

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA  
CENTRO DE CIÊNCIAS LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES  
CURSO DE DANÇA**

**ALYX DE OLIVEIRA DANTAS CRUZ**

**CAMINHOS NA IMPROVISACÃO PARA UM PROCESSO CRIATIVO SOLO EM  
DANÇA CONTEMPORÂNEA**

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2023**

**ALYX DE OLIVEIRA DANTAS CRUZ**

**CAMINHOS NA IMPROVISAÇÃO PARA UM PROCESSO CRIATIVO SOLO EM  
DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, como requisito final à obtenção da disciplina de DAN 443.

Orientadora: Profa. Evanize Siviero Romarco

**VIÇOSA – MINAS GERAIS  
2023**



**SEG - Banca Examinadora - Aprovação Defesa TCC**

Processo nº 23114.901434/2023-41

Interessado: **Departamento de Artes e Humanidades**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, sob a modalidade Trabalho de Conclusão Integrado (TCI), do(a) estudante **Alyx de Oliveira Dantas Cruz**, matrícula **89721**.

*Título: CAMINHOS NA IMPROVISÇÃO PARA UM PROCESSO CRIATIVO SOLO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA*

**Assinatura Requerida:**

1. Prof.<sup>a</sup> Evanize Kelli Siviero Romarco (Orientadora) – UFV
2. Prof.<sup>a</sup> Juliana Carvalho Franco da Silveira – (Primeiro Membro) - UFV
3. Prof.<sup>a</sup> Mônica Nogueira Silva – (Segundo Membro) - UFV

Viçosa, 16 de maio de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **JULIANA CARVALHO FRANCO DA SILVEIRA, Docente**, em 17/05/2023, às 10:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **THAMIRIS CALEGARI RODRIGUES, Docente**, em 17/05/2023, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **EVANIZE KELLI SIVIERO ROMARCO, Docente**, em 17/05/2023, às 11:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.dti.ufv.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.dti.ufv.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0945072** e o código CRC **FED3A988**.

*Dedico essa pesquisa à minha mãe por todo o incentivo, amor e amparo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, especialmente minha mãe e meu pai, por serem exemplos de seres humanos para mim, me ensinando valores, me mostrando o caminho do bem e me apoiando em toda a minha jornada.

À minha orientadora Evanize Siviero, pela paciência, dedicação, trocas e ensinamentos durante o processo desta pesquisa.

Aos membros da banca examinadora por terem aceitado fazer parte deste momento.

Às minhas primeiras professoras de dança, Lilian Pinho e Lívia Teodoro, por me ensinarem os primeiros passos neste caminho que venho trilhando na dança.

A todas as experiências vividas nos núcleos da União do Vegetal. A recepção e acolhimento da irmandade e os ensinamentos dos Mestres me auxiliaram nesta trajetória.

À minha amiga e irmã Amanda Graciele por ser uma grande parceira na vida e na arte.

Às professoras Laura Pronsato e Andrea Bergallo por todas as palavras, ensinamentos, trocas e impulsos.

Às amigas que construí em Viçosa pelos momentos inesquecíveis e gratificantes. Levarei vocês em meu coração para onde eu for.

À todos que direta ou indiretamente me auxiliaram nesta jornada.

## RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar e refletir sobre o processo de improvisação para um processo criativo solo em dança contemporânea. Nesta investigação busquei identificar e traçar os caminhos percorridos no processo de improvisação até a criação, para que assim, pudessem ser feitas possíveis relações entre processos de improvisação e processos criativos, através dos elementos e percepções que surgiram no decorrer destes processos. Para isto, foi adotada a abordagem qualitativa e a prática como pesquisa, fazendo associações entre o referencial teórico levantado, os laboratórios de improvisação e as anotações em diário de bordo. Neste contexto, pude perceber quais potencialidades e elementos surgiram no processo de improvisação, como a exaustão física, esvaziamento, estados de ânimo, música, espaço, etc., e como estas afetaram o estado de presença e a qualidade dos movimentos, para que escolhas conscientes pudessem ser realizados no processo de composição e criação cênica.

Palavras-chave: improvisação; processo criativo; composição.

## **ABSTRACT**

The purpose of this article is to investigate and reflect on the improvisation process for a solo creative process in contemporary dance. In this investigation, I sought to identify and trace the paths taken in the process of improvisation to creation, so that possible relationships could be made between improvisation processes and creative processes, through the elements and perceptions that emerged during these processes. For this, a qualitative and practical approach were adopted, making associations between the theoretical framework raised, the improvisation laboratories and the notes in the logbook. In this context, I was able to perceive which potentialities and elements emerged in the improvisation process, such as physical exhaustion, emptying, states of mind, music, space, etc., and how these affected the state of presence and the quality of movements, for which choices conscious could be realized in the process of composition and scenic creation.

Key-words: improvisation; creative process; composition

## SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	7
2 – OBJETIVOS.....	9
2.1 - Objetivo geral.....	9
2.2 - Objetivos específicos .....	9
3 – METODOLOGIA .....	9
4- PERCEPÇÕES DO PROCESSO DE IMPROVISAÇÃO .....	11
5 - ELEMENTOS INTERNOS E EXTERNOS AO INTÉRPRETE-PESQUISADOR QUE INFLUENCIARAM NA QUALIDADE DA MOVIMENTAÇÃO DURANTE A IMPROVISAÇÃO. ....	19
<b>5.1. A câmera</b> .....	20
<b>5.2. Olhar da direção artística</b> .....	20
<b>5.3. O espaço</b> .....	21
<b>5.4. O espelho</b> .....	21
<b>5.5. Os tecidos</b> .....	22
<b>5.6. O estado emocional</b> .....	22
<b>5.7. A música</b> .....	22
6 - O CAMINHO PARA A COMPOSIÇÃO.....	24
7 – CONSIDERAÇÕES.....	33
REFERÊNCIAS .....	34



## 1 - INTRODUÇÃO

Para explicar o meu interesse por este estudo, vale a pena contar um pouco de quem eu era até chegar aqui neste momento. Na infância e adolescência tinha muitos traços, características e atitudes de uma pessoa tímida: tinha dificuldade em me expressar e relacionar, observava antes de agir e pensava antes de falar, gostava de ficar quieto e sozinho, etc. Estas características eram notáveis, também, em meu corpo e na minha forma de me mover: ombros encolhidos, cabeça baixa, andar desajeitado, pouca expressividade corporal. Nos ambientes e espaços escolares onde convivi eram estimulados as filas, o silêncio, o uniforme, o não-movimento e a rigidez. Com isto, as minhas características foram se acentuando e refletindo na expressividade do meu corpo. Este ambiente onde eu precisava ficar a maior parte do tempo sentado e em silêncio, pouco contribuiu para eu me entender como um indivíduo que se move e que se entende no mundo através desse mover.

Aos 18 anos de idade, iniciei as aulas de balé clássico após ter visto uma apresentação e ter me apaixonado com as bailarinas em movimento. Foi através do balé que a minha paixão pela dança se iniciou e que comecei a explorar as possibilidades do meu corpo. O balé abriu uma porta para que eu pudesse me expressar, porém, após tantos anos me reprimindo, a sede por expressão era grande e, as possibilidades que o balé me oferecia de movimento e expressão foram me satisfazendo cada vez menos. Com isso, em um certo momento da minha vida, o balé perdeu o sentido para mim e eu abandonei a dança.

