 2017, o grupo Dramaturgias do Corpospaço migrou junto com a Ana Mundim para a Universidade Federal do Ceará (UFC), e foi iniciado um novo grupo vinculado à UFU, intitulado Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID), coordenado pelo Prof. Dr. Jarbas Siqueira. Neste grupo, decidimos revezar a condução das práticas entre os integrantes mensalmente, e essa possibilidade me fez adentrar mais o trabalho de composição em tempo real. Perguntas surgiram a partir dessa experiência: o que o grupo entende por composição? Como criar propostas corporais que poderiam ser lançadas na cena? Como treinar o jogo? Como desenvolver a escuta, a presença e as relações de conexão na improvisação?

Foi a partir dessas reflexões que surgiu o tema desta pesquisa, pois comecei a perceber que essas escolhas de movimentos para criar uma composição na improvisação em dança poderiam ser entendidas, em um trabalho artístico, como dramaturgia. Nesse sentido, propus-me a discutir sobre questões que perpassam a improvisação em dança e sobre as questões de composição, criação e dramaturgia que se dão em tempo real.

Por trabalhar e pesquisar sobre a composição em tempo real ao longo de sete anos, sinto que tenho grande envolvimento com o tema, o que me motivou a realizar esta pesquisa com muito respeito, aprofundamento, ética e vontade. Esse envolvimento colaborou nos processos práticos e de reflexão conceitual, pois foi possível dançar, compartilhar e criar diferentes dramaturgias para entender, no meu corpo, e observar, no corpo do outro, a criação de novas composições. Essa relação próxima entre o sujeito da pesquisa e o objeto de pesquisa é vista por Armindo Bião (2007, p. 29) assim:

Do ponto de vista epistemológico, além de um conjunto de noções de referência conceitual [...], vale considerar quatro condições desejáveis para o bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor. Vale, também,

assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela generosa construção de um discurso sobre o trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária.

Nesse sentido, busco, enquanto pesquisadora, bailarina, coreógrafa e professora, transformar em material teórico os elementos que me atravessaram nessa trajetória, principalmente aqueles da prática corporal, que também foram e continuam sendo compartilhados com outros corpos. Foi a partir desses diferentes percursos que busquei destrinchar aspectos da improvisação, que incluem diálogos sobre criação, procedimentos, composição, preparação e debates sobre autoria na improvisação.

Além disso, propus a problematização do termo dramaturgia da improvisação com o intuito de verticalizar as reflexões sobre os aspectos da composição em tempo real em dança, colaborando com a criação de um saber prático, conceitual e estético em dança. Compreendo, assim, que os conceitos aqui abordados, que não são fixos ou dados como prontos ou estáveis, atravessam constantemente o meu pensar-fazer enquanto improvisadora, pesquisadora e artista.

Para abordar essa temática e identificar a pessoa que improvisa na cena, utilizarei o termo improvisadora, no gênero feminino, uma vez que identifico uma maioria de mulheres que trabalha/estuda na dança e, em específico, na composição improvisada na dança. Sinto que esse termo abarca um grupo maior de pessoas que dançam, além de legitimar de forma política esse lugar da mulher na dança. Quando uso o termo improvisadora, generalizo-o para todas, todos e todes que se identificam com a prática improvisacional.

Dito isso, o objetivo desta pesquisa é analisar e refletir sobre a dramaturgia na dança e na composição em tempo real. Assim, início com as seguintes perguntas: como o conceito dramaturgia pode ser entendido na composição em tempo real? Como criar composição sem pré-estabelecer estruturas fixas que são criadas no instante e em coletivo? Como quem improvisa escolhe o que vai ou não para a cena? Para desenvolver essas questões, divido o texto em duas partes, que me parecem organizar de forma mais clara os temas abordados. Essas duas partes podem ser lidas separadamente ou em ordens diferentes, entendendo-se que os temas se complementam, mas que possuem certa autonomia.

Na Parte I, discuto a composição em tempo real, apresentando inicialmente experimentações e criações desenvolvidas pelo Substantivo Coletivo<sup>2</sup> e entendendo a importância da prática como ponto de partida, isto é, um debate a partir da prática, e não como uma ferramenta de demonstração de uma teoria. Depois, faço um diálogo com as artistas Dudude Herrmann, Diogo Granato e Líria Morais, que desenvolvem modos distintos de trabalhar com a improvisação como apresentação em dança.

Ainda na Parte I, discuto algumas particularidades do fazer improvisacional que se diferem do fazer coreográfico, o uso de regras como restrição e ferramenta de um jogo improvisacional, aspectos sobre a preparação na improvisação com a finalidade de construir uma dramaturgia na improvisação e, por último, a ideia de autonomia e autoria do fazer criativo em tempo real.

Na Parte II, introduzo o texto apresentando, de maneira mais formal, artistas e contextos históricos importantes para a construção do pensamento de dramaturgia e da improvisação na cena contemporânea em dança<sup>3</sup>. Neste estudo, foi possível identificar que os primeiros artistas a questionarem a necessidade e a utilização do termo dramaturgia são os mesmos precursores do fazer improvisacional utilizado nos processos de criação e apresentação da cena dançada. Princípios como o cuidado com a tessitura da composição, a valorização da autonomia do sujeito que dança e o uso da técnica como um elemento não hierárquico foram elencados como fator comum na história da improvisação e da dramaturgia na dança.

Após essa contextualização histórica, apresento uma reflexão sobre a dramaturgia na dança, apontando algumas definições desenvolvidas por artistas e pesquisadoras da cena. Por meio de uma primeira busca pelo termo dramaturgia, algumas palavras-chave aparecem constantemente, como composição, estruturação, organização, ligação e construção. Assim, discuto a partir desses termos o que pode ser entendido por dramaturgia, defendendo que a dramaturgia também é um modo de estruturação e composição dos elementos da cena que se organizam em um fazer que é um dizer particular

2. O Substantivo Coletivo é um grupo artístico vinculado ao Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança da UFU que tem como objetivo a produção de trabalhos no campo da Improvisação em dança. Disponível em: [www.substantivocoletivo.com.br](http://www.substantivocoletivo.com.br). Os trabalhos desenvolvidos neste grupo são analisados ao longo do texto.

3. Apresento uma das perspectivas históricas com foco nas produções europeias e norte-americanas.



de cada obra artística. como: composição, estruturação, organização, ligação e construção.

Nesse sentido, aponto o conceito de dramaturgia da improvisação como forma de discutir uma particularidade da composição em tempo real, que aborda aspectos sobre como construir uma dramaturgia no momento da apresentação e que gera uma autonomia de criação e execução por parte das improvisadoras, isto é, possibilita que o sujeito que faz e atua na cena também seja o sujeito que elabora a dramaturgia do próprio trabalho. A dramaturgia da improvisação, assim, é escolhida aqui como forma de delinear modos de relação e criação efêmera da improvisadora que se dá sempre em cena. A possibilidade de escolher, formar, criar e selecionar fazem parte, de maneira inerente, da dramaturgia da improvisação. Contudo, apesar de delinear um pensamento próprio, que surge da minha prática, não tenho a intenção de encontrar uma definição estática para esse termo, mas, sim, levantar questões, pensamentos e ideias que sejam interessantes para o campo da improvisação em dança.

Ainda na Parte II, introduzo o pensamento sobre a dramaturgia como um fazer-dizer da improvisadora, tendo como referência a pesquisa de Jusara Setenta (2008), e analisando-o sob o ponto de vista da estética do performativo, com base nos estudos de Erika Fischer-Lichte (2011). É por meio dessas duas linhas de pensamento que também entendo a dramaturgia da improvisação como uma trama de emergências e de acontecimentos que se dão no corpo e em toda a materialidade da cena. Nesse percurso, finalizo essa parte apontando o que compreendo sobre acontecimento com base nas minhas experiências como improvisadora.

Nos anexos deste trabalho, estão as entrevistas completas feitas com Dudude Herrmann, Diogo Granato e Lúria Moraes, uma escrita à mão mais livre e “menos acadêmica” sobre improvisação e dramaturgia da improvisação e, por último, alguns dados selecionados a partir do mapeamento realizado pelo BANDO – Grupo de estudos em improvisação em dança<sup>4</sup> –, que visou reconhecer quem são os agentes na improvisação em dança no Brasil, propondo o esboço de um diagnóstico em torno desse campo na dança no Brasil.

4. Mais informações sobre esse mapeamento e sobre o BANDO estão na página 16 e no Anexo C.

# PARTE I

## COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL



# 1 COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

Atravessada por uma prática

Um diálogo que surge de uma inquietação do fazer artístico.

Uma prática que se apresenta entre relatos e pensamentos.

Um texto sobre a improvisação em dança e possíveis desdobramentos.

“Pois a vida é impronunciável”  
(LISPECTOR, 1998, p. 72)

A improvisação em dança é um universo gigantesco, com informações e complexidades práticas e teóricas que apresentam um amplo campo de análise e pesquisa em todas as suas formas de atuação. Importantes pesquisadoras na área acadêmica começaram a olhar para a improvisação como um campo de investigação do estudo do corpo em movimento e da criação em dança. No Brasil, temos nomes como Cleide Martins (2002), Zilá Muniz (2004), Liria Morais (2010), Mara Guerreiro (2008), Ana Mundim (2017) e Marina Elias Volpe (2007), que desenvolveram um riquíssimo material sobre a improvisação aqui e apontaram diferentes perspectivas desse fazer.

A partir dos anos 1950 e 1960, junto com o movimento criado pela *Judson Dance Theater*, o termo improvisação começou a ser difundido como possibilidade de ser um modo de composição e apresentação na dança. Alguns artistas, como Anna Halprin (1920-), Isadora Duncan (1877-1927) e James Waring (1922-1975), já utilizavam a improvisação para explorar a relação corpo e espaço e extrapolar os limites estáticos da coreografia da dança moderna. Com o movimento da *Judson Dance Theatre*, a improvisação se tornou uma forma de questionar, criticar e revolucionar os fazeres em dança:

Não existiam ensaios, as performances eram como experimentos metalingüísticos da dança. Os incômodos e questões eram levados ao público em seu ato de experimentação. Movimentos cotidianos, e não-artistas, foram levados ao “palco”. Uma prática instituída na busca de novos formatos, onde a improvisação passou a ser vista e considerada como uma forma de composição em dança (GUERREIRO, 2008, p. 18).

Outros artistas, como David Zambrano, Deborah Hay, Ivan Hagendoorn, João Fiadeiro, Lisa Nelson, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert E. Dunn e Julyen Hamilton<sup>5</sup>, continuaram a utilizar a improvisação de

5. Cito estes artistas dentro de uma perspectiva eurocêntrica e que não abarca outros fazeres improvisacionais de outras partes do mundo.

forma singular, criando as próprias nomenclaturas e procedimentos. Contudo, não houve ainda uma tentativa de consenso, desde os anos 1950 até 2020 (ano em que esta dissertação foi escrita), sobre uma maneira comum pela qual os artistas que improvisam em cena denominam essa prática. Segundo Andrew Harwood (*apud* WEBER, 2011 p. 153-154),

A dança é um meio, é um “universo”, e a improvisação é um pequeno país dentro do universo da dança. A improvisação em meio à dança não é grande, comparado com a dança de modo mais amplo. Você sabe, se você olhar para o mundo clássico, se você olhar para a dança moderna, a dança folclórica, as danças étnicas, elas têm muitos séculos! Muita história. [...] Improvisação é um ramo particular de um interesse de expressão, porque há improvisadores de todos os tipos de categorias.

Outra importante reflexão é apresentada por Mara Guerreiro (2008, p. 1), quando diz

Segundo Nelson e Paxton, improvisação “é uma palavra incorreta”, muito genérica, exigindo um trabalho de classificação e detalhamento. Classificações auxiliam nas observações, análises e entendimentos, pois cada decisão, recorte ou interesse direcionam para alguns modos de uso, delimitados pelas restrições implicadas em suas propostas e desenvolvimentos.

Na dança, a improvisação é utilizada em diferentes contextos e com objetivos diversos. Por exemplo, ela pode se tornar uma ferramenta de criação coreográfica ou de experimentação livre para descoberta de vocabulários de movimento, como pesquisa somática, ou pode ser um modo de apresentação artística, isto é, de improvisar em cena. Para esta última categoria, não há um consenso entre os artistas sobre qual nome dar para esse tipo de prática.

Esse dissenso e a criação de diferentes termos podem ser observados no modo como alguns artistas brasileiros têm denominado a sua prática com a improvisação em cena. Diogo Granato<sup>6</sup> intitula de Improviso Cênico uma

6. Entrevista concedida por Diogo Granato. [set. 2019]. Entrevistadora: Mariane Araujo. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

apresentação cujo resultado final é a improvisação; Bárbara Silva (2012) a denomina de Composição Improvisada; Daniela Guimarães (2012) usa o termo Dramaturgia em Tempo Presente; e Ana Mundim (2017) sugere o termo Composição em Tempo Real.

Este último termo será mais utilizado nesta pesquisa e será detalhado ao longo do texto. É um conceito que ficou conhecido no Brasil por meio do artista português João Fiadeiro, que desenvolveu um modo de trabalhar com a improvisação que não necessariamente acontece em cena, mas que se tornou uma ferramenta prático-teórica de trabalhar processos de decisão em composição utilizada por muitas pessoas de diferentes áreas, não só nas Artes. Assim, o mesmo conceito – composição em tempo real – é utilizado para práticas e pesquisas diferentes, o que pode gerar confusão em muitas pessoas que não são próximas da improvisação em dança.

A definição de um nome que identifica determinada prática está muito atrelada à escolha de uma metodologia. Esse movimento é comum entre os artistas que têm desenvolvido estudos sobre improvisação, como, por exemplo, quando Steve Paxton elabora a ideia de Contato Improvisação, quando surge o *Tuning Score* desenvolvido por Lisa Nelson, quando Mark Tompkins propõe o *Real Time Composition/Instant Composition*, quando Mary Overlie e Anne Bogart apresentam o *Viewpoints* e quando Diego Mauriño desenvolve as Operações Cênicas.

Líria Morais<sup>7</sup>, em entrevista concedida para a realização desta pesquisa, cita o termo Composição Situada para desenvolver o trabalho de improvisação em relação com o espaço. Dudude Hermann<sup>8</sup> denomina o seu fazer prático de Improvisação em Dança ou Estruturas Ventiladas. Segundo ela,

no Brasil a necessidade de ter que explicar e não se fazer entender é chato demais. Quando a questão de nomear, de fato não me preocupo tanto com isso. Lisa Nelson diz sempre que a palavra “improvisação” é uma palavra gigante e assim cabe muitos entendimentos ainda equivocados. Mas com paciência vamos caminhando e nos fazendo compreender e também conseguindo adeptos a este fazer dança.

7. Entrevista concedida por Líria Morais em nov. 2019. Entrevistadora: Mariane Araujo. Uberlândia. 54 min. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

8. Entrevista concedida por Dudude Hermann em out. 2019. Entrevistadora: Mariane Araujo. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

Outras nomenclaturas que apareceram ao longo desta pesquisa foram composição instantânea, improvisação em dança/teatro, zona de improviso, improvisação-dança e composição espontânea.

Esse dissenso/pluralidade entre os artistas que utilizam a improvisação enquanto cena, como o próprio ato performativo em si, pode ser visto a partir de duas perspectivas: (i) uma forma de dizer sobre o que se faz, que é tão singular que não se adequa com outros modos que não a do próprio artista; e (ii) uma forma apontada por Leonardo Harispe (2014, p. 10), em que “expressões tais como ‘composição espontânea’, ‘extemporânea’, ‘instantânea’ – e outras afins – circulam mais perto do uso coloquial que da devida apreciação teórica”.

Abro um parêntese nesta parte para dizer que, durante o segundo ano desta pesquisa de mestrado, em 2020, ocorreu a pandemia provocada pela COVID-19, que exigiu o isolamento social da maioria das pessoas no mundo. Em decorrência desse momento, artistas improvisadoras de diferentes estados do Brasil se juntaram uma vez por semana em plataformas digitais e criaram o BANDO – Grupo de Pesquisa em Improvisação em Dança<sup>9</sup>. Esses encontros tinham como interesse a troca de saberes sobre a improvisação em dança e possíveis interdisciplinaridades com outros campos de conhecimento. Nessa oportunidade, tive o prazer de vivenciar uma estrutura de diálogo muito flexível, aberta e diversificada sobre improvisação em dança. Em um dos primeiros encontros de que participei, houve um debate sobre os termos que servem (naquele determinado momento) às práticas de diferentes artistas que estavam participando, sendo apontados os seguintes: estratégias improvisacionais ou composição improvisada; composição em tempo real; jogo; sistema; tomada de decisão; composição cênica improvisada ou composição improvisada; e verbo improvisar.

Uma ação criada pelo BANDO, que também colabora para essa discussão, é o Mapeamento – Improvisação em Dança no Brasil<sup>10</sup>, realizado no

9. O BANDO nasceu de um desejo (que surgiu a partir das lives do @temporaldanca) de Ana Mundim, Liana Gesteira e Kiran Gorki de fazer encontros semanais para trocar ideias sobre improvisação. Os encontros estão disponíveis no YouTube. Disponível em: [https://www.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy\\_NQ](https://www.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy_NQ). Acesso em: 6 set. 2020.

10. Esse material está no Anexo C e será divulgado futuramente sem data estabelecida via Instagram no @bando.temporal e no blog disponível em: <https://bandodeimproviso.wordpress.com/>. Acesso em: 2 set. 2020.13.

ano de 2020, que visou identificar profissionais da dança que de algum modo lidam com improvisação. Nessa pesquisa, foi feita a seguinte pergunta<sup>11</sup>: como você define os seus trabalhos em dança? Para responder a essa questão, o artista poderia selecionar mais de uma alternativa, além de incluir outras opções não citadas. Das 316 respostas do questionário, 274 selecionaram a opção “improvisação”. A maioria das pessoas marcou mais de duas opções, incluindo performance, coreografia, dança-teatro e educação. Na opção “outros”, apareceram os termos composição em tempo real, derivante de lugares inusitados, *jams*, flamenco, contato improvisação, terapia, entre outros. Nesse sentido, observei a recorrência de artistas que trabalham com improvisação como cena, mas não só com esse tipo de prática, mas também em trabalhos coreografados, instalações e outros inúmeros formatos e termos que identificam um trabalho artístico.

Junto ao Bando, percebi que dar nome ao que se faz enquanto improvisação como prática artística é ainda uma discussão muito recente, plural e complexa. Mesmo encontrando muitos estudos acadêmicos sobre a improvisação na dança, na fala dos artistas do BANDO era possível perceber que não havia uma vontade de fechar-se em um termo ou fixá-lo nas práticas. Conrado Falbo<sup>12</sup> comenta que a escolha do nome para identificar o que se faz “é uma questão ética e que os termos que ele usa na prática mudam, passam a não ser, seja por mudança interna ou por desconhecimento mesmo. É normal que isso aconteça, a mudança, a impermanência, a transformação” (BANDO, 2020). Sobre isso, Dudude Hermann diz que “estamos nos atrevendo com alguma coisa que não sabemos muito bem o que queremos. Isso é ótimo. Temos uma ‘parecência’ muito boa, de nós seres contemporâneos. Estamos em ressonância” (BANDO, 2020). Ela ainda comenta:

A palavra que nos guia é a improvisação. E dentro da improvisação tem a ação. E aí as derivações dessas palavras vão deslizando entre nós. As palavras estão aí pra gente usar. É muito “feio” tomar conta dessas palavras, dizer que é só de uma pessoa. Todos bebemos da improvisação e que devemos deixar pra lá essa pre-

ocupação... Sempre bom reconhecer nossos pares, as pessoas que falam sobre esse tema. Mas não se apegar muito a isso. Como que o discurso, essa escrita, ela é viva, ela tá viva. Os jovens que estão entrando podem começar a entortar esse lugar. Aqui no Brasil, quando é que a improvisação começou a ser uma obra em si? Ela é um neném. Ela precisa continuar meio desconhecida, porque ela tá no presente. As certezas são incertas. Eu preciso dessa incerteza pra poder ir. Se eu tiver muito certa, não vai dar certo (BANDO, 2020).

Como forma de assumir uma posição e identificar o termo que será abordado nesta pesquisa (mesmo que temporariamente), o mais comum e utilizado será composição<sup>13</sup> em tempo real. A escolha por esse termo se dá por entender que a improvisação organiza uma composição dentro de um âmbito estético/artístico, para além de uma improvisação livre, e que apresenta uma dramaturgia<sup>14</sup> criada ao mesmo tempo em que é realizada diante de um público.

Esse termo me foi apresentado pela Profa. Dra. Ana Mundim durante minha graduação na UFU, quando participei do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço entre os anos de 2012 e 2016, e foi por meio desse grupo que a terminologia composição em tempo real se tornou referência para os meus estudos em improvisação em dança. Além disso, aproximo-me da definição que Ana Mundim (2012) aponta sobre a composição em tempo real por esse termo estar relacionado com um pensamento de composição, que possibilita uma conexão direta de criação com o público e a improvisadora. Assim,

[o] processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experimentar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constan-

11. Pergunta número sete do questionário. As respostas estão disponibilizadas no Anexo C.

12. Artista transdisciplinar e integrante do Coletivo Lugar Comum (PE).

13. A composição é vista neste trabalho como uma forma de organização da dança em cena que, para além de junção de partes em uma obra, deve ser vista como o conjunto que se transforma em criação artística.

14. As discussões sobre dramaturgia serão abordadas na Parte II desta dissertação.

temente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e, portanto, emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrrupturas como microrrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações (MEYER, 2006, p. 4).

Nessa perspectiva, a composição em tempo real é uma prática artística que tem como foco a realização da improvisação na cena, o que inclui o público como elemento inerente desse fazer. Como aponta Mundim (2017, p. 115),

improvisar é distinto de compor em tempo real. A improvisação não necessariamente pressupõe um espectador. A composição em tempo real, sim. Nesse sentido, a composição em tempo real é a obra em si. Não está tanto vinculada a um campo de ideias, que não se transforma em ação, senão à própria ação como campo de conhecimento e atuação.

Em relação ao que seja o “tempo real” da composição, entendo que esse modo de dançar cria uma temporalidade focada no momento presente, que é continuamente atualizado pelas relações estabelecidas; isto é, a dança não se torna a execução de movimentos já decorados e bem treinados que são repetidos diante de um público em um tempo presente, mas ela é criada na relação com o espectador e com os outros elementos do entorno no instante apresentado.

É recorrente encontrar o termo tempo real ou *real time* nos estudos do campo da computação, que qualifica esse termo como um modo em que o sistema computacional recebe informação e, então, comunica (gera uma resposta) imediatamente. Esse tempo me parece similar ao modo como a improvisadora escolhe e realiza a composição. Entretanto, ao contrário de um computador que gera uma informação automatizada, a improvisadora não tem uma resposta pronta para cada estímulo dado, mas ainda assim é

necessário uma agilidade e prontidão entre o que a provoca e o que é gerado/escolhido para estar na cena. Nessa perspectiva, parece-me existir uma habilidade necessária à improvisação: a agilidade de processamento das relações criadas no corpo com os elementos da cena, que geram respostas que se dão na composição, ou seja, as escolhas são elaboradas dentro de uma perspectiva artística e imbricadas na dramaturgia do trabalho.

Mas qual seria esse tempo do “tempo real”? Buscando refletir sobre a ideia de tempo de uma forma mais profunda, encontro nos textos de Maria Helena Augusto (2015)<sup>15</sup> a noção de que o tempo não é única e universal; pelo contrário, ela se torna plural e distinta de acordo com a área de conhecimento que é estudada, ou seja, as noções de tempo físico, tempo biológico, tempo social e tempo vivido se diferenciam pela perspectiva de onde se analisa. Em suas pesquisas, Maria Helena identifica que a palavra tempo pode ser entendida “como símbolo da relação estabelecida por um grupo humano entre dois ou mais processos, dentre os quais um é tomado como quadro de referência ou medida dos demais” (AUGUSTO, 2015, p. 9). Nesse sentido, para ela, a ideia de tempo é sempre relacional. Partindo dessa perspectiva, o tempo da composição em tempo real se dá sempre em uma esfera do relacional, que se constrói junto com o outro, e não só diante de um outro.

Dessa forma, usar o termo “tempo real”, em vez de usar composição instantânea ou “só” improvisação, torna-se uma escolha que enfatiza e envolve a relação do corpo que dança com o outro (seja ele outro corpo, objeto, arquitetura etc.) e, assim, dá abertura ao encontro, para além de uma relação causal entre passado, presente e futuro. Nessa perspectiva, a composição em tempo real só acontece porque ela se dá na relação e em relação com o outro.

Dito isso, gostaria de apontar outro aspecto terminológico: o uso da palavra improvisadora, que é recorrente neste texto. O substantivo improvisadora pode ser um termo bem generalizante e que fala pouco das especificidades de quem faz improvisação – que são inúmeras. Nem todas as improvisadoras trabalham com composição em tempo real e nem todas as improvisadoras que trabalham com composição em tempo real podem ser colocadas em uma mesma “categoria”. Existe, assim, uma multiplicidade de

15. Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 18. Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.



## 1.1 NEID - Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança

pessoas que improvisam e que atuam de formas singulares, e o termo improvisadora talvez não seja suficiente para dar conta desses diversos modos de fazer dança. Considerando esse aspecto, também compreendo que há modos de fazer que são comuns (não iguais) e similares que dão uma noção de agrupamento e de conjunto (com bordas porosas, permeáveis e não fixas) e identificam esse fazer específico que é o da improvisação. Nesse paradoxo, assumo o risco de usar o termo improvisadora, olhando para o da composição em tempo real, isto é, da improvisação como o espetáculo em si.

Além disso, usar improvisadora em vez de dançarina, intérprete ou bailarina é uma forma de legitimar uma área de conhecimento – a improvisação –, que é autônoma e que envolve quem improvisa, ou seja, que encontra na improvisação modos de fazer e de existir na dança. Na tese *Cartografias de um improvisador em criação*, Marina Elias Volpe (2011) ressalta que, em coreografias e trabalhos “fechados”, já pré-estabelecidos, também há uma dimensão de improvisação que se atualiza na repetição, chamada de microestrutura. Contudo, a improvisadora assume a dimensão da macroestrutura, que é “aquilo que se inscreve no espaço tempo e é visto e ouvido pelo espectador” (VOLPE, 2011, p. 24).

Com esse primeiro entendimento, proponho apontar aspectos da composição em tempo real por meio da minha experiência prática enquanto integrante do NEID. Após essa descrição, incluo também os relatos das artistas entrevistadas no primeiro ano desta pesquisa, que comentam e desenvolvem pensamentos sobre improvisação com base na prática delas. A intenção de trazer esses relatos sobre as experiências que tenho como improvisadora e de relatos de artistas referência na improvisação no Brasil me dá base para um discurso mais real, que surge de questões práticas e que me intrigam no meu fazer artístico, colocando em primeiro lugar o discurso da prática e só depois um estudo sobre a prática. Após isso, aponto uma análise sobre a ideia de restrições, preparação e autoria na composição em tempo real.

O NEID é um grupo de pesquisa vinculado à UFU que atua de forma prático-teórica e artística desde 2017. Em encontros semanais com duração de três horas e trinta minutos, o grupo se organiza<sup>16</sup>, na primeira parte do encontro, para estudos teóricos e leituras de textos sobre improvisação. Na segunda parte, os integrantes realizam um estudo prático da composição em tempo real, organizado a cada semestre de acordo com o objetivo do grupo, que, por exemplo, pode focar em experimentações de procedimentos da improvisação ou na criação artística, envolvendo improvisar os trabalhos já criados ou criar um novo trabalho artístico.

Como forma de produzir e circular os trabalhos artísticos, o grupo criou o Substantivo Coletivo, que tem no repertório dois trabalhos de composição em tempo real: *Corpos (In)Dóceis* (2017) e *SOMA: variações sobre o sensível* (2018). A fim de expor procedimentos e modos de criação do grupo, analisarei individualmente os processos de experimentação e elaboração dos dois trabalhos artísticos.

Em ambos os trabalhos, a organização das práticas nos encontros é feita da seguinte forma: os integrantes revezam-se mensalmente para conduzir as práticas, de forma que uma dupla ou um trio conduza de três a quatro encontros; na primeira parte, acontece um aquecimento com proposição de espreguiçamentos, alongamentos e/ou técnicas de rolamento e trabalho no chão; depois, são propostos procedimentos de experimentação que vão de acordo com o desenvolvimento da pesquisa criativa; e, por último, são propostos tiros de improvisação<sup>17</sup> de vinte ou trinta minutos.

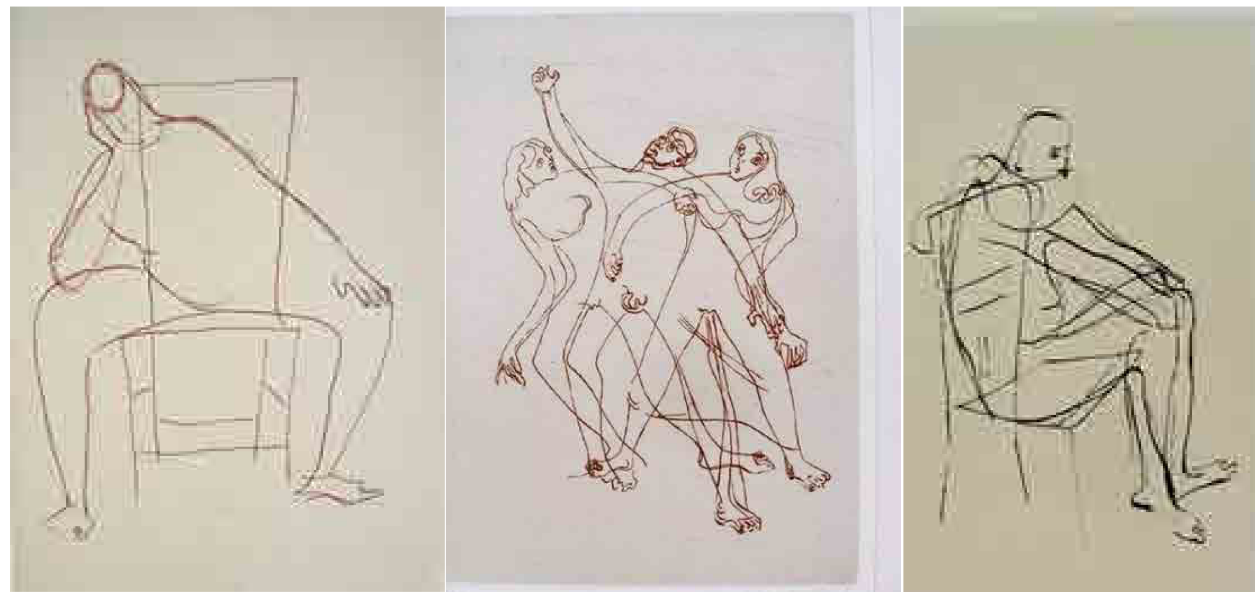
O primeiro trabalho de criação do grupo partiu de um interesse interdisciplinar entre dança e artes visuais. Como sugestão da Luciana Arslan, integrante do grupo, realizamos uma pesquisa no acervo virtual do MUnA (Museu Universitário de Arte), vinculado à UFU, para identificar obras que poderiam iniciar uma investigação criativa. Após conhecer alguns trabalhos

16. Esses encontros aconteciam regularmente em 2018 e 2019. Com o início da pandemia da COVID-19, em 2020, os encontros passaram a ser *on-line*, com duração de três horas, uma vez na semana. Por conta dessa situação, decidimos continuar trabalhando com composição em tempo real, mas sem ter o foco na criação de um trabalho artístico. Neste texto, eu descrevo as práticas e os encontros que aconteciam em 2019.

17. Tiros de improvisação são momentos delimitados por um tempo, que visam a criação de relações e composições, guiados ou não por regras.

do acervo, o grupo realizou uma visita técnica ao museu para definir quais seriam as obras escolhidas. Foram escolhidas as imagens do artista Clóvis Graciano<sup>18</sup>, pois o grupo percebeu uma relação estreita das obras com o movimento dançado. As gravuras (FIGURA 1) apresentavam corpos em diferentes posições/posturas, com traços que sugeriam organizações corporais interessantes e influenciavam os estudos de dança desenvolvidos pelo grupo. as imagens do artista Clóvis Graciano<sup>18</sup> com a justificativa de que o grupo percebeu uma relação estreita das obras com o movimento dançado. As gravuras apresentam corpos em diferentes posições/posturas, com traços que sugerem organizações corporais interessantes que influenciavam os estudos de dança desenvolvidos pelo grupo.

Figura 1 – Obras de Clovis Graciano, sem título  
Fonte: Clovis... (1971).



Como as obras não podiam sair do museu, fizemos cópias impressas das imagens veiculadas no *site* em tamanho A4, as quais utilizamos durante os encontros como estímulo para o jogo improvisacional. Na experimentação, as imagens eram observadas por diversos ângulos e perspectivas (no chão, na parede, no ar), a fim de gerar estímulos para a improvisação. Em alguns

18. Clóvis Graciano (1907-1988) nasceu em Araras, São Paulo. Trabalhou como pintor, desenhista, cenógrafo, gravador e ilustrador (CLOVIS..., 1971).

momentos, era proposto fechar os olhos e dançar com o que havia ficado da imagem na memória corporal. Alguns outros estímulos incluíam iniciar a prática escolhendo posições estáticas semelhantes às das imagens e experimentar transições entre posições; dançar a partir do movimento do corpo do outro que observa a imagem; dançar a qualidade de movimento que fosse similar à qualidade que o corpo da imagem poderia sugerir, entre outros.

Durante esse processo, iniciamos um diálogo com o artista/fotógrafo Paulo Soares Augusto<sup>19</sup>, que iria expor no MUnA imagens/fotografias do seu trabalho como fotojornalista no Jornal Correio de Uberlândia. Essas imagens eram fotografias de pessoas em situação de detenção, que, ao tentar preservar a sua identidade, que seria divulgada pelo jornal, escondiam os rostos, abaixavam a cabeça e curvavam o corpo. Esse trabalho foi intitulado *Corpos (in) Dóceis* (FIGURA 2) e foi assim descrito por Cláudia França:

Esta série de imagens de Paulo Augusto tem como ponto de partida a sua atividade como repórter fotográfico. Dentre as várias áreas em que atua, o fotógrafo produz imagens destinadas às páginas policiais dos jornais, comparecendo às Delegacias de Polícia para flagrar os atos de captura e reclusão de algum sujeito infrator. Desse acervo imagético, Paulo Augusto seleciona espécimes para um re-trabalho digital. O que me instiga nessas imagens expostas é a resistência do preso em exibir-se à lente da câmera, construindo posturas corporais que acabam por gerar uma abstração na leitura comum que temos de corpo. Assim, o fotografado compõe/exibe com sua peça de roupa uma outra ordem, uma outra imagem, um outro corpo enfim, no esforço radical do anonimato e da não identificação de sua fisionomia para a constituição de um arquivo fotográfico de investigações criminais (FRANÇA, 2009, p. 179).

19. Paulo Augusto é doutorando em Arte e Cultura Visual pelo Programada de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás. É graduado em Artes Visuais e mestre em História pela UFU. Sua pesquisa aborda a violência do ato fotográfico como forma de denunciar a violência simbólica. Atualmente é gestor cultural na Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Uberlândia (AUGUSTO, 2018).



Figura 2 – Corpos (In)Dóceis: exposição no MUnA, UFU  
 Fonte: Augusto (2019, p. 172, 176, 186).

Com interesse em criar estímulos e provocações no corpo, uma sequência de fotos selecionadas pelo Paulo foi colocada em *slides* e projetada na parede durante os encontros do NEID, e foi proposto ao grupo encontrar formas e posições semelhantes às das imagens. Depois de um tempo de experimentação individual, o grupo experimentou em duplas, trios e depois com todos os integrantes. Inicialmente, apegamo-nos aos movimentos de atar as mãos e esconder o rosto com a blusa. As sensações relatadas pelos integrantes posteriormente à prática foram de aflição, violência, incômodo e tensão de quando ficavam com as mãos presas. Experimentamos também escolher duas partes do corpo para ficarem “atadas” por um tempo determinado juntamente com um deslocamento no espaço. Assim, mão e pé, cotovelo e joelho, pé com pé, orelha com joelho, entre outras infinitas possibilidades foram testadas. Percebemos que essa regra nos estimulava a criar relações compositivas que nos interessavam, e assim decidimos que esse recurso de “atar” estaria no jogo cênico. Sobre tampar o rosto com a blusa, percebemos que embaçar a nossa visão era provocador, porque dirigia nossa atenção para o movimento do próprio corpo e nos “desindividualizava”, isto é, nossa identidade ficava escondida/perdida, e nossos corpos se misturavam mais. Apesar de percebermos que tampar a nossa visão dificultava ter noção do que estava acontecendo na cena, foi um recurso que decidimos colocar no jogo e que inclusive virou motivador do figurino, pois decidimos desenhar os rostos dos integrantes na camiseta branca, assim uma pessoa ficava com o rosto de outra pessoa desenhado na camiseta.

Após várias experimentações, por quase quatro meses, escolhemos algumas estruturas de jogo que poderiam ser acionadas em qualquer ordem ou momento, conforme as escolhas compositivas das improvisadoras. Essas estruturas estão demonstradas na Figura 3.





1. Estar atado a si mesmo – improvisação individual com pesquisa de movimento que poderia variar os níveis e velocidades, mas que sempre tivesse uma parte do corpo atada a uma outra.



2. Estar atado ao outro – composição em dupla, trio ou coletivo.



3. Ocupar o espaço do outro – ações que envolviam o empurrar, arrastar, pressionar para tirar o lugar do outro e ocupá-lo.



4. Escalar e dançar em cima do outro – ações relacionadas às situações de superlotação das celas de algumas delegacias.



5. Esconder o rosto com a camisa – ação adotada pela maioria dos detidos; ato de esconder e revelar.

Figura 3 – Estruturas *Corpos (In)Dóceis*  
Fonte: Augusto (2018).

Essas ações eram acionadas sem uma ordem linear, e estava combinado que o grupo iria “abraçar” as propostas em coletivo na medida em que eram acionadas individualmente. Depois de muitos tiros de improvisação nos encontros semanais, já era possível identificar de forma mais fácil e ágil o que cada um estava propondo como estrutura e estímulo de composição, entendendo que acionar uma estrutura de jogo não é iniciar, jogar e finalizar do mesmo jeito, mas, sim, encontrar composições coletivas e individuais que criavam relações e composições naquele determinado momento em que era proposto. Nesse sentido, foi necessário estabelecer na composição uma escuta, uma atenção e um feeling das improvisadoras para que o jogo se tornasse interessante e desafiador para quem faz, buscando um acontecimento que cria na cena uma dramaturgia improvisada (FIGURA 4).



Figura 4 – *Corpos (In)Dóceis* no MUnA  
Fonte: Augusto (2018).





Outra estrutura que não estava pré-estabelecida no jogo, mas que modificava completamente as ações das improvisadoras, era o espaço arquitetônico – no caso, o espaço de um museu. A fim de experimentar como as estruturas de jogo se davam naquele espaço, com pilastras, escadas, corredores e segundo andar, houve acordo, com a direção do museu, para que o grupo pudesse utilizar quinzenalmente o espaço para a realização de encontros práticos e tiros de composição em tempo real. Fazer o reconhecimento do espaço foi de grande importância para que as estruturas do jogo não ficassem esquecidas pelas improvisadoras diante de tantas novas informações que a arquitetura do museu produzia.

Após experimentarmos algumas vezes no museu, os recursos escolhidos previamente apareciam mais em primeiro plano no jogo, pois os estímulos gerados pelo espaço já estavam mais integrados no corpo e sentíamos que já havíamos “gastado” aquele espaço. Dessa forma, os estímulos da arquitetura de um museu se tornavam mais um recurso de jogo e composição, e não o único estímulo de interação.

Nesse trabalho, foi interessante perceber como as imagens expostas junto ao trabalho dançado de composição em tempo real colaboraram para criar uma ambiência e um cenário para além de uma ferramenta de criação. Dessa forma, o processo de criação do trabalho estava aberto ao público, assim como os recursos que acionávamos ao longo dos trinta minutos de apresentação.

O trabalho *Corpos (In)Dóceis* versa sobre uma dramaturgia atravessada por questões como aprisionamento, vigilância e controle exercidos pela sociedade sobre o corpo, apresentando a poética do movimento como possibilidade de transposição e transformação das realidades de sujeitos em situação de encarceramento. Por ser um trabalho improvisado, essa dramaturgia não é estática ou fixa em si mesma; ela se desfaz e se refaz a cada trabalho, criando novos percursos de percepção da obra. Identifico, assim, que o trabalho apresenta uma dramaturgia que é (i) acionada por meio dos recursos de jogos e de composição, (ii) perpassada pelas imagens, (iii) influenciada pelo ambiente do museu e (iv) diversificada pelos corpos ali presentes (de

improvisadoras e de público), que se relacionam e se (des)organizam no trabalho artístico, identificando “aquela” apresentação como *Corpos (In)Dóceis*.

O outro espetáculo do NEID, criado em 2018, é o *SOMA: variações sobre o sensível*, que foi criado em 2018, em uma parceria com o Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT)<sup>20</sup>, vinculado ao curso de Música da UFU. Essa proximidade foi fruto de um interesse interdisciplinar entre dança e música focado na improvisação em cena.

