



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
Nível Mestrado

Camila Koliver Vergara Martins Costa

**IMPROVISAZÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA:
Encontro do mar de dentro com o mar de fora**

Porto Alegre,
2024

Camila Koliver Vergara Martins Costa

**IMPROVISAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA:
Encontro do mar de dentro com o mar de fora**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Suzane Weber da Silva

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre,

2024

FOLHA DE APROVAÇÃO

Camila Koliver Vergara Martins Costa

IMPROVISAZÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA: Encontro do mar de dentro com o mar de fora

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Daniela Bemfica Guimarães (PPGDANÇA/UFBA)

Profa. Dra. Alexandra Gonçalves Dias (Licenciatura em Dança/UFPel)

Profa. Dra. Luciana Paludo (PPGAC/UFRGS)

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas (PPGAC/UFRGS)

Orientadora: Profa. Dra. Suzane Weber da Silva (PPGAC/UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Koliver Vergara Martins Costa, Camila
Improvisação e Criação em Dança: Encontro do mar de
dentro com o mar de fora / Camila Koliver Vergara
Martins Costa. -- 2024.
225 f.
Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. Dança. 2. Improvisação. 3. Escuta. 4.
Imaginação. 5. Residência artística. I. Weber da
Silva, Suzane, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família. Aos meus pais, César e Vivian, por me criarem em um mundo mágico de invenção, imaginação, poesia e amor. À minha mãe, pelas incontáveis horas como mãe de bailarina, desde os meus três anos de idade. Ao meu pai, pelo apoio e incentivo a experimentar o mundo do teatro e por me ensinar a amar e admirar a natureza: influência do meu avô Cláudio (in memoriam), artista admirável a quem eu estendo meu agradecimento. Aos meus outros avós por parte de mãe que também já partiram, Irma e Olívio, pelo incentivo à vida de bailarina, desde pequena. E à minha avó Suzana, que segue bravamente sendo um exemplo de força. Ao meu irmão, César, por ser o meu melhor amigo. Por tantas conversas e por ser um exemplo de escuta. Também pela foto que está na capa desta dissertação. Aos meus tios, tias, primos e primas que são muitos, mas em especial ao meu padrinho Clóvis, por ser um exemplo como artista, e à minha tia Bea, por ser um exemplo como educadora.

Ao Caio, meu marido, por fazer parte desde o princípio do desejo por esta pesquisa, participando ativamente de todos os momentos. Por cada leitura, sempre atenta e generosa. Por estar junto na Residência Encontro dos Mares. Por ser meu companheiro na arte e na vida e seguir sonhando os próximos passos comigo.

À minha orientadora Suzi Weber pelo carinho e incentivo, desde o princípio do mestrado. Pelas leituras, conselhos, presença e todo afeto durante a Residência.

A todos artistas participantes da Residência Encontro dos Mares: Georgia, Catha, Paula, Carol, Camila, Paulinha, Samuel, Rodolfo e Gabriel. Por confiarem em mim e acreditarem no projeto, por abrirem suas torneiras e entregarem-se para lindas danças improvisadas. À Maria Giovanna, pelo apoio e incentivo à realização da Residência, pelos belos registros e olhar poético para o mundo. Ao Duda e à Pousada Villa Coral, por abraçar o projeto e acolher as práticas durante a Residência.

Às professoras que integraram a banca de avaliação: Daniela Guimarães, Luciana Paludo, Mônica Dantas e Alexandra Dias. Obrigada pelas provocações e conselhos e por serem uma fonte de inspiração como mulher-artista.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, especialmente aos que tive contato através das disciplinas cursadas. Aos professores do Departamento de Arte Dramática – DAD, com quem estudei durante a Graduação em Teatro.

A todos os mestres, professores e professoras com quem já estudei. Em especial à Morena Nascimento e ao Serge Nicolai, por servirem como artistas disparadores para essa pesquisa. Também aos diretores e colegas de profissão com quem aprendi na prática e no fazer artístico. Em especial aos meus colegas do grupo Máscara EnCena, por toda a descoberta e troca nos últimos anos: Alexandre Borin, Fábio Cuelli e Mariana Rosa.

Às alunas, alunos e alunes com quem já compartilhei danças e improvisações. Às Suculentas, com quem invento e aprendo regularmente em aula. Ao Airton Tomazzoni, pelas oportunidades de ensino no Grupo Experimental de Dança e na Cia. Municipal de Dança. Assim como ao Instituto Ling e a PUCRS, pelas experiências pedagógicas que nutriram minha prática como docente durante a realização deste trabalho.

Ao Fellipe Resende, por aceitar fazer a revisão do texto com dedicação e afeto.

Ao ICBS-UFRGS, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela oportunidade de estudo e de amadurecimento.

Enfim, a todos e todas com quem já improvisei. Que atravessaram os meus mares e que de alguma forma impulsionaram a realização deste mestrado.

E a voz vibra e a mão escreve mar.¹

¹ Trecho da letra da música "O Corsário", composta por João Bosco e Aldir Blanc, e lançada em 1981.

RESUMO

Nesta pesquisa reflito sobre a minha condução em práticas guiadas de improvisação e criação em dança. Qual a relação entre o meu estado de improvisação como condutora e o de quem improvisa? Analiso as práticas de dança ocorridas durante a Residência Artística "Encontro dos Mares", que organizei em fevereiro de 2022, em Santa Catarina, e que contou com a presença de nove colaboradores, artistas da dança e do teatro, com idades entre 20 e 40 anos. Através da imagem metafórica do "encontro de um mar de dentro com um mar de fora", investigo um estado de improvisação que relaciona percepção, escuta, imaginação e emoção, articulados na noção de um "corpo atravessável" e "poroso": um corpo dançante influenciável pelos estímulos internos e externos daquele(a) que improvisa. Relato diferentes aspectos da Residência como: apresentação dos participantes; práticas somáticas de sensibilização; improvisações coletivas guiadas nos formatos *travessia*, *corpo-carta* e *cardume*; criação e filmagem da videodança *Cardume* que reuniu em um roteiro os materiais desenvolvidos nos exercícios. Como metodologia proponho uma pesquisa em prática artística com aspectos inspirados na auto-etnografia (Fortin, 2010) e na prática como pesquisa (Fernandes, 2014) em diálogo com autoras e artistas como Albright (2013), Bogart (2017), Dudude (2019), Louppe (2012), Mnouchkine (2011), Nascimento (2020), Silva (2012) e Spritzer (2020). Por meio desta pesquisa compreendi que enquanto condutora também improviso e para isso preciso buscar o mesmo estado de um corpo atravessável que proponho a quem dança: um corpo com as "torneiras abertas" para escutar e imaginar, sempre atento ao "mar de dentro" e ao "mar de fora".

