

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA

LORAYNE CORBINI BARBOSA

IMPROVISACÃO EM DANÇA COMO POTENCIALIDADE DO
ENCONTRO

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2021

LORAYNE CORBINI BARBOSA

**IMPROVISACÃO EM DANÇA COMO POTENCIALIDADE DO
ENCONTRO**

Monografia, apresentada ao Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Dança.

Orientadora: Laura Pronsato.

VIÇOSA - MINAS GERAIS

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

Campus Universitário – Viçosa, MG – 36570-900 – Telefone: (31) 3612 7300 - E-mail: dah@ufv.br

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante Lorayne Corbibi Barbosa, matrícula 92921.

Título: **Improvisação em Dança como Potencialidade do Encontro**

Professora Laura Pronsato (Orientadora) - DAH – UFV

Professora Christina Gontijo Fornaciari - DAH – UFV

Juliana Rodrigues Cancio – CICALT – SEE/MG

Viçosa, 18 de outubro de 2021.

Dedico essa pesquisa ao meu irmão Matheus Corbini, que já se foi, mas que está presente em meu coração todos os dias.

AGRADECIMENTOS

A dança, pela companhia todos os dias.

Aos meus pais pelo infinito apoio.

A todos que me fizeram enxergar um potencial que nem eu mesma conseguia perceber em mim mesma.

A todos os professores que provocaram, cutucaram, instigaram e incentivaram os meus estudos.

Aos amigos que auxiliariam na produção das performances do Pinte sua Voz.

Ao projeto Humans Training, dirigido por Gabriel Braga, que ajudou a manter-me conectada com a minha dança em um período de tantas incertezas.

Aos meus amigos, que foram pacientes em ouvir todas as reclamações e me acolheram de forma tão carinhosa e única.

E a academia Galpão 1 Erika Novachi, que já no fim da escrita desta monografia e sem nem saber dessa pesquisa me presenteou, com um solo improvisado no espetáculo “Sobre Nós” me permitindo prosseguir com essa pesquisa para além da academia.

Minha imensa gratidão a todos.

“O evento de improvisar não é, portanto, um algo acabado, mas sim, um convite à sensação e à experiência, sem outra direção além do movimento da linha inventada, do traçado ritmado, da cor e da textura presentificada”

(Zilá Muniz, 2014).

RESUMO

Tendo em vista a atual necessidade de se produzir Pesquisa em Dança no ambiente acadêmico, que dialogue com as demandas artísticas da comunidade acadêmica e não acadêmica, o presente TCC- Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo analisar como se dão os encontros artísticos na Composição em Tempo Real, a partir da utilização da Improvisação em Dança, buscando entender qual importância de privilegiar o diálogo autêntico com o outro para que, dessa forma, o artista alcance uma potencialidade expressiva em cena. Para tal, fez-se necessário adotar a abordagem qualitativa, pesquisa autoetnográfica e a prática como pesquisa. Neste contexto, foi possível notar que o entrecruzamento das relações construídas pela artista na cena sucedeu na criação um campo favorável para que a intérprete conseguisse desenvolver aspectos da sua expressividade corporal a partir do entendimento do corpo do improvisador e de como se configurou a presença cênica da artista-improvisadora.

Palavras-chave: Composição em Tempo Real. Diálogo autêntico. Improvisação em Dança. Potencialidade. Presença cênica. Relações.

ABSTRACT

In view of the current need to produce Research in Dance in the academic environment, which dialogues with the artistic demands of the academic and non-academic community, the present completion of course work, aims to analyze how artistic encounters take place in Real Time Composition, from the use of Improvisation in Dance, seeking to understand the importance of privileging authentic dialogue with the other so that, thus, the artist reaches an expressive potentiality on stage. To do so, it was necessary to adopt the qualitative, autoethnographic approach and the practice as research. In this context, it was possible to notice that the intersection of the relationships built by the artist on stage succeeded in creating a favorable field for the interpreter to develop aspects of her corporal expressiveness from the understanding of the improviser's body and how the scenic presence of the artist-improviser was configured.

Keywords: Real-Time Composition. Authentic Dialogue. Improvisation in Dance. Potentiality. Scenic Presence. Relationship.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. REVISÃO LITERATURA.....	16
2.1 A filosofia do encontro de Martim Buber.....	16
2.2 A improvisação em dança: um olhar sobre o corpo e a presença.....	23
3. A PRÁTICA COMO PESQUISA - PERCURSO METODOLÓGICO.....	33
4. UMA ANÁLISE SOBRE O ENCONTRO ARTÍSTICO.....	42
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
6. REFERÊNCIAS.....	56

1. INTRODUÇÃO

Eu, mulher, artista e pertencente à comunidade LGBTQIA+¹, passei a ter consciência da minha condição de ser mulher quando me dei conta das opressões e olhares sobre o meu corpo; das desigualdades de gêneros; de quando hesitei colocar uma roupa e um batom que eu gosto por medo e insegurança; quando percebi que, por ser mulher fazia uma quantidade de tarefas de casa maior do que os homens que dividiam lar comigo e, sobretudo na dificuldade de conhecer alguma mulher que nunca tenha sofrido assédio pelo menos uma vez na vida. Isso é ser mulher no meu país.

Pode se dizer então que, ser mulher é nunca se sentir segura ao caminhar sozinha, é estar com o corpo em alerta todo momento, é lutar todos os dias contra padrões que foram/são impostos sobre nossos corpos. Por outro lado, ser mulher é também descobrir, enquanto identidade, cada dia uma nova mulher, que é livre para fazer as suas próprias escolhas, confrontar e expor suas próprias opiniões e ser quem ela desejar, expressando o que tiver vontade sem as amarras que a oprimiam dia após dia. Em vista disso, ser uma mulher livre, cada uma diante da sua realidade, é um ato revolucionário e manifestar-se politicamente sobre o direito de ser livre é o nosso maior desafio enquanto coletividade feminina. Lembrando que, apoiar e respeitar uma mulher deveria ser um dever de todos.

Uma vez que a minha existência esteve quase que integralmente relacionada à minha condição de ter me tornado uma mulher, reconhecendo aqui o gênero feminino como uma construção social da subjetividade e identidade do sujeito, nas palavras de Louro (2008, p.18) “A construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infundavelmente”. Muito do que transpareço ao mundo é a partir deste viés de reconhecimento do meu próprio ser, vivendo e me relacionando dentro de uma sociedade estruturalmente machista e majoritariamente opressora.

É inevitável não associarmos esta reflexão à famosa citação de Simone de Beauvoir (1980)² *Ninguém nasce mulher: torna-se mulher* que, na minha concepção, é uma frase tão

¹ A Drag Queen Rita Von Hunty do canal do Youtube “Tempero Drag” discorre sobre a mudança da sigla LGBTQIA + que antigamente era composta apenas pelas letras GLS. A sigla atual une o gênero e a sexualidade. L (Lésbicas); G(Gays); B (Bissexuais); T (Transsexuais, Travestis e Transgêneros); Q (Queer ou pessoas não binárias); I (Interssexuais); A (Assexuadas); + (Demissexuais; Pansexuais; Intrassexuais). No vídeo Rita afirma a importância da existência de todas essas letras para entender o significado da palavra *inclusão*, destacando que o corpo físico não define gênero nem sexualidade. Rita em 5 Minutos: LGBTQIA +; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EREoc40JBr8> acesso em: 12/09/2021

² “Simone de Beauvoir (1908 – 1986) foi uma escritora francesa, filósofa existencialista, memorialista e feminista, considerada uma das maiores representantes do existencialismo na França. Simone foi uma “filósofa

importante para refletirmos a inclusão, ainda falando da sigla LGBTQIA + mas, também, na construção social e reconstrução de gênero e sexualidade, para Louro (2008, p.17): “Fazer-se mulher dependia das marcas, dos gestos, dos comportamentos, das preferências e dos desgostos que lhes eram ensinados e reiterados, cotidianamente, conforme normas e valores de uma dada cultura”.

Deste modo, é importante destacar que a formação da minha personalidade esteve sempre em processo de construção, desconstrução e transformação. A partir de quem eu sou e de como me reconheço foram feitas escolhas que, por conseguinte, ditaram minhas vivências e experiências de alma e de corpo a cada novo dia no universo.

Nesse sentido, inquestionavelmente, as coisas na prática se desenrolam de outra forma. O processo do autoconhecimento, enquanto indivíduo dentro da sociedade é sem dúvida um processo bastante pessoal e subjetivo. Em vista disso, é maravilhoso descobrir, enquanto mulher, como se colocar artisticamente neste lugar questionador e transformador da realidade, usando a minha liberdade de expressão artística como ferramenta para construção da minha identidade.

Considero interessante destacar que, a minha identidade foi construída a partir da escolha das minhas paixões, das músicas e artistas que eu gosto de ouvir e acompanhar, dos espaços que eu escolho estar ou não estar, de como escolho agir diante dos problemas, das ideias que opto defender e acredito ter relevância como fonte potente de transformação, das pessoas que escolho me relacionar e da seleção de ambientes que, de uma forma mais geral, me faziam sentir confortável e bem para expressar e desenvolver a minha versão mais transparente e natural, sem me comparar com o desenvolvimento pessoal de outras pessoas. Portanto, o privilégio da escolha me trouxe para o aqui e o agora, me colocando enquanto presença real e autêntica no presente todos os dias, sendo sincera com o que eu me torno todos os dias.

Em diálogo com as reflexões pessoais trazidas até aqui para entender em qual contexto essas escolhas terão um ápice maior na minha trajetória, posso afirmar que muitas das minhas primeiras indagações, questionamentos e mudanças de dentro para fora/ fora para dentro do meu corpo, surgiram a partir do momento em que me encontrei longe fisicamente da presença familiar para começar a viver sozinha em uma cidade totalmente desconhecida, iniciando os estudos em Dança na Universidade.

existencialista” que enfatizava a “liberdade e a reflexão” sobre a colocação da mulher na sociedade, tornando-se estes os principais pilares para a formação do seu pensamento”. (FRAZÃO, 2021)

Neste primeiro momento, me libertar fisicamente de conviver com pessoas que depositavam muitas expectativas em mim, estando muitas vezes neste lugar de ser e aceitar o que os outros queriam que eu fosse, vem sendo a peça primordial para dar início a um processo interno e pessoal de autoconhecimento e cura de diversas questões internas, questões estas referente a um leque de inseguranças e baixa autoestima com relação aos padrões estéticos, que eram estabelecidos sobre meu corpo e também, sobre a maneira de me comportar diante da sociedade.

A dança, primordialmente, não partiu de uma vontade pessoal. Mesmo nunca tendo negado, nunca tinha sonhado um dia com isso ou sequer pensado nesta possibilidade. Afinal, como saber suas paixões sem antes passar por elas? O que pretendo dizer aqui querido leitor (a) (e) é que, a primeira conexão com a dança não partiu de uma iniciativa minha, mas respirar a arte e a dança todos os dias, depois desse primeiro contato, é sim uma escolha que faço todos os dias quando acordo, assumindo enxergar o mundo a partir do viés da arte. Compartilho aqui do mesmo sentimento que João Petronilio (2018, p.2) expressa em sua monografia: “A arte tornou-se minha única certeza, minha maior inquietação”.

Encontro-me hoje inserida no meio artístico de forma muito intensa, ainda mais após vivenciar os quatro anos de Graduação em Dança e, estar dentro deste ambiente me proporcionou enxergar diferentes caminhos dentro e fora de mim. A vida, caminhando lado a lado com a arte, deixou, como tatuagens na alma, diversos registros e lembranças no meu corpo, me inserindo na prática de refletir e questionar constantemente ações e atitudes que partem ou não dos meus atos diariamente. O meu diálogo com a dança, a partir dos meus 12 anos, trouxe vivências, memoráveis e significativas, proporcionando novos encontros, me apresentando novos ares e, sobretudo me transformando e me preenchendo todos os dias. Parece clichê, mas já não faz tanto sentido a Lola sem a Dança, entende?

Já dentro do ambiente acadêmico da Graduação em Dança na Universidade Federal de Viçosa e somado à distância familiar, as descobertas pessoais foram surgindo e fui me encontrando e me redescobrendo como outra mulher, que agora age por si. Um deslocamento que a princípio era apenas geográfico, tornou-se um deslocamento que me levou ao encontro de uma nova personalidade.

Embora nenhum processo de libertação seja fácil, nesse novo ambiente pude perceber a importância de enfrentar esta mudança. Neste novo cenário geográfico me sinto confortável e liberta o suficiente para expressar minha arte que agora, nesse diferente contexto, eu acredito com mais propriedade. Arte que me serve como um óculos para

enxergar a vida sob outra perspectiva, que me coloca em um estado de auto percepção em relação a ser uma artista com potencialidades, percebendo também, potencialidade dentro das dificuldades. Encontrar-me neste estado, que é tanto físico como espiritual, tornou-se indispensável para evoluir e crescer enquanto uma artista do corpo e enquanto pessoa.

Um dos cenários de maior insegurança dentro da Graduação foi me expressar corporalmente, dentro das disciplinas do curso de dança, de maneira que não fosse alguém ditando minuciosamente como eu deveria me movimentar. De fato, foi excitante descobrir que existiam outras possibilidades de movimento onde, o bailarino, poderia se colocar em cena sendo também, um intérprete-criador. Surgem então, logo nos primeiros contatos, a dificuldade e insegurança de improvisar, ou seja, dançar algo não coreografado previamente, em dinâmicas de movimento nas disciplinas da Dança.

Você, cara leitora (o) (e) deve estar se perguntando como a minha maior insegurança dentro da faculdade foi se tornar o tema de pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de curso (TCC). Talvez a resposta possa estar subentendida, já que esta proposta foi uma das minhas maiores inquietações e também, por enxergar um potencial enorme e valioso nesta forma de composição artística. A inquietude tornou-se o ponto de partida para o estudo e aprofundamento de tal.