Envolver outra área artística e de conhecimento, como a música, era muito enriquecedor e desafiador para nós ao mesmo tempo, pois, em um trabalho de composição em tempo real, a questão sonora é sempre um aspecto que demanda atenção:

Em uma improvisação envolvendo diferentes linguagens artísticas, os intérpretes estarão envolvidos em uma cadeia de acontecimentos onde ocorrem influências das diferentes linguagens sobre todos eles. Segundo Schoeder (2000), a música exerce, involuntariamente, funções sobre a dança. São elas: bloqueadora, atrativa, dimensionadora e fluxo de tempo. Com funções diferentes, os gestos realizados pelos intérpretes também irão exercer interferências e estímulos aos intérpretes músicos. (PINTO; TRALDI, 2012, p. 85)

Para criar a dramaturgia do trabalho, acordamos, inicialmente, que não haveria sobreposição de uma área sobre a outra; a intenção era que ambas as áreas (dança e música) se influenciassem e se contaminassem durante a improvisação. As regras de composição acordadas eram oposição (exemplo: sons muito ruidosos e muito barulho com gestos lentos e leves), semelhança (exemplo: movimentos *staccato* com sons agudos e de curta duração) ou silêncio ou pausa por um determinado momento (FIGURA 5).

20. O NUMUT é um grupo de pesquisa voltado para o desenvolvimento de atividades teóricas, práticas e pedagógicas ligadas à música e à tecnologia. Também tem a função de coordenar o Laboratório de Ensino e Pesquisa em Multimídia (LABMUL) e o Laboratório de Ensino e Pesquisa em Produção Sonora (LASON), ambos vinculados ao curso de Música do Instituto de Artes da UFU (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2012).



Figura 5 – Apresentação do SOMA no Festival Entreartes, em 2018  
Fonte: Machado (2018).

Além desses primeiros acordos, a criação do trabalho envolveu algumas estruturas de composição que foram experimentadas ao longo de seis meses e modificadas de acordo com o que era interessante ou não para as improvisadoras<sup>21</sup>. Por motivos organizacionais e pelo tempo escasso que tínhamos (uma vez que o grupo se encontrava apenas uma vez na semana), cada grupo experimentava separadamente, e quinzenalmente realizávamos tiros de improvisação com os dois grupos juntos. Para que o jogo acontecesse e os procedimentos acordados fossem compreendidos por todos os envolvidos, os membros do NUMUT sugeriram que eles trabalhassem em cinco sessões sonoras executadas em ordem linear, conforme a Figura 6.

21. O termo improvisadoras é utilizado para integrantes do NEID e do NUMUT.

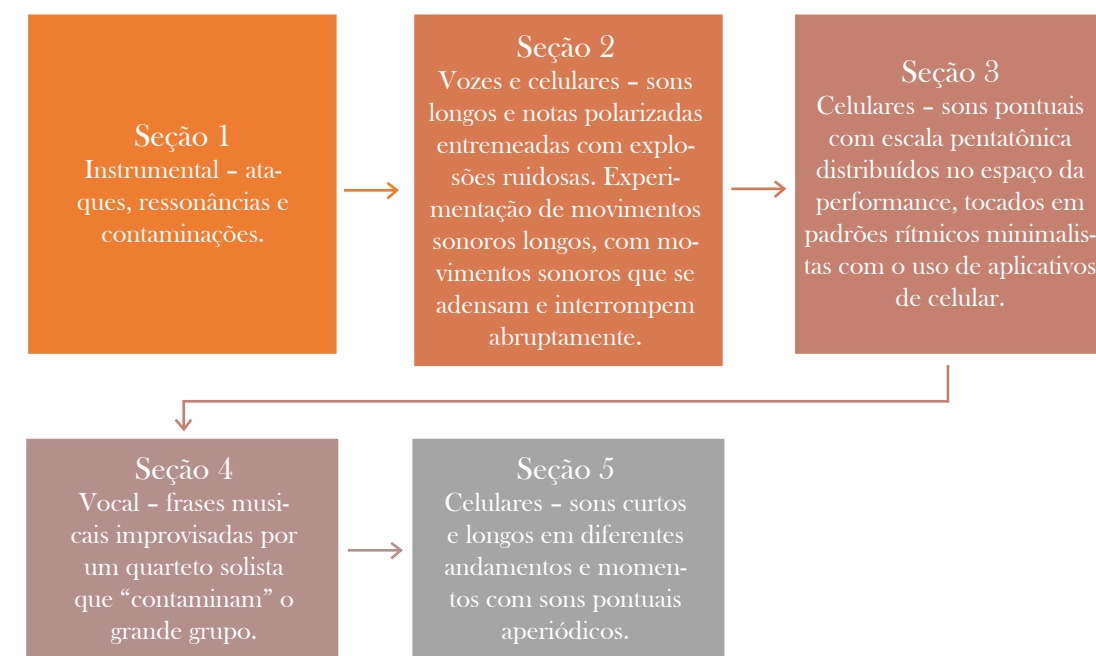


Figura 6 – Seções do *Soma*  
Fonte: A autora.

Depois que os participantes do NUMUT explicaram o que significava cada seção, o NEID decidiu experimentar em movimentos cada uma delas, tentando entender o que significariam, no movimento e na composição em tempo real, ataques, ressonâncias e contaminações, por exemplo. Assim, experimentamos, enquanto qualidade de movimento e como estrutura de jogo, o que essas categorias nos provocavam.

Após alguns encontros e práticas, percebemos que algumas seções criavam conexões interessantes e outras não; então decidimos criar nossas próprias estruturas de jogo que dialogariam com as seções criadas pelo NUMUT. Dessa forma, nas primeiras experimentações, fizemos um esboço de uma ordem de recursos que poderiam ser acionados e seguimos uma ordem semelhante à das seções propostas pelos músicos. Nesse momento, percebemos que esse combinado trazia uma previsão de cenas que enfraquecia o jogo. Além disso, surgiam coisas interessantes fora dessas estruturas para as quais não dávamos espaço para desenvolver (porque não estava dentro da estrutura). Por conta de algum estímulo ou provocação que surgia, tínhamos vontade de acionar outras estruturas fora de ordem e, por fim, sentíamos muito engessados por ter a obrigação de seguir determinada ordem. Com

base nesses apontamentos que não nos interessavam, decidimos escolher os recursos de composição e jogo apresentados na Figura 7.



**CONTAMINAÇÃO**

Criação de movimentos oriundos da experiência de se deixar contaminar por alguma proposta que outra improvisadora colocou em jogo (qualidade de movimento, direção, estrutura, linhas, formas, velocidade), seja ela decorrente de um músico ou dançarino.



**PILARES EM FOCO**

Todos caminham, e, quando alguém propõe alguma ação compositiva, os demais podem parar e observar, ou "comprar" a ideia e dançar junto.



**QUEDAS E RECUPERAÇÃO**

Enquanto as improvisadoras caminham pelo espaço cênico, podem adotar as ações de desmoronar/cair lentamente no chão; interromper a queda de alguém; conduzir outra improvisadora ao chão; levar outra pessoa ao chão e ir junto com ela; ajudar alguém que está no chão a se levantar.



**MOVIMENTOS CONTÍNUOS E PONTUADOS**

Estrutura relacionada à proposta sonora de ataques e ressonâncias.



**RELAÇÃO COM OS MÚSICOS**



**RELAÇÃO COM O PÚBLICO**

Figura 7 - Recurso dos jogos no SOMA  
Fonte: Machado (2018).

Quando juntamos esses acordos entre nós da dança com os acordos feitos no NUMUT, identificamos que seguir uma ordem das seções ou dos recursos de jogo de forma estática não contribuía para que uma relação se estabelecesse. Assim, decidimos que, na composição em tempo real, essas es-

truturas iriam se diluir (sem deixar de existir) para serem acionadas de formas diferentes a cada apresentação. Isso significa que não teria uma ordem a ser seguida, ou um momento em que, por exemplo, a seção 1 seria o momento de queda e recuperação proposta pelas improvisadoras. A relação estabelecida entre música e dança seria feita em tempo real, de forma que as estruturas poderiam ser acionadas (ou não) ao longo do trabalho, dando possibilidades de criação de acordo com o contexto, com o estado corporal específico de cada dia, com as imprevisibilidades singulares de cada acontecimento. Enfim, privilegiamos a interação criada no momento improvisado, e as estruturas serviriam para colaborar com o refinamento e estreitamento dessas interações (FIGURA 8).

No SOMA, identificamos alguns desdobramentos que são descritos no artigo *Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea* (2019):

a identificação de como improvisadores(as) dançam seguindo a música; a percepção de que o músico coloca em primeiro plano o som produzido, adotando uma corporeidade mais discreta, apagada. Estas percepções nos ajudaram a estabelecer relações de composição mais igualitárias e entremeadas, sem o “comando” de uma área de conhecimento sobre a outra, onde a proposta era colocar em cena movimentos que instigassem os músicos a compor e também dialogarmos com suas criações. Assim, dançarinos criaram sonoridades e músicos dançaram; e embora resguardando a expertise de cada área, havia compreensão de que poderíamos compor ampliando nossos conhecimentos, especialmente quando nos entregamos a investigações compositivas que ampliaram nossos estudos de composição em tempo real. (RAMOS; SILVA; VIEIRA, 2020, p. 319).

Assim, esse trabalho demandou uma atenção para além do corpo que dança, incluindo os sons criados em tempo real, que interagiam diretamente com o que era dançado, e uma atenção aos corpos de quem tocava algum instrumento, uma vez que os participantes do NUMUT também estavam em cena e se disponibilizavam (mesmo com certa timidez) a interagir fisicamente

com as improvisadoras.

Pensando assim, a dramaturgia desse trabalho versa sobre a interação entre música e dança, que se relacionam na tessitura de ações e sons em conexão com o tempo presente, não se restringindo a um tipo de interação, mas, sim, explorando e compondo diversas formas de contato, convívio, influências e afetos. Nesse sentido, grifo que a dramaturgia<sup>22</sup> direciona as escolhas compositivas da improvisação na cena, mas não a enrijece; pelo contrário, aumenta as possibilidades de relação entre os corpos e cria uma infinidade de caminhos que dialogam com o que é proposto no trabalho. Assim, os recursos e ferramentas de composição apontam uma direção, mas não o caminho.

22. Assunto que será foco de reflexão na Parte II desta dissertação.



Figura 8 - Apresentação no Festival Entreates, em 2018  
Fonte: Machado (2018).



## 1.2 ENTREVISTAS<sup>23</sup>



### 1.2.1 Uma liberdade entre arte x vida

O improvisador sabe que a vida vale todo o tempo e que o agora é sempre no agora.  
Dudude Hermann<sup>24</sup>

Figura 9 – Dudude Hermann  
Fonte: Lima (2010).

Tive meu primeiro contato com a Dudude em uma residência organizada pelo V Temporal, um encontro de dança contemporânea e composição em tempo real realizado em Uberlândia<sup>25</sup>. Vi nela uma figura muito ímpar, muito aberta, esgarçada para o mundo. Eu a ouvi falar da improvisadora como um escavador das coisas do mundo; que a improvisadora deve ser simples, ter o senso de coletivo... coisas outras em que parecia simples as palavras virarem arte, que o movimento virasse dança e que o agora se tornasse acontecimento.

Dudude, com mais de quatro décadas de trabalho em dança<sup>26</sup>, atuou principalmente na área da improvisação, criando vários trabalhos de compo-

23. Nesta parte, insiro as falas/respostas das artistas ao longo do texto em negrito, como forma de dar destaque às suas ideias sem destacá-las do próprio texto. As entrevistas completas estão disponíveis no Anexo B.

24. Entrevista concedida por Dudude Hermann em out. 2019. Entrevistadora: Mariane Araújo.

25. O Temporal é um projeto organizado pelo Conectivo Nozes. Para mais detalhes desse evento, acesse: <http://conectivonozes.blogspot.com/2014/04/temporal.html>.

26. Desenvolveu os seguintes trabalhos de composição em tempo real: *Pedaço de uma lembrança*, *SEM: um colóquio sobre a falta*, *Poética de um andarilho: a escrita do movimento no espaço de fora*, *Sublime travessia* e *A projetista*.

sição em tempo real, além de dar aulas e workshops nessa área. Ela começou a se interessar pela improvisação em 1980, quando a improvisação não era ainda reconhecida como uma forma autônoma e de apresentação a ser levada a público. levada à público. **Na época que comecei a me interessar pela linguagem da improvisação em dança, anos 1980, 1990, essa linguagem não era considerada como linguagem-fim, por assim dizer. Inventar algo dentro de um processo de criação para um determinado espetáculo, poderíamos nomear: vamos improvisar para encontrarmos o tom de determinada cena.**

Em sua trajetória, Dudude fez parte da geração formada pelo TransForma Centro de Dança Contemporânea<sup>27</sup>, criado e gerido por Marilene Martins, permanecendo nesse espaço por quatorze anos. **Acredito que o TransForma foi um berço para essa ativação na minha formação. Sempre fui hiperativa; gostava e gosto de mover, de fazer; sou desassossegada, curiosa, e tenho uma inquietude continuada. A necessidade e urgência de publicar no espaço da expressão me fazem valer o tempo e a vida no agora.**

Dudude teve o primeiro contato com a improvisação em uma das disciplinas oferecidas no TransForma, que via a improvisação como forma de criar trabalhos artísticos, incentivar a criação coletiva e explorar a interdisciplinaridade entre as áreas de arte. **A improvisação entrou por acaso, necessidade de resolver cenas, e certamente vi que gostava; havia uma certa habilidade e um interesse enorme por fazer assim.** A partir de 1996, ano em que houve um encontro entre Dudude e Katie Duck, ela percebeu que queria trabalhar com improvisação voltada para a cena, tanto na área artística como educacional, pois **foi ali que me identifiquei totalmente e caiu a ficha que realmente era isso que eu fazia, então me dei autoridade de me nomear de improvisadora. Desde os anos 1990, minhas aulas e meu trabalho enquanto coreógrafa, diretora, alteraram para um entendimento mais ventilado.**

Dentre as principais referências que a levaram a trabalhar com a improvisação, ela menciona o TransForma e vários artistas, como Klaus Vianna,

27. Núcleo de dança contemporânea situado em Belo Horizonte que iniciou suas atividades na década de 1960 e fechou em 1985. No começo, oferecia aulas de dança moderna e, depois, de dança contemporânea.

Isabel Tica Lemos, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff e Katie Duck, além de uma viagem que fez para França, onde cursou diversas aulas sobre a improvisação.

**A necessidade e o desapego me levaram para esse lugar.**

### 1.2.2 Dançar para improvisar



Figura 10 – Cena de *Sketchbook*, de Diogo Granato  
Fonte: VejaSP (2012).

As minhas experiências de contato prático com Diogo foram depois do pedido que fiz por *e-mail* para a realização do questionário desta pesquisa. Já tinha ouvido falar sobre o trabalho dele, que envolvia dança e o *parkour* (que é uma prática que também faço há mais de cinco anos), e sobre ele, que era uma figura da prática, do movimento acrobático, da improvisação com movimentos técnicos e virtuosos. Saber que tinha alguém que trabalhava dessa maneira na improvisação me movia muito, pois eu tinha muita dificuldade de inserir movimentos mais técnicos que fazia em outros contextos de dança na improvisação. Esses vocabulários específicos não “cabiam” na minha dança, parecia ser exibicionismo e virtuosismo demais. Por essas sensações, acompanhava o trabalho do Diogo e percebia uma forma de dançar e estar no mundo muito da experiência, sem tantas conceituações ou reflexões filo-

sóficas, entendendo ser possível, sim, ser virtuoso na técnica e colocar isso na composição em tempo real<sup>28</sup>.

Diogo Granato iniciou seus estudos em dança fazendo aulas de consciência corporal e improvisação com Beth Bastos, que aplicava a técnica Klauss Vianna e desenvolvia trabalhos com improviso na cena entre cenas coreografadas. Aos dezoito anos, Diogo começou a fazer Contato-Improvisação com Tica Lemos, dança contemporânea com Lu Favoreto, *new dance* com Adriana Grechi, improvisação dança-teatro com Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos e *clown* com Cristiane Paoli Quito no Estúdio Nova Dança.

Diogo iniciou o seu trabalho com improvisação como intérprete criador na Cia. Nova Dança 4, há 22 anos. Além disso, fundou o Grupo Silenciosas<sup>29</sup>, um grupo de improviso cênico, como Diogo intitula, no qual atua como diretor e intérprete. Ele considera que, além da técnica Klauss Vianna, teve influência principalmente de Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito, que, junto a outros artistas, iniciaram a Cia. Nova Dança 4.

### 1.2.3 A criação de coisas novas, é junto<sup>30</sup>.



Figura 11 – Liria Morais  
Fonte: Liria... (2020).

28. Algumas obras de referência são *Graxa* (2016), *Sketchbook* (2012), *Aretha* (2006) e *Duet* (2014) (GRANATO, 2016).

29. Mais informações sobre o grupo estão disponíveis em: <https://amornoimproviso.wordpress.com/>. Acesso em: 12 jul. 2020.

30. Entrevista concedida por Liria Morais em nov. 2019. Entrevistadora: Mariane Araujo. Uberlândia. 54 min. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta dissertação.

Em 2012, em meu primeiro ano de graduação, participei de uma oficina de improvisação com Lília e pude acompanhá-la em apresentações de seminários no meio acadêmico da dança ao longo dos últimos sete anos, sempre usando os seus textos como referências em minhas pesquisas sobre composição em tempo real. Observo seu profundo interesse no estudo das relações entre os corpos na improvisação. Essa ideia foi desenvolvida em sua dissertação como conectividade, que é a comunicação eficiente entre improvisadoras que se dá por uma atenção flexível entre o interno/externo<sup>31</sup>; posteriormente, ela se aprofundou na relação entre corpo e espaço e elaborou o conceito corpomapa (MORAIS, 2015) em sua tese.

Lília Morais identifica que iniciou seu interesse pela improvisação desde pequena, dançando quando criança de forma livre, sem querer ficar aprendendo “passos”. **E, com o passar do tempo, eu comecei a fazer aulas de dança, e isso não deixou de existir. Eu sempre fazia as minhas sessões, e era uma coisa de compor mesmo, de já estar amarrando coisas, que eu não sabia muito bem de como eu estava fazendo, mas que é uma lógica de improvisação.** Ela diz que começou, ainda adolescente, a coreografar trabalhos em dança e percebeu que, na lógica de composição que ela criava, propunha para as bailarinas autonomia de movimento e momentos de improvisação. **Eu falava: não, não é assim. Agora você pega esse princípio do ritmo e faz outro movimento. E era tudo amarrado, só que, ao mesmo tempo, eu não queria que fosse amarrado. Então era um conflito. Depois, com o tempo, eu fui descobrir que, na verdade, o que eu estava fazendo era disparando formas de improvisação.**

Com esse interesse, fez mestrado sobre improvisação e investigou a conectividade. Segundo Lília, a conectividade é um parâmetro sistêmico da Teoria Geral dos Sistemas, que gera um estado corporal de conexão entre as improvisadoras a fim de dançarem uma composição em tempo real. **Assim, vai ter uma ideia compositiva somente porque eu tô conectada com você; não há ideia prévia. De que eu tô tão afinada com você que a gente consegue fazer um negócio compositivo mesmo, organizado,**

---

31. Para saber mais, ler *Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado* (MORAIS, 2010).

**em qualquer lugar.**

Durante o mestrado, Lília criou o grupo Radar para experimentar princípios de comunicação na improvisação, os quais ela chama de imitação, contraponto e novidade. Além dessa experiência, Lília fez aulas de contato improvisação, que considera como uma prática que contribuiu para sua formação. Atualmente, em sua pesquisa de doutorado, estuda a composição situada: um tipo de composição que se ancora no espaço e que se dá em tempo real. **Tinha interesse com o espaço já, desde muito cedo. Lembro que eu queria dançar as coisas na janela, dançar em cima da geladeira, queria dançar nas paredes, e era vista como doida, e eu não sabia por quê.**

Ela teve, como principais referências ao longo da sua pesquisa prática e teórica, Zilá Muniz, Hugo Leonardo Harispe, Grupo X, João Fiadeiro, Fernanda Eugênio, Lisa Nelson, André Leppecki, Jonh Cagge, entre outros.

#### 1.2.4 Um diálogo inventa(ria)do de várias vozes

Retomo aqui um pouco das primeiras reflexões apontadas no início da Parte I para trazer as vozes das artistas entrevistadas e enfatizar que a improvisação abarca muitos fazeres: pode estar em diferentes momentos da criação, pode não estar envolvida com cena, pode ser um jogo, pode ser uma ferramenta, pode ser uma relação de arte x vida. A improvisação como palavra pode abraçar diferentes perspectivas. Junto a essas reflexões, exponho um agrupamento de ideias das entrevistas e minhas reflexões sobre os termos utilizados na improvisação.

No questionário, Lília intitula o seu fazer na improvisação de composição situada devido à sua pesquisa de improvisação e site-specific<sup>32</sup>. Porém, durante muitos anos de pesquisa, ela utilizou o termo cena improvisada. **Como criar a partir do lugar, como que aquilo vira... E aí eu come-**

---

32. Segundo Lília Morais (2015, p. 28), *site-specific* “foi um termo criado na década de 1960, nos Estados Unidos, para denominar obras de arte que levavam em consideração o contexto espacial no qual estavam inseridas. [...] para o campo da dança, o termo *site-specific*, ou mesmo o termo *in situ*, são utilizados de forma emprestada das artes visuais por alguns criadores e dançarinos para se referir à dança contemporânea realizada fora dos palcos teatrais, ou fora da caixa cênica”.



cei a chamar de composição situada, porque é *in situ*, né. O *site-specific* é um tempo estrangeiro, e eu comecei a chamar de composição situada, porque cria um conceito chamado corpomapa, que é um modo de ler o espaço. E, para mim, é um desdobramento da conectividade. Então, eu quero me conectar com você. Eu entendo que você, nesse momento, tá num determinado lugar, e esse lugar meio que entra pelos seus poros, entendeu? E a composição, ela realmente, pra mim, tem que ter esse contexto, essa circunstância sublinhada.

Reformular uma maneira de identificar o que se faz por meio de um aspecto, no caso, o espaço, é um jeito de criar uma perspectiva e atenção para um determinado estado corporal de relação com o entorno e consigo próprio. A composição situada, então, já direciona o entendimento e o olhar daquele corpo que dança para o espaço, o que me parece ser uma forma singular de se encontrar dentro da complexidade que é a improvisação.

Já Dudude denomina o seu fazer de improvisação em dança, ou de estruturas ventiladas. Ela aponta que encontra dificuldades burocráticas (como explicar ao ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição) que se trata de um espetáculo improvisacional) sobre conceituar e justificar esse fazer artístico. **Quanto à questão de nomear, de fato, não me preocupo tanto com isso. Lisa Nelson diz sempre que a palavra “improvisação” é uma palavra gigante e assim cabem muitos entendimentos ainda equivocados. Mas, com paciência, vamos caminhando e nos fazendo compreender e também conseguindo adeptos a esse fazer dança.** Ela chama de estruturas ventiladas aquelas que já estão resolvidas em seus humores e intensidades, mas cujos modos de criação precisam ter o “frescor” da primeira vez. **Acho que é tudo isso e nada disso ao mesmo tempo. A improvisação é quando você está nesse instante radical... a improvisação é uma modalidade de achismos... o como eu movo é como eu vivo. Não existe improvisação errada. O errado e o certo estão ligados no julgamento. Tudo é importante, tudo tem texto. Coisificar as coisas, ser mais um. Temos fome de alguma coisa que não sabemos.** Em outro encontro que tive com Dudude, por meio do BANDO, ela afirma que **se reinventa para não instalar algo fixo em algo**

**que é permanentemente fluxo – jogo da impermanência, improbabilidades, composição em tempo real, improvisação.**

Na entrevista com Diogo, ele chama de improviso cênico a improvisação cujo resultado final é um espetáculo, pois ele entende que todas as apresentações se dão em tempo real, mesmo os trabalhos coreografados, pois sempre há um aspecto improvisacional de quando se está em cena. **Achei interessante colocar esses nomes, pois eles mostram que fomos do Steve, com uma pesquisa essencialmente corporal, para pesquisas cênicas. Inclusive, acho que esse termo “em tempo real” foi associado à improvisação pela Quito e a Cia. 4, assim como o termo como intérprete-criador.**

Além de perguntar sobre a forma como identificavam as suas práticas, questionei sobre a ação de escolherem o que vai ou não para a cena, iniciando uma discussão sobre uma possível dramaturgia da improvisação. A tomada de decisão é uma fissura que marca quais são as escolhas do que vai ou não na cena, revelando questões sobre criação artística, autonomia da improvisadora, atenção sensível, percepção estética e relação entre corpos dançantes e entre improvisadoras e público.

Escolher é um verbo ligado à palavra escolha, que tem como origem do latim o termo *excolligere*, “escolher”, formado por *com*, “junto”, mais *legere*, “catar, colher”. Assim, a escolha é decidir, selecionar, eleger dentro de um conjunto aquilo que interessa, o que envolve uma tomada de decisão entre as variáveis possíveis. Essa ação de escolher envolve uma inteligência (do latim, *inter*, “entre”, e *legere*, “colher” – “aquele que sabe escolher entre muitas coisas”) sensível, aberta, relacional e compositiva (INTELIGÊNCIA..., 2021). A palavra escolher também está atrelada, em sua origem, à ideia de ler (do latim, *legere*) e negligência (do latim, *nec*, “não”, e *legere*, “escolher”) (LER..., 2021), o que reforça mais uma vez a capacidade de organização e seleção dos vocabulários presentes no corpo junto com uma leitura/percepção/atenção da relação com o ambiente para decidir o que vai ou não se dar em cena.

Quando perguntei como Dudude, Diogo e Líria escolhem o que vai ou não para a cena na improvisação, eles concordaram que deve haver uma atenção e uma escuta para o que já está acontecendo naquele espaço-tempo da improvisação. Segundo Diogo, **na improvisação, é mais entender o que já está acontecendo, e muito menos escolher o que fazer. Eu**



**escuto o que está acontecendo e trabalho com aquilo. Mesmo uma proposta deve ser com escuta. Um improvisador só sola quando o resto do grupo decide não entrar. Então de quem foi a escolha do solo?** Daquele improvisador ou do grupo? Para isso, Dudude afirma que a improvisadora deve ter uma prática continuada, pois essa escuta requer estudo, habilidade e agilidade. Além disso ela sugere que na improvisação deve haver o desapego, pois não se sabe o que irá acontecer, mas que também deve haver engajamento tanto da improvisadora como do público para que a obra aconteça.

Nessa perspectiva, “ensaiar” improvisação é afinar corpos, é construir afinidades, é estar atento às demandas do espaço e trabalhar com seu acervo de movimentos adquiridos durante o aprendizado da vida. **Em contraponto, quando falo de estruturas ventiladas, a estrutura primeira do trabalho já está resolvida em seus humores e intensidades. Há uma previsibilidade, mas os modos de criar as cenas precisam ter o frescor de primeira vez, em se tratando que o improvisador precisa estar atento no humor da plateia, nas notícias de mundo e como ele precisa estar.** Essa perspectiva que Dudude aponta já começa a delinear caminhos que me levam a pensar a existência de uma dramaturgia da improvisação, tema que será abordado na Parte II.

Líria afirma que a improvisadora deve conseguir entender para onde a composição aponta ou o que aquele tempo está dizendo; por meio disso, a improvisadora vai escolher qual direção tomar, o que consequentemente direciona a atenção do público. Nessa perspectiva, **depende dos acordos de quem está com você. Se você tiver só, no meu caso, né, parece que, quando você está em estado de improvisação, você consegue ter uma leitura daquele tempo presente do acontecimento, você consegue entender o que que aquele tempo tá dizendo.**

Assim, para Líria, a tomada de decisão tem a ver com uma leitura do que a improvisadora quer compartilhar e também com uma honestidade sobre essas escolhas, assumindo a falha, a desistência e o desapego de ideias prontas. **Tá, eu tô olhando praquele sapato; automaticamente o sapato aparece. Mas, aí, quem tá olhando pra mim não consegue deixar de perceber que eu tô aqui, então a minha presença, ela também se**

**potencializa. Então, acho que tem um jogo de ficar brincando com a atenção de quem vê, para os lugares, pra o que tá acontecendo.**

O escolher no instante da cena está atrelado às escolhas feitas e desfeitas no processo criativo de uma improvisação. Uma vez que já se subentende que improvisar não é criar do nada ou fazer qualquer coisa, é possível identificar processos de elaboração e decisão das estruturas (ventiladas) que serão acionadas em cena. Para cada grupo ou artista da improvisação, há percursos muito singulares, em que as escolhas e as decisões serão sempre distintas e transformarão a experimentação em cena.

Isso acontece também para a mesma artista na criação de diferentes trabalhos em que os processos e as ferramentas de criação serão distintos. Líria, por exemplo, começa a desenvolver seus trabalhos pelo espaço. **É o espaço que vai criando... é pelo que está acontecendo naquele momento, é pela conexão sempre de alguma coisa. Sempre, pra mim, tem que existir conexão com alguma coisa naquele tempo presente.** Dudude sinaliza que trabalha no aquecimento das percepções e dos sentidos, em que o farejar, sentir, olhar, ler o espaço permitem que o corpo dance: **ter imaginação, curiosidade, conexão com o mundo das coisas; [saber] que “tudo fala”, “tudo é importante”, e você é apenas um movedor do espaço e usará sua habilidade treinada para que este “espaço dance” e que gere o que uma obra de arte precisa gerar.** De outra perspectiva, Diogo afirma que, depois de experimentar diversos procedimentos para criação de um trabalho, percebe que o seu interesse em criar se inicia pelo desejo, e é por meio desse desejo que ele cria ferramentas e procedimentos de improvisação específicos para cada espetáculo. **Bom, com 30 anos estudando e apresentando, e 22 profissionalmente, posso dizer que já experimentei uma infinidade de procedimentos. Falar sobre os procedimentos não teria fim.**

Quando Diogo faz esse apontamento, considero ser uma necessidade da improvisadora a criação de diversas formas de se provocar para que cada trabalho ganhe o singular e o próprio. Nessa perspectiva, percebi, nas experiências em dança, que poderia existir uma busca incessável na improvisação de não se repetir, de encontrar sempre outras formas de fazer, pois o contexto em que se dança nunca é igual, então, por que o movimento improvisado

seria<sup>33</sup>? A tentativa de não se repetir é desafiadora, para não dizer impossível. Karin Giglio (2007) identifica essa tendência nos trabalhos de improvisação, de privilegiar experiências em constante atualização para que novas relações e ações surjam nos trabalhos artísticos. Para que isso aconteça, seria necessário criar procedimentos que ampliem, diversifiquem, atualizem e, mesmo, desestruturarem as conexões de movimentos traçadas no corpo.

A pesquisa que Karin Giglio quebra muitos paradigmas em relação à improvisação, pois ela desmistifica a ideia ou tendência de achar que corpo que dança não se repete nunca, que cria vocabulários de movimentos sempre novos, desconsiderando os hábitos e as memórias que aquele corpo desenvolve ao longo da vida. Segundo Giglio (2007, p. 15), “A improvisação se torna, dentro deste panorama, um recurso que revela as inscrições corporais e as formas de cognição, em potencialidades, limites e padrões que o corpo constantemente constrói e desconstrói ao longo da vida e da vida”. Essa reflexão compreende, assim, uma corporalidade que se manifesta para além da criação de algo novo, acionando memórias passadas que “se atualizam no aquiagora da vida, crescendo em complexidade a cada estrutura nova que surge no imprevisto” (GIGLIO, 2007, p. 13).

Dentro desse entendimento, as repostas de Lília, Dudude e Diogo apontam para uma mesma direção, de que sempre há algo que se repete, pois se trata de um corpo só, que carrega trajetórias, técnicas e memórias. Diogo afirma que essas recorrências aparecem mais em alguns trabalhos do que em outros: **temos que estar sempre pesquisando novos movimentos, novas qualidades, novas estratégias, mas não se pode jogar fora o que se tem. Pesquisa é acumulativa. Em alguns trabalhos, certos aspectos do seu trabalho não aparecerão, mas nunca devemos jogar fora a história de nossos corpos e nossa pesquisa.** Lília dá um exemplo de recorrência específica que percebeu em seus trabalhos, que é ter algum momento de conexão com o chão, pois a gravidade lhe dá pistas de como operar. Ela afirma que, **mesmo que eu não fique rolando pelo chão, eu tenho uma relação com o chão muito forte que se repete, que mesmo que não seja rolando, que tá em pé, mas tem uma coisa que, uma con-**

### **versa com o chão pra entender o que que aquilo é.**

Assim como Lília, eu também identifico em minha dança recorrências de movimento que vêm para serem dançadas em diferentes contextos. No início da minha pesquisa em improvisação, acreditava ser uma fragilidade minha não saber novos movimentos a cada momento. Com o tempo, fui percebendo que saber lidar com essas memórias e atualizá-las sem me preocupar em fazer algo inédito me dava mais material de pesquisa: uma vez que eu já sabia aquele caminho, eu poderia “olhar para a paisagem ao redor”.

É uma escolha voltar para casa pelo mesmo caminho e perceber que sempre há algo novo a ser observado; ao mesmo tempo, fazer caminhos diferentes também cria novas percepções para o corpo que está no percurso de fazê-lo. Sobre as recorrências, Dudude afirma: **Não posso me ocupar disso, mas certamente meu modo de fazer está sempre escancarado. Estou em uma posição de “a serviço de algo”; sei que certamente é necessário esvaziar, desaprontar para estar disponível, surpreso para o que quer se apresentar no momento do aqui e agora. Serei sempre eu, minha pessoa, e isso não me interessa. Quero e desejo o mergulho no D E S C O N H E C I D O.**

O começo de um fim. Esse diálogo não se encerra aqui. Ao entrevistar as três artistas, pensei em questões que abrangessem a prática da improvisação e as reflexões sobre dramaturgia no fazer artístico de Dudude, Diogo e Lília. Nesse sentido, discuto a seguir alguns aspectos da improvisação que mais me provocaram enquanto improvisadora e que irão colaborar para pensar sobre a dramaturgia no fazer improvisacional, tema a ser discutido na Parte II.

33. As discussões sobre preparação e recorrências na improvisação seguem no próximo tópico.

### 1.3 PARTICULARIDADES DA COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL: DIÁLOGOS SOBRE CRIAÇÃO, PROCEDIMENTOS, PREPARAÇÃO E AUTORIA

“Como se sabe, o corpo ao improvisar traz para a cena o que está inscrito em si: o peso de sua vida.”  
(GIGLIO, 2007, p. 58)

Para quem trabalha com dança, ainda é muito comum (e, por isso, sempre enfatizado nas pesquisas de composição em tempo real) ouvir que a improvisação é uma ferramenta de desinibição, de criação livre e espontânea, de deixar o corpo “sentir” e se “expressar”, e é utilizada exclusivamente como alternativa metodológica de criação. Esse pensamento pode implicar numa “redução [que] parece conter a ideia de que o valor de existência se afirma na medida em que a improvisação retrocede como modalidade autônoma de criação” (HARISPE, 2014, p. 27).

Outro mal-entendido é associar a improvisação em dança ao senso comum de que improvisar é a capacidade do sujeito de resolver algo que deu errado. Esse sentido é também frequentemente utilizado nas academias de dança, em que a técnica deve ter uma execução correta e refinada, enquanto a improvisação acontece quando alguém erra a coreografia e ainda está em cena, possibilitando deixar subentendido que a improvisação somente é utilizada quando algo aconteceu de forma errada.

Quando esses pré-conceitos são superados, é possível compreender que a improvisação na cena exige da improvisadora preparação corporal, escuta, autonomia, criatividade, tomada de decisão, entre outros aspectos, produzindo uma demanda alta de estudo e pesquisa que não se resume em fazer qualquer coisa.

Na composição em tempo real, parte-se do pressuposto de que as ações do sujeito que dança não são criadas *a priori*, como é feito em uma coreografia. Na organização tradicional de uma coreografia, os passos são selecionados pelo coreógrafo e passados para as bailarinas, que ensaiam e

decoram exaustivamente os passos em uma ordem definida, dentro de um roteiro que deve ser seguido à risca. As bailarinas se tornam, assim, executantes da ação, sem a necessidade de exporem ou criticarem o que fazem. Esse entendimento é fruto de uma longa história da dança que visa a perfeição e o refinamento técnico como ideais estéticos. Assim,

A sujeição à mirada, a voz, as ordens da figura do coreógrafo deixam ver a vontade de representação que caracteriza a coreografia ocidental: uma arte que, para alcançar autonomia, teve que emudecer a expressividade do corpo do bailarino. A pretensão de objetividade e universalismo de cunho cientista (no sentido moderno da expressão) faz da técnica o “braço executor” desse regime, confiando na possibilidade de progresso indefinido da razão sobre as forças naturais. A “técnica” vem a dar resposta através de procedimentos provados e valorados à luz da eficácia (LEPECKI, 2005, p. 23 apud HARISPE, 2014, p. 38).

Como outro modo de fazer dança, a improvisação intensifica o momento presente, expondo o corpo a situações não definidas e não esperadas, negando uma necessidade de realizar o certo e o que pode ser belo ou interessante para o público. Esse aspecto é confirmado por Suzi Weber (2011, p. 18), quando ela aponta

a inclusão de movimentos menos hierarquizados, que remetem ao tédio e ao vazio, e que podem ser aceitos como fazendo parte da criação – reduzindo desta maneira os aspectos espetaculares da criação. Esta inclusão, realizada pelos bailarinos participantes desse estudo, decepciona uma das expectativas importantes do público, a saber, os movimentos virtuosos ligados à superação física. Isto demonstra certa autonomia dos bailarinos-criadores diante das expectativas do grande público.

A improvisação em dança ganha, assim, a partir da década de 1980, um papel essencial na dança contemporânea (WEBER, 2011, p. 16), reformulando ideias sobre coreografia, espetáculo e padrões estéticos da cena e do corpo. Por meio de artistas que não se enquadravam em contextos de grande produção artística e de entretenimento, a improvisação foi se tornando um

modo de criar, apresentar, pesquisar e questionar vários parâmetros vigentes e hegemônicos no âmbito artístico.

Na dança, a composição em tempo real exige da improvisadora a atenção e o diálogo com o que lhe atravessa e a acomete. Todas essas interações/conexões influenciam no modo de fazer perceber do corpo na criação de uma dramaturgia dançada. Nesse sentido, a composição cria novas questões a todo momento, que demandam das improvisadoras ferramentas de composição que são elencadas de forma específica para cada trabalho.

As estruturas que podem nortear a criação são de cunho restritivo, poético, visual, espacial, sonoro, entre outros, e se tornam uma forma de afunilar as múltiplas possibilidades de criação do corpo em movimento. Normalmente, essas estruturas são escolhidas previamente durante o processo criativo improvisacional e norteiam o fazer da improvisadora para a criação de uma dramaturgia singular no trabalho. Nesse sentido,

Longe de constituir um estorvo, a regra/consigna proporciona um limite às virtualidades ilimitadas (por elas passarem inadvertidas) e proporciona um dispositivo modular que marca pontuações temporais e espaciais, economiza energias individuais e sinergias coletivas simultaneamente disparadas, instala um marco onde remeter as ações (HARISPE, 2014, p. 51).

Paulo Caldas (2010) aponta a importância das restrições/regras como um princípio que define um *modus operandi* de um fazer composicional que “reconhece, depura, desvia, lança, lança sentidos e esforços que supõe camadas sucessivas de tratamento dramático” (CALDAS, 2010, p. 13). No texto *Notas sobre a restrição*, Caldas (2010) dá um exemplo de restrição que se torna composição na obra literária *La Disparition*, de Georges Perec. Nesse texto, escrito em francês, o autor decidiu não usar a letra “e” (a mais usada na língua francesa), recurso chamado de lipograma, em um romance de mais de 300 páginas. Por meio desse exemplo, estabelece-se uma ideia de restrição afirmativa, como forma de potencializar e engendrar processos de criação.

Escolher regras dentro da improvisação é uma forma de lidar com o infinito, mas com um infinito “menor”. Dentre as inúmeras escolhas, por

conta de uma restrição, uma regra aponta uma direção, mas a forma como se faz o caminho é infundável. Assim, os regramentos são modos de eleger elementos insistentes numa obra, tornando o jogo um primeiro esforço possível de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramática.

Um exemplo de restrição na composição em tempo real está no espetáculo *Menu*, do grupo Radar, em que há um convite para o público escolher opções de cenário, sonoplastia, quantidade de improvisadoras, figurinos, entre outros. Antes do espetáculo, o público recebe um objeto cênico, um “menu”, no qual escolhe os elementos que vão delinear a cena (FIGURA 12). Assim, a cada apresentação, diferentes escolhas/restrições servem de estímulo para as improvisadoras.

**Menu**

**música** escolha 1 opção

☐ SUAVE ☐ RÚSTICO ☐ SILÊNCIO

☐ ELETRÔNICO ☐ AGRESSIVO

**figurino** escolha 1 opção

☐ PESADO ☐ CURTO ☐ LONGO

☐ LEVE ☐ ELÁSTICO

**espaço** escolha 1 opção

☐ PALCO ☐ CABINE DE LUZ

☐ ATRÁS DA PORTA ☐ CORREDOR FRONTAL

☐ BEIRA DO PALCO

**quant. de dançarinos** escolha 1 opção

☐ DUO ☐ QUARTETO

☐ SOLO ☐ TRIO ☐ EMERGÊNCIA

**nome dos dançarinos** opções...

☐ A + VELHA ☐ 666

☐ 1 DENTRO DE 0 ☐ MÚLTIPLA

Figura 12 - *Menu*, do grupo Radar  
Fonte: Silva (2012, p. 69).