Palavras-chave: Dança; Improvisação; Escuta; Imaginação; Residência artística.

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, je réfléchis sur ma conduite dans des pratiques guidées d'improvisation et de création en danse. Quelle est la relation entre mon état d'improvisation en tant que conducteur et celui de la personne qui improvise? J'analyse les pratiques de danse qui ont eu lieu lors de la résidence artistique "Encontro dos Mares", que j'ai organisée en février 2022, à Santa Catarina, et à laquelle ont participé neuf collaborateurs, artistes de danse et de théâtre, âgés de 20 à 40 ans. L'image métaphorique de la « rencontre de la mer à l'intérieur avec la mer à l'extérieur » , j'étudie un état d'improvisation qui relie la perception, l'écoute, l'imagination et l'émotion, articulé par la notion d'un corps « traversable » et « poreux » : un corps dansant influencé par les stimuli internes et externes de la personne qui improvise. Je rapporte différents aspects de la résidence tels que: la présentation des participants; les pratiques somatiques; les improvisations collectives guidées dans les formats *traversée*, *corps-lettre* et *école de poisson*; la création et le tournage de la vidéo danse *Cardume* qui rassemblait dans un scénario les matériaux développés dans les exercices. Comme méthodologie je propose une recherche sur la pratique artistique avec des aspects inspirés de l'auto-ethnographie (Fortin, 2010) et de la pratique comme recherche (Fernandes, 2014) en dialogue avec des auteurs et artistes comme Albright (2013), Bogart (2017), Dudude (2019), Louppe (2012), Mnouchkine (2011), Nascimento (2020), Silva (2012) et Spritzer (2020). A travers cette recherche, j'ai compris qu'en tant que conducteur j'improvise aussi et pour cela j'ai besoin de rechercher le même état de corps traversable que je propose à ceux qui dansent : un corps aux « robinets ouverts » pour écouter et imaginer, toujours attentif à la « mer intérieure » et à la « mer extérieure ».

Mot-clés: Danse; Improvisation; Écoute; Imagination; Résidence artistique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa. Foto por César Vergara.....	1
Figura 2. Esquema gráfico que busca sintetizar os questionamentos e conceitos articulados nesta pesquisa.	18
Figura 3. Meio do mar. Foto por Caio Amon.	25
Figura 4. Apresentações de ballet clássico com a Escola Ballet Chemale. Primeira foto: 1998; segunda e terceira: entre 2005 e 2007.	28
Figura 5. Imobilizados (2017, à esquerda) e 2068 (2019, à direita), espetáculos do grupo Máscara EnCena, ambos com direção de Liane Venturella.	34
Figura 6. Retiro de Inverno "Suculentas" com Camila Vergara (2023).....	36
Figura 7. Frames do vídeo-dança Piano-Soleil (2023), dirigido por Caio Amon.....	38
Figura 8. Grupo em caminhada até o mar. Foto por Maria Giovana Schaeffer.	73
Figura 9. Videodança Cardume (2022), com direção de Camila Vergara.	78
Figura 10. Grupo olhando o mar. Foto por Maria Giovana Schaeffer.....	94
Figura 11. Prática de chegada: caminhada até a praia.	99
Figura 12. Roda seguida de encontro de duplas.....	101
Figura 13. Sensibilização dos cinco sentidos.....	102
Figura 14. Improvisação 1: Rodolfo e Paulinha.....	105
Figura 15. Improvisação 2: Catharina e Geórgia.....	106
Figura 16. Improvisação 3: Maria Carolina e Samuel.	107
Figura 17. Improvisação 4: Paula e Gabriel.	108
Figura 18. Improvisação 5: Camila e Rodolfo.	109
Figura 19. Desenhos feitos pelos participantes.....	110
Figura 20. Caminhadas e corridas em grupo.	119
Figura 21. Mestres inspiradores: Morena Nascimento, Shamel Pitts e Serge Nicolai.	120
Figura 22. O chão como suporte amoroso.	123
Figura 23. Representação gráfica do meu caderno sobre uma movimentação espiralada.	124
Figura 24. Doris Humphrey (1) e Trisha Brown (2).	125
Figura 25. Rodolfo (imagem 1) e Catharina (imagem 2) em movimentos livres de chacoalhar o corpo.	129
Figura 26. Gráfico esquemático: Ações - Peso - Resistência.	133
Figura 27. Gráfico esquemático: Ações - Nível (baixo, médio, alto).....	133
Figura 28. Improvisação 1 – Barco.	137

