

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA INTITUTO DE ARTES – IARTE PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC



LARISSA ABELARDO DE OLIVEIRA

"PRESTENÇÃO": O TREINAMENTO DA ATENÇÃO, NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA E SUAS REVERBERAÇÕES NA COMPOSIÇÃO E CENA.

UBERLÂNDIA 2022

LARISSA ABELARDO DE OLIVEIRA

"PRESTENÇÃO": O TREINAMENTO DA ATENÇÃO, NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA E SUAS REVERBERAÇÕES NA COMPOSIÇÃO E CENA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção de título de mestra em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos

UBERLÂNDIA 2022

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

O48 Oliveira, Larissa Abelardo de, 1996-

2022 "PRESTENÇÃO": O TREINAMENTO DA ATENÇÃO, NA
IMPROVISAÇÃO EM DANÇA E SUAS REVERBERAÇÕES NA COMPOSIÇÃO
E CENA. [recurso eletrônico] / Larissa Abelardo de

Orientador: Prof. Dr. 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.2022.601

Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.

Oliveira. - 2022.

Teatro. I. Ramos, Prof. Dr. Jarbas Siqueira, 1984-,
 (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pósgraduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091 Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



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:	Artes Cênicas					
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico					
Data:	01/07/2022	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	10:50	
Matrícula do Discente:	12012ARC005					
Nome do Discente:	Larissa Abelardo de Oliveira					
Título do Trabalho:	"PRESTENÇÃO": O TREINAMENTO DA ATENÇÃO, NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA E SUA REVERBERAÇÕES NA COMPOSIÇÃO E CENA					
Área de concentração:	Artes Cênicas					
Linha de pesquisa:	Linha 1: Estudos em Artes Cênicas: Poética e Linguagens da Cena					
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Corpo-Encruzilhada e seus Atravessamentos: Estudos Artísticos em Perspectiva Descolonial					

Reuniu-se de modo remoto, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pósgraduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores(as) Doutores(as): José Eduardo de Paula (UFU); Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB) e Jarbas Siqueira Ramos (UFU) orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o 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 01/07/2022, às 10:51, 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 **José Eduardo de Paula**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 01/07/2022, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do <u>Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015</u>.



Documento assinado eletronicamente por lara Cerqueira Linhares de Albuquerque, Usuário Externo, em 01/07/2022, às 10:52, 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, informando o código verificador 3721962 e
o código CRC A77E66B3.

Referência: Processo nº 23117.035776/2022-52 SEI nº 3721962

AGRADECIMENTOS

Eu sempre vou agradecer a minha mãe, Claudia Abelardo e a minha irmã, Telma Abelardo, por serem meu suporte afetivo e apoio infindável em todos os meus projetos. Por acreditarem em mim e no meu processo, por não duvidarem da minha capacidade e por me incentivarem a sempre buscar mais. Agradeço a Rodrigo Almeida, que desde 2014, tem acompanhado toda essa minha trajetória e, não só acompanhado como também, apoiado, investido e estado ao meu lado em todos os momentos.

Agradeço ao meu orientador, Jarbas Siqueira, pela disponibilidade. Por ter aceitado estar comigo nesse processo, mesmo tendo muitas outras atividades para dar conta e ainda mais num período pandêmico em que ainda estamos vivendo, em que todos estamos fragilizados. Por estarmos vivendo toda essa angústia, não foi fácil desenvolver essa pesquisa, mas acredito que a empatia de ambos foi fundamental para entender que esse seria um processo atípico.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão da bolsa que foi de fundamental importância para que essa pesquisa acontecesse.

E, por fim, agradeço a banca pela disponibilidade e boa vontade em estar presente e fazer parte desta pesquisa.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo analisar como a atenção é trabalhada por grupos e coletivos de Improvisadores em dança e como isso reverbera nos processos compositivos e na cena. Para tanto, buscaremos explicar sobre a ideia de Improvisação em dança, principalmente acerca dos conceitos e procedimentos vinculados ao campo da Composição em Tempo Real e do Jogo Coreográfico, bem como abordar as perspectivas históricas e estéticas, apresentando os principais nomes do Contato Improvisação e da Improvisação em dança desde os anos de 1960 até os dias atuais. Essa discussão tem como base um estudo bibliográfico sobre o tema e a realização de entrevistas, por meio de questionários, aplicados a grupos artísticos que atuam no campo da Improvisação em dança no Brasil. Assim, essa pesquisa se justifica por propor a ampliação dos estudos acerca dos processos de Improvisação em dança, traçando uma análise reflexiva sobre o trabalho da atenção no treinamento, no processo de criação e na cena Improvisada, buscando responder a seguinte questão: Como a atenção é trabalhada na Improvisação em dança, a fim de potencializar o trabalho de grupos e coletivos nos seus processos de composição e em cena? Nessa direção, este texto apresentará algumas ideias sobre como se tem trabalhado o desenvolvimento da atenção por estes grupos, de modo a contribuir com o trabalho realizado nas práticas improvisacionais, como no Jogo Coreográfico, na cena Improvisada ou ainda na Composição em Tempo Real.

Palavras-chave: Improvisação. Dança. Atenção. Jogo. Composição.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze how attention is worked by groups and collectives of Improvisers in dance and how this reverberates in the compositional processes and in the scene. For this purpose we will try to explain the idea of Improvisation in dance, mainly about the concepts and procedures linked to the field of Real-Time Composition and Choreographic Game, as well as to approach the historical and aesthetic perspectives, presenting the main names of Contact Improvisation and Improvisation in dance since the 1960s until nowadays. This discussion is based on a bibliographical study of the topic and on interviews with artistic groups that are active in the field of dance improvisation in Brazil by means of questionnaires. This research is justified by the fact that it aims to broaden the study of dance improvisation processes and to analyze the attentional work in training, in the creation process and in the improvised scene. It seeks to answer the following question: How is the attentional work in dance improvisation used to enhance the work of groups and collectives in their composition processes and on stage? In this direction, this paper will present some ideas on how the development of attention has been worked by these groups, in order to contribute with the work done in improvisational practices, such as Choreographic Game, Improvised Scene or Real-Time Composition.

Keywords: Improvisation. Dance. Attention. Game. Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arquivo pessoal - Larissa Abelardo (Ministério Face a Face/ 20)13 -
Cândido Sales- BA)	10
Figura 2: Arquivo pessoal - Larissa Abelardo/2020 (Cândido Sales - BA).	11
Figura 3: Espetáculo Arà-itan. Direção: Vânia Oliveira. UESB/2015. Foto: A	roldo
Fernandes. Erro! Indicador não definido. Figura 4: Judson Ch	nurch.
	18
Figura 5: Vídeo: Judson Dance Theater: The Work Is Never Done N	ΙοΜΑ
EXHIBITION	19
Figura 6: A fonte. Duchamp, 1917.	20
Figura 7: Vídeo Figuras da Dança - Marilene Martins	34
Figura 8: Assista: Tica Lemos - Aikido e Contato Improvisação.	36
Figura 9: Assista ao trailer do filme: Território do Brincar.	49
Figura 10: Assista um trecho do filme: Tarja Branca.	50
Figura 11: Panfleto Olaria frente.	56
Figura 12: Panfleto Olaria versoErro! Indicador não definido.Figura 13: Assist	a aos
vídeos: Espetáculo/jogo Algaravias- O Marujeiro da Lua; Espetáculo/jogo Jogo	os de
Armar-Faça tu mesmo; Sarau Olaria e a Tropicália Performativa.	58
Figura 14: Assista - Substantivo Coletivo em "Entre (pontos de) vista".	74
Figura 15: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Pular juntos.	78
Figura 16: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Caminhar juntos.	79
Figura 17: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Cair juntos.	79
Figura 18: Assista - Práticas do estágio 4 - UESB/2018	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A <i>IMPROVISAÇÃO</i> EM DANÇA E SEUS TRÂNSITOS: DIÁLOG	
REFERENCIAIS.	17
3 JOGO, COMPOSIÇÃO E CENA DA <i>IMPROVISAÇÃO</i> EM DANO	ÇA. 40
3.1 COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL: MODO COMPOSITIVO EM	I DANÇA. 41
3.2 O JOGO COMO COMPOSIÇÃO NA <i>IMPROVISAÇÃO</i> EM DAN	NÇA. 48
3.3 A COMPOSIÇÃO E O IMPROVISADOR: DIÁLOGOS POSSÍVI	EIS. 59
4 PRESTENÇÃO! O TREINAMENTO DA ATENÇÃO NO DESEN\ TRABALHO COM A <i>IMPROVISAÇÃO</i> EM DANÇA.	OLVIMENTO DO 64
4.1 A ATENÇÃO NO TREINAMENTO DA <i>IMPROVISAÇÃO.</i> 64	
4.2 A ATENÇÃO NA COMPOSIÇÃO E NA CENA DA <i>IMPROVISA</i> 72	ÇÃO.
4.3 DA EXPERIÊNCIA PESSOAL COM A ATENÇÃO AO TRABAL IMPROVISAÇÃO.	HO COM A 75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
6 REFERÊNCIAS 85ANEXO A -	QUESTIONÁRIOS
ANEXO B - TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DO CONTEÚDO DE QU PESQUISA	JESTIONÁRIO DE
ANEXO C - PANFLETO OLARIA	

1- INTRODUÇÃO

"Prestenção" é um convite para um "ouvir" com os olhos, pele e coração, colocando todos os sentidos da percepção "atentos" para o acontecimento. É, também, um termo impregnado de regionalismo, que situa essa pesquisa na minha relação com os temas abordados (e na maneira como eu me coloco diante destes), além de situar o território de onde falo: Bahia e Minas Gerais.

Moro em Cândido Sales-BA, cidade que faz divisa com Minas Gerais, e nessa divisa tanto se divide que quase não se sobra nada. É uma cidade pequena de 27.918 habitantes, segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), localizada na região sudoeste do Estado da Bahia. O acesso à cultura e formação artística é baixo, limitando-se a festas como Carnaval, São João e visitas de circos itinerantes. Mas nem sempre foi assim, houve momentos em que a arte estava em alta com grupos teatrais e grandes músicos. Hoje ela resiste com alguns músicos, grupos de dança e a única escola de dança da cidade que inaugurei em 2018. Com tudo para ser o portal da Bahia, recebendo a todos que lá chegam, é na verdade o "Porto" onde famílias se despedem de seus filhos para encontrarem em outras regiões a oportunidade de estudo e trabalho.

Desde 2014, quando terminei o ensino médio, tenho peregrinando em busca de in-formação no campo da dança. Nesse processo, percebi o quanto eu tenho treinado minha atenção e receptividade para apreender tudo aquilo que me fosse oferecido como um processo de conhecimento em dança. Nesse caminho, passei pela cidade de Jequié-BA, onde me graduei em um curso de Licenciatura em Dança e hoje, com o "tempero" de Uberlândia-MG, me trans-formo mestre em Artes Cênicas.

Eu vivi a Improvisação em Dança, sem saber que ela tinha esse nome. Desde os meus 11 anos dançando no Grupo Face a Face, um Ministério de Dança vinculado à Igreja Batista Sião, na cidade de Cândido Sales, onde as práticas artísticas eram desenvolvidas com fins evangelísticos. Por identificação e afinidade, eu participava dessas atividades; e em alguns cultos, enquanto os músicos tocavam, esse Ministério de Dança ia para o palco da Igreja para dançar de maneira "improvisada".

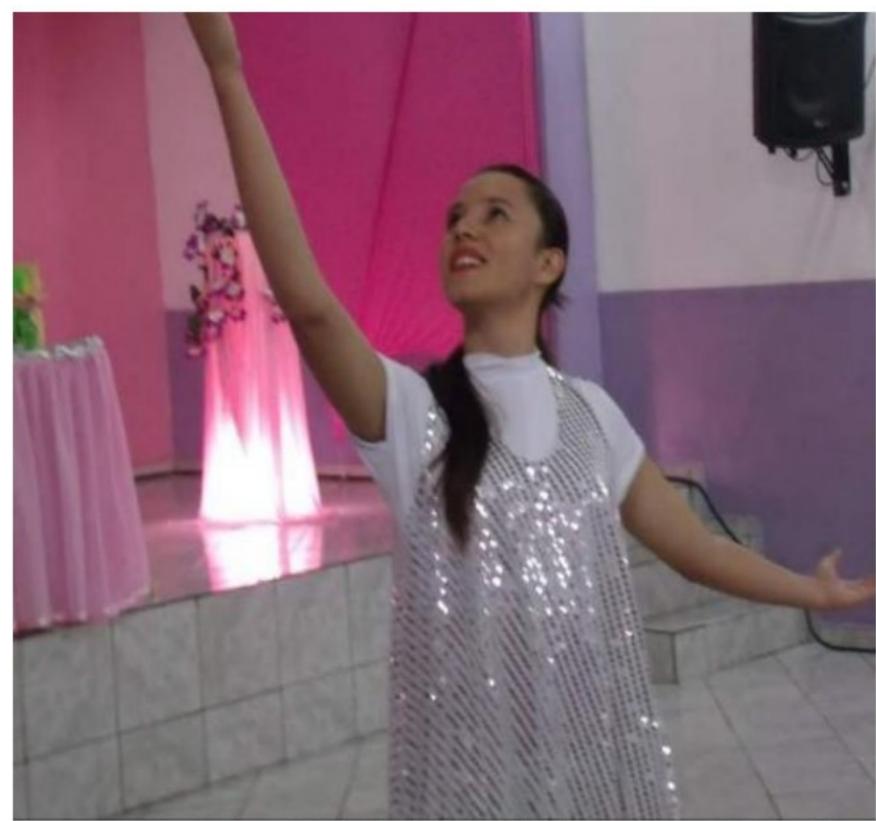


Figura 1: Arquivo pessoal - Larissa Abelardo (Ministério Face a Face/ 2013 - Cândido Sales- BA)

Nessa época não havia escola de dança na cidade de Cândido Sales-BA. Por não ter onde desenvolver estudos em dança, eu não tinha referências técnicas que pudessem ser utilizadas em uma criação em dança, seja ela coreografada ou improvisada. Meu repertório de movimento era limitado ao que podia experimentar a partir de danças midiáticas e o que nos era passado pelas pessoas que coordenavam o Ministério de Dança. Como o mesmo acontecia com as demais pessoas que estavam comigo, nossas criações eram sempre com movimentos simples, sem nenhuma estrutura coreográfica muito complexa e eu me incomodava com isso, pois sentia que precisava fazer mais, apesar de não saber exatamente o que e como fazer.

O incômodo por não ter um grande repertório de movimentos ou uma quantidade maior de referências técnicas em dança foi o ponto de partida para que, aos 17 anos, eu me decidisse por fazer aulas de dança. Para tanto, tive que buscar na cidade de Vitória da Conquista-BA, cidade vizinha a Cândido Sales, uma escola em que eu pudesse estudar e, nesse roteiro, encontrei o ballet clássico na escola do Ballet Lorena Albuquerque.



Figura 2: Arquivo pessoal - Larissa Abelardo/2020 (Cândido Sales - BA).

Esse lugar me despertou a paixão pela dança de maneira que quis seguir carreira e, no ano de 2014, iniciei a faculdade de Dança na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, em Jequié-BA. Foi na faculdade que entendi que o que eu fazia era Improvisação, e lá iniciei meus estudos para entender como me desenvolver nessa prática. Não me contive só nas disciplinas do curso de Dança e visitei algumas aulas também do curso de Teatro (ambos os cursos de Licenciatura). No curso de Teatro conheci o ViewPoints e, associada às disciplinas de Improvisação e Jogos do curso de Dança, fui desenvolvendo minha pesquisa/caminhar por esse universo.



Figura 3: Espetáculo Arà-itan. Direção: Vânia Oliveira. UESB/2015. Foto: Aroldo Fernandes.

Entendi na prática que a Improvisação em dança é muito mais, e mais complexa do que "se não souber o que fazer, improvisa!", "Não sei o que colocar nessa hora da coreografia, ah! improvise qualquer coisa", "Para improvisar é só fazer vários movimentos aleatórios, ninguém vai entender mesmo".

A primeira resposta que encontrei ao peregrinar foi no *Viewpoints*, método de treinamento e composição sobre pontos de vista, elaborado inicialmente por Mary Overlie (com o nome de *Six Viewpoints*) e em seguida ampliado por Anne Bogart e Tina Landau. Em seus exercícios elas usam um estado físico de atenção que denominam *soft focus* (foco suave), onde o corpo atento não "fixa sua visão" em algo, mas pousa o olhar sobre as coisas e a partir desse estado atentivo se mantém presente no aqui-agora e, com isso, consegue perceber os recursos necessários para criar movimentos e construir relações improvisacionais. Foi a partir dessa proposta que desenvolvi minha pesquisa de graduação intitulada, Um caminho com Soft Focus nos processos de Improvisação em Dança, orientada pela Prof.ª Dr.ª lara Cerqueira Linhares de Albuquerque.

Como trabalhar a atenção na Improvisação em Dança? Como desenvolver essa escuta sensível? Como me relaciono com o outro? Como me escuto? Como me faço ouvida? "Prestando" atenção! Será?

Aqui, proponho investigar o treinamento da atenção nos processos de criação e na cena improvisada a partir das experiências desenvolvidas por grupos/coletivos que atuam com a Improvisação em Dança, buscando ampliar os estudos acerca dos processos de treinamento e composição na Improvisação em Dança, reafirmando-a como campo de conhecimento específico da dança, longe das designações do senso comum, na tentativa de propor reflexões acerca de processos de criação nesse campo, além de apresentar o que se tem estudado e discutido atualmente, desenvolvendo uma análise reflexiva sobre o trabalho da atenção no processo de criação e na cena da Improvisação em Dança.

A questão que permeou a pesquisa foi: como a atenção é trabalhada na Improvisação em Dança, a fim de potencializar o trabalho de grupos e coletivos nos seus processos de composição e em cena?

Para tanto, parti do entendimento de que o trabalho consciente da atenção pode potencializar o fazer criativo do improvisador, desenvolvendo sua escuta e percepção. Entretanto, não se trata de apenas dizer que essa habilidade é importante, mas sim de treiná-la e ativá-la conscientemente durante todo o processo de trabalho com a Improvisação em dança, seja no treinamento, nos processos criativos ou na cena. Nessa direção, busquei analisar processos criativos e de treinamento de grupos de dança que atuam com a improvisação, a fim de identificar como estes percebem a importância do trabalho da atenção para o desenvolvimento de um processo consciente do improvisador (a).

Na Improvisação em Dança muito se fala sobre atenção, é por isso que a compreendo como um dos aspectos essenciais no desenvolvimento de habilidades para uma Improvisação "eficaz", pois pressupõe uma presença, um estado de jogo, um estado de corpo, uma disponibilidade. Parece que cada uma dessas habilidades se complementam, pois estão de alguma forma relacionadas. Ao falar de atenção também se fala de escuta, de percepção, de presença.

Atenção significa que o corpo/mente está presente na experiência incorporada de cada dia; técnicas de atenção são projetadas para levar a mente de volta de suas teorias e preocupações, da atitude abstrata, para a situação da própria experiência da pessoa. (Varela,Thompson, Rosch, 2003, p.39). A atenção também pode ser entendida de maneira geral como busca e captação de informações, mas

_

¹ bom ou ideal para causar um resultado pretendido; útil.

essa é uma ideia ainda muito simples do que a atenção pode ser. Vai muito além de um direcionamento de olhar. Mas o que essa ação gera no corpo e em suas trocas com o mundo?

Na Improvisação em dança a atenção é uma das portas para a criação, pois o/a improvisador/a deve estar atento a si, ao ambiente, ao outro, para que seja possível criar relações de trocas e vínculos que possibilitam a construção de sentidos para a dança improvisada. Essa cumplicidade vem da atenção e da presença no toque e no diálogo, não necessariamente verbal. A compreensão implícita da presença do outro como fator fundamental ao jogo, bem como de aspectos relacionados à segurança entre os participantes, faz possível reconhecer esse "entre" como um terceiro corpo atuando na dança, interferindo e a atualizando constantemente (KRISCKE, 2012. p.118).

Na Improvisação em Dança não é possível se relacionar sem criar essa conexão fundamental, e essa relação acontece onde prestamos atenção. Essa tensão é um modo de escutar, uma escuta com todo o corpo, uma escuta perceptível e sensível, que garante decisões conscientes de movimento, de proposta de jogo, de saídas, resoluções para as propostas da cena. Quando não trabalhamos essa atenção externa, ficamos num tempo interno, que apesar de ser uma possibilidade pode não oferecer todas as possibilidades para um trabalho criativo. A relação com o externo, com o outro, é fundamental, pois é nas trocas que a cena improvisada acontece.

O estado de atenção é uma conexão entre passado (memória²), presente (captação de informações e respostas que se dão no momento da ação/improvisação) e futuro (projeção das ações que poderão acontecer no ato da improvisação), que são acessados em um curto espaço de tempo e em intensidades diferentes, que oscilam à medida que vão surgindo os desafios na própria improvisação.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar como a atenção é treinada por grupos e coletivos de improvisadores em dança e como isso reverbera nos processos compositivos e na cena. Para tanto, entrevistamos grupos e coletivos que trabalham com Improvisação em Dança em seus processos de criação, buscando compreender qual a importância do treinamento e aplicação da atenção nos

2

² Não sendo memória apenas algo relacionado ao passado, mas no sentido do repertório construído anteriormente no corpo. Um registro anterior.

trabalhos do grupo/coletivo, bem como o seu desenvolvimento nos processos de treinamento na e para a Improvisação em Dança.

Assim, essa é uma pesquisa que se configura como de caráter qualitativo e exploratório por se aproximar do tema desejando que o leitor investigue as referências citadas e veja outras discussões sobre o tema, e por coletar e interpretar as respostas subjetivas dos entrevistados, na tentativa de descobrir possibilidades de potencializar ações do/no corpo. Há também, uma revisão bibliográfica, consultando autores com diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto, e investigando as informações levantadas para construir minhas observações e conclusões, apresentando pesquisadores e pesquisas atuais acerca da Improvisação em Dança e seus processos criativos, especialmente no Brasil. As informações sobre o trabalho desses grupos/coletivos foram coletadas através de uma entrevista, por meio de um questionário, e as respostas às perguntas construíram as linhas de discussões ao longo da escrita, em diálogo com os principais autores dos temas tratados aqui.

A princípio havia escolhido entrevistar grupos e coletivos de diferentes regiões do Brasil, a fim de consolidar uma análise que pudesse ter uma implicação de abrangência nacional, mesmo entendendo a particularidade de cada realidade pesquisada. Entretanto, no diálogo com diferentes grupos e pesquisadores, só consegui a resposta de 3, e todos eles vinculados à realidade de Universidades Federais: Conectivo Nozes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Substantivo Coletivo, da Universidade Federal de Uberlândia; e Radar 1, da Universidade Federal da Paraíba. À medida que consegui reunir todos os questionários, separei as respostas em blocos de assuntos para um melhor entendimento do processo de cada grupo/coletivo e para que fosse possível analisá-las em relação aos temas e objetivos da pesquisa.

Este trabalho encontra-se dividido em três capítulos, a saber: 1) A Improvisação em Dança e seus trânsitos: diálogos referenciais; 2) Jogo, Composição e Cena da Improvisação em Dança; e 3) Prestenção! O Treinamento da Atenção no desenvolvimento do trabalho com a Improvisação em Dança.

No Capítulo 1 fazemos alguns apontamentos das questões históricas sobre a Improvisação em Dança, bem como acerca dos conceitos e ideias sobre Improvisação em Dança, buscando associá-las ao que se tem estudado acerca do

treinamento na Improvisação, além de apresentar os grupos/coletivos entrevistados, a fim de situá-los para as/os leitoras/es.

No segundo capítulo a intenção é aprofundar a discussão sobre os modos de composição na Improvisação, seja na criação ou na cena, buscando trazer à tona dois procedimentos: o Jogo Coreográfico e a Composição em Tempo Real. Nessa direção, apresentamos algumas respostas dos grupos/coletivos entrevistados a fim de compreender como eles trabalham a atenção nas suas composições e quais são suas referências para o desenvolvimento de suas pesquisas/criações na Improvisação em Dança.

No capítulo 3 apontamos como estes grupos/coletivos desenvolvem os treinamentos em suas pesquisas/criações e como eles percebem as possibilidades de treinamento e a importância do trabalho da atenção para o improvisador, conheceremos como os grupos pesquisados treinam e como eles entendem o trabalho da atenção na composição e cena.

Espero que esse material seja utilizado especialmente no desenvolvimento e atividades para iniciantes aos estudos da Improvisação, tanto para que tenham referências sobre grupos, teóricos, conceitos e procedimentos que considero importantes para a formação nesse campo, quanto para que, a partir desse estudo, possam elaborar novas descobertas e construir novos pensamentos acerca da Improvisação em dança, sempre atentos e colaborativos para lembrar que não estamos sozinhos, pois esse é um conhecimento que se constrói junto.

2 – A Improvisação em Dança e seus trânsitos: diálogos referenciais.

Quando se propõe discussões sobre Improvisação em dança, é comum observarmos uma tendência à realização de uma apresentação histórica sobre o tema, que acabam por refazer um caminho de referências norte-americanas e europeias sobre seu "surgimento" e desdobramentos. Contudo, é importante ressaltar que a Improvisação sempre existiu na história da dança, pois podemos considerar desde as danças pré-históricas, quanto as manifestações dionisíacas na Grécia Antiga, a presença desse tipo de dança a partir de experimentações, até despretensiosas, que podemos chamar de Improvisação. Essa imprecisão se faz pelo próprio processo de identificar que apesar de não ser reconhecida ou tratada individualmente, como fazemos hoje, a Improvisação sempre esteve na dança, e podemos assumir, diante de alguns estudos anteriores referentes à História da Dança, que a Improvisação faz parte de todo um processo indissociável do corpo em movimento. Ou seja, todo o processo de experimentação de movimento e conexões começa na Improvisação, desde a pré-história, quando o homem dançava pela sobrevivência e suas ações eram registradas nas cavernas, "permite encarar o corpo como a própria fonte da invenção criativa", segundo Jean-Pierre Ryngaert, no livro JOGAR, REPRESENTAR: PRÁTICAS DRAMÁTICAS E FORMAÇÃO (2009, p. 86).

De certa forma, a prática da Improvisação sempre esteve vinculada aos processos de se fazer/entender a Dança. Entretanto, é notório que essa prática ganhou notoriedade enquanto técnica de dança com estudos que foram desenvolvidos a partir dos anos 1970, em que artistas de diferentes contextos passaram a organizar um conjunto de informações que delinearam as suas características. Nessa direção, o trabalho em Improvisação se faz rico e privilegiado, pois pensar os elementos que a compõem, como desafios, imediatez, possibilidade de se mover e (re)conhecer-se nas trocas com o outro (ou outros) e com diferentes mundos possíveis, são procedimentos que tornam os seus fazedores capazes de compor um determinado vocabulário (caso seja esse o objetivo), ou se aprofundar sobre si mesmo na tentativa de romper a habitualidade, quando essa habilidade cognitiva se torna repetitiva.