Um momento crucial na Graduação foi quando nos juntamos em quatro mulheres, alunas do Curso de Dança da UFV, optando por fazer o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)³ na modalidade Trabalho de Conclusão Integrado (TCI) que, de acordo com o regimento, deveria ser realizado de forma coletiva. Como resultado, o TCI suscitou na construção de um projeto coletivo teórico para a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I (TCC I). Na sequência, como requisito para a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II (TCC II), deve se obter a realização de uma obra artística apresentada para uma banca avaliadora e aberta ao público, junto com a entrega das monografias ou artigos individuais de cada uma, com sua consequente defesa.

Logo, o TCI foi composto pelas bailarinas e estudantes do curso de Graduação em Dança da UFV: Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, Isadora de Oliveira Silva, Marcélia da Silva Bispo Faria dos Santos e por mim (Lorayne Corbini Barbosa); dando

³ O Trabalho de conclusão de Curso (TCC) do Bacharelado em Dança, da UFV, apresenta duas modalidades: a produção de uma Monografia ou Artigo e a produção de uma obra artística acompanhada de um texto, reflexão prática-teórica que envolva algum tema do processo de composição da obra artística

início a estruturação do projeto teórico no 2º semestre de 2019 e finalizado ainda neste mesmo semestre de 2019.

O projeto entregue, em que se concluiu a disciplina TCC I, teve por objetivo desenvolver pesquisas individuais com temáticas escolhidas por cada uma, ressaltando que, todas estas quatro pesquisas deveriam estar norteadas pelo mesmo aspecto geral que se referia ao processo de Composição Coreográfica na dança. O tema escolhido inicialmente para o desenvolvimento das pesquisas individuais e da construção da Composição Coreográfica abordaria as opressões sociais que afetam o modo como sentimos/pensamos o corpo feminino; questões relacionadas à autoestima e a diversidade dos corpos e dos estereótipos padronizados que são impostos às mulheres desde o seu nascimento e perdurados durante toda a sua existência dentro de uma sociedade majoritariamente patriarcalista.

Durante o semestre em que desenvolvemos o TCC I, realizamos dois conjuntos de ações: a) Discussões e leituras sobre as temáticas (composição coreográfica, a temática da violência e opressão contra a mulher e os temas individuais de cada uma); b) Performances artísticas dentro e fora do espaço universitário + dinâmicas em sala de aula que tinham por objetivo gerar movimentos, pensar em cenas para o espetáculo e assumir o papel de dramaturgista⁴, diretor e intérprete da própria obra, pensando propostas que ajudariam a gerar um corpo coletivo que tivesse como essência a assimilação, no corpo, da temática da violência contra a mulher.

Após um semestre e um mês (início do TCC II no 1º semestre de 2020) experienciando vivências únicas e significativas coletivamente, que serão descritas com maiores detalhes posteriormente, em março de 2020 as aulas foram suspensas sem previsão de retorno, devido ao isolamento social decretado após a pandemia do COVID- 19. O estouro da pandemia obrigou-nos a permanecer isoladas durante longos meses, nos distanciando uma das outras. Esse contexto social, que parou o mundo durante muito tempo, acabou impedindo a continuidade do processo criativo do TCI no formato presencial.

⁴ Para Ana Pais (2010, p.25) o dramaturgo é considerado uma peça essencial para problematizar escolhas e ser responsável pela construção de novas lógicas (estruturação de sentido) nos modos de fazer e se pensar uma criação. Este artista deve possuir uma concepção global do espetáculo, assumindo o papel de colaborador ativo na criação como observador atento ao processo. Uma das variadas funções que este profissional pode abarcar é o desenvolvimento de uma consciência crítica no sentido de colaborar com o coreógrafo, confrontando-o a partir do seu ponto de vista geral, com embasamento na pesquisa da temática; também deve criar relações de sentido e coerência com a utilização dos materiais cênicos, assim como buscar inspirações com o intuito de aumentar o leque de possibilidades no processo criativo e pensar na relação obra-público.

Em meio a essa nova conjuntura da humanidade e cercada de dúvidas e incertezas do retorno ou não à Graduação de forma presencial, optamos por dar mais foco à escrita da monografia deixando um pouco de lado, neste primeiro momento, a construção da obra artística. A decisão de focar mais na escrita surgiu devido a várias dificuldades, mas, principalmente a de nos mantermos produtivas enquanto grupo como estávamos anteriormente, embora tenhamos sempre a consciência de que o corpo precisava da ação para que a escrita fluísse.

Por essa tomada de decisão, seguimos tentando manter a conexão numa tentativa de continuidade das pesquisas, através de encontros remotos uma vez por semana com aulas práticas, na qual revezamos o direcionamento da aula umas com as outras entre o mês de agosto até o mês de dezembro de 2020. Neste período, tínhamos por objetivo desenvolver encontros não tão focados na profundidade da pesquisa coletiva e individual, mas pensando na conexão que queríamos manter umas com as outras, perante a instabilidade que se encontrava o processo criativo. A ideia principal era humanizar tudo que estávamos vivendo, buscando práticas que o nosso corpo pedia. Não era um momento de exigências e definições imutáveis.

Mediante o exposto, as vivências acumuladas no período de experiência com o TCI foram inimagináveis e imprevisíveis, tendo em vista que, as pesquisas sobre a temática da violência contra a mulher para o espetáculo tocaram, de forma muito pessoal e também, profissional (artística), cada uma de nós; transformando nossas ações, atitudes e o modo como pensamos e vivemos como mulher dentro de uma sociedade em que, predomina-se uma ideologia machista⁵ constituída pela dominação do patriarcal⁶. Pesquisar sobre o corpo e pensar na possibilidade de uma composição coreográfica, a partir do viés da violência física, moral, psicológica e emocional contra a mulher, sem sombra de dúvidas, mudou a

⁵ “Autores como Arrazola e Rocha (1996) caracterizam o machismo como uma ideologia que determina que os homens controlem o mercado, o governo e a atividade pública e que as mulheres sejam subordinadas a eles, dividindo-os nos espaços públicos e privado. O espaço público, dos homens, é o espaço social, que envolve educação, trabalho, política e literatura. Já o espaço privado, destinado às mulheres, é o espaço da produção e da sobrevivência doméstica e familiar. Segundo os autores, neste sentido, a cultura brasileira valida à esfera pública, social e econômica (masculina) e desvaloriza a esfera privada (feminina).” (BALBINOTTI, 2018, p.247 e 248)

⁶ “Para Millet e Scott, mencionadas por Narvaz e Koller (2006), o patriarcado é uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens e os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos. De acordo com as autoras, a supremacia masculina atribuiu um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas, além de legitimar o controle da sexualidade, dos corpos e da autonomia feminina.” (BALBINOTTI, 2018, p. 242)

nossa perspectiva de como realizar uma obra com um conceito tão realista para todas as mulheres.

Como se nota, apesar das dificuldades que encontramos durante a pandemia a necessidade de conexão/expressão corporal era urgente, necessária. No 1º semestre de 2021 focamos nas escritas individuais e por fim, já neste 2º semestre de 2021 retomamos os laboratórios pensando em possibilidades para uma elaboração coreográfica. Por mais que não tenhamos apresentado para a banca um espetáculo, como havíamos planejado antes da pandemia, conseguimos fechar um produto final no formato de Videodança, que se encontra disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=hrrZYdAGgTM> .

*

Diante da contextualização apresentada anteriormente, acerca do cenário em que se desenvolveram as pesquisas individuais e coletivas, fundamentarei essa pesquisa com discussões sobre como a minha pesquisa individual Improvisação como Potencialidade do Encontro se desenvolveu partindo de percepções práticas e teóricas.

Partindo da filosofia dialógica de Martim Buber, o estudo teve por objetivo problematizar e responder a seguinte questão: O que o dançarino deve buscar para acessar um lugar de potencialidade e expressividade em sua dança, se conectando, dessa forma, com o “outro”? Como se dão esses encontros artísticos? Como se desenrolam essas relações nos encontros? Qual é a importância de privilegiar esses diálogos, para que a arte da dança seja oferecida de forma verdadeira e significativa?

As teorias sobre o corpo na improvisação, retratadas neste estudo, deixam cada vez mais visível a importância de reconhecer esse espaço de estudo como uma ferramenta importantíssima para o bailarino encontrar a sua máxima potência expressiva em cena, para que, dessa forma, o diálogo com o mundo (com os outros, com a natureza, com energias, objetos, etc) tenha como produto, inúmeras trocas e conexões artísticas no aqui e no agora.

Para isso busquei analisar em que momentos da pesquisa prática apareceram essas relações e quais aspectos da Improvisação foram fundamentais para pensar a presença do intérprete em cena. Surge então a necessidade de abordar os temas: Filosofia dialógica de Martim Buber, para pensar como se dão e quais são as relações resultadas do meu encontro com o Outro e também abordar os conceitos do corpo do improvisador e do estado de presença na Improvisação em Dança para buscar compreender como atingir a potencialidade em cena.

2. REVISÃO DE LITERATURA

2.1- A FILOSOFIA DO ENCONTRO DE MARTIM BUBER

“As duas palavras-princípio fundam duas possibilidades do homem realizar sua existência. A palavra Eu-Tu é o esteio para a vida dialógica, e Eu-Isso instaura o mundo do Isso, o lugar e o suporte da experiência, do conhecimento, da utilização” (ZUBEN, 2009, p.25).

Santos (2016) tece suas reflexões a partir da filosofia da relação do filósofo Martin Buber⁷. Na tradução da principal obra de Martin Buber intitulada “Eu e Tu” de 1923, Zuben (2009) afirma que o legado buberiano apresenta-se sob três facetas que se ligam uma com as outras de modo circular: Judaísmo, Ontologia e Antropologia. A abordagem da ontologia da relação (uso da palavra como diálogo), por exemplo, está presente tanto nas suas concepções sobre o Judaísmo e no Hassidismo como na sua antropologia filosófica, com seus estudos sobre educação e política. Explicando melhor sobre o modo circular do pensamento de Buber, Zuben destaca:

Não se pode falar propriamente de condicionamento de um dos temas sobre os outros. O modo pelo qual Buber os relaciona ao longo de suas reflexões, fazendo-os como que equifundamentantes é a principal característica de seu filosofar. Mesmo tratando dos mais diversos temas em qualquer dos campos, separadamente, percebemos neles a presença marcante da unidade que subjaz a todos eles. (ZUBEN, 2009, p.13)

Zuben (2009) destaca como uma das características mais marcantes do pensamento de Buber o comprometimento com a realidade concreta e a experiência vivida. Em sua obra, pensamento e reflexão assinaram um pacto indestrutível com a prática, estabelecendo um vínculo entre a *práxis* e o *logos*. Logo, o pensamento ontológico⁸ aparece entrelaçado com a realidade, construindo dessa maneira um comprometimento com a concretude efetiva do seu pensamento na experiência humana. Zuben (2009) ressalta também, como tamanha relevância para o legado de Martin Buber (1878), a filosofia do diálogo, situando-se como uma importante contribuição à antropologia filosófica no âmbito das ciências humanas em

⁷ Martin Buber Martin Buber nasceu em Viena aos 8 de fevereiro de 1878, falecendo em Jerusalém no dia 13 de junho de 1965, sendo considerado um dos grandes pensadores de nossa época. “Sua mensagem antropológica constitui, sem dúvida, um marco essencial dentro das ciências humanas e da filosofia. A dimensão hermenêutica de sua obra sobre a Bíblia e sobre o Judaísmo faz de Buber um dos pilares que ainda sustentam toda a evolução contemporânea da reflexão teológica.” (ZUBEN, 2009, p.5)

⁸ Segundo o Dicionário Online de Português, Ontologia é um ramo da metafísica e filosofia que busca analisar o que existe no mundo, a natureza do ser e a realidade. Analisando o sujeito em si mesmo, na sua complexidade.

geral. Portanto, para Zuben (2009, p.7) ‘‘O fato primordial do pensamento de Buber é a relação, o diálogo na atitude existencial do face-a-face’’.

É importante destacar de Buber (1878), sobre a sua personalidade, a semelhança direta com a essência de sua obra ‘‘ Eu e Tu ’’. Zuben (2009) destaca sobre a persona de Buber a sua presença sobre si mesmo revelando uma abertura e disponibilidade no encontro com o outro.

Uma presença autêntica emanava de sua pessoa, e a profundidade de seu semblante residia na presença a si mesmo. Exatamente por esta presença a si mesmo é que ele podia tornar-se presente aos outros, acolhendo-os incondicionalmente em sua alteridade. A abertura e a disponibilidade com relação ao outro encontravam em Buber um suporte: a zona de silêncio, na qual se inscreve a confiança no outro. O olhar encontra rapidamente o calor e a gratuidade da resposta. Tal disponibilidade lhe fora inspirada, desde a juventude, pela vida das comunidades hassídicas que havia visitado durante a estadia na casa de seu avô, Salomon Buber. Nesta época a semente do Tu já havia sido lançada: o lugar dos outros é indispensável para a nossa realização existencial. (ZUBEN, 2009, p.10)

Segundo Zuben (1976) em ‘‘*Eu e Tu*’’, os encontros se desenrolam nas relações, no diálogo do ser com o mundo (com os outros, com a natureza, com energias, objetos, etc), classificando-as em Eu-Tu ou Eu-Isso.