Figura 29. Conversa em roda no final da prática.	138
Figura 30. Respingos de água com uma pessoa no centro da roda.	141
Figura 31. Imagem 1 (vertical) - cardume. Imagem 2 (horizontal) - cardume em deslocamento no espaço. Imagens 3 e 4 (horizontal) - peixe-faísca afasta-se do cardume.	143
Figura 32. Imagem 1 (quedas de amor). Imagens 2 e 3 (duendes embriagados).	146
Figura 33. Representação gráfica no meu caderno – Sardinhas Apaixonadas.	149
Figura 34. Corpo-Carta em Cardume (imagens 1 e 2); Corpo-Carta em diálogos (imagens 3 e 4); Cartas Naufragadas (imagem 5).	152
Figura 35. Registros da prática de improvisação aberta.	160
Figura 36. Grupo em formação "Cardume".	167
Figura 37. Relação "Cardume e Peixe-Guia".	167
Figura 38. Fases do roteiro em frames do vídeo: I - Pulsação.	169
Figura 39. Fases do roteiro em frames do vídeo: II - Lançamentos.	169
Figura 40. Fases do roteiro em frames do vídeo: III - Cartas.	170
Figura 41. Fases do roteiro em frames do vídeo: IV - Digitais.	170
Figura 42. Fases do roteiro em frames do vídeo: V - Barco.	171
Figura 43. Fases do roteiro em frames do vídeo: VI - Naufrágio.	171
Figura 44. Curso com Les Ballets C de la B (2017).	173
Figura 45. Preparação para gravação de Cardume.	176
Figura 46. Imagens still da videodança Cardume.	180
Figura 47. Frames da videodança Cardume.	181
Figura 48. Gráfico comparativo entre duas práticas de improvisação guiada: Travessia.	183
Figura 49. Ações na Travessia. Descrição: Ações Iniciais - imagens 1 e 2 (horizontal); Ações de Desenvolvimento - imagens 3 e 4 (vertical); Ações de Clímax - imagem 5 (vertical).	184
Figura 50. Reverberação - Diferentes improvisações em resposta ao clímax.	185
Figura 51. Improvisações finais: re-apresentações. Na ordem da esquerda para direita: Catharina, Gabriel, Geórgia, Paula, Rodolfo, Maria Carolina, Camila, Samuel e Paulinha.	189
Figura 52. Finalização da Residência Encontro dos Mares.	190
Figura 53. Grupo da Residência Artística Encontro dos Mares (2022).	195
Figura 54. Performance "Cardume Azul" (2022).	198
Figura 55. Performance "Cardume" na A(Mostra) do GED (2023).	199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. MARES POR ONDE NAVEGUEI	26
1.1 PRIMEIRAS DANÇAS: infância e adolescência no ballet clássico	26
1.2 DESCOBRINDO MOVIMENTOS: dança contemporânea e teatro	29
1.3 ÁGUAS RECENTES: improvisação e docência em dança	35
2. ESTADO DA ARTE: REFERENCIAL TEÓRICO	39
2.1 IMPROVISACÃO EM DANÇA: contexto histórico e características	40
2.1.1 Contexto histórico: surgimento e desenvolvimento	41
2.1.2 Improvisação nos Estados Unidos e na Europa	42
2.1.3 Improvisação no Brasil	47
2.1.4 Características e relações intrínsecas à improvisação	52
2.2 ESTADO DE PRESENÇA E PERCEPÇÃO	56
2.3 IMAGINAÇÃO E CONDUÇÃO VERBAL: imagens que evocam danças	63
2.3.1 Imaginação e jogo: sob uma perspectiva teatral	69
3. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA ENCONTRO DOS MARES	74
3.1 MARES: escolha e preparação do espaço	74
3.2 PEIXES: escolha dos artistas participantes	75
3.3 PLANEJAMENTO: sobre aquilo que eu desejei	89
3.4 DADOS LEVANTADOS	92
4. ILHAS: ANÁLISE DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA "ENCONTRO DOS MARES"	95
4.1 ILHA 1 EMBARCAÇÃO: chegada e apresentação	97
4.1.1 Chegada: caminhada em dupla até o mar	98
4.1.2 Boas-vindas: prática de sensibilização dos 5 sentidos	100
4.1.3 Primeiras improvisações: como nos apresentamos?	104
4.2 ILHA 2 TRAVESSIA: prática de improvisação guiada	115
4.2.1 Escuta: grupo, tempo e espaço	115

4.2.2: Travessia nº 1: abrindo torneiras para o movimento.....	120
4.2.3 Reverberações: o barco toma seu rumo.....	136
4.3 ILHA 3 CARTAS AO MAR: um convite à imaginação e à emoção	139
4.3.1 Sardinhas Apaixonadas: corpo em estado de interesse e desequilíbrio	139
4.3.2 Corpo-Carta: em busca da expressividade do gesto	149
4.3.3 Reverberações: cartas embriagadas	159
4.4 ILHA 4 CARDUME: improvisação coletiva com regras estabelecidas	162
4.4.1 Improvisação com base no formato de um cardume de peixes	162
4.4.2 Improvisação com base em roteiro.....	168
4.4.3 Improvisação com gravação de vídeo ao vivo	174
4.5. ILHA 5 DESEMBARCAÇÃO: encerramento da residência	182
4.5.1 Última travessia: conclusões sobre a prática de improvisação guiada	182
4.5.2 Encerramento: re-apresentações	186
CONCLUSÕES	191
EPÍLOGO: DESDOBRAMENTOS MARÍTIMOS	196
REFERÊNCIAS	201
Oficinas Práticas Citadas	207
APÊNDICE A – Planejamento e Produção Residência Artística "Encontro dos Mares"	208
APÊNDICE B – Improvisação Guiada Travessia.....	215
APÊNDICE C – Termo de Autorização de Imagem, Som e Depoimento	217
APÊNDICE D – Conversas sobre improvisação: Eva Schul e Jussara Miranda.....	218
APÊNDICE E – Desenhos Participantes	220

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é sobre o encontro e o atravessamento de alguns mares. O encontro do mar da dança com o mar do teatro. O encontro de mares que perpassam as funções que exerço como improvisadora, condutora, diretora, coreógrafa, facilitadora, educadora, bailarina, atriz, pesquisadora e produtora. O encontro entre o meu mar com o mar do outro e do grupo. O encontro de conceitos articulados à experiência da improvisação em dança, como presença, percepção, imaginação e emoção. O encontro entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Entre a improvisação, a composição e a criação em dança.