Dessa maneira, entendo que a principal questão desenvolvida pelos artistas/improvisadores desde a década de 1970 até o presente momento no campo

da Improvisação em Dança é o fato de apontar para a necessidade de compreendêla como uma área de atuação específica, que requer certas precauções e cuidado em sua realização, dentre as quais poderia destacar a **atenção**, seja no desenvolvimento da pesquisa prática em dança, ou mesmo no modo como lidar com o outro no processo de realização do movimento.

Pensando nesse fragmento da história, é preciso destacar que entre os anos 1960 e 1970 ocorreu o "surgimento" do Contato Improvisação, uma técnica de dança desenvolvida com a *Judson Church Group*, tendo em Steve Paxton o seu principal nome. Deste trabalho formou-se o *Grand Union*, grupo que contava com a participação de outras grandes personalidades da Dança Moderna norte-americana na época, como Yvonne Rainer, Trisha Brown e outros.

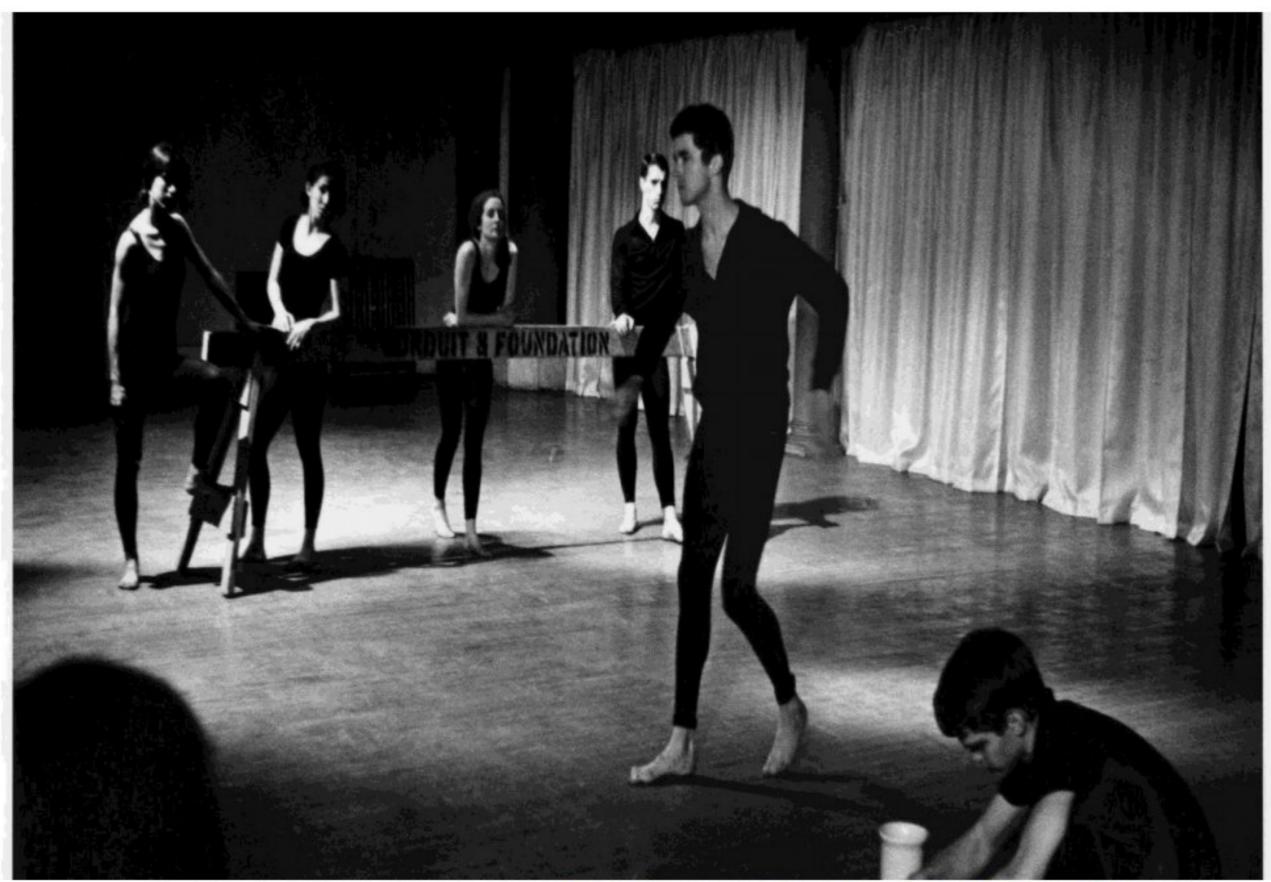


Figura 4: Judson Church. Fonte: https://www.moma.org/magazine/articles/29 acesso: 17/11/2021.



Figura 5: Vídeo: Judson Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA EXHIBITION. (fonte: https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ acesso 21/10/2021)

Apesar de improvisarmos no nosso dia-a-dia, resolvendo coisas do cotidiano, a relação é diferente quando se trata da Improvisação em dança, do mesmo modo como seu significado pelo senso comum não corresponde à Improvisação em dança, o modo como tratamos e agimos nesses dois casos são diferentes. Assim como não acredito que tudo o que fazemos no nosso cotidiano seja dança, que não "dançamos desde o ventre de nossas mães", pois fazer dança requer uma consciência do que se faz, a menos que o que aconteça seja apresentado como dança, ela não se configura como tal. Se não, banalizamos o fazer e reforçamos que não é preciso nenhum primor para tal, nem atenção, nem estudo, pois quando estou lavando louça não é com isso que me preocupo, pois não estou dançando. A menos que eu queira que o ato de lavar a louça se torne dança, aí vou colocar intenções diferentes no meu fazer.

Isso se relaciona com o *ready-made*, uma proposta artística vinculada ao campo da arte conceitual e que tem como ideia principal transformar o sentido de algum objeto para questionar o que seria artístico. No *ready-made* propõe-se a apropriação de algo que já existe e o deslocamento do seu uso habitual, reorganizando-o com uma finalidade estética, através do trabalho de um artista. Um dos artistas mais importantes do movimento da Arte Conceitual foi Marcel Duchamp, e a obra mais famosa é "A Fonte", de 1917.



Figura 6: A fonte. Duchamp, 1917.Fonte: http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104

Tendo o ready-made como referência, acredito que o cotidiano só é arte quando levado à cena, e que só é dança quando esse é meu objetivo, que a Improvisação em Dança somente se estabelece quando há um trabalho para que ela aconteça como arte. É por isso que neste trabalho é possível ver o uso da letra "i" em maiúsculo para se tratar da "Improvisação" como linguagem artística e o uso da letra "i" em minúsculo quando uso o termo "improvisação" de forma cotidiana. E como a transitoriedade da vida é um fato importante, posso amanhã não acreditar nisso, mas hoje é no que creio.

A Improvisação auxilia no processo de criação e promove a exploração das potencialidades do corpo. E para explorar essas potencialidades é preciso que o improvisador tenha consciência de seu próprio corpo e escute, compreenda seu lugar no espaço, e suas possibilidades criativas. A Improvisação estimula o autoconhecimento e promove ao corpo recursos e repertórios para o seu trabalho

artístico. Além da propriocepção, o improvisador passa a perceber o espaço, a música, a iluminação, o coletivo, a plateia, como possibilidades criativas.

Seria esse, então, o estado real da improvisação em cena: a cena é o próprio jogo cênico, ou seja, a cena carrega em sua estética, as regras do jogo da improvisação, fazendo com que seus participantes assumam os riscos e as convenções desse tipo de jogo. (SANTINHO, 2013. p. 52)

Nessa direção, o improvisador pode ser também a própria cena, o próprio jogo, se relacionando no aqui-agora, sendo que compreendo que o "aqui" se trata de espaço e o "agora" se tratando do tempo. A esse respeito encontramos a pesquisa de Mara Francischini Guerrero (2008), que busca analisar e formular terminologias usadas na Improvisação em Dança e, mais que isso, investigar formas de Improvisação. A autora elabora classificações para os tipos de Improvisação em Dança a partir das restrições implicadas em cada tipo de improvisação e faz análises a partir de semelhanças, formas, configurações e processos. A partir de seus estudos, ela trabalha as seguintes formas de Improvisação em Dança: Improvisação sem acordos prévios; Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: Improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas) e Improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena).

Os treinamentos são formulados com objetivo de "desautomatizar" o corpo, visando à ampliação de repertórios de movimento, de atenção, de percepção e de entendimento sobre composição. Entretanto, é evidente que um treinamento exige repetição, exige método, préestabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre a composição. Esse "preparo" formata pensamentos em métodos, que são aplicáveis a diversos tipos de corpos e poderão responder as questões com base nesse referencial, replicando-o. Dessa forma se torna possível identificar interesses comuns vinculados a opções estéticas e certas tendências seletivas em relação à obra que se irá compor. Sendo assim, algumas restrições são evidentes, indicando que há sim algum tipo de acordo para a dança a ser composta, como notamos na própria elaboração e prática de treinamentos (GUERRERO, 2008. p. 10).

Para Mara Guerrero, a Improvisação é um dos diversos modos compositivos da dança, cujos arranjos ocorrem no ato de sua apresentação pública, ou seja, Improvisação é compor no aqui-agora, é a coreografia feita no instante, a partir de um estudo prévio e um treinamento de habilidades e técnicas que serão necessárias ao improvisador no momento da cena. Esses arranjos da cena não são estáticos, ou seja, por mais que a cena seja apresentada num mesmo local, sempre

surgirão elementos diferentes, a apresentação nunca será a mesma, e se estivermos atentos poderemos perceber essas diferenças no momento e no tempo que nos ajudarão a explorar esse "novo", seja o espaço diferente, o público diferente, minhas emoções diferentes, minha relação com o outro diferente. Claro que, quando Improvisamos sempre com um mesmo grupo acabamos depois de um tempo adquirindo estéticas semelhantes, mas nunca será do mesmo jeito.

É nesse frescor, no desconforto, no incomum, que moram as possibilidades de atuação propiciados pela Improvisação em Dança. Assim, o jogo pode ser visto como uma maneira que o artista/improvisador encontra de sempre escapar das "armadilhas" do aqui-agora.

Pode-se notar que há sim certos acordos sobre suas possibilidades de realização, sejam eles relativos aos treinamentos compartilhados ou à combinação de certas "normas" de conduta para improvisar ou aos padrões de ações cotidianos de cada improvisador, por exemplo, entretanto, não há uma composição pré-organizada, com começo, meio e fim, cenas, tempos de ocorrência, etc. (GUERRERO, 2008. p. 14).

Mara Guerrero ainda diz que a Improvisação se caracteriza pela imprevisibilidade de suas configurações, onde o processo é desvelado como forma de apresentação, sem um produto final pré-elaborado. O produto é o processo, e o exercício é olhar para o processo de maneira cênica e poética, com um mínimo de tratamento, que seriam as regras e os acordos, mas ainda assim como um processo, correndo o risco de que este seja interessante ou não para o público. E a potência é esta, expor o frágil em cena, a "carne viva", sem estar cicatrizada, amarrada, maquiada; o que torna a cena viva.

Apesar de Mara Guerrero apresentar também a Improvisação em dança como um modo de compor em dança, devemos deixar entendido que a Improvisação não é só uma ferramenta ou uma possibilidade, mas é uma técnica independente e possui uma linguagem própria, apesar de poder "beber" de outras técnicas de dança e outras artes, é um campo específico de estudos e pesquisas. A esse respeito a autora nos diz:

O contraste da improvisação em relação às coreografias, com composições previamente selecionadas, está na realização de escolhas compositivas durante suas ocorrências. Entretanto, ela realça que as possibilidades de escolhas do improvisador estão em um campo de possibilidades existentes, relacionadas a experiências anteriores. São composições realizadas em tempo real, que contam com um caráter imprevisto, e que distinguem a improvisação de outras formas de composição em dança (GUERRERO, 2008. p.21).

Essa é uma das principais características da Improvisação em dança, independente da forma como acontecerá a Improvisação, ou da técnica, jogo utilizado, as escolhas compositivas se darão no aqui-agora, no instante em que a cena é apresentada. Mas essa composição não acontece do nada, ela é o resultado dos estudos e experimentações (nos treinos, nas aulas, nos encontros) que geraram possibilidades de composição. Observemos, por exemplo, nas danças urbanas as batalhas: o jogo é posto e o objetivo é vencer o oponente através da exibição técnica da dança em questão. Os movimentos são estudados anteriormente, mas a construção coreográfica e o momento em que ela vai acontecer é no aqui-agora, pois, como num jogo, é preciso primeiro conhecer os movimentos do oponente para a partir daí propor uma resposta, nesse caso, que seja melhor que a do outro; e conforme as rodadas da batalha vão passando, espera-se que o nível dos movimentos apresentem um grau cada vez maior de dificuldade técnica. É um jogo do momento, onde o improvisador não vai "desperdiçar" seu melhor movimento, vai estudar o oponente, o momento, o espaço, para dar a melhor "cartada" quando sentir que for necessário.

Com esse exemplo também podemos pensar que nenhum b-boy ou b-girl vai para uma batalha despreparado(a), pois isso poderá levar ao fracasso. E assim é na Improvisação em dança, é preciso um preparo anterior, estudar as possibilidades para no momento da cena ter escolhas conscientes. O mesmo pode ser pensado para os cantadores e repentistas que são um dos maiores improvisadores de nossa cultura brasileira-nordestina. Esses cantadores, repentistas, utilizam como estímulo e material para a improvisação sua história, contexto social e suas influências culturais, e é um movimento coletivo, pois, o cantador canta em nome de todos, quer expressar o que todos podem sentir como seu. Como nos diz Alves (2009):

No desafio vence o que tem melhor nos repentes a fixar o assunto em debate. O repente é justamente a maior demonstração de habilidade e de talento que o cantador pode revelar. Nas respostas ao adversário, o repente, compreendido como assunto do momento auferido mais diretamente, é a mais alta expressão que o cantador pode revelar (ALVES, 2009. pág. 11).

A Improvisação também possibilita experiências e experimentações com outras técnicas de dança e linguagens artísticas no processo investigativo de preparação e também como a própria cena, sem deixar de lado seu aspecto Improvisacional.

Quando entendemos a Improvisação como um diálogo, podemos compreender melhor seu processo compositivo, não existe comunicação sem escuta, troca de informações, pausas, reflexões, presença, olho no olho, sem atenção, sem estar no mesmo assunto. E isso requer treino, porque é difícil ouvir, é difícil se comunicar, criar um diálogo, conversar, conversar junto; ainda mais na Improvisação, que parte do pressuposto do encontro de corpos diferentes e que devem, no momento da improvisação, ouvir o outro e se fazer entendido, comunicar e tentar compreender o que está acontecendo. Esse diálogo é gerado pela própria prática de se Improvisar, o que resultará em recursos que nos possibilitem desenvolver melhores formas de comunicação, seja para ouvir o outro, seja para ser ouvido. Esses recursos que possibilitam a construção dessa percepção e diálogo podem ser os Jogos, a Composição em Tempo Real, os estímulos, as técnicas, as propostas, o lugar comum. Além disso, é fundamental perceber que cada um se comunica de um jeito, tem um tempo para assimilar tudo e responder. A este respeito Ramos e Silva (2015, p. 142) fazem a seguinte observação:

Entendemos que na improvisação em dança, estar em experiência de improvisação é se colocar em pesquisa, mantendo a atenção e a percepção ampliadas para agir de maneira a estabelecer relação com o outro e com o ambiente, relacionando com seu entorno e transformando essa experiência em material cênico.

Existe dentro das práticas Improvisacionais essa busca pela atenção e pela percepção tão essenciais no fazer artístico, e que é difícil de conseguir muitas vezes porque essa relação com o outro, com o ambiente, e até do improvisador com ele mesmo, é tomado pela vaidade, pela preocupação estética e pela "disputa" por uma proposta pessoal (muitas vezes sobrepondo às propostas coletivas). Nessa direção, é preciso reforçar o entendimento de que a Improvisação se trata de uma composição do aqui-agora; assim sendo, a poética desenvolvida em cena é construída pelo coletivo e não por uma proposta meramente individual. Se a Improvisação for individual, cabe ao dançarino estar atento e consciente ao que o momento "pede".

Nesse sentido, algumas sabedorias imprescindíveis de serem trabalhadas pelo improvisador colaboram na estruturação de um ser social: o saber ouvir; o desenvolvimento do sentido de presença no instante presente; a capacidade de observarmos nossas características a fim de nos relacionarmos de maneira mais dialógica

com o coletivo ao qual estamos inseridos; a habilidade de ser agente ativo, colaborador, criativo em prol de uma obra (artística ou social); a possibilidade de vivenciar experiências relacionais amplas e sensíveis por meio de um corpoespaço que deseja expandir suas potencialidades (RAMOS e SILVA, 2015. p. 147).

Assim, no jogo da Improvisação brincamos com vários elementos, hábitos corporais, memórias, trocas do instante, sendo que todos estes elementos estão sendo tecidos pelas estratégias de jogo/criação e traduzidos em movimento. Essa dança é sutil e acontece em milésimos de segundos, e ao mesmo tempo, na mente, na pele, no olhar, no suor. Para se perceber isso, nossos sentidos precisam estar acionados no agora, através de uma atentividade sutil, como sugerida por Anne Bogart e Tina Landau ao desenvolverem os Viewpoints. Não é, portanto, um olhar fixo em algum ponto, pois o olhar fixo delimita e foca, o olhar sutil é aquele que está livre para caminhar por todos os elementos que estão presentes no espaço. A movimentação gerada como resultado da soma de todos esses elementos precisa ser muito generosa, a fim de que os outros improvisadores possam tecer essa rede e costura-la com as redes de todos os demais envolvidos no jogo. Nessa direção é que compreendemos que:

As possibilidades de reconexões de movimentos, de acordo com o contexto e as novas inflexões, ampliam as condições de composições; porém, de todo modo, continua presente uma impotência do artista em relação à composição totalmente imprevisível (GUERRERO, 2008. p.23).

Por que isso acontece? Há várias respostas possíveis, mas buscamos assinalar aqui que a Improvisação não se prende a uma técnica de dança específica, como o balé clássico ou a dança moderna, sua proposta é a de experimentar o espaço, o corpo, e o movimento, buscando as inúmeras possibilidades que ali existem, assim como uma criança faz ao brincar. Talvez por isso essa potência/impotência expressa nessa forma de produção/criação artística, diferente do que acontece em outras danças.

Isso acontece porque existe na dança (especialmente a clássica) uma preocupação pela condição do corpo do dançarino (se tratando do físico) e pela "beleza" do movimento (se tratando de técnicas e estéticas); e essas são as menores preocupações da Improvisação em dança. Improvisar em dança requer outros elementos físicos, técnicos e estéticos e, por mais que a pessoa possa improvisar em outras situações da vida, isso não quer dizer que ela será capaz de

criar/compor na Improvisação em Dança requer situações e propostas de composição que se diferenciam, sobremaneira, das ações de improvisação que acontecem no nosso dia-a-dia. Segundo Guerrero (2008. p. 25):

Para Dunn (1987), a improvisação tem como objetivo surpreender artista e público, constantemente, com respostas imprevistas e bem encadeadas. A variedade e flexibilidade são, para ele, elementos fundamentais para quem improvisa, pois a composição necessita de contrastes nos movimentos. Por isso, o treinamento corporal torna-se a ferramenta mais importante. Ele desenvolveu um treinamento no qual os dançarinos podiam ampliar o repertório dos movimentos individuais, assim como as possíveis conexões de movimentos.

Assim como os cantadores e repentistas, que desenvolvem as suas emboladas a partir das suas histórias/memórias, os improvisadores trabalham com seus hábitos/memórias que, à medida que as cenas acontecem, são recuperados para e transformados para dar sentido à cena. Por isso é preciso estar atento, para poder a cada apresentação ter a expertise de encontrar novos caminhos e, se perceber que está seguindo o mesmo caminho, tentar caminhar diferente por ele. Também é preciso estar atento para perceber as muitas tensões que existem em cena e ser capaz de evitar automatismos para que se possa viver a própria cena, sem limitar a construção da vivência e a composição, seja ela individual ou coletiva.

Nessa direção, acredito que não exista uma proibição de imprimir no nosso Improvisar o nosso jeito de dançar. Existe um jeito "Larissa" de Improvisar, um jeito Maria, Ana, João. Todos eles são caminhos, possibilidades que traduzem maneiras pelas quais os nossos corpos constroem sentido para a dança, para a improvisação, para a cena. A preocupação em tentar se cobrar a novidade a todo custo pode, na verdade, "travar" o corpo de compor com liberdade. Por isso existe a necessidade de treinamento, pois ele é que possibilita aos artistas saberem lidar com todas essas informações para, então, saberem como solucionar os possíveis problemas, como dialogar com o outro em cena, como ampliar as possibilidades de composição em uma improvisação.

O grau de vivacidade depende, portanto, do estado de alerta na qual o improvisador se encontra, na atenção às ideias em fluxo, na consciência do processo de composição. Se um dos pontos para Improvisar é buscar novos caminhos, é preciso sempre exercer a criatividade, estar aberto a respostas que não possuem uma única lógica e a construir possibilidades de respostas que contrariem as formas tradicionais de composição. É preciso ser/estar criativos sempre, nas

aulas, nos treinamentos, na cena. Ser criativo requer, contudo, estar alerta, estar atento a tudo em nós e ao nosso redor (o que eles nos causam, como nos afetam, o que geram em termos perceptivos ou emocionais, etc.) e a partir da percepção do que nos acontece, Improvisar. Se a cada dia estou com um humor diferente, um estado corporal diferente, e me relaciono com as pessoas e com o tempo-espaço de maneiras diferentes e estou atento ao que me passa e a como responder a cada uma dessas situações, posso, a partir dessa relação, propor novos caminhos, novas resoluções para as regras do jogo cênico. Sendo assim, não podemos ignorar o que sentimos, o que somos, como estamos, como dançamos, o que fazemos, pois esses hábitos é que serão ressignificados e gerarão novas possibilidades improvisacionais. Improvisar é, assim, provocar, mobilizar, experimentar, se perder, se encontrar, para ir gerando no corpo essa "inteligência", pois é através das vivências que o corpo vai gerando assimilações e vai aprendendo, vai "sabendo" como se mover.

Compreendo que tudo isso são reações instintivas de sobrevivência que se tornam recursos que podem ser acionados a partir dos elementos apresentados no momento presente da Improvisação. Entretanto, essa dinâmica não acontece se não houver uma percepção aguçada e uma expertise que são características essenciais que possibilitam ao improvisador se mover e se relacionar no aqui-agora. A questão é que para acessar essa percepção e essa expertise é necessário trabalhar a sensibilidade perceptiva, a memória, o conjunto de ideias que se tem sobre o mundo (ainda que momentâneas), os instintos, as reações, os reflexos, as escolhas conjuntas e/ou individuais. É o acesso a um repertório de movimentos, de técnicas de dança, de saberes constituídos ao longo do tempo, de experiências vivenciadas em outros momentos que não apenas o da cena, que auxiliam o improvisador no aqui-agora. O inédito é o tempo em que a cena acontece, com todos os seus imprevistos, e o improvisador atento consegue captar essas informações e caminhar por uma resposta diferente, que talvez não seja uma resposta que nunca tenha tido, mas certamente com elaborações que as diferenciam de todas as outras respostas já dadas.

É preciso também gerar tensões diferentes para não cair na armadilha da cena e fugir da Improvisação. É preciso ter paciência para que se compreenda o momento de jogar, compor, dialogar, não esperando que um *insight* "caia do céu", mas provocando possibilidades e saindo, principalmente, do que é confortável e cômodo, sem, contudo, fugir do propósito da cena, da temática, do discurso que se

pretende construir. A busca por se reinventar deve ser natural e orgânica, através da permissividade para não "travar" a busca pelo novo.

O aspecto de vivência-aprendizagem que a Improvisação nos revela em seus processos nos mostra a forma como nos relacionamos com o mundo em que vivemos e nos revela que o modo como percebemos o mundo e como nós nos percebemos. Uma troca mútua, às vezes até imperceptível, não palpável, subjetiva e singular. Estar em modo de experimentação, em Improvisação, não é uma tarefa fácil, pois é se colocar numa posição vulnerável e com os sentidos abertos. Ester França (2018), ao realizar uma leitura de Jorge Larrosa Bondía acerca da experiência, nos faz a seguinte afirmação:

Na contramão da cultura de um século que se entrega à velocidade da circulação das informações, encontramos um esvaziamento das experiências, e dessa maneira, segundo Bondía, para que "algo nos aconteça, nos toque", é necessário uma interrupção. Para o filósofo, ao sujeito da experiência requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Esse "parar para" é um exercício, que pode aparecer nas práticas de Improvisação em dança, pois é "parando para" que entendemos como nos movemos e como nos movemos com os outros. Nas percepções dos acontecimentos é que descobrimos quais escolhas queremos fazer nessa dança; é, portanto, um jogo, onde os dançarinos são as peças e o tabuleiro é o palco, e é neste espaço onde são tomadas algumas decisões (e onde outras são deixadas para trás), onde perder e ganhar não é o fim, mas apenas o processo.

Ester França (2018, p. 157) diz que "a composição na dança contemporânea é um processo subjetivo que não segue regras externas preestabelecidas, sendo portanto uma operação poética". Contudo, eu diria que a Improvisação pode também acontecer a partir de regras externas e a por meio delas construir sua poética, pois o movimento na Improvisação é subjetivo, uma vez que essa atenção pode ser alterada no momento da Improvisação, mudando o foco e exigindo assim a exploração desses sentidos da consciência. Ester França (2018) vai dizer que o foco do improvisador muda o tempo todo, pois envolve

propriocepção, imagens mentais sendo criadas no momento, suas reações emocionais estimuladas no momento da Improvisação, criando conexões e provocando conflitos e tensões. É através das nossas associações, leituras e reações a todos esses estímulos que vamos desenhando nossa dança no tempo-espaço, aqui-agora.

Essa dramaturgia na Improvisação é desenhada através do sensível, do perceptível, do que toca, e move. O aqui-agora é carregado de materiais que podem ser remodelados, construídos e desconstruídos em cena, preenchidos de sentimentos e sentidos, e a possibilidade, o risco, a exposição é o caminho para a Improvisação acontecer, impressa de nossas histórias, vontades e escolhas.

Determinadas habilidades não se conquistam apenas no momento da cena, mas com um dedicado e refinado trabalho de pesquisa de movimento e estudos do corpo e espaço/tempo. Continuamente os processos de preparação para a Improvisação são estudados para evitar automatismos, caso haja necessidade, além de preparar o corpo de maneira atenta na busca de diálogos a partir de movimentos e na tentativa de criar mais repertórios. Porém, de maneira relativa, olhar todas essas formas de mover e tentar exercitar as várias possibilidades de ressignificação desses hábitos, e apesar dessa ação re-definir novos hábitos, o princípio de trabalhar com a consciência corporal a partir de um olhar mais atento, faz desenvolver nos improvisadores respostas cinestésicas que podem vir a exigir menor esforço físico e uma percepção ampla e mais aguçada.