No trabalho *Trio Jogo Coreográfico*, que surgiu do Projeto Jogo Coreográfico, desenvolvido por Ligia Tourinho, a estruturação do jogo partiu de investigações das categorias do Sistema Laban de corpo, espaço, esforço e forma (FIGURA 13). Nesse jogo, há três tipos de jogadores: jogador-intérprete, jogador-coreógrafo e jogador-público. O espaço é delimitado por algum objeto (linóleo ou fita crepe), e, na parte frontal do espaço cênico, há uma mesa com diferentes CDs, dois microfones e os lugares para o público. O jogo é dançado por três improvisadoras, que se revezam entre intérpretes e coreógrafas (falando no microfone). Durante o jogo, ficam disponíveis, em papel impresso, as seguintes palavras com cores diferentes: corpo (azul e verde), espaço (amarelo), esforço (rosa), forma (roxo). À medida que acontecem as ações, elas ficam disponíveis para o público também atuar como coreógrafo da cena, podendo escolher as ações escritas ou qualquer outra ação.

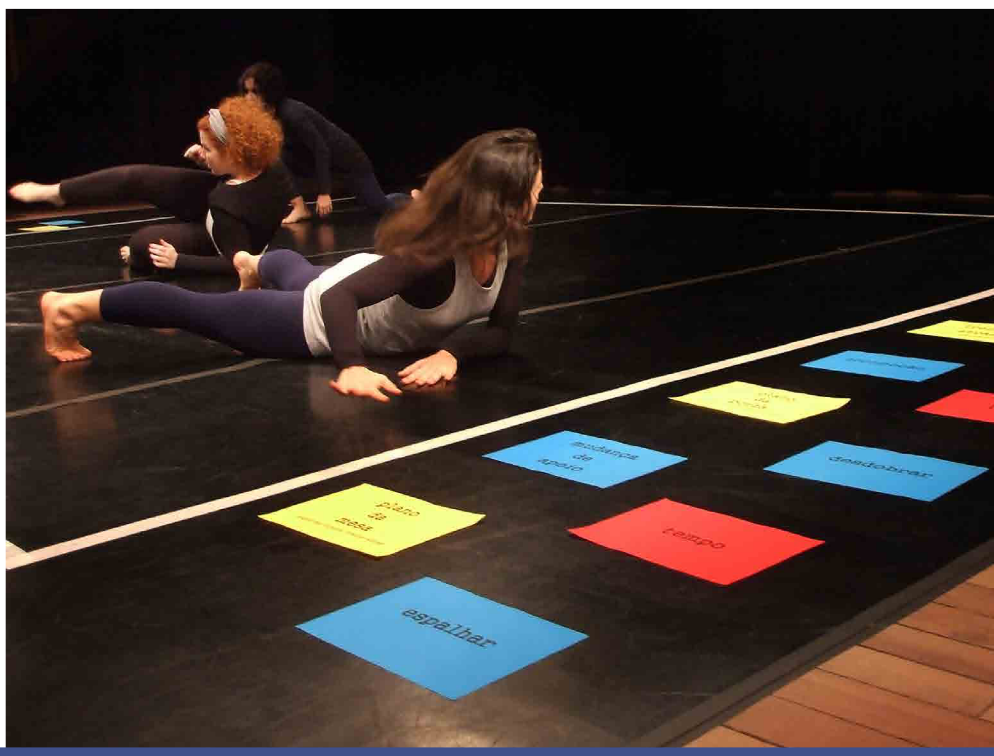


Figura 13 – *Trio Jogo Coreográfico*  
Fonte: Tourinho (2020).

O trabalho *Sobre pontos, retas e planos*, do grupo Conectivo Nozes, monta um espaço com linhas e fita crepe e improvisa com procedimentos denominados movíveis, que se organizam em três eixos: estruturas de movimento (pontos, retas, círculos, espirais, alavancas), recursos de jogo (coincidência, equivalência, bloqueio, pergunta no ouvido, ênfase) e comandos (para, repete, continua, rebobina, deleta) (FIGURAS 14, 15 e 16). Os movíveis são acionados pelas improvisadoras durante o tempo de trinta minutos em que se relacionam com o público, com o espaço, com o som, com o acaso, entre outros.



Figura 14 – Vídeo do *Sobre pontos, retas e planos*  
Fonte: Conectivo Nozes (2014).

Figura 15 – Espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*  
Fonte: Conectivo Nozes (2015).





Figura 16 – Registro do espetáculo *Sobre pontos, retas e planos* na UFU  
Fonte: Boel (2014).

A criação de restrições e regras previamente consiste, assim, em modos de afinar, entre as pessoas que dançam, alguns pontos de encontro que colaboram na composição. Outro modo de criar conexão, junto às regras ou delimitadores, é o tipo de preparação acionado nos corpos que dançam.

Para aprofundar nesse aspecto, cito as experiências que tive com composição em tempo real no Substantivo Coletivo e no Conectivo Nozes. Normalmente, os encontros desses grupos eram organizados em aquecimento/preparação, experimentações e tiros de improvisação. Havia um entendimento comum de que improvisar com um corpo que acabou de sair de vários compromissos e afobado pelas demandas de estudo ou de trabalho não era a melhor estratégia para iniciar uma composição que demandava escuta, atenção, conexões, composições e criações. Falávamos, então, da necessidade de preparar aquele corpo para o instante criativo, o jogo cênico, a dramaturgia improvisada.

Percebi, ao longo desse processo, a distinção entre preparação para acionar um corpo presente, atento e criativo e a preparação com a finalidade de criar uma cena, um trabalho de improvisação em dança (modos distintos,

mas que podem estar imbricados e que não se excluem). Essa é uma questão paradoxal na improvisação, porque o próprio ato de criar na cena é um tipo de preparação que nunca se finda e porque a preparação para improvisar envolve se preparar para o instante, o não previsto, o que não está formatado, pois “a ideia de treinar ‘tecnicamente’ se esmaece em favor de experienciar a cada momento uma busca. Sendo assim, se preparar para o instante é uma atividade que tem lugar momento-a-momento” (HARISPE, 2014, p. 74).

Na pesquisa que Leonardo Harispe (2014) elabora sobre improvisação-dança, ele aponta diferentes tipos de treinamento<sup>34</sup> que alguns artistas utilizam para improvisar, como, por exemplo: Marina Tampini, que trabalha com contato improvisação, defende que “o que se treina em CI [contato improvisação] é o ‘despertar’ das propriocepções que facilitam a chegada ao instante; os sentidos são treinados novamente para atualizar a sua resposta imediata frente ao inédito” (HARISPE, 2014, p.74); para Tica Lemos, o “treinamento possibilita configurações prévias à instância da apresentação pública” (HARISPE, 2014, p. 74); para Ciane Fernandes, a preparação deve ser responsável pela entrada de um estado somático-performativo, sendo que “este estado pode ser facilitado por um preparo técnico específico, o qual é necessariamente psicofísico e criativo, desenvolvendo a maturidade somática do performer como um ser inteiro com o todo do/no ambiente” (FERNANDES, 2012, p. 16); Lisa Nelson idealiza os *Tuning Scores* como uma pré-técnica que se torna uma preparação para a composição na cena, assim como dispositivos aplicados para a composição em tempo real; Diego Mauriño cria um sistema de “comandos” chamados operações cênicas, que ativam um estado de prontidão que disponibiliza uma conectividade somática; e, além desses artistas, Harispe (2014) cita William Forsythe com as *technologies of improvisation* e Anne Bogart com os viewpoints.

Entendo que a preparação surge como uma forma de desenvolver técnicas, modos e/ou procedimentos que permitam à improvisadora redescobrir constantemente a própria dança, não se deixando cair nos automatismos, hábitos e repetições mecânicas, ativados em cena seja por conforto de vocabulário corporal ou por saber que “aquele” tipo de movimento dá “certo” na

34. No texto, Leonardo Harispe (2014) não diferencia os termos treinamento e preparação na improvisação.

cena.

Contudo, mesmo que a fuga das recorrências da movimentação aconteça, o hábito ou o habitual não deve ser visto como algo ruim na improvisação. Na verdade, pode servir de caminho propulsor para a composição e a pesquisa de movimento, que faz parte do processo desse corpo que dança. Entretanto, não me parece interessante repetir padrões como objetivo ou ponto de chegada de um trabalho artístico em improvisação, uma vez que as condições materiais da cena improvisada sempre mudam, e, dessa forma, o faz parte do processo desse corpo que dança. Entretanto, não me parece interessante repetir padrões como objetivo ou ponto de chegada de um trabalho artístico em improvisação, uma vez que as condições materiais da cena improvisada sempre mudam, e, dessa forma, o movimento também, acompanhando essa constante imprevisibilidade e transitoriedade das relações compositivas.

A presença dos hábitos<sup>35</sup> e memórias do corpo acionadas (conscientemente e inconscientemente) na improvisação é abordada por Karin Giglio (2007) quando ela se questiona sobre “como favorecer experiências constantemente atualizadas e novas relações expressivas no movimento improvisado” (GIGLIO, 2007, p. 14). Nessa pesquisa, ela identifica que “o movimento que surge no improviso em dança tende a estabilizar-se no corpo, transformando-se em padronizações corporais, tornando-se então conexões neuromotoras recorrentes” (GIGLIO, 2007, p. 14). Além disso, Giglio (2007) aponta a noção de corporalidade como um estado de existência no mundo que possibilita atualizar constantemente memórias passadas no instante presente; assim, na improvisação, ocorre no corpo “a ambivalência entre a pesquisa de toda uma vida e o modo como o fenômeno se dá a ver naquele instante” (GIGLIO, 2007, p. 15).

Esse entendimento colabora para desmistificar que a improvisação será a criação de algo novo ou que há uma liberdade total de movimento, desconsiderando que o corpo dialoga com restrições e não restrições que se atualizam em hábitos corporais (de um passado que é também presente) e reinventam conexões de movimento. Assim,

---

35. Segundo Giglio (2007, p. 18), a memória é uma “propriedade sistêmica de grupos neurais fundamentais para a sobrevivência; e, sendo uma representação dispositiva, é capaz de generalizar e associar suas percepções”.

O dançarino, ao improvisar, faz de toda a sua particularidade, a fisicalidade de seu corpo, suas afinidades pessoais, auto-imagens, estilos de movimento e experiências estéticas, parte enredada no movimento em si. Tudo isso são restrições evolutivas, biológicas, culturais e de aprendizagem, armazenadas durante toda a sua existência e que determinam como o corpo responderá à situação de imprevisibilidade da cena improvisada e ainda como organizará uma gramática própria de movimentos (GIGLIO, 2007, p. 54).

Essa perspectiva aponta, a meu ver, dois lados interessantes da formação do hábito na improvisação. O primeiro seria quando um movimento se estabiliza no corpo, tornando-se um padrão corporal e, conseqüentemente, estabelecendo conexões motoras recorrentes (saliento que é uma tendência natural, não só do ser humano, mas também da natureza, a criação de hábitos para a sobrevivência). Nesse caso, a improvisadora consegue agir de forma ágil a alguns estímulos, como ir para o chão sem se machucar, rolar por cima do corpo do outro sabendo os pontos de apoios seguros, interagir com textos, músicas e canções previamente incorporados, entre outros. Essas memórias e hábitos são condições de homeostase e equilíbrio que o corpo cria como estratégia de resposta ao que pode ser novo e arriscado<sup>36</sup>. Sobre essa questão, Giglio (2007, p. 50) afirma:

Ponto o grande desafio do improvisador que trabalha seu corpo (com toda a representação corporal estabelecida pelas restrições inerentes a sua natureza) para a possibilidade de relação dinâmica com as não-restrições e do surgimento de novas conexões neuromotoras. É uma espécie de luta, ou melhor dizendo, adequação e organização da imprevisibilidade da circunstância que o improviso impõe ao corpo. A partir disto, ele procura instantaneamente soluções para retomar a integralidade de seu sistema, cuja relação com o acaso do ambiente que o cerca desestabilizou. Na constante tentativa do corpo de, ao se desestabilizar, se reestabilizar, muitas vezes, impera a função de

---

36. Karin Giglio (2007, p. 160) aponta que, “no caso da improvisação em dança, o corpo se desestabiliza temporalmente para retomar a sua organização através de novas soluções e arranjos neuromotores”.



homeostase explicada por Damásio como sendo um sistema de regulação automática, que deve ser o grande motivo da tendência de estabilidade do corpo e da formação de nossos padrões corporais.

O segundo lado da formação de hábitos da improvisação seria a facilidade de acionar vocabulários previamente assimilados, perdendo-se a possibilidade de criar algo em relação ao espaço-tempo em que se dança. Nesse caso, há uma possibilidade de o movimento improvisado “perder o seu vigor, uma espécie de estado diferenciado (alterado) de energia expressiva [que] estabiliza-se como um padrão de movimento” (GIGLIO, 2007, p. 14). Assim, como é mais fácil para o corpo acionar informações já “gravadas” e dançadas previamente, a memória se torna um dispositivo influenciador na tomada de decisão do que vai ou não estar na cena.

A improvisação, então, torna-se um modo de desautomatizar, de desorganizar e de reinventar acontecimentos. Nesse aspecto, Mara Guerreiro (2008) propõe a improvisação como sinônimo de “des-habituação” e “des-aprendizado”. Em sua dissertação, ela sugere o treinamento de prontidões adaptativas que desenvolvem uma atenção de criação que desestrutura o hábito, em outras palavras, que constroem um repertório de mudança de hábitos.

Por meio desse entendimento do corpo – como uma atualização de uma memória viva e mutável em constante inter-relação com o contexto em que se insere, com modos de reinventar o habitual e o já estabelecido (sem negá-lo) –, é possível elaborar estratégias de preparação que atuem no refinamento de uma consciência corporal-composicional, para se trabalhar com um corpo disponível a criar conexões e novas relações em cena.

O trabalho de autoconhecimento e refinamento do corpo de forma integral pode ser desenvolvido por práticas de educação somática, procedimentos de improvisação, técnicas de dança, treinamentos multidisciplinares, treinamento de luta ou outro tipo de trabalho cinestésico e físico. Essas são possibilidades de desenvolver, no corpo que dança, noções de espaço, força e peso e o entendimento das possibilidades articulares e mecânicas do próprio corpo. Nesse sentido, considero que o conhecimento corporificado surge somente pela experimentação e disponibilidade corporal, em um ciclo

de descoberta: quanto mais se experimenta, mais se tem a descobrir; não há um final, mas, sim, novas formas de inventar. Dessa forma, é interessante afirmar a “necessidade da constante aquisição de novos padrões para que o corpo revele-se capaz de considerar novas possibilidades de investigação de movimento” (GIGLIO, 2007, p. 57).

Entretanto, um corpo “inteligente” em perceber e se tornar consciente das movimentações que faz pode não ser um corpo “inteligente” para criar e compor na cena. Para acionar um corpo que compõe enquanto cena, a preparação pode acontecer por meio das práticas citadas anteriormente, mas deve ser aliada ao ato de improvisar e experimentar modos de conexão com o tempo presente, em uma intencionalidade cênica. Isso significa que um corpo que tem formação em Feldenkrais, por exemplo, tem a capacidade de improvisar movimentos, mas não conseguirá, necessariamente, elaborar uma dramaturgia improvisada.

É importante considerar que não há um modo ou uma receita de preparação da improvisadora a ser seguida, e muito menos o ideal de que quanto maior a variedade de técnicas de movimento, mais se alcança um corpo neutro e pronto para dançar “qualquer coisa”. A preparação está implicada diretamente nos objetivos artísticos e de pesquisa em dança pelo qual cada coletivo se interessa, interferindo na realização e criação da cena.

Junto ao NEID, já experimentamos diversos modos de preparar esse corpo que chega “da rua” para o trabalho de composição em tempo real. As escolhas do como começar o acordar do corpo eram decididas no início de cada semestre e se baseavam ou em alguma criação, ou na experimentação de um trabalho artístico específico ou no desejo de explorar capacidades do corpo, como, por exemplo, o refinamento da atenção e escuta, o acionamento da qualidade rápida do movimento ou o estudo sobre a relação do corpo com o público. Para esse momento, separávamos uma hora de preparação e, depois, fazíamos uma hora de experimentações e criações e uma hora de jogo de composição.

Sobre essa primeira parte do encontro, houve semestres em que estudamos sobre os princípios do contato improvisação a fim de aprofundarmos sobre o toque no outro e os modos de dançar com outro corpo. Na composição que fazíamos, identificamos que era recorrente a organização em duplas e



trios em uma dança conjunta, mas, muitas vezes, os integrantes levavam muito tempo para encontrar uma conexão fluida e orgânica, ficando preocupados com onde apoiar, como subir e como continuar dançando com o outro e não perder a consciência sobre o que estava acontecendo ao redor.

Em outro semestre, tínhamos como foco diversificar nossos vocabulários corporais individuais. Para que isso acontecesse, um caminho de escolha foi que cada integrante desse de uma a duas aulas de alguma técnica específica com a qual se sentia confortável e que tinha sido apreendida em outro momento fora do grupo. Tivemos aulas de capoeira, técnica de rolamento no chão, *hip-hop dance*, danças brasileiras, entre outras. Apesar de acharmos interessante experimentar outras movimentações, identificamos que ficava muito superficial treinar pouco tempo cada técnica, não dando tempo de o corpo assimilar e corporificar outros estados que eram movidos naquele instante. Dessa forma, percebemos que esse movimento não reverberava na composição.

Outra abordagem foi iniciar com trabalhos de técnicas de rolamento, acionamento de centro e trabalho de força, principalmente tendo o chão como referência do movimento. Escolhemos esse tipo de preparação porque percebemos que faltava um tônus “mais firme” para aventurar o corpo em movimentos mais arriscados de saltos, quedas e levantamentos, pois estávamos nos acostumando a um tempo mais lento e de leveza de movimentação. Esse foi um dos modos que mais nos interessou, apesar de entendermos que o trabalho de força deveria ser feito para além do encontro do grupo, que era apenas uma vez na semana.

Durante a pandemia, percebemos que a preparação corporal seria mais que necessária, mas precisava se adequar a esse outro estado, que não era mais um corpo da rua, mas um corpo da casa, da cadeira e das reuniões *on-line*. Precisávamos, então, criar modos de sair dessa bidimensionalidade que a tela do computador nos dava. Ainda em forma de revezamento de quem conduzia os encontros, decidimos que duas pessoas por dia pensariam a preparação e os estímulos/regras do jogo que seria feito. Algumas abordagens para esse primeiro momento da preparação, que durava em torno de uma hora, foram as seguintes: sensibilizar a pele e o toque por meio de materiais, como tecidos, creme hidratante ou bacias de água, ou pela pressão/

carimbo do corpo no chão; encontrar formas de se movimentar não cotidianas, como caminhar pela casa de costas por um longo período; improvisar movimentações a partir do centro de peso, em uma conexão da pélvis com os pés, e depois com o centro de leveza, na relação da cintura escapular e mãos; trabalhar posturas do yoga; entre outros modos.

Assim, por meio das questões levantadas, o “como fazer”, de que forma experimentar, quanto tempo gastar na preparação dependerá sempre do que cada trabalho de composição em tempo real demanda do sujeito que improvisa. Às vezes, é treinar sempre diante do público; outras vezes, é treinar lutas, meditar, fazer uma aula da técnica Klauss Vianna ou de dança contemporânea, ou mesmo ficar deitado no chão por trinta minutos. Associada à preparação do corpo que vai para a cena, também deve estar a preparação para o ato improvisacional, o que inclui a experimentação de jogos com ou sem regras, tiros de improvisação, entre outros. Assim,

As formulações de treinamentos têm como propósito ampliar: repertório de movimento, atenção, percepção e entendimento sobre composição; exige repetição, método, pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre composição. Este “preparo” replica as tendências praticadas, e dessa forma, torna-se possível identificar interesses compartilhados (GUERREIRO, 2008, p. 10).

Nesse contexto de criação de uma composição em tempo real, a improvisadora se prepara também para criar, compor, relacionar, questionar e resolver. Assim, é possível também afirmar que o treinamento de estruturas e dispositivos operacionais de uma preparação corporal “se constitui num meio estratégico para potencializar/intensificar as novas condições que permitam induzir ou variar as futuras emergências poéticas” (HARISPE, 2014, p. 55). Segundo Harispe (2014, p. 55),

O caráter investigativo do improviso conduz a que toda aquisição de ferramentas (elementos de orientação/composição em dança) seja motivada pela “experienciação” dos percursos do movimento; não há lugar para um “treinar agora e improvisar depois”. O processo de gestação de repertórios, agenciamentos e, ao fim, de uma poética de grupo/solista enfatiza a

importância do treinamento como uma instância intrínseca ao improviso mesmo.

Entendendo que a improvisação gera no sujeito que dança uma curiosidade por descobrir diferentes maneiras de se movimentar, novas formas de lidar com o espaço, uma ampliação dos sentidos e uma conexão com todos os materiais cênicos, o corpo que compõe em tempo real busca encontrar no próprio corpo um mote de pesquisa que se potencializa na cena. Nesse sentido, “O corpo em situação de improviso coloca-se na delicada situação de imediato diálogo entre a memória inscrita em toda a sua existência e o que há de inaugural no instante em que essa relação acontece” (GIGLIO, 2007, p. 132).

É por meio desse fazer autônomo e singular em dança que se torna possível questionar a ideia de autoria e criação na improvisação. Essa reflexão também se dá na esfera de coletivos que escolhem ter uma direção ou para grupos onde não há hierarquia de funções. Para essa discussão, retomo alguns conceitos de coreografia, coreógrafa e intérprete-criadora para desenvolver o que é ser autora de sua própria dança, questão que me parece necessária (mesmo que a princípio seja óbvia) na composição em tempo real.

No senso comum (influenciado por um pensamento do balé clássico), a autora e criadora de uma obra em dança ganharia o *status* de coreógrafa, significando aquela que criou o trabalho artístico, diferentemente daquela que a executou, comumente recebendo o nome de bailarina. Nos séculos XX e XXI, essas nomenclaturas foram se alterando e se adaptando ao fazer da dança moderna e pós-moderna. Já em um contexto contemporâneo, o termo coreografia<sup>37</sup> (do grego “coreo”, dança, e “grafia”, escrita ou desenho) deixa de se associar a uma escrita da dança para se relacionar a uma composição em dança, isto é, uma composição coreográfica, que seria uma forma menos limitada de entender esse termo e que amplia diversas formas de criar e compor na contemporaneidade. Essa mudança de perspectiva foi necessária em virtude do advento de tantas possibilidades de fazer dança que não se enquadravam no estereótipo da coreógrafa e da bailarina: “A coreografia e a composição coreográfica, portanto, sejam consideradas confluentes ou dissi-

37. Por considerar esse assunto muito amplo, sugiro a leitura dos textos no livro *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*, organizado por Marcia Almeida (2015).

identes, partem do mesmo princípio: o corpo e seus sentidos em experiência criativa dentro de uma proposta dramatúrgica” (MUNDIM, 2013, p. 44). Alguns exemplos dessas novas criações são os *happenings*, as ações performáticas e de *site-specific* em dança, a composição em tempo real e outros modos.

Assim como a ideia de coreografia foi expandida para além da escrita, da execução de movimentos ou de uma partitura de movimentos, o termo coreógrafa também sofreu diversas alterações, entre elas a noção de intérprete-criadora, principalmente no que se refere aos trabalhos colaborativos. Suzi Weber (2011) afirma que a geração composta por artistas como Merce Cunningham, Anna Halprin, Trisha Brown, Steve Paxton, Pina Baush, Rudolf Laban, o coletivo na *Judson Church* e o Butô foi responsável por substituir “o binário coreógrafo/intérprete por colaborações artísticas [...], flexibilizando, desse modo, a forte hierarquia do coreógrafo como criador único e ‘patrão da obra artística’” (WEBER, 2011, p. 14). Nesse contexto, a obra artística ganha uma dimensão menos hierárquica, que valoriza a bailarina como criadora e como ser que elege e negocia os elementos da cena.

Uma possibilidade de criação menos hierárquica é quando alguém de um grupo artístico (não necessariamente a coreógrafa ou a diretora) propõe estímulos e provocações a quem dança, e essa pessoa responde com os próprios vocabulários corporais e de uma perspectiva singular. Essa mudança traz à tona a discussão sobre o termo intérprete e intérprete-criador, na qual Sandra Nunes (2002) identifica a necessidade de diferenciar os termos criador-intérprete e intérprete-criador. Segundo ela,

Enquanto o segundo [intérprete-criador], ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existente. Já o criador-intérprete busca uma assinatura a partir do seu próprio corpo, num processo investigativo. Articula novas hipóteses que estabelecem possibilidades de relações entre movimentos até então não previstas num corpo que dança [...]. O que é construído em seu próprio corpo não é facilmente transferido para outro corpo (NUNES, 2002, p. 95).

Por meio dessa perspectiva, a pessoa que dança, que antes era vista como uma receptora e repetidora de movimentos coreografados por outra pessoa “superior”, ganha mais autonomia, seja em um processo mais “roteirizado”, sendo intérprete-criadora, seja em um mais autoral (normalmente em solos), como criadora-intérprete. Consequentemente, nesse processo, ser criativo e multidisciplinar e ter um variado vocabulário corporal passaram a ser habilidades requeridas em quem dança, que demandam da intérprete a capacidade de resolver, de forma criativa e singular, as proposições, os estímulos e as questões da cena artística.

Essas novas formas de entender o papel do sujeito que cria e dança em cena abriram espaço e reforçaram a possibilidade de um modo de compor que se dá em tempo real, não pré-estabelecido e elaborado pelo sujeito que dança. Nesse caso, na composição em tempo real, essas “funções” de quem cria, quem executa, quem provoca ou quem escolhe o que vai ou não para a cena são diluídas no processo e na prática de apresentação com o público. A improvisadora se torna, assim, responsável pela escolha dos vocabulários de movimentos, da organização dos elementos cênicos, das relações entre artistas e público e da forma de lidar com o inesperado, que vão traçar em conjunto a dramaturgia da obra.

Essa responsabilidade não exclui a possibilidade de que um coletivo tenha uma diretora ou uma provocadora da obra que direcione as estruturas composicionais, por mais que elas sejam improvisadas na cena. Ela, na verdade, desierarquiza a concepção de uma única criadora/autora da obra, entendendo que, na composição em tempo real, há criadoras/improvisadoras que dançam na relação entre corpos e na relação composicional singular que é coletiva.

Para exemplificar<sup>38</sup> esses modos de organização, cito os trabalhos de alguns grupos que adotam uma direção definida, são eles: o Núcleo Improvisação em Contato, com direção de Ricardo Neves, com os trabalhos *Urban Ferral*, *Relation X* e *Em busca do peso perdido*; O Núcleo de Improvisação, dirigido por Zélia Monteiro, com trabalhos como *Percurso transitório*, *Área de risco* e *Por que tenho essa forma?*; O Núcleo Artérias, dirigido por Adriana

Grechi, com os trabalhos *Protestos*, *Escuro invisível* e *Fronteiras móveis*; e o Grupo Silenciosas, dirigido por Diogo Granato, com os trabalhos *Nosso primeiras estórias*, *Nove* e *Puerpério*.

Também cito alguns exemplos de grupos que trabalham com a criação compartilhada e improvisação: o Coletivo Lugar Comum, com o trabalho *A voz do movimento*; o Conectivo Nozes, com o trabalho *Sobre pontos, retas e planos*; o Coletivo Construções Compartilhadas, com o trabalho *O engenheiro* que virou maçã; o grupo Radar1, com o trabalho *Menu*; o Substantivo Coletivo, com os trabalhos *Corpos (in)Dóceis* e *SOMA: variações sobre o sensível*; e a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, com os trabalhos *Partilhas poéticas em contato*, *Sobre ruas e rios* e *Espaço invisíveis*.

Com enfoque nestes últimos exemplos, em que a criação é compartilhada em todo o seu processo de elaboração e apresentação, Bárbara Silva (2012), por meio da experiência no grupo Radar1, identifica que o trabalho de composição em tempo real convoca “um tipo de autonomia que implica na descentralização da autoria, de modo que todos são coautores e corresponsáveis pela cena” (SILVA, 2012, p. 76). Por meio dos encontros, que Silva chama de “ensaios”, as competências criativas são compartilhadas e amadurecidas, possibilitando e potencializando “um jeito coletivo de criar assuntos/temas nas composições improvisadas” (SILVA, 2012, p. 76). Ela faz alguns apontamentos sobre esse modo compositivo:

Ao analisarmos a concepção e encenação de *Menu*, observamos como a ação colaborativa entre agentes da cena (dançarinos e músico) e suas consignas compositivas (distribuição geográfica, figurino, número de dançarinos, qualidade sonora), constituem o que podemos considerar como parte fundante da dramaturgia da obra coreográfica. Afora o fato desta montagem não ter um coreógrafo ou diretor (todos os envolvidos agem como coautores e exercem lideranças provisórias na feitura das cenas), de forma que a cada apresentação podemos ter diferentes tessituras a partir do que surge das suas possíveis combinações (SILVA, 2012, p. 79).

Nesse tipo de ação, as tomadas de decisões são individuais e autorais, mas se colocam inseridas no conjunto. Isso significa que a improvisadora de-

38. Para não ficar excessivo os exemplos, cito no máximo três trabalhos de cada coletivo, considerando que há muitas outras obras nessa mesma linha.

cide não só pelos seus desejos e percepções, mas naquilo que se configura enquanto coletivo. Segundo Harispe (2014, p. 68), a natureza coletiva faz com que “os princípios de reciprocidade, mútua cooperação e conexão somático/cognitiva entre os integrantes estejam assegurados pelo jogo da empatia: a tomada-de-decisão tem lugar numa atmosfera cinestésica integrada”. Assim, as escolhas da cena no coletivo precisam da relação entre os corpos para definir um ambiente de improvisação e criação, e, no caso das improvisadoras solistas, a ambiência é criada pelas estruturas físicas e pelos elementos acidentais do lugar em que se dança (HARISPE, 2014, p.71).

Por meio dessa reflexão, o fato de a improvisação permitir essa tomada de decisão instantânea em um determinado espaço-tempo cênico é suficiente para tornar a improvisadora a autora da obra? Quem cria a cena na composição em tempo real: o indivíduo, o coletivo ou a própria dramaturgia da obra? Será que ainda cabe o termo “autoria” nos fazeres das improvisadoras? Ou a autoria é um princípio do pensamento moderno que é propagado e valorizado ainda hoje, não cabendo no contexto da improvisação em dança na atualidade?

Para abordar as questões de autoria e originalidade, Jussara Setenta (2008, p. 89) observa que não é possível pensar o sujeito isolado, inserido em sua própria criatividade, fundamentado “na existência de um original, uma propriedade particular de um dono único”, uma vez que o corpo que dança na contemporaneidade é um corpo socialmente inscrito, que organiza informações que são coletivas e compartilhadas. Nesse sentido, a criação de uma obra não é autoria de um sujeito único, especial, diferenciado, mas, sim, de um corpo agenciador, organizador, constituído de muitos outros corpos que estão em relação, colaboração e cooperação com ele; “os modos de promover os rearranjos daquilo que compartilha com os outros é que são só seus” (SETENTA, 2008, p. 89). Nesse caso, o sujeito “passa a ser tratado como sendo a reunião de uma coleção de informações em determinado estado, um estado que também sempre se transforma, pois o processo de troca e contaminações não para” (SETENTA, 2008, p. 91).

39. Professor de criatividade e fundador da *Keep Learning School*. A biografia dele está disponível em: <https://murilogun.com.br/>. Acesso em: 6 set. 2020.

40. Outros nomes para o conceito de combinatividade apontados por Murilo Gun são possível adjacente, de Steve Johnson; bissociação (é quando dois sistemas de referência, dois universos, se colidem e criam algo novo), de Arthur Koestler; *remix*, de Kirby Ferguson; *steal like an artist*, de Austin Kleon, e *mash-up*.

Em relação à invenção inédita do artista, abro um parêntese para abordar os estudos sobre criatividade desenvolvidos por Murilo Gun<sup>39</sup>. Ele defende o termo “combinatividade”<sup>40</sup> para falar de criatividade sobre a ideia de que tudo que se “cria” (ideias, produtos, serviços, obra artística, soluções) são combinações de experiências já vividas, que são organizadas e dispostas de formas diferentes, e, aí, sim, singulares. Para Gun (2020), a criatividade é a imaginação aplicada para formar uma combinação nunca antes feita entre coisas que estão no seu repertório com o objetivo de resolver um problema; dessa forma, “Toda solução criativa é uma combinação de referências, é uma combinação de inspirações. Eu gosto de falar que é uma combinação de inputs”<sup>41</sup>. Nesse caso, cabe aqui também lembrar as referências já citadas de Giglio (2007) sobre a memória como modo de criação.

O que é criado (enquanto obra, ideia, movimento, solução) se torna parte de um fluxo vasto e não limitado de informações que se relacionam em todas as direções, em diferentes contextos e sujeitos. Nesse sentido, a ideia de autoria não deixa de existir, mas é atualizada para afirmar que um sujeito é constituído de outros sujeitos e que, por isso, ele “passa a entender as suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação” (SETENTA, 2008, p. 92).

Outra forma que complementa essa ideia de autoria é proposta por Gilsamara Moura e Lucas Rocha (2017) no artigo *O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos*. No texto, eles se apropriam dos estudos do filósofo Giorgio Agamben para defender uma distinção entre a autora e a função-autora. A definição deste último se descreve como

um regime particular de apropriação que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos [...], a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes, e, por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que

41. Transcrição da fala de Murilo Gun transmitida no curso intitulado Reaprendizagem criativa, organizado pela *Keep Learning School*. Curso disponibilizado no ano de 2020.



constitui o autor, e para além dos limites de sua obra, como instaurador de discursividade (AGAMBEN, 2007, p. 56 apud ROCHA; MOURA, 2017, p. 9).

Nesse contexto, a função da autoria seria regular, organizar e limitar circunstâncias particulares para adentrar no fluxo de livre circulação, compartilhamento e manipulação. Essas reflexões atravessam inclusive a questão dos direitos autorais, que é respondida por Nirvana Marinho (2007, p. 2) da seguinte maneira: “assinar algo todos nós fazemos, deixamos marcas das singularidades do nosso fazer sobre tais ideias. Não podemos perder de vista: outro alguém vai se apropriar disso e refazer novas teias”.

Essa reflexão também é abordada no livro *Roube como um artista*, de Austin Kleon (2013), em que ele diferencia o roubo do plágio. Nesse texto, o autor grifa que nada é original; tudo é roubado. A criação, nesse sentido, seguiria o ciclo nesta ordem: você “rouba, estuda, rouba de vários, credita e transforma as coisas” (KLEON, 2013). O roubo seria, então, o ato de “se apossar de elementos pré-existentes para lapidá-los em busca de algo inédito” (MENINI, 2019). Diferentemente disso, o plágio seria aquilo que degrada e que imita sem citar referências. Um trecho interessante que Kleon (2013) cita é: “Todo artista ouve a pergunta: De onde você tira as suas ideias? O artista honesto responde: Eu roubo. Como o artista olha para o mundo? Primeiro, você descobre o que vale a pena roubar, depois você segue para a próxima etapa. Isso é tudo”. Partindo dessas reflexões, toda autoria é um roubo, uma combinatividade, uma organização singular de coisas já criadas, que pode aparecer de forma mais direta ou diluída nos processos artísticos em dança.

Moura e Rocha (2017) apontam que, em processos colaborativos, pode haver uma autoria em rede, que se organiza por meio da função-autora exercida por diferentes corpos. Esse apontamento se torna importante para pensar a função-autora de uma improvisadora em cena, pois, nos trabalhos de improvisação, são valorizadas as escolhas feitas pelos corpos que dançam, isto é, a forma como “se dão a ver” as ações e as escolhas dramatúrgicas que acontecem em tempo real. Assim, mesmo que grupos de improvisação tenham diretores que assumam a função de autoria da obra, a improvisadora também assume essa função, que é compartilhada e se dá na relação com os outros corpos improvisadores/criadores/autores.

Nesse sentido, é importante sinalizar também que a possibilidade e a liberdade de criar, nesse *modus* de composição em tempo real, incluem dar a ver as memórias corporais e os vocabulários de movimentos apreendidos, que se conectam e se combinam no tempo-espço da cena. A improvisadora que dança articula as próprias vivências, memórias e experiência sensíveis que são construídas individual e socialmente (de forma simultânea) com os elementos da cena, que podem ser pré-estabelecidos ou não, e com o que se dá no tempo-espço da cena, para assim constituir essa dança que é autoral e compartilhada ao mesmo tempo. Nessa perspectiva, identifico o fazer improvisacional na composição em tempo real como um fazer que é autoral no sentido de organizar de modo singular as informações coletivas, compartilhadas e elaborados por um sujeito que é socialmente inscrito. A improvisadora assume uma função-autora que não é permanente ou fixa, e muito menos inédita ou original, mas que se dá no acontecimento da cena e é compartilhada com aqueles que dançam e que a presenciam. Assim, na improvisação, não há uma autora/criadora da obra, mas várias autoras que assumem a responsabilidade da composição e da elaboração de uma dramaturgia dançada.

A questão da autoria fica mais clara na improvisação quando ela está diluída no fluxo de informações que são elaboradas em cena e se torna uma das funções de organização e tomada de decisão da artista. Afinal, escolher implica decidir o que está ou não em cena, excluindo milhares de possibilidades de relação, movimento e ação, priorizando a escolha de uma proposição. Assim, a tomada de decisão se relaciona a um pensamento de dramaturgia da cena, sendo a improvisadora corresponsável pelo que acontece e interfere no trabalho artístico. Nesse sentido, uma composição provoca uma reorganização de novas posições e de novas decisões.

The background features a white canvas with abstract, colorful scribbles in shades of green, red, blue, and purple. A single, smooth, dark blue line curves across the upper right portion of the page. A solid green horizontal bar spans the width of the page, serving as a backdrop for the title and subtitle.

# PARTE II

## Dramaturgia da Improvisação

Tudo pode acontecer, inclusive nada.



## 2.1 DRAMATURGIA E IMPROVISAÇÃO

### ASPECTOS HISTÓRICOS

É possível encontrar nas referências históricas sobre a dança contemporânea uma aproximação entre os conceitos de dramaturgia da dança e as proposições sobre a improvisação em dança como ferramenta de criação e como linguagem cênica. Sua elaboração se deu por artistas que questionaram e revolucionaram o pensamento clássico e moderno, apontando novas formas de criar e apresentar dança. Nesse sentido, apresento uma revisão histórica<sup>42</sup>, do século XVIII ao final do século XX, com artistas na dança responsáveis por esse novo olhar sobre o fazer-pensar da dança na contemporaneidade.

Escolho esse recorte histórico por ele ter mais referências documentais e bibliográficas, ainda que escassas e apresentadas normalmente por uma única vertente teórica. Entretanto, considero importante salientar que a dança é uma linguagem artística associada ao surgimento da humanidade e que se desenvolveu em uma pluralidade cultural que, na maioria das vezes, não é considerada ou publicizada.

A improvisação pode ser reconhecida como uma das primeiras manifestações artísticas, como explicam Santinho e Oliveira (2013, p. 13):

Dançar como uma forma de expressão pessoal implica, conseqüentemente, certa subjetividade e espontaneidade no ato de Dançar, o que nos faz crer que as primeiras danças, tendo se originado, de maneira espontânea, dessas necessidades pessoais de expressão, tenham sido muito provavelmente danças improvisadas. [...] com o passar do tempo e o refinamento dessas danças, ainda que de origens arcaicas, foi havendo uma necessidade de codificação de alguns elementos, tendo em vista a afirmação de uma determinada identidade cultural.

Partindo dessa compressão, cito o artista Jean-Georges Noverre (1759), que, na metade do século XVIII, revela, nos escritos *Cartas sobre a dança*, os primeiros indícios de um pensamento de dramaturgia da dança. Ele se tornou um dos precursores da reforma do balé francês e influenciou esse campo artístico na modernidade. Noverre questionava a hierarquização da técnica do balé (entendida na época como a realização de movimentos

42. Apresentarei uma perspectiva do contexto histórico da dramaturgia e da improvisação dentro de uma panorama eurocêntrico e norte-americano, baseado nas seguintes referências bibliográficas: Dória (2015), Hercoles (2005), Kerkhoven (1997), Monteiro (1998), Muniz (2004), Santinho e Oliveira (2013), Tomazoni (2016) e Tourinho (2009).

mecânicos do corpo) em relação aos outros elementos cênicos – entre eles, a expressividade da bailarina e a composição estética das coreografias – e apontava que o balé de corte era uma imitação de uma realidade inabalável, representada por meio de movimentos mecânicos e vazios de sentido e que não propunham uma conexão entre forma e significado.