Em uma montagem de uma peça teatral, na qual fui chamado para atuar como bailarino, tive o meu primeiro contato com a improvisação. No primeiro dia, o diretor propôs algumas práticas de improvisação com o elenco e eu me senti péssimo por não ter ideia do que fazer com o meu corpo. Foi aí que percebi que eu não sabia dançar, sabia reproduzir coreografias e era totalmente dependente de um professor/coreógrafo. Alguns anos depois entrei pela primeira vez em contato com a dança contemporânea ao assistir uma apresentação de uma companhia de dança e participar de uma oficina ministrada por eles. Com isso a minha vontade de dançar voltou, enxerguei na dança contemporânea possibilidades que eu não enxergava no balé clássico. A partir desse momento tomei a decisão de cursar Dança em alguma universidade. Entrei no curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa e os meus primeiros contatos com as disciplinas foram desafiadores. Em algumas disciplinas do primeiro semestre do curso tiveram alguns exercícios com propostas de improvisação e pesquisa de movimento. Estas

atividades, no início, foram bem desconfortáveis por eu saber que podia e queria ir mais além. Mas, algo dentro de mim me impedia, uma limitação e um julgamento próprio. Tinha um receio de expor o que tinha dentro de mim, de trazer o interno para o externo. Era como se eu tivesse me despindo, tirando todas as camadas que me cobriam e expondo o meu ser. Também fiz parte de alguns grupos de pesquisa e extensão dentro da universidade que me possibilitaram a desenvolver ainda mais a minha relação com a improvisação nos processos de criação e nas metodologias de ensino.

Ao mesmo tempo que eu sentia que era libertador, existia o medo dessa transformação que vinha acontecendo, o medo de pisar em terreno desconhecido e me abrir para mudanças internas. Porém, toda vez que eu improvisava, experimentava e pesquisava, descobria novas possibilidades na minha movimentação e em mim mesmo, construindo uma relação mais autônoma com o meu corpo, assim como, o desenvolvimento de um pensamento crítico e autônomo. Com as práticas de improvisação comecei a expandir o meu repertório de movimentos e construir uma dança singular e pessoal. Estas práticas me permitiram pesquisar as possibilidades e a expressividade do corpo e, configuraram além da transformação do meu movimento, na transformação do meu pensamento e do meu modo de viver e enxergar a realidade.

Durante o curso de dança comecei vários processos de criação em dança contemporânea, dentro e fora das disciplinas. A maioria destas criações eram solo e dentro destes processos utilizei muitas ferramentas que contavam com a improvisação como fomentadora das minhas investigações corporais. Após refletir sobre estes processos criativos percebi que utilizava a improvisação em várias etapas:

- 1 - como um meio para gerar material para uma composição coreográfica ou uma criação artística;
- 2 - como preparação para o “palco”;
- 3 - para compor em tempo real durante uma apresentação;
- 4 - como um meio para chegar em uma estrutura de improvisação que conduz a apresentação.

Dentro destes processos criativos, vários elementos decorrentes da improvisação eram percebidos por mim, porém, estes elementos não eram totalmente analisados e compreendidos. No desejo de identificar estes elementos e fazer um estudo teórico-prático dos mesmos, foi que surgiu o meu interesse por esta temática nesta pesquisa.

Com o que foi exposto, considero justificável a minha escolha por esta temática, que faz parte da minha trajetória de experiências e vivências durante a minha graduação em Dança. Desta forma, para mim esta pesquisa se fez relevante por identificar o que são estas práticas de improvisação que utilizo nos meus processos criativos, me possibilitando investigar e refletir sobre as mesmas para traçar caminhos e contribuir com informações para futuras investigações de outras propostas de criações realizadas por profissionais da área. Também, se tornou eficaz refletir sobre minha prática de improvisação e meu processo criativo, para que outras pessoas possam ser estimuladas a investigarem seus caminhos de criação na dança e na vida.

## **2 – OBJETIVOS**

### **2.1 - Objetivo geral**

Investigar e refletir sobre o processo de improvisação, para a criação de uma dança solo.

### **2.2 - Objetivos específicos**

Reconhecer e traçar os caminhos percorridos durante o processo de improvisação que levam a criação em dança solo;

Identificar elementos internos e externos ao intérprete-pesquisador que possam influenciar na qualidade da movimentação dentro do processo de improvisação;

Desenvolver uma criação artística, fomentada pelo processo de improvisação e apresentá-la ao público.

## **3 – METODOLOGIA**

Foi feito uma pesquisa literária, para subsidiar as reflexões do processo de improvisação, com os temas: subjetividades do corpo, improvisação, composição coreográfica e qualidades do movimento, que deram suporte para o processo de análise e discussão dos resultados. A partir do estudo destes temas foi possível compreender e investigar o processo de

improvisação dentro da criação artística, que foi realizado por meio de uma pesquisa guiada pela prática.

Esta pesquisa foi construída a partir de um processo criativo, onde foram realizados laboratórios de improvisação três vezes na semana com duração de uma hora e meia cada sessão. Estes laboratórios tiveram como estratégias metodológicas traçar caminhos que se interrelacionaram com elementos que surgiram, durante os laboratórios de improvisação.

Parafraseando Haseman (2006), Vieira (2016, p. 174) constata que “Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Ciane Fernandes (2018, p. 9) complementa: “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 [...]”.

Os laboratórios de improvisação tiveram duas configurações. Alguns foram realizados somente com a presença do intérprete-pesquisador e outros foram realizados com a presença da orientadora da pesquisa. Esta orientou e direcionou alguns laboratórios a fim de trazer outros estímulos e questionamentos para o processo. Todos os laboratórios foram registrados em vídeo e analisados pelo pesquisador. Esta análise gerou uma escrita em um diário de bordo. Nesta escrita foram registrados as sensações e percepções que surgiram através dos estímulos lançados dentro e fora do estúdio. Graziela Rodrigues (2010, p.4) diz que “[...] os registros irão possibilitar uma reflexão essencial para o intérprete, auxiliando-o a montar o mapa de consciência de seu processo”.

Os registros no diário serviram para traçar os caminhos percorridos durante todo o processo de improvisação e criação e definir alguns pontos-chave ou pistas que foram estudadas em um segundo momento do processo. Com isso, o processo entrou em uma segunda fase de experimentação com enfoque nos elementos definidos na primeira fase.

Portanto, foram a partir das práticas, dentro dos laboratórios e fora deles, da ação e do movimento do pesquisador/intérprete/criador, do dançar, das sensações, experimentações, da improvisação, coletados por meio de um diário de bordo e das análises das gravações dos laboratórios que o processo foi se tornando criação, assim como analisados, refletidos e dialogados com a literatura encontrada, gerando novas percepções e significados para o processo coreográfico.

#### 4- PERCEPÇÕES DO PROCESSO DE IMPROVISAÇÃO

A investigação e reflexão tratada nos parágrafos seguintes deste artigo são referentes ao processo criativo solo em dança que aconteceu nos meses de junho a novembro de 2022. A finalidade deste processo foi a de construir um produto, uma criação, acabada ou inacabada, para ser apresentada ao público. O fio condutor de todo o processo foi a improvisação, serviu como base, desenvolvimento e se fez presente no produto final. Primeiro, analisarei o processo de improvisação como um todo. Depois, irei discorrer sobre os elementos que influenciaram no processo e na qualidade da movimentação durante a improvisação, e, por último, mostrarei os caminhos percorridos e escolhidos para a construção e criação do solo.

Acho importante ressaltar que o modo de operação do processo criativo que utilizei para conduzir e gerar material para esta pesquisa se assemelha a todos os outros processos criativos desde que entrei na graduação em 2016. Este modo de conduzir surgiu da necessidade de me reinventar como bailarino e de encontrar novas formas de me expressar através do corpo e foram nas práticas de improvisação que encontrei espaço para criar e inventar novas formas de ser e agir na dança. Para Elias (2015, p. 175) “[...] a improvisação é composição sem fronteiras de linguagens e sem ‘manual’, o improvisador aprende jogando e jogando cria e experimenta seus próprios procedimentos; ele se ‘inventa’ improvisador na ação”.

Um ponto em comum destes processos é o uso de técnicas de improvisação como fio condutor a partir de estímulos com base no que venho vivendo e experienciando na vida, tanto em experiências que estão sendo vividas no momento da criação, como em experiências já passadas. Isso faz com que o processo se transforme o tempo inteiro, pois, as sensações e memórias dessas experiências se misturam, se alimentam uma da outra e se transformam diariamente.