Podemos apontar que a Improvisação em Dança é, portanto, um sistema do aqui-agora. Todo sistema pressupõe uma organização, e essa organização que compõe o sistema da Improvisação em Dança é composta não só pelo movimento do corpo, mas também pelo seu entorno, pela relação entre causa e efeito a partir das relações do corpo com o ambiente (e do ambiente com o corpo), pela construção de rede de relações que provocam variadas reações, e que são elementos essenciais na composição da cena.

A este respeito, Hugo Leonardo (2008), utilizando da Teoria Geral dos Sistemas para entender a Improvisação, sinaliza que esse entendimento possibilita estudarmos as naturezas diferentes a partir da mesma lógica e, portanto, compreender a complexidade da Improvisação em Dança. Para tanto, ele propõe que consideremos quatro parâmetros sistêmicos principais: conectividade, integralidade, funcionalidade e organização, sendo que, para que um sistema

funcione plenamente, todos os elementos que o constituem precisam estar presentes.

Fazendo uma leitura acerca dessas questões, podemos acentuar que a conectividade se dá como a relação entre os elementos da cena (como improvisadores, espaço, elementos cênicos, cenário, figurino, som, plateia, luz, etc.); Já a integralidade se estabelece como a condição com a qual esses elementos contribuem entre si para que a composição ocorra de maneira plena; A funcionalidade seria a capacidade que cada elemento tem de fazer com que as peças se encaixem e se organizem; e a organização seria o modo próprio que o sistema encontra de fazer com que as ações tenham uma forma de produção cíclica. Existe, assim, uma complexidade em cada elemento desse sistema, e tudo acontece a partir da consciência e ativação dessa atenção e presença. Esse sistema complexo se apresenta como fundamental para a Improvisação em Dança, principalmente na medida em que podem ser reconhecidos e acionados, seja no treinamento ou na cena. Contudo, é preciso sinalizar que só é possível aproveitar as oportunidades se elas são percebidas.

Quando conectados, os artistas/improvisadores (som, luz, dançarinos, público, espaço, entre outros) conseguem se comunicar a ponto de perceberem quando a cena começa e quando ela deve acabar. Isso também pode se dar através de um acordo prévio, mas é possível que isso aconteça no momento da cena, se todos estiverem atentos e presentes. Tudo isso pode ser possível pela pesquisa prática, aprender a fazer fazendo, se doar, conhecer, se permitir; ou seja, o caminho é estar presente, estar atento, estar conectado, se relacionar.

O estudo da atenção talvez possa ser a maneira de exercitar essa habilidade de escuta e percepção, pois através desse estado físico o improvisador trabalha sua visão, tornando seu corpo como um todo mais sensível ao momento, permanecendo-se conectado e percebendo-se na relação com o espaço/tempo. Isso porque a Improvisação acontece em articulação com o momento, e para isso o improvisador precisa estar atento, se não, sua dança se torna apenas movimentações soltas, descaracterizando e enfraquecendo o sentido da Improvisação em dança enquanto cena, e se tornando apenas uma experiência pessoal, não tornando a Improvisação um processo de criação e/ou cena artística.

Márcia Almeida (2015) relaciona a Improvisação com a noção do tempo presente, e que nesse presente, a relação entre coreógrafo e bailarino se dá através

de uma combinação de esforços, assumindo coletivamente a responsabilidade do trabalho. Eu diria que essa relação é tão fluida que pode até ser indistinguível, pois a criação/composição não se dá fora do improvisador; ele é a Improvisação. Nessa direção, ela também discute o tempo para "instalação de certas atmosferas", sinalizando que é preciso um tempo de escuta e diálogo no jogo da Improvisação para que as propostas possam ser coletivas e para que cada um entenda e colabore com o outro em cena. Se há excesso de propostas em cena, tudo pode se tornar superficial e banal e a Improvisação pode se fragilizar a partir do momento em que ninguém se escuta (ALMEIDA, 2015. p. 20).

Esse aspecto é muito importante de ser pensado, pois, por vezes, percebemos que essa problemática é comum não só no momento da cena, mas também nos momento de preparação, onde os improvisadores podem ficar em sua "ilha pessoal" e não se relacionarem de maneira integral com os outros corpos. Essa sensibilidade corporal precisa ser trabalhada juntamente com o estado de atentividade, prontidão, expertise para a cena, uma vez que as propostas e estímulos que vão surgindo na cena não devem ser desperdiçados, a menos que tenha algum propósito. É um jogo de trocas e partilhas, todos são ganhadores. A esse respeito, Ramos e Silva (2015, p. 149) fazem a seguinte observação:

Temos acreditado que a prática da improvisação pode desenvolver a capacidade do sujeito de estabelecer escolhas rápidas diante das problematizações sócio-político-culturais apresentadas no ato do jogo. De outra forma, o sujeito também se torna capaz de estabelecer um profícuo diálogo com os demais participantes da improvisação, permitindo que este possa, num ato de generosidade com a cena que está sendo criada, abandonar a sua escolha individual em favor do acolhimento de uma resposta coletiva.

É disto que se trata a Improvisação, estar conectado com o passado (treinamento, vivências anteriores) e o com presente, com a temperatura do corpo, com o espaço, com o momento, com o público, com o figurino, com o cenário, com a luz, sem nada negligenciar. É desenvolver o difícil exercício de estar aberto e o tempo todo contribuindo e se doando para que a criação aconteça. É estar atento para que a percepção seja constantemente ativada sem, contudo, tornar isso uma tensão, mas sim um exercício colaborativo; afinal, ao mesmo tempo em que você observa, o improvisador é observado; ao mesmo tempo em que você colabora para a cena, os outros contribuem para que o improvisador possa compor em cena.

Depois de analisarmos as definições de Improvisação e fazermos uma breve reflexão sobre os conceitos e princípios elaborados sobre essa temática, entendemos que é importante falarmos sobre como a Improvisação chega ao Brasil, sobre suas principais influências e sobre como artistas e pesquisadores têm olhado para essas questões ao longo dos anos. Não se trata de fazer uma historicização da Improvisação em Dança no Brasil e nem de se apresentar temas que estejam presos a uma cronologia, mas de sinalizar alguns momentos e nomes que julgamos importantes para o entendimento dos aspectos desenvolvidos nesta pesquisa. Assim, escolhemos dois apontamentos históricos que apresentaremos abaixo: a atuação do Grupo TransForma na cidade de Belo Horizonte, especialmente no período entre os anos 1970 e 1980, e a introdução do Contato Improvisação no Brasil a partir da década de 1980.

O surgimento do Grupo TransForma na cidade de Belo Horizonte em 1971, promovido pela bailarina Marilene Martins, foi um importante marco para o desenvolvimento da Improvisação em Dança no contexto brasileiro. Como indicado por Fernandes (2014, p. 06):

O trabalho desenvolvido por Marilene Martins e pelo grupo Trans-Forma aproximava a dança da experiência e dos modos de mover individuais, respeitava-se a diferença de corpos e de experiências, incentivava-se a prática de variadas técnicas de dança, em um espaço que agregava pessoas de diferentes vivências. A criação em grupo, a improvisação, o estudo do movimento, possibilitavam um modo de fazer dança que fugia da formalidade e instituía uma nova proposta para o exercício do dançar.

Este grupo, ao propor novos processos e procedimentos de trabalho, influenciou sobremaneira a forma de criação em dança na cidade de Belo Horizonte e no Brasil, fazendo emergir uma série de artistas que se tornaram, ao longo dos anos, importantes referências no campo da Improvisação em Dança, como Dudude Hermann e Beth Bastos.

Em entrevista ao jornal Hoje em Dia, em 03/06/2019, realizada por Bernardo Almeida, Dudude Hermann conta um pouco da história do Grupo TransForma e aponta como na sua trajetória este grupo escolheu a Improvisação como elemento fundamental no trabalho seu em dança.

Na entrevista ela conta que Marilene Martins sempre foi curiosa em relação às novas propostas de trabalho em dança e, com isso, esteve na vanguarda da dança em Belo Horizonte e no Brasil. Nessa direção, ela construiu uma escola de dança brasileira e, para isso, contou com grandes nomes da dança, como Klaus

Vianna e Angel Vianna, e outras personalidades, inclusive de outros países, que foram fundamentais para a construção dos trabalhos do Grupo TransForma. Este trabalho de promoção de intercâmbio entre artistas foi fundamental para estimular o surgimento de vários artistas e grupos de significativa importância no cenário mineiro e brasileiro, como o Grupo Corpo, demonstrando a importância do Grupo TransForma na história da dança no Brasil.

Hermann ainda conta que a Improvisação como campo de atuação e pesquisa em dança, era uma prática desenvolvida no Grupo TransForma de maneira a garantir uma liberdade nos processos de estudo e experimentação, especialmente em relação à metodologia de ensino proposta por Marilene Martins. É preciso destacar que o trabalho desenvolvido no Grupo TransForma vinha de uma atuação política na esfera da contracultura, reagindo à repressão política daquele momento (afinal o Brasil estava vivendo um momento de ditadura militar), mas também buscando reagir à tendência de supervalorização da dança clássica, que destacava o virtuosismo dos corpos no contexto das produções artísticas, o que Marilene Martins não estimulava nos seus alunos.

O trabalho desenvolvido por Marilene Martins e pelo grupo Trans-Forma aproximava a dança da experiência e dos modos de mover individuais, respeitava-se a diferença de corpos e de experiências, incentivava-se a prática de variadas técnicas de dança, em um espaço que agregava pessoas de diferentes vivências. A criação em grupo, a improvisação, o estudo do movimento, possibilitavam um modo de fazer dança que fugia da formalidade e instituía uma nova proposta para o exercício do dançar (FERNANDES, 2014. p. 8).

Trabalhando dessa forma, estimulando a individualidade, valorizando os mais variados repertórios de dança, e respeitando cada corpo, Marilene Martins desenvolvia uma atuação crítica nos dançarinos que era fundamental no processo artístico, mas que também refletia na construção política e social dos dançarinos de modo que estes mobilizassem as realidades em que estavam vivendo. Essa também era uma maneira pela qual Marilene Martins consolidava uma arte de resistência à tendência de padronização dos corpos e da dança, contrapondo-se politicamente ao governo da época, assim como ao conservadorismo e tradicionalismo da dança, tanto em Belo Horizonte quanto em todo o Brasil.



Figura 7: Vídeo Figuras da Dança - Marilene Martins.

Fonte: https://culturaemcasa.com.br/video/figuras-da-danca-i-marilene-martins/

Acessado em: 21/10/2021

Dudude Hermann encerra a sua entrevista apontando que participar do Grupo TransForma foi um importante marco para sua decisão por explorar a Improvisação em Dança como área de atuação, e que este foi fortalecido a partir do seu contato com a coreógrafa holandesa Katie Duck, em 1996, onde houve uma intensa identificação por seu trabalho, especialmente pela proximidade de ideias e processos entre as propostas de Duck e aquelas vivenciadas no contexto de sua formação no Grupo TransForma, dando mais certeza à Dudude de que o que ela fazia era "normal", como ela mesma diz.

Já o Contato Improvisação se configurou no Brasil mais como um movimento, arquitetado e agenciado por diferentes artistas e grupos, do que como uma ação pontual de algum artista ou grupo específico. Ainda assim é notório que há nomes e figuras muito importantes para a sua disseminação no país, assim como é possível apontar que todos os caminhos do Contato Improvisação no Brasil se deu a partir da relação com as referências norte-americanas e europeias, especialmente aquelas advindas da Judson Dance Theater³.

A respeito da introdução do Contato Improvisação no Brasil, o professor Fernando Neder (2005) aponta que a primeira aula ocorreu no ano de 1988 no Rio

2

O contato improvisação surge na década de 1970, com Steve Paxton. Com influências do Aikido, o contato improvisação combina técnicas de consciência corporal, expressão livre do movimento e princípios de queda, rolamento, carregamento, condução, etc. Para mais informações indico os sites https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr e https://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr e https://www.mucina.com.br/ci. Acesso 14 Jun. 2022.

de Janeiro e que a mesma foi promovida pelo artista Guto Macedo, que é graduado em Artes Cênicas pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), mas que também tem parte de sua formação constituída em Nova York. A aula foi ministrada no espaço do Grupo Coringa, que na época era dirigido pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa, uma de suas fundadoras.

Uma figura representativa que foi muito importante para divulgar e por desenvolver o Contato Improvisação no Brasil ao longo dos anos 1990 foi Isabel Tica Lemos, diretora, bailarina, orientadora corporal, professora, fundadora do Estúdio Nova Dança e intérprete da Cia Nova Dança 4, que tinha em seu trabalho fortes influências europeias, já que sua graduação aconteceu em Amsterdam, Holanda (1987).

Apesar das influências europeias e norte-americanas relacionadas à sua formação e ao contexto de surgimento do Contato Improvisação junto ao trabalho desenvolvido por Steve Paxton, Tica Lemos trabalhou de uma maneira muito singular em sua proposta de estudos e composições com o Contato Improvisação. Em entrevista realizada por Diego Pizarro, transcrita e disponibilizada no artigo intitulado "Contato-Improvisação no Brasil pela Trajetória de Isabel Tica Lemos", ela diz: "eu trouxe o Contato, mas que eu vim com o pacotão dessas informações somáticas. Então, o Contato-Improvisação veio naturalmente para mim em uma rede de conhecimentos que foi gerada na minha formação" (PIZARRO, 2015, p. 203).

Ao mencionar as influências da Educação Somática em sua formação, é preciso destacar também a sua relação com as artes marciais do *Aikido* e *Ki-Aikidô*, fundamentais no tipo de trabalho com o Contato Improvisação e na relação deste com as características impressas por Tica Lemos no Brasil. É preciso destacar a sua preocupação tanto no que se refere à prática desenvolvida por ela com o Contato Improvisação, mas principalmente na relação que ela estabeleceu com o ensino do Contato Improvisação, constituindo uma profunda relação com os processos formativos em dança e buscando fazer com que os alunos entendessem todos os passos para cada processo de estudo do movimento e de sua execução. Essa também era uma preocupação e uma atenção que Steve Paxton apresentava em seu trabalho e no desenvolvimento do Contato Improvisação, além de ser um aspecto muito importante na maneira como ele pensava os processo de disseminação dos preceitos e procedimentos para o desenvolvimento do Contato

Improvisação mundo afora e para a formação de dançarinos que atuariam no campo da Improvisação de Contato.



Figura 8: Assista: Tica Lemos - Aikido e Contato Improvisação. Acesso em 19/11/2021

É importante conhecer e compreender todos esses aspectos e influências que o Contato Improvisação foi gerando ao longo de sua construção, para observar como com o tempo surgiram novas perspectivas e necessidades de estudos e experimentações cujos objetivos eram o de ampliar o campo de atuação e de entendimento desse campo de atuação, sobretudo no que se refere à Improvisação em Dança.

Buscando compreender como o trabalho com a Improvisação em Dança, especialmente o estudo da Improvisação como cena, é realizado hoje no Brasil, essa pesquisa buscou selecionar grupos artísticos e de pesquisa para que compusessem o universo desta pesquisa. A intenção era a de buscar compreender como esses grupos desenvolvem os seus trabalhos e se estes atuam no processo de investigação da atenção como elemento fundamental da improvisação em dança. Para tanto, selecionei 6 (seis) grupos de pesquisa que trabalham com a Improvisação em Dança em diferentes lugares do país: Bahia, Paraíba, Ceará, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

O questionário⁴ elabora do para a realização da coleta de dados da pesquisa foi enviado por e-mail no dia 6 (seis) de abril de 2021 (dois mil e vinte e um) e a participação no mesmo foi de consentimento livre. A intenção do questionário era estabelecer um diálogo com estes grupos/coletivos para que as respostas contribuíssem com as análises a serem desenvolvidas no contexto dessa pesquisa. As respostas ao questionário⁵ possibilitou traçar uma linha de diálogo que permitisse conhecer os trabalhos desses artistas e grupos/coletivos, entender como estes têm sido feitos e quais suas referências, bem como compreender como trabalham e desenvolvem o treinamento da atenção nos processos de composição e cena da Improvisação em dança.

Apenas 3 (três) grupos/coletivos enviaram as suas respostas, sendo eles: Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço/Conectivo Nozes, Grupo de Pesquisa Radar 1 e Grupo de Estudos em Improvisação em Dança/Substantivo Coletivo. Será sobre estes três grupos que a nossa análise será lançada e, desse modo, o resultado dessas análises não deve ser generalizado a todas as experiências em Improvisação em Dança, mas sim considerar que os resultados aqui apresentados são aqueles possíveis a partir da observação das circunstâncias e características apresentadas por estes grupos/coletivos em suas práticas de pesquisa e criação.

O Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço, coordenado pela multiartista e pesquisadora Ana Carolina Mundim, que acolhe o Conectivo Nozes⁶, grupo artístico que é um braço de extensão do grupo de pesquisa, atua em Fortaleza/Ceará e está vinculado à Universidade Federal do Ceará. O grupo conta, atualmente, com 13 estudantes de graduação dos cursos de Dança (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal do Ceará - UFC e tem por finalidade investigar o corpoespaço na atuação da improvisação e da composição em tempo real, focando no universo coletivo e estimulando o desejo ao desenvolvimento de pesquisa artístico-acadêmica.

O Grupo de pesquisa: Radar 1⁷ é um Grupo de Improvisação em Dança, de João Pessoa – Paraíba-Brasil, vinculado à Universidade Federal da Paraíba, e

⁵ As questões com as respostas na íntegra, bem como os termos de autorização para uso dos textos, podem ser encontrados nos anexos B e C desta pesquisa.

⁴ Anexo B, página 91.

⁶ Saiba mais sobre o grupo em: http://conectivonozes.blogspot.com/

⁷ Saiba mais sobre o grupo em: https://pt-br.facebook.com/gruporadar1/

que conta com participações rotativas e fixas de integrantes, tendo uma média de 8 pessoas em suas atividades. O interesse do grupo, conforme apresentado em resposta ao questionário, é "criar um ambiente interdisciplinar de encontro para a experiência da prática da improvisação em dança, e da relação com lugares da cidade entre público e privado, para fins de experimentos, reflexões e apresentações artísticas". Nessa direção, o grupo se encontra com uma periodicidade semanal, levando em consideração a realidade das pessoas que o compõem naquele período, as demandas de investigação coletivas ou individuais e os projetos desenvolvidos pelo grupo que demandam desenvolvimento processual.

Por fim, o Núcleo de Estudo de Improvisação em Dança — NEID é um grupo de pesquisa, vinculado à Universidade Federal de Uberlândia — UFU de Minas Gerais, que traz associado a ele o Substantivo Coletivo⁸, um grupo artístico que atua como braço de extensão e que desenvolve ações artísticas e culturais. Atualmente são seis participantes fixos, entretanto sempre há a possibilidade de entrada de novas pessoas, pois o grupo se coloca aberto ao diálogo e ao processo formativo de novos artistas. Nessa direção, o grupo aponta que têm o interesse de pesquisar a improvisação em dança nas suas vertentes pedagógicas e criativas, elaborando trabalhos artísticos com foco na composição em tempo real. Para tanto, organiza suas atividades com encontros semanais onde realizam estudos de textos e desenvolvem pesquisas criativas no campo da improvisação.

Ainda que tenhamos estabelecido diálogo com apenas três grupos/coletivos e que estes se caracterizam por estarem diretamente vinculados a instituições de ensino superior, reconhecemos que a Improvisação em Dança se destaca como campo de atuação muito mais amplo, especialmente se pensarmos a atuação de artistas e grupos independentes no Brasil. Contudo, é evidente que, enquanto campo de investigação, a Improvisação em Dança encontra nas Universidades o seu campo mais fértil, seja porque é o espaço onde estes estudos experimentais podem ser desenvolvidos de modo mais verticalizado, seja porque há uma possibilidade de financiamento dessas pesquisas pelas agências de fomento à pesquisa acadêmica, seja porque a produção que subsidia os nossos estudos (inclusive o dessa dissertação) tenha sido substancialmente aumentada pelas produções de dissertações, teses e artigos desenvolvidos no contexto acadêmico.

_

⁸ Saiba mais sobre o grupo em: https://substantivocoletivo.com.br/index.php/membros/

É notório, também, que as produções que referenciam este trabalho se ancoram em algumas postulações sobre o campo da Improvisação em Dança, como por exemplo: o interesse pela pesquisa coletiva; o desejo por não definir conceitos para improvisação; o entendimento da Improvisação em Dança como campo de atuação específico, com epistemologias e metodologias próprias; o diálogo constante entre a Improvisação e outros campos de pesquisa, internos ou externos ao campo das artes; a busca pela construção das experiências efervescentes do aqui-agora; a busca pela produção de uma composição instantânea, de uma composição em Tempo Real.

Por fim, é preciso também destacar que esses estudos trazem à tona o fato da Improvisação em Dança ser produzida por grupos que se articulam de forma intensa em suas produções, o que faz com que seus integrantes estejam sempre produzindo interlocuções e diálogos em suas pesquisas, muitas vezes se referenciando na construção de seus trabalhos. Nessa direção é preciso reconhecer que existe uma rede de conexões⁹ e que esta tem sido gerada no Brasil a partir de pesquisadores e grupos de pesquisa que se lançam no estudo da Improvisação em Dança, buscando construir caminhos para a promoção da Improvisação como campo autóctone da dança no Brasil. não os únicos, mas um dos principais suportes referenciais que alguém que esteja iniciando seus estudos sobre, pode ter acesso.

⁹ O Grupo Bando é um grupo de estudos sobre Improvisação em Dança que surgiu durante o período de isolamento social em decorrência da Pandemia no COVID-19 com o objetivo de ser um espaço de diálogo sobre a Improvisação em Dança, reunindo uma série de artistas e pesquisadores atuantes nessa área e propondo, entre suas ações, o mapeamento da Improvisação em Dança no Brasil. Eu frequentei algumas reuniões deste coletivo que contribuíram para meu entendimento de muitos aspectos da Improvisação e suas possibilidades, além de ter me dado o privilégio de conhecer e conversar com várias pessoas são mencionados como referenciais teóricos nessa pesquisa.

3. JOGO, COMPOSIÇÃO E CENA DA *IMPROVISAÇÃO* EM DANÇA

O exercício criativo é, e sempre foi, para mim, um valioso instrumento e meio de construção e percepção de si no mundo (PINHO, 2009, p.60).

É certo que a Improvisação em Dança acontece de várias maneiras, seja como treinamento, como ferramenta de composição coreográfica (que vai gerar material para a criação de movimentos e de um futuro trabalho artístico), como material para jogos ou como a própria cena Improvisada. Depois das discussões iniciadas no capítulo anterior, aqui proponho o entendimento sobre a organização da Improvisação enquanto modo de composição na Dança a fim de perceber como o uso e o treinamento da atenção são importantes nesses processos.

Para tanto, buscando desenvolver uma reflexão acerca da Improvisação enquanto composição, como a própria cena da dança, destaco duas perspectivas na tentativa de desenvolver uma reflexão capaz de dar suporte para essa discussão: a primeira é relativa à Composição em Tempo Real como técnica/método de trabalho e também como delimitadora da própria cena improvisada; a segunda é sobre o jogo como elemento capaz de promover o desenvolvimento da composição e como procedimento na construção de cenas Improvisadas.

Ainda que a discussão esteja dividida nestas duas perspectivas, as quais têm como objetivo explicitar estes modos de composição da cena improvisada, não se trata de limitar a cena improvisada a estes tipos/modos de composição, mas de assinalá-los por terem sido os mais recorrentes nas respostas dos grupos pesquisados. Também dou atenção a estas duas propostas pelo fato delas fazerem parte da minha experiência como artista-pesquisadora da Improvisação.

Ao final desse capítulo, busco fazer uma discussão acerca da relação entre a composição em tempo real e o jogo como elementos importantes para pensar a atenção como elemento fundamental na Improvisação em dança. Essa busca tem o objetivo de promover um debate acerca da atenção enquanto elemento imprescindível nos processos de treinamento e de composição/criação na Improvisação em dança, assim como para trazer à tona como os grupos pesquisados trabalham com esses elementos em suas práticas e processos criativos/compositivos.

3.1 COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL: MODO COMPOSITIVO EM DANÇA

Buscamos apresentar uma discussão que analise a Composição em Tempo Real em duas perspectivas: a primeira diz respeito à proposta metodológica desenvolvida por João Fiadeiro (2015) e posteriormente revisada por uma série de artistas, com enfoque principalmente na proposta de Fernanda Eugenio (2011-13) na construção do método AND; a segunda refere-se à discussão que atravessa alguns trabalhos e pesquisas de artistas e grupos que propõem pensar a composição em tempo real como sendo a própria cena Improvisada.

O que propomos é que essas discussões estejam permeadas pela perspectiva da composição em dança, pensado nas distintas maneiras pelas quais a composição em tempo real pode ser acessada no trabalho da Improvisação em dança, seja como treinamento, como elaboração cênica ou mesmo como a própria cena.

João Fiadeiro é um artista, coreógrafo, performer, professor, residente em Lisboa (Portugal), que desde o final da década de 1980 tem se interessado em novas formas de composição que desconstruíssem a forma vertical observada em grupos/companhias (ou seja, o coreógrafo faz e passa a coreografia para o grupo, que somente a executa).

Para isso, ele desenvolveu a Composição em Tempo Real, um método de criação em dança que desloca a atenção de criação para quem a executa, no momento da cena (FINAMOR, 2017, p.2). E o que seria o Tempo Real? Para entender como João Fiadeiro desenvolve este conceito, recorri a uma entrevista 10 realizada por Pedro Mendes e Rita Lucas Coelho para o site COFFEPASTE 11, que apontam o seguinte:

A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, que pesquisa os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. O objectivo desta prática é, num primeiro tempo, identificar (no meio do ruído e do excesso que nos interpela continuamente) aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. Num segundo tempo, a Composição em Tempo Real apresenta-se como ferramenta de tradução e partilha dessa sensibilidade, entretanto circunscrita, afirmando-se como plataforma de experimentação de modos alternativos de colaboração (FIADEIRO, 2015).

¹⁰ COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL Breve apresentação | REAL TIME COMPOSITION Brief presentation. Disponível em: https://vimeo.com/310072489 Acesso: 20 Out. 2020.

¹¹ COFFEPASTE. João Fiadeiro - Entrevista. Disponível em: https://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/ Acesso: 20 Out. 2020.

Nessa entrevista, João Fiadeiro explica que o Real, tratado no termo, diz respeito ao tempo em que você é afetado por algo ou alguém e o tempo em que você se relaciona com essa afetação. Dessa forma, o que ele estuda é o momento em que a Improvisação está acontecendo e as relações possíveis das pessoas com o acontecimento, o instante da ação, a reação, o estado do corpo no aqui-agora, ou seja, no Tempo Real.

Para FINAMOR (2017), originalmente, a CTR (Composição em Tempo Real) foi desenvolvida com o foco na criação coreográfica; porém, gradativamente, a sua aplicação foi se expandindo transversalmente para outros campos, visando estudar (e criar) relações, e as relações das relações.