O embrião desta pesquisa, na qual investigo o meu papel como condutora e diretora² em práticas guiadas de improvisação e criação em dança, teve início em 2020. O período de confinamento imposto pela pandemia do Covid-19 fez eu voltar a dedicar-me à dança após uma trajetória de uma década no teatro, resgatando minha primeira formação em dança, que iniciou na infância através do ballet clássico. Através de práticas de ensino conduzidas no projeto Suculentas³ dei início à uma pesquisa no campo da improvisação em dança contemporânea, por meio de práticas de improvisação guiadas verbalmente no tempo presente. Essas experiências de 2020 permitiram transformar a sala, o banheiro e o quarto de casa em oceano, cachoeira e céu. Improvisando e conduzindo improvisações, experimentei (e venho experimentando) estados sensíveis de percepção e de imaginação, que convidam a “inventar vida nova” (Bachelard, 1989, p. 18), sonhando com outros universos poéticos e mundos possíveis.

De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza (...), mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que chamamos de natureza. Não é nomeada porque só conseguimos nomear o que

² Minha prática artística se desenvolve profissionalmente desde 2011, no trânsito entre as funções de atriz-bailarina, produtora, professora/facilitadora/condutora e mais recentemente diretora e coreógrafa. Nesta pesquisa o enfoque está no papel que eu assumo enquanto condutora, facilitadora e diretora, mas adianto que essas denominações estão em fluidez e questionamento, conforme aparecerá no capítulo 4.1.3.

³ As aulas Suculentas de dança contemporânea e improvisação vêm ocorrendo regularmente desde abril de 2020. Entre 2020 a outubro de 2021 elas aconteceram no formato remoto, através da plataforma Zoom. Desde então, elas vêm ocorrendo presencialmente no Estúdio Amplo, em Porto Alegre, e através de oficinas esporádicas e retiros intensivos, em diferentes espaços do RS.

experimentamos. O sonho como experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar. Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática (...), uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho (Krenak, 2020, p. 65).

Como atriz-bailarina, sempre tive curiosidade em tentar compreender certo estado de presença cênica. Um estado que se dá em um território sensível e misterioso, e que está ligado a conceitos como escuta e percepção. Na busca por compreensão do mesmo, tive contato com algumas pistas, que se dão sobretudo na prática, como por exemplo: "é preciso abrir as torneiras do coração" e "é preciso ter um corpo atravessável". A primeira frase escutei do artista francês Serge Nicolai⁴, em uma das oficinas que fiz com ele (2015), que teve como base exercícios de improvisação teatral no formato "Coro e Corifeu"⁵. A segunda escutei da artista brasileira Morena Nascimento⁶, em aulas de dança (2020 - 2021), que tiveram a improvisação guiada como abordagem metodológica. Morena sugere que para dançar deve-se tentar ser como as plantas carnívoras, atentas e porosas. Ela sugere a ativação de certos interruptores: "Como se fôssemos na cozinha da nossa casa e os ativássemos um por um: interruptor da pele, dos sentimentos, das memórias, dos desejos" (Nascimento, 2020, n.p.).

As ações de ativar os interruptores e de abrir as torneiras do coração simbolizam, para mim, ações que ativam um estado de sensibilização de si e de percepção do mundo à nossa volta. Um estado que nos deixa abertos e vulneráveis a sermos afetados e transformados enquanto dançamos por aquilo que "vem de dentro" e aquilo que "vem de fora". Aguçando os sentidos, a imaginação e o desejo, vamos sensibilizando o corpo e deixando-o disponível para a experiência da dança. Seguindo essa linha de raciocínio, deparei-me com duas das questões iniciais que instigaram minha curiosidade para esta pesquisa: *O que é e como chegar a este estado de corpo atravessável?*

⁴ Serge Nicolai nasceu em 1967 na França e é ator e diretor teatral. Foi integrante da Cia. *Théâtre du Soleil*, com direção teatral da francesa Ariane Mnouchkine. Atualmente Serge dirige a Cia. *The Wild Donkeys*, em Paris.

⁵ O exercício "Coro e Corifeu" proposto por Serge Nicolai é utilizado com frequência pela Cia. *Théâtre du Soleil* em processos de criação e estágios de atuação. Tenho experimentado uma adaptação deste exercício para a improvisação em dança a partir do universo imagético de um cardume de peixes, conforme veremos no capítulo 4.4 CARDUME.

⁶ Morena Nascimento nasceu em 1980, em Belo Horizonte (MG/Brasil). É bailarina, coreógrafa e diretora. Possui graduação em Dança na Unicamp (2001) e mestrado em Dança pela UFBA (2023). Integrou de 2007 a 2010 o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*.