Para contrapor essa ideia do balé clássico, Noverre (1759) propôs o balé de ação (também traduzido como balé dramático) como linguagem que transmite significados e que busca emocionar. Dessa forma, as bailarinas eram preparadas para ter um personagem que seguia uma estrutura narrativa. Esse princípio era baseado no conceito de dramaturgia cunhado por Aristóteles (MONTEIRO, 1998, p. 130), que tinha como pilar as unidades de ação, tempo e espaço para desenvolver uma sequência de fatos com início, meio e fim que apresentavam uma tensão ou trama a ser resolvida. Além disso, no balé de ação, a coreografia, a cenografia e o figurino eram subordinados ao enredo e ao tema, como mostram as Figuras 17 e 18.



Figura 17 – Balé de ação em Noverre, personagem “O vingador”  
Fonte: Bouquet (1791).



Figura 18 - Obra *Les Petits Riens*, coreografada por Noverre em 1786  
Fonte: Predota (2016).

No balé de ação, Noverre (1759) pensava que os gestos deveriam ser trabalhados para criar coerência entre os elementos cênicos e gerar emoção ao espectador, tornando-o também parte integrante do espetáculo. Nessa perspectiva, a dança seria uma linguagem artística autossuficiente, com uma estética própria, que conseguiria transmitir significados e proporcionar emoção ao espectador para além de um supérfluo entretenimento.

Um aspecto importante dessa mudança de perspectiva na obra de Noverre serviu como reflexão para as proposições da dança na contemporaneidade: a valorização da bailarina em sua individualidade. Para ele, não era interessante privilegiar a padronização dos corpos nem a uniformização dos movimentos, pois a técnica não poderia ser um fim em si mesma, mas, sim, o princípio, um lugar de onde partir, e não aonde chegar. Como aponta Tomazzoni (2016, p. 171), a dança em Noverre é “Uma existência feita de modos que não cabem necessariamente em simetrias, ordenação e previsibilidade restritiva”.

Esse pensamento desvirtuava o que era feito enquanto dança naquele momento e apontava que o ato coreográfico não deveria se prender às estru-

turas rígidas nem à repetição mecânica dos movimentos já conhecidos. Para Noverre, a coreografia exigia uma organização que abrisse portas ao imprevisível e ao não dado *a priori*, ao organizado na irregularidade, como o que fora apontado por ele na primeira carta, quando disse que “uma cena deve oferecer uma desordem bela” (MONTEIRO, 1998, p. 188).

Os textos de Noverre reverberaram no que foi feito em dança durante anos após a publicação das suas cartas e já previam alguns conceitos importantes para os artistas das décadas de 1950 e 1960, que iniciavam experimentações em improvisação e novas formas de composição e criação em dança. Como aponta Tomazzoni (2016, p. 173), “Suas coreografias provavelmente ainda operavam longe da noção de improvisação ou composição em tempo real, mas incluem na sua pauta que é nessa direção que se deve direcionar o olhar do criador de dança”.

Noverre também visualizava um princípio de estruturação e organização do que foi entendido, a partir da década de 1980, como dramaturgia da dança. Por mais que não utilizasse esse termo, Noverre apontou um pensamento de dramaturgia nas coreografias que privilegiavam a obra como um todo, a não hierarquização da técnica, a individualização do sujeito que dança, a relação dos significados das ações e a criação de algo coeso e compositivo. Segundo Kerkhoven (1997 *apud* TOURINHO, 2009, p. 39), “a ideia de dramaturgia em dança provavelmente sempre existiu, mas é somente em fases mais recentes da história da dança que ela se tornou uma prática consciente”.

A partir da metade século XVIII, outro movimento de contestação aos ideais do balé de corte foi estimulado pelo Romantismo na Europa. Princípios centrados no indivíduo e nas ideias de liberdade, igualdade e fraternidade culminaram no desenvolvimento do balé romântico, no qual “o virtuosismo é substituído pela expressão, e a técnica, pelo estilo” (TOURINHO, 2009, p. 48). Esse movimento perdurou ao longo do século XIX como um padrão modelar associado à ação dramática e foi reformado e revolucionado no início dos anos de 1900.

Um dos artistas que mais se destacou como reformador do pensamento de coreografia do século XX e da técnica clássica foi Michel Fokine (1880-1942), que entendia a dança como forma de comunicar emoções, pensamentos e sentimentos. Para ele, a dança seria a unidade completa de expressão que une três elementos: música, pintura e artes plásticas. Em 1904,



Fokine escreveu um libreto chamado *Primeiro Manifesto*<sup>43</sup>, que questionava a ideia de que a dança é apenas uma colagem de passos, sem uma organização ou mesmo sem uma composição de unidade (HERCOLES, 2005).

Além disso, uma das principais questões que rodeavam o seu trabalho era a relação do campo imaterial e expressivo com o campo carnal, sobre a qual Fokine propôs as seguintes dúvidas: “como agregar o imaterial à materialidade do corpo? Ou como fazer o corpo visível transmitir o indizível?” (HERCOLES, 2005, p. 78). Para responder essas questões, era necessário reformular os movimentos do balé que não seriam suficientes para dizer o que “estava” na alma. Fokine também questionou a ineficiência da técnica quando ela não está associada ao tema do trabalho, questão vista por Hercoles (2005) como essencial para a estruturação de um pensamento em dramaturgia.

Figura 19 – *Shéhérazade*, com Michel Fokine e sua esposa, Vera Fokina, em 1910

Fonte: Michel... (2019).



Figura 20 – Michel Fokine em *Le Spectre de la rose*, em 1914  
Fonte: Michel... (2019).

43. Fokine escreveu um manifesto denominado “Os cinco princípios de Fokine”, publicado no jornal de Londres *The Times* (MICHEL..., 2018).

Tanto Fokine quanto Noverre buscavam uma unidade estética do trabalho, algo que criasse lógica e coesão na criação artística. Para isso, questionaram o uso da técnica com a função meramente virtuosa e voltada para o entretenimento do público. As formas de se movimentar, de veicular informações por meio do corpo e de pensar a composição em dança foram, então, revolucionadas.

O início do século XX, marcado pelo contexto das duas guerras mundiais, trouxe consigo outros movimentos artísticos que propuseram o rompimento com a técnica clássica renascentista: a dança moderna nos Estados Unidos (EUA) e a dança expressionista na Europa, mais especificamente na Alemanha.

Nos Estados Unidos, segundo Hercoles (2005, p. 105), a dança moderna tinha como princípio alcançar uma identidade própria, rompendo com os ideais de dança europeus e ressaltando questões pessoais, além de dar atenção à subjetividade frente às experimentações particulares do mundo. A relação com a respiração e as ideias de peso e gravidade eram os principais propulsores do movimento representado por artistas como Ruth St. Denis (1879-1968), Marta Graham (1894-1998), Doris Humphrey (1895-1958) e Anna Sokolow (1910-2000).

É importante ressaltar que, nesse contexto, havia a contraposição aos elementos hierárquicos das grandes companhias de balé, sendo eles a figura do diretor que criava para um grande corpo de baile; o tema que era pensando dentro de uma narrativa, com começo, meio e fim; a escolha dos personagens característicos; e o uso de um cenário representativo. Os artistas da dança moderna, principalmente as mulheres (que não podiam assumir a direção dos espetáculos de balé na Europa do século XIX) se auto afirmavam criadoras e dançavam a própria obra, ou mesmo se juntavam a poucas pessoas e desenvolviam experimentações que não apresentavam uma narrativa linear (DÓRIA, 2015, p. 43). Nesse aspecto, as mulheres encontraram um obstáculo ao assumirem posições que antes eram comumente ocupadas por homens, mas isso não foi um impeditivo para que essas artistas criassem novos modos de compor dança. Gisele Dória (2015) complementa que as artistas pioneiras nessa época da dança moderna tinham dois principais desafios: modificar os parâmetros tradicionais na dança, desenvolvendo na cena temas pessoais e da

sociedade contemporânea, e iniciar e dirigir grupos de dança de forma a fazer permanecer essas novas proposições artísticas. Ainda segundo essa autora,

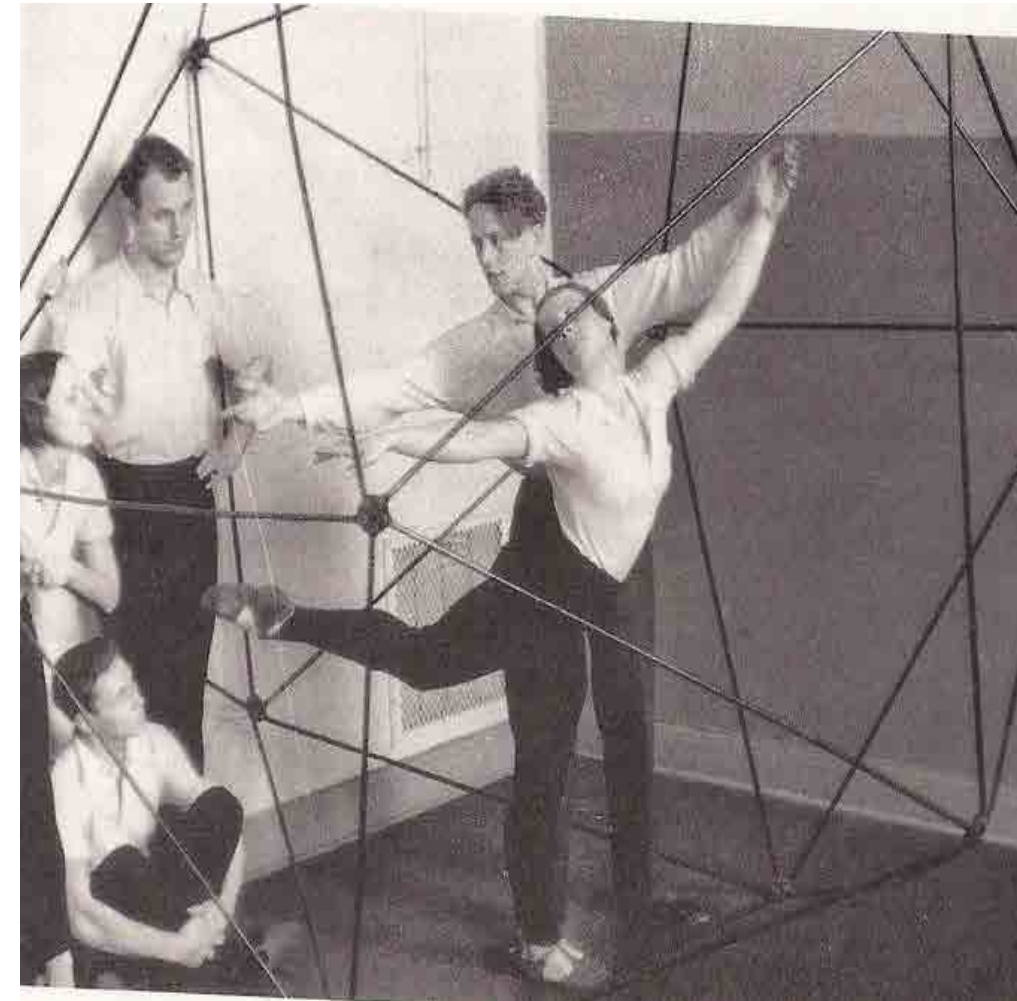
Oferecendo uma visão feminina que fugia do estereótipo de curvas suntuosas e sensualidade exacerbada dos cabarets e *music halls* por um lado, e da fragilidade e graciosidade do balé clássico por outro, não parece em vão que muitas dessas companhias tivessem os nomes de suas diretoras – Martha Graham and Group, Humphrey-Weidman Group (de Doris Humphrey), Denis-Shawn Dance Company (de Ruth Saint Denis e seu marido Ted Shawn) etc. Na tentativa de estabelecer um mercado e se autoafirmar enquanto criadoras, resistindo às duras críticas da época e abrindo espaço em um domínio maioritariamente masculino, essas artistas construíram um legado que atravessou gerações e abriu portas para as conquistas que se seguiram, tanto no campo da política quanto no da estética da dança (DÓRIA, 2015, p. 44).

Já na dança expressionista alemã, as questões sociais estavam mais em voga na prática e no discurso dos artistas, que atravessavam grandes mudanças na política junto com a ascensão do regime nazista. Junto ao movimento expressionista, havia o interesse em criticar as questões sociais e reagir contra uma primazia da camada conservadora. Como afirma Rosa Hercoles (2005, p. 105), os precursores da dança moderna “entendiam a dança como uma ocorrência que deveria tratar de fenômenos coletivos e abordar a realidade sócio-cultural de seu tempo, atribuindo ao movimento corporal um papel ativo neste discurso social”. Os principais nomes que apareceram na historiografia dessa época foram Rudolf Laban (1879-1958), Kurt Joss (1901-1979), Mary Wigman (1886-1973) e Oskar Schlemmer (1888-1943).

As pesquisas de Rudolf Laban foram importantes na discussão sobre dramaturgia e improvisação, pois, segundo Tourinho (2009, p. 60), “Ao elevar o corpo em movimento à categoria de linguagem, as pesquisas Labanianas viabilizaram a estruturação de um discurso ‘da e sobre’ a corporeidade, vislumbrando novas perspectivas para a dramaturgia contemporânea”. Rudolf Von Laban (1879-1958), nascido na cidade de Pressburg, foi bailarino, coreógrafo, artista plástico e arquiteto. Ele se tornou um importante estudioso do

movimento humano, estruturando um sistema que serviu como ferramenta de análise, investigação e criação do movimento. Seus estudos influenciaram diversos campos do conhecimento, entre eles a terapia, a educação, a psicologia, a fonoaudiologia, as artes e a saúde pública. Contrário ao pensamento da era moderna/industrial, que tornava o humano uma verdadeira máquina que realizava atividades repetitivas e esvaziadas de espontaneidade e autonomia, Laban propunha a conexão entre vontade, sentimentos e pensamentos com relação ao mundo externo, dados nas relações sociais e na relação com a natureza, assim apontando o movimento autônomo como produção de existência.

Figura 21 – *Icosaedro*, de Rudolf Laban  
Fonte: Rudolf (2013).



Influenciado por Jaques-Dalcroze (1865-1950) e François Delsarte (1811-1871), estudiosos que desenvolveram teorias sobre os gestos e expressões humanos e se tornaram base para a dança expressionista, Laban criou uma ruptura com os movimentos do balé clássico e da técnica codificada, explorando a improvisação como forma de potencializar a qualidade, a fluidez e o domínio do movimento, voltados para o desempenho artístico em cena. Como aponta Barbosa (2011, p. 47),

Uma das modalidades da experiência da dança é, para Laban, a improvisação. Seguido de perto pelo saber-sentir, o saber-improvisar reúne opostos que, todavia, se complementam, como a memória e o esquecimento, a consciência plena do movimento e o deixar-se ir, que convergem na descoberta do corpo movente, na descoberta da experiência do movimento.

Outra característica dos trabalhos de Laban era a sua proximidade e síntese com o teatro, meio no qual desenvolveu obras com narrativa, ou situação dramática, e produziu uma lógica de criação e organização do corpo na cena. Esse aspecto de hibridismo com outras áreas, e mais especificadamente com o teatro, foi aprofundado por outros artistas do século XX e culminou na discussão de um fenômeno dramaturgicamente inerente “ao modo de fazer dessas manifestações cênicas” (TOURINHO, 2009, p. 61).

Essas novas formas de fazer dança, tanto nos EUA quanto na Europa, explicitavam uma reação ao que era entendido por criação e apresentação em dança. Mesmo sem o termo dramaturgia aparecer nessa época no vocabulário dos artistas em dança, já era possível vislumbrar um questionamento pertinente aos sentidos e maneiras de elaboração e relação dos elementos cênicos. Além disso, essas mudanças de paradigma na história da dança foram um campo fértil para questionar princípios como a hierarquia da técnica, a repetição vazia de movimentos, a utilização do espaço da caixa preta como única possibilidade de apresentação e a organização de histórias e narrativas lineares.

Esses questionamentos foram essenciais para começar a pensar também, além da dramaturgia, a improvisação em dança como linguagem espetacular. Isso significa que os questionamentos emergentes no século XX, que

apontaram para uma nova forma de pensar a dramaturgia em dança e apareceram mais fortemente nas pesquisas artísticas a partir dos anos 1980 (sendo ainda tema de discussão na atualidade), tiveram as mesmas bases históricas das pesquisas em improvisação em dança.

Para assinalar melhor essa perspectiva, cito a pesquisadora Dória (2015), que, ao apontar o percurso histórico da dramaturgia em dança, apresenta Anna Halprin (1920-) e Merce Cunningham (1919-2009) como os divisores de águas entre a dança moderna e a pós-moderna. Eles influenciaram fortemente o pensamento sobre dança ainda nos dias atuais e foram importantes figuras históricas que mudaram a forma de ver e compor uma dramaturgia. Esses artistas também foram apontados por Muniz (2004, p. 16): “Como pensadores, criadores e formadores, Halprin e Cunningham abriram brechas para as mudanças estruturais, quanto às ideias e técnicas definidas por artistas da vanguarda da década de 60”. Muniz (2004) destaca esses dois artistas como os precursores da improvisação na dança.

De forma mais detalhada, Anna Halprin buscou aprofundar, no seu trabalho, em uma linguagem própria de movimento e criação coreográfica e investigar seu grande interesse sobre o entendimento do corpo anatômico e cinesiológico. Posteriormente, ela fundou, junto com sua filha Daria Halprin, o Instituto Tamalpa<sup>44</sup>, que oferece formação e cursos com uma abordagem que integra a dança e o estudo do movimento, junto às artes visuais, à performance e a práticas terapêuticas.

Halprin teve sua formação com grandes nomes da dança, como Doris Humphrey (1895-1958), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis (1879-1968), Oskar Shlemmer (1888-1943) e Margaret H. Doubler (1889-1982). Doubler foi sua professora na Universidade de Wisconsin e a influenciou a pesquisar mais sobre improvisação, anatomia e relação do espaço. As aulas de Doubler eram dadas sem uma sequência fechada de movimentos, e cada estudante realizava uma pesquisa corporal individual por meio de estímulos e perguntas anatômicas. Um exemplo seria: “o que acontece com a espinha ao realizarmos um rolamento? O material desenvolvido com essa proposta viria e se tornar a base para uma dança” (ROSS, 2003 *apud* MUNIZ, 2004, p. 32).

---

44. O Instituto Tamalpa foi fundado em 1978 e oferece programas de arte e cursos de práticas terapêuticas. O método combina movimento, dança, desenho e texto e se baseia na teoria de que as experiências vividas por uma pessoa são os principais materiais de expressão artística e de mudança social do artista.





Figura 22 - Anna Halprin em *The Branch*

Fonte: Weinstein (2017).

Essa formação influenciou Halprin a trabalhar com a improvisação tanto como pesquisa em sala de aula como forma de estrutura para a criação das coreografias, pois ela se interessava mais por movimentos do cotidiano, movimentos singulares, movimentos que não estavam tão automatizados em uma determinada técnica. Ela, assim, pensava a dança tanto para corpos de bailarinas quanto para quem não tinha contato com alguma técnica específica, como aponta Muniz (2004, p. 21): “Para ela, a improvisação funciona como uma ferramenta na sua busca por um novo sentido de fazer dança e amplia a noção de subjetividade do modernismo, criando corpos responsivos e inteligentes”. Além disso, ela foi inovadora ao repensar o lugar das apresentações de trabalhos cênicos, propondo realizá-los nas ruas, nas praças, na natureza, em pontos de ônibus, no alto de montanhas, entre outros (MUNDIM, 2017, p. 97) (FIGURA 22).

Por essa nova forma de pensar e fazer dança, Halprin influenciou e formou, em seus *workshops*, artistas como Trisha Brown (1936-2017), Simone Forti (1935-), Yvonne Rainer (1934-), Meredith Monk (1942-) e Robert Morris (1931-2018), que abriram, junto a outros artistas, a *Judson Dance Theater* em Nova York, nos EUA. Esse grupo era formado por

artistas de diferentes áreas e tinha como interesse extrapolar e experimentar novas maneiras de criar e vivenciar a dança (FIGURA 23). Segundo Dória (2015, p. 54), a *Judson Dance Theater* pode ser apontada como um dos primordiais fundadores da dança contemporânea e pós-moderna norte-americana.



Figura 23 - Anna Halprin, *Ceremony of Us*, workshop em São Francisco, EUA

Fonte: Weinstein (2017).

As propostas artísticas desse grupo se caracterizavam pelo hibridismo entre várias áreas de atuação artística, entre elas o teatro, a dança, a performance e as artes visuais, e pelo uso de novas tecnologias. Os artistas extrapolavam o que era entendido por movimento dançado na dança moderna, utilizando ações denominadas de *task dances* (tarefas, movimentos cotidianos) para discutir a relação do corpo na cena, os limites físicos do corpo, o padrão comportamental estabelecido na sociedade e a mercantilização da arte (FIGURA 24). Dois aspectos a salientar são (i) que a organização do grupo se dava de forma democrática, isto é, sem hierarquização ou privilégio de um



artista sobre o outro, e (ii) que usavam a improvisação e estruturas de composições criadas em tempo real permeadas por regras prévias, mas que não se fechavam em uma estrutura fixa de movimentos.



Figura 24 – Judson Dance Theater: *The Work Is Never Done*

Fonte: Judson... (2019).

Tourinho (2009, p. 60-61) aponta que essas inter-relações de várias áreas nas criações artísticas na *Judson Dance Theater* propuseram uma discussão acerca das estruturas coreográficas e composicionais e apresentaram a necessidade do uso do termo dramaturgia no contexto da dança. Nesse contexto, esse conceito foi emprestado do teatro e começou a ser utilizado para “dar nome às dificuldades de organização do processo criativo e do espetáculo, não importando quão abstrata seja a obra” (TOURINHO, 2009, p. 61).

Outra importante referência para a criação e utilização do termo dramaturgia foram os trabalhos da artista Pina Bausch (1940-2009), que travava uma relação estreita e conjunta com outras linguagens da cena e denominava seus trabalhos de dança-teatro. Esse termo híbrido surgiu com a teoria de Laban nos anos 1920, como forma de dança autônoma utilizando um método de improvisação denominado *Tanz-Ton-Wort* (dança-tom-palavra), que propunha junções entre dança, música e teatro.

Figura 25 – Pina Bausch em *Água*

Fonte: Pina... (2017).



Com Pina Bausch, essa transdisciplinaridade se tornou mais conhecida e mais problematizada entre pesquisadores de diferentes campos nas artes. Bausch fez aulas com Kurt Joss, que a fez pesquisar diversas linguagens artísticas, como dança, teatro, música, artes visuais, *design*, fotografia, vídeo e outras. Entender essas influências é começar a perceber que, para ela, as fronteiras entre as áreas são mais diluídas, e que uma pode estar relacionada à outra. Como afirma Bausch (2000, p. 2), “nada mais natural que se conhece de tudo um pouco. Desde então não consigo ver sem espaço. Vejo também como um pintor ou fotógrafo”. Questões entre o sujeito e o outro, o sujeito e o mundo, a representação e a vida e a desestabilização sem destruição são abordadas frequentemente nos trabalhos de Bausch.

Bausch foi uma das responsáveis pela popularização do termo dramaturgia e dramaturgista na dança. Isso aconteceu, segundo Ramos (2008, p. 13), quando Bausch convida dramaturgos, como Raimund Hoghe, para trabalharem juntos nas suas composições. Segundo Ramos (2008, p. 13),

Bausch esteve sempre aliada com o teatro, e a palavra (ainda que construída sob outras bases em seus espetáculos) e a teatralidade estiveram presentes na maior parte de suas criações, colaborando com o texto espetacular. Após o boom da dança holandesa e belga no final dos anos 1980, a discussão se amplia, chegando ao Brasil apenas recentemente. O movimento, entendido como ação na dança, principalmente até o período moderno, era o guia dessa tessitura.

Merce Cunningham (1919-2009) também é uma das referências para a desconstrução dos conceitos presentes na dança moderna, a formação de outras lógicas de criação em dança e o desenvolvimento do termo dramaturgia da dança nas décadas de 1960 a 1980. Para ele, o trabalho em dança não tinha que ter uma narrativa, com um clímax ou resolução de uma trama; não precisava nem de começo nem de um fim. Interessava-lhe apresentar o corpo como matéria em si, aceitar o estado humano em sua simples condição de existir, sem a necessidade de criar histórias ou personagens. Para Cunningham, é impossível o corpo humano não ser expressivo, pois, como afirmava, “Quando danço, significa: isto é o que eu estou fazendo. Uma coisa que é justamente a coisa que está aqui” (CUNNINGHAM *apud* GIL, 2004, p. 67).

José Gil (2004, p. 67) complementa sobre essa perspectiva de Cunningham, afirmando que “Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”.



Figura 26 – Espetáculo *Mutações*, de Merce Cunningham  
Fonte: Levin (2011).

De forma a desenvolver essa perspectiva, Cunningham e o compositor Jonh Cage criavam composições (música e dança) de forma independente que se relacionavam na simultaneidade do momento espetacular. Essa autonomia de criação também acontecia nas próprias sequências coreográficas, que eram sorteadas ou escolhidas pelos próprios dançarinos, que decidiam em que momento, com quem e onde dançar. Isso determinava que cada trabalho apresentado era efêmero e sempre inédito. Esse método de trabalho ficou conhecido como método do acaso, apontado por Ana Mundim (2012) como uma possibilidade para a criação de um estado de improvisação. Segundo ela,

Uma vez que a ordem das cenas era decidida no momento do espetáculo, os bailarinos precisavam estar atentos para se readequar e reconfigurar as estruturas pré-concebidas em tempo real. É perceptível, portanto, que o método do acaso também inaugurou novos formatos de atuação em cena, rompendo os paradigmas da modernidade e estabelecendo outros parâmetros de composição (MUNDIM, 2012, p. 101).

Por meio de artistas como Cunningham e outros que foram citados neste texto e desenvolveram suas obras em dança no século XX, vemos a resignificação e o desdobramento de uma nova forma de pensar os elementos compositivos na cena, extrapolando os limites do que era entendido como um fazer artístico na dança. É possível, assim, pensando com Rosa Hercoles (2005), elencar alguns elementos que foram responsáveis por essas transformações: o pensamento sobre composição do movimento para além da junção de passos; a democratização dos elementos cênicos, em que o cenário, a iluminação, o tema, a técnica e outros materiais da cena têm a mesma importância e devem colaborar com todos os elementos presentes no processo criativo/artístico; a experimentação de movimentos que extrapolam os limites e demarcações de uma única linguagem artística, estabelecendo diálogo com outras áreas de conhecimento; a valorização da autonomia e individualização da bailarina/intérprete; o cuidado com o tecido de relações coerentes, estabelecidas por necessidades circunstanciais; e, por último, a organização dos elementos pela conexão de sentidos.

Esses elementos foram elaborados durante muitos anos e repensados por vários artistas na dança, tendo reverberado nas concepções da dança pós-moderna no século XXI. Destaco que esses aspectos apontados foram os principais motivadores para um pensamento de dramaturgia em dança. Além disso, são os mesmos utilizados na elaboração do pensamento sobre improvisação como forma de composição em tempo real.

Reconhecer esse percurso histórico tem como objetivo apresentar artistas importantes para a definição do conceito de dramaturgia e de improvisação ao longo dos séculos e identificar as ideias que percorreram a história e reverberam na atualidade no campo da dança. Essa perspectiva pode colaborar para o entendimento sobre quais questões artísticas, políticas e estéticas ainda são temas atuais no campo da dança. Nesse sentido, discorro, no próximo tópico, questões contemporâneas sobre dramaturgias no campo artístico em dança.



## 2.2 O QUE PODE VIR A SER UMA DRAMATURGIA?

A dramaturgia na dança é um conceito que apresenta diferentes significados e passa por transformações na medida em que se elabora tanto na prática como na teoria. Nessa perspectiva, a palavra dramaturgia tenta dar conta de uma pluralidade de experimentações e criações que se diferem e são individuais. Alguns autores, como Paulo Caldas e Ernesto Gardelha (2016), entendem que não há dramaturgia, mas, sim, dramaturgias, um conceito usado no plural para dar conta da diversidade do que é individual e, ao mesmo tempo, geral, podendo ser identificado, comunicado e pesquisado por outras pessoas.

Essa diversidade de ideias sobre dramaturgia pode ser percebida na construção de diferentes propostas nas artes cênicas, como dramaturgia da cena, dramaturgia contemporânea, dramaturgia da dança, dramaturgia do corpo, dramaturgia do olhar, dramaturgia da presença, entre outras. Assim, novas formas ainda podem ser inventadas para se repensar o lugar da criação e da elaboração de sentidos no discurso das artes. Segundo Thereza Rocha (2016, p. 285), “Exatamente porque o conceito de dramaturgia não está dado, dado o conceito ainda estar se fabricando, que ela interessa tanto aos fazeres compositivos em dança. Talvez ela nomeie um fazer que permanecerá sempre aquém da sua própria definição e captura”. Nessa perspectiva, apresento no próximo tópico as diferentes perspectivas de artistas e pesquisadoras sobre essa palavra e possíveis semelhanças que apontam um campo de conhecimento recente e que deve cada vez mais ser debatido e confrontado.

Podemos traçar um paralelo da dramaturgia com a palavra coreografia hoje. Esta vem sendo muito utilizada na dança desde o século XVIII, sendo ressignificada e revisitada. Já o termo dramaturgia ainda está em seus primeiros processos de elaboração, com o intuito de encontrar um discurso comum na área da dança, se é que um dia existirá.

Segundo Paixão (2010, p. 206), tradicionalmente a palavra dramaturgia esteve associada ao texto literário utilizado na criação de espetáculos na área do teatro. Nos últimos cem anos, esse termo foi reformulado por artistas como Bob Wilson, Peter Brook, Eugenio Barba, entre outros, e apropriado na área da dança por artistas da dança expressionista e da dança contemporânea, tirando o foco da palavra e voltando a atenção para o corpo.

Quando a palavra dramaturgia foi usada no contexto da dança, no

final do século XX, ela veio aliada a uma nova forma de entender corpo, diferente do que era pensado 50 anos atrás. Nessa época, o corpo se tornou foco de libertação, de autonomia, de ativismo; como aponta Tourinho (2009), o corpo era meio e produto de obra de arte, o que intensificou a participação do corpo como matéria primária para se pensar a criação e composição nas artes cênicas. Com o desenvolvimento de estudos sobre o corpo em diversas áreas das artes no período pós-moderno, ampliaram-se os modos de fazer, ensinar, pensar e apresentar em dança, o que reverberou em uma conceitualização nova do que vem a ser dramaturgia. Isso significa que quando houve uma mudança do que era o corpo, também houve uma drástica mudança do que viria a ser dramaturgia.

Kherkove (1997) e Rosa Hercoles (2005) apontam que a ideia de dramaturgia surge em Noverre, considerando-o o primeiro dramaturgo na dança. Por esse entendimento, é possível afirmar que a dramaturgia não é uma ideia tão recente na dança. Entretanto, esse termo se tornou foco de discussão e interesse na atualidade, a fim de problematizar a relação de criação e composição da cena na contemporaneidade.

Segundo Kerkhoven (1997 *apud* TOURINHO, 2009, p. 1), a dramaturgia pode ser vista atualmente como uma prática que visa à *composição* de uma *estrutura*, criando tensões entre as partes e o todo. Pais (2016, p. 33, grifo meu) a considera como “um modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos através da criação de *relações* de sentidos no tecido da representação”. Já Tourinho (2009, p. 92, grifo meu) compreende que “as dramaturgias contemporâneas se manifestam como *protocolos de criação* dos artistas responsáveis pela autoria dos espetáculos. Segundo essa autora, “A dramaturgia tem sempre algo a ver com *estruturas* [...]”. Resumidamente, trata-se de *composição*” (TOURINHO, 2009, p. 92, grifo meu). Segundo Hercoles (2005, p. 126, grifo meu), a dramaturgia é aquilo que “diz respeito à *composição* de um drama que, por sua vez, diz respeito à *construção* de uma ação” e continua afirmando que este conceito “se relaciona à instância da composição coreográfica que cuida das relações que se estabelecem durante o processo de *construção e organização* da cena, sendo que suas propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas”.

Paixão (2010) resume os textos do *Dossiê sobre dança e dramaturgia*,

publicado em 1997 pela revista belga *Nouvelles de Danse*, uma das importantes referências acadêmicas que difundiu o termo dramaturgia na dança, no seguinte trecho: Segundo Kerkhoven (1997, p. 1),

a dramaturgia da dança seria a base de toda criação artística; uma rota para *estruturação* do trabalho; o *fluxo de sentido* captado na circulação do trabalho do corpo no espaço, no tempo e na percepção; o ato de fazer nascer o espaço poético da ligação, imperceptível e oscilante, entre a superfície do corpo, no espaço real do teatro, com o espaço mental do espectador; aquilo que cria uma *arquitetura invisível*. E ainda, sobre qual seria o papel do corpo numa dramaturgia de dança, destaque: o material humano seria decididamente o mais importante, considerado como fundamento da criação; o corpo, com sua lógica própria, seria o que forneceria sentido para a construção dramaturgical (PAIXÃO, 2010, p. 206, grifo meu).

A dramaturgia também é vista por André Lepecki como uma “atividade de *organização imaginativa* com o objetivo de comunicar; a garantia de que depois de um longo processo, haja ‘alguma coisa’ visível” (LEPECKY, 1999 apud IMSCHOOT, 2016, p. 200).

Diante do entendimento do que seria uma dramaturgia em dança a partir dessas perspectivas, surge o problema de definir o que seria um dramaturgista e quais seriam as suas funções. A questão sobre a especificidade desse cargo e as possíveis formas de colaboração em um trabalho artístico podem ser vistas no texto de Ana Pais (2016), intitulado *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*. Contudo, apesar de reconhecer a legitimação e importância de um dramaturgista nos trabalhos em dança, a dramaturgia não deve ser necessariamente atrelada a um sujeito específico que estrutura sentidos de uma visão “de fora” da obra, o que possibilita que o sujeito que faz e atua na cena também seja o sujeito que elabora a dramaturgia do próprio trabalho. Como aponta Myriam Van Imschoot (2016), no texto *Dramaturgia ansiosa*, a habilidade dramaturgical tem mais a ver com o a “competência de compor ações e ler seu potencial de significação” do que com o dramaturgista<sup>45</sup>.

Nos textos lidos durante esta pesquisa, algumas palavras se repetem

45. Imschoot (2018, p. 194) aponta que o dramaturgista é o “sujeito que oferece assistência à criação de uma peça”.

quando o tema dramaturgia é abordado, os quais se tornam pontos de encontro para serem analisados. São elas:

- ➡ Composição
- ➡ Estruturação
- ➡ Organização
- ➡ Ligação
- ➡ Construção

Como forma de entender melhor o significado dessas palavras, encontro no dicionário (MELHORAMENTOS, 2020) as seguintes definições:

1. composição = forma pela qual os componentes se organizam em um todo.
2. estruturação = organização das diferentes partes que constituem uma estrutura (um todo), conforme um plano ou sistema.
3. organização = arrumação ordenada das partes de um todo.
4. ligação = união entre duas ou mais coisas.
5. construção = ação, processo ou resultado de compor, estruturar ou elaborar algo; composição, elaboração, estruturação, criação.

A relação entre as partes e o todo está presente nessas palavras, que são utilizadas pelos artistas da dança para abordar a dramaturgia. Pensando assim, quais seriam os nexos, as tensões, os entrelaçamentos dessas partes (materialidades da cena) que reverberam no todo?

É evidente que essas partes não criam uma dramaturgia de forma isolada, mas a forma como elas se conectam não se dá por causa e efeito. Na junção das partes, “o todo de uma composição reside no que, a cada momento e em cada articulação, trabalha e perturba o conjunto” (LOUPPE, 2012, p. 224). A composição em dança, assim, atravessa o visível para perceber o invisível (para além da forma), o sentido, a pulsão, as forças em fluxo de energia.



Nesse contexto, Ana Pais (2016, p. 45) afirma que “essas relações implicam enigmas complexos, visto que transportam em si o paradoxo de estruturarem possibilidades de sentidos invisíveis num espetáculo materializado no visível, habitando-o”. Por isso é difícil a tarefa de falar sobre o não explicável, sobre o não definível, e de perceber com o corpo que a dança não pode ser expressa de outra forma que não seja por si mesma.

Sobre essa reflexão, um trecho escrito por Sandra Meyer esclarece que a potência de uma dramaturgia do corpo que dança compõe “uma espécie de narrativa cinética, e menos mimética, diferenciada daquela dada pelo plano dramatúrgico da linguagem verbal ou escrita” (MEYER, 2006, p. 46). Segundo Gil (2004, p. 67), “Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido, como se o seu nexo pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras”. Por meio desse apontamento, entendo que a dramaturgia na dança parece não se ater a esses sentidos que se dão de maneira sucessiva, discursiva, cronológica, que não se prendem a um plano do racional ou do compreensivo, pois esse conceito vai além de uma linguagem dada, alcançando o plano da sensibilidade, da percepção e da estética.

A palavra dramaturgia se distancia da ideia de drama e é descrita da seguinte maneira por Thereza Rocha (2016, p. 282):

E basta um pouco de familiaridade com o ato de compor para entender que já não seria adequado chamar de fio de sentido o que nele se busca constituir/perceber. O investimento em um fio de sentido poderia levar perigosamente a reduzir o trabalho de criação dramatúrgica à escrita de uma linha de ação (dramática).

Nesse mesmo texto, Rocha (2016) aborda a imagem metafórica de uma tapeçaria para pensar a composição na dança. Segundo ela, faz-se necessário a junção de diferentes linhas (linho, seda, algodão, lã) para criar um tapete; contudo, o conhecimento das linhas utilizadas não é suficiente para que se conheça o tecido finalizado. Nessa relação, considero que o conhecimento das partes, por mais minucioso, não é capaz de abarcar as propriedades do conjunto. Um exemplo seria pensar um trabalho de improvisação em dança que tenha iluminação cênica, trilha sonora e corpo em movimento; nesse

caso, a improvisadora não compõe a dramaturgia sozinha, independente dos outros elementos. Ou, ainda, se essa improvisadora tem um conhecimento específico, por exemplo, sobre música, não significa que ela esteja disposta a criar cenicamente no momento. Por essa perspectiva, o diálogo entre as partes deve estar alinhado para que a especificidade de cada pessoa ressoe no trabalho como um todo. Cada elemento se torna uma linha do tecido que é trançado por várias mãos, construindo uma dramaturgia pelo desejo de criar e compor.

Aplicando essa ideia à dramaturgia, segundo Kerkhoven (1997, p. 21 *apud* VELLOSO, 2012, p. 2), “trata-se de ‘controlar’ o todo, ‘pesar’ a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre atrizes/bailarinas, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos etc.”. Isso significa pensar que a dramaturgia envolve as correlações entre corpo e ambiente em um complexo sistema organizacional de sentidos, fluxos, tons, percepções e composição. A dramaturgia, então, é vista como um modo de estruturação e composição dos elementos da cena, que se organizam em um fazer que também é um dizer particular de cada obra artística.

Entretanto, aponto que as palavras estruturação, organização, construção e ligação podem soar um pouco de rígidas, o que não me parece caber no fazer criativo em dança, principalmente quando os próprios sujeitos que dançam elaboram uma dramaturgia improvisada. Para pensar a dramaturgia para além dos termos estrutura e organização, utilizo a ideia do fazer-dizer e da estética da performatividade – que serão abordados nos tópicos seguintes – para considerar as emergências que surgem em um trabalho de improvisação criando uma trama não de sentidos, mas de acontecimentos e experiências que afetam toda a materialidade de uma criação em composição em tempo real<sup>46</sup>.

---

46. O Anexo A contém a digitalização de materiais que foram elaborados ao longo da pesquisa e que trazem, de forma mais livre, o fluxo de ideias e movimentos vivenciados no meu corpo a partir de experiências, acontecimentos e atravessamentos durante a organização sobre o que poderia ser uma dramaturgia não prevista, inventada no tempo em que é apresentada e que define, para mim, o que é a dramaturgia da improvisação.

## 2.3 DRAMATURGIA DA IMPROVISAÇÃO: MODOS DE COMPOSIÇÃO

A fim de falar de uma dramaturgia que é elaborada e apresentada no instante, identifiquei algumas características e procedimentos muito específicos que demandam um olhar e uma análise próprios e exclusivos desse fazer. Nos estudos da literatura acadêmica específicos da área de dança utilizados nesta pesquisa, o termo dramaturgia da improvisação aparece, por exemplo, na dissertação de mestrado de Daniela Guimarães (2012). Ela aponta, por um viés fronteiro entre dança, tecnologia e audiovisual, que a dramaturgia da improvisação pode ser relacionada, por analogia, ao processo de edição da *timeline*<sup>47</sup> de um vídeo. Segundo Guimarães (2012, p. 16),

As criações de cenas (aqui consideradas como imagens cênicas) são elaboradas a partir do corpo e de suas relações de interação com o ambiente em tempo presente. Por analogia, sugere-se compreender que a organização destas imagens no espaço e tempo cênicos acontece por camadas de informações na linha de tempo (*timeline*) da criação da obra, funcionando, metaforicamente, como em uma *Timeline* do Vídeo. Uma articulação que se demonstra, tanto pela sintaxe (a forma de organização das cenas/imagens) quanto pela semântica (o sentido que as cenas/imagens trazem) pela construção narrativa no Vídeo.