Sabemos que no momento da cena, acessamos vários recursos. Inclusive, anteriores ao seu acontecimento, que nos permitem compreender as proposições e estabelecer diálogos que possam organizar a Improvisação. Nossas vivências, memórias, treinamentos, ensaios, *etc.*, são alguns destes recursos que acabam se manifestando no presente durante a realização da cena. A esse respeito, Finamor (2017, p. 06) faz a seguinte observação:

Essa vida interior atua como uma antessala que impede que sinais contraditórios e ações reflexas saiam para fora antes do tempo, permitindo ao compositor ganhar tempo para ficar no lugar de um espectador de si mesmo, ganhando ponderação e distância crítica para, em tempo real, dedicar—se a um dos objetivos principais do trabalho: manter um estado contínuo de tensão entre o passado e o futuro (sentido enquanto direção) e entre si próprio (o eu) e o outro (sentido enquanto significado), ao mesmo tempo que mantém uma receptividade perante o mundo. O método tem, como finalidade última, a ativação e o fortalecimento da intuição.

Esse acesso atemporal é que vai sendo evocado e manifestado, mas o Tempo Real não é só sobre isso. É sobre o resultado de tudo isso. É o que acontece logo após, o momento de afetar-se pelo que acontece no presente e afetar o outro, de manifestar a relação que tudo isso gerou. Como apontado por João Fiadeiro (apud Finamor, 2017), a Composição em Tempo Real é olhar de novo para aquilo que achamos que sabemos e nos deixar mobilizar novamente, nos importando agora com o acontecimento e as relações que se dão nesse acontecimento.

Segundo Fiadeiro (2008), o tempo real a que o método se refere, não é, como pode parecer, uma composição/improvisação ao vivo. É um movimento que ocorre no interior da mente (tanto de quem pratica quanto de quem observa). Logo, é um pré-movimento, uma pré-ação (FIADEIRO, 2008, apud FINAMOR, 2017, p.6).

As escolhas feitas na Improvisação em Dança acontecem, nessa composição, a partir de um repertório intrínseco, gerado no passado e reconfigurado no presente, no aqui-agora. Como nos explica Mundim (2013, p. 04):

É sair do estado de ser crítico para o estado de fazer crítico. Se não concordo, se me oponho, se não gosto, se não me estranho, proponho. Saio do estado de conservação para o estado de proposição. Interfiro, reviro. Rasgo, rompo, fissuro. Uso as regras, desfaço as regras, transcendo as regras, borro as regras, diluo as regras, refaço as regras, desregro.

Nessa direção, ao pensar a Composição em Tempo Real e a cena Improvisada em Dança, penso que a compreensão do que funciona ou não na composição vai sendo descoberta no momento da própria cena e gerando, com isso, uma linguagem sutil e poética, pois toda essa efervescência acontece não só com quem Improvisa, mas também para quem assiste, pois o espectador compreende a história que vai se construindo e desconstruindo em cena a partir de suas vivências. É muito interessante esses dois lados, do improvisador e do espectador, pois tudo o que estamos estudando aqui acontece no corpo do improvisador como um "tornado" de decisões e, para o espectador, esse "tornado" acontece de outra maneira, mas também se dá por meio do seu corpo, através da percepção da cena, das emoções e reflexões que elas geram.

Podemos entender que o Tempo Real se dá, portanto, no pré-movimento, na pré-ação, e que este se revela no contexto da Improvisação "ao vivo". Ele acontece no interior, no estado de corpo e de jogo que o improvisador se coloca, nas diferentes formas de reação, no resultado do que aconteceu nesse interior. É aí que se estabelece também a atenção, percepção e tudo o que falamos aqui, nessa seleção de escolhas de como agir.

Outro aspecto importante no processo de entendimento da Composição em Tempo Real é que a mesma se vale, nos processos de construção da cena Improvisada, da escuta e da resposta, entendendo que a não reação é uma escolha, ou seja, é também uma reação ao que acontece. O improvisador trabalha com muitas possibilidades em cena: com os recursos dispostos para a composição, com a proposta da cena, com a música, com o figurino, com a luz, com a plateia, com o espaço cênico, com suas emoções, com suas memórias, com suas expectativas, com suas experiências, com suas vontades, com seus medos, com as propostas de jogos, com as regras... Mas, como assinalam Weber, Mundim e Meyer (2013), o excesso de propostas em cena pode tornar tudo superficial e banal.

A Improvisação se fragiliza quando há muitas propostas e, nesse ínterim, todos querem "dizer" e ninguém se propõe a "escutar". Como tudo na Improvisação o processo se dá a partir da escuta e da reação às proposições lançadas em cena, a falta de escuta é um elemento que pode impedir o processo de composição da cena Improvisada. Desse modo, podemos afirmar que o improvisador não precisa estar, durante todo o momento de composição, se movendo numa busca desesperada de mostrar que ele está percebendo tudo e que consegue se relacionar com tudo. A escuta precisa ser acionada justamente para que o improvisador possa melhor escolher como dar continuidade ao diálogo em cena, sendo que, para isso, possa lançar mão do bom senso e do equilíbrio, assim como de sua percepção estética, pois ele é um criador em cena.

O pesquisador Fernando Marques Finamor (2017), em seu texto "Composição em Tempo Real, modo operativo and e a hipótese dos marcadoressomáticos" faz uma descrição sobre a proposta de trabalho prática acerca da Composição em Tempo Real proposta por João Fiadeiro. Para o autor:

> A prática do método de Composição em Tempo Real se desenvolve em estúdio a partir de um dispositivo de jogo extremamente simples: um enquadramento bastante claro espacial (um dentro e um fora) e temporal (um antes e um depois). No início, os participantes encontram-se "fora" do espaço de jogo e o trabalho começa exatamente a partir do momento em que a atenção dos participantes se concentra no espaço "em branco" da área de jogo. Esse olhar (essa atenção) constitui-se enquanto pré-ação, uma antecâmara do acontecimento por vir. A condição prévia para que o trabalho seja bem sucedido é a capacidade que temos para inibir ações reflexas e, por definição, precipitadas. A razão é simples: sendo o tempo (que se ganha ao tempo) o bem mais precioso para que esta prática seja bem sucedida – para mapear uma situação, criar hipóteses de relação e, quando o momento chegar, decidir - se o participante age por reflexo, por impulso, sem ter em consideração a situação em si, mas exclusivamente a sua necessidade pessoal, esse tempo (distendido, suspenso, aumentado) deixa de existir. E sem esse tempo (real), não se pode compor. A sua prática apoia-se em princípios simples, estando entre os mais importantes a transferência do protagonismo do sujeito para o acontecimento. Apoia-se ainda na aplicação de algumas (poucas) regras como sejam: o jogar em silêncio (sem explicações ou justificações); a capacidade de relacionar relações (em oposição à tendência que todos temos de relacionarmos posições); ou a restrição de não se poder fazer duas jogadas em simultâneo (de forma a promover o manuseamento da situação em vez da sua manipulação). O treino processa-se numa lógica cumulativa e circular, num "vai e vem" entre o espaço de "fora" e o espaço de "dentro", só interrompidas por momentos de feedback cirúrgicos e intensos, uma ferramenta central no processo de transmissão (FIADEIRO, 2008, apud FINAMOR, 2017, p. 6).

Nesse processo de estudo da Composição em Tempo Real, podemos pensar a pré-ação (que eu entendo como atenção) como elemento necessário para

que a Improvisação aconteça. Sem o estudo, desenvolvimento e prática da préação, é muito difícil compor, especialmente a partir da proposta desenvolvida por João Fiadeiro em relação ao Tempo Real.

A atenção pode, por meio de exercícios específicos, ser desenvolvida e se estabelecer como uma qualidade no trabalho do improvisador. Assim, no processo de composição durante a cena Improvisada, o improvisador pode acionar essa qualidade a fim de que ela seja o ponto de partida no processo de estabelecimento das relações para a composição e na consolidação de estados de jogo, possibilitando que a cena seja desenvolvida no instante do Tempo Real.

Dessa maneira, e buscando fazer uma analogia com a dimensão do jogo, quando os jogadores podem visualizar o tabuleiro onde vão jogar, as cartas que podem utilizar e perceber se os dados estão ao seu favor é mais "fácil" jogar. Assim, na conexão estratégica entre jogador e jogo, o estado corporal estará acionado, inclusive as suas percepções emocionais e a sua atenção. É nessa direção que Finamor (2017) traça uma interlocução entre a emoção e a cognição nos processos de composição na Improvisação em Dança. A este respeito, ele diz:

> A interação entre a emoção e a cognição provê o aparato necessário para o indivíduo conseguir agir no processo decisivo, permeando todas as áreas de sua vida, sendo que essa constante troca aparelha o ser humano para efetivamente atuar no mundo, construindo a sua individualidade e seus traços identitários, assim como a sua noção de grupo e de mundo, ainda que com suas diferentes percepções, pois o que acontece objetivamente não é o que é percebido subjetivamente, ou seja, o que acontece efetivamente provoca diferentes percepções, tantas quantas forem os indivíduos que participarem de determinado acontecimento (FINAMOR, 2017, p. 9).

O acionar essa atenção gera uma conexão que não deixa de ser afetiva. É um processo cognitivo por todas as conexões e processamentos a serem feitos, que na prática acontecem em segundos e que, se o improvisador está aberto a jogar, gera uma conexão emocional, de troca e partilha, reafirmando como a troca e a conexão se torna importante no trabalho coletivo da improvisação.

O encontro de Fernanda Eugênio e João Fiadeiro, ocorrido entre os anos de 2011 até 2013¹², tinha como objetivo o desenvolvimento de estudos acerca da Composição em Tempo Real como uma ferramenta capaz de provocar a produção de perguntas que fossem capazes de gerar materiais que alimentassem as

¹² Fonte: https://www.escavador.com/sobre/3934024/fernanda-eugenio-machado acesso: 06.fev.2022.

investigações sobre composição na Improvisação. Assim, as perguntas geradas nos processo de experimentação eram respondidas com outras perguntas, contradizendo o jogo das respostas que as pessoas normalmente esperam. Essas perguntas abriam espaço para respostas que tinham como função gerar outras perguntas.

Esse trabalho foi denominado como Modo Operativo AND (M.O_AND). A proposta se caracteriza como um jogo que busca estimular a produção de perguntas a serem respondidas com outras perguntas. Seu desenvolvimento requer de quem participa um alto grau de atenção, já que se trata de um trabalho que estimula a atenção e a desafia enquanto se constrói cenas Improvisadas.

O jogo do M.O_AND pode se dar em três escalas: a escala maquete, que é desenvolvida num espaço reduzido (demarcado por fita crepe, ou em uma mesa), e na qual objetos diversos (até mesmo dos próprios participantes) são utilizados; a escala corpo, em que os participantes atuam dentro de um espaço maior (também demarcado por fita crepe), utilizando seus próprios corpos (e, também, objetos diversos); e a escala vida, na qual o jogo é transportado para a vida cotidiana, nas mais diversas situações, e em que se utiliza os mecanismos disponíveis para fazer com-posições (tomar posições com), exercitando a escuta e, consequentemente, a criação de relações que visam o viver juntos e sem ideias. O desenvolvimento do jogo se dá de forma simples, porém poderosa e transformadora, colocando em pé de igualdade sujeitos, objetos e acontecimentos. A partir de um acidente, é aberta uma primeira posição, que é uma proposta. Através do exercício da escuta interior, de não se precipitar, de adiar, de apresentar (e não representar), de re-existir (e não resistir), de efetuar uma des-cisão (em vez decisão), surge uma segunda posição, que cria uma relação com a primeira. Depois, da mesma forma, surge uma terceira posição, criando uma relação com a relação. A partir daí, está criado um cenário, um plano comum, em um sentido-direção e não em um sentido-significado, onde o jogo se desenvolve, sempre tentando adiar o fim (mas aceitando-o), e sempre mantendo o jogo das perguntas, respondendo às perguntas com outras perguntas (como já foi descrito) (FINAMOR, 2017, p.9).

Para Guerrero (2008, pág. 14), a distinção entre a Improvisação e outros modos compositivos em Dança está em sua condição de imprevisibilidade, uma vez que ela não conta com uma composição previamente elaborada. A este respeito, Mundim (2013, p.5-6) faz a seguinte observação:

[...] 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 experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexivas 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 (MUNDIM, 2013, p. 5-6).

A Improvisação em Dança é um estado dinâmico. Não existe uma receita que caiba em todos os processos criativos e é nisso que está a sua potência, pois cada coletivo/grupo vai trabalhando aquilo que acredita ser mais interessante e vai explorando as possibilidades compositivas que a experimentação vai proporcionando para cada nova proposta de composição.

Com isso, é possível afirmar que a Improvisação em Dança é dinâmica e suscetível às transformações, pois não parece pretender ser uma técnica estática no tempo-espaço, uma aula pronta em que se cria uma apostila ou um manual que indica algo que deve ser seguido à risca. O que não exclui o fato de que existem características que fazem a Improvisação em Dança ser o que ela é, os estudos que precisam acontecer. Se fogem da proposta principal do que é uma Improvisação em Dança, pode acabar sendo outra coisa, seja um jogo, ou uma coreografia pré definida, ou uma *performance*.

Outro desafio da composição na Improvisação em Dança é que ela constrói uma dramaturgia que é "escrita" no momento da própria cena. Essa escrita se dá a partir dos acordos realizados antes do início da cena ou mesmo a partir das novas propostas e interferências que ocorrem no momento em que a cena está sendo construída. Isso pode gerar inúmeras variáveis de composição para quem executa e, ao mesmo tempo, inúmeras variáveis de leituras para quem assiste à cena.

Com isso, podemos admitir que a construção das dramaturgias, das narrativas e das poéticas da cena ocorre no momento em que ela está sendo executada. Isso exige experiência pessoal, maturidade e técnica do improvisador para conseguir criar um ambiente de relação e uma "atmosfera de criatividade" e não ficar numa "ilha pessoal", ignorando o que os outros estão propondo e não jogando com o coletivo, ou com o ambiente, com o público.

Ou seja, é de grande relevância que os improvisadores desenvolvam "estados de permeabilidade", modos de se tornarem sensíveis ao tempoespaço cênico e às propostas criativas de outros improvisadores para que,
no contexto da cena, se permitam ser atravessados por este conjunto de
percepções/informações e realizem a escolha de ações compositivas
(movimentos, pausa, sons, dentre outros) que julgarem ser mais potentes
para aquele momento. Assim, as ações compositivas acontecem a partir da
capacidade de permeabilidade que os improvisadores possuem para lidar
com os processos compositivos em tempo real. (RAMOS, 2017, p. 314)

Até aqui buscamos sinalizar a Composição em Tempo Real com uma das propostas que têm por objetivo o desenvolvimento de habilidades que buscam trabalhar aspectos compositivos a fim de potencializar e exercitar a composição em cena. É preciso sinalizar que existem muitas outras formas de trabalho que também auxiliam no desenvolvimento de aspectos necessários ao improvisador, especialmente aquelas propostas que trabalham a propriocepção do improvisador, a fim de desenvolver sua escuta, seu estado de atenção e sua percepção compositiva em cena. Contudo, nos interessa pensar, além da Composição em Tempo Real (não método, principalmente procedimento de apenas como como mas criação/composição na Improvisação em dança), o jogo como princípio fundamental de trabalho/treinamento do improvisador, especialmente quando falamos da cena improvisada em dança.

3.2 O JOGO COMO COMPOSIÇÃO NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

O jogo é um elemento muito importante no processo de compreensão da Improvisação enquanto cena. Como apontam Santinho e Oliveira (2013), a Improvisação em Dança é um campo que também se caracteriza pela forte presença do jogo. A esse respeito, elas afirmam que:

A improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista, em primeiro lugar, o caráter de experimentação e espontaneidade. Em alguns casos, há o estabelecimento de regras, como, por exemplo, o estabelecimento de determinada trajetória, temática corporal ou qualidade de movimento, ou até mesmo de sequências e de roteiros de estabelecimento prévios. Porém, há liberdades de escolhas pessoais na realização das ações artísticas, em cumprimento às regras estabelecidas que, na verdade, passam a atuar como propulsoras, como motores para as ações improvisadas (SANTINHO E OLIVEIRA, 2013, p. 44).

É preciso destacar que o jogo faz parte da vida social e está relacionado à brincadeira, ao imaginário infantil, ao divertimento, ao prazer, à linguagem verbal. Ele também pode ser compreendido como uma combinação, uma composição, uma superposição, um mecanismo de tensão. O jogo pode ser de sorte e azar, pode ser fantasia, pode ser atividade essencial em termos fisiológicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais. Pinho (2009) propõe uma reflexão sobre a relação acerca do jogo como uma dimensão do imaginário. Nessa direção, ele aponta:

Existe, entretanto, um significado mais profundo e arcaico, que diz respeito à concepção de jogo como princípio lúdico inato aos seres vivos e que, no homem, pertence ao domínio do imaginário e encontra-se na raiz de toda a sua expressividade (PINHO, 2009, p.20).

O modo de brincar, a brincadeira, o jogo... tudo isso é um reflexo, um ciclo, um ritual. E é nessa direção que Huizinga (2007) aponta que ele faz parte não apenas da vida de seres humanos, mas também do modo de organização da vida animal. Nessa direção, o jogo pode ser entendido como algo anterior à própria cultura e faz parte de uma dimensão estrutural da formação dos sujeitos, estando presente nos processos mais interativos e também naqueles que se organizam para além do que entendemos como real. Nessa direção, e tomando como base o argumento de Huizinga (2007), o jogo faz parte da nossa relação como indivíduo no mundo a partir da nossa construção sociocultural, sendo uma marcação que organiza e orienta como nos relacionamos com a vida e todas as estruturas sociais e culturais, desde crianças.

A respeito do jogo no contexto das infâncias podemos tomar como base os filmes *Território do Brincar* (2015), dirigido por David Reeks e Renata Meirelles, e *Tarja Branca* (2014), dirigido por Cacau Rhoden, que buscam retratar o sentido do jogo e sua relação com as crianças. Neles, o jogo é percebido para além da esfera da vida humana e se instaura como elemento anterior até mesmo à cultura, como afirma Huizinga (2007, p. 6) ao sugerir que "a existência do jogo não está ligado a qualquer grau determinado de civilização, ou a qualquer concepção do universo".



Figura 9: Trailer do filme Território do Brincar.



Figura 10: Trecho do filme Tarja Branca.

Uma das questões que estes filmes apontam é sobre a característica do jogo como elemento inerente ao universo das crianças, algo que se constitui como "natural" em seu processo de socialização. Elas brincam com tudo à sua volta, inclusive com o perigo, com o risco (como quando utilizam elementos como o fogo, a faca, a queda, etc.). É também no perigo/risco que elas fazem descobertas, se transportam para o espaço da imaginação e produzem sentidos para sua intervenção no mundo. Para as crianças, no jogo (no brincar) o tempo parece mais dilatado, não existe pressa para fazer uma simples tarefa, porque não existe uma cobrança para cumpri-la. Só existe o tempo em que a brincadeira acontece.

Como dizia o professor e multiartista Roberto de Abreu em suas aulas na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, o jogo ensina! Nessa direção, podemos observar que o filme Território do Brincar assinala que é no risco da brincadeira que as crianças acabam descobrindo novas formas de viver, de construir, de escapar, ou serem pegos. O território do brincar é, também, o território da criatividade.

Richard Schechner (2006; 2012) organiza suas noções de jogo a partir da filosofia indiana, onde o jogo é compreendido como a base primária da existência (SCHECHNER, 2006, in LIGIERO, 2012, p. 93). É nessa direção que ele passa a entender o jogo como elemento fundamental nos processos de criação no campo das artes e, especialmente, na relação com a performance. Nessa direção,

Schechner (2012) organiza algumas informações que permitem compreender a forma de organização do jogo, sendo elas:

- a estrutura (sincronicamente), que são as relações e os atos que constroem o jogo;
- o processo (diacronicamente), que são os atos que vão sendo executados ao longo do jogo e que vão definindo os seus rumos;
- a experiência, que está ligada aos sentimentos e emoções que afetam o jogo e o jogador, assim como quem assiste ao jogo, atuando diretamente no desempenho dos jogadores durante a realização do mesmo;
- a função, que se referem a como os jogos servem aos jogadores ou às suas comunidades, assim como eles afetam de maneira geral a quem joga e quem assiste;
- o desenvolvimento evolutivo coletivo (das espécies), ou individual do jogo, que são as relações do jogo nos diferentes públicos, suas diferenças e objetivos, ou o alcance do jogo nos processos coletivos ou individuais;
- a ideologia, que é a capacidade de o jogo promover alguma discussão individual ou coletiva e;
- o enquadramento, que s\u00e3o os momentos no jogo em que os envolvidos entendem o andamento do jogo e percebem o que est\u00e1 acontecendo, quando ele est\u00e1 acabando e quando ele se encerra.

Ramos (2017) discute em seu texto, "O Dançar/Jogar/Improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada", sobre o jogo e a Improvisação como elementos presentes nas danças populares brasileiras e também na Improvisação em Dança, organizando sua análise partir da observação das simbologias e corporeidades do brincar, da brincadeira e do brincante (também denominado no texto como dançante). Destaco que corroboro com a ideia de que não há uma só denominação para identificar esses sujeitos, pois entendo que a depender da região do Brasil onde forem analisadas as brincadeiras/jogos poderá haver uma grande variação de nomes/termos para se referir às figuras/dançantes/brincantes.

Neste estudo, ele propõe interlocuções entre os campos das danças brasileiras e da Improvisação buscando analisar suas aproximações e distanciamentos nos processos de criação e composição na dança contemporânea. Assim, ele identifica alguns elementos como fundamentais nos processos de articulação do Jogo e da Improvisação nas danças populares brasileiras e na Improvisação em Dança que podem ser percebidos nas ações de brincantes/dançantes e que também podem ser investigados por artistas em seus trabalhos cênicos, sendo os mais importantes: o movimento, a acentuação rítmica, a tonicidade corporal, o desenho do corpo nos espaços.

Como afirma o autor, estes elementos podem ser materiais importantes para provocar/interferir o trabalho do artista em cena, potencializando elementos de composição que somente podem ser alcançados na medida em que são observados na medida em que estes artistas se colocam na relação com o Jogo e a Improvisação. A esse respeito o autor diz:

Não há uma exigência de execução de uma única forma de realização do movimento ou da ação, sendo as diferenças encaradas como o modo peculiar de cada um "brincar" ou "dançar". Segundo Domenici (2009, p. 10), o aprendizado dessas danças acontece por meio da "[...] compreensão de princípios gerais, de traços principais, como dinâmicas, qualidades, padrões tônicos, entre outros", que determinam as "dinâmicas corporais" de cada manifestação cultural e de cada sujeito implicado na manifestação. (RAMOS, 2017, p. 16).

Para os artistas da cena, e no nosso caso para o Improvisador em Dança, o jogo e todos esses elementos do brincar/jogar podem servir como material para o estudo e o desenvolvimento de suas habilidades improvisacionais/composicionais, além de poderem ser propostas de organicidade, construção cênica, de estudo do espaço, da forma, do andamento, da poética, das regras como possibilidades de enredos e dramaturgias para a cena improvisada.

A este respeito, Faria (2011) afirma que na dança contemporânea o jogo consiste em atingir metas e cumprir determinadas tarefas e, mais que isso, o jogo deve ser entendido como um espaço de troca, compartilhamento, aprendizagem, criação e desenvolvimento de habilidades que trabalha o corpo e a capacidade criativa e atentiva do dançarino. Nessa direção, Faria (2011, p.3) faz a seguinte observação acerca do trabalho de Rolf Gelewski:

Gelewski (1973) traz que o jogo na *improvisação* em dança consiste em uma preparação básica para a formação do dançarino, intérprete sensível e observador do processo de criação. Pode ainda auxiliar em um trabalho que vise o desenvolvimento da sensibilidade, criatividade, inteligência e

capacidade de reação e combinação com estímulos diversos propostos pelo professor/coreógrafo (GELEWSKI apud FARIA, 2011, p.3).

O jogo na Improvisação em Dança é, assim, um elemento que propicia a construção de relações entre os dançarinos, além de ser material que pode suscitar a resolução de "problemas" que foram constituídos no momento de realização da própria Improvisação. Para que o jogo aconteça na composição da dança é necessário que o Improvisador tenha um foco e uma atenção, além de presença, pois é com isso que ele vai conseguir jogar e se relacionar com os demais elementos da cena e com o próprio jogo. Em outra direção, é fundamental que o jogo possua regras precisas que possam orientar e definir as possibilidades a serem acessadas no momento da cena/jogo, a fim de que possam, de algum modo, orientar as maneiras pelas quais os jogadores acessarão os elementos de composição durante o próprio jogo/cena.

Outra questão que entendemos fundamental neste processo é perceber que o jogo também serve como elemento de preparação, treinamento e composição. Ele pode ser acessado como ferramenta para algum trabalho específico que se deseja desenvolver em relação aos improvisadores (como o que aqui temos apontado acerca da atenção, mas também aqueles referentes à criatividade, à expressividade e à confiança), assim como para a assimilação de procedimentos de relação de composição, como assinalado por Ramos (2017). Mas, para isso, é preciso que os jogos sejam experienciados a fim de que possam alcançar os objetivos que foram previamente definidos, além de serem reiteradamente repetidos, não para que sejam decorados, mas para que sejam assimilados e incorporados como repertórios a serem acessados no momento da própria Improvisação.

Dentre as propostas que utilizam o jogo como elemento de composição na Improvisação em Dança, é necessário destacar a proposta Jogo Coreográfico, desenvolvida por Lígia Tourinho. Como afirma Tourinho (2007), em sua proposição acerca do Jogo Coreográfico, o jogo também é elemento fundamental no desenvolvimento de diferentes estados de presença na cena em dança. Para que esse estado seja alcançado, é necessário que se estabeleça uma conexão entre os improvisadores para que haja uma fluidez nas propostas e uma entrega, coletiva e individual, em prol da execução da dança. Nessa direção, a autora pontua que:

Uma mesma cena pode se repetir, mas ela nunca será a mesma de antes nem de depois, apesar de manter a mesma estrutura, cada repetição é única. É a partir destas questões que trabalhamos este conceito de corpo cênico, um corpo atento, presente e consciente destas relações. Esses elementos são os princípios fundamentais para a realização do jogo, o que precisa ser compreendido antes das regras, como uma capacitação do intérprete para o jogo (TOURINHO, 2007, p. 3).

Lígia Tourinho (2007), em seu texto intitulado "Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramatúrgica na dança contemporânea", explica o Jogo Coreográfico é uma proposta de trabalho para dançarinos, cujo objetivo é o de exercitar o ato de coreografar na Improvisação em dança, a partir da visão do jogo, com suas regras, estruturas e princípios estruturais.