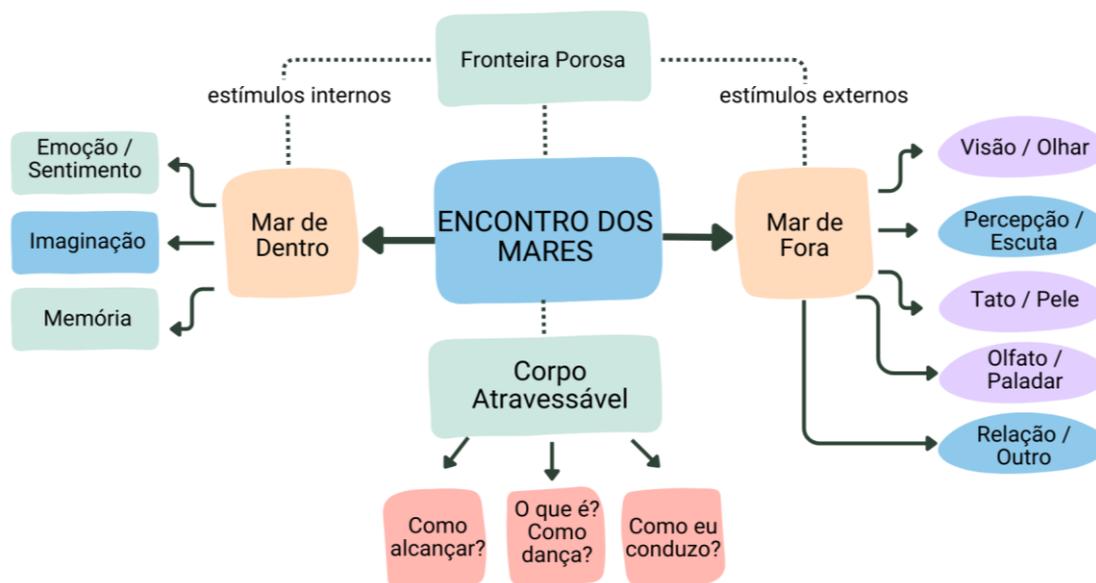
Uso a imagem metafórica do encontro do mar de dentro com o mar de fora para pesquisar o diálogo existente entre os estímulos internos e externos que influenciam aquele(a) que improvisa. Um diálogo (poroso, aquoso, succulento) que se dá entre o corpo que percebe o mundo exterior e o corpo que imagina. Um diálogo que, segundo Marie Bardet (2014), se dá em um corpo que serve de espaço para os acontecimentos, em que "a porosidade da fronteira entre interior e exterior, entre sensação e ação, constitui a espessura da imediatez" (Bardet, 2014, p. 229). Um corpo aberto e disponível para sentir e imaginar, compreendendo este estado como um estado de entrega, atravessamento, vulnerabilidade e suscetibilidade. Um corpo em estado de desequilíbrio, que faz sua dança caindo de amor pelo exterior e caindo para dentro de si, em seus labirintos e precipícios.

Para isso, estabeleço um diálogo com autoras⁷ que compreendem a experiência de improvisação como um "mergulho e uma queda em um afinado estado de percepção e presença" (Mundim; Meyer; Weber, 2013, p. 13), uma porosidade que se dá no tempo presente (Dudude, 2019), uma experiência de escuta e atravessamento (Nelson *apud* Bardet, 2014) e que tratam o corpo como um local de passagem, como "parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável" (Louppe, 2012, p. 92).

Compreendendo que cada corpo dançante reage de forma distinta aos diversos estímulos que lhe são atravessados, investigo o que desperta e impulsiona os corpos a se moverem em uma improvisação e que papel a minha condução verbal ao vivo pode ter nesse processo. Investigo uma condução que faz uso de imagens, por meio de palavras, que tem como intenção convidar o outro a aguçar e sensibilizar o seu imaginário para a dança. Para esta condução, busco ser igualmente atravessada pelos mares, experimentando me colocar em um estado sensível de improvisação e presença, semelhante ao de quem dança. E aí chego em outras duas questões fundamentais para esta pesquisa: *Qual a relação entre o meu estado como condutora e do outro que improvisa? Quais movimentos e danças resultam destes corpos que são atravessados e que se atravessam?*

⁷ Não há uma restrição da pesquisa em relação ao gênero, mas como citarei pesquisadoras mulheres na sequência, optei por deixar no feminino.

Figura 2. Esquema gráfico que busca sintetizar os questionamentos e conceitos articulados nesta pesquisa.



Ciente da complexidade que envolve o estudo deste tema, busquei desenvolver nesta dissertação, no trânsito entre a prática e a reflexão, uma pesquisa experienciada em todas as esferas que a ela coube, compreendendo que improvisar "pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, re-agir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar" (Mundim; Meyer; Weber, 2013, p. 5).

A fim de desenvolver um recorte preciso para a análise, o objeto escolhido para realizar e analisar nessa pesquisa foi a Residência Artística Encontro dos Mares, que ocorreu nas praias do Siriú e da Gamboa, localizadas no estado de Santa Catarina. A residência aconteceu de forma imersiva em meio à natureza durante o período de 10 a 13 de fevereiro de 2022. Convidei um grupo formado por 09 bailarinos(as) e atores/atrizes, com idades entre 20 e 40 anos, para assumir a função de participantes-colaboradores da pesquisa. O grupo foi composto por pessoas com experiências variadas em dança, na maioria artistas profissionais ou em formação, sendo constituído por: Camila Pinto, Catharina Conte, Gabriel Farias, Georgina Macedo, Maria Carolina Aquino, Paula Finn, Paulinha Passarinha, Rodolfo Ruscheinsky e Samuel Reginatto. Durante a realização do evento tivemos também a presença do

músico e compositor Caio Amon, da fotógrafa Maria Giovana Schaeffer e da minha orientadora Suzane Weber. Além de conceber e produzir o evento, eu assumi os papéis de diretora artística e condutora de práticas de improvisação e criação em dança.

Tendo o meu papel como condutora e diretora na Residência Artística Encontro dos Mares como recorte e laboratório de experimentação prática para a análise, busquei definir alguns objetivos a serem investigados. Em um primeiro momento, busquei identificar aspectos de um estado de improvisação a partir da minha condução. Procurei estabelecer relações entre a improvisação guiada, por meio de uma condução verbal em tempo presente, com o uso de metáforas, estímulos poéticos e musicais; bem como pesquisar o significado de conceitos como percepção e imaginação mobilizados para as práticas de improvisação, entendendo suas relações com o estado de presença em investigação. Também busquei identificar e relacionar algumas experiências práticas passadas que constituem a minha formação como artista (tendo como ênfase aquelas que tive com artistas que tem a prática de improvisação em suas pesquisas e/ou criações) e algumas experiências artísticas e docentes entre si que constituem a minha prática como condutora, diretora e professora na dança.