O processo não se limita ao que faço somente dentro do estúdio no tempo que estipulei para a pesquisa, acontece dentro e fora dele. Dentro quando estou dançando, me movimentando, improvisando e pesquisando. Fora em tudo que acontece na minha vida, quando estou na rua, no banho, em casa, em uma festa, sozinho, comendo, em um encontro, etc. Concordo com Muniz (2015) ao afirmar que o corpo que experimenta no improviso é o mesmo corpo que realiza várias ações no cotidiano. Este corpo conta uma história e não há como desassociar de tudo que está inscrito nele:

O dançarino ao improvisar faz de toda a sua particularidade, a fisicalidade de seu corpo, suas afinidades pessoais, auto-imagens, estilos de movimento e experiências estéticas, parte enredada no movimento em si. Tudo isso são restrições evolutivas, biológicas, culturais e de aprendizagem, armazenadas durante toda a sua existência e que determinam como o corpo responderá à situação de imprevisibilidade da cena improvisada e ainda como organizará uma gramática própria de movimentos. Ou seja, as características fisicoanatômicas (ontogênese) do corpo do dançarino, que já trazem inscritas as condições da sua espécie (filogênese), e mais ainda, os códigos culturais adquiridos por este corpo, determinam e influenciam a obtenção de um repertório de movimentos (GIGLIO, 2007, p.54).

Durante todo o processo prático desta pesquisa estive com a percepção aguçada para captar com todo o meu corpo e me deixar afetar por tudo que eu podia perceber com os meus sentidos. Annie Suquet (2009, p. 514-515), comenta que percepção e mobilidade estão interligadas ao lembrar dos estudos do cientista Charles-Samson Feré. Este, concluiu que “[...] toda percepção [...] provoca descargas motoras cujos efeitos dinamogênicos é possível registrar, tanto no nível da tonicidade muscular como da respiração e do sistema cardiovascular. É através da percepção que o corpo recebe informações. Estas, ao passarem por um processo de transmissão, se transformam em corpo. Ou seja, as informações não são alojadas no corpo, elas se reorganizam para se transformarem em corpo, em ação, ou seja, ela se materializa. Cleide Martins (2002, p. 131) complementa: “[...] toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”.

Portanto, todas as informações que eu conseguia captar dentro e fora dos laboratórios de improvisação foram sendo transformadas em movimento. Esta troca entre o que se encontrava dentro e fora de mim se fez presente durante toda a pesquisa e foi de extrema importância para o andamento de toda a pesquisa. Para Marina Elias (2015, p. 174-175), a circulação entre o que está dentro e o que está fora, o que é visível e invisível, a forma e a não forma que compõem a materialidade do corpo humano. “[...] é isso que nos faz sermos corporeidades [...] esse eterno jogo de existir mediado pelo maior de todos os órgãos do corpo: a pele”

Os laboratórios de improvisação, no primeiro momento, serviram para gerar material e estímulos para a criação, não necessariamente um material coreográfico, mas pontos de partida que foram se ramificando e dando origem a alguns elementos da criação: tema, trilha sonora, figurino, objetos cênicos, espacialidade, corporeidade, etc. A minha intenção era a de que os elementos da criação fossem surgindo a partir da movimentação despreziosa. Entrei no

estúdio sem saber onde eu queria chegar e como iria começar, a primeira intenção foi a de me mover de acordo com o que meu corpo estava pedindo e sentindo naquele momento.

E foi assim que cheguei no estúdio para dar início ao primeiro laboratório desta pesquisa, aberto e consciente para ouvir e sentir o corpo e atender às suas necessidades. Escolhi não levar estímulos previamente definidos para guiar a minha improvisação, deixei com que as ideias e os movimentos fossem surgindo em tempo real, intuitivamente. A intuição sempre esteve presente na construção dos meus trabalhos artísticos e não foi diferente desta vez. Neste exemplo, compreendo a palavra intuição como algo que surge sem o uso da lógica ou razão, como se fosse um conhecimento interno e inconsciente, que não consigo acessar a qualquer momento. Segundo Gouvea (2004, p.159), qualidades intuitivas “[...] se processam como compreensão imediata, isto é, sem a interferência do pensamento racional, não dependendo de causalidade nem de organização linear

Neste laboratório não ousei me arriscar, preferi conhecer o ambiente a passos lentos, me agarrando no que podia me trazer segurança, com o corpo pouco exposto, buscando proteção e confiança. Esta necessidade de segurança, proteção e confiança para aos poucos poder me expor, moldou a qualidade da minha movimentação neste laboratório. Por este motivo comecei a me movimentar lentamente no chão, acordando o corpo e sentindo o contato deste com o solo. Começar no chão me trouxe segurança, senti a necessidade de criar essa relação com ele, de preparar a base para começar a me mover com mais confiança. O meu corpo precisava se sentir protegido e o chão me trouxe esta proteção.

No segundo laboratório também comecei no chão, mas diferentemente do primeiro onde eu era um recém-nascido, me senti como uma criança que estava aprendendo a andar e a explorar o mundo. Neste laboratório comecei a explorar as variadas possibilidades de movimentos que podiam partir dos meus braços e como aquilo reverberava pelo meu corpo. Esta pesquisa de movimento com foco nos braços se fez presente nos laboratórios seguintes e, a partir disso, comecei a definir um dos caminhos para a improvisação e para a criação. O meu interesse nos braços estava nas formas e linhas imaginárias e invisíveis que eu conseguia criar com eles me deslocando pelo espaço. Consigo relacionar esta experimentação com dois elementos da Corêutica<sup>1</sup>: progressões e projeções.

---

<sup>1</sup> Corêutica é a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano em ação (movimento perceptível), quanto do corpo aparentemente imóvel (movimento imperceptível).

A progressão acontece quando o corpo se desloca pelo espaço deixando várias linhas, desenhos e rastros imaginários pelo chão e pelo espaço. Já na projeção o corpo se prolonga através destas linhas imaginárias através da intenção de quem está dançando (PRONSATO, 2014). A utilização destes dois elementos técnicos em laboratórios de improvisação, podem despertar o imaginário de quem está dançando e até de quem está observando a dança acontecer. Ao perceber um corpo em movimento, um imaginário repleto de perspectivas e possibilidades é provocado e estimulado, surgindo “[...] linhas interiores de pensamento próprias de cada um, que seria muito impertinente controlar ou mesmo orientar [...]” (LOUPPE, 2012, p. 20).

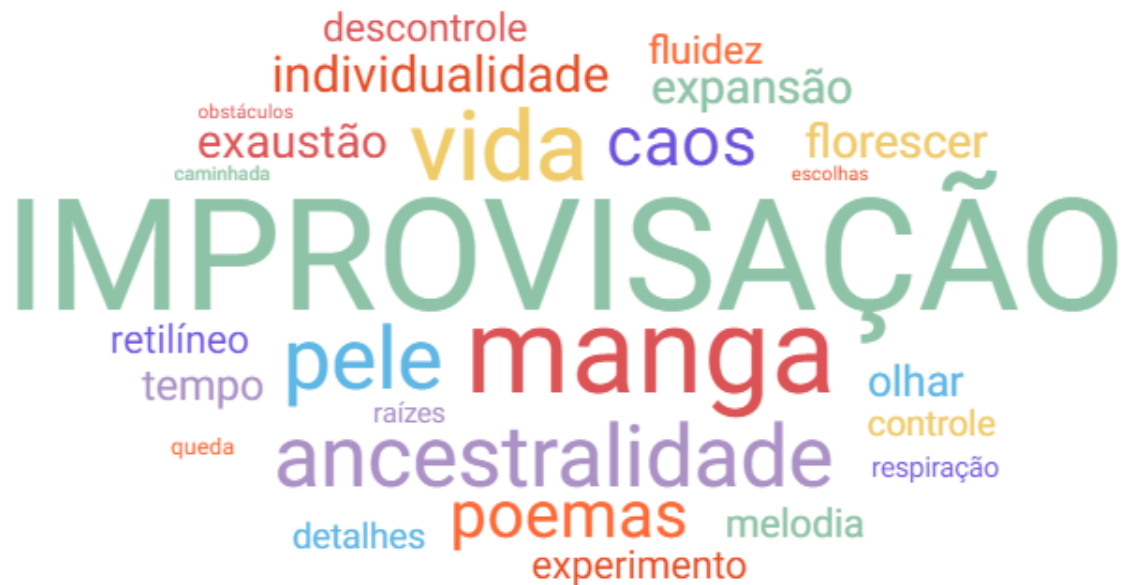
[...] no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com auto-consciência. (GREINER, 2005, p. 64)