Em relação à execução do Jogo Coreográfico, Tourinho (2007) indica que para se realizar o jogo é preciso a presença de no mínimo três pessoas (sem um limite de número máximo), uma vez que os jogadores precisam assumir alguns papéis fundamentais para que o jogo aconteça, sendo eles:

- Jogador coreógrafo, que é aquele que diz as funções e objetivos dos jogadores intérpretes no espaço do jogo, e que conduz a composição do mesmo ao longo do jogo e determina as ações dos jogadores intérpretes;
- Jogador(es) intérprete(s), é(são) aquele(s) que a partir das indicações do jogador coreógrafo cria(m) sua(s) dança(s), dialogando com os demais jogadores que compõem o jogo coreográfico; e
- Jogador público, que, como o nome já sugere, é aquele que aprecia, mas tem um papel fundamental na construção do jogo. Ele fica fora da área de jogo e interfere no processo na medida em que é convocado a colaborar com a construção da mesma. Sua disposição no espaço depende de onde o mesmo acontece: se é num teatro, pode estar sentado na plateia ou no palco ao redor da área de jogo; se o jogo acontece na rua, por exemplo, pode estar passando pelo local, estar em pé ou sentado.

O Jogo Coreográfico se constitui da seguinte maneira: no momento da realização do jogo uma vinheta é tocada e, nela, as regras do jogo, ou o manual de instruções, é explicado aos jogadores. Durante a primeira parte do jogo só é executado aquilo que a vinheta diz, a fim de exemplificar a todos como o jogo

funciona. Na segunda parte, o público é convidado a ser jogador coreógrafo, e a partir do que viram e entenderam das instruções, encontram-se livres para proporem novas ações e comporem o trabalho. Na terceira e última parte, os jogadores fazem uma grande Improvisação com tudo o que aconteceu e foi experimentado durante aquela sessão.

Segundo Tourinho (2007), o espaço cênico também cumpre uma função fundamental no processo de composição dentro do Jogo Coreográfico. A este respeito, e relatando um dos jogos realizado, ela faz a seguinte observação:

Era delimitado pelo linóleo. Não tinha nenhum tipo de efeito de iluminação, a sala era iluminada da mesma forma, não havia divisão entre público e plateia. Os intérpretes quando estavam fora de cena ficavam para o lado de fora do linóleo em prontidão para entrar a partir do comando do jogador coreógrafo. Cada intérprete possuía uma cor, para facilitar a identificação por parte do público. Entre o espaço do linóleo e as cadeiras do público havia uma mesa repleta de CDs, um aparelho de som e dois microfones. O jogador coreógrafo conduzia o jogo da sua forma, com a trilha de sua escolha. (TOURINHO, 2007, p.3)

Na época da minha graduação, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB, no campus de Jequié, entre os anos de 2014-2018, havia o grupo de pesquisa denominado "Olaria – Grupo de Artes Integradas, Performativas e de Pesquisa", orientado pelo Prof. Mestre Roberto de Abreu Schettini (in memorian), que através da pesquisa de Thiana Barbosa, integrante do grupo na época, aliaram os estudos que o grupo desenvolviam a partir das investigações do professor Roberto de Abreu, ao Jogo Coreográfico proposto por Lígia Tourinho. Nesta época, o grupo realizou algumas apresentações nas quais eu pude participar e conhecer o funcionamento da proposta. Desde então, guardei o manual de instruções distribuído por eles na ocasião.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA







JOGO DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

uma proposta de composição em tempo real

Orientação: Prof. Dr. Roberto Ives Abreu Schettini

Orientanda: Thiana Queiroz Barbosa (bolsista de iniciação científica - Fapesb)

INSTRUÇÕES DO JOGO DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA:

Neste jogo é possível experimentar o ato de coreografar e ser coreografado. Há dois tipos de jogadores e cada um possui sua função:

Jogador-coreógrafo - instrui e determina as ações do(s) jogador(es)-performer(s); Jogador-performer - cria e compõe sua dança em tempo real, a partir das indicações do jogador-coreógrafo,

Você como jogador-coreógrafo, pode dar instruções de jogo para os jogadoresperformers executarem. As instruções são estímulos para o jogo, para a improvisação, para a criação em tempo real. Estas instruções podem ser dadas para todos os jogadores ou para parte deles. Para que as instruções sejam executadas coletivamente utilize expressões como: em coro, todos, juntos, etc. Para que as instruções sejam executadas por jogadores isolados escolha o número do jogador que está estampado em sua camisa. Você pode ainda mixar, misturar diversas instruções. São instruções:

INSTRUÇÕES DE AÇÃO:

- Desenho fivre pelo espaço
- Ações Fundamentais de Composição: Andar / Parar / Sentar / Deitar / Levantar / Ajoelhar / Pular / Girar / Esticar / Carregar / Empurrar / Puxar
- Ações básicas corporais: Flutuar / Cortar / Torcer / Empurrar / Pontuar / Desíizar / Sacudir / Socar
- Interação:
 - Corpo com corpo (interações a partir das relações entre corpos)
- Corpo com objeto (escolha um objeto para ser colocado no jogo / interações a partir das relações do corpo com o objeto)
- Ações (gestus) cotidianas
- Ações (gestus) extra cotidianas (gesto metafórico, expressivo)
- Partitura coreográfica solo (cada jogador possui um solo)
- Partitura coreográfica coro (há uma coreografia coletiva)

- Movimentos de diferentes repertórios: dança contemporânea, dança moderna, dança afro, pagode, axé, balé clássico, dança do ventre, danças populares brasileiras, flamenco, etc. - Repetição:
- Repetição interna (o jogador-performer repete o próprio movimento)
- Repetição externa simultânea (o jogador-performer repete o movimento de outro jogador de maneira sincronizada)
- Repetição externa em cânone (o jogador-performer repete o movimento de outro jogador no tempo mais atrasado)
- Repetição externa com desdobramento (o jogador-performer repete o movimento de um jogador de maneira sincronizada, até transformá-lo em outro movimento, ou seja, alterar o movimento originário).

INSTRUÇÕES DE ESPAÇO:

- Forma: estática ou em movimento;
- Com ou sem deslocamento;
- Espaço físico do "tabuleiro" de jogo;
- Distâncias (estabeleça diferentes distâncias entre os jogadores: espalhados, concentrados, etc.)
- Formações (fila, fileira, círculo, coro, margem, centro, etc.)
- Percurso, caminho, topografia (indique qual trajeto deve ser percorrido: diagonal, linha reta, linha sinuosa, etc.)

INSTRUÇÕES DE TEMPO:

- Velocidade ou andamento (rápido, acelerando, lento, desacelerando)
- Duração ou ritmo (fluxo contínuo ou fluxo descontínuo)

JOGO. DANÇA. ACASO. IMPROVISAÇÃO. CRIAÇÃO. COMPOSIÇÃO SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE!

Figura 11: Panfleto Olaria.

A apresentação acima mencionada aconteceu na própria universidade, na sala Zero, destinada aos cursos de Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro, onde acontecia, além das aulas práticas e teóricas, o projeto de extensão "60 e assiste — Uma hora de puro espetáculo". Lembro-me de ser um momento muito divertido, pois de fato o público se sentia parte da cena e a característica do jogo fazia com que todos se sentissem confortáveis em participar, brincar, jogar junto. Foi delimitado um espaço no chão com uma fita branca que determinava o lugar onde os Jogadores Intérpretes estariam quando o jogo começasse. Em outro espaço foi delimitado, também com uma fita branca, o espaço do Jogador Coreógrafo e nesse lugar havia um microfone, num pedestal, e uma caixa de som.

O(s) Jogador(es) Público(s) ficava(m) sentado(s) no chão, ao redor da área delimitada para os Jogadores Intérpretes. Eles recebiam no início da apresentação o panfleto acima mencionado (figura 11), e o Jogador Coreógrafo lia o que estava escrito para todos, antes de iniciar o jogo.

Os Jogadores Intérpretes eram identificados pela cor de suas camisas e, a cada sugestão do Jogador Coreógrafo, iam e voltavam do espaço de jogo cumprindo o que era pedido. O combinado para encerramento naquele dia era o tempo, pois a cena deveria acontecer em um tempo determinado pela programação com outras apresentações.

Perto do fim do jogo, a plateia era convidada a ser Jogador Coreógrafo e, com isso, podia fazer outras sugestões além daquelas escritas no panfleto. No fim, todos os Jogadores Intérpretes faziam uma grande Improvisação a partir de tudo o que foi experimentado e encerravam o jogo.



Figura 12: Assista aos vídeos: Espetáculo/jogo Algaravias- O Marujeiro da Lua; Espetáculo/jogo Jogos de Armar-Faça tu mesmo; Sarau Olaria e a Tropicália Performativa.

Observado a Improvisação em dança como um jogo, podemos entender que uma das armadilhas no desenvolvimento do trabalho do improvisador é a de querer prever tudo o que possa acontecer durante o jogo, uma vez que isso pode gerar uma forte expectativa sobre o que venha acontecer e uma frustração quando aquilo que foi previsto não ocorre. É fundamental compreender que, como jogo, a Improvisação em Dança está no campo das incertezas, do risco. Insistir em querer gerar uma situação em que o coletivo não está sintonizado pode frustrar o próprio jogador e o coletivo, gerando caminhos desconexos e impossibilitando que a composição aconteça. Nessa direção, torna-se importante salientar a necessidade de se trabalhar a ansiedade dos improvisadores pela previsibilidade do que vai acontecer em cena, desde os processos iniciais de treinamento e estudo até os processos criativos e a elaboração das cenas, pois mesmo que a proposta tenha um roteiro muito fechado, tudo pode acontecer em um trabalho artístico de Improvisação.

Outra característica importante sobre o jogo é que ele pressupõe o estabelecimento de uma coletividade (jogar com algo ou alguém), onde a troca faz parte do desenvolvimento do jogo. Essa relação é construída e mantida pela atenção consigo, com o outro e com o próprio jogo. Ou seja, podemos perceber que para compor na Improvisação em dança, é preciso estabelecer um contato afetivo e relacional de atenção e escuta sensível, pois só entendendo e trabalhando essas

dinâmicas, tanto nos momentos de treinamento como na cena, é que será possível desenvolver um trabalho que possibilite ao improvisador colocar-se mais preparado para a composição da cena Improvisada, pois isso permite que o jogador conheça aqueles que estão Improvisando com ele e que este se mantenha atento e aberto às propostas e intervenções do momento da cena.

É importante reafirmar que não basta dizer que essas habilidades são importantes ou tratar o outro como se já soubesse disso. É preciso que em todo o processo de estudo, treinamento, composição e cena, a atenção seja trabalhada, seja por meio do exercício cotidiano de métodos compositivos e de treinamentos, que auxiliam no desenvolvimento do improvisador e o torna consciente em cena, seja pelo exercício de colocar-se em jogo e em momento de composição na própria cena Improvisada.

A capacidade de conseguir manter-se no jogo se dá pela disponibilidade criativa, pelo aguçamento das percepções das sensações, pelo mergulhar na intuição e nas sensibilidades, pela disponibilidade em estabelecer relações para uma escuta sensível e para a percepção atenta. De nada adianta a melhor condução de um jogo, a melhor escolha de elementos de composição do jogo e a melhor proposição se os intérpretes não se colocarem sensíveis ao processo de estarem em jogo, não só como receptores dos estímulos, mas também como provocadores, colaborando com o processo e, também, com a composição.

3.3 A COMPOSIÇÃO E O IMPROVISADOR: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Uma das perguntas dirigidas aos grupos/coletivos estava relacionada a como eles desenvolvem seus processos compositivos, as habilidades que consideram fundamentais para um improvisador e o que caracteriza esse improvisador. A intenção dessa questão era entender como os grupos/coletivos têm formado seus integrantes e como eles têm desenvolvido suas práticas, mostrando como tem se formatado e quais caminhos a Improvisação em dança tem se desenhado em suas práticas.

Como só tivemos respostas de grupos/coletivos que atuam no âmbito acadêmico, é preciso considerar que o trabalho desenvolvido já admite em si as questões relativas à educação. Outra questão fundamental é não tomar as respostas e questões destes grupos como parâmetro geral de grupos que atuam com

Improvisação em Dança, nem mesmo para aqueles que também atuam na academia, pois suas práticas são muito particulares e peculiares. Assim, o que propomos nessa leitura é percebermos o que está sendo gerado atualmente nos estudos desenvolvidos por estes grupos e como eles se conectam às questões que temos até aqui apontado como imprescindíveis para se pensar o trabalho de improvisadores na cena.

O Conectivo Nozes indica que não entende que haja apenas um processo de composição na Improvisação em dança e sugere que o seu trabalho caminha na direção para que a médio prazo os integrantes possam ser capazes de desenvolver nos processo de Improvisação alguns aspectos da cena, como dramaturgia, composição, movimentação, possibilidades de relação, etc., de modo que eles se sintam seguros para se arriscarem na composição em tempo real sem demarcação de roteiros ou acordos prévios.

Entendem também que entre as habilidades fundamentais para o improvisador estão: a suspensão do medo, o estabelecimento da confiança na capacidade criativa, o reconhecimento do tempo de mover e do tempo de desaparecer (escuta e fala), a ousadia, a percepção para soltar o controle e deixar que a vida flua por si mesma (o que não significa falta de cuidado), a atenção na ação (foco e multifoco), o vocabulário de movimento. Para o Conectivo Nozes, um improvisador deve ser ousado, com capacidade imaginativa e de jogo, deve estar disposto a se relacionar horizontalmente nas relações; deve ser capaz de ser protagonista e coadjuvante, aparecendo e desaparecendo do jogo; deve ser capaz de ser pró-ativo, mas que perceba o momento de sustentar ou deixar uma ação; deve ser autônomo, capaz de enfrentar os problemas, assumir responsabilidades e arriscar-se. Como menciona Ana Mundim, um improvisador é um apaixonado, alguém que percebe a vida e ativa sensibilidades.

Para o Radar 1, o processo de composição depende muito da circunstância e do convívio. Como relatado, o grupo busca se ater às necessidades apresentadas pelo coletivo e às dinâmicas vivenciadas a cada momento. Algumas composições surgem como solos independentes e autorais, enquanto outras, de residências artísticas e ocupações de espaços. Dentre as características de seus processos está a valorização do "não saber" como uma habilidade de abrir mão do controle sobre a composição, como uma maneira de expansão para além das habilidades corporais. Para eles, não existem características específicas que

qualificam um improvisador, pois cada indivíduo pode vir a apresentar uma novidade para o campo, mobilizando-o de diferentes maneiras.

O Substantivo Coletivo também comunga da premissa de que na Improvisação existem várias maneiras de se realizar uma composição. Eles também trabalham com os interesses do coletivo e, a partir desses interesses, elaboram os estímulos que serão trabalhados nos jogos realizados nos encontros práticos de experimentação. Com isso, desenvolvem as estratégias de composição e realizam seus trabalhos artísticos ao longo dos encontros e também em suas criações artístico-cênicas.

Para este coletivo, algumas das habilidades fundamentais para a Improvisação são: atenção, disponibilidade, alteridade, criatividade, versatilidade, honestidade, altruísmo, generosidade, simplicidade, escuta e percepção ampliada. Indicam, também, que é fundamental trabalhar o estabelecimento das relações com o espaço, com os outros improvisadores, com as sonoridades, com outros elementos que apareçam no instante do jogo. Pensam e propõem atentar-se para as diferentes corporeidades como alternativa para se entender a disponibilidade de dançar, criar e compor com aquilo que se dá no "aqui e agora".

Isso nos indica que, como temos discutido aqui, é preciso que o dançarino improvisador esteja, em todos os momentos, entregue aos processos investigativos e à colaboração do grupo, de maneira que a sua entrega seja o material necessário para que as atividades coletivas ocorram, pois nesse nos processos de composição da Improvisação o jogo se dá coletivamente. E isso é perceptível nas falas dos colegas dos grupos/coletivos entrevistados, pois apontam, sistematicamente, uma preocupação pelos interesses de todos os integrantes dos grupos/coletivos, a fim de que possam caminhar juntos.

Tenho apontado que a "atenção" é elemento essencial no processo de formação dos improvisadores e material fundamental para construção da conexão do grupo que pretende atuar nos campos da composição e da elaboração da Improvisação em dança. Suscito que isso ocorra porque é o desenvolvimento da atenção como habilidade, como repertório de improvisadores, que permite a consolidação de caminhos compositivos para a cena, seja para que estes sejam ele estar atento ao que está acontecendo e buscar fazer-se percebido pelas outras pessoas para jogar junto, chamar atenção para si e dar atenção para o outro, com o intuito para construir conjuntamente a dinâmica do jogo e da Improvisação.

A atenção permite que os jogadores/improvisadores estejam abertos às interferências e informações do meio. Ao se perceber na relação com os outros elementos presentes na Improvisação, posso me relacionar e interagir com o que se vê e se sente. E é essa atenção que permite também que o improvisador tenha parâmetros e materiais para explorar e alimentar sua criatividade. Ao ver e perceber tudo como possibilidade, e ao permitir essa abertura, acessada pela atenção, é possível relacionar o externo e o interno e gerar material que pode ser utilizado no processo de composição. Ou seja, ao perceber o próprio corpo (sentimentos, emoções, memória, sentidos) e o que se encontra externo ao jogador (o jogo, as regras, os participantes, o espaço, a luz, etc.) por meio da atenção, não é preciso um grande esforço criativo para corresponder às propostas da Improvisação em Dança, pois o material está no campo perceptível, sensível e não em processos racionais e lineares.

Busco compreender que esse estado de atenção aqui tratado é semelhante ao *soft focus* do *Viewpoints*. Um olhar que não busca focar em algo isoladamente, ignorando as demais coisas ao redor, mas pousa sobre o ambiente e as pessoas buscando uma conexão. E por que isso é necessário na Improvisação em Dança? Quando direcionamos a atenção para uma única coisa, (jogo, pessoa, música, luz...) perdemos a oportunidade de considerar as outras coisas que acontecem no momento do jogo e ampliar a nossa capacidade de conexão e de construção de diálogo. Perceber o todo é essencial para que a composição no jogo aconteça, pois com ela é possível construir uma dinâmica cênica mais efetiva.

Existe uma diferença no trabalho de condução do processo cênico em que os diretores cuidam de orientar os participantes desde o início sobre o uso da atenção, da "escuta", que é tão necessário para que o processo se desenvolva da melhor maneira. Essa abordagem inicial já confronta os participantes a mergulharem no processo e se abrirem às propostas que virão a seguir, pois firma um compromisso de que sem essa entrega afetiva não haveria troca.

A sensibilidade desenvolvida na atenção produz identificação e afeto, e quando nos tornamos parte do processo, de maneira tão íntima, percebemos a importância de cada um no exercício. Assim, a maneira como cada um vai se colocar em jogo muda, pois cada um, ciente de seu pertencimento e responsabilidade, irá colaborar com o processo.

Os modos de composição na Improvisação em dança são muito particulares de cada improvisador, apesar de seguirem as premissas do que é fundamental para ser uma Improvisação em dança (tema que já discutimos no início desta dissertação), o processo é literalmente uma investigação, uma pesquisa de movimento, de poética, de linguagem, de estado corporal, de imagem, de recursos necessários à composição, de processos de preparação, entre tantos outros elementos que precisam ser desenvolvidos ao longo do processo compositivo, para que no momento da Improvisação os objetivos sejam alcançados.

Essa ação de investigar/pesquisar/estudar depende de uma entrega ao processo, de uma atenção ao caminho escolhido e de uma percepção dos desejos do improvisador ou grupo/coletivo, a fim de que nesse trajeto de investigação se tenha foco com o objetivo final, mas também para que se construam reflexões capazes de compreender os processos investigativos e a construção da proposta de trabalho em Improvisação em cena. Nessa direção, é preciso compreender que cada improvisador ou grupo/coletivo vai investigando e construindo suas propostas de trabalho a fim de encontrar o melhor caminho para se chegar ao resultado final de sua composição, de seu estudo, de sua criação.

É nessa direção que propomos, portanto, analisar a atenção como um elemento específico e indispensável ao trabalho com a Improvisação em dança, a fim de que possamos compreender do que se trata a atenção nesse trabalho, como os grupos/coletivos pesquisados têm desenvolvido trabalhos para a atenção e quais as possibilidades de trabalhos em termos de exercícios e propostas a partir da construção da minha experiência com esses elementos.

4. PRESTENÇÃO! O TREINAMENTO DA ATENÇÃO NO DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO COM A *IMPROVISAÇÃO* EM DANÇA.

No capítulo anterior já apontei de que maneira percebo a atenção quando a observo como elemento constituinte do processo de composição da Improvisação em dança. Neste último capítulo, pretendo apresentar como a atenção está presente no trabalho desenvolvido pelos grupos entrevistados e, ao mesmo tempo, propor alguns caminhos para o desenvolvimento do trabalho com a atenção nos processos de formação inicial de estudantes com a Improvisação em dança.

Nesse sentido, busco dividir a discussão desenvolvida neste capítulo em três tópicos. No primeiro tópico a intenção é analisar como os grupos pesquisados trabalham atenção e o quanto consideram isso importante para as práticas de treinamento na Improvisação em dança. No segundo tópico o objetivo é analisar como estes grupos percebem a atenção no processo de composição na cena Improvisada. Por fim, no terceiro tópico apresento como tenho trabalhado a atenção em minhas práticas com a Improvisação em dança e o quanto esse trabalho de potencialização da atenção muda consideravelmente o desempenho do Improvisador, bem como aponto alguns caminhos possíveis de trabalho com a atenção para interessados no campo da Improvisação em dança.

Neste capítulo, após toda a discussão levantada, apresento, de maneira mais específica, o trabalho da atenção na Improvisação em dança. Proponho dividir essa discussão em duas perspectivas: a do treinamento e a da cena. Na primeira perspectiva eu me dedico a refletir sobre o treinamento da atenção no campo da improvisação, buscando analisar como a atenção auxilia o improvisador a mergulhar nas propostas do grupo/coletivo e colaborar com o processo de composição, além de buscar refletir sobre como esse trabalho possibilita ao improvisador conseguir se entregar ao próprio treinamento. Na segunda perspectiva, eu proponho refletir a atenção como elemento preponderante para que a cena da Improvisação em dança aconteça, buscando perceber como a atenção se estabelece no processo de composição, seja na relação consigo mesmo, com o ambiente e com os outros improvisadores. Por fim, apresento algumas propostas de trabalho para o desenvolvimento da atenção a partir das minhas experiências na Improvisação em dança.

4.1 A ATENÇÃO NO TREINAMENTO DA IMPROVISAÇÃO.

Desde o início deste trabalho temos apontado sobre a importância de entendermos que não para se Improvisar é fundamental que estarmos atentos, pois o desenvolvimento ou a potencialização dessa habilidade faz com que os processos criativos fiquem mais fluidos, especialmente quando observamos o trabalho com a Improvisação em dança. Nessa direção, é possível perceber que a atenção foi elemento fundamental no trabalho de vários artistas que se dedicaram ao trabalho com a Improvisação.

A artista norte-americana Lisa Nelson, em uma entrevista gravada¹³ em abril de 2014 em São Paulo para o projeto Conectedance, conta um pouco da sua trajetória na dança, destacando sua pesquisa com o *Tuning Scores* (que é um método de trabalho desenvolvido por ela para pensar a composição de movimentos, sobretudo na Improvisação em dança) e sua relação com Steve Paxton. Ela, que conviveu com outros importantes nomes da dança pós-moderna, também relata nessa entrevista sobre os desafios que encontrou, enquanto dançarina, em ser sua própria coreógrafa em cena, além de apontar sobre como utiliza o vídeo para se estudar em cena e como entende a composição em tempo real, que seria como uma edição do que já existe.

Lisa Nelson trazia em suas performances, com um tom de protesto, assuntos relacionados à atualidade, à vida política e social de sua época, às guerras, às repressões, entre outros temas de relevância social. Em um momento da entrevista ela diz que, para a geração dela, fazer dança era muito mais como nadar em um mar de protestos em massa e das ideias hippies que vinham da Califórnia. Ela ainda diz que o contexto no qual se iniciou o pensamento da Improvisação estava em foco a ideia do dançarino ser seu próprio coreógrafo e, com isso, os dançarinos começaram a investigar seu corpo no tempo-espaço, criando suas próprias relações com outras linguagem, a exemplo do Steve Paxton que a relacionou com o Aikido.

Nesse processo investigativo, Lisa Nelson aponta que conseguia explorar suas capacidade e testar seu corpo muito bem e, por isso, era convidada a dar aulas e, a partir daí, começou seu novo desafio: como ensinar essa técnica? Ela então

Link das entrevistas: https://conectedance.com.br/video/lisa-nelsonvideo-1/ Acesso 03 Jun. 2022.

afirmar que começou a ensinar a ela mesma, buscando criar procedimentos que pudessem testar maneiras de "como aprender".

A partir disso, ela começou a filmar suas performances, e a observar seu corpo como um corpo exterior, e a acompanhar seu processo de aprendizado por dois pontos de vistas, de quem faz e de quem observa, mesmo que por meio do vídeo. Por causa do que assistia, Lisa começou a se atentar com o movimento da/para a câmera, e a constatar que a Improvisação é feita de escolhas e, segundo ela, essas escolhas vem de hábitos, padrões conhecidos, padrões aprendidos, padrões genéticos e também de uma forma de diálogo com seu contexto.

É perceptível nesse relato que Lisa Nelson aponta uma ampliação do seu ponto de vista sobre sua própria prática a partir do momento em que começa a dar atenção para o que fazia a partir de outra perspectiva, a do espectador. Isso fez com que ela conseguisse compreender coisas sobre o processo de investigação de movimento que, sem essa atenção dedicada e direcionada a partir dessa perspectiva, talvez ela não percebesse. Ela aponta ter percebido que quem assiste também Improvisa, pois organiza e busca sinais sobre aquilo que está assistindo, e que o espectador também constrói padrões de engajamento, atenção e expectativa ao assistir e se envolver com a cena. Ela ainda diz que com a atividade de câmera dos olhos dela e a atenção, ela sentiu um desejo coreográfico que a fez começar a dançar para o público e para a câmera também, organizando um pensamento sobre o que é dentro e o que é fora.

Com o tempo, Lisa Nelson não usou mais a câmera para observar seu corpo em cena, conseguia ter essa percepção ainda em cena do que estava acontecendo, essa experiência tinha aguçado seus sentidos, percepções, toque e escuta. Ela, em cena, conseguia perceber o que estava fazendo e mesmo em cena "editava" o que estava sendo produzido em tempo real. Para ela, a Improvisação é um exercício de compor por meio da edição, compilando os elementos a partir de tudo o que já existe.

Em outra perspectiva, Leda Muhana Iannitelli (2021) e David Iannitelli (2021)¹⁴ fizeram alguns relatos sobre Improvisação e sobre o projeto cênico do JAM Session, projeto de extensão proposto e coordenado pela Professora Patrícia Leal em 2010 na UFBA. O diálogo ficou registrado na *A Manzuá*, Revista de Pesquisa em

_

¹⁴ Ambos foram professores da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Artes Cênicas, onde explicam que imaginam o começo de uma JAM¹⁵ quando se instaura aquele ambiente de espaço cênico, música, luz, no momento em que tudo está para acontecer, ele imagina uma rede de neurônios estimulados por expectativas e perguntas; pois quando o artista está em momento de criação, lança olhares diferentes sobre o processo, explora inúmeras possibilidades, experimenta novos caminhos e avalia suas escolhas, tudo ao mesmo tempo.