*Como posso escrever de dança e poesia?
Como dançar isto que escrevo? Como?
Talvez me atrevendo a deslocar de um pé para outro
e de uma palavra para outra.⁸*

Compreendo que a prática em dança investigada nesta pesquisa afirma-se como uma prática artística, mas também humana, social e política, tendo como fio condutor a busca por experiências sensíveis. Apesar da pesquisa concentrar-se no campo da dança, a abordagem proposta é transdisciplinar na medida em que dança, teatro, música, audiovisual, poesia, filosofia e literatura se relacionam nesta investigação. O estado de atravessamento dos mares (de dentro e de fora), presente nas práticas de improvisação que investigo problematiza e convida a "desestabilizar dicotomias como corpo e mente, prática e teoria, inteligível e sensível, acadêmico e artístico, racional e intuitivo" (Dantas, 2016, p. 178).

⁸ DUDUDE. **Ela sentou na Cadeira**. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2019, p. 21.

A pesquisadora Maria Thereza Azevedo⁹ (2017), ao se questionar como as artes do corpo podem se tornar um laboratório de resistência à colonialidade, defende a ideia de que as artes do corpo que acontecem no tempo presente – e aqui entendo a improvisação em dança – ensaiam outros modos de estar no mundo:

As artes do corpo, no tempo presente, estão ensaiando outros modos de estar no mundo quando se retiram do espaço consagrado do palco e vão para as ruas; quando recriam os processos colaborativos deshierarquizando as relações; quando experimentam a impureza com as hibridizações entre artes; quando passam a incluir o outro no processo de experimentação; quando propõem o inacabamento como forma de operar; quando reinventam o corpo. São atos de resistência, rupturas com o *modus operandi* da modernidade (Leal *et al.*, 2017, p. 34).

Com base no pesquisador Jorge Larrosa Bondía¹⁰ (2002, p. 24-28), entendo a improvisação em sua essência como atividade que propõe uma experiência, algo que pode de fato *acontecer* no sujeito que improvisa: um *sujeito da experiência*. Para o autor, este é um sujeito que se expõe, submetido a uma lógica da paixão, que se deixa aberto e vulnerável (com o risco implícito na vulnerabilidade) a ser tocado, ameaçado e transformado pela experiência, sendo, portanto, um sujeito político, visto que a lógica implícita na experiência “produz diferença, heterogeneidade e pluralidade”.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p. 24).

⁹ Maria Thereza Azevedo é cineasta, dramaturga e diretora. Doutora em Artes Cênicas pela ECA/USP e Mestre em Cinema pela ECA/USP. É professora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT na linha Poéticas Contemporâneas com os temas de pesquisa: decolonialidade, o feminino e a biografia na arte, a cidade e a cena, performance e corpo.

¹⁰ Jorge Larrosa Bondía é professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Doutor em Pedagogia e pós-doutor pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres e Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. Seus trabalhos ensaísticos se situam na fronteira entre a filosofia, a literatura, o cinema e a educação. Fonte: <https://grupoautentica.com.br/autentica/autor/jorge-larrosa/419>.

*Quero escrever movimento puro.*¹¹

*Movo-me, logo aprendo com/no meio.*¹²

Buscar abordagens metodológicas para a pesquisa levou-me a conhecer algumas propostas de pesquisa em arte, defendidas por pesquisadoras como Dantas (2016), Fernandes (2014), Fortin (2010) e Midgelow (2017). Dentro do grande guarda-chuva metodológico em que a pesquisa acadêmica se encontra, o primeiro recorte que faço é entender que essa pesquisa trata de uma pesquisa *em arte* e não *sobre arte*:

A pesquisa em arte se situa no contexto de uma prática pessoal, é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra (Dantas, 2016, p. 170).

Dantas (2020, p. 146) ressalta que “no âmago da pesquisa em dança encontra-se o ato de dançar e a experiência da dança, que são únicos para cada dançarino.” Para este aspecto pessoal implícito à pesquisa em arte, encontro inspiração na auto-etnografia proposta pela pesquisadora canadense Sylvie Fortin (2010) que se caracteriza por “uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (Dantas, 2016, p. 173).

Segundo Dantas (2016, p. 173), para Fortin a auto-etnografia pode servir de apoio sobretudo para reflexões ligadas a processos de criação, buscando por meio desta, reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. Sendo assim, a aprendizagem da dança contemporânea se faz através da interseção entre olhar, ouvir, sentir e mover-se: “Fortin (1994) destaca que a pesquisa em dança interpela a corporeidade do pesquisador, pois ele deve integrar em sua pesquisa o corpo em movimento” (Fortin *apud* Dantas, 2016, p. 174).

Encontro igualmente identificação com a abordagem metodológica proposta pela pesquisadora Ciane Fernandes (2014), em que defende através de uma

¹¹ LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

¹² FERNANDES, Ciane. **Seminário PRODAN: Pesquisas com Dança: Parâmetros, Modos e Implicações**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3Kke38WsoY>. Acesso em: 2 dez. 2020.

abordagem somático-performativa, a *Prática como Pesquisa* e uma escrita performativa:

Escrita performativa pode ser aquela organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis, inclusive os mencionados acima. Assim, a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des)organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações (Fernandes, 2014, p. 2).

Sendo assim, compreendo a pesquisa *em* dança proposta como uma pesquisa também *na* dança, no próprio ato de experienciar a dança, buscando descoberta e aprendizagem no movimento criativo que está implícito à pesquisa.

Concordo com a pesquisadora e improvisadora Vida Midgelow (2017, p. 149), quando diz que "para se tornar um método para a realização de pesquisa, a improvisação envolve atividades rigorosas, praticadas e variavelmente ordenadas, gerando saberes que, ainda que sempre emergentes, não são menos complexos do que métodos acadêmicos mais aceitos."

Com base nisso, realizei, por meio da realização da Residência Encontro dos Mares, uma coleta de dados através de registro em vídeo e áudio, de caderno de notas, de desenhos, de esquemas visuais, de fotografias e outros meios (ver capítulo 3.4). Os participantes-colaboradores foram instigados a compartilhar suas impressões e sensações sobre o trabalho desenvolvido através de depoimentos que foram registrados em áudio e texto. Os encontros aconteceram mediante os protocolos vigentes em combate à pandemia Covid-19¹³.