Memórias, sentimentos, imagens, desejos e emoções foram despertados através desse imaginário e imagens iam se formando na minha mente, algumas coloquei em ação no momento da improvisação, outras guardei para serem analisadas num momento posterior. De acordo com Miller (2019, p.21) “[...] na especificidade da exploração do movimento, há um percurso de experimentação do fluxo das imagens mentais, que poderá, portanto, contribuir com o estudo da criação por meio da improvisação”.

Abaixo apresento uma nuvem com algumas palavras que traduzem as imagens mentais que me atravessaram durante alguns laboratórios de improvisação e fora deles. Estas palavras foram registradas no diário de bordo e geraram estímulos para a continuidade da pesquisa de movimento e posteriormente para a composição da cena, que será discutido no terceiro tópico desta análise.



Fig.1 - Imagens mentais como estímulos para a pesquisa de movimento



Fonte: do autor (2023)

Nos laboratórios seguintes trouxe músicas instrumentais e cantadas como estímulos para a improvisação. Dividi estes laboratórios com músicas em dois momentos: no primeiro momento tentei não deixar os elementos da música afetarem a minha movimentação, levando a minha atenção a qualquer outro elemento que surgisse durante a improvisação. É claro que, em algum nível, estas músicas influenciaram a pesquisa de movimento que estava sendo realizada. Gouvea assinala que "[...] é importante estar atento para o fato de que haverá interferência mútua e que, portanto, todo o sentido concebido inicialmente sem a música será modificado ao introduzi-la" (2014, p. 164). No segundo momento me permiti ser levado e afetado diretamente pelas sonoridades, ritmos e melodias das músicas escolhidas. Neste momento, percebi como cada música afetava a qualidade da minha movimentação e despertava em mim memórias e um imaginário repleto de histórias, caminhos e sensações. No segundo tópico desta análise descrevo com detalhes o que cada música despertou no meu corpo.

O diário de bordo foi um dos elementos cruciais para o andamento desta pesquisa. Nele fiz registros das minhas percepções pós-laboratório e também de percepções que eu tinha durante o dia-a-dia que se relacionavam de alguma forma com a pesquisa. Nos primeiros

laboratórios tentava registrar o máximo possível de informações do que acontecia durante os mesmos. Porém, nos laboratórios seguintes comecei a limitar estes registros para dar destaque a pontos que me chamaram mais a atenção. Escolhi aprofundar alguns destes pontos para dar continuidade a minha pesquisa de movimento nos próximos laboratórios.

Percebi que no início dos laboratórios a minha movimentação e o meu estado de presença não eram tão interessantes, sinto que ainda não estava tão entregue ao momento e ao movimento. Ainda estava chegando, mapeando e reconhecendo o ambiente, entendendo onde e como estava, liberando espaço para deixar o movimento fluir. Percorri um caminho até chegar no “clímax” do laboratório de improvisação. Para mim, este clímax é o momento no qual percebo que estou totalmente entregue ao movimento, deixando-o mais fluido no meu corpo. A movimentação acontece sem tanta racionalização, o movimento reverbera pelo corpo sem travas ou obstáculos, o corpo se expande abrindo espaço para novas possibilidades fazendo com que movimentos que não são comuns do meu repertório corporal surjam, abrindo brechas para ocorrências inusitadas e imprevisíveis. Guerrero (2008, p. 16) considera a imprevisibilidade como uma das principais características da improvisação, pois ela “[...] promove modificações de sequências e encadeamentos motores, alterando, em tempo real, as relações que definem a estrutura compositiva”. Segundo Louppe (2012, p. 87), a imprevisibilidade rememora movimentos já existentes no corpo do improvisador

Muniz (2015, p. 99) considera esse momento que descrevo acima como um estado que “[...] exige um corpo alerta, no qual o bailarino conscientemente analisa, seleciona, resgata e reflete sobre o material que está gerando”. Para Miller (2019, p. 43) este é um estado que favorece a prática de improvisação, caracterizado por uma “atenção ao próprio corpo” e ao tempo presente. Gouvea (2004, p. 33) comenta sobre este estado de presença cênica a partir da perspectiva de Grotowski: “Parece que esta qualidade cênica perseguida pelos atores grotowskianos é despertada pela manutenção de um estado de consciência expandida, presente no ‘aqui e agora’ da ação que resulta da doação total de si mesmo”. Suquet (2009, p. 526) nos conta que Laban considera que o improvisador deve desenvolver um “estado de presença-ausência”. Neste estado, o improvisador aguça os sentidos e se “abre” para perceber as sensações com o seu corpo e reagir subitamente sobre elas. Para ele, é neste estado que os automatismos e os saberes adquiridos se abstraem, abrindo espaço para rememorar “disposições motrizes adormecidas”.

Foi este estado de presença e atenção ampliados, onde não penso no movimento, mas sou o próprio movimento, que comecei a buscar nos próximos laboratórios para encontrar uma qualidade na minha movimentação que começasse a se alinhar com o corpo que eu queria trazer para a composição e criação. Assim, comecei a buscar estratégias dentro dos laboratórios para atingir este lugar com maior rapidez e facilidade. Percebi que ao passar por momentos de exaustão física e descanso conseguia chegar neste estado almejado. Neste terceiro momento, uma retomada de forças, antecedido por um esgotamento físico e um descanso, sentia que o meu corpo se dilatava para além do alcance físico dele e movimentações que não eram comuns ao meu repertório corporal surgiam com maior facilidade.

Gouvea (2004, p. 32), mencionando Grotowski, fala que “[...] o esgotamento físico e psíquico leva o ator a perder suas máscaras cotidianas, liberando-o das suas convenções e possibilitando-lhe contatos bem mais profundos”. A autora continua concluindo que:

O trabalho energético intenso culmina em uma espécie de colapso das fronteiras impostas pela racionalidade: pouco a pouco, o domínio objetivo do intelecto vai sendo minimizado e sua força de comando afrouxada. Até o momento de pico do cansaço, é possível perceber com clareza que o ego (...) tentando nos proteger de uma experiência de falência psicofísica, reage e resiste, e isto se traduz como um comando para “abandonarmos o barco” e desistirmos do trabalho. No entanto, passado o limiar da exaustão, sentimos a revitalização (inexplicável) das forças psicofísicas: uma experiência que associa cansaço com bem-estar, um sentimento de conexão total entre o Ser e o mundo. A experiência material dá lugar à consciência dos fluxos (internos e externos) de energia, uma consciência não racional, lógica mas, holística, perceptiva e intuitiva (2004, p.57).