O fato primitivo para Buber é a relação. O escopo último é apresentar uma ontologia da existência humana, explicitando a existência dialógica ou a vida em diálogo. As principais categorias desta vida em diálogo são as seguintes: palavra, relação, diálogo, reciprocidade como ação totalizadora, subjetividade, pessoa, responsabilidade, decisão-liberdade, inter-humano. (ZUBEN, 2009, p.24)

Assim sendo, a abordagem filosófica da existência dialógica e do fenômeno das relações, foi classificado por Martin Buber em dois modos essenciais que são a base/ o princípio para pensarmos as nossas relações: as ‘‘palavras-princípio’’ - terminologia utilizada por Zuben (2009) para se referir ao ‘‘Eu-Tu’’ e o ‘‘Eu-Isso’’. Zuben (2009, p.26) destaca uma distinção radical revelada pelas duas palavras-princípios (a relação ontológica do Eu-Tu e a experiência objetivante do Eu-Isso) demonstrando uma dupla possibilidade de existência do homem. Em suas palavras ‘‘Há dois mundos, duas relações’’.

Entre as duas palavras- princípio supracitado, Zuben (2009) destaca, por ordem de importância, o princípio Eu-Tu à frente do Eu- Isso, já que:

A inteligência, o conhecimento conceitual que analisa um dado ou um objeto é posterior à intuição do ser. Eu-Isso é posterior ao Eu-Tu. O Eu de Eu-Isso usa a palavra para conhecer o mundo, para impor-se diante dele, ordená-lo, estruturá-lo, vencê-lo, transformá-lo. Este mundo nada mais é que objeto de uso e experiência. (ZUBEN, 2009, p.28)

Santos (2016, p. 28) ressalta sobre o pensamento Buberiano, com relação às duas classificações dos modos de se relacionar com o mundo, a existência de uma “dualidade interdependente” entre os princípios: Eu-Tu e Eu-Isso. Segundo a autora os encontros, no geral, não devem se constituir apenas com relações do tipo Eu-Tu (encontros autênticos) sendo indispensável às experiências da realidade funcional/ cotidiana do Eu-Isso já que, este último é caracterizado como o lugar onde podemos nos entender com os outros, servindo de objeto de experiência para o conhecimento.

Segundo Zuben (2009, p.29) Buber apresenta a existência de outro tipo de Eu o qual denominou de: egótico, podendo ser entendido como aquele que se relaciona consigo mesmo. Santos (2016) destaca ainda, para além da realidade Eu-Tu e Eu-Isso, a importância do que ocorre entre esses dois processos, desmistificando a ideia das relações se limitarem à apenas estas duas classificações, tornando-se engessadas e imutáveis, como explicado no seguinte contexto:

O que é mais importante para pensar essas duas palavras princípios, tanto o Eu-Tu como o Eu-Isso, são atitudes naturais, não dependem de cultura ou de uma estrutura acadêmica para que se realize, o que é mais importante aqui é o entre, a disponibilidade, o olhar sobre o outro, mesmo que seja objeto de experiência, como acesso ao mundo, presentificando o ser-no-mundo, construindo relações, atualizando encontros, lembrando que as duas atitudes são reversíveis, passíveis de transformação e atualização. (SANTOS, 2016, p.29)

Para uma melhor compreensão sobre esse tema, farei uma apresentação sobre cada um dos dois modos de apreensão da realidade na relação dialógica: O Eu-Tu e o Eu-Isso.

*

- O Eu- Tu:

“A base de Eu e Tu não é constituída por conceitos abstratos, mas é a própria experiência existencial se revelando” (ZUBEN, 2009, p.24).

É nas relações e nos diálogos com o Eu-Tu que os verdadeiros encontros acontecem, no qual ambos revelam a sua autenticidade, a sua verdade, colocando-se naturalmente abertos para que o encontro aconteça. Dessa maneira, o diálogo autêntico é a essência dos encontros que ocorrem no Eu- Tu, a partir do momento em que o meu EU consegue tocar no TU do outro e vice-versa.

É importante compreender que o Tu é composto por seres que expressam presença no encontro entre autenticidades. Nesse sentido ZUBEN (2001, p.36 apud SANTOS, 2016, p.29) afirma que existem infinitas possibilidades do que representa o Tu no encontro com o Eu. Dessa maneira, o Tu pode representar qualquer ser que esteja presente no face-a-face: um homem, uma obra de arte, uma pedra, uma flor, uma música, uma força espiritual, entre outros.

Tendo em vista a reflexão destacada a respeito do que pode ou não pode ser caracterizado como Tu na sua relação com o Eu Zuben (1976, p.22) argumenta, em termos objetivos, que cada coisa no universo pode, anterior ou posterior a sua objetificação, aparecer para o Eu como Tu. Portanto, segundo o autor, o Isso pode tornar-se um Tu a partir do momento em que a relação se revela/ se constrói, no âmbito autêntico dos seres envolvidos durante o encontro, resultando em encontros sîgnicos, que partem da presença e da verdade.

No desenvolvimento de sua teoria sobre os encontros, o filósofo Zuben (1974, p.19) pontua que “O TU encontra-se com o outro pela graça, quando não está sendo procurado/ buscado”. O referido autor afirma com esta colocação que, os verdadeiros encontros entre as autenticidades são característicos do Eu-Tu, em que me revelo como presença diante do outro, a partir da graça; do espontâneo; do instante considerado momentâneo/ breve. Para o autor, a característica mais marcante dos encontros em Eu-Tu é a verdade. Lembrando que o Tu pode ser qualquer coisa que expresse presença no face-a-face, sem a presença não existe o encontro e esta presença é de fundamental relevância para se pensar as relações do EU com o TU.

Buscando expor de maneira mais clara o conceito de presença nos encontros e sua devida importância para as relações autênticas, Zuben (1974, p.19) definiu o termo “presente” como instante atual e plenamente presente, que se dá somente quando existe presença no encontro ou na relação, mas não no sentido de instante pontual que designa um término, constituído em pensamento, no tempo “expirado” ou aparenta uma parada na evolução. Portanto, a presença se instaura somente na medida em que o tu se torna presente.

Outra característica do Eu-Tu que auxilia na efetividade de instauração da “presença” nos encontros é a não racionalidade. A autora Abrão⁹ (2020) comenta que as

⁹ Larissa Guimarães Martins Abrão é professora e psicóloga na faculdade de Pitágoras e na FEIT-UEMG; A doutora em psicologia tece um diálogo sobre a teoria de Martin Buber In “Nosso Gabinete”: Videoaula 01 - Buber e a psicologia (Encontros e desencontros influenciando a teoria), ; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-3X3iCQzIIY>, acesso em 17/06/2020 e Videoaula 02 - Buber e a

relações que estabelecemos com o mundo são, em sua maioria, atravessadas pela racionalidade, sendo muito raro encontrarmos uma relação na qual ambos estejam numa mesma sintonia e compartilhando de uma mesma energia de entrega e verdade no contexto de uma realidade funcional. É esta essência não racional, autêntica e intuitiva que define os encontros, no modo de se relacionar com o mundo, que Buber (1878) nomeia como Eu-Tu.

Outra característica que auxilia na efetividade dos encontros é a reversibilidade das atitudes, isto é, a disponibilidade e reciprocidade entre os indivíduos em um encontro, havendo, de ambos os lados, a abertura para o diálogo e a possibilidade de transformação. Como já citado anteriormente neste mesmo capítulo, o Eu-Tu e o Eu-Isso são atitudes naturais reversíveis, passíveis de transformação e atualização. A respeito disto, Santos (2016) esclarece que devemos dar importância ao que ocorre no “entre” as duas palavras princípios Eu-Tu e Eu-Isso.

Entendendo o homem como ser de relação, na relação “inter-mundo”, entendo o diálogo que Buber nos propõe como este “entre”, o que não acontece nem no Eu, nem no Tu ou no Isso, mas o que acontece somente nas possibilidades e na disponibilidade que ambos estejam. Um olhar pode ser dialógico, um som ou um sorriso, há no entre muitas possibilidades que se realizam na disponibilidade do eu e do outro que revela-se à mim. (SANTOS, 2016, p.24)

Para Santos (2016) as ações que tenham por objetivo a comunicação autêntica, apesar de não serem conduzidas por intermédio da palavra, também podem ser consideradas dialógicas. Portanto, um olhar, um sorriso, um gesto, entre outras inúmeras possibilidades que se revelam diante do Eu, geradores de um encontro genuíno, podem caracterizar uma troca disponível e mesmo que brevemente, instaurar-se a presença.

O dialógico é para Buber a forma explicativa do fenômeno do inter humano. Inter-humano implica a presença ao evento de encontro mútuo. Presença significa presentificar e ser presentificado. Reciprocidade é a marca definitiva da atualização do fenômeno da relação. (ZUBEN, 2009, p. 27)

*

- O Eu- Isso:

“Se o homem não pode viver sem o Isso, não se pode esquecer que aquele que vive só com o Isso não é homem” (ZUBEN, 2009, p.30)

A doutora em psicologia Abrão (2020) discute que a palavra princípio Eu-Isso se trata do modo de estar no mundo que racionaliza as relações, ou seja, são relações que se concretizam pela ordem do útil, cumprindo com uma utilidade na minha vida. No Eu-Isso, os encontros se caracterizam pela objetificação do outro, transformando este ser da relação em coisa e/ou objeto. Para Zuben (1976), se a relação for submetida ao critério da objetividade, a forma não está realmente “aí”, ou seja, não está presente.

Para Zuben (2009, p.29 e 30) O mundo do Isso é conhecido como o reino dos verbos transitivos, sendo essencial e indispensável para a experiência da existência humana. Organizado e coerente, o Isso é considerado um dos espaços onde podemos nos entender melhor com os outros.

Segundo Abrão (2020), os encontros que acontecem neste tipo de relação, se estabelecem de maneira artificial e inautêntica. Em outras palavras, o ser não consegue expor sua autenticidade por algum motivo e acaba se armando e se distanciando de sua verdade, se apoiando e/ou refugiando nesse universo das relações objetificadas.

Para Zuben (1976, p.20) alguém que se contenta em experienciar apenas o mundo das coisas, encontra um refúgio e uma tranquilidade diante da tentação do nada.

Sem dúvida, alguém que se contenta, no mundo das coisas, em experienciá-las e utilizá-las erigiu um anexo e uma super-estrutura de ideias, nos quais encontra um refúgio e uma tranquilidade diante da tentação do nada. Deposita na soleira a vestimenta da cotidianidade medíocre, envolve-se em linho puro e reconforta-se na contemplação do ente originário ou do dever-ser, no qual sua vida não terá parte alguma. Poderá, mesmo, sentir-se bem em proclamá-lo. (ZUBEN, 1976, p.20)

Porém, apesar do significado da palavra “Isso” estar atrelada, de certa forma, a um objeto concreto, ela não se limita a este significado simplista. O seu conceito vai muito além daquilo que acreditamos ser apenas tátil aos seres humanos. Nesse contexto, Zuben (1976) afirma que a vida dos seres humanos não se restringe apenas ao âmbito dos verbos transitivos. “Eu experimento alguma coisa, ou represento alguma coisa, eu quero alguma coisa, ou sinto alguma coisa, eu penso em alguma coisa. A vida do ser humano não consiste unicamente nisto ou em algo semelhante”(ZUBEN, 1976, p.16).

Em conclusão, esse dois modos de existir e se relacionar (Eu- Tu e Eu- Isso), se estabelecem para além dos seus significados aparentes, isto é, os encontros característicos do Eu-Tu representam todo o mundo das relações em suas diversas maneiras de se estabelecer e se relacionar, analogamente, o Eu-Isso se revela a partir do conjunto de experiências e aquisição de conhecimento no contexto do cotidiano.

Quando pensamos em diálogo, logo associamos à palavra falada, à linguagem de símbolos, seja pela escrita ou pelo som, mas minha aposta em Buber é de que este diálogo pode ser revelado de diferentes formas. O que importa nesses modos de relacionar é o que a relação produz no eu e no outro que à ele se dirige. [...] No tu, ou no isso, há muitas possibilidades de existência, há multiplicidades de ser, encontrar com o outro, me dirigir ao outro, seja por conhecimento ou por reciprocidade, é sempre existir. (SANTOS, 2016, p.26)

Portanto, Santos (2016, p.26) compreende que pensar o encontro a partir de um viés Buberiano é entender que, os encontros construídos na existência dialógica do ser não se limitam apenas a uma relação desenvolvida verbalmente entre os seres. Entende-se que o diálogo é múltiplo e se revela na conexão genuína com o outro, considerando que o outro não se restringe apenas ao outro ‘humano’, podendo representar qualquer ser que esteja presente no face-a-face, sendo através de um olhar, um gesto, uma expressão, um movimento; são inúmeras as possibilidades de representação do outro na vida em diálogo.

2.2 A IMPROVISACÃO EM DANÇA: Um olhar sobre o Corpo e a Presença.

“ O desejo do improvisador é ser livre para arrombar as técnicas e fazer disso sua potência. Ele deixa rastros no escuro, porque sabe que um criador deve buscar no seu trabalho as soluções para os problemas que cria” (SANTOS, 2019, p. 17 e 18).

Nesse momento da pesquisa, convido o leitor a um olhar investigativo para improvisação em dança, perpassando pelas noções do *corpo do improvisador* de Raquel Gouvêa (2014); de *Composição em Tempo Real*, de Ana Carolina Mundim, Sandra Meyer e Suzi Weber (2012); do *conceito de presença* trazido por Fernanda Preta (2019) e das noções de improvisação da autora Zilá Muniz (2014), Os próximos parágrafos trarão uma visão descritivo-explicativa sobre a Improvisação em dança, partindo destes principais conceitos estudados, mas também destacando outras colocações das autoras citadas.