Essas informações de lanitelli (2021) apontam como, intrinsecamente, o estudo da atenção está sempre vinculado ao fazer da Improvisação. Para tanto, é fundamental entendermos o que isso quer dizer e perceber, na nossa prática, se estamos dando, ou não, o devido valor a esta habilidade ou se existe essa consciência coletiva, esse entendimento de que não existe Improvisação sem o estudo da atenção, pois ela parte da premissa da relação (com o outro, consigo mesmo e com o ambiente) como elemento motor na Improvisação em dança.

Buscando compreender como o trabalho da atenção se dá em processos de estudo, preparação e criação na Improvisação em Dança é que buscamos realizar questionário junto aos grupos investigados, a saber: Conectivo Nozes, Radar 1 e Substantivo Coletivo. Optamos por trabalhar com esses grupos por se denominarem grupos de pesquisa no campo da Improvisação e por realizarem trabalhos artísticos com essa perspectiva.

Como já mencionado no Capítulo 2, esses grupos também se caracterizam por estarem vinculados a Universidades brasileiras, mas esta não foi uma definição metodológica da pesquisa, apenas uma coincidência, já que dos grupos para os quais encaminhamos o questionário, apenas estes três responderam ao mesmo em tempo hábil para a elaboração dessa dissertação. É preciso se atentar para o fato de que essa pesquisa foi realizada no período da pandemia de Covid-19 e que as respostas alcançadas junto aos grupos pesquisados estão atravessadas pela experiência desse tempo.

O Grupo de *Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço*, coordenado pela multiartista e pesquisadora Ana Carolina Mundim, que acolhe o Conectivo Nozes¹⁶,

Digitalizado com CamScanner

¹⁵ O termo Jam vem da expressão *jazz after midnight*, quando os músicos de jazz americanos passaram a se encontrar depois do trabalho para improvisar livremente. Depois o termo Jam Session passou a ser usado também para os encontros de prática livre de Contato Improvisação. As *Jam* 's de dança são abertas ao público em geral num espaço para o livre improviso de movimentos a partir do contato corporal. Disponível em: https://www.contatocoletivo.com.br/jams/ Acessado em: 09 de Fev. 2022.

¹⁶ Saiba mais sobre o grupo em: < http://conectivonozes.blogspot.com/> Acesso em: 17 Nov. 2021.

tem por finalidade investigar o corpoespaço na atuação da Improvisação e da Composição em Tempo Real, focando no universo coletivo, cuja intenção é a de estimular o desejo ao desenvolvimento de pesquisa artístico-acadêmica. Quando perguntado como é a organização do grupo em suas criações, foi respondido que:

[...] isso se altera muito presencialmente ou virtualmente. O fato de ter apenas uma docente no grupo e vários discentes jovens de graduação faz com que exista um esforço muito grande para de fato tornar este um espaço investigativo coletivo e horizontal. O fato de termos integrantes muito jovens e inexperientes, em sua maioria, recém-chegados do ensino médio, tendo passado por vivências muito hierarquizadas na relação com a aprendizagem, gera uma expectativa por parte deles de que este seja um espaço conduzido pela docente.

Somado a este fator o grupo também enfrenta grande oscilação de pessoas em seu percurso, o que provoca uma falta de continuidade nos processos de pesquisa e criação e um recomeço constante. Sendo assim, o primeiro ponto a se considerar é que este espaço tem se constituído muito mais como um lugar de fomentar o desejo e o interesse pela pesquisa, do que de aprofundamento de uma investigação.

Estávamos conseguindo algum processo de continuidade antes da pandemia, mas com o início das ações online perdeu-se a possibilidade de um estudo mais minucioso das corporalidades e houve reconfiguração das pessoas que se mantiveram neste espaço. Cada criação se dá de uma forma, mas normalmente ocorre a partir das experiências conjuntas em treinamentos em sala de aula, cada integrante podendo trazer uma experimentação a partir do que estamos estudando em determinado momento. O processo de criação atual é guiado pelo ponto de encontro identificado nos integrantes: um interesse sobre o corpo-festa, que perpassa as distintas perspectivas de dança dessas pessoas (funk, danças urbanas, twerk, danças juninas, etc). Ele iniciou presencialmente e teve que ser continuado de forma remota. Isso o alterou por completo.

Estávamos trabalhando muito a potência do movimento em grupo, dos bandos, das possibilidades sociais da dança em bloco (como nos carnavais). Com a ação online isso se perdeu. As relações de troca também se fragilizaram e começou a aumentar a expectativa sobre o que a docente proporia para o grupo, tornando o espaço mais parecido com espaço de ensino bancário do que de proposição investigativa.

Este momento foi quase um recomeço para que de novo se instaurasse um desejo mais pró ativo por parte dos integrantes nas ações do grupo. Ainda assim, as sugestões de leitura, a maioria das sugestões de lives com convidados para falar de suas pesquisas com temáticas aproximadas, e a primeira proposição de um roteiro de experimentação prática foi da docente. Após esse percurso, os estudantes começaram a se apropriar mais do espaço para proposições e sugestões, até chegarmos ao esboço de um trabalho que deverá integrar relações com público via Instagram e Zoom (CONECTIVO NOZES, 2021).

Para além dos desafios com a questão pandêmica e todas as alterações nos formatos de construção da pesquisa e dos processos de investigação, estudo e criação, temos no relato acima algumas indicações acerca de um trabalho com pessoas que são recém-chegadas à universidade e já se confrontam com novas perspectivas de se fazer dança, longe do lugar comum. Nessa direção, quando

perguntado sobre como trabalham a Improvisação em Dança, o Conectivo Nozes respondeu que:

Como esses estudantes já passam por disciplinas que abordam distintas metodologias de *improvisação*, a ideia central do grupo é buscar a produção de novas linguagens e metodologias. Assistimos vídeos, experimentamos materiais corpóreos, lemos e discutimos leituras que sejam relativas ao momento de estudos pelo qual estamos passando. Sobretudo, há três aspectos fundantes: compreender que *improvisação* é vida em movimento e que, portanto, não podemos controlá-la; estimular a vivência de riscos e a capacidade criativa; compreender o espírito de comunidade democrática e as práticas coletivas horizontais (CONECTIVO NOZES, 2021).

É preciso destacar, a partir do relato do Conectivo Nozes, que o ensino da Improvisação em dança nas universidades se tornam importantes por proporcionar esse pensamento não hierarquizado das construções coletivas, pois em seu próprio modo de existir a Improvisação tende a ser assim. Apesar de não ser uma tarefa fácil, é importante que, como estudantes, estejamos abertos a essas propostas, pois o modo como fomos educados desde a infância muitas vezes não nos faz compreender esse novo modo de se relacionar, e essa imaturidade, por vezes, nos impede de sermos mais proativos e criativos, características ou habilidades essenciais para o indivíduo e que são elementos explorados e potencializados no fazer em dança ou, nesse caso, na própria Improvisação em dança. Então, podemos perceber o quanto esse exercício extrapola a prática improvisacional e nos faz melhores enquanto indivíduos, tudo faz parte da vida e da arte. A atenção, a percepção, a colaboração, a escuta a si e ao outro, o saber tocar, o compartilhar, todas essas habilidades são treinamentos da Improvisação que levamos para nossa vida pessoal.

O Conectivo Nozes (2021), como exposto no questionário, trabalhava, quando de maneira presencial, "alguns estudos técnicos de movimentos (rolamentos, apoios, espirais, isolamentos de movimentações), mas no formato remoto não." E eles têm "buscado as próprias referências que trazemos em nossas corporalidades para avançar nas investigações de *improvisação*".

É preciso destacar que a coordenadora do grupo teve grande influência dos trabalhos que desenvolveu com Julyen Hamilton, além de sua própria trajetória que vem construindo individualmente e com os coletivos dos quais fez parte, tais como o República Cênica e o próprio Conectivo Nozes, seja quando este esteve vinculado à UFU (quando foram criados os Movíveis, em parceria com os outros integrantes) ou no desenvolvimento do projeto Cartas Abertas ao Desejo, com a

artista Paula Bueno (a partir de uma perspectiva dialógica com a Antroposofia e sua relação com os quatro elementos da natureza).

A respeito do trabalho desenvolvido junto a Julyen Hamilton, é certo que a sua influência no desenvolvimento do trabalho de investigação do grupo se deu não apenas nas dimensões estéticas e criativas, mas também em suas perspectivas pedagógicas. Segundo Simões (2016, p. 61):

O trabalho pedagógico do coreógrafo britânico contemporâneo Julyen Hamilton [...] envolve uma abordagem ligada à arte e concebe a técnica de exercício corporal de uma forma não estereotipada ou normativa. Seu pensamento coreográfico se desenvolve em torno das noções de "composição instantânea" e de performance. Ou seja, é um pensamento concentrado na cena, pois suas práticas corporais encontram-se desde o início relacionadas a elementos composicionais. A isso fundem-se práticas sobre espaço, tempo, escuta, presença, imaginação etc.

O Grupo de Pesquisa Radar 1, ao ser perguntado sobre como desenvolve o trabalho com a Improvisação em Dança, respondeu que o mesmo é organizado de modo experiencial, buscando compreender que:

[...] a improvisação em dança se expande para além da criação de movimentos sem coreografias prévias, mas está na maneira como organizamos encontros e práticas de criações guiadas por uma espécie de "não saber" como se dará o próprio procedimento e refletindo o que emerge dessas determinadas circunstâncias de encontros.

A improvisação geralmente está muito atrelada à exploração e ao mapeamento de espaços físicos distintos com corpos que se amalgamam em superfícies de chão, parede e objetos, mas sem desconectar com a realidade social desses espaços. Então, há uma ideia de convívio com as pessoas que não necessariamente são parte do grupo, como as pessoas da rua ou pessoas que habitam os espaços nos quais estamos interessados. Desse convívio podem emergir movimentos, ações, gestos, sons, ou até performances autorais.

Como o grupo é rotativo, sempre tem pessoas com formações diferentes implicadas com a predominância da dança e do teatro, mas tem gente da psicologia, já tivemos gente da arquitetura e isso também modifica um pouco o percurso rumo ao modo como a improvisação acontece. Há uma imbricação com a performance..., mas que não considero uma técnica e sim o modo como os trabalhos se encaminham junto aos espaços com os quais se relacionam.

O grupo realiza leituras de pesquisadores da dança ligados a improvisação, como Zilá Muniz, Isabel Gouveia, Ester França, João Fiadeiro, dentre outros, junto a leituras sobre deriva como Francesco Careri e sobre a composição em dança como André Lepecki. Mas, há interferências de acordo com as pesquisas de cada estudante de pibic, de mestrado ou mesmo de tcc que a partir da experiência com o grupo se identifica com outras leituras (RADAR 1, 2021).

Já o Substantivo Coletivo¹⁷, aponta que em suas propostas há um foco no processo de investigação da Cena Improvisada em Dança, buscando pensar os processos criativos a partir da noção de composição em tempo real, mas não a metodologia proposta por João Fiadeiro e sim a relação entre a criação e a articulação com a composição cênica. Sobre o trabalho desenvolvido nos últimos anos, o grupo aponta que:

[...] tem por finalidade pesquisar a improvisação em dança nas suas vertentes pedagógica e de criação de trabalhos artísticos com foco na composição em tempo real. Com encontros semanais para realizar estudos de textos e desenvolver pesquisas criativas no campo da improvisação. O grupo também foi impactado pela pandemia, fazendo com que trabalhassem um modo diferente de se organizarem, tendo assim dois modos de operação, presencial e no formato virtual, mas de maneira geral realizam estudos teóricos, práticas improvisacionais, jogos, experimentações. Baseiam-se em estímulos e estratégias para desenvolver as pesquisas criativas. Compreendem a improvisação em dança como um campo de pesquisa que é bastante diversificado, no grupo nos respaldamos na improvisação como pesquisa de movimento e como processo de criação e apresentação artística. Não tem um grupo ou profissional específico de referência. Cada membro do NEID tem interesses de pesquisa particulares, estes interesses são apresentados no grupo para encontrarmos, a partir de nossas diferenças, os pontos comuns de pesquisa. Deste modo, temos criado modos de pesquisar a improvisação que são particulares do grupo. Entretanto, reconhecemos que somos influenciados pelos estudos em dança que temos desenvolvido tanto individualmente como coletivamente. Dentre os profissionais com os quais temos tido contato e que consideramos como profissionais comprometidos com os estudos de improvisação no Brasil, podemos citar: Tica Lemos, Dudude Hermann, Ana Mundim, Diogo Granato, Coletivo Teatro Dodecafonico, Ivani Santana, Grupo Bando, NUMUT – Núcleo de Música e tecnologia, Mara Guerrero, Líria Moraes, Zilá Muniz, dentre outros (O SUBSTANTIVO COLETIVO, 2021).

Em se tratando do trabalho de treinamento da atenção na Improvisação em dança, o Conectivo Nozes afirma que "Improvisar é dar atenção para a vida, para os detalhes, para o que nos compõem, para o aqui e agora". Isso significa que o Improvisador vai exercitar o seu foco (suave) e a sua concentração, vai estar presente (no aqui-agora) e inteiro naquele processo.

Essa natureza de ação-pensamento, que se organiza numa perspectiva de integração corpo-mente, apresenta benefícios tanto para o trabalho com a Improvisação quanto para a vida. Nesse sentido, o Conectivo Nozes aponta que trabalha essa atenção em suas práticas através do diálogo, que é um diálogo não-hierarquizado, de modo a corroborar para que todo o processo seja de uma convivência respeitosa, atendendo às necessidades individuais, dentro das demandas do coletivo. Desse modo, ainda que as propostas iniciais dos processos

Digitalizado com CamScanner

¹⁷ Saiba mais sobre o grupo em: < https://substantivocoletivo.com.br/index.php/membros/ Acesso em: 17 Nov 2021.

compositivos tenham a sua condução focada na condução proposta por uma pessoa, no decorrer dos trabalhos cada um vai inserindo suas "impressões", suas "digitais".

O Substantivo Coletivo também aponta que em suas práticas de treinamento há dois momentos distintos de trabalho: sendo o primeiro composto por experimentações, através de estímulos com o toque, a própria Improvisação, seguidos de diálogos sobre os elementos que surgiram na prática; e o segundo momento é onde há experimentações com a composição em si, como um treinamento para realizar a cena Improvisada.

É possível observar que parece existir entre os grupos um lugar comum de iniciar os trabalhos com uma construção de repertório de movimento, a partir da exploração pessoal ou do estímulo pela condução de alguém ou do contato com o outro na própria Improvisação, bem como por meio de estudos de técnicas específicas e leituras de textos para compor repertórios que possam ser acessados no momento da composição da cena. Esses momentos vão dando ao improvisador suporte para compor em cena, conhecendo e reconhecendo seu próprio corpo em cena, suas limitações e possibilidades, para saber como utilizá-lo no momento da Improvisação.

Essa maneira de "alimentar" o corpo de técnicas, referências, estímulos, seja a partir do contato com o outro, na percepção do ambiente ou do espaço, na construção de um repertório de criação que tem como princípio básico o desenvolvimento da escuta e da atenção, é fundamental para que possamos pensar a composição/cena na Improvisação em dança. Desse modo, o treinamento da atenção é parte importante e fundamental para a construção de uma experiência compositiva que possa subsidiar a cena da Improvisação.

4.2 A ATENÇÃO NA COMPOSIÇÃO E NA CENA DA IMPROVISAÇÃO

No momento da composição da cena na Improvisação em dança, a atenção se torna elemento fundamental porque é ela que possibilita ao improvisador perceber as proposições que estão sendo desenvolvidas na composição que está sendo construída no momento em que a cena está acontecendo e, a partir de então, fazer as melhores escolhas para dar continuidade à cena, mesmo que essa escolha seja por permanecer fora da composição. Desse modo, podemos afirmar que é a

atenção que possibilita reconhecer os estímulos que recebemos em cena, identificar quais as possíveis respostas e tomarmos a decisão sobre qual a melhor proposta a ser realizada no aqui-agora.

Até aqui busquei construir um entendimento, a partir da minha experiência e dos estudos desenvolvidos ao longo da graduação e da pós-graduação, de que a atenção é uma habilidade imprescindível ao improvisador para sua atuação na composição/cena na Improvisação em dança. Parto do pressuposto de que se para mim essa habilidade é fundamental, para outros improvisadores ela também é imprescindível. A fim de entender se realmente essa habilidade é tão importante para outros improvisadores na construção na cena, me propus a coletar informações com os grupos/coletivos pesquisados para criar uma reflexão acerca da maneira como a atenção aparece na cena da Improvisação em dança.

Para o Conectivo Nozes, a atenção interfere diretamente no trabalho, no tempo em que as coisas acontecem, na dramaturgia, em como a cena vai se desenrolando e isso é fundamental, para se ter a percepção de, por exemplo, saber como continuar a ação quando um parceiro sai da cena, entender o que já foi construído e saber como continuar a proposição.

Essa relação com a atenção é algo que o Grupo Radar 1 também entende como necessário aos processos criativos. Para o grupo, o "não saber" presente no instante antes de entrar em cena é um dos elementos constituintes do processo de estabelecimento da atenção, e este se dá a partir da confiança no que emerge da relação entre os improvisadores. Para ter essa sensibilidade, essa confiança, o Rada 1 indica trabalhar em seus processos o aguçamento dos sentidos, estimulando diferentes modos de se relacionar a partir da sensibilidade; essa que logo será utilizada como elemento imprescindível para se dançar.

Para o grupo, o estado de atenção tem a ver com a conexão possível, articulada ao local onde a cena acontece e às pessoas que estão nesse local, de modo que haja o estabelecimento de uma busca coletiva para se perceberem um, com todos esses elementos. Isso dialoga diretamente com o conceito de entrainment, trazido por lannitelli (2021).

Entrainment é um conceito da física e da biologia que identifica uma tendência "natural" de sistemas dinâmicos distintos de se sincronizarem. Isso pode ser visto já na experiência do próprio corpo (a coordenação no andar, correr, nadar, dançar, etc), entre corpos (grupos musicais, cardumes de peixes, crianças brincando juntas) e entre grupos (times esportivos em jogos). A teoria do entrainment descreve a interação entre processos

rítmicos independentes e interdependentes. Em improvisação cênica, o grau de sincronização depende muito da abertura dos indivíduos para a dinâmica, ou feeling da cena ou do grupo. (IANNITELLI, 2021, p. 7)

O Radar 1 apresentou um relato interessante sobre a atenção em cena e como a relação entre os improvisadores, quando conectados entre si e com o ambiente, pode alterar a dramaturgia do momento e gerar novas impressões.

Estávamos em meio a uma apresentação no Casarão do NAC – Núcleo de Arte Contemporânea (2019). O público estava assistindo a duas salas ao mesmo tempo, pois eram três salões: um estava o público, outro estávamos três mulheres e outro estava uma mulher. Se o público olhasse para a direita via o solo de uma mulher, se olhasse para a esquerda via a cena do trio e no meio entre essas duas salas, havia uma parede. Não sabíamos o tempo que demorava a cena do solo e nem tínhamos uma marcação para acabar o trio... apenas algumas coisas que repetíamos em ações. Um desses dias, a igreja do lado do casarão estava tendo uma missa. As cenas eram com velas no chão, mas o solo era bem escrachado, a mulher estava seminua entre velas vermelhas e o trio eram três mulheres com vestidos pretos. O público segurava velas também. Quando o som dos sinos da igreja e toda a música religiosa começou a aparecer, o sentido da cena tomou isso como uma mudança no que estava realizando em tempo presente. Havia um combinado implícito de saber que todos estavam percebendo essa ocorrência. Então, isso afetava a movência em ritmo, tônus muscular, mas também o sentido do que fazíamos, mas era em grupo. Era uma atenção para o que percebíamos do acontecimento em cena e do que fazíamos enquanto performance em conjunto (RADAR 1, 2021).

O Substantivo Coletivo também sinaliza, em suas respostas a respeito da importância da atenção na Improvisação em dança, que na composição, existem modos de fazer que não são dados a priori e demandam justamente dessa habilidade de escuta e de diálogo dos integrantes para que se construa uma dramaturgia improvisada, para que haja algo em comum entre e não somente danças livres coletivas e/ou individuais.

Essa noção se relaciona com o relato do Grupo Radar 1, quando menciona que as mulheres notaram uma interferência externa que podia dialogar com o que elas estavam construindo cenicamente. É perceptível que ao longo do desenvolvimento da cena foi se estabelecendo novas combinações, novos acordos, e o grupo percebeu e soube receber essas interferências sonoras e as adequando à cena. Provavelmente o público notou que a interferência sonora vinda da igreja não era combinada, mas certamente "comprou" a ideia e teve uma nova percepção sobre o que já estava sendo construído e, com isso, os espaços, as velas, as cores e todos os outros elementos que compunham aquela dramaturgia foram recebendo novas significações.

No que se refere à composição Improvisada, o Substantivo Coletivo busca desenvolver a cena improvisada a partir do sensível, fazendo relação com a escuta atenta. Isso pode ser observado na série documental intitulada ENTRE (PONTOS DE) VISTA, onde o grupo organiza um conjunto de cinco vídeos documentários, realizados no período da pandemia, no qual é possível conhecer um pouco do coletivo e como desenvolvem seu trabalho. Assista agora a um vídeo, que está disponível no canal do Youtube do Substantivo Coletivo, com o título ENTRE (PONTOS DE) VISTA #2:



Figura 14: Assista - Substantivo Coletivo em "Entre (pontos de) vista. 18

Uma das perguntas realizadas nessa série de vídeos documentários, e que eu julgo interessante, foi "durante a *improvisação* em cena, como você escolhe o que vai ou não para a cena?". A resposta de Juscelino Mendes, integrante do grupo, me chamou a atenção. Para ele, isso depende do momento, do que está sendo colocado em jogo e que não é uma escolha feita *a priori* apesar de muita coisa ser testada nos treinamentos, mas é o momento, a situação que leva a determinada resposta, pois a tomada de decisão é feita no momento em que a cena acontece. Já Mariane Araújo, também integrante do grupo, explica que é para ela existe um olhar de uma dramaturgia feita por ela, por conexões que ela faz e que pode ter sentido ou não, mas que a faz se mover sem ter uma preocupação sobre o que seria o "jeito certo".

-

¹⁸ Acesso em: 29 Nov. 2021.

Acredito que, independente das respostas que eles ou os outros grupos/coletivos deram, todos comungam em suas falas sobre um fazer que é coletivo de fato, sobre perceber além de suas percepções, o interesse do grupo. Ou seja, todos estão dispostos a colaborarem com todos e não o destaque de um sobre todos, numa busca pessoal, apenas de proposição da cena.

Entendo que essa seja a principal característica da Improvisação em dança: trata-se de um trabalho colaborativo. Assim, é possível afirmar que este é um fazer criativo que depende de cada um que se coloca em cena, e no final é um resultado coletivo, de todas as pessoas que ali estiveram, e não só de um improvisador. Nessa perspectiva, uma cena de Improvisação em dança, para que assim se configure, depende da maneira como o processo de composição se dá na relação entre todos os que se colocam na cena e que o que determina a qualidade da composição/cena é a maneira como os improvisadores se apropriam da atenção enquanto esse elemento fundamental para o processo criativo.

Ao lembrar que a Improvisação em dança se processa no aqui-agora, no momento próprio do acontecimento, e que a atenção é a habilidade que possibilita aos improvisadores a percepção aguçada do que está acontecendo, podemos então considerar que não é possível improvisar sem que se tenha essa habilidade como um recurso nos processos de composição na cena. É importante salientar que os improvisadores podem ter níveis diferentes de atenção, assim como podem trabalhar de modo diferente as respostas ao conjunto da cena, mas é inegável que sem atenção a cena Improvisada não aconteceria. Estar atento é passo fundamental no processo de construção da cena, seja na construção individual ou na composição coletiva final.

É essa reflexão, de que a atenção é elemento imprescindível para a composição na cena Improvisada em dança e de que ela é uma habilidade que pode ser desenvolvida a partir de exercícios, atividades, jogos, que me interessa enquanto resultado dessa pesquisa. A partir dela é possível indicar que os improvisadores podem alcançar estados de atenção capazes de transformar a sua prática artística. Nessa direção é que proponho, como elemento final desse estudo, pensar em algumas propostas que possam dar subsídios para o trabalho com a atenção, especialmente para iniciantes no campo da dança.

4.3 DA EXPERIÊNCIA PESSOAL COM A ATENÇÃO AO TRABALHO COM A IMPROVISAÇÃO.

Apesar de hoje estar pesquisando sobre todos esses aspectos da Improvisação em Dança, por muito tempo ela foi para mim um "bicho papão", justamente porque fui colocada em situações cênicas que pediam para eu improvisar (o famoso "faça alguma coisa") e eu não saber o que fazer. Isso acontecia com frequência antes dos meus estudos e investigações com a Improvisação em Dança e com os Jogos Coreográficos. Nessa direção, posso afirmar que eu sempre tive medo de não saber o que fazer e apesar de me considerar criativa, vivia em uma "prisão" pessoal sobre como o meu movimento deveria ser, numa tentativa de sempre fazer o que era o "certo".

Eu não conseguia pensar ou me relacionar com qualquer outra coisa que fosse sem me preocupar em como me mover. Nunca considerei a luz, o figurino, o espaço, o outro, o som, o cheiro, o que eu estava sentindo naquele momento. Isso porque eu já havia desconstruído em mim a ideia de que o cotidiano não deveria ser levado para a cena e que tudo o que eu queria expressar em movimento tinha que ter um "por que". O público tinha que entender o que estava acontecendo, segundo as minhas percepções.

A experiência que foi o disparador que precisava para entender que é a Improvisação ocorreu na disciplina ESTÁGIO SUPERVISIONADO II EM COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA: PRÁTICA DE MONTAGEM da graduação, ministrada pelo Prof. Dr. Thiago Assis, onde nós alunos tínhamos que montar uma cena com participantes da comunidade externa, como se fosse um projeto de extensão de curto período com oficinas que culminariam em uma cena que seria apresentada a todos da turma e a interessados. Eu abri as inscrições para uma oficina de Improvisação para quem quisesse, sem restrição de quantidade ou experiência. Inscreveram-se cinco pessoas, sendo destas: um rapaz que é bailarino clássico, uma aluna do curso de teatro e os outros não tinham experiências na área.

Nessa atividade, coloquei como objetivo buscar caminhos para, que através daquela experiência coletiva, conseguíssemos superar preconceitos, como aqueles que eu mesma tinha, para experimentarmos e vivermos aquela experiência de Improvisação em dança.

Eu não sabia muito bem qual o caminho didático para desenvolver as oficinas, então, a cada encontro que nós nos reuníamos, eu ia percebendo o que era

preciso trabalhar no próximo encontro. Em uma das aulas a aluna de Teatro me contou sobre os *ViewPoints*. Logo, comecei a frequentar as aulas de Improvisação e Jogos do Curso de Licenciatura em Teatro da UESB, onde os *ViewPoints* estavam sendo estudados e, em um dos nossos encontros, ela propôs alguns jogos para o grupo.