Além da exaustão física, outro ponto que julguei ser importante para alcançar esse estado de presença na improvisação foram os momentos que antecedem a prática. Como estava o meu fluxo de pensamentos, sentimentos e emoções? Silenciar e esvaziar o corpo antes de começar a prática se mostrou como um meio muito útil para que o momento da experimentação fluísse melhor. Segundo Gouvea:

O esvaziamento harmoniza as muitas possibilidades que poderão surgir e se manifestar pela escolha criativa do improvisador (...) Através do serenamento das atividades intelectuais e da potenciação da percepção direta, o improvisador consegue elevar – tanto em qualidade quanto em quantidade – a probabilidade de ocorrências inusitadas. Se nos sentimos embaralhados ou congestionados por pensamentos e gestos e ações e sentimentos e emoções, estamos pesados e confusos e não alcançamos a calma necessária para deixar fluir e para somar e/ou subtrair o que for preciso (2004, p. 100).

Considero que este momento de se esvaziar é importante tanto para a prática de improvisação como para a vida. Na metade do processo criativo fiz uma pausa de um mês e meio nos laboratórios e este momento de estar longe das atividades da pesquisa foi necessário,

pois eu me encontrava em um estado de inércia. Percebi que a rotina dos mesmos dias, horários e espaço para a prática de improvisação me consumiu. Da mesma forma que quando passamos um determinado tempo em uma rotina de trabalhos ou estudos necessitamos de um momento de descanso, de pausa. Neste momento nos esvaziamos e nos sentimos renovados para nos “encher” novamente. Sinto que foi isso que aconteceu quando dei uma pausa no meu processo. Estava incomodado com a qualidade da minha movimentação que se repetia laboratório após laboratório. E isto só mudou depois que me esvaziei, pronto para me “encher” com novas ideias e percepções.

Nesse esvaziamento pude perceber coisas que estavam imperceptíveis e inconscientes e pude olhar pra dentro com mais clareza e movimentos fora da minha zona de conforto começaram a florescer. Neste corpo vazio, os movimentos surgiram com mais fluidez e leveza, as ideias que se encontravam no plano do pensamento se concretizaram com mais facilidade no plano da ação. Assim, a busca da presença cênica e a pausa para olhar para fora da zona de conforto me trouxeram movimentos transformadores para a composição.

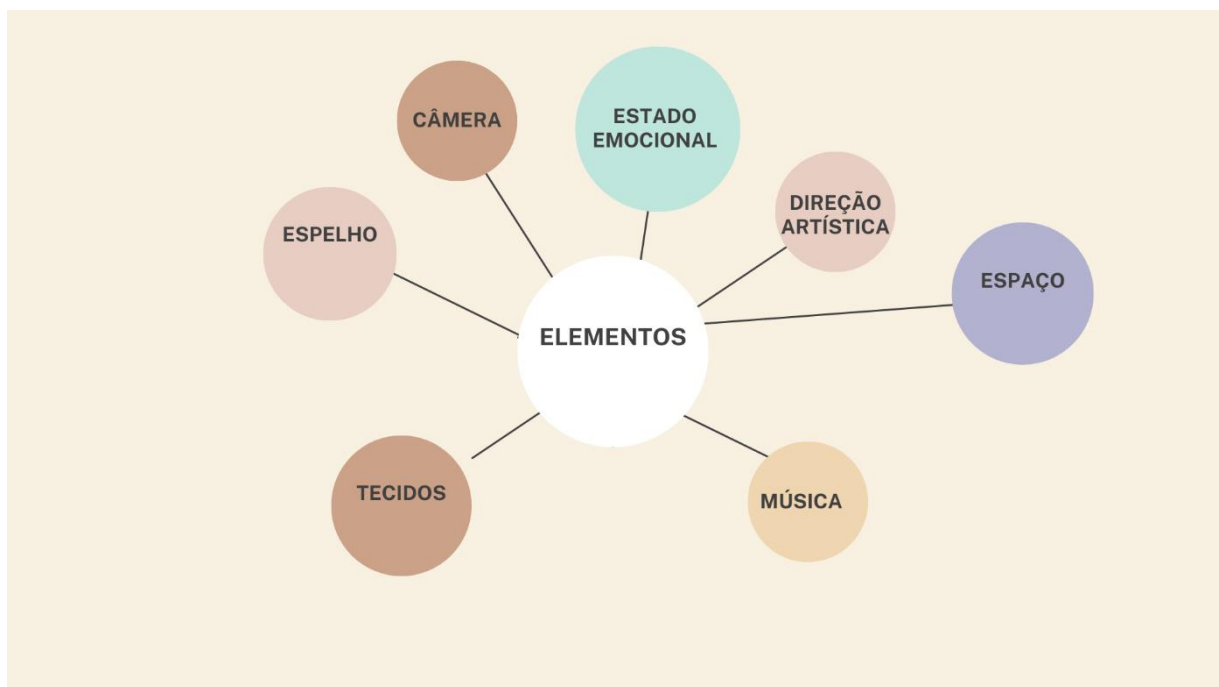
Ao investigar e refletir sobre o meu processo de improvisação nesta pesquisa fiz algumas considerações. O que foi despertado durante a minha improvisação nesta pesquisa, nada mais foi do que um reflexo do que eu experimentava no dia a dia. Notei cada vez mais em minha dança a tradução da vida, de tudo que está dentro de mim, no meu íntimo. Tentei expressar um pouco do meu ser, de quem eu sou, daquele ser que só eu conheço em profundidade e intimidade. Na medida que ia me escavando e me conhecendo, esta dança se tornava mais fluida, com menos percalços e obstáculos.

Outro ponto que percebi em meu processo foi a facilidade em entrar em um estado automático na improvisação. Se habituar com o que já está acostumado a fazer, repetir os padrões de movimento que se repetem dia após dia inconscientemente e não se dar conta. Segundo Muniz (2015, p.105), “[...] se a consciência influencia no processo de escolha, podemos encontrar na força do hábito o fator que conduz “a escolha” para o movimento conhecido, para a repetição, ou seja, para a insistência em realizar certo tipo de movimento ou combinações de movimentos”. Foi importante, para facilitar essa percepção, as análises dos registros de vídeo dos laboratórios, onde pude identificar estes automatismos e outros momentos da improvisação.

## 5 - ELEMENTOS INTERNOS E EXTERNOS AO INTÉRPRETE-PESQUISADOR QUE INFLUENCIARAM NA QUALIDADE DA MOVIMENTAÇÃO DURANTE A IMPROVISACÃO.

Nos parágrafos seguintes irei citar alguns elementos identificados que influenciaram na qualidade da minha movimentação durante o processo de improvisação. No mapa (Fig.2) abaixo se encontram estes elementos.

Fig.2 Mapa - Elementos identificados no processo de improvisação que influenciaram na qualidade da movimentação.



Fonte: do autor (2023)

Durante os laboratórios, ficou claro que alguns fatores influenciavam e afetavam a qualidade da minha movimentação. Como exemplo, toda vez que eu vestia roupas folgadas e leves para a prática de improvisação, percebia que as qualidades dos movimentos surgidos durante os laboratórios se assemelhavam. Comecei a identificar estes elementos, investigar quais eram essas qualidades de movimentos e se existia alguma relação entre si. Segundo Miller:

Quando dançamos, há normalmente um procedimento claro indicado, algo que irá nortear o movimento. Há, no entanto, uma série de outras informações que se somam a este fazer: qualidades do espaço, temperatura, luminosidade, sonoridades; há pensamentos que parecem

atravessar aquele momento, como o de uma tarefa que ficou para ser feita; memórias que o próprio movimento vai aos poucos provocando; estados corporais biológicos. Tudo isso faz parte do processo de produção das imagens, e modificará, em alguma medida, o movimento. (2019, p.19).

Primeiro, analisei como os elementos câmera, direção, espaço e espelho condicionaram a minha movimentação a repetir alguns padrões de movimento. Depois, relacionei os elementos tecidos, estado emocional e músicas com o estudo da Eukinética<sup>2</sup>, e com os quatro fatores básicos do movimento: espaço, peso, tempo e fluência. Com o estudo das qualidades do movimento “[...] é possível perceber, aplicar e desenvolver nuances que existem na movimentação, configurando-lhe maior sentido e significação” (PRONSATO, 2014, p. 27).