Considero crucial salientar a tentativa de privilegiar a escolha de autoras mulheres para a realização desta revisão, como forma de manifesto a valorização da presença feminina em espaços de poder, como é o meio acadêmico. Embora apareçam também autores, destaco que a ideia não foi a de ausentar o masculino, mas sim valorizar a presença de textos escritos por mulheres em maior quantidade neste estudo.

- Características da Improvisação e do Improvisador:

De acordo com Smith (2014, apud SANTOS, 2019) “Improvisação não é uma forma, e o que é importante salientar é que a improvisação não é dança. Improvisação é uma abordagem, uma atitude e uma compreensão sobre performar”.

Seguindo este viés, em que a Improvisação é compreendida como uma abordagem artística, Muniz (2014, p.97) compreende que a Improvisação na dança é essencialmente uma das práticas corporais que desenvolve a consciência interna dos movimentos, reafirmando a consciência sobre o espaço/ tempo. Esta prática é caracterizada por um processo espontâneo que possibilita o desenvolvimento de um material, que é facilitado por meio de explorações artísticas e criativas.

Santos (2019) explicita que a improvisação em dança é uma arte extremamente sofisticada que mistura, de maneira única, as técnicas corporais diversas, capturadas através do repertório de movimentos que o artista absorve ao longo de sua trajetória.

Segundo Santos (2019, p.30) a improvisação se caracteriza como “um campo de inúmeras possibilidades de criação de diferença”, e possui a qualidade de compor a dança

ou, como o que ela chama de “habilidade composicional”. Para ela, esta habilidade representa a “principal inteligência do bailarino contemporâneo”, já que atua intuitivamente na maneira do bailarino de agir e fazer escolhas inteligentes durante os acontecimentos imprevisíveis da cena.

A capacidade de improvisar poderia ser pensada enquanto inteligência do bailarino, diferente de uma ideia recorrente sobre improvisação que a relaciona à livre criação, espontaneidade ou falta de técnica, que empobrecem sua potência. (SANTOS, 2019, p.70).

Dialogando com as definições expostas anteriormente, Gouvêa (2004, p.66) descreve que a prática de Improvisação de Dança é a manifestação de criatividade que “leva o improvisador a ultrapassar limites, conciliando noções opostas como as de continuidade e descontinuidade; determinação e incerteza; localidade e não localidade”. Segundo a autora (2004) é possível notar, no ato improvisacional, em qual momento se dá a primeira intenção que impulsiona a ação do improviso, mas não prever tão facilmente quais serão os caminhos escolhidos pelo corpo mente do artista-improvisador e muito menos qual rumo a obra/ cena tomará. Ou seja:

Não se pode determinar que efeito/ estímulo um movimento gerará para o seguinte (cadeia de movimentos) ou mesmo como cada movimento repercutirá no interior do sujeito, bem como não é possível saber qual será a ressonância de cada escolha no todo da improvisação. Quando a improvisação é coletiva, esta realidade explode ainda mais em possibilidades contatos e resoluções imediatas dos participantes e entre eles (relações). (GOUVÊA, 2004, p.66).

De acordo com Santos (2019), a improvisação na dança lida com escolhas e acasos a todo momento, de modo que, os dançarinos-improvisadores devem estar atentos com qualquer novo acontecimento que pode surgir como resultado da relação da dança do artista com os outros elementos presentes na cena. Em suas palavras (2019, p.30) “(...) o dançarino tem que fazer escolhas a todo momento e lidar com os acasos que surgem na comunicação com os músicos, outros dançarinos e o público”. Assim, Santos (2019) nomeia esta conexão entre o artista e os outros elementos existentes na cena de *Jogo de Signos* ou *Jogo da Improvisação*, podendo ser entendida a partir do seguinte trecho:

Atualmente, dificilmente encontramos apresentações em que não haja presença de imagens, em sua maioria, técnicas. Nesse sentido, o que se apresenta ao espectador é uma dança de corpos de tessituras variadas. O artista, assim, joga com outros elementos da cena. É comum assistirmos hoje a um imenso hipertexto no palco, em que se é assaltado hora por imagens técnicas, hora por palavras projetadas, ou por letreiros LED, por exemplo. (SANTOS, 2019, p.31)

Conclui-se com a reflexão da autora, que o dançarino nunca estará sozinho em cena conectado apenas com as suas próprias emoções já que, a sua atenção, a maioria das vezes, é sempre dividida com outros dançarinos, ou outros elementos; é o jogo de signos entre o dançarino e os outros corpos presentes na cena. Portanto, Santos (2019) confirma que não há como descolar o artista dos outros corpos que coexistem com a sua dança na cena, pois o dançarino deve lidar com a sobreposição de sua subjetividade às demandas da obra, em prol da multiplicidade de signos que constituem o momento único de uma composição instantânea.

Assim, não há como descolar a dança do artista, dos outros corpos em cena. Então, é preciso desenvolver estratégias para lidar com a necessidade de dessubjetivação sempre que a subjetividade do artista tenta se sobrepor às demandas da obra. Nesse sentido, é importante o artista não perder de vista que os signos que se apresentam em cena compõem a escritura (não necessariamente uma linguagem) da improvisação, dada a multiplicidade de elementos que cada trabalho carrega. (SANTOS, 2019, p.32)

Fazendo um recorte deste “espaço” onde é construída a obra (espaço cênico/artístico) é importante destacar que, para Gouvêa (2019, p.87), o artista improvisador está inserido em um espaço paradoxal “aparentemente estável, mas essencialmente dinâmico”, em que o corpo do improvisador não se encontra no espaço apenas como um objeto, mas ele se torna/ cria esse espaço, que é interno e externo a ele, a partir do movimento. Para a autora, é importante que o bailarino crie uma atmosfera/ espaço que auxilie na sustentação dos gestos emergidos das forças interiores e que não ofereça nenhuma resistência espacial, para que a criação da dança possa simplesmente fluir.

Muniz (2014) complementa estas ideias ao destacar os diferentes modos de aplicação e abordagens para trabalhar a improvisação na dança, já que as maneiras de apropriação são diversas e com enfoques e abordagens muito particulares, explicando que:

(...) a improvisação pode ser utilizada de várias formas: como técnica de construção de um corpo inteligente com atenção no presente; como técnica de criação; como processo de composição em performance; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real. (MUNIZ, 2014, p.98)

As autoras Mundim e Weber (2012) entendem e estudam a abordagem improvisacional atrelada ao processo de *Composição em Tempo Real*, que, por sua vez, está associada à noção de compor a dança no instante presente, no imediato, na efemeridade do momento e na imprevisibilidade. De acordo com as três pesquisadoras, a característica da improvisação de compor a dança, atuam como possibilidade cênica e possui como uma de

suas particularidades ênfase no estudo corporal aprofundado, prévio à configuração da construção das cenas instantâneas, isto é, segundo as autoras são necessárias que haja um estudo técnico-artístico-conceitual antes de ser levado para a cena/ palco/ apresentação, o improviso. Essa característica visa desenvolver no artista a capacidade de explorar maiores possibilidades de movimento no momento da coreografia instantânea.

Meyer, Mundin e Weber (2011, p. 11) descrevem as principais qualidades da arte da improvisação, em seu processo de composição em tempo real ao argumentar que esta pode ser uma prática em que o corpo se coloca em processos de escolhas, seleção, diálogo, memória, imaginação, liberdade e desafios.

Por fim, é possível entender a improvisação em dança na sua abordagem como composição em tempo real (mas não só):

(...) pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. (...) É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. (...) É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microrrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações. (MEYER, MUNDIM e WEBER, 2012, p.4).

Associando tudo o que já foi colocado a respeito das características da Improvisação em dança e partindo de uma perspectiva sensível acerca do compor-dançante, trago para o leitor, neste momento da leitura, como ponto de partida para se pensar o artista improvisador no universo da criação em tempo real, reflexões mediadas por autores que exploraram suas pesquisas na ideia da presença que se configura na ausência e do pensar a experiência através de uma percepção compartilhada, ao invés da escuta exclusiva de si própria. Desta maneira, serão abordados conceitos referentes à presença cênica e a potencialidade expressiva como produto da dessubjetivação do artista.

- Presença x Ausência:

“E o ponto zero é quando todo mundo entende que a presença precisa ser convidada. [...] Essa presença que eu falo, é uma presença que chama tudo aquilo que você tem naquele momento.” (Corpo Extraordinário com Kátia Barros¹⁰)

¹⁰ O canal “Corpo Extraordinário” é um projeto que produz vídeos com artistas com o intuito de pensar o fazer artístico a partir do corpo. Em um dos episódios a artista, diretora e coreógrafa Kátia Barros constrói um diálogo amplo sobre a sua relação com a dança e com a arte, sobre conexão, presença e sobre a escuta do corpo no encontro com a sua própria voz. In “CORPO EXTRAORDINÁRIO”: Corpo Extraordinário com Kátia Barros; disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2VFTwKYb_2g&t=320s acesso em (15/04/2021)

Partindo de uma perspectiva sensível acerca do compor-dançante, trago para o leitor, neste momento da leitura, como ponto de partida para se pensar o artista improvisador no universo da criação em tempo real, reflexões mediadas por autores que exploraram em suas pesquisas a ideia da presença que se configura na ausência e do pensar a experiência através de uma percepção compartilhada, ao invés da escuta exclusiva de si própria. Desta maneira, serão abordados conceitos referentes à presença cênica e a potencialidade expressiva como produto da dessubjetivação do artista.

O olhar de Santos (2019, p.18) sobre o conceito de presença, é resultado de seus estudos aprofundados sobre o tema a partir da visão do filósofo Jacques Derrida¹¹ que “acredita numa presença que não é sígnica, que pertence ao campo da sensação”, isto é, a presença não se relaciona apenas com dados visuais, mas com a soma de sensações que se apresenta ao espectador (2019, p.27).

Conforme Santos (2019, p.72), Derrida defende a ideia de presença através de uma perspectiva desconstrucionista¹², explicando que a ideia de estar presente em cena vai muito além da ideia de colocar corpos tonificados no palco, mas de artistas que se tornam presentes se colocando ausentes, isto é, dando menos importância à introspecção e à escuta exclusiva de si. A presença do dançarino improvisador é igualmente proporcional à ausência de sua subjetividade, isto é, do não enfoque às suas “pulsões” individuais. É necessário retirar o artista do centro da obra, afastando o seu papel de protagonista e abrindo espaço para que as outras linguagens artísticas presentes tenham relevância na composição da cena. Nesse sentido, torna-se entendível que:

A presença (...) tem a ver com ausentar-se da subjetividade do artista para deixar que as forças que atravessam a criação se façam presentes. Ele o faz silenciando os extratos de psicologismo que o acompanham para deixar a obra falar através dele, o que faz conscientemente ao potencializar a presença cênica. Assim, a consciência se conecta à

¹¹ O filósofo judeu-árabe Jacques Derrida (1930-2004) nasceu em El-Biar, na Argélia. Sua infância, marcada pela violência da herança nazista, o tornou sensível às questões que dizem respeito ao outro. O grande impacto da obra desconstrucionista de Derrida no ambiente filosófico é marcada por um esforço radical para quebrar barreiras que se estabeleceram tão seguramente ao longo da história da Filosofia, denunciando a necessidade de desmontar seus aspectos mais enrijecidos. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-legado-de-jacques-derrida-para-filosofia-no-brasil-onde-fez-sua-ultima-conferencia-em-2004-14128990> ; Acesso em 04/10/2014

¹² Segundo Meneses (2013, p.1) “A desconstrução deve ser entendida, que se afirma em Derrida, como a tentativa de reorganizar, de certa maneira, o pensamento ocidental, perante uma variedade heterogênea de contradições e desigualdades não lógicas discursivas de todos os tipos, que continua a assombrar as fissuras até mesmo o desenvolvimento bem sucedido de argumentos filosóficos e sua exposição sistemática. A desconstrução não é uma doutrina, uma filosofia ou um método. Ela é somente, de acordo com Derrida, uma “estratégia” de decomposição para a metafísica ocidental.”

presença do artista na cena e à tomada de decisão necessária ao ato improvisacional, por consequência. (SANTOS, 2019, p.28)

Sob o mesmo ponto de vista, Meyer, Mundim e Weber (2012, p.9) acreditam que seja relevante, na escolha dos caminhos adotados pelo artista durante a composição instantânea, se desprender de uma ação atrelada somente à sua personalidade, promovendo, dessa forma, a abertura a uma conexão entre tudo aquilo que se configura no ambiente, o que pode acarretar em uma experiência estética sensível e compartilhada. Para as autoras, essa maior abertura em relação ao espaço que está ao nosso redor, proporcionará uma vivência diferenciada para o dançarino.

Refletindo sobre o modo de se relacionar do eu (artista-improvisador) com o outro (diversidade de elementos e contextos da cena, a conexão com o ambiente, a troca com o público), Meyer, Mundim e Weber (2012) argumentam que:

É importante permitir ao público dar sentido à criação, dar coerência ao que está em cena. Ou seja, o espectador também necessita de tempo/ espaço para compor o que está vendo (...). Assistir a uma composição em tempo real significa estabelecer conexões diretas e instantâneas de criação com este intérprete- criador. (...). Esperar o reconhecível e negar a percepção e a recepção por meio do sensível não conferem um caminho profícuo para esta relação cuja ideia é muito mais texturizada e dialógica, em constante processo de atualização e mutação. (MEYER, MUNDIM e WEBER, 2012, p.4)

Nesse sentido, estas autoras compreendem que as relações geradas no aqui e no agora, fazem parte do surgimento de novas situações ou caminhos em resposta ao que se faz presente a partir de uma concepção compartilhada, contrariamente a ânsia do bailarino em querer expressar e agir a partir do mero impulso pessoal. Em vista disso e entendendo que a Composição em Tempo Real promove tempos de escuta de si, do outro e do ambiente (MEYER, MUNDIM, WEBER, 2012, p.9) as pesquisadoras sugerem como uma das possibilidades para escutar menos a si e mais a obra/ambiente a PAUSA, portanto trocando uma intenção imediata por uma ação atenta ao que acontece no redor.