Até que um dia aconteceu algo que foi fantástico para mim: precisávamos começar a não só treinar algumas habilidades específicas, mas Improvisarmos livremente e trabalharmos nossa atenção, que na época, por causa do contato com os *Viewpoints*, a proposta era pensar no *soft focus*. Então, pedi para os participantes fecharem os olhos e fizemos um exercício de respiração. Quando senti que todos estavam conectados com o momento, com o presente, pedi que quando eles se sentissem à vontade começassem a se mover em resposta aos estímulos que daria e o mover seria em uma direção sobre "o que aquilo te causa".

A princípio, pedi que não ignorasse nenhum elemento. Coloquei obstáculos na sala, como cadeiras em diferentes posições, sonoridades, músicas em estilos diferentes e ficava apagando e acendendo as luzes, além dos próprios companheiros que não deviam passar despercebidos também. Com isso, notei que eu havia criado uma espécie de "atmosfera criativa". Tudo era estímulo e todos estavam imbuídos e entregues àqueles experimentos e foi maravilhoso de ver, pois eles me mostraram como dançar com o "bicho papão". Aos poucos, fui tirando os obstáculos, estabilizando som e luz, e deixando que eles se movessem com o que ficou nos seus corpos depois das interferências. Isso me ensinou muito. E a eles também.

Senti o dever cumprido de ter desbravado esse caminho de conhecer a Improvisação em dança com eles. Acredito que eles também conheceram uma nova forma de experimentação na dança e entenderam que a atenção é o caminho para uma boa experiência na Improvisação em Dança.

Essas vivências, na busca de conhecer a Improvisação em dança, me fizeram lidar melhor até com outras práticas de dança. Hoje, me considero criativa para resolver problemas e criar com mais facilidade. Acredito que o improvisador seja genioso nisso, não só na sua prática de Improvisação em dança, mas na vida.

No último semestre da graduação tive uma última disciplina de estágio no curso, e dessa vez elaboramos com a própria turma a parte prática dos nossos trabalhos de conclusão de curso. Estávamos experimentando na prática com os

colegas aquilo que estávamos pesquisando, e assim podíamos melhorar nossas investigações e também receber dos colegas considerações sobre o que estávamos elaborando. Nessa oportunidade apresentei para os meus colegas de dança os exercícios dos *Viewpoints*, principalmente os exercícios que trabalham a atenção. A minha turma, em geral, não tinham muita afinidade com a Improvisação em dança, justamente pela insegurança de não saber o que fazer, e vi aí então a oportunidade de apresentar novas possibilidades de investigação corporal, e trabalhar a atenção para que percebessem que tudo pode ser estímulo, ou motivo para movimentar-se, se quiserem ou se permitirem afetarem-se com os materiais de criação.

Os exercícios foram baseados no livro "O Livro dos Viewpoints" (2019), de Anne Bogart e Tina Landau. Na proposta, busquei estimular a visão periférica e a conexão do grupo como elemento preparatório e fundamental para o desenvolvimento da improvisação. O exercício consistia em, todos em pé, formando um círculo, pular ao mesmo tempo, se observando através da visão periférica e da atenção coletiva. Antes de iniciarem, pedia que todos fizessem uma respiração profunda, para gerar essa preparação e para manterem a calma.



Figura 15: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Pular juntos. 19

Nesse vídeo podemos perceber que a turma tinha uma dificuldade de concentração e de imersão na proposta. Talvez, as minhas insistentes orientações acabaram gerando certa ansiedade, e, assim, se eu somente explicasse o que fazer no início da atividade e os deixassem desenvolver a autonomia para descobrirem o melhor caminho para se conectarem ao exercício, seria mais efetivo. Além disso, eu

_

¹⁹ Link: https://www.youtube.com/watch?v=zTiUC0yq5PY . Acesso 21 Mai. 2022.

tinha um tempo estimado para desenvolver as atividades, então eu também não estava tão imersa e com tempo para criar uma "atmosfera" de conexões.

No vídeo abaixo vemos outra proposta de atividade. O objetivo era que todos, analisando os outros pela visão periférica e sentidos os corpos no espaço, pudessem andar juntos numa mesma velocidade, que com o decorrer do exercício fosse alternando para mais lento ou mais devagar desde que juntos.



Figura 16: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Caminhar juntos.²⁰

Outro exercício realizado junto aos colegas da disciplina de Estágio do Curso de Dança da UESB, e que tinha a mesma perspectiva de promover um trabalho coletivo a partir da atenção, pode ser observado no vídeo abaixo. A intenção era criar uma ação cujo objetivo era o de cair juntos.



Figura 17: Assista - Estágio 4/UESB-JQ Lic. Dança. Cair juntos. 21

_

²⁰ Link: https://youtu.be/pEz7cm02C2w . Acesso 21 Mai. 2022.

Nesses três exercícios podemos perceber a importância da atenção, e de todos os elementos que envolvem a atenção, como a entrega e a disponibilidade, o ouvir e ser ouvido, no trabalho com o treinamento e preparação para a Improvisação em dança. Se não ouço o outro não consigo realizar as atividades juntamente, então por diversas vezes podemos perceber que um acaba tomando a frente e fazendo logo a ação e os outros vão seguindo a frequência de um que se destaca, fazendo com que as pessoas sempre esperem por alguém para fazer a ação. Mas a iniciativa não parte (ou pelo menos não deve partir) de apenas uma pessoa, mas do entendimento de todos, de forma coletiva.

Outra característica que podemos perceber também como os exercícios apresentados é que é fácil perder a atenção. Durante todo o momento de trabalho, qualquer ação pode levar as pessoas a se desconcentrar, e como é uma atividade em conjunto, a desconcentração de uma pessoa acaba por afetar todo o coletivo. Então, se não houver dedicação, atenção e paciência, não é possível chegar a um resultado interessante do trabalho.

A atenção pode ser importante no processo de preparação e construção criativa na Improvisação em Dança, pois quando atentos estamos abertos a reunir informações e processá-las para sermos capazes de agir e gerar ideias com mais qualidade, quando estamos dispersos e confusos não conseguimos assimilar as informações plenamente e consequentemente nossa ação é afetada. A atenção afasta a distração e foca no que realmente importa, o aqui-agora, nesse estado somos capazes de conscientemente desenvolver uma reflexão ativa do que está acontecendo e por isso desenvolver o treinamento, a composição/cena de maneira criativa. A prática e o exercício desse estado atentivo ao longo do processo vão cada vez mais melhorando a capacidade criativa, ou seja, pode não ser no primeiro encontro que o improvisador se sinta mais criativo, mas como todo exercício de desenvolvimento de alguma habilidade requer treinamento, quando mais se exerce a atenção para a criatividade, mais se consegue resultados positivos.

²¹ Link: https://youtu.be/ijBe7fG1FmA . Acesso 21 Mai. 2022.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O treinamento da atenção nos grupos/coletivos que atuam com a Improvisação em Dança parece ser um trabalho que está incorporado a todo fazer; desde o treinamento ou a concepção dos ideais do coletivo, até o momento final de todo o processo. E são essas peculiaridades que diferenciam tanto o trabalho da Improvisação em dança para a improvisação do cotidiano, e esse trabalho consciente da atenção potencializa os processos de composição e a cena. Assim como o próprio improvisador se potencializa quando trabalha conscientemente sua atenção - Isso em um trabalho com o coletivo fortalece o grupo, e faz com que as práticas fluam -.

Acredito que as complexidades da Improvisação são melhores resolvidas quando estamos inteiros no momento e em conexão com o todo. As vivências e experimentações vão dando não só repertório, mas maturidade cênica e uma certa intimidade com o outro, com o espaço, com a proposta, independentemente de como se construa a maneira de se compor. É sobre como me disponho a estar naquele processo e o que considero importante. É um momento de conexão interior, e uma conexão também com aqueles que estão conosco.

Em minhas experiências, notei que até minha criatividade foi se desenvolvendo à medida que prestava atenção ao que existe ao redor e em suas incontáveis possibilidades cênicas.

Depois de uns anos que terminei a graduação, quando voltei para fazer estágio, agora no mestrado, ouvi o mesmo discurso de "não gosto de Improvisação em dança porque nunca sei o que fazer", ou a pessoa fica indisposta e não colabora com o processo porque tem uma grande dificuldade em se desvencilhar dos padrões técnicos da dança e se permitir experimentar as possibilidades corporais, para além do que foi "programado" a fazer.

Para aqueles que já estão estudando Improvisação há um tempo isso se torna mais simples e uma discussão até incipiente, mas para aqueles que estão começando é mais difícil se permitir.

Espero que as discussões aqui levantadas possam incentivar aqueles que estão começando a desbravar o universo da Improvisação em dança a terem algumas referências, conhecer alguns grupos/coletivos que vem atuando e construindo novos pensamentos e pesquisas. E principalmente, que se permitam, e não tenham uma possibilidade como a única.

Acredito que se podemos apresentar a Improvisação e falar sobre suas características e modos de fazer, podemos ter uma definição do que é Improvisação em dança, mas como é um universo em expansão, não há limites, a Improvisação é alimentada pelo frescor das novas possibilidades e descobertas.

Para isso precisamos nos atentar a tudo o que essas possibilidades e descobertas podem oferecer, nisso está o trabalho com a atenção, seja como preferir trabalhar, com o jogo, o Tempo Real, o *Viewpoints*, ou através de estímulos sensoriais. O estudo da atenção é fundamental para todo o processo criativo, e para o desenvolvimento do próprio grupo/coletivo, pois faz com que os integrantes criem um vínculo de troca e cumplicidade, a compreensão desenvolvida pela atenção ao outro gera segurança e faz com o que os processos aconteçam com mais fluidez, pois cada um está entregue aos objetivos do todo.

Quando essa interação não é trabalhada, tudo fica mais difícil, pois a troca e a partilha na cena dependem do quanto o outro está atento ao que está acontecendo, e consegue assim gerar uma conexão que acontece desde os encontros de ensaio, treino. Não existe uma regra de como fazer, pois cada pessoa, ou o grupo/coletivo vai a partir das suas necessidades construindo sua maneira de trabalhar. Tivemos exemplos de grupos/coletivos que apesar de se conhecerem, e discutirem juntos sobre Improvisação em dança, terem em seus próprios grupos, suas particularidades, suas afinidades de pesquisa, de metodologia.

Aqui entrevistei pessoas que estão nas universidades, infelizmente não consegui estender para ouvir grupos/coletivos que não estão vinculados à universidade, mas de maneira geral esse trabalho pode servir como o início dessa investigação para entendermos como, a partir dos grupos/coletivos apresentados aqui, outros grupos/coletivos tem trabalhado a Improvisação em dança pelo Brasil.

Toda essa discussão que levanto neste trabalho é também para que aquele discurso de "se não souber o que fazer improvisa, faça qualquer coisa..." possa ser revisto, principalmente para quem está iniciando sua jornada na dança e na Improvisação. Não pretendo que a partir dessa pesquisa todos usem Improvisação com i maiúsculo, mas nessa pesquisa se faz importante para que entendam como na minha trajetória na dança a Improvisação foi tomando importância, e como fui me atentando ao fato de que, mesmo que alguns estudiosos da Improvisação na dança não se preocupem em definir o que seja a Improvisação

em dança, existe definição, existem características e modos de operação, vimos isso durante toda essa pesquisa.

Como a atenção é trabalhada na Improvisação em Dança a fim de potencializar o trabalho de grupos e coletivos nos seus processos de composição e em cena? Nos encontros frequentes, e trabalhos coletivos, buscando partilhar os interesses em comum, na prática, com a exploração de hábitos corporais, memória, trocas do instante, o olhar, que não é um olhar julgador ou focal, mas um olhar observador, receptivo, aberto a se relacionar com as possibilidades aparentes. A atenção flui quando trabalhada de maneira orgânica, sem a preocupação ou a obrigação de ter que ser algo inédito, pois o grau de vivacidade depende do estado de alerta.

A atenção também é trabalhada na investigação do aqui-agora, no trabalho de consciência corporal, na conectividade, integralidade, funcionalidade e organização, na compreensão do que são os hábitos e como explorá-los. No acesso ao seu repertório pessoal, em suas vivências, suas influências, referências. Na proatividade, na entrega, partilha, prática dos rolamentos, apoios, espirais, isolamentos de movimentações. No não saber, no convívio, na conectividade, experimentação, no Jogo Coreográfico, na Composição em Tempo Real.

A atenção potencializa no arriscar-se, na suspensão do medo, na confiança, na capacidade criativa, no reconhecimento do tempo de se mover e desaparecer, no cuidado, nos momentos antes de entrar em cena, enfim. A atenção é fundamental no Improvisar.



Figura 18: Assista - Práticas do estágio 4 - UESB/2018.²²

-

²² Acesso em 13 Fev. 2022.

6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Márcia (org.); Suzi Weber, et. al. **Um modo particular de composição: a** *improvisação*. Brasília: Editora IFB, 2015.

ALVES, Aline Cristina. **De repente: a música de improviso através do cantador popular.** Universidade Federal do Maranhão. 5º encontro de música e mídia - e(st)éticas do som. 2009. (Disponível em:

https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Alves-De repente-a musica de improviso.pdf >Acesso em: 06 fev. 2022)

BARBOSA, Thiana Queiroz. **Jogo de Composição coreográfica: reflexões sobre a improvisação em dança aqui-agora.** Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). 2016.

COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL Breve apresentação | REAL TIME COMPOSITION Brief presentation. Disponível em: https://vimeo.com/310072489 Acessado em: 20 Out. 2020.

CONECTIVO NOZES. Disponível em: http://conectivonozes.blogspot.com/ Acessado em: 17 Nov. 2021.

DUCHAMP, Marcel. A fonte (1917). Disponível em: http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=104. Acessado em: 21 Out. 2021.

FARIA, Ítalo Rodrigues. A dança, o jogo e a improvisação: estratégias de criação e ensino. Instituto de Artes – UNESP. 2011.

FIADEIRO, João. **COFFEPASTE** – Entrevista com João Fiadeiro. Disponível em: https://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/ Acessado: 20 Out. 2020.

FIGURAS DA DANÇA - Marilene Martins. Disponível em:

https://culturaemcasa.com.br/video/figuras-da-danca-i-marilene-martins/ Acessado em: 21 Out. 2021.

FINAMOR, Fernando Marques. Composição em Tempo Real, modo operativo and e a hipótese dos marcadores-somáticos. UFBA. Salvador. 2017.

FRANÇA, Ester. Improvisação em dança: 3 perspectivas em diálogo. Revista Rascunhos. Uberlândia, MG. v.5 n.1 p. 148-167. jan/jun 2018.

GUERRERO, Mara Francischini. Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança. Máster Dissertation (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança, Salvador, 2008.

Grupo Radar 1. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/gruporadar1/ Acessado em: 17 Nov. 2021.

HARISPE, Leonardo Andrés Moulleron. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia (UFBA) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2014. (Disponível em: < https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/17198/1/DISSS.%20COMPLETA.%20pdf.pdf Acesso em: 06 fev. 2022)

HARISPE, Leonardo Andrés Moulleron. A linguagem da improvisação em dança contemporânea: trans-diciplinar do campo da práxis. Universidade Federal da Bahia (UFBA). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2018.

HERMANN, Dudude. **Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança.**Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - Vol. 8, Ano 3. Dossiê
Dramaturgia da Dança. (Disponível em:
< https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14971/13286 Acesso em: 06 fev. 2022)

IANNITELLI, L.; IANNITELLI, D. **Diálogos improvisados e o Jam Session.**Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 4, n. 1, p. 1-9, 19 jul. 2021.
(Disponível em: < https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/24719 >. Acesso em: 06 fev. 2022)

Judson Church. Disponível em: < https://www.moma.org/magazine/articles/29> Acesso em: 17 Nov. /2021.

Judson Dance Theater: The Work Is Never Done | MoMA EXHIBITION.

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ Acessado em: 21 Out. 2021.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. Contato improvisação: a experiência do conhecer e a presença do outro na dança. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-graduação em Educação, Florianópolis, 2012.

LIGIÉRO Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior et al.]. - Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LUNA, Carolina Gosch Figner de. A poética da Compagnie Dos à Deux: história, construção do gesto e princípios do treinamento (vivências, notas e entrevistas com André Curti e Artur Ribeiro). Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Pós-graduação em Teatro, Florianópolis, 2015.

MACHADO, Fernanda. Disponível em: https://www.escavador.com/sobre/3934024/fernanda-eugenio-machado Acessado em: 06 de fev. 2022.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra e WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. Revista Cena n. 13. Periódico do Programa de Pós-Graduação em 109 Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD-UFRGS). ISSN 1519-275X, 2013.

MUNDIM, Ana Carolina, (org.). Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2017.

O que é *Jam*. Fonte: < https://www.contatocoletivo.com.br/jams/ Acessado em: 09 Fev. 2022.

PINHO, Márcia Duarte. **Quando a dança é jogo.** Brasília: Universidade de Brasília. 2013.

____. Quando a dança é jogo e o intérprete é jogador: do corpo ao jogo, do jogo à cena. Universidade Federal da Bahia (UFBA). PPGAC. 2009.

PIZARRO, Diego. **Fazendo contato: a dança contato-improvisação na preparação de atores.** Dissertação (mestrado). Brasília – Universidade de Brasília-DF. Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011.

RAMOS, Jarbas; SILVA, Patrícia; VIEIRA, Mariane. Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea. Ouvirouver. Uberlândia. v.12 n. 2 p. 308-322. jul./dez. 2019.

RAMOS, Jarbas. O dançar/jogar/improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada. In: MUNDIM, Ana Carolina (organização). Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2017.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador, et al.; *improvisação* em dança. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTOS, Maíra Simões Claudino. **Composição Instantânea: formação coreográfica do artista da dança e de seu corpo-realidade**. Rev Bras. Estud., Porto Alegre, v8, n.1, p. 167-197, jan-mar, 2018.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da oportunidade: tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação.** Universidade Federal da Bahia (UFBA), Programa de Pós-Graduação em Dança, 2008.

SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela da; RAMOS, Jarbas Siqueira. A improvisação em dança como ato político. Rascunhos. Uberlândia v. 2 n. 2 p. 140-154 jul. dez. 2015.

SUBSTANTIVO COLETIVO. Disponível em:

<u>https://substantivocoletivo.com.br/index.php/membros/</u> Acessado em: 17 de Nov 2021.

TARJA branca. Direção Cacau Rhoden. Maria farinha filmes. Documentário. 2014. 79min.

TERRITÓRIO do brincar. Direção de David Reeks e Renata Meirelles. Documentário. 2015. 90min.

TOURINHO, Lígia. Jogo Coreográfico: uma proposta pedagógica e artística sobre o fenômeno da composição coreográfica e dramatúrgica na dança contemporânea. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. GT: Pesquisa em dança no Brasil: Processos e Investigações. 2007.

VARELA, F.; THOMPSON; E., ROSCH, E. A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana (1991). Tradução Maria Rita Secco Hofmeister. Porto Alegre: Artmed, 2003.

WACHOWICZ, Fátima. O treinamento viewpoints: uma prática que amplia a atenção. Revista Eletrônica MAPA-D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital, Salvador, jun. 2016; 3(1): 103-112. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/mapad2/article/download/16875/11136 Acessado em: 06 de fev. 2022.

ANEXOS

ANEXO A QUESTIONÁRIOS DA PESQUISA

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA DE MESTRADO

Esse questionário faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, realizado por Larissa Abelardo de Oliveira, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Tendo como orientador o Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos. As respostas deste questionário farão parte da dissertação apresentada como forma de conclusão de mestrado. Assim, concorda-se que o conteúdo aqui coletado seja usado totalmente ou parcialmente na escrita da pesquisa, respeitando o direito autoral, sendo assim citado, e cabendo à pesquisadora sua interpretação e reflexão do que se coletou, respeitando também os ideais de quem escreveu. O questionário na íntegra estará anexo ao trabalho final, podendo ser consultado. A participação é livre, e em caso de dúvidas basta consultar a pesquisadora pelo e-mail: larissaabelardo@gmail.com.

Questionário:

- Qual o nome do grupo/coletivo?
- 2. Onde atuam (Em qual país, estado e cidade)?
- 3. O grupo está vinculado a alguma instituição? Se sim, qual?
- 4. Quantas pessoas participam e qual o perfil dos participantes?
- 5. Qual a finalidade do grupo?
- 6. De que maneira o grupo/coletivo se organiza para suas criações?
- 7. Como trabalham a Improvisação em Dança?
- 8. O grupo trabalha com outra técnica/método/linguagem além da Improvisação em Dança?
- Quais são as principais referências de trabalho com improvisação para o grupo/coletivo?
- 10. Como é desenvolvido o processo de treinamento do grupo?
- 11. Como é desenvolvido o processo de composição na Improvisação em Dança?
- 12. Quais habilidades consideram fundamentais para uma Improvisação?
- 13. O que caracteriza um improvisador?
- 14. A atenção, a escuta, a percepção são importantes para a Improvisação em Dança? Porquê?
- 15. De que maneira vocês trabalham essas habilidades (no grupo/coletivo)?
- 16. Como ocorrem os processos criativos do grupo/coletivo?
- 17. Em cena, como percebem a utilização do estado de atenção? No que consideram isso importante?
- 18. Você pode descrever como se dá (ou como se deu) a relação de atenção em uma experiência de criação/composição?

ANEXO B RESPOSTAS AO QUESTIONÁRIO DA PESQUISA

RESPOSTA DO CONECTIVO NOZES AO QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA DE MESTRADO

Esse questionário faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, realizado por Larissa Abelardo de Oliveira, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Tendo como orientador o Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos. As respostas deste questionário farão parte da dissertação apresentada como forma de conclusão de mestrado. Assim, concorda-se que o conteúdo aqui coletado seja usado totalmente ou parcialmente na escrita da pesquisa, respeitando o direito autoral, sendo assim citado, e cabendo à pesquisadora sua interpretação e reflexão do que se coletou, respeitando também os ideais de quem escreveu. O questionário na íntegra estará anexo ao trabalho final, podendo ser consultado. A participação é livre, e em caso de dúvidas basta consultar a pesquisadora pelo e-mail: larissaabelardo@gmail.com.

Questionário:

- Qual o nome do grupo/coletivo? Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço / Braço de extensão: Conectivo Nozes
- 2. Onde atuam (Em qual país, estado e cidade)? Fortaleza, Ceará, Brasil
- O grupo está vinculado a alguma instituição? Se sim, qual? Universidade Federal do Ceará
- Quantas pessoas participam e qual o perfil dos participantes? Estudantes de graduação dos cursos de Dança da UFC – 13 pessoas
- Qual a finalidade do grupo? Investigar corpoespaço na atuação da improvisação e da composição em tempo real, focando no universo coletivo / estimular desejo ao desenvolvimento de pesquisa artístico-acadêmica
- 6. De que maneira o grupo/coletivo se organiza para suas criações? Isso se altera muito presencialmente ou virtualmente. O fato de ter apenas uma docente no grupo e vários discentes jovens de graduação faz com que exista um esforço muito grande para de fato tornar este um espaço investigativo coletivo e horizontal. O fato de termos integrantes muito jovens e inexperientes, em sua maioria, recémchegados do ensino médio, tendo passado por vivências muito hierarquizadas na relação com a aprendizagem, gera uma expectativa por parte deles de que este seja um espaço conduzido pela docente. Somado a este fator o grupo também enfrenta grande oscilação de pessoas em seu percurso, o que provoca uma falta de continuidade nos processos de pesquisa e criação e um recomeço constante. Sendo assim, o primeiro ponto a se considerar é que este espaço tem se constituído muito mais como um lugar de fomentar o desejo e o interesse pela pesquisa, do que de aprofundamento de uma investigação. Estávamos conseguindo algum processo de continuidade antes da pandemia, mas com o início das ações online perdeu-se a possibilidade de um estudo mais minucioso das corporalidades e houve reconfiguração das pessoas que se mantiveram neste espaço. Cada criação se dá de

uma forma, mas normalmente ocorre a partir das experiências conjuntas em treinamentos em sala de aula, cada integrante podendo trazer uma experimentação a partir do que estamos estudando em determinado momento. O processo de criação atual é guiado pelo ponto de encontro identificado nos integrantes: um interesse sobre o corpo-festa, que perpassa as distintas perspectivas de dança dessas pessoas (funk, danças urbanas, twerk, danças juninas, etc). Ele iniciou presencialmente e teve que ser continuado de forma remota. Isso o alterou por completo. Estávamos trabalhando muito a potência do movimento em grupo, dos bandos, das possibilidades sociais da dança em bloco (como nos carnavais). Com a ação online isso se perdeu. As relações de troca também se fragilizaram e começou a aumentar a expectativa sobre o que a docente proporia para o grupo, tornando o espaço mais parecido com espaço de ensino bancário do que de proposição investigativa. Este momento foi quase um recomeço para que de novo se instaurasse um desejo mais pró ativo por parte dos integrantes nas ações do grupo. Ainda assim, as sugestões de leitura, a maioria das sugestões de lives com convidades para falar de suas pesquisas com temáticas aproximadas, e a primeira proposição de um roteiro de experimentação prática foi da docente. Após esse percurso, es estudantes começaram a se apropriar mais do espaço para proposições e sugestões, até chegarmos ao esboço de um trabalho que deverá integrar relações com público via instagram e zoom.