Neste entendimento, a improvisadora elabora, a partir de imagens cênicas, organizações de sentido que constroem uma dramaturgia, de forma que a improvisação se estrutura por meio de ideias de edição, “por exemplo, a sobreimpressão (mixagem de imagens mais do que montagem de planos, muitas camadas de imagens), efeito-janela, incrustação (uma imagem que se funde a outra), *chroma key* (uma imagem que se encaixa na outra), entre outras” (GUIMARÃES, 2012, p. 90).

Outro estudo sobre a dramaturgia da improvisação é o artigo intitulado *Dramaturgias em improvisação: protocolos de criação nas artes da cena*,

47. *Timeline*, utilizado no texto de Guimarães (2012), é um recurso de edição de vídeo que permite visualizar, por meio de desenhos gráficos, a organização de cenas, sons e imagens dentro de uma linha temporal.

escrito por Marina Elias e Ligia Tourinho (2011), em que as autoras propõem analisar a existência de uma particularidade da criação de uma dramaturgia em uma improvisação em dança voltada para a cena. Segundo elas, a improvisação não tem como objetivo criar uma dramaturgia, pois o próprio fazer improvisacional já elabora uma dramaturgia com um fim em si mesmo. Dessa forma, “A composição dramática torna-se a própria obra. Obra literalmente processual, não escrita, mas inscrita no espaço tempo pelas ‘presenças de corporeidades atuantes’” (ELIAS; TOURINHO, 2011, p. 6).

É em consonância com esse pensamento que entendo a dramaturgia da improvisação como uma (de)composição de corporalidade repleta de memórias, pensamentos, ideias, técnicas e movimentos que elaboram uma dramaturgia como uma finalidade em si. A dramaturgia da improvisação é criada pelo e no movimento do corpo em cena, que é apreendida por quem faz ao mesmo tempo em que é compartilhada por quem vê. É sempre uma dramaturgia em transformação, não acabada e não prevista. Nesse sentido, me parece que há lapsos de uma dramaturgia que monta e se desmonta em um *continuum*, que dá uma noção de coesão ao mesmo tempo em que se desfaz e novamente se refaz nas ações desse corpo que dança e cria.

Alguns autores e artistas que publicaram discussões sobre esses aspectos na improvisação são Leonardo Harispe (2014), Dudude Hermann (2018), Hugo Leonardo da Silva (2008), Zilá Muniz (2014), Bárbara Silva (2012), Marina Elias Volpe (2011), Lúria Morais (2010). Esses textos falam sobre a relação compositiva de uma dramaturgia improvisada e abordam a seguinte problemática: como escolher o que vai ou não para a cena? Como criar uma trama de sentidos compositivos improvisados? Como se dá a emergência das escolhas da improvisadora? É possível criar uma dramaturgia de um trabalho próprio que nunca se repete?

Para desenvolver essas questões, uma primeira pergunta seria: por que trabalhar com composição em tempo real? Como tentativa de não generalizar essa questão, respondo a partir do meu olhar enquanto improvisadora, acreditando que a resposta imediata é uma negativa sobre não dançar espontaneamente, ou mesmo expressar os “sentimentos vividos” – a improvisação pode servir para esse tipo de desejo, mas ganha outra intencionalidade quando se fala em cena e criação artística.

Criar no momento da cena com certeza está num lugar muito mais de desconforto e risco, com uma atenção e uma tensão perceptiva aguçadas para o que acontece no instante de forma ampla e atenta, do que em um abafamento dos sentidos externos, privilegiando as sensações do “interno”. Enquanto improvisadora, há uma vontade de criação compositiva singular e aberta às modificações constantes que reformulam, de forma contínua, o meu fazer. Colocar-se em cena e criar sem algo pré-estabelecido expõem o corpo que dança, estabelecendo uma relação que permite ao público identificar as suas formas organizativas, ou seja, a forma como ele pensa, cria, decide, falha e se deixa ser afetado em cena. O corpo que dança expõe-se ao contato e ao diálogo com outros corpos espectadores<sup>48</sup>, que vivenciam e se tornam cocriadores da cena improvisada.

Há um prazer no risco, uma não certeza que vibra no corpo e o coloca em prontidão para decidir. E aqui, decidir não está relacionado à resolução de problemas, como “ter que responder ou resolver algo”; a decisão na improvisação tem mais a ver com criar outras tensões, outras perguntas, outras perspectivas de um mesmo problema. Assim, a tomada de decisão implica uma nova organização, uma mudança ou transformação de algo. Escolher implica decidir o que está ou não em cena, excluindo milhares de possibilidades de relação, de movimento e de ação, priorizando a escolha de uma proposição. Caberia, então, dizer que existe uma escolha correta ou que uma composição teve êxito ou fracasso?

A tomada de decisão tem mais a ver com uma tomada de posição estética do que com o que uma composição pode vir a ser. Assim, uma composição provoca uma reorganização de novas posições e de novas decisões. Harispe (2014, p. 55) afirma que

Um alto estado de atenção acompanha a tarefa das escolhas. Posicionar a mente-percepção em camadas de consciência/inconsciência, controle e desorientação, ressoar com os estímulos reentrantes, orientar as futuras direções durante o improviso comporta uma ética, certa “disciplina”. [...] A execução das escolhas

48. Aqui o espectador é entendido enquanto participante ativo na cena, podendo ser também compreendido como uma copresença dentro da perspectiva defendida por Erika Fischer-Lichte (2011).

envolve uma responsabilidade referida à manutenção do estado de atenção-base: a ética do improviso, pois, se desenvolve sobre a lógica da escuta.

Essa escuta<sup>49</sup> de quem improvisa, segundo Harispe (2014), torna-se uma leitura simultânea multissensorial que se organiza por meio do perceptual/cinestésico. A escuta se abre às diferentes camadas do tempo-espço presentes na cena que compartilham da composição, como o som, a luz, o lugar, o contexto, os hábitos corporais, as regras do jogo, o corpo de quem faz e o corpo de quem assiste/vivencia, o acaso, entre outros. Assim, a composição improvisada lida com essas diferentes camadas – algumas já dadas, outras não –, que a complexificam e, ao mesmo tempo, a tornam mais instigante e desafiadora. Afinal,

Problemas de ordem anímico (o improvisador se estressar com tantas variáveis a serem levadas em conta), quantitativo (consciência analítica requerida para resolver com muitos dados), mnêmico (lembrar as escolhas que foram tomadas em relação às novas), perceptual (enxergar cinestesicamente múltiplas camadas de ordenamento somático) lidam com as tensões próprias da criação “multi-relacional” (HARISPE, 2014, p. 130).

Para lidar com esses níveis de relação da percepção, a improvisação vai para além de um dançar com o acaso, de dançar no imprevisível, de estar sempre no instável. A improvisadora aciona memórias, vocabulários de movimento e técnicas de dança já incorporadas e que formam a própria corporalidade do sujeito, organizando a maneira como ela responde e pergunta a essas camadas de relação no espaço-tempo. Como explica Fayga Ostrower (2008, p. 11), o sujeito só pode ser compreendido pelas suas características consciente-sensível-culturais, pois é na integração desses conceitos que se baseiam os comportamentos criativos do ser humano.

A dramaturgia da improvisação, então, sempre terá os rastros, os registros de quem a produz, sendo uma criação sempre pessoal (que não exclui

49. Harispe (2014) elabora um glossário de conceitos e metáforas de termos recorrentes na improvisação, quais sejam: o aqui/agora, *momentum*, estado atencional, escuta, foco, dizer-não, empatia corpo-ambiente e tomada-de-decisão.

o coletivo) e própria de quem compõe. A improvisação aciona um estado de hiperlucidez e hiperconsciência do que se faz, conscientizando a improvisadora sobre as ferramentas e os modos já vivenciados para uma dança que não precisa ser inédita (no sentido de movimentos nunca realizados), mas que tenha sempre um “frescor”, uma ação que é sempre atual no tempo presente.

Junto das estratégias de escuta e percepção e ferramentas incorporadas ao longo da trajetória de vida da improvisadora (discutidos na Parte I), há também estratégias relacionadas aos modos de compor, que, nesse caso, concentram-se na criação de uma dramaturgia. Líria Moraes (2010) aponta que a cena se organiza como um sistema (baseando-se na Teoria Geral dos Sistemas). Usando a conectividade, a improvisadora em dança compõe por meio da imitação, do contraponto e da novidade. Harispe (2014, p. 152) indica que as operações “de segmentar, filtrar, repetir, desemaranhar, padronizar (*repatterning*), decidir ‘o que não é’, justapor e sequenciar” são acionadas como procedimentos compositivos. Esse autor aponta que as escolhas dessas operações indicam o que “o conjunto delas diz sobre a singularidade estética da pesquisa de um coletivo de improvisadores” (HARISPE, 2014, p. 152).

Contudo, não há um método, uma forma certa ou “eficaz”, pois não há uma receita a ser seguida, mas, sim, modos e vontades compositivas que estruturam a dramaturgia dançada. Assim,

É fato que cada improvisador vai desenvolvendo estratégias de ação, sistematizando seus modos de atuação para com a Improvisação e criando modos de fazer que podem talvez ser nomeados de Dramaturgia improvisacional porosa e susceptível a mudanças dependendo sempre do momento da ação, sujeita a surpresas na somatória dos eventos deste momento (HERMANN, 2018, p. 104).

A escuta das relações propostas do ambiente e a atenção à própria corporalidade colocam a improvisação para além do vivencial, criando um percurso composicional. Por outro lado, é importante não romantizar e não criar um ideal de que a improvisadora perceba e jogue com todas essas relações na improvisação, pois é impossível o ser humano dar conta do todo, de perceber tudo, de relacionar com tudo o que acontece com ele.

Esse aspecto me pareceu caro e interessante de discutir, por isso di-

reciono a discussão para enfatizar a capacidade do ser humano de atenção, percepção e tomada de decisão por uma lógica que é da sobrevivência; assim, ele privilegia ações que são mais “comuns” e mais habituais. O corpo é geneticamente programado para economizar o máximo possível de recursos cognitivos e energéticos, então ele tende a administrar de forma seleta quais estímulos serão percebidos e quais serão inibidos:

Por exemplo, com relação aos estímulos visuais, o indivíduo capta, em cada fixação ocular, muitos detalhes do mundo, embora, sem a atenção focalizada, eles não são percebidos nem processados conscientemente e dificilmente lembrados. Essa sobrecarga no processamento cognitivo ainda piora quando, simultaneamente ao processamento de estímulos, necessitamos recuperar informação da memória ou nos engajar em pensamentos complexos. Nesta dinâmica cognitiva, a atenção tem um papel fundamental (JOU, 2006, p. 1).

Dentro dessa perspectiva, ainda há, na organização do sistema cognitivo, uma capacidade limitada de atenção, que exclui todas as informações que não estão no foco da percepção. Esse fenômeno, identificado como cegueira por desatenção (*inattentional blindness*), é “um efeito da atenção seletiva, quanto mais o foco da atenção está centrado no estímulo selecionado, maior será a possibilidade de percebê-lo, processá-lo e lembrá-lo conscientemente e, ao mesmo tempo, menor será a possibilidade de perceber e lembrar os outros estímulos” (JOU, 2006, p. 3).

Outro fenômeno da capacidade humana de atenção é chamado cegueira para a mudança (*change blindness*), que se refere à percepção da existência, identificação e localização da mudança. Isso significa que a limitação de não conseguir observar a mudança acontece não porque ela está escondida ou longe do alcance perceptivo, mas, sim, porque não se espera que ela aconteça. Segundo Jou (2006, p. 2),

Temos a tendência de achar que podemos perceber qualquer alteração na nossa frente se ela for importante o suficiente, mas resultados de pesquisas mostram que não sempre é assim. Por uma variedade de fatores, podemos ser totalmente cegos para mudanças, isto é, falhamos em vê-las mesmo quando elas são



grandes e repetidas. Nestes casos, há inabilidade para detectar grandes mudanças dos objetos em uma cena, especialmente se esses objetos não correspondem ao foco de interesse do observador.

João Fiadeiro (2017), no livro *Anatomia de uma decisão*, dá como exemplo desse fenômeno de cegueira para a mudança o vídeo intitulado *Inattentional blindness*<sup>50</sup>, exemplificado na Figura 27.

Fiadeiro (2017) afirma que esse fenômeno também pode ser responsável por uma necessidade da improvisadora de se tornar o centro das atenções, limitando sua capacidade de perceber e produzir mudanças. Ele afirma que, “para sermos mediadores do acontecimento, temos que nos abster da tentação de sermos protagonistas. Mesmo tendo boas razões para o fazer, devemos abandonar, senão não conseguimos ver o visível (FIADEIRO, 2017, p. 18).

Por meio dessa reflexão, reconhecer que o corpo não capta tudo ao seu redor e o que acontece consigo próprio de forma totalizante torna a improvisação um lugar do singular, em que o interessante está no que e como um corpo absorve e joga com o que é percebido, para além daquilo que está dado. Esse reconhecer também parece ser a apreensão de uma dramaturgia da improvisação por quem improvisa. Nunca se sabe qual é a dramaturgia final ou como ela está sendo criada; ela é em si processual e constantemente transformada em cena, sendo assim impossível que a improvisadora tente dar conta de apreender a dramaturgia que é criada em sua totalidade.

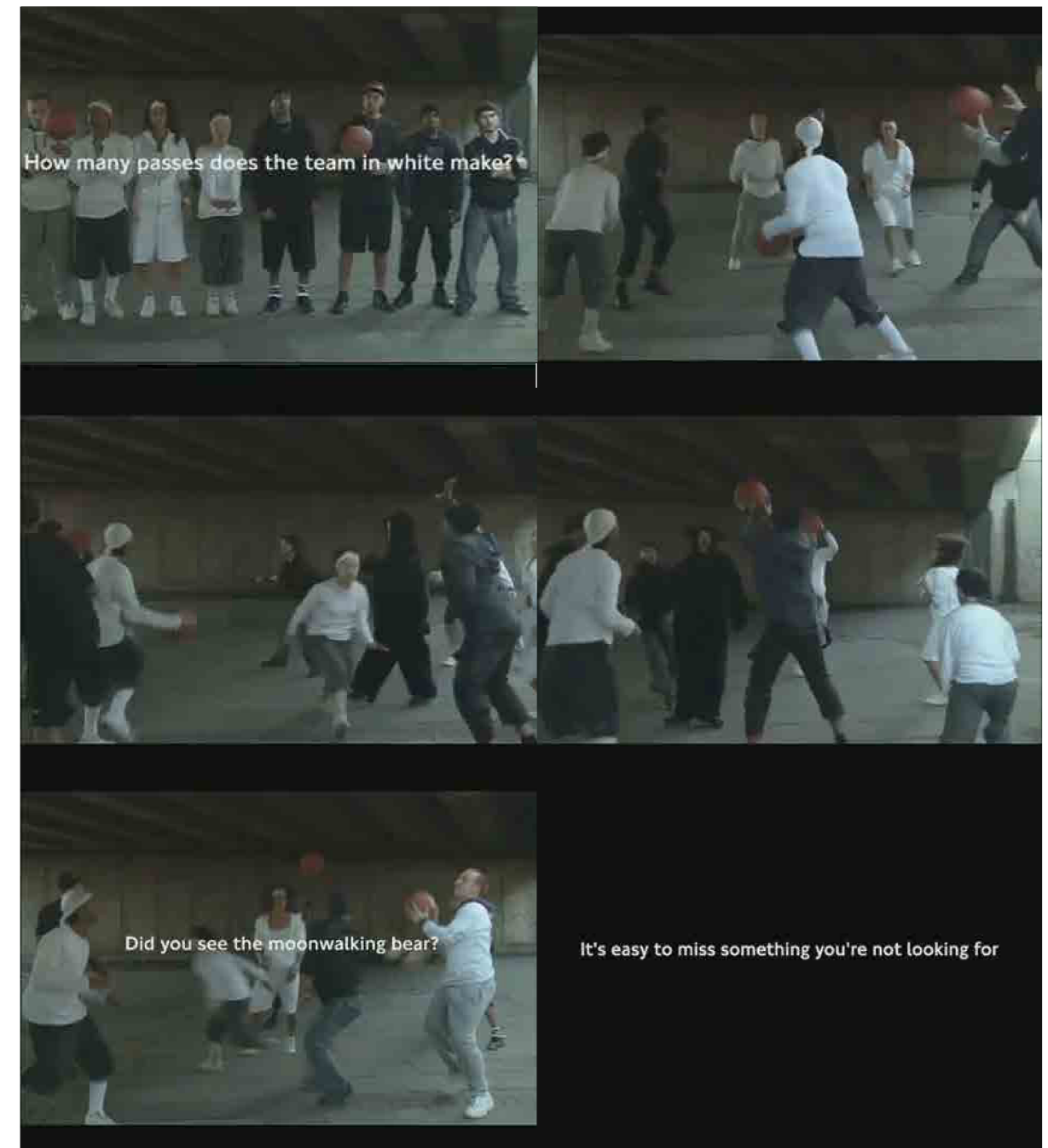


Figura 27 – *Inattentional blindness* – how many passes (Cegueira por desatenção – quantos passes)  
Fonte: Inattentional... (2010).

50. Nesse vídeo, os jogadores passam a bola um para o outro diversas vezes. É pedido a quem assiste contar quantos passes são dados. Durante o jogo, uma pessoa fantasiada de urso e atravessa a cena dançando o moonwalk. O vídeo evidencia que as pessoas que se atentam em contar os passes de bola não conseguem ver o urso atravessando a cena.

## 2.4 DRAMATURGIA: ENUNCIADOS DE UMA PERFORMATIVIDADE

Entretanto, sinto que não deve haver uma subjugação dos sentidos e da atenção pelo fato de eles não captarem “o todo”; em vez disso, cabe uma valorização e um foco no trabalho de escuta, que deve ser cada vez mais ampliado e aguçado dentro de lugar um possível e orgânico de percepção. Essa ideia também retoma o pressuposto de que a escuta, a atenção, a conectividade implica estar disponível ao acontecimento, pois “O fulgurante, a alta conectividade, o multi-associado em lapsos ínfimos de tempo passa a se constituir, então, no mecanismo que desencadeia ‘as maiores surpresas’”

o improvisador desenvolve refinamentos perceptuais por meio das experimentações e reflexões que o tornam apto e autônomo para lidar com as instabilidades, acasos e probabilidades surgidos dos embates do corpo com o ambiente, além de torná-lo mais apto a descobrir, desenhar e manusear (como em trabalho artesanal) significados na cena (GUIMARÃES, 2012, p. 112).

O fazer de uma dramaturgia da improvisação também pode ser percebido a partir do conceito fazer-dizer analisado por Jussara Setenta (2008) e por meio dos estudos da estética do performativo desenvolvido por Erika Fischer-Lichte (2011).

Jussara Setenta (2008, p. 17) aponta que “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala de corpo”. Contudo, essa fala não perpassa a elaboração de signos e transmissão de significados como em um discurso falado, mas, sim, inventa um modo próprio de dizer. Ela “se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo colocado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer” (SETENTA, 2008, p. 17).

O estudo desenvolvido por Jussara Setenta (2008) tem como ponto de partida a teoria dos atos de fala desenvolvida por John Austin (1911-1960) no texto *Quando dizer é fazer* (no original, *How to do things with words*, 1990). Uma das abordagens que ele aponta, e que se torna interessante para se pensar na dança, é que a linguagem deixa de ser reprodutiva (transmissão e veiculação da informação) para ser produtiva (o significado é a própria ação). Nesse caso, enunciados performativos, para além de descreverem um estado de coisas, executam uma ação. Por exemplo, quando um padre realiza um casamento e profere “eu vos declaro marido e mulher”, ele indica um ato que se realiza, ou, “quando digo, diante do juiz ou no altar etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando” (AUSTIN, 1990, p. 25). Para esses enunciados performativos, existem condições que não são só linguísticas, pois dependem de uma dimensão social e institucional. Por exemplo, o enunciado “eu vos declaro marido e mulher” não se dá como um enunciado performativo quando é proferido em uma peça de teatro escolar. Dessa forma, enunciados performativos podem ter êxito ou não, pois “O julgamento desses atos performativos varia com o contexto em que são realizados, se as circunstâncias estão apropriadas e se condizem com os cargos e as atribuições dos sujeitos envolvidos” (LAGE, 2018, p. 79).

Setenta (2008, p. 21) afirma que, por meio da teoria dos enunciados

em Austin, os atos performativos não se referem somente a atos de fala, mas também atos de ações corporais. Essas ações, no contexto da dança, se tornam produtoras “de questões e não receptáculo reprodutor de passos ordenados e, longe de pretender[em] encontrar soluções e respostas definitivas, investiga[m] de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo” (SETENTA, 2008, p. 20). Assim, a ênfase na ação cria um modo de organização próprio do corpo que não se referencia a algo *a priori* ou *a posteriori*, se não no próprio ato de agir.

Assim, a proposição da ação se dá na criação do próprio enunciado, e esse enunciado é visto por Setenta (2008) como um ato performativo (do verbo em inglês *to perform* – correlato ao significado de ação), pois “trata-se de um corpo-sempre-verbo-no-presente” (SETENTA, 2008, p. 24). É por meio desse ato corporal que se torna possível estabelecer relações comunicativas e experienciais, que são elaboradas e acionadas no e pelo corpo. Afinal, “quando se trata o corpo como auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu fazer a compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica” (SETENTA, 2008, p. 27).

Essas camadas de relações são reapresentadas e reformuladas pelo corpo que dança, que escolhe como conectar, excluir, selecionar, relacionar e sinalizar as informações, uma vez que

tal procedimento indica que, no fazer da dança, as escolhas são determinantes na formulação do discurso e na apresentação das ideias no corpo. O que fica (escolhido) e o que não fica (não escolhido) expressam a maneira como o corpo lida com as informações externas e internas (SETENTA, 2008, p. 35).

De acordo com esse pensamento, o corpo produz a própria fala pelas ações. Os sentidos partem das ações e continuam a ser assimilados como ações, e não como um texto ou por meio de palavras faladas. O corpo é, assim, o próprio fazer-dizer de sua dança, não precisando de outros meios ou maneiras de “comunicar algo” além do próprio corpo, como normalmente acontece nos balés de repertório, em que há uma intenção do movimento de representação, um texto dançado com gestos cotidianos, figurinos representa-

tivos e um espaço criado pela imitação da natureza ou de castelos. Nesse caso, há um tema que precisa ser contado literalmente. Entretanto, na improvisação, pode acontecer de haver temas e proposições já previamente estudados que são estímulos para a criação em tempo real, mas que não são representados por gestos, mas, sim, produzidos por ações.

Um exemplo de um trabalho nesse viés é o espetáculo *Juanita*<sup>51</sup>, que é baseado nos livros escritos por Carlos Castañeda e dançado por Isabel Tica Lemos, Cristiano Karnas e Iramaia Gongora (FIGURA 28). A descrição dessa obra é colocada como uma “livre inspiração” das obras literárias de Carlos Castañeda, em uma interdisciplinaridade entre dança, música e artes visuais.



Figura 28 – Espetáculo *Juanita*  
Fonte: Cunha (2015).

Outro exemplo é o espetáculo *Nosso primeiras histórias*<sup>52</sup>, apresentado pelo grupo Silenciosas, um grupo de improvisação dirigido por Diogo Granato (FIGURA 29). Esse espetáculo é um projeto sobre o livro *Primeiras histórias*, de Guimarães Rosa. Como a própria sinopse do trabalho afirma, não é uma tentativa de narrar ou reproduzir:

51. Um documentário sobre o espetáculo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HSFdDj9uFb4>. Acesso em: 8 dez. 2019.

52. Partes do trabalho estão disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=T9EdveO8Its&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=T9EdveO8Its&feature=emb_logo). Acesso em: 9 jan. 2020.



Não parece ser possível falar sobre os 21 contos do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, em uma única apresentação. Silenciosas não pretende fazer isso. Pretendemos falar sobre nós, sobre nossas emoções, sensações, sobre o que o livro nos disse, sobre o que ele nos ensinou. Misturamos seus personagens, seus narradores e o autor a nós mesmos, nos apropriando de estórias que nunca param de nos surpreender. Usamos nossos corpos, movimentos, nossa voz, nossas técnicas e linguagens, para expor nossa experiência ao pesquisar essa obra. Estamos no quarto ano de pesquisa, e *Primeiras Estórias* está no grupo, é inerente aos nossos corpos. Senta com a gente, conversa, escuta, deixa a gente te contar umas coisas, umas estórias, deixa a gente mostrar uns movimentos (SILENCIOSAS, 2019).



Figura 29 – Espetáculo *Nosso primeiras histórias*  
Fonte: Quintanilla (2020).

Temas literários podem servir de estímulo assim como qualquer outro tema, como paisagens sonoras no trabalho *Paisagens alteradas*, de Dudude Hermann; mulheres que trabalham na lavanderia em *Fulaninha's*, do Grupo X, com direção de Eduardo Oliveira; as categorias corpo, espaço, esforço e forma do Sistema Laban no trabalho *Trio do Projeto Jogo Coreográfico*, com direção de Lígia Tourinho; corpo e arquitetura no trabalho Performance-

-observatório, dirigido por Beth Bastos; e corpoespaço no espetáculo *Sobre pontos, retas e planos*, do grupo Conectivo Nozes.

O motivo de citar esses trabalhos em dança e artistas que trabalham com a improvisação é afirmar que temas variados podem servir de estímulo, de mote de pesquisa para a improvisação, e criar novas formas de fazer-dizer que se dá em tempo real, modificando-se diante do público, transformando o contexto e não se limitando a uma representação. Como afirma Setenta (2008, p. 1), “A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação [...], um fazer-dizer que não “comunica” apenas uma ideia, mas “realiza” a própria mensagem que comunica”.

Para afirmar que o corpo inventa um modo próprio de dizer e proferir ideias, Setenta (2008) aborda o conceito de performatividade, que trata dessa organização da fala que é do corpo: “A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA, 2008, p. 32). O estado performativo se evidencia em um corpo que improvisa e traça o seu próprio fazer-dizer.

O termo performatividade é utilizado nas artes e em campos expandidos do conhecimento com perspectivas diversas. No campo artístico, esse conceito ganhou força nos anos 1950, muito influenciado pelas pesquisas de John Austin sobre performativo (ALMEIDA; PEREIRA, 2020, p. 175) e pelas pesquisas sobre performance de Richard Schechner (FERNANDES, 2013, p. 408). Posteriormente, o conceito foi desenvolvido por pesquisadoras como Hantelmann (2014), Fischer-Lichte (2011) e Josette Féral (2008) e influenciado pela obra de Hans-Thies Lehmann (2007) com o teatro pós-dramático. De forma mais específica, na dança,

Se, nos anos 1950, a noção de performatividade estava sendo introduzida pelo teórico da linguagem John Austin, com suas palestras da série *How to do things with words* (AUSTIN, 1962), os artistas da dança do mesmo período propunham, através de suas coreografias e práticas, *how to do things with bodies* (ALMEIDA; PEREIRA, 2020, p. 175).

Aproprio-me de alguns apontamentos sobre a performatividade (como descritos por Jussara Setenta (2008) no livro *O fazer-dizer do corpo*:



*dança e performatividade*, que serão citados em negrito) para criar possíveis relações com a improvisação e a criação de uma dramaturgia que se dá no instante. A performatividade:

**refere-se a um modo de estar no mundo.** A improvisação expõe aquilo que é próprio e singular do sujeito que dança e se organiza, criando formas diferentes de se mover no espaço.

**caracteriza-se por movimentos inquietos e questionadores.** A improvisação não resolve questões, mas cria outras perguntas. Preocupa-se com o “como” e não com o “o quê” ou o “para quê”.

**interessa-se pela presentidade do presente.** A improvisação aponta um fazer-dizer na contemporaneidade, provocando e instigando o que é fixo e estático, colocando-se na modificação de um “sempre” presente.

**promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz.** Quem faz improvisação afirma as próprias ideias do corpo no corpo. As sensações, os pensamentos e as ideias que surgem no confronto com o ambiente se expõem em uma fala encarnada.

**é um corpo em estado de “definição” contínua.** O movimento improvisado se redefine a cada nova situação e estabelece novas ações, talvez criando outros corpos, que modificam o fazer-dizer em uma composição.

**troca-se a ação de perpetuar pela ação de transformar.** Na improvisação, o corpo transforma aquilo com o que se relaciona, pois sempre há modificação e reinvenção do que já está dado – nesse caso, o corpo transforma o tempo e o espaço em que se insere.

**considera pensamento como ação.** O corpo que improvisa elabora suas ações durante o próprio fazer, e não *a priori*. É possível visualizar algumas proposições de movimento antes de “colocá-las” em cena, mas elas sempre se modificam e se reorganizam de acordo com as relações que a cena cria.

**não está subjugada ao hábito de articular gestos, comportamentos e técnicas estabelecidas.** A improvisadora se utiliza das técnicas de movimento apreendidas como ferramenta de jogo, de escuta, de trabalho de tónus para criar uma composição que vai além de uma exibição de movimentos “vazios”, mecânicos e descontextualizados.

**para cada dizer, precisará inventar um modo próprio que lhe**

**corresponda.** A improvisadora deve ter uma escuta refinada para dialogar com o que é proposto no instante, criando formas singulares daquele momento, com aquele público, naquele espaço-tempo específico.

**não produz um consenso, mas exercita a produção do comum, do coletivo e do compartilhado.** A improvisação não se atém apenas ao que é bonito, ao que é equilibrado, com repostas prontas e previsíveis. As ações devem partir da relação do corpo no ambiente, sempre em risco de falha ou não aceitação.

Desse modo, o entendimento da performatividade colabora para a compreensão do fazer-dizer da improvisadora, principalmente no que se refere à criação de uma dramaturgia, uma vez que tensiona o modo de lidar com a composição em tempo real, levando em consideração que as escolhas do que se pode fazer-dizer tem implicações políticas e estéticas. Nesse caso, “o corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito” (SETENTA, 2008, p. 84).

Esse tema me foi muito importante para começar a entender a dramaturgia para além de nexos de sentidos e significados que estão diretamente ligados à semiótica e aos estudos da linguística e, assim, compreender a dramaturgia como produção de acontecimentos e experiências não “traduzíveis” em palavras. Porém, quando apresentei essa parte da pesquisa no 3º Encontro de Pesquisa em Andamento do PPGAC-UFU (Pós-graduação em Artes Cênicas da UFU), fui questionada se o corpo na dança era o único responsável pela criação de uma dramaturgia, afinal ele seria o produtor desse fazer-dizer, e não outras materialidades. Assim, para complementar esse entendimento do fazer-dizer e abordar uma dramaturgia que é feita na cena, dentro de um espaço-tempo e de um contexto específico, dando atenção às materialidades presentes no momento, encontro na estética do performativo uma base para reflexões sobre a dramaturgia da improvisação.

Erika Fischer-Lichte (2011) aponta a estética do performativo como um modo alternativo de abarcar a percepção de obras contemporâneas que fogem à categoria da representação, como os *happenings*, a *performance art* e os trabalhos influenciados por esse giro performático, que incluem traba-

lhós em dança contemporânea e de composição em tempo real produzidos principalmente após os anos 1950. Como exemplo desse tipo de trabalho, Fischer-Lichte (2011) cita a obra *Lips of Thomas*, de 1975, de Marina Abramovic, como uma obra não representacional e geradora de experiências.

*Lips of Thomas* inicia com a artista tirando a sua roupa e desenhando uma estrela de cinco pontas em uma fotografia de um homem. Depois, Abramovic bebe um litro de mel e se serve de uma taça de vinho, que vai bebendo até esvaziar a garrafa. Após isso, ela quebra a taça de vinho na mão, o que a faz sangrar, e caminha em direção à fotografia. Ela desenha uma estrela de cinco pontas em seu ventre com uma lâmina de barbear, que também a faz sangrar. Em seguida, ela pega um chicote, coloca-se em frente ao público e começa a se açoitar nas costas. Após isso, ela se deita de costas, em cima de uma cruz feita de gelo, com os braços abertos. No teto, há um radiador que, direcionado para a sua barriga, derrete o gelo e faz com que a estrela em sua barriga sangre ainda mais. Após trinta minutos, sem qualquer expressão de dor, a ação é interrompida por alguns espectadores que não suportam presenciar aquela “tortura”, e com isso dão fim à performance.

É por meio desse trabalho que Erika Fischer-Lichte delineia que a percepção estética de uma obra não se dá por uma compreensão fechada e que não é interpretada em significados linguísticos verbais, mas, sim, físicos. Apesar de essas interpretações serem possíveis, são sempre uma reflexão *a posteriori*, que não se dá no acontecimento da ação<sup>53</sup>. Desse modo, ela aponta a interpretação de *Lips of Thomas* poderia ser, por exemplo, usar o símbolo da estrela como uma analogia a um ritual, ou um contexto religioso ou ao símbolo socialista da Iugoslávia. Mas não é sobre interpretar as ações, pois elas são autorreferenciais, isto é, as ações realizam exatamente o que significam e não outra coisa. Nesse sentido, “não se tratava de compreender a performance [*Lips of Thomas*], mas, sim, de experimentá-la, o que, *in situ*,

53. Em uma entrevista com Matteo Bonfitto (2013), Fischer-Lichte explica que, na língua alemã, não há diferença entre performance e teatro. O conceito de performance, que se difere da abordagem de Richard Schechner, é mais amplo, de forma que quando se fala em teatro há performances que sejam do teatro, da dança, da ópera, entre outros. Na tradução para a língua espanhola, o termo em alemão *Aufführung*, que é traduzido para Performance em inglês, é traduzido para realização cênica, e no português foi encontrado os termos obra em performance ou obra performática (LAGE, 2018, p. 78). Nesta pesquisa entendo que o termo “obra artística” consegue abarcar, pelo contexto em que é escrito, como referente à realização cênica da tradução em espanhol.

escapava da capacidade de reflexão” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34, tradução minha)<sup>54</sup>.

Ainda nessa perspectiva, a obra artística elabora ações que produzem outras ações em quem assiste e que não devem ser simplificadas em palavras e relações de significado. Na estética do performativo, o espectador também se torna materialidade da ação cênica, transformando-se em uma copresença que se constrói em cena. Segundo Fischer-Lichte (2011, p. 65, tradução minha), “Somente porque a copresença física de atores e espectadores é dada é que a performance no palco pode acontecer; é essa copresença que a constitui”<sup>55</sup>.

A obra se torna assim, em toda a sua materialidade, um acontecimento, colaborando para o entendimento de que a dramaturgia não é dada previamente, mas se constrói enquanto processo do próprio fazer. Nessa perspectiva, a criação está sempre como algo mutável, fugaz, transitório, que se encerra no próprio fazer e que não é repetível.

A noção de separação entre o que se faz e o que se interpreta vem de um entendimento dicotômico que separa sujeito e corpo, sendo o corpo uma máquina controlável (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 166). Em contraponto a esse pensamento, na estética do performativo, há a noção de corporização (*embodied mind*), termo desenvolvido nos últimos 50 anos que não distingue ter-corpo e ser-corpo. Essa noção colabora para apontar que, na medida em que os atos performativos são produzidos pela corporalidade, estes são sempre processos de corporização, ou seja, o corpo do artista não está separado da materialidade que é criada.

Assim, parece-me interessante pensar que a dramaturgia não é algo que está separado do corpo ou da obra cênica, mas, sim, numa trama de materialidades e ações que se correlacionam e que podem configurar em determinados acontecimentos e percepções estéticas, tanto por quem elabora a ação quanto por quem assiste à cena. Nesse sentido, a dramaturgia não pertence a

54. No original: “no se trataba de comprender la performance [*Lips of Thomas*], sino de experimentar-la y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban la capacidad de reflexión” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 34).

55. No original: “Sólo porque se da la copresencia física de actores y espectadores puede tener lugar la realización escénica, es esa copresencia la que la constiyue (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 65).

ninguém e não há uma autoridade absoluta de quem elabora; ela emerge da relação e do encontro.

Além disso, a noção de corporização está relacionada de forma direta ao que pode ser entendido por presença, pois a presença implica, segundo Fischer-Lichte (2011, p. 203, tradução minha) que mente e corpo são inseparáveis: “não parece, portanto, algo extraordinário, mas, sim, algo perfeitamente ordinário que se torna presente e que se torna um acontecimento: a singularidade de que o ser humano é mente corporificada”<sup>56</sup>.

O que é percebido está para além da geração de significados, pois está muito mais relacionado ao que emerge enquanto ações e associações dessas ações, isto é, na cena se cria uma trama de emergências que afetam e implicam o que se cria e se estabelece na cena. A Figura 30, por exemplo, apresenta uma sequência de ações do trabalho *Corpos (In)Dóceis*<sup>57</sup> criado pelo Substantivo Coletivo e o NEID, em que a dramaturgia é criada no instante e se dá na relação com toda a materialidade da cena (espaço do museu, corpos que improvisam, imagens na parede, entre outros).

Dentro da perspectiva da estética do performativo, no *Corpos (In)Dóceis*, o que se busca na cena não é representar a prisão, ou o quanto esses corpos se escondem ou se espremem, ou o quanto as notícias jornalísticas não se preocupam com a exposição daquele determinado sujeito que está em condenação. Não é sobre isso. Os atos enunciam por si e se afetam em fluxo de composição. Além disso, não há muitas palavras para a experiência de compor; o interesse do mover está em gerar afetos e acontecimentos, assim, as sensações, emoções e percepções se articulam fisicamente e presencialmente (do estado de presença). Os significados surgem após, e não durante a cena, afinal “o processo pelo qual tentamos ‘traduzi-los’ para a linguagem sempre entra em ação a posteriori, quando queremos refleti-los ou transmiti-los a outros” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 293, tradução minha<sup>58</sup>). Sobre essa reflexão, ela ainda complementa,

56. No original: “No parece, pues, algo extraordinario, sino que em ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que el hombre es embodied mind” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 203).

57. Vídeo do trabalho realizado no MUnA disponível em: <https://youtu.be/QR45CuHLPi0>. Acesso em: 4 dez. 2020.

58. No original: “El proceso por el que tratamos de ‘traducirlos’ a lenguaje entra en juego siempre a posteriori, cuando queremos reflexionar sobre ellos o transmitirlos a otros” (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 293).

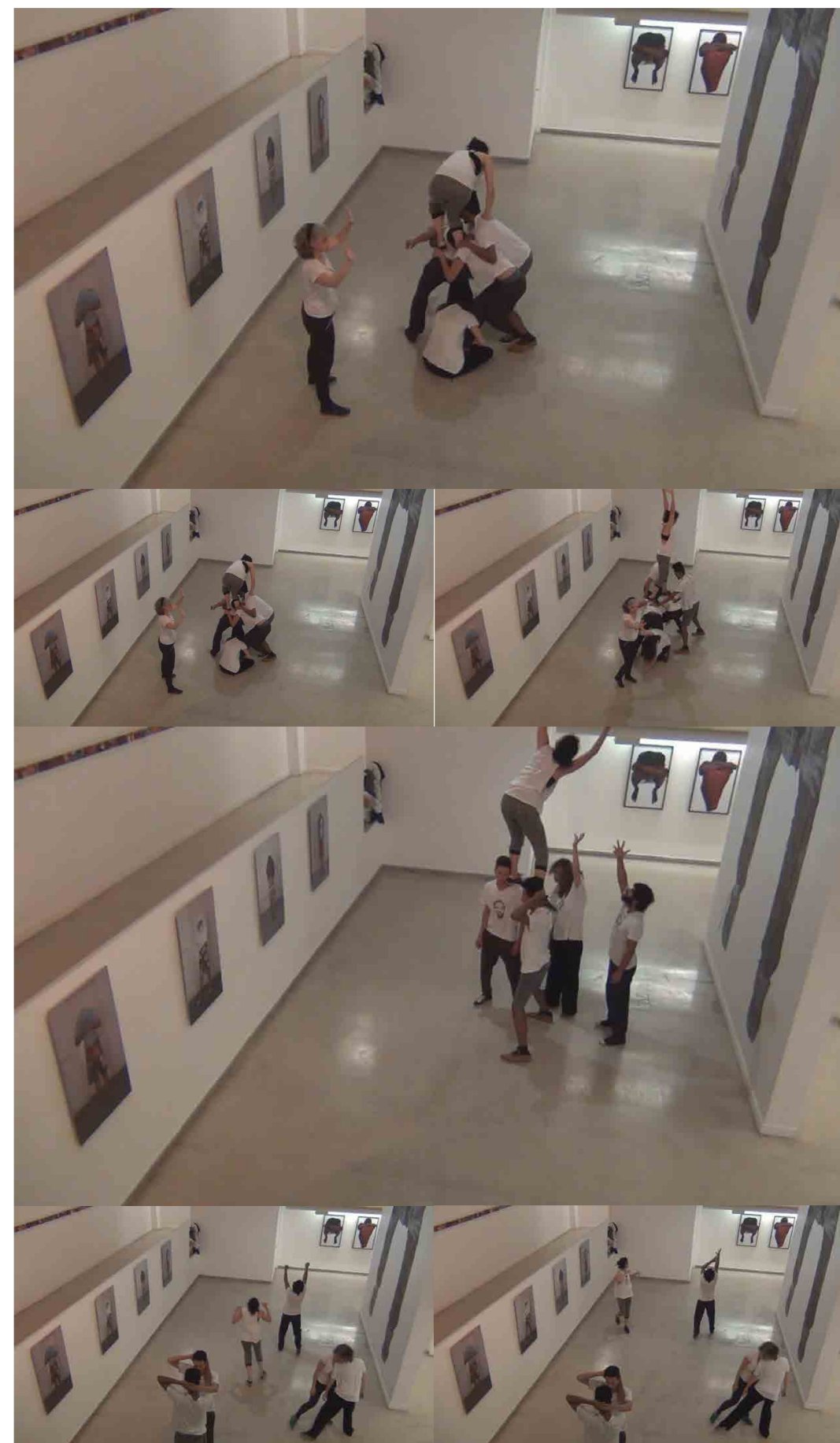


Figura 30 – *Corpos (In)Dóceis*  
Fonte: Augusto (2018).