Ferracini (2004) compreende esse cruzamento das relações (consigo, com a obra e com o público) como fruto de um “entrelaçar” onde a arte do ator como criador de seu próprio trabalho se efetiva pela relação consigo mesmo, com o outro ator (ou atores) e com o público (FERRACINI, 2004).

Quando o ator consegue, em seu trabalho, atingir a harmonia no amálgama dessas várias dimensões, no entrelaçar dessas três linhas, no entrecruzar de todas essas relações, ele se torna um ator orgânico por completo, trocando com o público aquilo que de mais belo existe em sua arte. (FERRACINI, 2004, p.69)

Compreendo a possibilidade de transposição desses argumentos pensando na arte da Dança, ao invés dos exemplos de Ferracini ligados diretamente ao teatro (atores, personagens, etc.) entendendo que, ambos se tratam de artistas da cena e do corpo. Dessa maneira, a potencialidade da presença estaria ligada a capacidade do artista de se despersonalizar em função dos signos que movem a obra, atingindo certa organicidade no cruzamento de todas as dimensões presentes naquele momento da cena.

Para Santos (2019, p.96) a produção de sentido se dá na medida em que a importância ao indivíduo é diminuída, dando espaço para que a produção de sentido aconteça na conexão com os outros agentes que fazem parte da cena. Portanto, “quanto mais o artista for capaz de se ausentar, mais as conexões entre os signos potencializaram a presença do bailarino. Sendo assim:

O apagamento da presença na improvisação em dança produz sentido, por assim dizer, no momento presente do acontecimento da obra, especialmente quando o artista é capaz de se despersonalizar em função das forças que movem a obra, ao invés de focar em sua relação pessoal com ela. Não há referência a um criador, ou seja, a um indivíduo exterior, na medida em que dá menos importância ao indivíduo, no sentido autoral da obra; há mais espaço, portanto, ao jogo mesmo das “incorporações” de sensações que o dançarino dá a ver no diálogo em cena. Assim, haveria mais ênfase na produção de sentido que acontece no momento em que a obra é criada no espaço-tempo presente do acontecimento performático. (SANTOS, 2019, p.96)

- O Corpo do Improvisador:

Gouvêa (2012, p.82) propõe, em um de seus escritos sobre improvisação em dança, uma interessante reflexão a respeito do *corpo do artista improvisador*, definindo o corpo do dançarino-improvisador, que se desloca pelo espaço-tempo a partir da escolha da improvisação, como aquele que cria a dança no aqui-agora. É o corpo em estado de criação ininterrupta, que permite tornar-se permeável ao não vivido, ao desconhecido. Assim, assume e molda novas configurações e entra em contato com diferentes corporeidades a cada novo momento da obra.

A fim de responder essas perguntas, a autora optou por subdividir a temática em três segmentos: *O corpo metamorfose; O corpo intensivo e o corpo paradoxal*.

Corpo metamorfose: De acordo com Gouvêa (2012) uma das características mais marcantes do *corpo do improvisador* é de ser “um corpo mutante, que continuamente devém outro, assumindo novas formas em corporeidades diversas”, isto é, um corpo que entra em estado de *metamorfose* enquanto cria a dança instantaneamente no espaço-tempo. Em vista disso e entendendo que, um corpo em estado de criação contínua e instantânea

deve abrir-se às conexões virtuais imprevisíveis que residem no invisível, o artista deve entregar-se ao desconhecido, para construir relações que nunca poderiam ser acessadas na percepção da experiência de um corpo comum. Nas palavras da autora:

É preciso reaprender a olhar o corpo a fim de poder capturá-lo em sua contínua metamorfose, para percebê-lo como ele se mostra naquilo que não aparece, que se esconde ou se esquia de uma percepção trivial, ou seja, foi preciso um esforço para ultrapassar o limite visível e macroscópico de um corpo que se move no espaço-tempo dirigido pela consciência, para percebê-lo como corpo esteticamente recriado nas conexões intensivas que ele compõe com os outros e que o compõem, [...]. (GOUVÊA, R. V., 2012, p.82)

Gouvêa (2012) também ressalta a importância do dançarino-improvisador de acessar um *corpo artístico/ cênico*, ao invés de se manter em um corpo comum que está fadado aos hábitos do cotidiano, isto é, de transformar-se, de desatar-se das amarras que o prendem em um corpo não artístico. De um corpo comum/funcional de expressividade natural, advinda das ações automatizadas a um corpo artístico-expressivo. Nas palavras de Gouvêa (2012, p.83), o artista deve “Desnudar o corpo comum para revelar corpos de expressão” isto é, desvelar-se ao imprevisível/imprevisível; revelando corpos artísticos, expressivos e sensíveis às forças afetivas que o movem interna e externamente. Gouvêa (2012, p.84)

Em suma, a metamorfose sugerida para estes corpos artísticos, pode ser compreendida como:

(...) uma mudança intensiva na percepção, um excesso que faz jorrar a profundidade deste corpo até a superfície: uma passagem que permite a atualização de forças expressivas que se agitam e que reivindicam sua forma no mundo. Um corpo em arte nos leva a uma mudança real no modo de ver, de perceber e de existir (GOUVÊA, 2012, p.84)

Corpo Intensivo: Acrescentando à ideia do *corpo metamorfose*, temos também a imprescindível concepção da autora, para o entendimento da pesquisa em questão, em relação ao *Corpo Luminoso ou Intensivo*. Segundo Gouvêa (2012), esse corpo diz respeito à liberação das energias e/ou forças interiores que habitam o *corpo luminoso/ intensivo*, para o exterior; intensificando-o e tornando-o ainda mais potente, expressivamente falando, para a criação na dança.

Para Gouvêa (2012, p.85) “Intensificar o corpo luminoso é quebrar a sua casca”. Explicando a expressão “quebrar a casca”, a autora argumenta que o corpo improvisador necessita “se desfazer das amarras que o aprisionam em corpo comum, em um corpo dócil, organizado, adestrado” já que este é preenchido de comportamentos automatizados e socialmente construídos que se repetem em suas ações cotidianas.

Sendo assim, Gouvêa (2012, p.85) questiona um dos maiores desafios enfrentado pelos dançarinos-improvisadores que optam por buscar a descamação desse corpo comum na tentativa de minimizar a manifestação de tendências de movimentos que poderiam limitar a sua criação na dança, afastando-o das singularidades dos acontecimentos do momento. A autora argumenta que, para que os intérpretes consigam reconhecer e em seguida interferir nestes padrões físicos e mentais que o restringe de atingir o seu potencial criativo na dança, eles devem aprender a observar a si mesmo de forma rigorosa, nomeando este processo de ‘atenção incorporada’.

Seguindo esta lógica de pensamento, Mundim, Meyer e Weber (2012, p. 3) sugerem que nos conscientizemos em relação aos hábitos, agindo sobre eles e assim, modificando-os. Elas argumentam que há necessidade de não acomodar-se aos hábitos e que esta atitude pode significar rever esses mesmos hábitos e propor transformações a partir de outros motivos.

Todavia, Gouvêa (2012, p.85) enfatiza que não se trata de tentar ausentar totalmente essas tendências de movimento e/ou pensamento ao negar os hábitos adquiridos no decorrer das vivências do bailarino, mas sim despotencializá-los, diminuindo o seu poder de pré-determinar a ação e liberando, conseqüentemente, a presença do corpo intensivo. Santos (2019), de maneira semelhante, afirma que o improvisador deve ser menos afeito à utilização de códigos em sua composição.

Diante disso pode-se dizer que, as autoras supracitadas concordam que é fundamental que o bailarino se liberte dessa casca, para aprender a agarrar as diferenças que se afastam da percepção comum, compondo assim novas possibilidades de movimento e criando aberturas até então atípicas à atmosfera da criação.

Em paralelo, ao ausentar-se das ‘pulsões internas’ e a conseqüente ‘despersonalização’ do artista, Gouvêa (2012, p.84) discute sobre o desnudamento do corpo comum¹³ para que se manifeste o novo/ imprevisível; revelando corpos artísticos, expressivos e sensíveis às forças afetivas que o movem interna e externamente.

Deste modo, para esta autora, as ações cênicas ao qual o bailarino é inserido demandam uma presença psicofísica capaz de aumentar as potências expressivas deste corpo improvisador, que se dá pela metamorfose do corpo comum em um corpo artístico. Para a

¹³ Para Eugenio Barba (1995) apud Gouvêa (2012), o corpo comum é caracterizado como aquele que não necessita de um grande investimento de energia psíquica e física para executar ações automáticas do cotidiano e que está condicionado a sempre refazer os mesmos caminhos, impedindo que este tenha experiência com outras relações.

autora, a diferença entre estes corpos se encontra no envolvimento e na presença integral à experiência que afeta e toca o artista no momento presente da obra.

Ferracini (2004, p.76) em concordância com Gouvêa (2012) afirma que o corpo-em-arte pode ser entendido como um vetor de expansão e transbordamento das potencialidades e intensidades do corpo para o corpo, a partir do próprio corpo cotidiano. Para esse autor, a metamorfose entre o corpo comum e o corpo-em-arte não deve ser ancorada na anulação de um para se transformar em outro, enxergando certa potência artística no corpo comum, que apesar de cristalizado pelo cotidiano pode ser explorado e trabalhado para atualizar-se em um corpo integrado.

Em realidade, ao pensar em um corpo integrado tenho que lançar um outro olhar para esse corpo com comportamento cotidiano e buscar verificar nele uma certa potência artística, um campo de intensidades que pode ser trabalhado e transbordado nele mesmo. Proponho, portanto, não pensar em eliminar esse comportamento cotidiano, mas lutar e trabalhar muito contra a automatização, engessamento e acomodação desse corpo, mas para realizar um mergulho nesses mesmos estratos sociais, históricos, culturais e econômicos que o definem, para, dessa forma, potencializa-lo e transborda-lo em comportamentos-em-arte (FERRACINI, 2004, p.76).

3. A PRÁTICA COMO PESQUISA – PERCURSO METODOLÓGICO¹⁴

“São os passos que fazem os caminhos.”

(Mario Quintana)

Considerando os variados modos de desenvolvimento de uma pesquisa em dança que, segundo Meyer (2014, p.2) associa a experiência do dançar com a pesquisa acadêmica, destacamos neste primeiro momento, a fluidez que se deu o processo criativo como um todo para alcançar a escrita desta monografia.

Nós, Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, Isadora de Oliveira Silva, Lorayne Corbini Barbosa e Marcelia da Silva Bispo Faria dos Santos, iniciamos o processo com o intuito de realizar o Trabalho de Conclusão de Curso¹⁵ na modalidade TCI – Trabalho de Conclusão de Curso Integrado, dando início à elaboração do nosso projeto teórico, realizado conjuntamente durante o período presencial no segundo semestre de 2019. Porém, devido a todos os fatores provenientes da pandemia do COVID-19, que influenciaram na continuidade do processo, incluindo o de composição, não foi possível finalizar o processo como TCI e optamos pela defesa na modalidade de Monografia. Apesar disso, o caminho metodológico se deu sempre de modo coletivo e, mesmo no decorrer da pandemia, trabalhamos juntas na maioria do processo.

Durante todo o desenrolar da pesquisa, optamos por não dar tanto poder a uma cronologia linear do processo, se tratando da ordenação dos aspectos da Composição Coreográfica, isto é, da escolha da temática, dos fazeres práticos, do percurso da escrita, do pensar a criação, entre outros e isso foi fundamental para permitir que a nossa trajetória tomasse novos e diferentes rumos. A escrita dos textos, por exemplo, sempre vinha de uma necessidade do corpo e não de uma necessidade racional, o corpo chama a pesquisa e a pesquisa chama o corpo. Portanto, para o coletivo, esses aspectos funcionaram como uma espécie de “teia”, em que uma ação iria nos levando para outra ação ou para a escrita e assim por diante.

¹⁴ Essa parte do texto foi escrita coletivamente entre as integrantes do TCI (Flávia Rodrigues de Carvalho e Carvalho, Isadora de Oliveira Silva, Lorayne Corbini Barbosa e Marcelia da Silva Bispo).

¹⁵ O Trabalho de conclusão de Curso (TCC) do Bacharelado em Dança, da UFV, apresenta duas modalidades: a produção de uma Monografia ou Artigo e a produção de uma obra artística acompanhada de um texto, reflexão prática-teórica que envolva algum tema do processo de composição da obra artística.

Assim, para dar início a produção do projeto de pesquisa para a disciplina TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I, realizamos laboratórios de práticas corporais e performances artísticas que, concomitantemente, suscitaram no aparecimento de um tema coletivo para a poética do TCI. A temática desejada partia de uma proposta de reflexão acerca das amarras e opressões que são impostas sobre o corpo da mulher, dentro de uma sociedade patriarcal, portanto, como pensamos e entendemos o corpo feminino dentro do contexto social contemporâneo.

O desejo e a necessidade de retratar e estudar a temática em questão nasceu a partir das inquietações que foram surgindo nas práticas corporais. É importante destacar que, simultaneamente à prática, realizamos a escrita dos nossos memoriais, isto é, uma escrita subjetiva da nossa trajetória na dança até a chegada deste momento final do curso, como ferramenta para auxiliar na descoberta dos temas individuais de cada pesquisa. Através desta escrita, fomos capazes de apontar temas, que deveriam ser aprofundados na relação prática/teoria do processo de composição coreográfica (TCI).