### **5.1. A câmera**

Um elemento percebido logo no primeiro laboratório foi a presença de uma câmera me filmando, este olhar da câmera influenciou diretamente no modo como o meu corpo se colocou no espaço. Saber que todas as minhas movimentações estavam sendo gravadas e que, a posteriori, seriam analisadas por mim e por outra pessoa me gerou insegurança, reverberando no meu corpo. Assim, no primeiro laboratório, levei um longo tempo para me sentir um pouco mais seguro e à vontade para me mover livremente pelo espaço. A insegurança causada pela presença de uma câmera me fez passar a maior parte do tempo no chão, realizando movimentos contidos e voltados para o centro do corpo, sempre na intenção de se fechar. Pensando em outras possibilidades, comecei a refletir sobre o quanto teria sido diferente este processo de improvisação e criação com a ausência da câmera: quais movimentações teriam surgido? Como seria não utilizar os registros em vídeo para auxiliar na composição? Usar somente a memória corporal das práticas de improvisação?

### **5.2. Olhar da direção artística**

Eva, a orientadora desta pesquisa, esteve presente em alguns laboratórios e na etapa final do processo criativo. Seu olhar como diretora, suas sugestões, estímulos e

---

<sup>2</sup> Eukinética é a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo das dinâmicas e das qualidades dos movimentos

questionamentos durante os laboratórios me instigaram a buscar novos caminhos, percursos e movimentos. Nos laboratórios onde ela se fez presente a minha movimentação e o modo como o meu corpo se configurou no espaço foram modificados. No início dos laboratórios ela somente observava sem interferir diretamente. Sua presença me fez pensar que eu não estava totalmente no controle do processo de improvisação, me causando um certo desconforto. Este desconforto ficou visível na minha movimentação e na forma como eu posicionava o meu corpo no espaço. As movimentações que surgiram se assemelhavam com as descritas no tópico anterior. Ao refletir sobre este olhar da direção registrei alguns questionamentos no diário de bordo: “Como é a minha movimentação sem máscaras? Como eu me movo quando não tem ninguém olhando? Porque a presença de alguém que vai interferir no meu processo me incomoda? O que estou tentando esconder? Porque foi mais difícil improvisar com a presença da diretora?”.

No meio do laboratório, Eva começou a interferir diretamente e guiar a minha experimentação. Ela lançava vários estímulos e o meu corpo respondia a eles. Foi interessante perceber as respostas que o meu corpo dava a estas interferências. Em alguns momentos eu aceitava e seguia com o que era proposto e em outros eu rejeitava e seguia um caminho contrário ao estímulo lançado. É interessante quando os estímulos vinham de fora e eram imprevisíveis, o corpo adquiria um tônus muscular de prontidão para responder ao que vinha sendo proposto.

### **5.3. O espaço**

Os laboratórios de improvisação foram definidos para acontecer no estúdio V do prédio do Departamento de Artes e Humanidades, mas eu pretendia fazer uso de outros espaços em alguns laboratórios, o que não aconteceu. Portanto, todos os laboratórios desta pesquisa aconteceram em um mesmo espaço físico. Acredito que esse fator possa ter me condicionado a repetir um mesmo padrão de movimentação e um mesmo desenho de deslocamento pelo espaço que eu tinha disponível, que poderia ter sido modificado com o uso de novos espaços.

### **5.4. O espelho**

Na maioria dos laboratórios fiz uso do espelho para a pesquisa de movimento. Assim como o espaço, percebi que o espelho me condicionou a repetir algumas qualidades de

movimentos e a me posicionar sempre nos mesmos pontos pelo espaço, que eram os pontos onde eu conseguia ver o meu reflexo através do espelho. Estes padrões e condicionamentos foram tão fortes que se fizeram presentes na etapa da composição e criação.

### **5.5. Os tecidos**

Para a análise deste elemento considerei as roupas e calçados que utilizei durante os laboratórios. Fui percebendo como cada tipo de tecido e estar descalço ou usando algum sapato, alteravam a qualidade dos meus movimentos durante a pesquisa. Dividi em quatro características e relatei cada uma com os quatro fatores do movimento:

- roupas folgadas com tecidos leves: fluência livre, espaço flexível, peso leve e tempo rápido;
- roupas coladas ao corpo com tecido pesado: fluência controlada, espaço direto, peso forte e tempo lento;
- pés descalços: fluência livre, espaço flexível, peso leve e tempo rápido;
- pés calçados: fluência controlada, espaço direto, peso forte e tempo rápido.

### **5.6. O estado emocional**

O estado emocional em que eu me encontrava durante o dia em cada laboratório também afetava a minha disposição e influenciava a qualidade dos meus movimentos. Consegui identificar dois estados emocionais durante os laboratórios:

- alegria: fluência livre, espaço flexível, peso leve e tempo rápido;
- raiva ou tristeza: fluência controlada, espaço direto, peso leve ou forte e tempo lento.

### **5.7. A música**

Como dito anteriormente, as músicas escolhidas para alguns laboratórios influenciaram na qualidade da minha movimentação e despertaram em mim sensações, memórias e imagens.



Portanto, cito algumas músicas e as qualidades e sensações que estas me trouxeram e que foram registradas no diário de bordo:

- Maria Creuza - Morena Flor: movimento expansivo, sorriso no rosto, giros, fluidez e leveza;
- Maria Bethânia - Louvação a Oxum: movimentos expansivos e pesados, caminhando pelas águas de um rio barrento;
- Jorge Ben Jor - Balança Pema: corpo mole balançando no nível baixo;
- Milton Nascimento - Francisco: dança da vida que acompanha a melodia, queda e recuperação, corpo tomado por uma energia fluida e livre, circulação sanguínea, olhar profundo e penetrante;
- Lô Borges - Canção Postal: imagem do chakra umbilical e tremeliques nos braços;
- Underworld - Slow Slippy: movimentos rápidos e repetitivos;
- Milton Nascimento - Cais: tocando e reconhecendo o corpo com as mãos;
- Milton Nascimento - Me Deixa em Paz: olhos fechados e descontrole na movimentação;
- Zeca Veloso - Sopro do Fole: raiar do dia, florescer, desabrochar, minúcias e detalhes da vida;
- Cântico Yawanawá: ancestralidade, raízes, braços abertos recebendo o que há de vir;
- Marinês - Eu Chego Lá: expansão, alegria, saltos, rapidez e giros;
- Luiz Gonzaga - Ave Maria Sertaneja: movimentos com os braços e o tronco com as pernas em um grand plié na segunda posição;
- Marinês - Guerra e Paz: movimentos muito rápidos com os braços, sorriso no rosto, sensualidade e mistério;
- João Erbetta - Saindo do Escuro: caminhada na meia ponta com joelhos flexionados, caminhada difícil e com obstáculos;
- João Erbetta - Coincidências da Floresta: movimentos repetitivos no nível alto;
- Os Tingoás - Cordeiro de Nanã: se abraça, aconchego e amor próprio;
- Lô Borges - Comportamento Geral: quadril jogado pra frente e tronco para trás, expressão de deboche;
- Caetano Veloso - Elegia: alegria, leveza de uma folha caindo de uma árvore e sendo levada pelo vento, bastante deslocamento pelo espaço;
- Cascatinha e Inhana - Meu Primeiro Amor: olhar fixo e apaixonada para uma pessoa imaginária.

Ter percebido e identificado estas qualidades de movimento influenciadas e afetadas pelos elementos citados acima, foi um grande auxílio para fazer escolhas e pensar na composição e criação do solo de dança, que será discutido no tópico seguinte.