## 2.5 O ACONTECIMENTO: CORPO EM CRIAÇÃO NO INSTANTE

Quando falamos de sensações e emoções, também nos deparamos com significados que se articulam fisicamente e que só podem se tornar conscientes por meio da própria fisicalidade e como se articulam fisicamente. Ou seja, as articulações físicas específicas – falta de ar, suor, arrepios etc. – não devem ser entendidas como sintomas, como signos que remetem a um sentimento situado noutro local – no “interior” da pessoa, na sua alma – e que o corpo se limita a expressar, ideia sustentada pelos teóricos do século XVIII. Parto da tese de que as emoções são geradas corporalmente e que só podem ser conscientes em ambas as articulações físicas. As emoções são, então, significados que, por estarem fisicamente articulados, podem ser percebidos pelos outros e, nesse sentido, sem dúvida, podem ser transmitidos sem que seja necessário “traduzi-los” em palavras (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 302, tradução minha)<sup>59</sup>.

Encerro este tópico enfatizando que, por meio da estética do performativo e da performatividade do fazer-dizer, é possível compreender que a dramaturgia não se dá para ser entendida, mas, sim, para ser experimentada, isto é, ela se dá enquanto acontecimento. E, para continuar essa discussão, amplio o olhar para o que poderia vir a ser esse acontecimento, tendo como referência principal os estudos de Jussara Xavier (2012).

59. Tradução do original: Cuando hablamos de sensaciones y emociones, estamos también ante significados que se articulan fisicamente y que sólo pueden llegar a ser conscientes por medio de ese articularse fisicamente y como ese articularse fisicamente. Es decir, que las articulaciones físicas concretas – respiración entrecortada, sudoración, piel de galinha etc. – no hay que entenderlas como síntomas, como signos que remitieran a um sentimento localizado em outra parte – en el “interior” de la persona, en su alma – y que el cuerpo se limitara a expresar, uma ideia sostenida por los teóricos del siglo dieciocho. Parto de la tesis de que las emociones se generan corporalmente y que sólo pueden ser conscientes en tanto que articulaciones físicas. Las emociones son, pues, significados que, porque son articulados fisicamente, pueden ser percebidos por otros y, en este sentido, pueden sin duda serles transmitidos sin que haya que “traducirlos” a palabras (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 302).

Até aqui, tenho falado que a dramaturgia da improvisação é o resultado de algo que acontece e que gera um estado corporal diferente, um estado sustentado no tempo que altera a cena e modifica a composição. Entretanto, delimitar o que acontece é uma tarefa difícil, para não dizer impossível, pois não existem linguagens e palavras específicas para dar conta desse momento em que a cena se torna interessante à percepção humana de quem faz e de quem assiste. Há, contudo, muitas teorias que tentam se aproximar disso tudo que vai para a cena. Nessa perspectiva, o que mais faz sentido para mim, enquanto artista-improvisadora-pesquisadora, é pensar no conceito “acontecimento” para aprofundar na abordagem sobre uma dramaturgia dançada e criada na cena.

A necessidade de falar sobre o acontecimento parece ser óbvia no campo da dança, pois, como aponta Ana Costas (2011, p. 2),

Talvez o leitor possa pensar se a palavra “acontecimento” não estaria indicando uma redundância, já que a dança, como arte do vivo, “performatizada” no ato dançante, é um acontecer no momento. Mas o termo “acontecimento” não apenas diz respeito a uma ocorrência no tempo, mas também àquilo que acontece de modo inesperado, envolvendo o acaso, a eventualidade.

Na improvisação e composição em tempo real, a palavra acontecimento se intensifica e se torna de grande importância nessa discussão. No contexto histórico da dança e das artes, a palavra acontecimento se popularizou nos anos 1950 e 1960 por meio do termo *happening*, que surgiu em paralelo com a *performance art*, um movimento artístico que influenciou novas formas de pensar e fazer arte na pós-modernidade, incluindo a discussão sobre o termo performatividade, já discutido nos tópicos anteriores. Allan Kaprow, artista visual, performer, integrante do Grupo Fluxus, influenciado por John Cage, tornou-se o pioneiro do movimento dos happenings, “que questionava o sistema da arte, aspirava à integração do binômio ‘arte-vida’ e convidava o público a fazer parte da obra” (BIENAL, 2012), além de expandir os limites da relação com o tempo:

Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena – ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade – em contextos variados como ruas, antigos *lofts*, lojas vazias e outros. [...] O *happening* é gerado na ação e, como tal, não pode ser reproduzido. Seu modelo primeiro são as rotinas, e, com isso, ele borra deliberadamente as fronteiras entre arte e vida (HAPPENING..., 2019).

Esse movimento de extrema liberdade criativa altera de forma impactante os padrões e paradigmas artísticos, questionando estruturas como roteiro, ensaios, coreografias, espaço convencional de arte (museus e teatros), a figura imaculada do artista, o público como *voyer* e tantos outros ideais modernos nas artes. Na dança, dentro desse contexto, foram realizados movimentos de cunho experimental, que aconteciam sem muitas estruturas pré-elaboradas, instaurando o conceito de estética do aleatório – movimento popularizado por Merce Cunningham que amplia “a capacidade expressiva do corpo que, livre da necessidade de significação prévia, pode se expressar pela própria ação do movimento” (SANTINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 23).

Na filosofia, o termo acontecimento foi abordado por filósofos como Gilles Deleuze (1925-1995), Slavoj Žižek (1949-) e Alain Badiou (1937-), pela Filosofia Estoica e por Michel Foucault (1926-1984). Nesse contexto, trago algumas perspectivas de pesquisadores em dança que adensaram esses conteúdos filosóficos e abordaram uma relação sobre a prática na dança junto a alguns desses referenciais.

Uma das autoras que desenvolveu uma pesquisa sobre o acontecimento é Jussara Xavier. Em sua tese *Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas*, Xavier (2012) apresenta uma teoria baseada na Filosofia Estoica e deleuziana de que o acontecimento na dança não é algo em si, isto é, não é o corpo, nem o figurino ou algum objeto cênico, mas, sim, o que acontece em algo. Para ela, “o acontecimento está em suas relações” e, “como acontecimento, não se exclui seus corpos possíveis, mas se exalta relações de coexistência e interdependência entre seus elementos” (XAVIER, 2012, p. 32-33).

O acontecimento, nessa perspectiva, tal como o fazer da improvisação, afirma uma nova forma de dança que se distancia de uma identidade fixa,

repetitiva, habitual e comum. No acontecimento, não é a vontade de “fazer o acontecimento” que se realiza, mas o contrário: é quando há o acontecimento que o desejo e a vontade se realizam na ação. Não há uma imposição do corpo do tipo “agora vou fazer aquele movimento e vai se dar um acontecimento”; há, sim, uma disponibilidade do corpo, que se abre à espera de algo, mesmo não sabendo o que será esse algo. Atenção, sensibilidade, escuta e simplicidade no não fazer são imprescindíveis para construir um fazer que transforma e altera o corpo que dança e o corpo que observa.

João Fiadeiro (2017) aponta que essa atenção e escuta é um lugar de desprendimento do sujeito e, conseqüentemente, produz uma valorização do acontecimento: “É esse estado que propomos, um estado de prontidão. Uma vez pronto, é esperar, porque o acontecimento, o *timing* certo para agir, vai ser informado pelo acontecimento” (FIADEIRO; EUGENIO, 2015, p. 120). Podemos, então, dizer que o acontecimento se dá na interrupção:

Notamos, no interior de uma interrupção que se revela (se esconde) um tempo dentro. Um tempo que se transforma em duração. Através do lapso, o presente deixa de ser uma mera operação de apagamento, que se limitaria a cumprir a eterna e reiterada tarefa de transformar o futuro em passado para ganhar vida própria. O lapso revela uma dimensão tangível do presente. Dá-nos acesso a um presente expandido (FIADEIRO, 2017, p. 6).

Ainda segundo Xavier (2012), o acontecimento está associado a uma mudança, a um marco, que expõe o singular e a diferença. Nesse ponto, nem toda dança é acontecimento. Mas daí surge a pergunta: como saber se houve o acontecimento? Como dançar no acontecimento?

O tempo do acontecimento é o tempo presente, mas não o tempo cronológico – medido pelo relógio, sequencial, linear e quantitativo. Zourabichvili (2000, p. 303 *apud* XAVIER, 2012, p. 35) define que o acontecimento “se dá no irreversível e no iminente, no estranho local de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente”. Podemos afirmar que o acontecimento produz o seu próprio tempo, pois,

Quando pensamos o “corpo que dança”, constatamos o inevitável: esse corpo percorre “outro tempo”. Não

se situa apenas no escoamento linear das horas, dos minutos e tampouco se deixa capturar pela lógica da aceleração e do imediatismo. Em que consiste, pois, essa dimensão diferenciada do tempo? Como conectá-la ao corpo sob um regime sutil? De que nos fala esse tempo em seu caráter paradoxal, que rompe com a sucessão e com a cronologia linear de fatos e gestos? (MOEHLECKE; FONSECA, 2005, p. 43).

A demanda do refinamento da escuta e da percepção na improvisação colabora para que, ao dançar, a improvisadora abra seu corpo para ampliar e captar as mais sutis vibrações e transformações ao seu redor e, assim, poder jogar com o acontecimento, rompendo com a ideia de duração, sucessividade e linearidade. Esse corpo entra em uma vertigem sutil de criação de um novo corpo, de uma outra dança.

É na constante prática pela busca do acontecimento que o trabalho criativo se adensa e desvirtua o hábito e o comum. Afinal, nosso corpo se organiza de forma rápida para transformar ações em hábitos, para que não haja dispêndio de energia ao longo do dia a dia com atividades que se repetem. Nesse sentido, o corpo tende ao hábito e cria uma zona de conforto em que o consciente não precisa ser acionado a cada gesto.

Na dança, esses lugares comuns de movimento se evidenciam, principalmente porque há um entendimento de que um corpo que dança é um corpo treinado por diversas técnicas e práticas de movimento, que muitas vezes mais automatizam e mecanizam o corpo em vez de aumentar suas possibilidades de autonomia e criação de uma dança singular. Como propõe Xavier (2012, p. 64),

No lugar da imitação do conhecido, a intensificação de padrões até o limite de uma invenção. A permissão para que uma dança trame imprevistos a nos alcançar e transformar, em jogos intensos de completude e sentido que contrastam a insuficiência de qualquer tradução e explicação verbal.

Sobre repetir e se manter nos próprios hábitos, Fiadeiro (2017) afirma:

Há muito que perdemos a capacidade de desenvolver um pensamento divergente, disponível e aberto. Quando nos confrontamos com problemas novos, nunca experimentados, as estruturas de poder instaladas nos nossos corpos e, entretanto, desenvolvidas – via cultura e interação social – fazem-nos repetir as mesmas soluções sempre. Perante o desconhecido, mesmo que não faça sentido (ou por isso mesmo), o hábito (através da interpretação, da justificação e da explicação) impõe-se.

Não é possível, também, acreditar em um ideal de que o sujeito que dança sempre criará movimentos nunca realizados por aquele corpo, sempre negando o vocabulário corporal apreendido *a priori*. Dentro dessa dualidade entre hábito e ineditismo, há a necessidade de a improvisadora apurar uma sensibilidade ao espaço-tempo e contexto em que dança, pois o acontecimento não tem a ver com estar ou não em zona confortável de movimento, mas com não deixar que as escolhas da ação privilegiem o movimento em si, e não o que o acontecimento propõe.

Um exemplo dessa afirmação seria pensar que o sujeito que improvisa se coloca na cena impondo determinados movimentos – criativos, inéditos ou extremamente técnicos e virtuosos – já elaborados anteriormente, sem antes criar uma abertura perceptiva ao contexto que aquele momento da cena propõe. Para que haja acontecimento, deve haver abertura, disponibilidade e muita atenção e escuta. Um corpo que improvisa não é um corpo com respostas prontas, mas antes um corpo que sempre está a reformular perguntas que já estão colocadas naquela determinada situação. Além disso, ter as respostas prontas é também não se ater ao tempo presente, garantindo um protagonismo do sujeito, uma hierarquia do corpo perante a situação, uma prevalência de um passado que é revivido, que não se dá no tempo do agora, do intensivo, do intempestivo, do inesperado e, assim, do acontecimento.

Como deixar que esse tempo presente seja incorporado (esteja no corpo)? Um corpo é constituído por uma multiplicidade de potências que são selecionadas à medida que um determinado estímulo ocorre, e, no fazer composicional improvisado, diversos estímulos são colocados e, muitas vezes, já dados pela arquitetura e pelo público. Essas informações visuais, táteis e perceptíveis já estão como cena, e cabe à improvisadora escolher “como” aquilo



aparece aos olhos de quem assiste. São essas escolhas que permitem a criação de outra duração, que não se quantifica, mas que perdura no espaço-tempo e, de forma concomitante, elabora uma lógica composicional (mais sensível e artística do que racional), trançando uma dramaturgia do tempo presente, do acontecimento.

Assim, a escuta e a disponibilidade geram um estado de prontidão não limitado a uma técnica, mas ligado a uma atitude de se colocar em tempo presente, construindo no corpo uma presença do “aqui e agora”. E como o corpo se prepara para esse estado intensivo? Jussara Xavier (2012, p. 99) indica algumas pistas, que aqui são consideradas valiosas para o corpo que dança, cria e improvisa na cena:

Para buscar o acontecimento, é necessário alcançar possibilidades remanejando as condições da percepção e da composição de afetos. Arriscar um talvez, distanciar-se de um treinamento como programa formal. Explorar a potência de um corpo, abri-lo à esfera de suas infinitas possibilidades, escancarar seus gestos. Construir um devir-corpo. Assegurar suas conexões permanentes, visitar outras, reorganizar seus mapas: anatomias, posturas, sensações, percepções, afetos, projeções no espaço e temporalidades. Um corpo contemporâneo por excelência carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação e busca de intensidades.

Dessa forma, reitero que o acontecimento não é uma coisa, mas, sim, um processo, uma relação que se dá entre corpos e materialidade. Nesse sentido, encerro esta segunda parte entendendo que a composição de um trabalho improvisado tem a ver com acontecimentos que emergem entre/nos corpos e que essas relações sensíveis, subjetivas, poéticas e corporizadas elaboram uma dramaturgia da improvisação.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

“todo final é antes um abandono  
daquilo que se vinha fazendo  
do que uma conclusão propriamente dita”  
(VERAS, 2006, p. 123)

Percebi que, para falar sobre improvisação e dramaturgia, precisei me lançar à empreitada de expor meu processo como improvisadora, compartilhando conceitos, pensamentos e ideias que me atravessaram ao longo de uma prática como artista, tanto no trabalho como NEID como também em outras experiências que tive com a improvisação.

Mesquei as vozes de primeira e terceira pessoa no texto, tentando não tirar a minha fala como artista em um contexto acadêmico (em que prevalece a formalidade e a impessoalidade) para reverberar aquilo que me afetou e que me causou questionamentos, para além de um relato de experiência.

Comecei esse texto falando um pouco da minha trajetória na dança e no âmbito acadêmico a fim de contextualizar de onde partiriam as minhas inquietações e vontades de pesquisa. E, por meio dessa prática que me constituiu, surgiram perguntas: como criar uma dramaturgia na improvisação em dança? Seria possível falar de dramaturgia ou mesmo dramaturgista na improvisação? Quais seriam as estratégias ou os treinamentos para que a improvisadora se sentisse preparada para compor ou criar um trabalho de composição em tempo real em dança?

Em busca de respostas, senti a necessidade de desvendar o campo da improvisação nas suas particularidades, nos processos, na criação e na preparação para a cena. Para isso, expus as experiências vivenciadas no NEID e as falas das artistas Dudude Hermann, Líria Moraes e Diogo Granato, para que depois conceituações e reflexões fossem desenvolvidas.

Após esse momento de pesquisa da prática e levantamento de pesquisas teóricas na improvisação em dança, busquei adentrar os estudos em dramaturgia. Apesar de ter cursado, durante a graduação, duas disciplinas que abordavam o campo específico de estudo da dramaturgia, não me sentia segura e não tinha compreensão sobre o que de fato se tratava uma dramaturgia em dança. Assim, foquei meus estudos em pesquisas feitas na área da dança, mesmo sabendo que existe uma gama de estudos sobre essa temática na área do teatro que já amadureceram diferentes teorias sobre dramaturgia.

No levantamento de nomes que foram importantes para a história da dança e da formulação do conceito de dramaturgia, percebi uma curiosidade: identifiquei que os precursores do uso do termo da dramaturgia são os mesmos precursores da improvisação enquanto linguagem cênica. Por conta dessa “não coincidência”, acreditei ser necessário expor um pouco do percurso histórico dessas artistas e das transformações que cada uma propunha para o campo da dança.

Após essa primeira escavação e levantamento dos estudos em dramaturgia em dança, busquei compreender o que dessas conceituações mais se afinava com a improvisação em dança e composição em tempo real. Essa foi uma tarefa desafiadora, uma vez que, em muitas pesquisas, a dramaturgia está associada a uma estrutura elaborada *a priori*, como em uma coreografia, e vinculada a uma função do dramaturgista, exercida por uma pessoa com um olhar “externo” presente no processo de criação.

Diante dessa questão, pensei que o termo dramaturgia da improvisação poderia ser uma forma de afirmar e legitimar uma dramaturgia criada na cena, que é processual e inscrita com toda a materialidade que se dá em um determinado tempo-espço e no “aqui e agora”. Nesse sentido, encontrei na estética do performativo, desenvolvida por Erika Fischer-Lichte (2011), e no conceito fazer-dizer, de Jussara Setenta (2008), base para afirmar essa especificidade na dramaturgia da improvisação e salientar o que se dá enquanto acontecimento e emergências afetivas na cena em dança.

Por meio dessa pesquisa, aponto três considerações finais acerca da improvisação e da dramaturgia da improvisação. A primeira é que a improvisação será sempre um campo complexo, com muitas singularidades dentro de uma mesma área; por isso, a prática deve ser direcionadora da pesquisa conceitual. No que tange aos processos de criação e composição, torna-se interessante reconhecer diferentes modos de atuar com improvisação ao mesmo tempo em que é possível identificar aspectos que muitas vezes se convergem, como, por exemplo, a valorização do trabalho de escuta, atenção, consciência corporal-espacial, disponibilidade aos afetos e afetações e valorização do acontecimento e do não previsto.

A segunda consideração é que a dramaturgia da improvisação se dá por uma trama de acontecimentos que emerge do imbricamento do corpo na

# REFERÊNCIAS

cena e da materialidade de um contexto específico. Isso significa dizer que essa dramaturgia sempre será processual, não dada *a priori*, construída em cocriação e coimplificada com os elementos da cena, envolvendo improvisadora, público, material cênico, espaço arquitetônico e assim por diante.

A terceira e última consideração se refere a uma importância histórica de artistas que questionaram um pensamento hegemônico da dança de repetição e reprodução de passos com o intuito de narrar uma história. As inquietações referentes a esse pensamento revolucionaram o que pode ser entendido hoje por criação e composição em cena, de modo que se fez necessário trazer à tona o termo dramaturgia em dança e afirmar a improvisação como possibilidade compositiva cênica, para além de uma ferramenta de criação.

Espero que as discussões apontadas nesta dissertação colaborem para o campo da dança tanto em termos teóricos como práticos, tornando possível a veiculação de um conhecimento reflexivo e analítico de uma área que prioriza o conhecimento prático, isto é, um campo marcado por produções mais empíricas do que teóricas e que começa a crescer academia dentro de uma perspectiva mais analítica e conceitual, em diálogo com as práticas artísticas. Assim, desejo contribuir para os estudos sobre a improvisação na dança e sobre a dramaturgia da e na improvisação como forma de reconhecer e afirmar a composição em tempo real como uma linguagem artística autônoma, singular e que valoriza o acontecimento, isto é, que se dá em performatividade. Desse modo, esta pesquisa se torna uma forma de legitimar um campo de conhecimento em expansão na cena artística contemporânea.

Concluo, afirmando que esta não é uma discussão acabada e muito menos estática. Reconheço aqui um não-fim, uma processualidade constante e transformadora de uma pesquisa em improvisação em dança. Abordar alguns aspectos da improvisação e da dramaturgia da improvisação foi mais um passo no caminho de pensar-fazer-dançar-escrever sobre a minha prática e de legitimar esse campo de conhecimento ainda em expansão.

Como desejo futuro, espero continuar pesquisando sobre composição e improvisação na dança, principalmente no que se refere aos estudos sobre performatividade e estética do performativo, potencializando e problematizando aquilo que é efêmero e dado no acontecimento, refletindo sobre aquilo que me move não só como pesquisadora, mas como artista e improvisadora.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Assman. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007 apud ROCHA, Lucas; MOURA, Gilsamara. O Processo de Criação Colaborativa e a Questão da Autoria na Dança: Novos Paradigmas e Outros Entendimentos. In: ENICECULT, 1., 2017, Santa Amaro. **Anais [...]**. Santa Amaro, 2017. Disponível em: <https://enicecultufib.org/ocs/index.php/enicecult/Ienicecult/paper/view/163>. Acesso em: 7 dez. 2020.

ALMEIDA, Márcia (org.). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora do IFB, 2015. Disponível em: <http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/article/view/363>. Acesso em: 6 jul. 2020.

ALMEIDA, Karina; PEREIRA, Sayonara. A performatividade na dança. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 20, n. 1, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/163336/162748>. Acesso em: 19 nov. 2020.

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A Dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

AUGUSTO, Maria Helena Oliva; ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. Apresentação. **Tempo Social**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 9-12, 2015.

AUGUSTO, Paulo Soares. **[Registro do espetáculo *Corpos (In)dóceis*]**. Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=substantivocoletivo&set=a.1014307975401375>. Acesso em: 18 jan. 2021.

AUGUSTO, Paulo Soares. **Fotografia e violência: reflexões sobre corpos (in)dóceis**. 2019. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANDO. **Mapeamento de Improvisação em Dança no Brasil**. [S.l.]: BANDO, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eWieVFz-T0rL0ozPnYQ28FFSZa69JZYWm/view>. Acesso em: 18 jan. 2021.

BARBOSA, Vivian Vieira P. **Sobre a autonomia da forma na dança:**



Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. Trad. José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000. Caderno Mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 29 jun. 2019.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. *In*: BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo**: questões de Etnocenologia. Salvador: P & A, 2007. p. 21-42. Disponível em: [http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos\\_pdf/umtrajeto.pdf](http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/umtrajeto.pdf). Acesso em: 22 out. 2019.

BIENAL (São Paulo). Allan Kaprow e o nascimento do happening. **Fundação Bienal de São Paulo**, São Paulo, 29 ago. 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/336>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BOEL, Andressa. **Sobre pontos, retas e planos**. Uberlândia, 2014. Disponível em: <http://conectivonozes.blogspot.com/2012/09/exposicao-sobre-retas-pontos-e-planos.html>. Acesso em: 18 jan. 2021.

BONFITTO, M. Entrevista com Erika Fischer-Lichte. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647719>. Acesso em: 9 dez. 2020.

BOUQUET, Louis-René. **[Balé de Ação em Noverre. Personagem “O vingador”]**. 1791. Disponível: <https://www.wdl.org/pt/item/17192/>. Acesso em: 18. jan. 2021.

CALDAS, Paulo. Notas sobre a restrição. *In*: BARDAWIL, A. (org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças; Funarte; Ministério da Cultura, 2010. v. 1. p. 13-15.

CALDAS, Paulo; GARDELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgias**. São Paulo: Nexus, 2016.

CLOVIS Graciano. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. [S.l.]: [s.n.], 1971. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5507/clovis-graciano>. Acesso em 18 jan. 2020.

CONNECTIVO NOZES. **[Registro do espetáculo Sobre pontos, retas e planos]**. Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=ConectivoNozes&set=a.973430052728901>. Acesso em: 18 jan. 2021.

CONNECTIVO NOZES. **Sobre Pontos, Retas e Planos**. 1 vídeo (33:46 min). Publicado pelo canal Emiliano Freitas. Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8wVPTuzmqk>. Acesso em: 23 jan. 2021.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na dança**: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A dança como acontecimento. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Abrace, 2011. v. 12, p. 1-6. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2945/3089>. Acesso em: 1 dez. 2019.

CUNHA, Tarcísio. Dirigido por Isabel Tica Lemos, Juanita reestreia na Praça Horácio Sabino/SP. **Agenda de dança**, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/dirigido-por-isabel-tica-lemos-juanita-reestreia-na-praca-horacio-sabinosp/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

CUNNINGHAM, Merce. The impermanent art. *In*: VAUGHAM, David; HERRIS, Melissa (ed.). **Merce Cunningham**: fifty years. [S.l.]: [s.n.], 1997. p. 97 apud GIL, José. Movimento total. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DÓRIA, Gisela. **(De) Composição e produção de sentidos**: dramaturgias na dança contemporânea. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

ELIAS, Marina; TOURINHO, Ligia Losada. Dramaturgias em improvisação: Protocolos de Criação nas artes da cena. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – CNTRO, CENTROS – ÉTICA, ESTÉTICA, 12., 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0786-1.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2020.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABRACE, 8., 2012, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Abrace, 2012.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e gênese da cena. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 395-412, abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38137>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FIADEIRO, João. **Anatomia de uma decisão**. Ghost Edições: Portugal, 2017.

FIADEIRO, João; EUGENIO; Fernanda. Dança e Antropologia em Linha de Fuga: entrevista com João Fiadeiro e Fernanda Eugênia [Entrevista concedida a] Mariana Monteiro. **Coleção Corpo em cena**, São Paulo, v. 2, p. 109-138, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução: Diana Gonzalez Martin e David Martínéz Perucha. Madrid: ABADA, 2011.

FRANÇA, Cláudia. **Corpos (in)Dóceis**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte, 2018. Catálogo de exposição. Disponível em: [http://www.eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/evento/corpos\\_indoceis\\_praca\\_siteotica\\_e\\_sr\\_joaquim.pdf](http://www.eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/evento/corpos_indoceis_praca_siteotica_e_sr_joaquim.pdf). Acesso em: 6 jul. 2020.

GIGLIO, Karin Virginia R. **A memória de um corpo cênico**: a improvisação como recurso articulador de inscrições corporais na linguagem da dança segundo os princípios de construção da memória de Antônio Damásio. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GRANATO, Diogo. **Diogo Granato**. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://diogogranato.wordpress.com/>. Acesso em: 6 jul. 2020.

GRANATO, Diogo. **[Entrevista concedida a Mariane Araujo]**. Destinatário: Mariane Araujo Vieira. Uberlândia, set. 2019. E-mail.

GUERRERO, Mara. Formas de improvisação em dança. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Abrace, 2008b. v. 9. n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/>

issue/view/75. Acesso em: 1 dez. 2019.

GUERRERO, Mara. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008a.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente**: timeline da improvisação cênica da companhia Ormeo. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GUN, Murilo. O Mito da Criação. In: GUN, Murilo. **Curso de Reaprendizagem Criativa**. [S.l.]: [s.n.], 2020. Disponível em: <https://site.keeplearning.school>. Acesso em: 7 dez. 2020.

HANTELMAAN, D. The experiential turn. In: CARPENTER, E. (ed.). **On Performativity**. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. (Living Collections Catalogue, v. 1.). Disponível em: <https://bit.ly/2ZxLnsB>. Acesso em: 19 nov. 2020.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 27 de nov. 2019.

HARISPE, Leonardo Andrés Mouilleron. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

HERCOLES, Rosa Maria. **Forma de comunicação no corpo**: novas cartas sobre a dança. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

HERMANN, Dudude. **[Entrevista concedida à Mariane Araujo]**. Destinatário: Mariane Araujo Vieira. Uberlândia, out. 2019. E-mail.

HERMANN, Dudude. Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança. **Dramaturgias**, Brasília, n. 8, p. 100-111, 21 set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14971>. Acesso em: 5 jan. 2020.

IMSCHOOT, Myriam van. Dramaturgia ansiosa. In: CALDAS, Paulo; GARDELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgias**. São Paulo: Nexus, 2016.

INATTENTIONAL Blindness-How Many Passes. 1 vídeo (1:08 min). Publicado pelo canal Kiara Nelson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-Dg-06nrnc>. Acesso em: 18 jan. 2021.

INTELIGÊNCIA. *In*: ORIGEM da palavra. [S.l.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/inteligencia/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

JOU, Graciela Inchausti. **Atenção seletiva**: um estudo sobre a cegueira por desatenção. 2006. **Psicologia**: o portal dos psicólogos. 10 out. 2006. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0305.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

JUDSON Dance Theater: The Work Is Never Done. 1 vídeo (9:45 min). Publicado pelo canal The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AH14ebqez-I>. Acesso em: 18 jan. 2021.

KANSO, Mustafá Ali. Teoria da complexidade: o que é isso?. **Hyperciência**, 26 jan. 2015. Disponível em: <https://hypescience.com/teoria-da-complexidade-o-que-e-isso/>. Acesso em: 7 dez. 2020.

KERKHOVEN, Marianne (org.). Nouvelles de Danse. Dossier: Danse et Dramaturgie. Bruxelles: Contredanse, 1997 apud TOURINHO, Lúgia. **Dramaturgias do corpo**: protocolos de criação das artes da cena. 2009. Tese (Doutorado em Artes) -Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

KLEON, Austin. **Roube como um artista**: 10 dicas sobre criatividade. Trad. Leonardo Villa-Forte. [S.l.]: Rocco Ltda., 2013.

LAGE, Mariana. Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto. **Revista Dois pontos**: revista dos departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos, Curitiba, v. 15, n. 2, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEPEKI, André. **Desfazendo a fantasia do sujeito dançante**: Still acts'; The Last Performance of Jérôme Bell. Tradução Cinthia Kunifas. Rio de Janeiro: Ed. Lições de dança 2005. n. 5.

LER. *In*: ORIGEM da palavra. [S.l.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/ler/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

LEVIN, Jordan. Merce Cunningham's Legacy: The Dance Goes On. **NPR.org**. 2011. Disponível em: <https://www.npr.org/2011/08/06/139021889/merce-cunninghams-legacy-the-dance-goes-on>. Acesso em: 18 jan. 2021.

LIMA, Paulo Cesar. Fotografia Dudude. *In*: RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LÍRIA Morais. **Researchgate**. 2021. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Liria\\_Morais](https://www.researchgate.net/profile/Liria_Morais). Acesso em: 18 jan. 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Nicolle. **[Registro do espetáculo SOMA: variações sobre o sensível]**. Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BqCwyzhHth6/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

MARINHO, Nirvana. Autoria: qual é a da dança?. **Idança.net**, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/21/autoria-qual-e-a-da-danca/4787>. Acesso em: 7 dez. 2020.

MARTINS, Cleide F. **Improvisação Dança Cognição**: os processos de comunicação no Corpo. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 2002.

MELHORAMENTOS. **Michaelis**: dicionário da língua portuguesa. [S.l.]: UOL, 2020. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 7 dez. 2020.

MENINI, Lais. Os perigos do plágio. **Literama**. 2019. Disponível em: <https://literama.com.br/os-perigos-do-plagio/>. Acesso em: 9 maio 2020.

MICHEL Fokine. *In*: WIKIDANÇA.net. [S.l.]: [s.n.], 2018. Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Michel\\_Fokine](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Michel_Fokine). Acesso em: 11 jul. 2019.



MICHEL Fokine. In: WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. [S.l.]: [s.n.], 2019. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Michel\\_Fokine&oldid=905410811](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Michel_Fokine&oldid=905410811). Acesso em: 18 jan. 2021.

MOEHLECKE, Vilene; FONSECA, Tania Maria Galli. Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil. **Rev. Dep. Psicologia**, Niteroi, v. 17, n. 1, p. 45-59, jun. 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232005000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232005000100004&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 10 jan. 2020.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

MORAIS, Lília de Araujo. **Emergências cênicas em dança**: conectividade entre dançarinos no momento cênico. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, 2010.

MORAIS, Lília de Araujo. **Corpomapa**: o dançarino e o lugar na composição situada. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MORAIS, Lília de Araujo. [Entrevista concedida à Mariane Araujo]. Destinatário: Mariane Araujo Vieira. Uberlândia, nov. 2019. 54 min.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. apud ROCHA, Thereza. Derivas de um plano de composição em dança. In: CALDAS, Paulo; GARDELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgias**. São Paulo: Nexus, 2016. p. 269-306.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. A composição em tempo real: um lugar de convívio artístico, político e afetivo. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. (org.). **Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. O que é coreografia? In: ALMEIDA, Marcia Soares de (org.). **A cena em foco**: artes coreográficas em tempos líquidos. Brasília: Editora do IFB, 2013.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Improvisação em dança: corpoespaço em experiência. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (org.). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Uberlândia: Compo-

ser, 2017.

MUNDIM, Ana Rocha; MEYER Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 1, p. 1-14. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090>. Acesso em: 9 jan. 2020.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NUNES, Sandra Meyer. O criador-intérprete na dança contemporânea. **Revista Nupeart**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, 2002.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: TORRES, Vera; XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra (org.). **Tubo de ensaio**: experiências em dança e arte contemporânea. Florianópolis: Edição dos autores, 2006. v. 1. p. 45-53.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes Ltda., 2008.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GARDELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgias**. São Paulo: Nexus, 2016.

PAIXÃO, P. Quando o drama se apodera da dança. **Sala Preta**, v. 10, p. 205-211, 28 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57442>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PINA. Dança, dança, de outro modo estás perdido. **Nascer do Sol**. 31 jul. 2017. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/574512/pina-danca-danca-de-outro-modo-estas-perdido>. Acesso em: 18 jan. 2021.

PINTO, Mariana P.; TRALDI, Cesar A. Estratégias de performance em improvisação sonoro-gestuais. In: MUNDIM, Ana Carolina da Rocha (org.). **Dramaturgia do corpo-espço e territorialidade**: uma experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

PREDOTA, Georg. Minors of the Majors Wolfgang Amadeus Mozart: Les petits riens (The Small Things). **Interlude**. 8 ago. 2016. Disponível em: <https://interlude.hk/minors-majors-wolfgang-amadeus-mozart-les-petits-riens-s>

mall-things-k-299b/. Acesso em: 18 jan. 2021.

QUINTANILLA, Carol. Guimarães Rosa inspira espetáculo “Nosso Primeiras Estórias”. **Folha de São Paulo**. 3 set. 2020. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1676850166122213-guimaraes-rosa-inspira-espetaculo-nosso-primeiras-estorias>. Acesso em: 18 jan. 2021.

RAMOS, Jarbas Siqueira; SILVA, Patrícia Chavarrel da; VIEIRA, Mariane Araujo. Composição em tempo real. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 15, n. 2, p. 308-322, 9 mar. 2020.

RAMOS, Tarcísio dos Santos. **A tecelagem das margens**: por que tão solo? Dança e dramaturgia. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

ROCHA, Lucas; MOURA, Gilsamara. O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos. *In*: ENICECULT, 1., 2017, Santo Amaro. **Anais [...]**. Santo Amaro: Cecult; UFRB, 2017. Disponível em: <https://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/Ienicecult/paper/view/163>. Acesso em: 7 dez. 2020.

ROCHA, Thereza. Derivas de um plano de composição em dança. *In*: CALDAS, Paulo; GARDELHA, Ernesto (org.). **Dança e Dramaturgias**. São Paulo: Nexus, 2016.

ROSS, Janice. Anna Halprin and the 1960s: acting in the gap between the personal, the public, and the political. *In*: BANNES, Saly (ed.). **Reinventing Dance in the 1960s**: everything was possible. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 2003 apud MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RUDOLF von Laban. *In*: WIKIDANÇA.net. [S.l.]: [s.n.], 2013. Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf\\_von\\_Laban](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban). Acesso em: 18 jan. 2021.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamila Mesquita.

**Improvisação em dança**. Guarapuava: Unicentro, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York; London: Routledge, 2006.

SETENTA, Jussara Sobreira. Fazer-Dizer Performativo em Dança: corpo; cidade; performatividade. *In*: CORPOCIDADE: DEBATES EM ESTÉTICA URBANA, 1., 2008, Salvador. **re[dobra]**. Salvador: Labzat, 2008a. v. 1, n. 5. Disponível em: [http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05\\_02\\_artigo2.htm](http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05_02_artigo2.htm). Acesso em: 10 jan. 2020.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008b.

SILENCIOSAS. Nosso primeiras histórias. **Amor no improviso**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://amornoimproviso.wordpress.com/nosso-primeiras-estorias/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança**: como o dançarino cria propósitos para a cena. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVA, Hugo Leonardo. **Poética da oportunidade**: tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

TOMAZZONI, Airton Ricardo. Cartas sobre a dança de Noverre: desordem, transgressões e outros descaminhos para criação. **Revista Cena**, v. 1, p. 168-175, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65193/38997>. Acesso em: 29 jun. 2019.

TOURINHO, Lígia. **Dramaturgias do corpo**: protocolos de criação das artes da cena. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TOURINHO, Lígia. Trio – Jogo Coreográfico: Processo de criação e performances. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 32 p. 115-127, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104299/59478>. Acesso em: 18 jan. 2021.

ULPIANO, Claudio. Acontecimento e campo de poder. **Acervo Claudio**

**Ulpiano**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/15/aula-de-05041989-acontecimento-e-campo-do-poder/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. NUMUT. **Núcleo de Música e Tecnologia**. Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/>. Acesso em: 9 jan. 2020.

VEJASP. Cena de Sketchbook, de Diogo Granato. **VejaSP**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/diogo-granato-sket-chbook/>. Acesso em: 18 jan. 2021.

VELLOSO, M. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. **Sala Preta**, v. 10, p. 191-197, 2010. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p191-197. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57444>. Acesso em: 12 fev. 2021.

VELLOSO, Marila. Configurações estéticas na pesquisa em dança. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2. 2012, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ANDA, 2012. Disponível em: <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/3-2012-1.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2020.

VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar**: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10299/000588650.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jan. 2020.

VIEIRA, Mariane Araujo. Alguns aspectos da Física Mecânica e Dança: procedimentos técnico-criativos. **Revista Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 9, n. 2, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/horizonte-cientifico/article/view/31176>. Acesso em: 9 jan. 2020.

VIEIRA, Mariane Araujo. **Interdisciplinaridades criativas na composição em dança**. 2016. Monografia (Bacharelado em Dança) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/26568/4/InterdisciplinaridadesCriativasComposi%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2020.

VOLPE, Marina Elias. **Cartografias de um Improvisador em Criação**. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Esta-

dual de Campinas, Campinas, 2011.

VOLPE, Marina Elias. **Zona do improviso**: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator-dançarino e para a criação cênica. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

WEBER, Suzane. **Andrew Harwood, um velho lobo do Contato Improvisação**. Rio de Janeiro: Pão de Rosas, 2012.

WEINSTEIN, Beth. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 9, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/21543>. Acesso em: 6 dez. 2020.

WEINSTEIN, Beth. How three choreographers impacted the art world, public space, feminism, and more. **The architect's Newspaper**. 2017. Disponível em: <https://www.archpaper.com/2017/06/radical-bodies-exhibition-review/>. Acesso em: 11 ago. 2019.

XAVIER, Jussara Janning. **Acontecimentos de dança**: corporeidades e teatralidades contemporâneas. 2012. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 333-355 apud XAVIER, Jussara Janning. **Acontecimentos de dança**: corporeidades e teatralidades contemporâneas. 2012. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.



## ANEXOS A - DESENHOS E ESCRITA

# D R A M A T U R G I A

É um fazer-dizer  
do corpo (que não  
é só humano)

É também ser  
consciente daquilo  
que se diz

É mais que organi-  
zações.

É político.

É da esfera do encontro.

É <sup>bem</sup> mais do que aquilo que se vê de "fora".

É performatividade

É produzir sentido  
sobre a própria  
vida

A dramaturgia já está na improvisação no tempo real já é tomar consciência de quando a improvisadora não se torna consciente dela quando a improvisadora se torna consciente dela? Ou, o fato de ser uma composição está acontecendo. O que pode acontecer com o tempo real já é tomar consciência de quando a improvisadora não se torna consciente dela quando a improvisadora se torna consciente dela? Ou, o fato de ser uma composição está acontecendo. O que pode acontecer com o tempo real já é tomar consciência de quando a improvisadora não se torna consciente dela quando a improvisadora se torna consciente dela?