*

Para entender os caminhos metodológicos trilhados, é importante constatar que a nossa pesquisa se configurou a partir de uma abordagem qualitativa. De acordo com Silveira e Córdova (2009, p.32), a pesquisa qualitativa não pode ser quantificada, já que se trata de “[...] uma compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais, opondo-se ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências.”.

De acordo com Fernandes et al. (2016, p. 9):

Prática Artística como Pesquisa implica em usar os modos, percursos, princípios e procedimentos do processo artístico em questão para explorar como desenvolver a pesquisa acadêmica em si mesma, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencados no processo investigativo e suas possíveis resoluções inovadora e relevantes para o campo e para além dele. Ou seja, a arte como campo expandido vai além da criação artística e mesmo da pesquisa realizada nos processos de criação em artes, para se tornar o modo através do qual organizamos materiais diversos no contexto acadêmico, com resultados para além do produto artístico e da universidade.

Desde o princípio do processo de pesquisa, entendemos que a prática não esteve dissociada da teoria, já que ambas se encontram articuladas e indissociadas para a efetivação do desenvolvimento do processo de escrita e composição coreográfica.

A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança” de acordo com Dantas (2007), evocando Hanstein (1999), pois no seu âmago vislumbra-se o ato de dançar e a experiência da dança, que são singulares para cada dançarino. Há uma impregnação entre corpo e conceito, entre fazer e conhecer na experiência do dançar que desloca sobremaneira a relação entre prática e teoria. (MEYER, 2014, p.4)

Fernandes et al. (2016) explica que a pesquisa se materializa através do indivíduo pesquisador, e as suas experiências, ações e vivências se tornam muito relevantes para o processo de pesquisa que são orientados pelo corpo, suas experiências, sensações, pensamentos e intuições.

Entendemos também, que o nosso trabalho se orienta por uma pesquisa autoetnográfica ao focar em nossas vivências corporais, “uma vez que a aprendizagem em dança (e não somente) se faz através do sistema sensorio-motor, nas relações entre o olhar, o ouvir, o tocar, o sentir e o mover-se.” (MEYER, 2014, p. 5). Além disso, (MEYER, 2014, p. 8) também propõe a autoetnografia como uma pesquisa que transpassa entre a possibilidade de ser uma teoria que emerge da prática, ou uma prática que se faz teoria. Buscar “o lugar da produção de conhecimento em dança ou de dança, e não somente sobre dança se faz necessário”.

Mergulhada nesta perspectiva, os procedimentos utilizados foram: A pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e a pesquisa prática a partir de laboratórios de criação, realização de performances, instalações artísticas e ações anônimas (que serão explicadas adiante). Importante ressaltar que todas as informações (descrição, sensações, perspectivas) foram documentadas em diário de bordo, gravações de vídeo e fotografias e, portanto, foram essenciais para auxiliar na compreensão dos processos de pesquisa prática e teórica, sua análise e consequentemente na escrita deste trabalho.

*

A **pesquisa bibliográfica** se baseia em material publicado e auxilia a fundamentar teoricamente o trabalho (Gil, 2010). Esta contou com estudos referentes à temática da Mulher para a produção do referido espetáculo, estudo bibliográfico este feito principalmente na escrita do projeto teórico (TCC I), em que estudamos questões referentes ao machismo e ao direito das mulheres, associado ao contexto histórico que abrange a toda a luta feminista. Pesquisamos também materiais sobre Composição Coreográfica e para minha parte individual a pesquisa referiu-se à Pesquisa da Improvisação em Dança e da Filosofia do Encontro de Martin Buber.

A **pesquisa de campo** “caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa.” (FONSECA apud SILVEIRA E CÓRDOVA, 2002). Para a pesquisa de campo tivemos a ideia de visitar o Programa Casa das Mulheres¹⁶ a fim de coletar dados concretos e empíricos junto à instituição e se possível ter um contato com as mulheres que buscavam ajuda e acolhimento nessa casa, porém, ao entrar em contato com as coordenadoras, não obtivemos autorização para realizar essa troca direta com aquelas mulheres. Esta visita ocorreu anteriormente à pandemia do COVID-19 em 2020.

Felizmente, essa ida ao Programa da Casa das Mulheres suscitou no nosso encontro com uma mulher chamada Isabella Leal, que nos apresentou um caminho diferente para desenvolvermos a nossa pesquisa de campo. Isabella nos convidou para participar da Semana da Mulher na cidade Viçosa-MG, nos dando espaço para realizarmos apresentações em espaços acadêmicos e não acadêmicos, junto à comunidade Viçosense.

Já a **Pesquisa Prática** se deu de vários modos e surgiu principalmente da nossa compreensão da necessidade de realizar um contato direto com outras pessoas, buscando diferentes perspectivas em relação à temática escolhida para a produção da composição coreográfica e assim, optamos por recursos artísticos como a realização de Performances, Instalações, Ações anônimas e a criação de um Instagram que nos serviam tanto para a pesquisa prática corporal como processo de coleta de dados para a posterior análise. A maior parte destas práticas corporais e a pesquisa de campo se deram durante a elaboração do

¹⁶ O **Programa Casa das Mulheres** foi criado em 2009, pelo Conselho Municipal de Direitos da Mulher de Viçosa, em parceria com a Defensoria Pública do Estado de Minas Gerais, a Universidade Federal de Viçosa e a Prefeitura Municipal de Viçosa. Foi pensado com o intuito de superar lacunas existentes para o enfrentamento à violência contra a mulher na microrregião de Viçosa.” (fonte retirada do site <http://programacasadasmulheres.blogspot.com/p/o-projeto.html>). O Programa também conta com instrução jurídica às mulheres que se encontram nesse contexto, recebendo auxílio de saúde, segurança e assistentes sociais do município. Além disso, juntamente com a Delegacia de Polícia Civil e Serviço de Vigilância Epidemiológica, o programa faz um levantamento de dados sobre a ocorrência de casos de violência na região.

projeto e início do TCC II, já que devido à pandemia, não foi possível continuar com as nossas práticas presenciais. Porém, entendemos que este contato com as práticas presenciais nos laboratórios criativos, foi tão importante enquanto processo, enxergando potencialidade no processo e não só no produto final.

É válido ressaltar que, para além do caráter científico e da construção de uma obra artística em conjunto, essas ações também tinham por objetivo incentivar as mulheres (tanto de dentro da academia quanto da comunidade de Viçosa-MG) que se sentiram tocadas, ao assistir e participar das nossas performances interativas, com o nosso modo de expressar e evocar a temática, a contribuírem com a reconstrução de sua própria história, convidando-as a repensar toda a estrutura que estão inseridas e como isso irá afetar o modo como se enxergam enquanto mulher dentro da sua própria realidade.

- **INSTALAÇÕES:** Realizaram-se instalações em dois locais diferentes, feitas pelas integrantes na feira da ASPUV/UFV e no Bazar das mulheres, em 2020. As instalações consistiam em um varal (foto exemplo na Figura 1), no qual foi pendurado calcinhas e absorventes com diversas frases coladas nelas, representando questões e tabus relacionados à vivência da mulher em uma sociedade com dizeres e fazeres predominantemente machistas. O objetivo principal desta ação foi gerar reflexão e conscientização no público. Frases tais como: “Minhas roupas não determinam o meu consentimento”; “Menstruar é normal”; “O estupro veio antes da minissaia”, também escrevemos nas calcinhas e absorventes frases provocativas, tal como: “Imagina se homens ficassem com nojo do estupro, assim como ficam da menstruação”.



Figura 1: Instalação no formato de varal (Viçosa-MG/ 08/03/2020)

-AÇÕES ANÔNIMAS: Decidimos durante o processo de pesquisa que realizaríamos algumas ações anônimas para auxiliar e criar diálogos sobre questões da mulher diretamente com a comunidade universitária. Conseguimos realizar apenas uma ação em março de 2020 dentro da universidade em quatro locais distintos, em que espalhamos em alguns banheiros femininos dos departamentos estudantis da UFV caixas com algumas “amostras” de absorventes. Com a frase “Quando precisar pegue! Quando puder, deixe outro!”. A caixa tinha, portanto, o objetivo contribuir com a pobreza menstrual, ajudando, dessa forma, mulheres que possuem pouca condição financeira para comprar absorventes.

O intuito dessa ação, para o nosso processo criativo, era de visualizarmos qual seria a reação das mulheres com aquela ação. Observaríamos durante algumas semanas, visitando diariamente esses banheiros, se os absorventes iam acabando e se, eram doados ou não na

caixinha, porém, infelizmente, notamos que os absorventes iam acabando e dificilmente era colocado mais.

- **INSTAGRAM:** Foi criada uma conta no aplicativo em questão com o intuito de divulgar as atividades práticas feitas pelas integrantes e o espetáculo que seria realizado no final do TCI. A criação da conta também teve por objetivo obter um retorno do público com as postagens, porém, devido à pandemia, ele praticamente não foi utilizado, já que não demos continuidade na produção do espetáculo.

-**PERFORMANCES:** Em 2019 foi realizada a primeira performance para escrita do projeto de pesquisa, “Colheita de histórias”, e em 2020, a performance “Pinte sua voz”.

- “Colheita de histórias”: Esta consistiu na primeira pesquisa prática com a qual, coletamos algumas histórias de pessoas que passavam por nós na rua. O sentido desse “caçar histórias” serviu-nos como um pontapé inicial para pensarmos a prática e principalmente para encontrarmos um propósito que nos guiasse em direção ao desenvolvimento da pesquisa coletiva/individual. Aqui ainda não tínhamos definido o tema para a nossa composição coreográfica.

- “Pinte sua Voz”: Pinte sua voz consistiu em uma performance interativa realizada em 3 momentos, cada uma em um local da cidade de Viçosa-MG. A ação teve como intérpretes as alunas do curso de Graduação em Dança (Flávia Rodrigues, Isadora Oliveira, Lorayne Corbini e Marcelia Bispo) e tinha o intuito de desenvolver uma criação instantânea a partir do contato com o público, levando este a refletir sobre questões relacionadas as vivências da mulher na sociedade, promovendo, dessa maneira, uma conscientização coletiva em relação ao pensar e agir no e para com o corpo feminino. Esta será mais bem retratada com detalhes na discussão.

LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO: O primeiro laboratório foi realizado presencialmente após a performance “Colheita de histórias”, sendo guiado pela nossa orientadora. A pesquisa neste laboratório nos proporcionou a experiência de colocar no corpo as sensações que tivemos nessa vivência, a partir da reação que percebemos das pessoas ao serem abordadas por nós. Podem-se citar como exemplo de reações as pessoas ignorando o nosso chamado, aqueles que se colocavam bastantes abertos para o diálogo ou os que falavam tanto que geravam até certo incômodo entre as integrantes.

Realizamos encontros semanais da equipe durante o projeto desenvolvido para a disciplina TCC I e assim o fizemos no TCC II. Porém, com o início do isolamento social, essa prática foi feita de forma online via plataforma *Google Meet*. Nesse momento, optamos por nos encontrarmos, apenas para manter a conexão entre o grupo, com atividades práticas, já que era uma demanda bastante presente para todas, tanto física como emocionalmente. Neste trabalho corporal foi possível elaborar atividades, tais quais:

- detectar elementos advindos da pesquisa bibliográfica e poética para gerar procedimentos práticos;
- laboratórios de criação a partir da improvisação entre a equipe;
- composição de performances;
- laboratórios para trabalhar as movimentações advindas das performances;

Outra decisão do grupo, nesse momento atípico que o mundo inteiro se encontrava, foi se desvincular da temática da mulher, que estaria associada na elaboração do até então espetáculo. Assim, algumas integrantes do TCI optaram por continuar com a pesquisa da temática da mulher, fazendo parte agora de suas pesquisas individuais, já a minha pesquisa se desvinculou da temática da mulher, se aprofundando nos estudos das relações de Martin Buber.

Em dado momento do processo de escrita da pesquisa individual na pandemia, sentimos a necessidade junto à orientadora por uma retomada do corpo a partir do que já havíamos efetivado antes da pandemia, ou seja, uma retomada de processos de criação voltando-se para a recuperação da temática inicial aliada às pesquisas individuais que estavam sendo desenvolvidas. Com isto, além de vislumbrar novas possibilidades de elaboração de um trabalho prático final – neste momento pensando em videodança, visamos a corporificação da parte teórica de cada uma e vice-versa.

Destaca-se que, diante dos obstáculos que surgiram para prosseguir nesse processo remoto, principalmente a respeito de ter que lidar com o novo, com as mudanças e incertezas do retorno ou não ao presencial, em determinado momento optamos por dar maior foco no desenvolvimento da pesquisa teórica individual de cada uma. Com isso, nos debruçamos sobre a experiência da escrita. Com a retomada dos laboratórios compreendemos enquanto grupo que, pelo pouco tempo que tínhamos para desenvolver uma composição coreográfica e/ou produção de um videodança, que a cobrança não seria de

fazer algo tão grandioso, mas sim algo que auxiliasse nas pesquisas individuais junto à abordagem metodológica escolhida.

Para elaborar as reflexões que seguem, irei abordar com maior profundidade a ação performática “Pinte sua Voz”. Para tal, utilizei como material de pesquisa a coleta de informações feita em diários, em registros por vídeos e fotos das apresentações e também das minhas próprias lembranças como dado informativo e sensorial. Para, além disso, faço uma reflexão sobre a minha primeira vivência com a Improvisação em Dança ainda com dois anos de idade.