## **6 - O CAMINHO PARA A COMPOSIÇÃO**

Neste tópico trago as escolhas, reflexões e análises dos elementos identificados no processo de improvisação que influenciaram na qualidade da movimentação e que me levaram à criação em dança. No início desta pesquisa alguns questionamentos sobre a criação me atravessaram: sobre o que quero falar? O que quero transmitir? Como quero me expressar? Eu não sabia responder nenhuma dessas questões. Portanto, este processo de criação começou sem nenhuma ideia ou tema previamente definido. No momento que me abri para a criação comecei a perceber com mais atenção tudo o que foi acontecendo ao meu redor e nestas percepções fiz relações com o que estava criando ou querendo criar. Portanto, as ideias para esta criação não surgiram somente a partir dos laboratórios de improvisação, elas surgiram, também, nas vivências, experiências, investigações e reflexões que foram acontecendo no dia a dia.

Comecei a pensar, também, em como eu iria expor esta minha criação. Seria uma composição coreográfica a partir do material gerado pela improvisação? Seria uma improvisação em tempo real? Ou uma estrutura roteirizada aberta para improvisação? Como a improvisação fez parte de todo este meu processo escolhi não deixar ela de fora do meu produto final. Por isso, decidi criar um roteiro estruturado com alguns momentos coreografados, mas abertos à improvisação. Neste roteiro, descrevi os deslocamentos feitos pelo espaço em cada momento da apresentação, os níveis, os momentos coreografados e abertos à improvisação e os focos nas partes do corpo em cada momento de improvisação. Sobre a improvisação para a cena com roteiros, Guerrero diz que:

[...] O termo roteiro aqui é adotado como regras prévias, relativas a condições e possibilidades de ocorrência da improvisação. Os roteiros servem como parâmetros, definindo: desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc. São restrições pré-determinadas a serem agenciadas durante apresentação, mantendo autonomia do artista sobre a composição (2008, p.4)

Segundo Miller (2021, p. 50) este tipo de roteiro, “[...] ancora a pesquisa de improvisação para promover a labilidade da coreografia com a possibilidade de transformar a estrutura coreográfica conforme o diálogo do corpo ao vivo em diálogo com a cena”. Considero este momento de apresentação um momento de criação também. Deixo em aberto para que o produto possa se transformar ou não em tempo real. Por este motivo as minhas criações nunca estão finalizadas, sempre estão em aberto. Posso dizer que o público está assistindo à criação e ao processo criativo, porque o processo criativo ainda está acontecendo durante a criação, ele nunca tem fim. A criação tem uma estrutura, mas esta estrutura está aberta para ser modificada. Deixo o meu corpo disponível para receber e reagir aos estímulos que surgem no momento da apresentação e daí podem surgir coisas novas que não estavam previstas. Miller assinala que:

Na cena ao vivo, em contato direto com o público, devemos trabalhar com a observação aguçada a todo momento para o reconhecimento do instante como possibilidade para criar, despistando, assim, o apego do movimento enquanto fórmula ou forma, para não acarretar a clausura da experiência, privando o improvisador de testar outras possibilidades ou descobertas (2021, p. 48)

Com os laboratórios de improvisação consegui coletar bastante material para seguir com a segunda fase desta pesquisa, a composição. Estes laboratórios e as anotações feitas no diário de bordo geraram uma grande quantidade de material e estímulos para a composição de movimentos e criação do solo. Portanto, descartei bastante material e fiz pequenos recortes, estes foram experimentados e aos poucos a criação tomou forma.

As imagens mentais e percepções, que me atravessaram durante o processo de improvisação, traduzidas em palavras na figura 1, como a manga, o caos, o descontrole, os poemas, a caminhada, os obstáculos, entre outros, se fizeram presente nesta etapa final, em forma de movimento, elemento cênico e para compor um caminho imaginário durante a apresentação do solo. Neste imaginário o meu corpo se expande, alcançando outros espaços além do delimitado pelo espaço cênico. Os elementos contidos na figura 2, também se fizeram presentes na criação ao me auxiliarem na escolha das qualidades de movimentos que eu quis priorizar na obra e também nos deslocamentos realizados dentro do espaço cênico.

A construção deste solo foi realizada sem música. Criei toda a estrutura e depois inseri as músicas. As músicas utilizadas foram retiradas dos laboratórios de improvisação e a escolha delas para o solo foi feita pensando nas imagens que elas despertavam em mim e em como estas influenciavam na qualidade da minha movimentação. Assim, consegui fazer relações com as músicas escolhidas e os momentos do solo.

Os objetos cênicos escolhidos para o solo foram a manga, o pano de cor preta de tecido leve e os poemas. Um pano para vendar os olhos foi utilizado em um dos laboratórios de improvisação e este foi escolhido para a composição, assim como a manga, que surgiu fora dos laboratórios, em um momento cotidiano no qual o ato de comer esta fruta, me fez acessar memórias que se relacionavam com o que eu queria expressar na criação do solo. Durante o processo realizado nesta pesquisa fiz a leitura de alguns poemas que traduziam algumas das sensações e sentimentos que iam sendo despertados em mim no momento da improvisação. Portanto, achei pertinente e escolhi trazer dois destes poemas para despertar no meu imaginário e no imaginário do público sensações e imagens:

### **Descoberta**

Ele acreditava que as respostas ficavam num eixo localizado entre a latitude e a longitude da alma e que por isso a vida estava desvendada. Engano. Havia respostas caleidoscópicas, hemisférios obscuros, vértices trêmulos, verdades mutantes, oxítonas tímidas, tormentas escondidas, pêndulos confusos, posturas flácidas. Quando a profundidade escancarava seus tentáculos, ele desejava a superfície. Inútil! Havia perguntas empilhadas, dúvidas maltrapilhas, cúpulas dissimuladas, âmagos vazios, intenções mutiladas, murmúrio de caminhos, rótulos oportunistas, nenhuma pista. Ele desejava a brisa, mas foi sugado pela ventania. Era nela que estava a linguagem do vento, que nasceu pra mudar tudo de lugar. Era fato. Quando sucumbiu, ele a tudo descobriu.

Luciana Crepaldi

### **Reforma**

Derrubarei esta casa

Telhas tijolos e pedras

Portas janelas pisos

Vou derrubar lanças

Punhais, proteção

Danificar

Tudo o que se ergueu do não

Espalhar os farelos no chão

Do pão que deixamos sobrar  
Deixar entrar ar  
Respirar  
Sol entrar  
Chega de necessidade e precariedade  
É preciso reformar esta casa  
Como é preciso comer  
A solução é o prato  
A condição é a comida

Luciana Crepaldi

Para o figurino escolhi usar roupas folgadas com tecidos leves e um calçado nos pés, para trazer a qualidade que estas roupas despertavam no meu movimento durante os laboratórios de improvisação, e foram estas qualidades que escolhi manter no solo.

No que diz respeito às movimentações utilizadas no solo, como cito anteriormente, as linhas e formas imaginárias que se formavam a partir das movimentações das mãos e dos braços foram um grande impulso para a minha pesquisa de movimento e para a criação. Portanto, utilizei deste recurso para compor algumas células de movimento e para guiar a minha improvisação em vários momentos do solo. Os deslocamentos e posicionamentos do meu corpo pelo espaço cênico foram retirados da minha relação com o espelho e o espaço durante os laboratórios de improvisação.

O local escolhido para a apresentação do solo foi a Sala Preta, localizada no Departamento de Artes e Humanidades da UFV. A escolha deste local se deu pelo motivo de que neste espaço existe a possibilidade de usar iluminação cênica. Acho importante ressaltar que a iluminação, elemento importante para trazer outras possibilidades estéticas, visuais e emocionais para a cena, não foi pensada em nenhum momento do processo da pesquisa. Portanto, não houve um diálogo entre a iluminação e o processo criativo, o uso dessa ferramenta aconteceu após a finalização do solo.