IMPROVISATEIRO



Relações



Encontro



Conexões

A lógica da dramaturgia é corpórea



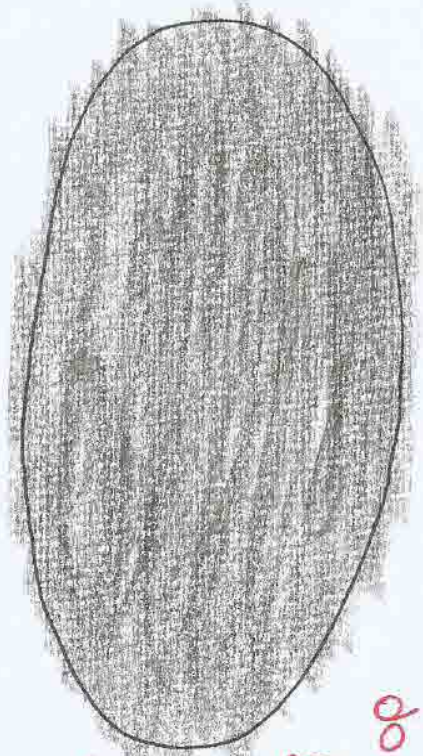
Buraco → não tem função

↳ totalmente processual

↳ ação de cavar - procurar  
↳ sem fim, sem fundo

↳ mostra a si mesmo em profundidade

Dramaturgia



do

Buraco

O fazer

em

si

\* não ter que  
tapar o meu  
buraco para  
mostrar outra  
coisa

coisa que sou  
coisa que sou

Cavar a si mesmo

Mostrar o humano

Como a improvisação que vai para a cena continua a ter essa dramaturgia do buraco e não uma máscara do buraco? Não tentar fugir do humano que somos... Não ter a necessidade de criar sempre algo novo, de ser uma outra coisa inédita...

Poder criar essa dança, que sou eu. Cavar a minha própria dança.\*

"Diante de qualquer obra,  
o olhar que pergunta  
é sempre mais fecun-  
do do que o conceito  
que define."