Considero inquestionável a escolha de enfatizar o “Pinte sua Voz” para análise em questão, tendo em vista as relações dialógicas que aconteceram e a forte presença da Improvisação nas cenas. A escolha também se deu devido a tamanha proporção de significância que esta vivência teve para mim, enquanto artista da Dança, sobretudo, na apresentação do “Pinte Sua Voz” em que apenas eu estou como intérprete, não por ser mais importante que as demais apresentações, mas talvez em virtude das sensações que vieram a tona com a escolha do figurino (retratadas posteriormente).

4. UMA ANÁLISE SOBRE O ENCONTRO ARTÍSTICO.

“Toda arte é captura de forças e não reprodução ou invenção de formas” (Machado, 2019, p.233, apud GOUVÊA, 2019).

Como fruto da investigação desenvolvida ao decorrer da pesquisa em questão, é imprescindível entender todas as concepções trazidas ao decorrer do texto, enxergando-as a partir de uma perspectiva integrada, como um corpo só e não estratificando diversas teorias. Trago então como proposta para a montagem desses “quebra-cabeça” entre os/as diferentes autores, o diálogo entre teoria reflexiva e prática artística, a partir da análise de alguns estudos práticos desenvolvidos durante o processo de escrita da minha monografia.

Junto aos conhecimentos e reflexões coletados durante o estudo dos textos, algumas práticas feitas durante esse período, relacionadas à improvisação em dança, foram ganhando um colorido a mais. Já não olhava da mesma forma para o conceito de improvisação; a cada dia a pesquisa teórica tornava-se mais provocativa para os momentos de experimentações e o mais importante de tudo, o que antes era pensado apenas como um processo para coleta de repertório de movimentos para um produto final foi transformando-se o próprio produto. O interesse pela composição instantânea surgiu antes mesmo de saber que existia esse tipo de composição. A partir daí tudo fluiu, de maneira que, teoria e prática foram se complementando, criações inusitadas foram surgindo, bons materiais e boas trocas.

O ponto principal desde o início das experimentações foi, mesmo que não tivesse conhecimento da teoria filosófica nos primeiros momentos, priorizar o diálogo e a conexão com o outro, a partir de uma perspectiva em que corpos improvisadores em cena dialogassem com os elementos presentes e construíssem relações espontâneas derivadas da imprevisibilidade do momento. Assim, tentar interagir com o público ou chegar até ele de alguma forma, mesmo que não acontecesse de forma tão literal, sempre teve um peso muito grande nas minhas composições ou, até mesmo, buscar que as integrantes de algum laboratório dirigido por mim construíssem algum tipo de conexão, tendo ou não a utilização da fala.

Para tal, busco revelar progressivamente qual a importância desse diálogo para as dançarinas e como o sentir-se afetado pelo outro nessa “conversa artística entre corpos”, pode gerar novos fluxos e diferentes possibilidades para a composição em tempo real. Além disso, nestas reflexões, abordo outras questões apontadas durante o texto, por exemplo: como evitar que a escuta exclusiva de si nos afaste da experiência compartilhada e

consequentemente do estado de presença? (conceituado pelo filósofo Jacques Derrida); como se dá, na prática, a atualização do corpo comum para um corpo artístico?

Para pensar todas essas questões estudadas e incorporadas no contexto da realidade é importante entender que o eixo de partida deste capítulo tem por objetivo o cruzamento não linear entre teoria e prática, isto é, a prática não necessariamente partiu da teoria e vice-versa.

Analisando o cruzamento teórico-prático, fez-se necessário pensar a pesquisa partindo de alguns exemplos e situações vividas que possuem relação direta com as concepções pontuadas no decorrer da construção da pesquisa. Para tal, se fez importante destacar, especialmente, algumas das vivências em dança desenvolvidas no início do semestre de 2020 com o coletivo de mulheres do TCI (Trabalho de Conclusão de Curso Integrado). Portanto, durante esse capítulo serão destacados exemplos das minhas vivências artísticas com o coletivo TCI, além da minha primeira experiência com Improviso, ainda criança, definindo a pesquisa como sendo guiada pela prática. O impulso e o prazer sempre advindo do corpo é uma característica muito marcante desta pesquisa.

[...] muitos pesquisadores guiados pela prática não começam um projeto de pesquisa com um senso de “um problema”. Na verdade, eles podem ser guiados pelo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é excitante, algo que pode ser anárquico, desregrado, ou mesmo algo que esteja apenas se tornando possível como nova tecnologia ou novas redes disponíveis (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, a começar praticando para ver o que emerge. (HASEMAN, 2006, p. 3, apud, FERNANDES; LACERDA; SASTRE; SCIALOM, 2016, p.8).

- Primeiro contato com o Improviso:

Para introduzir as exemplificações, trago um registro feito nos meus primeiros anos de vida. Em um vídeo de registro caseiro feito com uma câmera, meu pai conseguiu captar um momento carregado de espontaneidade em que eu (com dois anos) apareço performando, após minha mãe e irmã me olharem e pedirem para que eu dançasse. É curioso notar que, hoje em dia assistindo a esse registro, por não me lembrar do que eu estava pensando naquele momento com relação às escolhas que eu fazia ao improvisar, é como se eu assumisse o lugar do público.

Sendo uma das particularidades da improvisação o uso desta enquanto um processo de composição (MUNIZ, 2014), é perceptível que naquele momento ocorreu um processo de

criação espontânea a partir do repertório corporal que eu (criança) desenvolvi ao observar minha irmã dançar algumas vezes. Mesmo nunca tendo feito aulas de dança até então, apenas visto minha irmã dançar em algumas de suas apresentações de Jazz dance, é possível notar que utilizo o improviso como proposta para manifestar a minha criatividade.

Ao som de uma música com uma “vibe meio disco” eu improviso e crio a minha própria coreografia instantânea ou Composição em tempo real, revelando diversas possibilidades de criação de diferença nas relações feitas do meu pequeno corpo com o chão, explorando subidas e quedas, interagindo com o espaço e com os elementos presentes em cena (exemplo: interagindo com a cortina na figura 2).



Figura 2- Lorayne com dois anos de idade.

É interessante notarmos que, por mais que eu ainda não tivesse uma percepção tão concreta sobre as relações que eu estava criando com o espaço e com as pessoas, as relações e conexões estavam ali, vivas e presentes. Lembrando que segundo Santos (2016, p.29) os dois modos de se relacionar com o mundo (Eu-Tu e Eu-Isso) são atitudes naturais, que surgem na disponibilidade e espontaneidade na comunicação com o outro, mesmo que não tenha o intermédio da palavra.

As autoras Meyer, Mundim e Weber (2012) discutem a importância de haver um estudo técnico- artístico, que objetifique a ampliação do leque de possibilidades de escolhas

e movimentos durante a criação, antes de levar o improviso para a cena. Dito isto, é importante observar as diferenças entre o conhecimento e o não conhecimento corporal anterior à prática como consequência para a utilização da improvisação em cena. Mesmo que, nesta reflexão das autoras o não estudo corporal prévio (aprofundado) tenha diminuído as minhas possibilidades de escolhas em cena, pode-se perceber que eu, por ser criança, ainda não estava tão moldada aos padrões sociais e ainda não tinha desenvolvido um corpo automatizado do cotidiano.

A partir do que Gouvêa (2012) trouxe na ideia da metamorfose do corpo comum para o corpo cênico, essa ausência do corpo comum me permitiu uma maior liberdade de ação, um estado de maior pureza de movimentação sem as intervenções das amarras sociais. Pode-se tomar por sugestão que, para improvisar, retomar o nosso estado de infância poderia ser uma estratégia interessante para aprender a se desprender dos hábitos que o prendem em um corpo funcional para transformar-se em um corpo artístico-expressivo, construindo relações que dificilmente poderiam ser acessadas na percepção da experiência de um corpo comum.

Na sequência irei exemplificar algumas práticas de Improviso e Composição em Tempo Real realizada para esta pesquisa. A minha trajetória dentro da dança me permitiu acumular um repertório de movimentos a partir de experiências acumuladas em sala de aula, com grupos de dança, workshops e com as disciplinas da faculdade. Assim, todas essas vivências reverberam nas minhas escolhas e no diálogo feito com a obra durante as composições. A seguinte reflexão será feita a partir de uma performance que a equipe do TCI realizou em março de 2020, que continha elementos de Improvisação e Composição em Tempo Real. Porém, antes de partir para a reflexão faz-se necessária uma descrição dessa ação.

- Performance “Pinte sua Voz”:

Nós do TCI desenvolvemos uma performance a qual nomeamos de ‘Pinte sua voz’. Essa ação foi realizada em 3 momentos, cada uma em um local da cidade de Viçosa-MG nos dias 4 de março de 2020 e 11 de março de 2020 (Semana do dia internacional da mulher). A ação teve como intérpretes as alunas do curso de Graduação em Dança (Flávia Rodrigues, Isadora Oliveira, Lorayne Corbini e Marcelia Bispo).



Figura 3: Apresentação do ‘Pinte sua voz’ na Estaçãozinha (Viçosa-MG/ 2020).

As três apresentações, que faziam parte do nosso laboratório de pesquisa para o processo criativo da Composição Coreográfica, foram divididas em dois duos e um solo, sendo que, o solo foi apresentado por mim na Feira da Estação, mais conhecida como ‘Estaçãozinha’ e os duos eram compostos pelas duplas: Isadora e Marcélia, realizada no Departamento de Artes e Humanidades e Flávia e Lorayne realizada na Feira da Aspuv. De forma natural e espontânea, “Pinte sua Voz” foi desenvolvido com base na Improvisação e mais precisamente na Composição em Tempo Real, pois entendemos que, na obra em questão não caberiam movimentos codificados (coreografados). “Pinte sua Voz” tratava de sensações e de como essas, levariam o nosso corpo a se mover.



Figura 4: Apresentação do “Pinte sua Voz” com as integrantes Isadora Oliveira e Marcelia Bispo no Departamento de Artes e Humanidades.

Com o propósito de chamar o público como um todo para uma reflexão e, sobretudo, conectar-se corporalmente com mulheres que se sentissem representadas com aquilo que trouxemos, tivemos, como pretexto, convidar essas espectadoras (mulheres) para responderem algumas provocações, pintando os nossos corpos. Dessa forma, com o auxílio de um cartaz e com as tintas expostas no formato de meia lua, escrevemos a seguinte pergunta: “ Me pinte se você, por ser mulher... ” com as possíveis respostas: **cor azul:** “Costuma abaixar a cabeça ao passar do lado de um homem na rua”; **cor laranja:** “ Já fez sexo com o seu parceiro (a) (e) sem você querer”; **cor rosa:** “ Já escutou a frase: senta igual moça ”; **cor amarela:** “ Sofreu violência física ”; **cor verde:** “ Já ouviu que poderia casar quando cozinhou bem “.

É importante destacar que a escolha de não dançarmos todas juntas, neste momento, foi proposital para que houvesse um revezamento e todas conseguissem experienciar todas as tarefas. Em efeito, enquanto uma atuava como intérprete ou até mesmo duas, as demais

integrantes do TCI organizavam a parte da produção, garantindo que tudo ocorresse bem. Podemos citar, como exemplo de funções da produção de “Pinte sua Voz”: Segurar o cartaz para uma melhor visualização do público, ficar responsável pelo registro de fotos e vídeos, pela organização do espaço e da sonoplastia, fazer o chamamento para participação do público, entre outras demandas que poderiam surgir). Dessa maneira, por mais que o foco da ação performática fosse abraçar os acasos, criando a dança no aqui e no agora a partir da escolha da improvisação, tornando-se, como nas palavras de Gouvêa (2012, p.82), permeável ao não-vivido e ao desconhecido, era necessário ter uma equipe suporte que nos transmitisse uma certa segurança para que conseguíssemos expressar a nossa dança sem preocupação.

Neste instante, irei tratar com mais enfoque da performance Pinte sua Voz na qual apenas eu me coloquei como bailarina-intérprete, descrevendo através da minha própria perspectiva a minha vivência dentro do processo criativo.

Para esta apresentação, que ocorreu na Feira da Estação, escolhi não vestir nada para cobrir os meus seios e com isso, a primeira sensação que tive foi a de exposição, de medo e insegurança. Porém, o toque das mulheres ao pintar o meu corpo serviu como uma válvula para camuflar essa insegurança, me passando certo tipo de conforto. A ideia da ausência da roupa, mesmo que houvesse a presença de uma pintura no formato de flores e galhos cobrindo os meus seios e todo o meu tronco, representava uma manifestação a não sexualização e a censura feita sobre os corpos femininos. Neste momento, a ideia do corpo atravessa a camada do corpo artístico, para um corpo que também representa o subjetivo e a minha vivência pessoal com a manifestação do meu grito e da minha voz feminina, que fala e transcende através do meu corpo e da minha arte.

O momento inicial (1º cena) do “Pinte sua voz” foi caracterizado por essa troca direta com o público. Com os olhos fechados eu construía um diálogo com o outro pelo contato, pelas pessoas que atravessavam a cena, através do toque e dos comentários que eu ouvia e absorvia. Portanto, essa primeira cena significou para mim um momento de escuta profunda, compreendendo que, assim como para Meyer, Mundim e Weber (2012, p.9) destacam, a Composição em Tempo Real promove a escuta de si, do outro e do ambiente. Pode-se dizer então que o compor em tempo real possibilita para o intérprete uma abertura para a escuta sensível na conexão com os outros signos presentes na obra, permitindo que relações aconteçam ou não aconteçam, prevalecendo assim à ideia da imprevisibilidade. Por isso, colocar-se presente, disponível e aberto para que diálogos aconteçam é uma possibilidade

interessante para que o bailarino não ultrapasse por uma composição sem ter realizado nenhuma troca com o ambiente. É como se um bailarino, por exemplo, preparado para reproduzir uma coreografia codificada anteriormente, passasse pelo palco/cena e saísse como se nada tivesse acontecido, como se nada tivesse mudado dentro dele, qual seria então o propósito da arte neste exemplo?