O título do espetáculo surgiu nos últimos momentos, nos ensaios gerais, dias antes da apresentação. Percebi que as linhas e formas imaginárias que eu criava com as minhas movimentações e os lugares e caminhos imaginários que eu ia percorrendo preenchiam todo aquele espaço onde eu estava ensaiando. No meu imaginário, aquele espaço de ensaio e apresentação era um espaço que estava vazio no momento que eu chegava, mas na medida que eu me movimentava e ensaiava o solo, o espaço ia sendo preenchido aos poucos, se transformando em outro, diferente do início. Como este espetáculo também fala muito das minhas memórias, vivências que estavam acontecendo durante a pesquisa e fechamento de um grande ciclo, percebi o espaço vazio que eu estava deixando na vida de cada pessoa e na minha casa, com a chegada da minha ida para outra cidade. Abaixo deixo uma imagem (fig. 3) com o release entregue ao público no dia da apresentação do solo.

Fig. 3 – Release do espetáculo

**ESPAÇO VAZIO**

Corpo-memória. Espaço vazio. Imagens, lembranças e sentimentos vão sendo lançados através das memórias que se corporificam no intérprete. Estas se entrelaçam em linhas e formas imaginárias preenchendo todo o espaço. O corpo torna-se um mapa de caminhos, lugares e lembranças, que transpassam a cena e estão em constante diálogo com o espaço. Assim, aos poucos, o espaço vazio vai sendo percorrido e preenchido, revelando as nuances e constante transformação do intérprete. Esta obra convida o espectador a embarcar no imaginário do intérprete, explorando as sutilezas dos movimentos e transcendendo as barreiras da percepção.

**ESPAÇO VAZIO**

**DIREÇÃO ARTÍSTICA**  
**EVANIZE SIVIERO**

**CONCEPÇÃO**  
**ALYX DANTAS**

**INTÉRPRETE**  
**ALYX DANTAS**

**ILUMINAÇÃO**  
**CAIO INOUE**

**SONOPLASTIA**  
**EVANIZE SIVIERO**

**POEMAS**  
**LUCIANA CREPALDI**

**APOIO**

**DAH**

**UFV**

**AGRADECIMENTOS**

Emília Dantas, Kika, Amanda Graciele, Luciana Crepaldi, Rosana Pimenta e Departamento de Artes e Humanidades

**DIREÇÃO ARTÍSTICA: EVANIZE SIVIERO**

**INTÉRPRETE-CRIADOR: ALYX DANTAS**

**16 DE JUNHO ÀS 18H**  
**NA SALA PRETA DO DAH TURF**

**DAH**

**UFV**

Assim, o solo se inicia com a leitura do poema *Descoberta*. Após a leitura, caminho lentamente em linha reta, como se estivesse caminhando em uma corda bamba com alguns obstáculos pela frente. Ao chegar no fim do espaço cênico delimitado, realizo alguns deslocamentos pelo espaço com mudança de direções. Nestes deslocamentos, o meu olhar fica fixado para o chão e faço uma relação entre as mãos e os pés, as mãos iniciam as trocas de direções e os pés acompanham. No momento seguinte, me posiciono de frente ao público e realizo movimentos rápidos que se iniciam nos braços, reverberam nas pernas e vice-versa. Estes movimentos são caracterizados por um descontrole das articulações. Em seguida, caminho rapidamente em círculos pelo espaço e volto a ficar em frente ao público no nível baixo, com os joelhos no chão. Neste momento, as mãos vão tateando o corpo lentamente produzindo sons. Aos poucos estes movimentos vão acelerando até chegar num estado de exaustão física. Na minha frente está posicionado no chão uma manga com um pano por cima. Logo, tampo meus olhos com este pano e como a manga desesperadamente. Após a ingestão da fruta, vivencio um momento de êxtase e libertação. O poema *Reforma* é lido e faço o mesmo caminho em linha reta que fiz no começo do solo, porém com o corpo direcionado de frente para o público. Ao chegar no fim do espaço cênico delimitado, me desloco novamente pelo espaço trocando de direções, porém com passadas largas e olhar fixado para cima. Volto a caminhar em círculos rapidamente e me posiciono de frente e bem próximo ao público. Com os pés bem afastados e os joelhos flexionados, começo a criar várias linhas imaginárias com os braços e as mãos. Estes movimentos, acompanhados por uma respiração forte, aceleram até chegar em um estado de exaustão física e depois vão desacelerando. Neste desacelerar a luz vai diminuindo até ficar na escuridão total, chegando ao fim do solo. Abaixo, deixo algumas imagens da apresentação para auxiliar na visualização da descrição do espetáculo feita acima.

Figs. 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 – Prints tirados de registros em vídeo da apresentação do solo.









Fonte: Registros de Sayene Gonçalves e Biana (2023).

## 7 – CONSIDERAÇÕES

Falar sobre improvisação é um trabalho árduo e contínuo, cheio de reviravoltas, mudanças de opiniões e transformações. O que é hoje pode não ser amanhã. É um caminho desconhecido, cheio de surpresas e desafios. É estar em constante esvaziamento para se preencher e assim este ciclo se repete. É estar aberto para o desconhecido e o imprevisível. Para mim sempre foi e sempre será mais uma de tantas ferramentas que utilizo para o autoconhecimento. Para conhecer o meu corpo, o meu íntimo, o meu ser e assim buscar um caminho para o meu desenvolvimento. Por isso, a minha dança está em constante transformação, pois não me reconheço no estático, estou sempre em busca de novas perspectivas, ângulos e olhares. O trabalho que iniciei nesta pesquisa foi somente o início do meu caminho nesta busca para compreender as relações entre corpo e dança.

Na aproximação feita entre o material pesquisado no aporte teórico e a pesquisa prática, foi possível identificar e traçar alguns caminhos que surgiram no processo de improvisação e que levaram à criação. Pude detectar vários fatores e elementos que surgiram nestes caminhos e fazer possíveis relações entre eles e o processo criativo: as potencialidades visíveis e invisíveis que surgem no processo de improvisação e sua relação com o corpo em cena, e os fatores e elementos que alteram as qualidades de movimentos durante a improvisação e suas relações com a criação artística.

Também, foi possível compreender a importância da aproximação entre o aporte teórico pesquisado e estudado, e o processo prático artístico. Se fez necessário no percurso prático a alimentação com referências teóricas, assim como foi indispensável para esta escrita as percepções e informações colhidas das práticas.

Enfim, esta pesquisa se fez relevante para mim e com certeza para o âmbito acadêmico, por ter dado um destaque ao recurso da experiência e da prática em dança como um recurso metodológico para gerar conhecimento artístico e acadêmico, assim como, por ter contribuído com informações para que futuras investigações possam ser feitas nessa relação entre corpo, improvisação e criação.

## REFERÊNCIAS

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.) **História do corpo: as mutações do olhar: o século XX**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ELIAS, M. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Minas Gerais, v. 5, n.10, p. 173-182, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15689> Acesso em: 05 ago. 2022.

FERNANDES, Ciane et al. A arte do movimento na prática como pesquisa. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10, 2018, cidade. Anais Eletrônicos [...] 2019. p. 1-24.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **Prática corpoenergética para a Improvisação de Dança: uma via para a manifestação da criatividade**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2012.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

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

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

MARTINS, Cleide. **Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

MILLER, Jussara. **Improvisação: O corpo como protagonista da criação**. Revista Manzuá, 2021.

MUNIZ, Z. **IMPROVISACÃO: descobrir camada por camada**. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 2, 2015. DOI: 10.14393/RR-v1n2a2014-09. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28692>. Acesso em: 5 ago. 2022.

PRONSATO, L. **Composição coreográfica: sensibilização, experimentação e transfiguração poética**. Guarapuava: UAB, Unicentro, 2014.

RODRIGUES, G. E. F. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**. Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010a. Disponível em:

<http://www.fef.unicamp.br/feff/sites/uploads/congressos/imagemcorporal2010/trabalhos/portugues/area3/IC3-28.pdf> Acesso em: 05 ago. 2022.

VIEIRA, Marcílio. **Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença.** Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 172-188, setembro 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25876>. Acesso em 07 jul. 2022.