Jorge Coli





~~~~~  
Estrutura

→ algo que organiza ou que enrijece?

→ colabora na sustentação daquilo que se cria

→ pode ser uma ferramenta (uma ferramenta de escavação - de procurar sem ter a necessidade de encontrar)

→ aquilo já dado previamente ou que se constroi (por si só paradoxal)

aberta  
dinâmica  
orgânica

não é pra fechar

já pressupõe a desconstrução

uma estrutura fluida

Reparar

Se abrir

Se

Desapegar

Modular

Emparelhar

Interagir

Dosar

Iseparabilidade

Responsabilizar

Sintonizar

Disponibilizar

Sustentar

Destensioar

Coletivizar

Acolher

Eu  
tudo  
tensos

Improvisação como funeral  
dos  
desejos

funeral de um desejo  
ensimesmado

funeral de um desejo  
individual

Como desapegar do meu desejo, da minha  
vontade para coletivizá-la?

Dar **relevo** do que está sendo produzido  
pelo grupo

A obra rege as escolhas, daí  
surge a dramaturgia

(não é uma punheta - um orgasmo sozinho)

Improvisar é questionar

Improvisar é escolher

Improvisar é não esperar alguém te  
dizer o que deve ser feito

Improvisar é escutar

Improvisar é dançar com o próprio  
repertório de acoplamentos  
estruturais.

Improvisar é convidar o público para a  
falha

Improvisar é sustentar o lugar da  
dúvida

Improvisar é abrir mão de uma racionalidade  
racional

Improvisar é lidar com uma  
JUSTEZA COMPOSITIVA

## ANEXOS B - ENTREVISTAS

### Entrevista: Diogo Granato

Entrevista realizada via e-mail, recebida em setembro de 2019.

[e-mail]

1. Como a improvisação entrou na sua vida e como surgiu o interesse de levar para a cena?

Diogo: Ambos aconteceram meio ao mesmo tempo. Quando eu tinha 12 anos comecei uma aula com a Beth Bastos com a técnica do Klauss Vianna. Lá, eu comecei a aprender sobre improvisação, e nas apresentações que a Beth organizava, sempre havia um pouco de improviso.

2. Há quanto tempo você trabalha com a improvisação?

Diogo: Eu trabalho desde o início da Cia Nova Dança 4 há 22 anos atrás

3. Quais foram as principais referências que te levaram a trabalhar com a improvisação em dança?

Diogo: Como eu disse, eu comecei com a técnica Klauss Vianna, com a Beth Bastos, depois, em 94 entrei em contato com a Isabel Tica Lemos e o Contato Improvisação, e meio que ao mesmo tempo, conheci a Kate Duck, a Cristiane Paoli Quito, a Dudude Herrmann, depois entrei no Estúdio Nova Dança. Lá eu sempre preferia estudar o improviso. Rapidamente conheci Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson. Todos esses são referências fortes, com todos esses eu aprendi, dividi palco, pesquisei. Mas as pessoas com quem me identifiquei, e comecei a trabalhar, foram a Tica e a Quito, e em 97 nós começamos a pesquisar a improvisação, e essa era a Cia Nova Dança 4! Nesse começo no grupo tinha a Livia Seixas e Alex Ratton, que eram meus parceiros junto com a Tica, dirigidos pela Quito.

4. Atualmente, quais as referências de grupos, coletivos, improvisadores que você poderia indicar como potenciais para o campo da dança?

Diogo: Gosto do Damas de Ferro e os Bucaneiros, o grupo do Ricardo Neves promete um bom futuro.

5. Como você vê o campo da improvisação na atualidade (no Brasil e no exterior)?

Uma dramaturgia  
do  
Encontro

Que dança surge do encontro?



Diogo: É muito rico, sempre há pesquisadores que se aprofundam, realmente dedicados e descobrir novos caminhos na improvisação. Porém há também muita coisa superficial, trabalhos que usam a improvisação de forma preguiçosa e desleixada. Ainda existem artistas que acreditam que improvisação é sinônimo de disparadores, e chegam no palco com trabalhos frágeis, que apenas possuem disparadores, mas sem técnicas de engajamento, composição, dramaturgia, coreografia..., sem escolhas artísticas claras, enfim, sem pesquisa real sobre a improvisação.

6. Como você nomeia a sua apresentação que se dá em tempo real?

Diogo: Todas as apresentações são em tempo real, e todas são construídas em tempo real, mesmo aquelas totalmente marcadas, nós sempre estamos improvisando algum aspecto de nossa performance no palco. Mas quando o resultado final é improvisação, com criação em tempo real, durante a apresentação, eu chamo de Improviso Cênico. A Cristiane Paoli Quito e a Isabel Tica Lemos, criadoras da Cia Nova Dança 4, chamavam de Improvisação Dança Teatro. Steve Paxton chamaria de Improvisação apenas. Achei interessante colocar esses nomes, pois eles mostram que fomos do Steve com uma pesquisa essencialmente corporal, para pesquisas cênicas. Inclusive, acho que esse termo “Em Tempo Real” foi associado a improvisação pela Quito e a Cia 4. Assim como o termo como Intérprete-criador.

7. Durante a improvisação em cena, como você escolhe o que vai ou não para a cena?

Diogo: Improvisação é mais entender o que já está acontecendo, e muito menos escolher o que fazer. Eu escuto o que está acontecendo e trabalho com aquilo. Mesmo uma proposta deve ser com escuta. Um improvisador só sola quando o resto do grupo decide não entrar. Então de quem foi a escolha do solo? daquele improvisador ou do grupo?

8. Quais são os procedimentos que você pesquisa para iniciar e desenvolver um trabalho artístico de improvisação?

Diogo: Bom, com 30 anos estudando e apresentando, e 22 profissionalmente... posso dizer que já experimentei uma infinidade de procedimentos. Falar sobre os procedimentos não teria fim. Eu inicio um trabalho artístico a partir do meu desejo. E desenvolvo pesquisando muito cada aspecto desse desejo. Usando todas as ferramentas disponíveis, geralmente desenvolvendo uma técnica de improvisação específica para cada trabalho.

9. Para você, existe alguma qualidade ou mesmo uma ferramenta necessária para quem improvisa em cena?

Diogo: Escuta, e muita pesquisa.

10. Você identifica procedimentos ou vocabulários de movimentos similares nos trabalhos de improvisação em dança que você dança ou naqueles que são dirigidos por você?

Diogo: Claro. Temos que estar sempre pesquisando novos movimentos, novas qualidades, novas estratégias..., mas não se pode jogar fora o que se tem. Pesquisa é acumulativa. Em alguns trabalhos, certos aspectos do seu trabalho não aparecerão, mas nunca devemos jogar fora a história de nossos corpos e nossa pesquisa.

11. O que você pensa sobre dramaturgia em dança?

Diogo: Essencial. A essência da Dramaturgia, pra mim, é o sentido. Assim como da Coreografia é o Desenho, e da Composição é a Sensação Imagem (isso nas artes cênicas). Geralmente precisamos escolher um desenho, uma sensação imagem e um sentido para o que estamos fazendo no palco. Em qualquer arte cênica dramaturgia, coreografia e composição são fundamentais.

12. Você trabalha ou já trabalhou com um dramaturgista em seus trabalhos de improvisação?

Diogo: Sim, durante muitos anos trabalhamos com o Rubens Rewald, que pesquisou com a Cia Nova Dança 4 e com Silenciosas (um dos grupos que dirijo)

13. Se eu afirmasse que o improvisador é o próprio dramaturgista do seu trabalho, o que você diria?

Diogo: Que depende do que você quer dizer com isso. Numa esfera interna pode ser. Porém há trabalhos improvisados com dramaturgia fixa, pessoal e de grupo. No Silenciosas, ao trabalhar o livro Primeiras Estórias, em cada conto do livro fazíamos escolhas dramáticas diferentes (fazíamos um por mês), as vezes cada intérprete gerava sua dramaturgia, em outros contos seguíamos a ordem da estória. Quem é o dramaturgo? Quando você está respondendo um estímulo de outro intérprete, da plateia, da luz, da música, quem é o dramaturgo? Será que é o outro intérprete? O intérprete da luz? Eu tomaria cuidado em afirmar algo assim.

14. Na pesquisa que estou desenvolvendo no mestrado proponho a organização do termo Dramaturgia da Improvisação. Acredito que há uma complexidade nas pesquisas em composição em tempo real que demandam do bailarino/improvisador um olhar para o todo da composição e uma necessidade de articular as relações entre o corpo e entorno. Qual a sua opinião sobre a ideia de Dramaturgia da Improvisação?

Diogo: Eu sempre estudo dramaturgia na improvisação, assim como coreografia (o desenho do corpo, do espaço...) e composição. Acho importante estudar coreografia dramática, dramaturgia coreográfica, dramaturgia compositiva, composição coreográfica, coreográfica compositiva... todas essas combinações entre o sentido, o desenho e a sensação imagem. Além disso, pesquisar cada uma delas (que são bem diferentes), em macro e micro esferas. A dramaturgia do intérprete, do grupo, do espetáculo... tudo isso é muito complexo, e são necessários anos e anos de pesquisa... não acho que dramaturgia seja “o todo da composição”, dramaturgia é tanto o sentido do todo, como os pequenos sentidos que juntos formam o todo. O sentido do “todo da composição”, pra mim, é apenas a dramaturgia compositiva.

#### **Entrevista: Dudude Hermann**

**Entrevista realizada via e-mail, recebida em outubro de 2019.**

**[e-mail]**

1. Como a improvisação entrou na sua vida e como surgiu o interesse de levar para a cena?

Dudude: Na época que comecei a interessar pela linguagem da Improvisação em dança, anos 80, 90, esta linguagem não era considerada como linguagem Fim, por assim dizer. Inventar algo dentro de um processo de criação para um determinado espetáculo, poderíamos nomear: vamos improvisar para encontrarmos o tom de determinada cena. Fiz minha formação em dança no TRANSFORMA Centro de dança Contemporânea sob a tutela de Marilene Martins. Entrei nesta escola com dez anos de idade e sai com vinte quatro. Na grade da escola tinha improvisação, composição, mais como uma maneira de dar subsídios para a criatividade do que trabalharmos como produto final de um espetáculo. A improvisação entrou por acaso, necessidade de resolver cenas e certamente vi que gostava, havia uma certa habilidade e um interesse enorme por fazer assim. No ano de 1996 conheci Katie Duck, uma das improvisadoras mais importantes do planeta e foi ali que me identifiquei totalmente e caiu a ficha que realmente era isso que eu fazia, então me dei autoridade de me nomear de improvisadora. A partir desse encontro meu trabalho tanto didático como artístico mudou seu rumo e propósito.

2. Há quanto tempo você trabalha com a improvisação?

Dudude: Desde os anos 90, minhas aulas e meu trabalho enquanto coreógrafa, diretora, alteraram para um entendimento mais ventilado.

3. Quais foram as principais referências que te levaram a trabalhar com a improvisação em dança?

Dudude: Acredito que o Transforma foi um berço para esta ativação na minha formação, sempre fui hiperativa, gostava e gosto de mover, de fazer, sou dessasossegada, curiosa, e tenho uma inquietude continuada. A necessidade e urgência de publicar no espaço da expressão me fazem valer o tempo e a vida no Agora. O improvisador sabe que a vida vale todo o tempo e que o agora é sempre no agora. Assim fui procurar meus pares, artistas que lidam com esta percepção e fui também farejando. Eu diria que a necessidade e o desapego me levaram para este lugar. São vários os artistas Klaus Vianna, Isabel Tica Lemos, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Katie Duck entre outros muitos. Em 2001 fui para França e fiz muitas aulas neste assunto isso me trouxe uma percepção e entendimento para que assim eu pudesse seguir e construir uma pedagogia para com o Treino da improvisação em dança.

4. Atualmente, quais as referências de grupos, coletivos, improvisadores que você poderia indicar como potenciais para o campo da dança?

Dudude: Improvisadores estão espalhados pelo mundo. A improvisação como linguagem Fim de qualquer Processo Criativo é muito nova. Em se tratando de Brasil a comunidade de improvisadores é mínima. Em Uberlândia graças a Ana Carolina Mundim que por se interessar, pesquisar e trabalhar com improvisação alavancou e criou um espaço de reciprocidade em Uberlândia, o que acho muito bom. Já em Belo Horizonte temos Anamaria Fernandes que está na UFMG estudou na UNICAMP, viveu por um longo tempo na França trabalhando com improvisação, São Paulo existem muitas pessoas que lidam e trabalham como Zélia Monteiro, Beth bastos, Diogo Granato, Cristiane Paoli Quito e vários da geração do Estúdio Nova Dança, Salvador, Daniela Guimaraes(mineira também, hoje na UFBA. Mas a maioria destas pessoas estão interligadas. Percebo que vem crescendo o interesse para o treino e engajamento para construção de trabalhos no saber da Composição em tempo real. Conheço várias pessoas artistas que não vale nomear todos aqui, porque certamente esquecerei de uns, Ceará, Amazonas, Rio, Brasília-DF, Goiás, Mato Grosso tem gente espalhada por esse Brasil que nutre curiosidade para mergulhar nesta linguagem.

5. Como você vê o campo da improvisação na atualidade (no Brasil e no exterior)?

Dudude: Crescendo o interesse e desejo de experimentar. A improvisação em dança é uma linguagem potente, política, humana, filosófica, ambiental, econômica etc. Seu link está na intersecção direta entre vida e arte. Um improvisador leva o tempo de uma vida para sê-lo. Está sempre em exercício juntando vida e arte, experienciando, se adequando, adaptando e por aí seguimos, trabalhamos em terrenos incertos, e a imprevisibilidade é sempre uma questão. No exterior alguns países têm uma comunidade maior como no Brasil alguns estados

6. Como você nomeia a sua apresentação que se dá em tempo real?

Dudude: Improvisação em dança, ou estruturas ventiladas. No Brasil a necessidade de ter que explicar e não se fazer entender é chato demais. Muita preguiça, a própria ECAD quando vamos fazer um espetáculo improvisacional não quer entender que movimento e produção sonora vão se dar no ato da ação. Quando a questão de nomear, de fato não me preocupo tanto com isso. Lisa Nelson diz sempre que a palavra “improvisação” é uma palavra gigante e assim cabe muitos entendimentos ainda equivocados. Mas com paciência vamos caminhando e nos fazendo compreender e também conseguindo adeptos a este fazer dança.

7. Durante a improvisação em cena, como você escolhe o que vai ou não para a cena?

Dudude: A escolha é dada pela prática continuada, requer estudo, habilidade e agilidade, em uma improvisação onde público e artistas estão zerados, de fato não sabemos o que irá se suceder, mas estamos vivos e acordados diretamente para a Obra que será composta na ação deste fazer, justamente por isso a improvisação necessita de desapego. E todos os que ali estão precisam estar engajados na Obra, no desejo que ela se faça e pertença a todos que ali se encontram atentos no seu vir a ser. Improvisadores e público juntos! Ensaiar improvisação é afinar corpos, é construir afinidades, é estar atento as demandas do espaço e trabalhar com seu acervo de movimentos adquiridos durante o aprendizado da vida. Em contraponto quando falo de Estruturas Ventiladas, a estrutura primeira do trabalho já está resolvida em seus humores e intensidades, há uma previsibilidade, mas os modos de criar as cenas precisam ter o frescor de primeira vez, em se tratando que o improvisador precisa estar atento no humor plateia, nas notícias de mundo e como ele precisa estar.

8. Quais são os procedimentos que você pesquisa para iniciar e desenvolver um trabalho artístico de improvisação?

Dudude: Trabalho no aquecimento das percepções, dos sentidos. Farejar, sentir, olhar, ler o espaço e deixar que seu corpo, matéria movimento faça para você. Digamos uma terceirização de si mesmo. Ter imaginação, curiosidade, conexão com o mundo das coisas. Sabendo que “tudo fala” “Tudo é importante” e você é apenas um movedor do espaço e usará sua habilidade treinada para que este “espaço dance” e que gere o que uma Obra de arte precisa gerar.

9. Para você, existe alguma qualidade ou mesmo uma ferramenta necessária para quem improvisa em cena?

Dudude: Sim. Curiosidade, comprometimento, imaginação, generosidade, desapego, interesse, percepção do “viver junto” e muitas outras que se apresentam atreladas a estas. O improvisador a meu ver precisa estar integro, inteiro, atento na construção da Obra efêmera, sendo responsável por aquilo que vai se apresentando, ele não é o “dono” da cena, sendo apenas “mais um”

10. Você identifica procedimentos ou vocabulários de movimentos similares nos trabalhos de improvisação em dança que você dança ou naqueles que são dirigidos por você?

Dudude: Não posso me ocupar disso, mas certamente meu modo de fazer está sempre escancarado, estou em uma posição de “a serviço de algo”, sei que certamente é necessário esvaziar, desaprontar para estar disponível, surpreso para o que quer se apresentar no momento do aqui e agora, serei sempre eu, minha pessoa, e isso não me interessa, quero e desejo o mergulho no D E S C O N H E C I D O.

11. O que você pensa sobre dramaturgia em dança?

Dudude: Tenho um artigo sobre este tema Drama turgia em dança, Drama turgia na linguagem da Improvisação. Talvez possa ser o TOM, O HUMOR O MODUS OPERANDI de se fazer, de compor e toda uma bagagem, um backpack de treinamento, de querereres que aponta para sua maneira de compor danças in real time. A dramaturgia a meu ver está sempre em um processo poroso, e assim perguntas se fazem

Como?

Por quê?

Para quê?



Assim a Dramaturgia pode vir a ser um MAPA trazendo sentidos e motivos do fazer assim

12. Você trabalha ou já trabalhou com um dramaturgista em seus trabalhos de improvisação?

Dudude: Sim, a maioria tem sua causa, seu efeito, seu desejo de vir a ser. A Improvisação em dança é uma Linguagem de expressão artística, seu desenvolver necessita de amparo, de entendimento, de estudo. Ela precisa de respaldo, o improvisador mesmo não sabendo de fato o que se dará no momento do acontecimento, “ele” está munido de ferramentas, de estratégias para acertar o alvo, o tom, o humor, o desenho, a intensidade, o intervalo de tempo de duração, o espaço que irá se suceder, a plateia, a região, a situação sócio, econômica, política, ambiental, geográfica, a climática etc. tudo está na ação. Trabalho muito com Cristiane Paoli Quito {SP9 uma excelente diretora, com Katie Duck, temos modos de pensar e afinidades construídas maravilhosas que me interessam bastante para avançar. Nada em Improvisação é sem querer, tudo é elaborado em escolhas de segundos, irremediáveis segundos, pois o improvisador sabe “que a vida vale todo o tempo” EXISTÊNCIA, just it!

13. Se eu afirmasse que o improvisador é o próprio dramaturgista do seu trabalho, o que você diria?

Dudude: Acho que há casos e casos. Costumo trabalhar com “verdades temporárias” não gosto de Afirmar nada, sou mais do ACHAR, pois também me possibilita PERDER, estas oposições são ganhos para minha pessoa, me deixam mais imprevisível, mais simples, mais vulnerável, me trazem dúvidas, e assim geram questões de ordem ampliadas para vidaxarte. Mesmo uma Improvisação em que tem um Orientador, diretor, o improvisador sabe que ele precisa ser seu próprio diretor, ele precisa contar com seu atrevimento, e isto está diretamente ligado a quem dirige orienta uma ação improvisatória, porque este diretor, orientador conta que os improvisadores terão a liberdade de agir como a cena demanda, não há certezas.

14. Na pesquisa que estou desenvolvendo no mestrado proponho a organização do termo Dramaturgia da Improvisação. Acredito que há uma complexidade nas pesquisas em composição em tempo real que demandam do bailarino/improvisador um olhar para o todo da composição e uma necessidade de articular as relações entre o corpo e entorno. Qual a sua opinião sobre a ideia de Dramaturgia da Improvisação?

Dudude: (vou enviar o texto que escrevi, acho que possa ser útil a você)

**Entrevista: Líria Morais**

**Entrevista realizada no dia 9 nov. 2019.**

**Transcrição do áudio – 54 min.**

Mariane: Como a improvisação entrou na sua vida e como surgiu o interesse de levar para a cena?

Líria: Bem, a improvisação, se for falar na minha vida inteira, é, desde pequena eu sempre dancei e sempre era uma coisa livre, livre de interesse de aprender o passo. Aí eu tô falando de improvisação em movimento. E, com o passar do tempo, eu comecei a fazer aulas de dança e isso não deixou de existir. Eu sempre fazia as minhas sessões de, e, era uma coisa de compor mesmo, de já estar amarrando coisas, que eu não sabia muito bem de como eu estava fazendo, mas que é uma lógica de improvisação. E aí, eu entrei para uma companhia, comecei dançar, fazia balé (incompreensível) e eu comecei a coreografar muito cedo, e eu tinha ideias, e não sabia por que eu tinha aquelas ideias. Tinha interesse com o espaço já, desde muito cedo, lembro que eu queria dançar as coisas na janela, dançar em cima da geladeira, queria dançar nas paredes e era vista como doida, e eu não sabia por que...Aí eu escrevi um projeto para uma coreógrafa de Salvador que existia, que era sobre janelas. Janelas sempre foi uma coisa que me acompanhou e me acompanha até hoje. A ideia da janela, real, do que tá pra fora, do que tá pra dentro. E aí o evento queria um projeto para o palco, e a minha cabeça já pensava que era janela real, urbana... e eu escrevi o projeto para o palco pensando em cenário, não sei o quê. Esse projeto não foi aprovado, mas eu fiz várias filmagens em janelões, e aberturas que tinham no Forte no meio do mar, em Salvador. E aí, a curadoria se interessou por esse projeto e eu fui convidada para participar da Bienal do Sesc em Santos. E aí, quando chegou lá, eu fui aonde era umas três sacadas assim, um prédio alto, e eu coreografei isso, só que o jeito de coreografar, eu falava: Não, não é assim, agora você pega esse princípio do ritmo e faz outro movimento. E era tudo amarrado, só que ao mesmo tempo eu não queria que fosse amarrado. Então era um conflito. Depois com um tempo eu fui descobrir que na verdade o que eu estava fazendo era disparando (incompreensível) de improvisação. E eu queria que aquilo tivesse uma lógica, a dramaturgia é isso, né, uma lógica organizativa, mas que não fosse completamente fechada. Que tivesse uma autonomia. E aí, sempre era uma maneira de disparar uma autonomia em quem estava dançando também. E tinha essa coisa, desde cedo, de tá coreografando de dentro pra fora também, que é outra lógica de operar também. Aí eu fui para o mestrado, é, em dança, e comecei a, aconteceu um monte de coisa, é que eu não consigo lembrar de tudo, e comecei a pensar... primeiro eu comecei a estudar a presença, aí foi uma confusão, porque ninguém entendia, o que era presença.

Aí eu fui estudar teatro, do Eugenio Barba, não sei o que, mas aquilo não me bastava. Era uma qualidade de estado corporal que eu estava procurando. E aí eu fui estudar no mestrado e aí eu encontrei a conectividade, que é um parâmetro sistêmico da Teoria Geral dos Sistemas, e que eu queria, e acho que isso faz parte da presença, estudar como uma coreografia, sem regras prévias pode acontecer somente a partir da conectividade. De que eu tô tão afinada com você que a gente consegue fazer um negócio compositivo, mesmo, organizado, em qualquer lugar. Assim, vai ter uma ideia compositiva, somente porque eu tô conectada com você, não há ideia prévia. E aí eu comecei a estudar isso, montei o Radar nessa época, que é o meu grupo de experimento. A Bárbara fazia parte disso... se eu estiver falando demais você corta (risos).

Mari: Não, tá ótimo, é isso mesmo.

Líria: Aí eu comecei a experimentar o que que era essa conexão, como é que isso se dava, o que pra mim era maior do que eu estava estudando ali, é, eu comecei a estudar coisas muito simples, que era disparos de imitação, é..., imitação, contraponto e novidade, como é que eu gero princípios de comunicação em grupo, para que consigo obter uma observação ampliada, do outro, dos outros pra poder tá compondo e aí é um pouco complexo, porque pode ter uma camada bem superficial: Ah, tô imitando o seu movimento..., mas quando isso vai adentrando, o grupo começa a (incompreensível) em outra perspectiva, pode tá suscitando seu estado corporal e não o seu movimento, sua forma. Eu posso... vai criando um grau de conhecimento do outro, dos outros e que eu comecei a disparar várias apresentações que não tinham tema, não tinha..., só isso: Ah hoje a gente vai fazer o que? Eu disse: ah, não sei. E aí foi possível, e aí eu fui descobrindo que isso era muito possível. Ter um grupo de improvisadores (incompreensível). Poderia chegar em qualquer lugar e fazer uma composição em tempo real, e a partir da comunicação, porque eles se conhecem muito, então, a tomada de decisão, a criação de coisas novas, é junto. E aí como tá tão afinado, aquilo gera uma dramaturgia. E, é claro que isso não é uma fórmula, né. Tem dia que é melhor, tem gente que não é, mas a capacidade de olhar para coisa e dizer: Ual, funcionou, ou conseguir e olhar pra coisa e dizer: Poxa! Isso, isso, é uma consciência sobre o que está fazendo, que na maioria das vezes o que eu percebi nos improvisadores é que não tinha. É uma coisa muito assim: Ah, é a minha sensação. Mas essa consciência da composição assim. Agora eu vou rebobinar um pouquinho, porque você falou a improvisação na minha vida, né. Eu tive o contato com o Contato, um pouco mais velha, que ele tá na minha prática enquanto técnica somática, mas eu não me considero uma contateira, como a maioria dos improvisadores, que veio dessa história do contato-improvisação. Então, existe um interesse, muito desse lugar da composição que o Contato entra como uma possibilidade de ação, mas é.... É porque, pra deixar claro, é diferente uma pessoa que tem uma tradição com

o contato, que as vezes essa composição em tempo real entra num lugar muito mais do acontecimento pelo acontecimento, e me interesse essa coisa que vira uma composição, que vira uma composição compartilhada, que vira uma conversa dos elementos, é..., que vira uma outra realidade compositiva. E aí, hoje se tiver uma jam de Contato, eu tô lá, entendeu. Mas eu consigo ver esse leque, assim, de possibilidade. E, o meu olhar, ele é muito mais da composição, é isso, que tem elementos coreográficos, ou técnicos, ou interdisciplinares, você tem o parkour, a arquitetura, você tem alguém que tá entrando na lógica de improvisação, muito mais do que um tipo de técnica para improvisar.

Mariane: E como você chama essa improvisação que vai para a cena?

Líria: Hoje, eu tô chamando, mas eu não sei se é, do porquê é improvisação. Porque o interesse pela improvisação no doutorado foi se voltando para o espaço. Então, eu comecei a estudar site-specific. Como criar a partir do lugar, como que aquilo vira... E aí eu comecei a chamar de Composição situada, porque é in situ, né. O site-specific é um tempo estrangeiro e eu comecei a chamar de Composição Situada, porque cria um conceito chamado corpo-mapa, que é um modo de ler o espaço. E pra mim, é um desdobramento da conectividade. Então, eu quero me conectar com você. Eu entendo, que você, nesse momento, tá num determinado lugar, esse lugar meio que entra pelos seus poros, entendeu? E a composição ela realmente, pra mim, tem que ter esse contexto, essa circunstância sublinhada. É muito difícil negar que eu tô aqui, nesse apartamento, como ele é. E a partir disso, começou a fazer muito sentido. Então é uma lógica de composição que parte do espaço, de uma maneira muito forte, e aí no doutorado isso ficou mais claro pra mim. E aí, eu comecei a trabalhar com isso, com a Composição Situada, é um tipo de composição que se ancora no elemento espaço e a lógica de fazer isso é pela composição, ou seja, é um tipo de coisa que se importa com o que tá acontecendo naquele momento, porque senão ela não conversa com o tempo presente do espaço, porque senão ele fica enrijecido.

Mariane: Quais foram as principais referências que te levaram a trabalhar com a improvisação em dança?

Líria: Referências escritas ou de qualquer...

Mariane: Qualquer referência.

Líria: Tem a Zilá Muniz, que é uma cabeçona da improvisação, e aí assim usei no mestrado, no doutorado. Em Salvador sempre tinha o contato com o Hugo Leonardo, que é um escritor, não sei se você conhece, ele fala da poética da oportunidade.

Então, ele tá olhando também pra improvisação, como lugar de se aproveitar de aspectos que surgem naquele momento, ele chama de poética da oportunidade, é uma pessoa que tava em Salvador sempre gerando coisas, sempre fazendo coisas. O Grupo X, que era o grupo de Salvador também. Eu ia na Universidade, vendo aquilo acontecer. Eu fui monitora de duas disciplinas na UFBA, que era o David Anertelli, que era um professor de improvisação lá. E a Fafa, que era do Grupo X. E a minha tarefa como monitora era identificar o que que tinha da dança contemporânea e o que que tinha na improvisação. Foi muito importante isso pra mim. Aí, depois mais tarde, eu fui estudar o João Fiadeiro com a Composição em Tempo Real, um disparador de como viver juntos, e até hoje isso é importante pra mim, porque é um outro olhar sobre a coisa. A Fernanda Eugênio, que é uma antropóloga que olha para o trabalho do João Fiadeiro, não sei se você já ouviu falar também. Eles têm um jogo, já ouviu falar sobre o jogo AND? Eles têm um jogo AND, AND em inglês é “e”, então eles estão ocupados em entender como que são as relações das coisas. Então :isso aqui, com isso... E eles criaram um jogo comum com o grupo que cada jogador só pode propor de acordo com o que outro jogador propôs. Não pode propor o que ele tem vontade. Então tem uma espera, pra tentar entender o que tá acontecendo. Pra compreender pra onde a composição está apontando. E aí esse jogo acontece de várias maneiras. Tem um tabuleiro, que é só com objetos. Tem um espaço que é com o corpo, tem a rua. Que a Fernanda é de site-specific também. Então ela ia pra rua, pra ver como é que aquele segmento, aquele recorte estava apontando. E aí essas referências começaram a fazer parte da minha compreensão do que que se chama essa improvisação. E ela pode ser muita coisa, assim, é um *modus operandi* e isso na contemporaneidade parece que se dilui, que a própria Lisa Nelson, também é uma referência muito grande, fala que falar de improvisação é reducionista, e ela tá falando de várias coisas, mas que esse termo improvisação ficou banalizado. Então, existem referências que estão dentro da dança, mas existem referências que estão meio híbridas assim, como essa moça Fernanda Eugênio, que é da antropologia, que tem um olhar pra isso. Pessoas da performance: André Leppecki, que ele não tá falando de improvisação, ele tá falando de um jeito de compor, e quando você vai olhar a fundo, faz muito sentido. Então essas referências elas meio que misturam. Aí tem coisas vem de outros lugares, tipo Jonh Cage, que é da música, mas ele é uma referência muito grande pra dança, porque quando eu olho o que ele fazia eu pensava: ah... isso aí, é... essas coisas.

Mariane: Atualmente, quais as referências de grupos, coletivos, improvisadores que você poderia indicar como potenciais para o campo da dança?

Líria: Como assim potenciais?

Mariane: Que você acha que estão atuando e que tem interesse em aprofundar

na pesquisa de improvisação.

Líria: Tem pouca gente fazendo, eu percebo. Só que é muito difícil continuar. Mas tem o Diogo Granato, que já é grande, a Daniela Guimarães tinha um grupo de Juiz de Fora. Sabe quem é a Daniela? A Daniela é uma professora da UFBA atualmente, mas que ela tinha uma Fundação de Juiz de Fora. Ela tinha um grupo “café com leite” ... aí esqueci. Mas ela trabalha com tecnologia e improvisação, assim como a Ivani. Ela é uma pessoa que trabalha com improvisação, ela é uma referência também. Ela faz uma timeline... ela compara dramaturgia da improvisação com o cinema e tá chamando isso de timeline. E ela é uma pessoa que sempre vem fazendo coisas. Fez encontro, para falar sobre improvisação, e agora ela tá lá na UFBA, tá promovendo, chamou a Ligia, fez encontro também, e agora ela vai formar o próprio grupo, então é uma pessoa que, provavelmente o grupo que ela vai formar, vai né. E aí eu não consigo ver pessoas que se auto intitulam: “ah, somos grupo de improvisação”. São pessoas que estão trabalhando com dança contemporânea e que a improvisação está ali permeando, então tem um *modus operandi* de criar, de entender a cena em tempo real, mas não está muito interessado em se auto intitular como improvisadores. Ou você vê que tem uma pegada muito pesada de improvisação, mas você não intitula isso. E aí eu vejo que tem muitos, que isso também depende do mercado cultural. Porque eu me lembro que no Radar, a gente tem um espetáculo chamado Menu. E o Menu é de improvisação, só que aí é coletivo. A gente não tem um roteiro com uma cara definida, o público escolhe o menu, quantas dançarinas, qual o figurino, qual a qualidade de som, e aquilo vai se constituindo no momento. Aí você abre um edital, tem que ter um coreógrafo, um Rider técnico, aí você vai colocar um release, se o release não tiver claro sobre a cara da coisa, você não é aprovado. E aí eu lido com isso desde lá, botei o projeto da janela e não vai pra lugar nenhum porque não tem onde. Então eu acho que a improvisação também, ela tem esse caráter de... não é efêmero, efêmero é ruim pra definir. Ela tem uma potência do momento, que o mercado não abarca como lugar de... então, se você olhar o Grupo X, eles são um grupo de improvisação, mas eles têm vários espetáculos ali que tem uma estabilidade, uma determinada estabilidade naquela improvisação, pra que aquilo funciona, pra que aquilo ande no mercado. Eu trabalhando agora com Cena Situada, com Composição Situada, eu chamo cena improvisada eu chamo Composição Situada, é a mesma coisa, porque assim: “ah, vamos fazer um espetáculo sobre esse apartamento. Ele gruda aqui porque é importante, mas aí o edital pede pra circular. Assim, eu não consigo circular com uma coisa que gruda aqui, aí você tem que pirar na lógica de tirar o negócio do lugar ou de tirar o lugar do acontecimento, é difícil nomear. Aí agora o Radar, que é a minha linha de pesquisa, a gente fez um espetáculo e agora ele está mais estabilizado.



O grau de improvisação é menor e tá como *modus operandi*, mas tem um roteiro, e aí a gente escreveu um projeto e consegue circular com isso, mas entende? E aí eu acho, até fiquei pensando isso na mesa ontem, que essa coisa da instabilidade da estabilidade, do material que a improvisação gera e quem tá interessado nisso, precisa começar a conversar, sobre como é que a gente olha pra isso numa potência, porque se não é como se: “ah, faz qualquer coisa aí”, cada dia vai ser uma coisa diferente e nem a gente mesmo sabe dizer qual que é a potência daquilo, qual que é a potência daquilo acontecer, que não é mercadológico

Mariane: Como você vê o campo da improvisação na atualidade (no Brasil e no exterior)?

Líria: Ai menina, que difícil (risos). Agora, acho que tem *hermanos*, que a gente precisa formar os pares né. Tem uma menina, que é a Ana Milena Navarro, ela até passou pelo Radar, mas ela voltou pra Colômbia, ela também escreveu mestrado sobre isso, uma figura bem interessante. Ela tem um projeto que chama “Sábados que se improvisam” e tá pensando sempre nesse intercâmbio, de convidar pessoas (incompreensível) Nos lugares que eu vou, que eu vejo improvisadores, eles estão numa coisa parecida, não tem ninguém “owwww” porque parece que isso não tem a ver com quem tá com esse olhar para a improvisação. Entende o que eu tô querendo dizer? Parece que a história da improvisação já é politicamente desestabilizadora, né, ela tá levando um lugar pra margem. Só que aí, como é que essa rede se fortalece? E, também, porque eu acho que o jeito dos improvisadores sobreviverem é de se embrenharem por campos afins, então tem uma forma de entender esse movimento na performance, uma forma de entender o movimento dentro da própria dança contemporânea, porque a própria dança contemporânea abarca esse modo de fazer. Mas isso vai sendo um pouco abandonado eu acho. Eu acho que fica... eu acho que os contateiros são mais unidos. Quem tá fazendo contato tá se encontrando o tempo todo, estudando, tá fazendo vídeo, tá fazendo festival (incompreensível) Mas toda vez que eu vou em um festival de improvisação de contato, eu fico sentindo falta disso, eu, você, tá procurando. Eu falo: “ahh, mas eu queria discutir um negócio que não tá aqui” as vezes tá, mas tá de um outro jeito, não é o primeiro plano, da maioria das pessoas do contato, não posso generalizar, né? Mas tem um interesse em praticar, fazer os voos, coisas lindas que você vê acontecendo, mas a composição mesmo, me parece que ela não cabe ali.

Mariane: Como você nomeia a sua apresentação que se dá em tempo real?

Líria: Situada, mas por muito tempo foi Cena Improvisada

Mariane: Durante a improvisação em cena, como você escolhe o que vai ou

não para a cena?

Líria: Nossa, é complicado, né? Eu acho que isso tem a ver com um, é, tem a ver muito com o que João fala, que é você conseguir entender pra onde aponta a composição. Depende dos acordos de quem está com você, se você tiver só, no meu caso, né, parece que quando você está em estado de improvisação, você consegue ter uma leitura, daquele tempo presente do acontecimento, você consegue entender o que que aquele tempo tá dizendo. Então, a tomada de decisão tem a ver com você ler o seu estado naquele momento e ler o que que está acontecendo. Eu costumo dizer para os meus alunos que, e acho que é assim que eu opero, “tem um duo, eu tô compartilhando a improvisação com você, eu acho que eu tô criando perspectivas quando eu danço, e eu preciso dirigir o seu olhar pra onde eu quero, e aí vamos dizer que a gente está aqui, e eu sei que a sua perspectiva está pra cá (aponta pra ela mesma), aí eu vou escolher se eu quero que a sua perspectiva você olha pra lá, ou se você olha só pra cá, ou se eu chapo a sua perspectiva, eu vou escolher, e isso era uma coisa que me interessava muito no doutorado, que é essa perspectiva não fosse centralizada em mim, e aí eu vou gerar uma atenção sua para outro lugar, entendeu? Isso tem a ver do como eu quero construir, como eu quero dirigir a sua atenção. Pra mim é isso, é como se eu tivesse uma maneira, não é manipular, mas é direcionar a atenção de quem me vê. E aí o doutorado foi nesse sentido, que essa atenção não fosse centralizada em mim, tinha uma questão política aí de ser só um dançarino (incompreensível) isso gerava um *tônus* diferente, e aí, essa tomada de decisão tem a ver com isso, com essa leitura que eu quero compartilhar. Às vezes, vai do jeito que à primeira vista aparece, as vezes acontece outras coisas, tá entendendo o que eu estou falando? Eu tô aqui sentada, vamos começar a improvisar e tem essa menina (ao lado) com um *tônus* assim, mexendo no celular e se eu olho pra ela, automaticamente você olha pra ela, e aí o que que eu faço com isso, eu dou luz a outra coisa. No mestrado, a conectividade pra mim dizia que quanto mais atenção você fizer o outro aparecer, mais você aparece.... com a presença. Se você faz isso com o espaço, é a mesma coisa. Tá, eu tô olhando pra aquele sapato, automaticamente o sapato aparece, mas aí quem tá olhando pra mim, não consegue deixar de perceber que eu tô aqui, então a minha presença ela também se potencializa, então acho que tem um jogo de ficar brincando com a atenção de quem vê, para os lugares, pra o que tá acontecendo. E, parece que para o improvisador é um momento muito importante que ele seja honesto. As vezes a gente não está bem, a gente não está conseguindo ler direito o que está acontecendo e aí você tem que ser honesta e dizer, ah, não tô conseguindo. Mas esse não tô conseguindo é composição também, entendeu? É desistir, desapegar, não ficar com a ideia fixa daquilo que você acha que dá certo, ah fiz a maior merda lá.

Então vai, dança a merda, dança o mico, paga o mico e faz daquilo também um potencial de acontecimento, de né, aquilo tá acontecendo de verdade, a merda, o mico, tá acontecendo de verdade, que é muito difícil de lidar com isso, porque é você quem está com a bola na mão. Tá direcionando pra onde aquele público tá... porque a dramaturgia tem a ver com isso, com compartilhamento de lógicas, você tá criando uma lógica ali. E aí, quando eu fui estudar as coisas do João, isso era muito importante porque ele falava muito: calma, escuta, qual é a lógica que está acontecendo, ou então ele falava assim: continua. Porque tinha um jogo que... sei lá, o primeiro jogador sempre disparava alguma coisa. Não tinha nada pra fazer, o primeiro jogador dava uma ideia, então digamos que eu sou a primeira jogadora, e aí, era com material e eu to fazendo aqui com o movimento. A partir do que eu tô fazendo, os outros jogadores começavam a entrar, entenderam qual era a lógica, só que a lógica que o outro jogador vai escolher vai ser diferente. Pode ser que eu ache que é o ritmo, o outro jogador acha que não, que é a direção do sapato, então ele vai lá pegar um sapato, e aí eu tenho que aceitar. Mas se eu paro, eu parei de operar, eu não estou mais em relação, eu desisto. Então, ele falava uma coisa de continua, continua. Eu acho que o acontecimento tem um pouco a ver disso, com isso, no continua. Porque o certo não aquilo que você pensou, porque o improvisar tem a ver com o desapegar do controle. Então como que você vai direcionar o olhar de alguém sem controlar?

Mariane: Quais são os procedimentos que você pesquisa para iniciar e desenvolver um trabalho artístico de improvisação?

Líria: Pelo espaço, primeira coisa. Mas também depende, porque o espaço vem, é, hoje em dia é muito forte, é pelo espaço. Mas se tiver grupo..., se for eu sozinha, difere um pouco. É porque depende do que que é.

Mariane: E o espaço que vai criando essas regras/procedimento e/ou princípios?

Líria: É, o espaço que vai criando. Agora, posso tá operando também, que não seja uma lógica de site-specific, que o site-specific mesmo, ele requer tempo, uma leitura muito profunda de lidar, muito de ficar invisível, o que eu chamo de visitação. Tem que ir várias vezes, tem que entender, uma leitura de processo. Se for uma primeira vez, eu nunca vim nesse lugar improvisar, é pelo espaço, mas é pelo o que eu tô sentindo, é pelo o que tá acontecendo naquele momento, é pela conexão sempre de alguma coisa, sempre pra mim, tem que existir conexão com alguma coisa naquele tempo presente.

Mariane: Você identifica procedimentos ou vocabulários de movimentos similares nos trabalhos de improvisação em dança que você dança ou naqueles que são dirigidos por você?

Líria: Recorrências? Ah, tem uma coisa do chão, porque tem a ver como essa gravidade dá pistas de como operar, então tem sempre uma coisa que pega essa leitura de como que o chão tá naquele lugar, mesmo que eu não fique rolando pelo chão até uma relação com o chão muito forte que se repete, que mesmo que não seja rolando, que tá em pé, mas tem uma coisa que, uma conversa com o chão pra entender o que que aquilo é. Eu tenho um negócio que..., mas daí é qualidade de movimento que é “hora ela é macia, hora ela é raivosa”, então tem uma tremedeira, tem uma coisa de estar dançando com o vento, leve, hoje tem muito... parece que tem a ver com vibração, deixar com que a vibração diga pra onde esse movimento vai, eu sempre tô tentando provocar isso, uma vibração intensa. Eu sou meio surda, uso dois aparelhos auditivos, então essa história com espaço também tem a ver como descobrir como é que essa precariedade opera no mundo, porque o labirinto ele opera no nosso equilíbrio, então quando você tem o labirinto precário, você precisa descobrir (incompreensível) e a improvisação é um presente, porque assim, é nela que eu vou investigar, “ah, tô aqui, ah” é nela que eu vou investigar. É uma escuta

Mariane: O que você pensa sobre dramaturgia em dança?

Líria: Eu acho que a dramaturgia é um modo de misturar coisas que você junta, que você escolhe pra tá ali. Só que aí tem visões diferentes disso, né. Tem a dramaturgia corporal, tem aquela dramaturgia, ela tem muito a ver com o como esse corpo se apresenta pra dar pistas daquele material que você está querendo mostrar, mas essa dramaturgia corporal ela também precisa se localizar, né, no tempo e espaço, então tem a ver com o como você vê, que pra mim tem a ver com o como você tá compreendendo aquela costura de um determinado ponto de vista, e aí tem a ver com o tempo, duração, e a dramaturgia tem um desenho no tempo-espaço, você começa a compreender que ela começa a criar um gráfico de tempo, e esse gráfico de tempo ele pode estar ancorado em uma dramaturgia corporal ou não, ele pode estar ancorado em coisas outras, né, e esse corpo vai visitando. Então, pra mim, é uma coisa muito grande, que depende do como você tá olhando pra isso. Porque na improvisação, o improvisador pode (incompreensível) ele pode não ter um repertório assim tão, não reconhecido, mas ele é improvisador. Por que ele não é improvisador? Porque ele é bailarino clássico, por exemplo, mas ele consegue? Então ele vai jogar com uma dramaturgia muito diferente de um improvisador que tem uma relação com estados corporais da performance, que já é coisa de um campo mais abstrato. Então, aí ele muda.

Mariane: Você trabalha ou já trabalhou com um dramaturgista em seus trabalhos de improvisação?

Líria: Não, adoraria.

Mariane: Você acha que ele iria colaborar, porque na improvisação quando você tem um dramaturgista, e depende de como você entende dramaturgista, você acha que seria interessante para um trabalho futuro?

Líria: Seria muito interessante, porque tem a ver com o compartilhar o olhar, né. Tem a ver com aquela pessoa que está ali, te dizendo coisas que você está tão dentro, que você não tá conseguindo ter muita clareza, vamos dizer assim. Porque acho que o processo criativo, você vai entendendo, principalmente na improvisação, você vai entendendo a dramaturgia ao longo do tempo, você vai entendendo o que que é. Ou se é sempre em tempo real, ou se é sempre uma nova coisa, você vai entendendo como é que você opera, como é que você opera. E é muito difícil de saber como é que se opera. Então, no doutorado teve uma época que eu entrei em crise, porque eu queria a cada espaço ter uma dança diferente, e aí eu me pegava girando de novo, me pegava tremendo de novo, me pegava fazendo a mesma coisa de novo. Daí eu falei “gente”, meu padrão não vai mudar de uma hora pra outra, o padrão ele não vai mudar, né. Eu precisava naquele momento de alguém que dissesse “ah, tá recorrente aqui, ó, tá repetindo ali, ó como é que você tá operando, ó como é que você tá escolhendo”, eu acho que o dramaturgista tem esse olhar de fora pra tentar entender, né, e isso pode ser tanto em um espetáculo, em uma coisa que tem (incompreensível), ou pode ser com o seu modus operandi de criar dramaturgia em tempo real.

Mariane: Se eu afirmasse que o improvisador é o próprio dramaturgista do seu trabalho, o que você diria?

Líria: Eu diria que é possível, que é isso mesmo. Se tiver um outro dramaturgista ele vai conversar com você sobre como você tá operando, né, que é o que eu acabei de falar, mas se ele é o compositor, ele é dramaturgista, porque ele tá pensando na costura, está pensando nos picos altos, tá pensando..., mas é muito difícil de achar com quem conversar sobre isso. Às vezes, as pessoas que estão mais envolvidas com dramaturgia corporal, conseguem entender melhor as coisas do improvisador, ter uma conversa junta, assim. Me parece que as pessoas que estão mais envolvidas com a dramaturgia da cena como um todo... não sei se estou falando besteira, mas é uma sensação. Me parece que aquele material ele não consegue dialogar muito com o modus operandi da improvisação, ele tá olhando para o que o improvisador tá gerando e pra o que tá acontecendo, entendeu o que eu tô dizendo?

Mariane: É de alguém de fora?

Líria: É, se for um dramaturgista, depende da natureza do dramaturgista. Se é alguém que compreende a dramaturgia corporal e consegue conversar com o improvisador nesse lugar do modus operandi corporal. Se for um dramaturgista que é um dramaturgista mais geral, que não está olhando para os materiais do processo criativo, parece que esse modus operandi do improvisador fica um pouco distante.

Mariane: Até porque ele vai se alterar sempre, né. Se ele propõe em cima de alguma coisa que ele viu, ele não vai ver de novo aquilo lá. Então como ele vai falar daquilo que ele viu, né?

Líria: É isso

Mariane: Agora, se ele é corporal, ele vai entender os estados corporais, a qualidade do movimento, o vocabulário que é acionado, né?

Líria: Exatamente, e aí ele não vai exigir pra ver a mesma coisa, ele vai exigir pra ver a operação, né. E isso, é muito complexo, e aí o improvisador acaba ficando mais sozinho

Mariane: Na pesquisa que estou desenvolvendo no mestrado proponho a organização do termo Dramaturgia da Improvisação. Acredito que há uma complexidade nas pesquisas em composição em tempo real que demandam do bailarino/improvisador um olhar para o todo da composição e uma necessidade de articular as relações entre o corpo e entorno. Qual a sua opinião sobre a ideia de Dramaturgia da Improvisação?

Líria: Nossa, que pergunta difícil. O que que você está chamando de dramaturgia da improvisação. O que que você acha de... Porque o que eu percebo, são aspectos dramatúrgico que estão no fazer do improvisador. É, eu fico pensando que a dramaturgia da improvisação, por ela ter esse aspecto singular, do fato de nada estar pronto, feito de fato e que a gente precisa sempre rearticular, repensar, refazer a cada espetáculo, cada espetáculo tem uma dramaturgia nova. “Eu não tenho a dramaturgia do trabalho x, eu tenho as dramaturgias do trabalho x”. Então, também pra eu não ficar falando: a dramaturgia desse trabalho é pensada assim, assim, assim. Mas na verdade não, ela é pensada de várias formas o tempo todo. Eu fico pensando que ela tá no lugar do efêmero, no lugar do acontecimento. Que não é essa dramaturgia pré-estabelecida, que é uma dramaturgia pensada de uma composição com tudo ao redor de uma leitura extremamente ativa, perceptiva e sensível de quem tá fazendo. Mas aí, eu concordo com você. Só que aí eu fico pensando que a dramaturgia tem a ver também com aquilo que, quando ela vai amadurecendo, e por isso que eu acho que o no caso do improvisador tem a ver com o modus operandis dele, precisa ser reconhecido.



Se não é a cena, porque a cada vez você vai lidar com dramaturgias diferentes, e eu concordo com você, tem algo que é recorrente nesse procedimento. De quem improvisa. (incompreensível) não só no trabalho, mas também de quem tá fazendo, por quê? Porque as tomadas de decisão se repetem, a qualidade de movimento ela vem à tona novamente, o jeito de olhar para o outro operar, para o outro para o público, se repete, por que que se repete? Porque a gente é feito de padrão. Se não a gente morre. A gente só tem o nome da gente, porque a gente é a gente, a gente tem o self, e aí a gente repete pra existir, se a gente não repetir, a gente desintegra. Porque eu tô falando isso, nem sei se tem a ver, mas é porque que me lembrei. No final do doutorado eu queria, eu queria virar o espaço, não interessa, eu quero virar o espaço, e eu estava escrevendo, olhei pra árvore, no lugar que eu morava tinha uma árvore, e aí eu tive uma sensação de que eu virei o corpo da árvore, pra poder entender sobre dançar como ela. E eu pirei “ah, é isso, eu sou a árvore”, mas é impossível, é sempre um encontro, senão você desintegra. Então, os nossos padrões repetidos as vezes, justamente é o barato do improvisador é ele entender que existe procedimentos que se repetem, e ele quando reconhece isso, aí ele joga, amplia, muda, é, mas ele precisa reconhecer que existe, isso, né. Então assim, parece que são várias dramaturgias, cada apresentação é uma, mas tem ferramentas, e pra mim são essas ignições internas que se repetem, e é isso que vai dar a cara daquilo. Então, pra eu me reinventar, preciso me conhecer. E a dramaturgia nesse caso, que você tá chamando na improvisação, talvez ela tenha que lidar com essa coisa estabilizadora que é como que o improvisador opera, e aí talvez ele tenha que estudar para saber como é que ele desestabiliza os padrões, quais são esses padrões, aceitar eles, desestabilizar. Você deve ter entrevistado o Diogo, eu entrevistei o Diogo na minha tese de doutorado também, ele é uma figura. Fiz uma oficina com ele em SP, ele falava umas coisas assim pra mim: “tá, esse cabelo aí, muito bonito, mas você vai dançar jogando-o pro lado o tempo todo? Fiquei puta (risos). Mas eu fui lá, fazer de novo pra ele, tentando... Porque era isso, e o Diogo, se você ver ele dançando, é ele, o tempo todo, ele não quer abrir mão, e ele reinventa, porque ele se conhece muito, se você vê ele improvisando...., porque o que ele tá fazendo, ele não está desistindo dele mesmo, e ele, eu acho, eu considero, que ele é um grande cara dançando, ele constrói uma linha no que ele tá fazendo de uma maneira muito bem feita improvisando. Ele não quer abrir mão. Então ele tem uma coisa de alto afirmação em cena, que ele tá jogando, reconhecendo os próprios procedimentos. E aí quando você vê o Diogo, você diz: ah, o Diogo”, ele centraliza aquilo nele, porque ele se conhece, então talvez tenha essa ideia de entender esse improvisador como uma pessoa que sabe “ah, é minha autoria mesma, sou eu que fiz mesmo”. E isso tem aquela pessoa que quer desestabilizar, ela vai encontrar outro jeito de tentar fazer as mesmas coisas que não tem como sair dela.

Mariane: Isso me conforta (risos). Porque, nossa, a gente parou em um mo-

mento da improvisação do grupo, do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança coordenado pelo Jarbas, e aí a gente se questiona: “gente, a gente tá dançando sempre as mesmas coisas em espetáculos diferentes”, é claro com alguns procedimentos diferentes, mas talvez é isso, né, se reinventar e não se prender “ah, tá tudo errado”.

Líria: Não, não tá tudo errado, agora tem que ter a coragem de olhar pra isso, porque quando a gente fazia Menu, na época do mestrado, não sei por que nunca mais eu fiz Menu, era muito difícil, porque o improvisador ele gosta de sentir prazer dançando, ele gosta da ideia de que ele é livre, ele gosta. Só que o improvisador mais amadurecido, ele sabe que não é assim, tem uma consigna aí, você sabe tanto sobre que não é a liberdade, que é por isso que você improvisa, você consegue conhecer as restrições, a ponto de “pô, eu vou improvisar, porque é tanta coisa já que tem aqui”, e ele reconhece a possibilidade de mover dele como mais uma, e não do bailarino que acha que pode fazer tudo, né. Então é o amadurecimento do improvisador, e aí no Menu, a gente dava para o público escolher. E aí, vamos dizer, o público escolhia três dançarinas, com a qualidade de roupa elástica, com uma qualidade de som opaca, dois minutos, vai fazer a improvisação. E aí, as três bailarinas que o público escolheu, ali a gente já tem a relação entre as três, a gente já tem um monte de coisa já estabelecida antes. Quando era ruim, eu estava percebendo por que eu tinha um olhar de dramaturgista sobre o negócio, né. Então eu olhava e pensava: que merda, o povo não está escutando, não tá prestando atenção, ai que merda (incompreensível) (risos) E aí, sentava o pau, foi muito ruim, a gente precisa estudar melhor, vamos treinar. Porque tem isso, né, não tem a diretora, e eu estava propondo fazer uma coisa coletiva, não tem a diretora, só que eu estava estudando, eu estava vendo na minha frente o que estava funcionando e o que não estava. E eu não conseguia ter uma conversa horizontal com as pessoas sobre os problemas, porque pra cada um é muito difícil escutar os problemas, porque é muito difícil nomear, né. Então, eu sabia que tinha uma dançarina que ela era uma pessoa muito forte, mas que ela tinha uma tara em ficar movendo o tempo todo. Então ela entrava e ficava (incompreensível) e acabou a cena porque todo mundo olhava para ela. E não era porque ela tinha luz, era maravilhoso quando ela aparecia, mas quando olhava para ela e o resto do acontecimento não existia mais, e aí não existia escuta, a conversa, a composição, a gente tinha fulana em cena. Às vezes ela conseguia abrir, as vezes ela não conseguia, ou tinha alguém que ficava o tempo todo dando volta, a música em outro lugar, não tinha conexão com nada. E aí, você entende o que eu tô querendo dizer? E aí as pessoas não queriam ouvir aquilo como um problema: “ah, improvisação”. Mas é um problema.

Mariane: É um problema de dramaturgia também.

Líria: Mas eu não sabia na época, nem falar: “ah, dramaturgia” eu falava “tá tudo errado” (risos) e aí, isso é muito complicado quando você consegue ver de dentro, eu estava dançando, eu estava vendo.

Mariane: E eu acho que fica claro quando a dramaturgia não tá acontecendo, no olhar de fora é extremamente visível, mas pra quem tá dentro é muito claro, porque você não consegue... a proposição ela não te move...

Líria: E você vai vendo a linha, quando faz assim.

Neste anexo, serão apresentados alguns dos dados coletados no Mapeamento de Improvisação em Dança no Brasil realizado pelo BANDO – Grupo de estudos sobre improvisação em dança. O questionário e as respostas completas estão disponíveis no link: <https://drive.google.com/file/d/1eWieVFzT0rL0ozPnYQ28FFSZa69JZYWm/view>.

O questionário foi respondido por 332 pessoas no período de 05/08/2020 ao dia 30/12/2020.

Uma breve análise das questões 2, 5, 6, 7, 11, 13, 18 e 18.1:

- 43% das pessoas têm de 22 a 35 anos de idade;
- As principais áreas de atuação se localizam em: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia;
- A maioria das pessoas (acima de 70%) se identifica como improvisadores/as, pesquisadores/as e professores de dança;
- A maioria das pessoas (acima de 70%) identifica os seus trabalhos como improvisação e/ou como performance;
- A improvisação é utilizada em seus diferentes formatos, sendo prioridade respectivamente como: Ferramenta de criação, experimentação livre, em cena e como preparação corporal;
- 91% das pessoas trabalham com improvisação artisticamente
- 87% das pessoas realizaram trabalhos artísticos em improvisação nos último dez anos.
- Dos trabalhos artísticos realizados pelas pessoas que responderam ao questionário, 86,2% foram feitos com recursos próprios ou não obtiveram recursos públicos e/ou privados para suas ações.

Esse questionário fez parte de uma das ações do BANDO e teve como objetivo identificar “as/os profissionais da dança atuantes no Brasil que de algum modo lidam com improvisação em seus trabalhos, compreendendo improvisação em sentido amplo (modo de criação, recurso pedagógico, forma de apresentação, ferramenta terapêutica etc.) e acolhendo as diversas formas de trabalhar com este tipo de prática”<sup>60</sup>. Com essa perspectiva, esse questionário

---

60. Este texto foi retirado da introdução do questionário, disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eWieVFzT0rL0ozPnYQ28FFSZa69JZYWm/view>. Acesso em: 18 jan. 2021.

foi enviado para diferentes pessoas de diferentes estados do Brasil (além das divulgações *on-line* via *Instagram* e *blogue*), isto é, pessoas que, em sua maioria, estão inseridas no meio da improvisação ou que tiveram contato com esse tipo de trabalho.

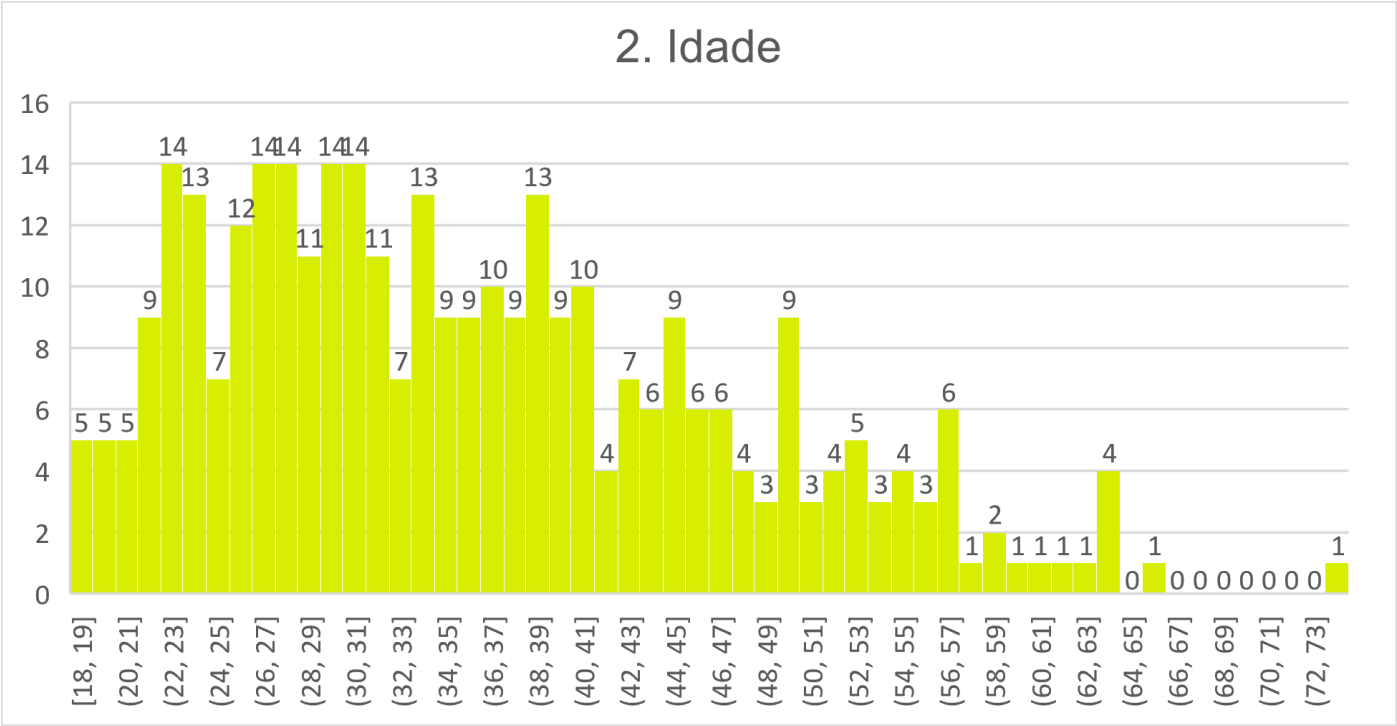
Dito isso e analisando os dados coletados, percebo que a improvisação enquanto linguagem artística ainda está crescendo e ganhando espaço na cena contemporânea, mas ainda se encontra como uma prática que escapa aos modos hegemônicos de compor e criar dança. Essa perspectiva fica evidente quando se observa que os trabalhos, em sua maioria, não recebem apoio financeiro de editais ou fomentos via instituições culturais. Dessa forma, é possível deduzir que a improvisação enquanto cena não se encaixa nos moldes e pré-requisitos desses editais, que, muitas das vezes, colocam como obrigatoriedade, por exemplo, o envio de roteiros muito bem estabelecidos e de vídeos que registram a obra. Nesse caso, e nesse último exemplo, os trabalhos em improvisação sempre estarão em desvantagem, uma vez que o registro da obra será feito em relação a um espaço-tempo específico e que se alterará a cada novo contexto. Além disso, esses registros não “dão conta” do que se torna acontecimento, do que se dá enquanto relações com o público ou das relações da materialidade da cena.

Além desse questionamento, é possível verificar que a improvisação é prioritariamente mais utilizada como ferramenta de criação do que na cena, mesmo que a maioria das pessoas tenha respondido que se identifica como improvisadoras(es). Nesse caso, acredito que a improvisação é um campo muito diverso e amplo, que abarca diferentes modos de pensar sobre o “que é ser uma improvisadora”, o que pode levantar algumas questões: é possível ser improvisadora e nunca se apresentar em cena improvisando? É possível ser improvisadora mesmo dançando coreografias? É possível ser improvisadora apenas quando se dança trabalhos que são completamente improvisados na cena?

Por meio dessas perguntas, outros questionamentos podem surgir em relação ao como se identifica uma obra improvisada: se algumas partes de um espetáculo são improvisadas, esse é um trabalho de improvisação, uma coreografia, ou uma performance? Se há a figura de um diretor que não ensina passos, mas que oferece estímulos para que os movimentos surjam sempre “renovados” em cena, é um trabalho de improvisação? Ter estruturas composicionais na improvisação torna o trabalho “menos” improvisado?

Talvez seja necessário outro questionário para tentar entender como essas perguntas podem ser respondidas por diferentes perspectivas; entretanto, esse primeiro esforço realizado pelo BANDO já se torna uma ação importante para começarmos a entender um pouco mais sobre como a improvisação se dá nas práticas artísticas para além dos estudos conceituais sobre essa linguagem.

Figura 31 – Mapeamento: questão 2  
Fonte: BANDO (2020).





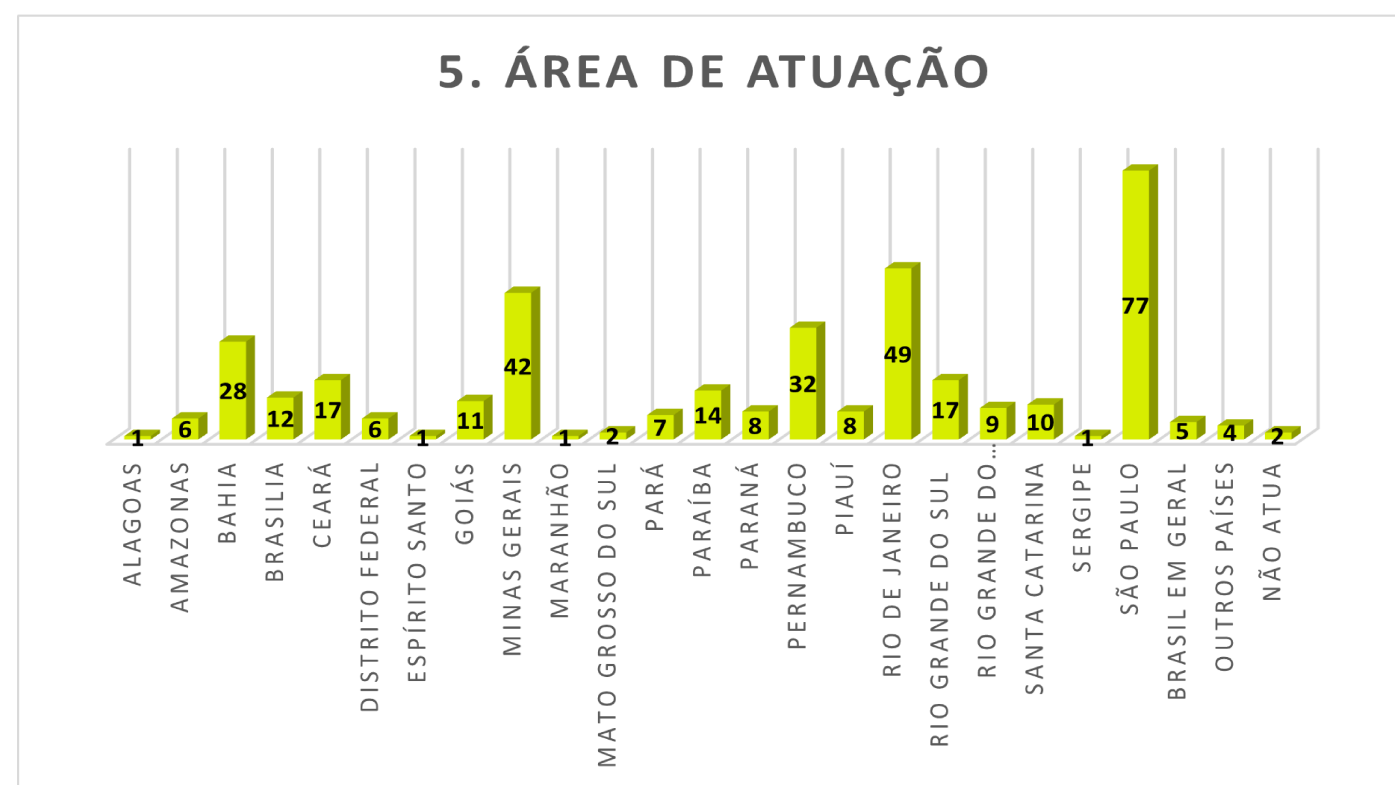


Figura 32 – Mapeamento: questão 5  
Fonte: BANDO, 2020.Fonte: BANDO (2020).

Figura 33 – Mapeamento: questão 6  
Fonte: BANDO (2020).

6. Como você se identifica de acordo com o seu perfil de atuação? Favor marcar todas as opções com as quais se identifica no momento.

332 respostas

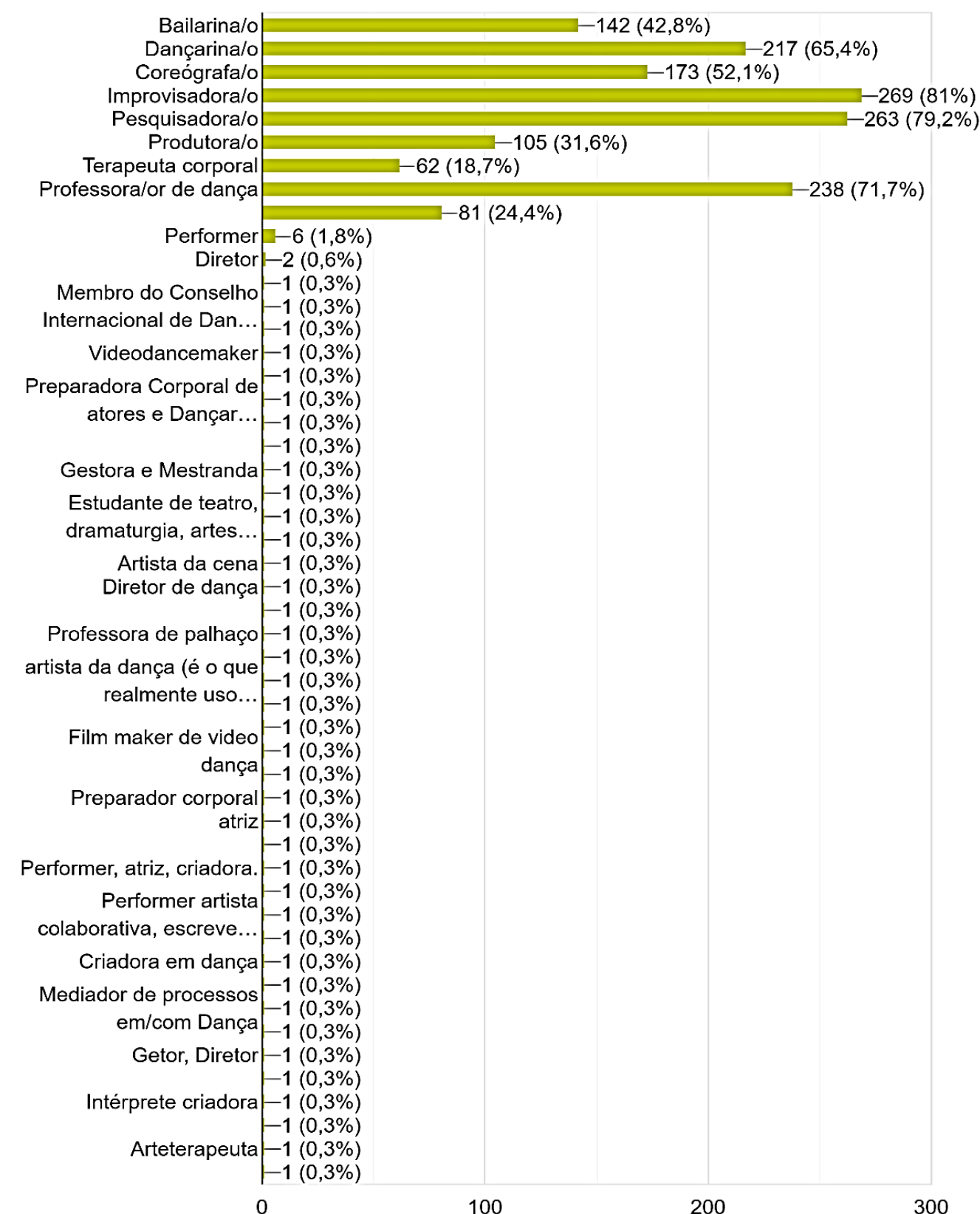


Figura 34 – Mapeamento: questão 7

Fonte: BANDO (2020).

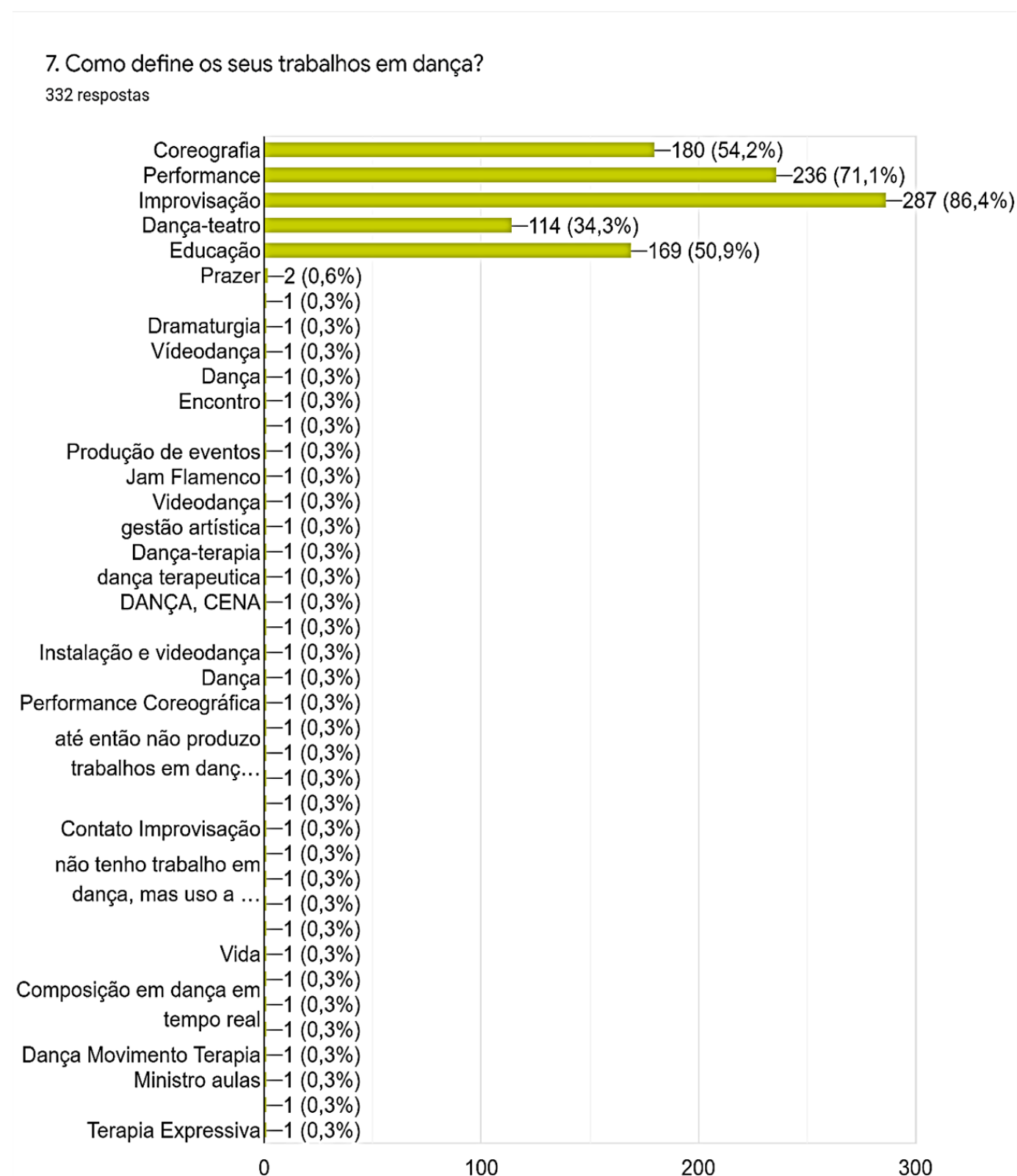


Figura 35 – Mapeamento: questão 11

Fonte: BANDO (2020).

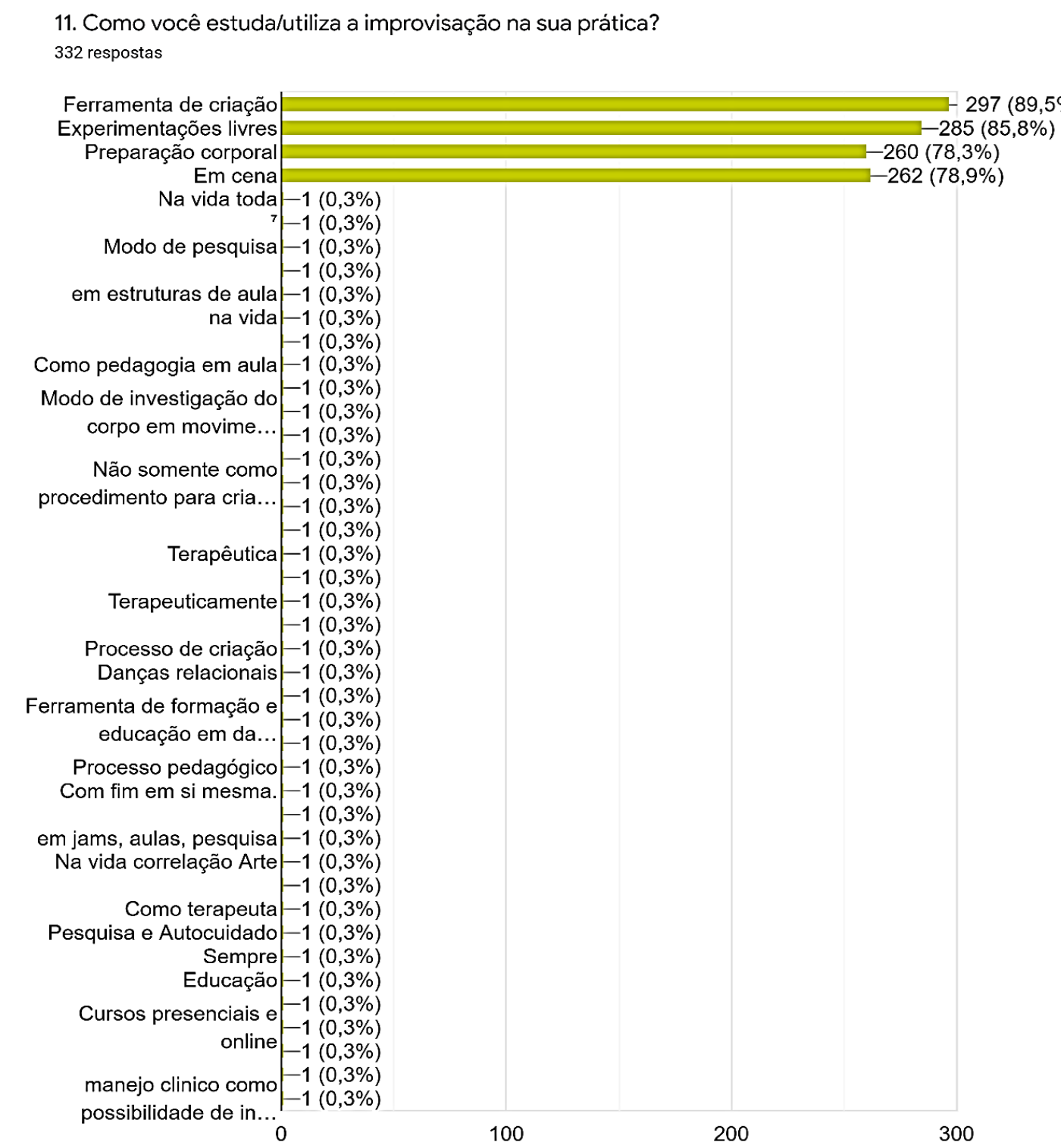


Figura 36 – Mapeamento: questão 13  
Fonte: BANDO (2020).

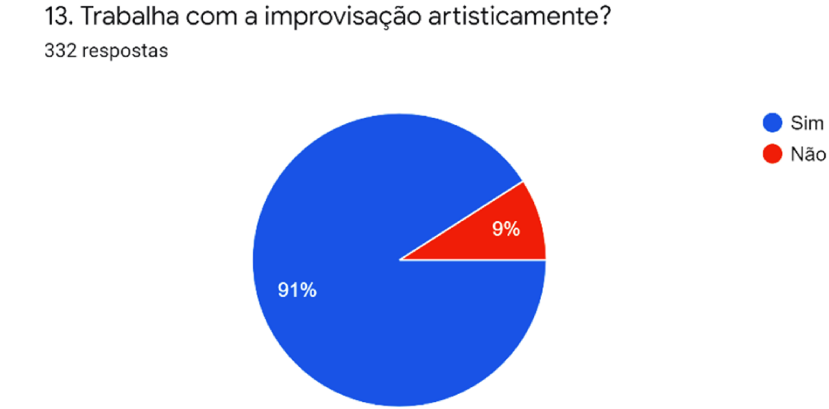


Figura 37 – Mapeamento: questão 18  
Fonte: BANDO (2020).



Figura 38 – Mapeamento: questão 18.1  
Fonte: BANDO (2020).