Quanto à elaboração textual desta dissertação, busquei através da leitura de diferentes autores(as) e nos cadernos com anotações de práticas (oficinas e processos de criação) que já vivenciei, estabelecer um diálogo vivo entre a teoria e a prática. A partir das questões norteadoras deste trabalho busquei pesquisas relacionadas ao tema investigado, através de palavras chave como: *improvisação* (em dança, dança-teatro ou teatro-dança), *presença*, *percepção*, *imaginação* e *condução verbal*. Encontrei um número extenso de trabalhos relacionados à

¹³ Os participantes-colaboradores realizaram testes de Covid antes da residência. Os testes foram oferecidos gratuitamente pelo ICBS (Instituto de Ciências Básicas da Saúde) da UFRGS.

improvisação, porém um número pequeno de trabalhos relacionados à improvisação em *dança-teatro ou teatro-dança*. As pesquisas sobre improvisação encontram-se sobretudo atreladas ao campo da dança *ou* ao campo do teatro, as pesquisas sobre *dança-teatro* apresentam-se atreladas à obra de Pina Bausch e o termo *teatro-dança* aparenta ser pouco utilizado no Brasil.

Após deparar-me com o estado da arte em questão, optei por enfatizar a pesquisa no campo da linguagem da dança. No entanto, como veremos ao longo da dissertação, busco em diversos momentos estabelecer cruzamentos com referências teatrais, em razão da minha formação e prática acontecer no âmbito das duas áreas. A partir dessas constatações iniciais, selecionei três temas relacionados para fazer o levantamento teórico que traça o estado da arte da pesquisa em questão: 1. Improvisação em dança; 2. Presença e Percepção; 3. Imaginação e Condução Verbal.

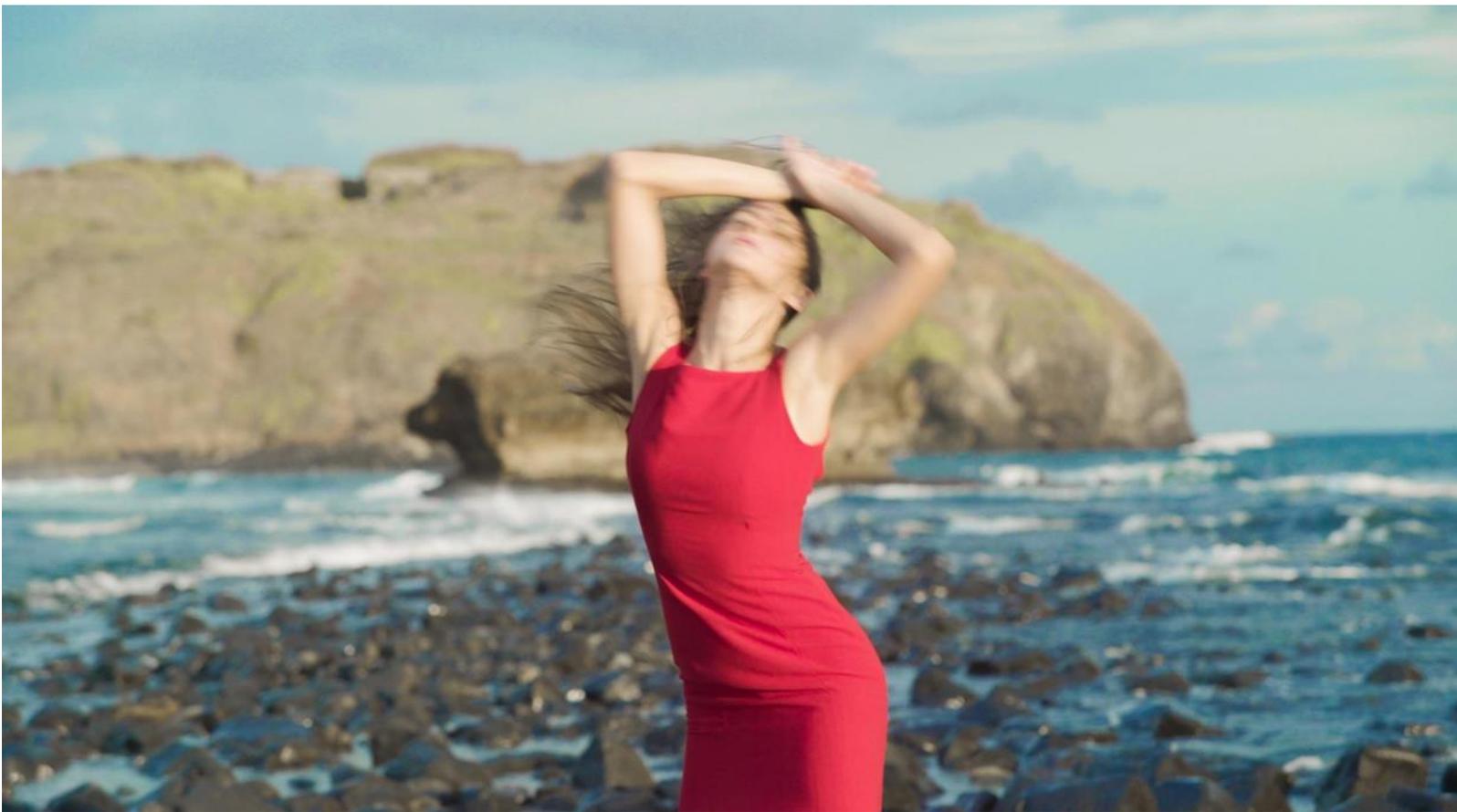
Escolhi preparar o terreno e "aquecer as águas" através da escrita de um capítulo introdutório (1. Mares por onde naveguei) que abrange minha formação na dança e no teatro. O capítulo está subdividido em marcos dessa trajetória segundo uma ordem cronológica, em que os pontos de virada simbolizam algum acontecimento significativo.