Por mais que eu traga aqui uma reflexão sobre coreografias previamente codificadas antes de irem para a cena é interessante pensar que, nesses tipos de composição o intérprete também pode desenvolver um estado de presença, capaz de torná-lo aberto e presente para as relações com o ambiente e com o outro, porém acredito que nesses espaços e neste tipo de abordagem coreográfica o bailarino pode facilmente esquecer ou não conseguir criar relações, já que está preocupado em lembrar quais movimentos deve executar.

Na ação do Pinte sua Voz nota-se que, a experiência tida majoritariamente na 1ª cena, tem por essência o que Martin Buber (1923) identifica, nos encontros que se revelam autênticos, por Eu-Tu (filosofia do diálogo), podendo o Tu ser representado por qualquer ser que esteja presente diante do Eu. Considero relevante destacar que todas as sensações herdadas do toque foram responsáveis pela construção de uma relação não racional, que tem por base a construção de um diálogo verdadeiro do Eu com o Tu. Desta maneira, a partir do momento em que eu me colocava disponível e presente para que a experiência se revelasse e tivesse significância para ambas as partes, eu permitia que aquele encontro fizesse sentido tanto para mim como para o outro.

É perceptível, a meu ver, que meu encontro (representado pelo toque) com aquelas mulheres, acontece assim como o filósofo Zuben (1974, p.19) pontua quando o TU encontra-se com o outro pela graça, quando não está sendo procurado/ buscado”, assim, os encontros não eram programados e coreografados, acontecendo na espontaneidade do presente.

No momento em que eu não sentia mais o toque do público, notando que as interações haviam cessado, eu dava início a improvisação (2ª cena). É importante destacar aqui que, essas cenas, que nomeei de cena um e dois, estão conectadas a todo momento e conseqüentemente, as sensações que vieram na 1ª cena reverberam para a cena seguinte do Improviso. Sensações essas, tais como: a percepção da problemática da violência contra a mulher, à ausência de liberdade de escolha das mulheres em alguns contextos e as sensações que surgiam ao me colocar e me entender dentro dessas reflexões/provocações que trouxemos no cartaz.

Pensando na transição entre as cenas destacadas, eu inicio a cena dois me conectando com o espaço e com o meu próprio corpo. Essa relação corpo-espaço e corpo-corpo são construídas enquanto ando pelo espaço, passando a mão com bastante intensidade e/ou força pelo chão da Feira da Estação e ao passar a mão pelas minhas pernas e braços, percebendo e sentindo, através do contato da pele, qual era o ambiente que eu estava inserida e já percebendo como poderia se dar a minha relação com os demais elementos presentes em cena (a música, o público, pensar no uso do tempo, entre outros).

O surgimento dos movimentos, que em todo momento eu permitia que viessem de maneira espontânea, foram gerados em resposta aos caminhos que a criação em tempo real ia me apresentando, lembrando que, Meyer, Mundim e Weber (2012) compreendem que as relações geradas no aqui e no agora, fazem parte do surgimento de novos caminhos e situações em resposta ao que se faz presente. Então, o meu corpo foi criando, como resposta aos estímulos do ambiente, movimentos que tinham uma base bastante controlada e isso provavelmente se deu pelo contato direto do meu pé (com o uso recorrente dos pés em flexão plantar) com os blocos de cimento do chão da feira e, para além do pé, o uso contínuo da posição de cócoras todas as vezes que precisava usar o plano baixo para me mover.

Outra duas características que se evidenciaram nas minhas movimentações na criação foi, primeiramente, a escolha de me mover utilizando uma energia que percorria do centro do meu corpo até as extremidades, principalmente a energia contínua que chegava até a pontinha das unhas das minhas mãos. Como segunda característica marcante, posso citar o uso constante de dinâmicas e velocidade durante o decorrer da criação e isso se deu pelo fato de eu sentir a necessidade, durante vários momentos, de realizar algumas pausas (que não eram totalmente estáticas) para perceber e realizar conexões com o ambiente. Para Meyer, Mundim e Weber (2012) é fundamental permitir que o espectador tenha um tempo para dar sentido ao que ele está visualizando, estabelecendo conexões diretas de criação com a intérprete-criadora.



Figura 5: Apresentação do “Pinte sua voz” na Estaçãozinha (Viçosa-MG/ 2020).

Apesar da minha facilidade e do meu prazer em me apresentar em espaços abertos, trazendo maior segurança para ousar movimentos como rolamentos e cambalhotas, por exemplo, uma preocupação minha, das integrantes do TCI e da minha orientadora durante a performance foi com relação a escolha da sonoplastia ter sido uma cantora, com o nome de Maria Laura, que não tivemos a oportunidade de conversar sobre a trilha sonora antes da apresentação.

A cantora Maria Laura havia sido convidada para também apresentar-se na Feira da Estação naquele dia, evento este que promoveu apresentações culturais em comemoração a semana do Dia Internacional da Mulher. Ela se dispôs a cantar músicas com grandes nomes femininos da música brasileira para nossa performance e, conseqüentemente, abrimos mão das músicas que íamos colocar na caixa de som, que reproduziria uma Playlist, previamente selecionada, também com cantoras mulheres, tal como Luedji Luna e Renata Rosa. Porém, durante a apresentação, a minha conexão com a cantora foi se perdendo, principalmente no momento em que ela parava de cantar para fazer alguns comunicados. Foi quando eu percebi

que deveria favorecer ainda mais a minha relação com o público, entendendo ser uma deixa para finalizar o Improviso e, portanto, a performance. Assim, é importante analisar que a relação com o público, no final da cena dois, foi essencial para a não perda de sentido de tudo que havia construído na cena até então, isto é, manter-se conectada com todas as relações estabelecidas na criação da obra.

Nota-se que uma das características presentes nesta obra, em ambas as cenas, é o caráter de desprendimento da personalidade da intérprete uma vez que, como explica Santos (2019) é fundamental afastar o artista de tomar o papel de protagonista, permitindo e dando espaço para que outras relações aconteçam.

Para mim, enquanto bailarina foi essencial esse desprendimento da minha personalidade para que o diálogo com o outro acontecesse de maneira recíproca e autêntica e por mais que, a temática abordada me tocasse em um ponto bastante pessoal foi importante que eu compartilhasse essas sensações com o ambiente e com o outro, já que segundo a minha perspectiva, a arte acontece quando compartilhada com o outro e não apenas em um momento de introspecção e de diálogo com os meus próprios sentimentos. Ao fechar os olhos, por exemplo, permitia que outros signos da cena ganhassem maior destaque, ou seja, os desenhos feitos com a tinta no meu corpo, a voz da cantora na música, o olhar das pessoas que passavam pela feira e olhavam atentos para a ação, entre outros e isso possibilitava que o público criasse o seu próprio sentido na cena que estava presenciando.

Assim, ao construir essa rede de relações na cena dois através dos estímulos da cena um e do contato com os elementos/ signos da composição presentes na obra, pode-se inferir que, ao me colocar presente e disponível para fazer escolhas nos acasos, transformando todas as conexões feitas na cena em movimento ou até mesmo no movimento não propriamente dito (pausas, respiros, olhares); acredito que obtive, como resultado desse processo, o encontro com a máxima expressão de potencialidade do meu corpo, assim como Ferracini (2004) aborda sobre o corpo-em-arte, compreendido como um vetor de expansão e transbordamento das potencialidades e intensidades do corpo para o corpo e também para Gouvêa (2012), ao discorrer sobre o desarmamento das amarras que aprisionam o corpo da artista em um corpo cotidiano/automatizado o distanciando do corpo expressivo (corpo metamorfose).

Por fim, com o objetivo de somar a essa discussão, compartilhei um vídeo na plataforma online Youtube, em que reuni registros de alguns dos momentos que trouxe nesse

capítulo, isto é, o primeiro contato com o improviso e a performance Pinte sua Voz, que pode ser acessada no seguinte link: https://youtu.be/0_4VUZG55Po .

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

À vista de todo o material pesquisado, considero a pesquisa feita sobre Improvisação em Dança como Potencialidade do Encontro de tamanha relevância para o âmbito acadêmico, a partir do momento em que a pesquisa em questão destaca a relevância da Prática como Pesquisa, pensando nas redes de conexões criadas no momento de uma criação artística.

Em virtude dos encontros artísticos experienciados durante as disciplinas TCC I e TCC II, foi perceptível que o meu corpo queria expressar não só uma das minhas vivências na dança, não queria escolher apenas uma modalidade para trabalhar. Dessa forma, encontrei na Improvisação em Dança um lugar em que eu poderia fazer escolhas, entre as quais misturadas ou não, das diversas vivências que havia tido na minha trajetória. Escolhas essas cabíveis de expressar naquele momento de acordo com as demandas da obra, partindo das sensações geradas durante a criação.

Em virtude desses entendimentos, dos laboratórios práticos de pesquisa do TCI e da revisão de literatura é de extrema relevância evidenciar que, o Trabalho de Conclusão de Curso em foco contribuiu para a academia e mais precisamente para a pesquisa acadêmica em dança ao levar o leitor a refletir sobre a importância de se pensar as relações (no encontro com o outro) para que o artista-intérprete consiga trabalhar no desenvolvimento da sua máxima potência expressiva em cena. O estudo também cooperou ao levar o leitor a perceber o Improviso em Dança e a Criação instantânea, a partir do estudo dos autores da revisão de literatura, como um viés inquestionável para o trabalho dessa potencialidade, pois auxiliará o bailarino a encontrar os seus próprios caminhos, conectando-se com os signos e/ou elementos de cena presentes no instante atual e também, na resolução de possíveis problemas que eventualmente surjam dentro da criação.

“O caminho até o fim desta escrita foi tortuoso. Intenso. Com reviravoltas e processos definitivamente não lineares. Ora ideias que pareciam concretas e interessantes, ora ideias confusas e desinteressantes. Por vezes o momento era de criação com ápices de criatividade, por outras era apenas um nada. Algumas vezes se deu de forma coletiva, já outras de forma mais individual. Por vezes ocioso, por vezes gostoso!!! Teve tesão, choro, ansiedade, estresse, significância, teve de tudo (ainda bem). Tudo isso associado a um

momento de incertezas, de transformações na rotina, de muitas vezes com tempo de sobra e de outras sem tempo nenhum para se dedicar à escrita e prática.

E quem disse que processos criativos devem ser racionais, com um manual de instrução sem desvios e sem erros? Eles só acontecem quando nos deixamos ser contagiados.

É sobre isso. E tá tudo bem :)'' -Um depoimento meu para o leitor e também para mim mesma.

6. REFERÊNCIAS

ABRÃO, L. G. M. Videoaula 01 - Buber e a psicologia (Encontros e desencontros influenciando a teoria). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-3X3iCQzIY&t=3s> . Acesso em: BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DANTAS, M. F. **Ancoradas no Corpo, Ancoradas na Experiência**: Etnografia, Autoetnografia e Estudos em Dança. Urdimento- Revista de Estudos em Artes Cênicas, v.2, n.27, p.168-183. UFRGS, 2016

FERRACINI, R. **Corpos em criação, café e queijo**. Tese (doutorado) - Instituto de Artes Campinas, Campinas-SP, 2004.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. Salvador: UFBA. Departamento de Fundamentos do Teatro; Professora Titular; Recife: UFPE. Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística; Professor Adjunto; Porto Alegre: UFRGS. Departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança; Professora Adjunta; Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas, Pesquisadora Colaboradora; Bolsista. FAPESP processo n. 2016/08669-5.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Art Research Journal, Natal, v. 1, n.1, p. 1-17, 2014.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Simone de Beauvoir**. Ebiografia. 2021. Disponível em: https://www.ebiografia.com/simone_de_beauvoir/. Acesso em: 23/09/2021.

GOUVÊA, R. V. de. **O corpo do improvisador**. Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares/ CRUOR Arte Contemporânea, do Departamento de Artes (DEART)/ Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), 2012.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOUVÊA, R. V. de. **Prática corporeoenergética para a improvisação de dança** : uma via para a manifestação da criatividade. Dissertação (mestrado) Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, SP, 2004.

LOURO, G. L. **Gênero e sexualidade**: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008.

MENESES, R. D. B. **A Desconstrução em Jacques Derrida**: O que é e o que não é pela Estratégia. Universitas Philosophica. Bogotá, Colombia, 2013.

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. **A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa**. 2012

MEYER, Sandra. **Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança**. 2014

MUNIZ, Zilá. **Improvisação**: Descobrir camada por camada. V. 1 n. 2 p. 93-112 jul. Uberlândia-MG, 2014

PAIS, A. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In: Caldas e Gadelha. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

PIRES, Alice Regina Pinto; SILVA, Bruna; OLIVEIRA, Izabel Cristina de; PEREIRA, Juliana Ottoni da Silva. **Normalização de trabalhos acadêmicos**: atualizada conforme NBR 14724/2011 e NBR 6023/2018. Viçosa, MG, UFV, BBT, 2021. Manual eletrônico (114 p.). Disponível em: <http://www.bbt.ufv.br/wpcontent/uploads/ManualtrabalhosAcademicos.pdf>. Acesso em: 03/10/21.

SANTOS, Amanda Rodrigues. **Ética da alteridade**: cuidado e responsabilidade com outrem. Monografia- Instituto de ciências humanas e sociais curso de psicologia, 2016.

SANTOS, F. H. G. R. T. **O artista está ausente**: Aparição e rastro na improvisação em dança. Tese de doutorado Instituto de Artes da Unicamp, 2019.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. **Martin Buber EU e TU**. Tradução do Alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben. Campinas: Editora Moraes, 1974.