- 7. Como trabalham a Improvisação em Dança? Como es estudantes já passam por disciplinas que abordam distintas metodologias de improvisação, a ideia central do grupo é buscar a produção de novas linguagens e metodologias. Assistimos vídeos, experimentamos materiais corpóreos, lemos e discutimos leituras que sejam relativas ao momento de estudos pelo qual estamos passando. Sobretudo, há três aspectos fundantes: compreender que improvisação é vida em movimento e que, portanto, não podemos controlá-la; estimular a vivência de riscos e a capacidade criativa; compreender o espírito de comunidade democrática e as práticas coletivas horizontais.
- O grupo trabalha com outra técnica/método/linguagem além da Improvisação em Dança? Presencialmente praticávamos alguns estudos técnicos de movimentos (rolamentos, apoios, espirais, isolamentos de movimentações) mas no formato remoto não.
- 9. Quais são as principais referências de trabalho com improvisação para o grupo/coletivo? Atualmente temos buscado as próprias referências que trazemos em nossas corporalidades para avançar nas investigações de improvisação. No entanto, a coordenadora teve grande influência dos trabalhos que desenvolveu com Julyen Hamilton, além de sua própria trajetória que vem construindo individualmente e com os coletivos dos quais fez parte, tais como República Cênica, o próprio Conectivo Nozes em sua fase de existência na UFU (quando foram criados os Movíveis, em parceria com os outros integrantes) e o desenvolvimento do projeto Cartas Abertas ao Desejo, com Paula Bueno (a partir

- de uma perspectiva dialógica com a Antroposofia, via Steiner, tratando dos quatro elementos da natureza).
- 10. Como é desenvolvido o processo de treinamento do grupo? Depende da fase em que ele se encontra e dos integrantes que o compõem. A realidade remota mudou extremamente o desenvolvimento de aspectos técnico-criativos do grupo. Presencialmente, além das discussões de textos, trabalhávamos com aquecimentos compartilhados visando estudos das corporalidades para depois adentrarmos em práticas de grupo para refinamento de atenção, compreensão da produção de dramaturgia em tempo real, desenvolvimento de aspectos compositivos, produção de materiais de jogo para cena. A fase remota tem nos obrigado a entender a materialidade das redes sociais, das plataformas de streaming e as perspectivas imagéticas coletivas nas ações virtuais. Temos estudado estas ferramentas e possibilidades de investigação da memória, da imaginação e da sensibilização na relação a distância.
- 11. Como é desenvolvido o processo de composição na Improvisação em Dança? Não entendo que haja um processo de composição na improvisação em dança, mas vários. O desejo a médio prazo para este grupo é que es integrantes possam alcançar um domínio de aspectos da cena (dramaturgia, composição, movimentação, possibilidades de relação, etc) que produzam segurança aos integrantes para se arriscarem na composição em tempo real sem demarcação de roteiros ou acordos prévios.
- 12. Quais habilidades consideram fundamentais para uma Improvisação? Suspender o medo, confiar na capacidade criativa, reconhecer o tempo de mover e o tempo de desaparecer (escuta e fala), ousar, soltar o controle para deixar que a vida flua por si mesma (o que não significa falta de cuidado), atenção na ação (foco e multifoco), vocabulário de movimento.
- 13. O que caracteriza um improvisador? Conheço improvisadores diversos, com imagens, teorias e práticas muitos díspares sobre o que seja um improvisador. Para mim um improvisador deve ser ousado, com capacidade imaginativa e de jogo, disposto a se relacionar horizontalmente nas relações, capaz de ser protagonista e coadjuvante /aparecer e desaparecer, alguém pró ativo mas que perceba o momento de sustentar ou deixar uma ação, autônomo, capaz de enfrentar os problemas, assumir responsabilidades e arriscar-se. Um improvisador é um apaixonado, alguém que percebe a vida e ativa sensibilidades.
- 14. A atenção, a escuta, a percepção são importantes para a Improvisação em Dança? Porquê? Minha experiência não me permite acreditar em um(a) improvisador(a) que não saiba escutar. Improvisar é dar atenção para a vida, para os detalhes, para o que nos compõem, para o aqui e agora. Normalmente perdemos muito a capacidade de escuta, percepção e atenção ou porque queremos nos impor ao outro (exercício do poder), ou porque queremos alimentar nosso ego (exercício de poder) ou porque não damos conta da nossa realidade e do auto-conhecimento (vivemos as reminiscências e a nostalgia do passado ou o planejamento futuro) para não termos que lidar com a magnitude do tempo presente, o qual é muito

fugaz (quando acabo de escrever uma palavra aqui, por exemplo, ela já é passado). A improvisação tem me ensinado cada vez mais sobre o quanto temos que ter dimensão da nossa importância mas também da nossa desimportância e como isso é estruturado, pautado em contextos sociais e nas relações de poder. A palavra poder e seu significado simbólico é interessante quando pensado no viés da potência, mas historicamente, quando isso se transforma e ela começa a evocar imposição, submissão de alguns em detrimento de outros, sua única função parece ser a destruição. O poder grita, não ouve. O poder não é espontâneo, é calculado. Em uma situação onde só há fala, não há diálogo, não há construção. Há algum tempo, portanto, venho defendendo a necessidade de nos desempoderarmos para abrirmos espaço para o entendimento das diferenças. Do meu ponto de vista é nesse lugar que o jogo ocorre, é nesse lugar entregue, desarmado, aberto que posso me perceber, perceber outra pessoa, refletir, ponderar, criar, compor.

- 15. De que maneira vocês trabalham essas habilidades (no grupo/coletivo)? No próprio diálogo verbal, construindo paulatinamente a desierarquização, os protagonismos, os silêncios (não confundir com silenciamento), o que se estende para as outras práticas corpóreas (como mover-se juntes, pausar juntes, observar disparos de movimento e seguir ou abandonar, estudar os tempos de acolher uma proposta, de se desfazer dela). Mas é fundamental a disponibilidade para a convivência respeitosa e isso também me parece um aspecto individual que diz respeito a caráter, habilidade que o próprio indivíduo precisa querer desenvolver em sua cotidianidade como cidadão.
- 16. Como ocorrem os processos criativos do grupo/coletivo? Já respondido. Não há uma regra. Ele se dá de acordo com a necessidade de cada trabalho e de quem o integra. Pode ser iniciado por experimentos práticos, por leituras, pode ter uma condução mais focada em uma pessoa ou ser mais rizomática ou até começar de uma forma e se desenvolver para outra, como é o caso do último trabalho.
- 17. Em cena, como percebem a utilização do estado de atenção? No que consideram isso importante? Para mim o estado de atenção interfere diretamente no fluxo do trabalho, no timing, na dramaturgia. Há uma atenção para o próprio corpo que também é espaço, para o outro (bailarino/a) e para o(a) espectador(a). Esta tríade estabelece um elo com as possibilidades compositivas e os desdobramentos de narrativas, sem as quais, a cena não se sustenta como prática artística.
- 18. Você pode descrever como se dá (ou como se deu) a relação de atenção em uma experiência de criação/composição? A meu ver, um exemplo recorrente, é você entrar em cena para compor com alguém que já está lá, por exemplo, mas enquanto você entra em ação essa pessoa sai de cena e você precisa ter percepção imediata para propor outra ação e decidir como conduz a dramaturgia a partir dali.

RESPOSTA DO GRUPO RADAR 1 AO QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA DE MESTRADO

Esse questionário faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, realizado por Larissa Abelardo de Oliveira, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Tendo como orientador o Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos. As respostas deste questionário farão parte da dissertação apresentada como forma de conclusão de mestrado. Assim, concorda-se que o conteúdo aqui coletado seja usado totalmente ou parcialmente na escrita da pesquisa, respeitando o direito autoral, sendo assim citado, e cabendo à pesquisadora sua interpretação e reflexão do que se coletou, respeitando também os ideais de quem escreveu. O questionário na íntegra estará anexo ao trabalho final, podendo ser consultado. A participação é livre, e em caso de dúvidas basta consultar a pesquisadora pelo e-mail: larissaabelardo@gmail.com.

Questionário:

Qual o nome do grupo/coletivo?

Grupo de pesquisa: Radar 1 – Grupo de improvisação em dança.

2. Onde atuam (Em qual país, estado e cidade)?

João Pessoa - Paraíba-Brasil

3. O grupo está vinculado a alguma instituição? Se sim, qual?

Sim – Universidade Federal da Paraíba.

4. Quantas pessoas participam e qual o perfil dos participantes?

Entre participações rotativas e fixas uma média de 8 pessoas.

5. Qual a finalidade do grupo?

Criar um ambiente interdisciplinar de encontro para a experiência da prática da improvisação em dança, e da relação com lugares da cidade entre público e privado, para fins de experimentos, reflexões e apresentações artísticas.

6. De que maneira o grupo/coletivo se organiza para suas criações?

Semanalmente nos encontramos de acordo com a realidade do grupo naquele período e segundo as demandas de investigação coletiva ou projetos que demandam desenvolvimento processual.

7. Como trabalham a Improvisação em Dança?

De modo experimental, a improvisação em dança se expande para além da criação de movimentos sem coreografias prévias mas está na maneira como organizamos encontros e práticas de criações guiadas por uma espécie de "não saber" como se dará o próprio procedimento e refletindo o que emerge dessas determinadas circunstâncias de encontros. A improvisação geralmente está muito atrelada à exploração e mapeamento de espaços físicos distintos com corpos que se amalgamam em superfícies de chão, parede e objetos, mas sem desconectar com a

realidade social desses espaços. Então, há uma ideia de convívio com as pessoas que não necessariamanete são parte do grupo, como as pessoas da rua ou pessoas que habitam os espaços nos quais estamos interessados. Desse convívio podem emergir movimentos, ações, gestos, sons, ou até performances autorais. Como o grupo é rotativo, sempre tem pessoas com formações diferentes implicadas com a predominância da dança e do teatro, mas tem gente da psicologia, já tivemos gente da arquitetura e isso também modifica um pouco o percurso rumo ao modo como a improvisação acontece.

8. O grupo trabalha com outra técnica/método/linguagem além da Improvisação em Dança?

Há uma imbricação com a performance... mas que não considero uma técnica e sim o modo como os trabalhos se encaminham junto aos espaços com os quais se relacionam.

9. Quais são as principais referências de trabalho com improvisação para o grupo/coletivo?

O grupo realiza leituras de pesquisadores da dança ligados a improvisação, como Zilá Muniz, Isabel Gouveia, Ester França, João Fiadeiro, dentre outros, junto a leituras sobre deriva como Francesco Careri e sobre a composição em dança como André Lepecki. Mas, há interferências de acordo com as pesquisas de cada estudante de pibic, de mestrado ou mesmo de tcc que a partir da experiência com o grupo se identifica com outras leituras.

10. Como é desenvolvido o processo de treinamento do grupo?

Não trabalhamos com a ideia de treinamento, mas com uma forma de laboratoriar percepções e o presente de modo experimental.

11. Como é desenvolvido o **processo de composição** na Improvisação em Dança?

Depende do espaço com o qual estamos compondo e da circunstância de convívio. Emergem alguns solos com performance autorais independentes dos integrantes e em grupo, as composições tem ocorridos com residências artísticas com ocupação de espaços.

12. Quais habilidades consideram fundamentais para uma Improvisação?

Habilidade de abrir mão do controle rumo a um "não saber" dos próximos passos de modo expandido para além da habilidade de mover o corpo.

13. O que caracteriza um improvisador?

Não sei. Penso que que cada modo de ser improvisador apresenta uma novidade bem vinda para esse campo.

- 14. A atenção, a escuta, a percepção são importantes para a Improvisação em Dança? Muito importantes! Porque para "não saber" é preciso confiar no que emerge, ou seja, escutar o que já está acontecendo independente da minha vontade. E isso é uma habilidade de perceber o entorno, a si e os próprios sentidos. Porquê?
- 15. De que maneira vocês trabalham essas habilidades (no grupo/coletivo)?

Trabalhamos com o aguçamento dos sentidos diante de um determinado lugar – seus odores, formato, cores, etc. e também a percepção do acontecimento tentando relacionar como cada um se percebe diante de um determinado acontecimento também social. Ativação de áreas da pele diante de superfícies dura ou de sensações diante de ambientes em sua conjuntura macro, traduzidas em modos de dançar.

- 16. Como ocorrem os processos criativos do grupo/coletivo?
 - Creio que tem a ver com a mesma resposta da pergunta 11. "Não sabemos" a cada vez.
- 17. Em cena, como percebem a utilização do estado de atenção? No que consideram isso importante?
 - O estado de atenção tem a ver com a conexão possível atrelada ao lugar em que estamos dançando e também uns para com os outros. Lidar com a percepção aberta ao presente parece sugerir organizar a atenção de um modo fluido, com poucas expectativas ou, reconhecendo em si e no entorno um desajuste... parece uma busca constante de se auto perceber e se sentir parte de um todo que é o grupo e que é o lugar em que o grupo está.
- 18. Você pode descrever como se dá (ou como se deu) a relação de atenção em uma experiência de criação/composição?
 - Estávamos em meio a uma apresentação no Casarão do NAc Núcleo de Arte Contemporânea (2019). O público estava assistindo a duas salas ao mesmo tempo, pois eram três salões: um estava o público, outro estávamos três mulheres e outro estavam uma mulher. Se o público olhasse para a direita via o solo de uma mulher, se olhasse para a esquerda via a cena do trio e no meio entre essas duas salas, havia uma parede. Não sabíamos o tempo que demorava a cena do solo e nem tínhamos uma marcação para acabar o trio... apenas algumas coisas que repetíamos em ações. Um desses dias, a igreja do lado do casarão estava tendo uma missa. As cenas eram com velas no chão, mas o solo era bem escrachado, a mulher estava seminua entre velas vermelhas e o trio eram três mulheres com vestidos pretos. O público segurava velas também. Quando o som dos sinos da igreja e toda a música religiosa começou a aparecer, o sentido da cena tomou isso como uma mudança no que estava realizando em tempo presente. Havia um combinado implícito de saber que todos estavam percebendo essa ocorrência. Então, isso afetava a movência em ritmo, tônus muscular, mas também o sentido do que fazíamos, mas era em grupo. Era uma atenção para o que percebíamos do acontecimento em cena e do que fazíamos enquanto performance em conjunto.

RESPOSTA DO SUBSTANTIVO COLETIVO AO QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

QUESTIONÁRIO DE PESQUISA DE MESTRADO

Esse questionário faz parte da pesquisa de mestrado intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, realizado por Larissa Abelardo de Oliveira, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Tendo como orientador o Prof. Dr. Jarbas Siqueira Ramos. As respostas deste questionário farão parte da dissertação apresentada como forma de conclusão de mestrado. Assim, concorda-se que o conteúdo aqui coletado seja usado totalmente ou parcialmente na escrita da pesquisa, respeitando o direito autoral, sendo assim citado, e cabendo à pesquisadora sua interpretação e reflexão do que se coletou, respeitando também os ideais de quem escreveu. O questionário na íntegra estará anexo ao trabalho final, podendo ser consultado. A participação é livre, e em caso de dúvidas basta consultar a pesquisadora pelo e-mail: larissaabelardo@gmail.com.

Questionário:

- Qual o nome do grupo/coletivo?
- Somos um grupo de pesquisa identificado como Núcleo de Estudo de Improvisação em Dança, esse coletivo tem um braço de extensão de ações artísticas nominado como Substantivo Coletivo.
- Onde atuam (Em qual país, estado e cidade)?
 Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.
- O grupo está vinculado a alguma instituição? Se sim, qual?
 Sim. Universidade Federal de Uberlândia.
- Quantas pessoas participam e qual o perfil dos participantes?
 Atualmente são seis participantes, entretanto sempre há a possibilidade de entrada de novas pessoas, o grupo é aberto.
- 5. Qual a finalidade do grupo?

Pesquisar a improvisação em dança nas suas vertentes pedagógica e de criação de trabalhos artísticos com foco na composição em tempo real.

- 6. De que maneira o grupo/coletivo se organiza para suas criações?
 Com encontros semanais para realizar estudos de textos e desenvolver pesquisas criativas no campo da improvisação.
- Como trabalham a Improvisação em Dança?

Dois modos de trabalho: um antes da pandemia e outro durante... modo presencial e um modo de operar no formato virtual. Estudo teórico, práticas improvisacionais, jogos,

experimentações. Nos baseamos em estímulos e estratégias para desenvolver as pesquisas criativas.

- 8. O grupo trabalha com outra técnica/método/linguagem além da Improvisação em Dança? Compreendemos a improvisação em dança como um campo de pesquisa que é bastante diversificado, no grupo nos respaldamos na improvisação como pesquisa de movimento e como processo de criação e apresentação artística.
- 9. Quais são as principais referências de trabalho com improvisação para o grupo/coletivo? Não temos um grupo ou profissional específico de referencia. Cada membro do NEID tem interesses de pesquisa particulares, estes interesses são apresentados no grupo para encontrarmos, a partir de nossas diferenças, os pontos comuns de pesquisa. Deste modo, temos criado modos de pesquisar a improvisação que são particulares do grupo. Entretanto, reconhecemos que somos influenciados pelos estudos em dança que temos desenvolvido tanto individualmente e como coletivamente. Dentre os profissionais com os quais temos tido contato e que consideramos como profissionais comprometidos com os estudos de improvisação no Brasil, podemos citar: Tica Lemos, Dudude Hermann, Ana Mundim, Diogo Granato, Coletivo Teatro Dodecafonico, Ivani Santana, Grupo Bando, NUMUT Núcleo de Música e tecnologia, Mara Guerrero, Líria Moraes, Zilá Muniz, dentre outros.
- 10. Como é desenvolvido o processo de treinamento do grupo?
 No grupo preferimos a terminologia preparação... preparação corporal para realizar movimentações que nos interessam em cada pesquisa artística que estivermos desenvolvendo, e preparação para composição, na qual o jogo é, em si, a preparação e a ação compositiva ao mesmo tempo. Ao respondermos à pergunta: como nos preparamos para improvisação? Nossa resposta é: IMPROVISANDO.
- 11. Como é desenvolvido o processo de composição na Improvisação em Dança?

 O campo da improvisação é bastante diversificado, cada profissional ou grupo adota procedimentos compositivos específicos e em consonâncias com seus interesses artísticos, políticos e sociais. Desta maneira, não acreditamos que seja possível falar sobre um processo de composição para a improvisação em dança, mas de processos.

 No nosso grupo, desenvolvemos processos compositivos a partir do interesse comum, escolhemos alguns estímulos, os colocamos em jogo nos encontros práticos de experimentação. A partir disso, selecionamos estratégias de composição e realizamos o trabalho artístico ao longo dos encontros.
- 12. Quais habilidades consideram fundamentais para uma Improvisação? Atenção, disponibilidade, alteridade, criatividade, versatilidade, honestidade, altruísmo, generosidade, simplicidade, escuta e percepção ampliada, estabelecer relações com o espaço, com os outros improvisadores, com as sonoridades, com outros elementos que apareçam no instante do jogo.
- 13. O que caracteriza um improvisador?

Acreditamos que não existe um tipo de característica específica para o improvisador, até mesmo porque há muitos modos de se trabalhar com a improvisação. Entretanto, acreditamos que aqueles que estudam a improvisação desenvolvem habilidades que os auxilia a alcançar objetivos como improvisadores.

No nosso grupo, gostamos de pensar em Corporeidades que se disponibilizam a dançar, criar e compor com aquilo que se dá no "aqui e agora".

14. A atenção, a escuta, a percepção são importantes para a Improvisação em Dança? Porquê?

Sim, porque a composição envolve modos de fazer que não são dados a priori e que demandam dos integrantes uma habilidade de escuta e diálogo para que se construa uma dramaturgia improvisada, isto é, que haja algo comum na criação do trabalho artísticos e não somente danças livres coletivas e/ou individuais.

15. De que maneira vocês trabalham essas habilidades (no grupo/coletivo)?
Buscamos trabalhar essas habilidades em dois momentos distintos, mas complementares: experimentações e composição.

Nas experimentações, trabalhamos a sensibilização do corpo e da percepção através do toque, das sensações e estudos do movimento de modo geral. Também realizamos tiros de improvisação, buscando analisar e dialogar, reflexivamente, como esses elementos se dão na prática.

Na composição, desenvolvemos o próprio fazer composicional na relação com a escuta atenta e sensível, buscando o desenvolvimento da cena improvisada.

16. Como ocorrem os processos criativos do grupo/coletivo?

O coletivo não possui um método de trabalho único. Cada novo espetáculo é desenvolvido a partir de escolhas compositivas que se dão nas experimentações e, por isso, são específicas. Os processos criativos dos dois últimos espetáculos, Corpos (In)Doceis (2017) e Soma - Variações sobre o Sensível (2018), podem ser melhor compreendidos no artigo Composição em Tempo Real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea - link: http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/49256

17. Em cena, como percebem a utilização do estado de atenção? No que consideram isso importante?

Entendemos a atenção como uma habilidade de selecionar e inibir estímulos de acordo com a proposta artística, o que significa, dialogar com um contexto específico em determinada situação. Isso pode orientar a atenção ampliada ou focal durante a realização da cena improvisada.

A atenção é importante no jogo para que as escolhas de composição aconteçam de modo mais orientada à elaboração de uma dramaturgia na cena ou para a organização da própria cena improvisada.

18. Você pode descrever como se dá (ou como se deu) a relação de atenção em uma experiência de criação/composição?

A atenção sempre se dá em ações: selecionar, ouvir, interagir, dialogar, sentir, perceber, cuidar, provocar, observar.

ANEXO C TERMOS DE AUTORIZAÇÃO DO CONTEÚDO DE QUESTIONÁRIO DE PESQUISA

Eu, Patricia Chavarelli Vilela da Silva, Brasileira, casada, professora, portador da Cédula de Identidade RG nº 639.389-6, inscrito no CPF/MF sob nº 482.299.971-87 AUTORIZO o uso do conteúdo do questionário realizado em abril de 2021 para ser utilizada, por tempo indeterminado, exclusivamente para FINS ACADÊMICOS de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

Uberlândia, 15 de abril de 2021.

------ Assinatura

Eu, <u>Jarbas Siqueira Ramos</u>, Brasileiro, <u>casado</u>, <u>professor</u>, portador da Cédula de Identidade RG nº <u>MG-12.493.152</u>, inscrito no CPF/MF. sob nº <u>057.020.076-89</u> **AUTORIZO** o uso do conteúdo do questionário realizado em <u>16 de Abril de 2021</u> para ser utilizada, por tempo indeterminado, exclusivamente para **FINS ACADÊMICOS** de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada "**Prestenção**": **O treinamento da atenção**, na

Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

Uberlândia, 16 de Abril de 2021.

Jarbas Siqueira Ramos

Eu, Mariane Araujo Vieira, Brasileira, solteira (estado civil), artista (profissão), portador da Cédula de Identidade RG nº 11924530, inscrito no CPF/MF. sob nº 10535925662

AUTORIZO o uso do conteúdo do questionário realizado em 16 de abril de 2021 para ser utilizada, por tempo indeterminado, exclusivamente para FINS ACADÊMICOS de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada "Prestenção": O

treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

Uberlândia, __16____ de ____abril_____ de 2021.

Assinatura

mais James Viena

Eu, Líria de Araújo Morais, Brasileira, estado civil solteira, artista, professora e pesquisadora em dança, portadora da Cédula de Identidade RG nº 546292500, inscrito no CPF sob nº 920601705-59 AUTORIZO o uso do conteúdo do questionário realizado em 13 de abril de 2021 para ser utilizada, por tempo indeterminado, exclusivamente para FINS ACADÊMICOS de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada

"Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

João Pessoa, 13 de abril de 2021.

LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS

Eu, Ana Carolina da Rocha Mundim, Brasileira, divorciada, bailarina, portador da Cédula de Identidade RG nº 395657234, inscrito no CPF/MF. sob nº 03072794642 AUTORIZO o uso do conteúdo do questionário realizado em maio de 2021 para ser utilizada, por tempo um ano, exclusivamente para FINS ACADÊMICOS de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada "Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e

suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

Fortaleza, 14 de maio de 2021.

Assinatura

Eu, Juscelino Ferreira Mendes Junior, Brasileiro, solteiro (estado civil), estudante e psicólogo (profissão), portador da Cédula de Identidade RG nº 4959730 PCGO, inscrito no CPF/MF. sob nº 735943931-00 **AUTORIZO** o uso do conteúdo do questionário realizado em 16 de Abril de 2021 para ser utilizada, por tempo indeterminado, exclusivamente para **FINS ACADÊMICOS** de realização da pesquisa de mestrado em Artes Cênicas intitulada

"Prestenção": O treinamento da atenção, na Improvisação em Dança e suas reverberações na composição e na cena, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, a ser realizada por Larissa Abelardo de Oliveira, dançarina pesquisadora e professora, brasileira, solteira, RG 1550231448, CPF nº 06030605526.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para os fins acima descritos, e assim assino a presente autorização em 01 (uma) via.

Uberlândia, 16 de Abril de 2021.

Assinatura

Jurcelino 3. U. Juniar

ANEXO D PANFLETO DA APRESENTAÇÃO DO GRUPO OLARIA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA









uma proposta de composição em tempo real

Orientação: Prof. Dr. Roberto Ives Abreu Schettini

Orientanda: Thiana Queiroz Barbosa (bolsista de iniciação científica – Fapesb)

INSTRUÇÕES DO JOGO DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA:

Neste jogo é possível experimentar o ato de <u>coreografar</u> e <u>ser coreografado</u>.

Há dois tipos de jogadores e cada um possui sua função:

Jogador-coreógrafo – instrui e determina as ações do(s) jogador(es)-performer(s);

Jogador-performer – cria e compõe sua dança em tempo real, a partir das indicações do jogador-coreógrafo,

Você como jogador-coreógrafo, pode dar instruções de jogo para os jogadoresperformers executarem. As instruções são estímulos para o jogo, para a
improvisação, para a criação em tempo real. Estas instruções podem ser dadas
para todos os jogadores ou para parte deles. Para que as instruções sejam
executadas coletivamente utilize expressões como: em coro, todos, juntos, etc.
Para que as instruções sejam executadas por jogadores isolados escolha o número
do jogador que está estampado em sua camisa. Você pode ainda mixar, misturar
diversas instruções. São instruções:

INSTRUÇÕES DE AÇÃO:

- Desenho livre pelo espaço
- Ações Fundamentais de Composição: Andar / Parar / Sentar / Deitar / Levantar /
 Ajoelhar / Pular / Girar / Esticar / Carregar / Empurrar / Puxar
- Ações básicas corporais: Flutuar / Cortar / Torcer / Empurrar / Pontuar / Deslizar / Sacudir / Socar
- Interação:
 - Corpo com corpo (interações a partir das relações entre corpos)
- Corpo com objeto (escolha um objeto para ser colocado no jogo / interações a partir das relações do corpo com o objeto)
- Ações (gestus) cotidianas
- Ações (gestus) extra cotidianas (gesto metafórico, expressivo)
- Partitura coreográfica solo (cada jogador possui um solo)
- Partitura coreográfica coro (há uma coreografia coletiva)

- Movimentos de diferentes repertórios: dança contemporânea, dança moderna, dança afro, pagode, axé, balé clássico, dança do ventre, danças populares brasileiras, flamenco, etc. - Repetição:
- Repetição interna (o jogador-performer repete o próprio movimento)
- Repetição externa simultânea (o jogador-performer repete o movimento de outro jogador de maneira sincronizada)
- Repetição externa em cânone (o jogador-performer repete o movimento de outro jogador no tempo mais atrasado)
- Repetição externa com desdobramento (o jogador-performer repete o movimento de um jogador de maneira sincronizada, até transformá-lo em outro movimento, ou seja, alterar o movimento originário).

INSTRUÇÕES DE ESPAÇO:

- Forma: estática ou em movimento;
- Com ou sem deslocamento;
- Espaço físico do "tabuleiro" de jogo;
- Distâncias (estabeleça diferentes distâncias entre os jogadores: espalhados, concentrados, etc.)
- Formações (fila, fileira, círculo, coro, margem, centro, etc.)
- Percurso, caminho, topografia (indique qual trajeto deve ser percorrido: diagonal, linha reta, linha sinuosa, etc.)

INSTRUÇÕES DE TEMPO:

- Velocidade ou andamento (rápido, acelerando, lento, desacelerando)
- Duração ou ritmo (fluxo contínuo ou fluxo descontínuo)

JOGO. DANÇA. ACASO. IMPROVISAÇÃO. CRIAÇÃO. COMPOSIÇÃO SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE! SE JOGUE!