No segundo capítulo (2. Estado da Arte: Referencial Teórico), faço um apanhado geral dos principais conceitos articulados nessa pesquisa, começando por uma breve contextualização histórica da improvisação na dança contemporânea, a partir de alguns aspectos que se relacionam com o recorte da pesquisa. O recorte que proponho nessa contextualização tem como ponto de partida os anos 60/70 nos Estados Unidos e na Europa, sobretudo na Alemanha, e na região Sul e Sudeste do Brasil, chegando a Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Em seguida, dentro desse recorte, exponho um referencial teórico sobre os conceitos de presença, percepção e imaginação, articulados ao campo da dança e do teatro.

No terceiro capítulo (3. Residência Artística Encontro dos Mares), apresento o conteúdo inicial relativo à Residência, bem como o material coletado através de sua realização. Exponho o terreno da pesquisa, espaço em que as atividades aconteceram (3.1 Mares) e os participantes-colaboradores (3.2 Peixes). Exponho um planejamento das atividades práticas propostas para a Residência (3.3 Planejamento) e os dados coletados (3.4 Dados Levantados) por meio de diferentes registros. A partir do capítulo 4, proponho uma análise sobre as atividades desenvolvidas na

Residência, tendo eixos temáticos, que eu chamo aqui de "ilhas" (terras férteis/molhadas), como separadores dos subcapítulos.

Tendo em vista uma ordem cronológica, com início no primeiro dia e finalização no último dia da Residência, as ilhas estão divididas em: Ilha 1 Embarcação, Ilha 2 Travessia, Ilha 3 Cartas ao Mar, Ilha 4 Cardume e Ilha 5 Desembarcação. Cada Ilha é subdividida em outros capítulos, que organizam a análise de cada prática. Em seguida, apresento as conclusões da pesquisa buscando responder às questões norteadoras apresentadas na introdução. Por fim, através de um epílogo, exponho alguns desdobramentos da pesquisa e sua influência exercida em outros projetos que aconteceram paralelamente ao Mestrado.



1. MARES POR ONDE NAVEGUEI

*Minha vida e minha arte são nascidas do mar.*¹⁴

Ciente das oportunidades e dos privilégios que tive desde criança, escrever sobre os mares por onde naveguei – zonas de pertencimento na arte e no mundo – me gera sentimentos que passam pelo saudosismo e pelo desconforto. Nasci em Porto Alegre, estudei em escola jesuíta e desde muito cedo tive acesso à arte através de aulas de dança, visitas a museus e aproximação com artistas na família. Minha avó materna era pintora, meu avô paterno era escultor e meu bisavô, escritor. Cresci vendo minha mãe pintar cerâmica e fazer mosaico, frequentando exposições dos meus avós e tios, e ouvindo meu pai me contar fábulas e histórias da mitologia grega. Apesar dessa estreita ligação com a arte, grande parte da família está ligada a profissões tradicionais como advocacia e medicina, sendo eu a primeira a seguir carreira profissional nas artes cênicas.

Entendo minha trajetória artística até o presente momento como uma "circumnavegação". Partindo do porto inicial do ballet clássico, naveguei pelos mares do teatro que me levaram a retornar às terras da dança pelo cais de uma outra costa que inclui a improvisação e a criação em dança contemporânea. Neste capítulo descrevo alguns marcos dessa viagem a partir de uma ordem cronológica, que inicia na infância e chega em 2023: "O viajante concentra estes tropismos milenares: o gosto pelo movimento, a paixão pela mudança, o desejo ardoroso de mobilidade, (...) e a paixão pela improvisação de seus menores atos e gestos" (Onfray, 2015, p. 13).

1.1 PRIMEIRAS DANÇAS: infância e adolescência no ballet clássico

saindo da concha e aprendendo a nadar

Com três anos de idade, iniciei aulas de ballet clássico na Escola de Ballet Chemale, em Porto Alegre, onde estudei com as irmãs bailarinas Márcia e Suzana

¹⁴ DUNCAN, Isadora. **Ma vie**. 1932, p. 19.

Chemale¹⁵ e com o bailarino Gerson Berr¹⁶. Foi através dessa escola que com quatro anos subi em um palco pela primeira vez, no Teatro da Ospa, em 1997, no papel de ursinho de corda. No vídeo da apresentação, há um momento em que um *close* revela o meu rosto concentrado e pode-se notar minha boca sinalizando a contagem (5, 6, 7 e 8) enquanto eu batia com os punhos fechados em um pequeno tambor imaginário. Os olhos estavam pintados de preto e o cabelo era puxado com gel em um coque clássico de bailarina. Guardo o cheiro de gel e laquê que impregnava os camarins até hoje. Dessa época lembro especialmente destas apresentações: ensaio geral, arrumações nos camarins, tirar fotos com as bailarinas mais velhas, frio na barriga, calor da luz cênica no rosto, aplausos e a cortina fechando.

Ainda na Escola de Ballet Chemale tive a oportunidade de me apresentar em uma montagem alemã da Ópera *A Flauta Mágica*, no Teatro do SESI, em 1998, participando como elenco convidado para compor o quadro das "papagueninhas". Foi minha primeira experiência em uma apresentação profissional. Lembro de uma cena específica, em que tínhamos que cruzar o palco fazendo *skips*¹⁷. Tenho a lembrança da imensidão do Teatro do SESI e de ficar aguardando no camarim já tarde da noite para o ensaio geral da nossa cena. Minha mãe conta que ficamos no teatro até de madrugada naquele dia, o que para mim, foi uma aventura. Segui minha formação em ballet nessa escola através do Método *Royal Ballet of London*¹⁸ e participando de diversos festivais de dança¹⁹ que aconteciam no estado. Nesses festivais, apresentei coreografias coletivas e a partir dos oito anos de idade comecei a apresentar também solos e ballets de repertório²⁰.

¹⁵ As irmãs Márcia, Suzana e Leila Chemale são filhas de Denise Chemale e netas de Salma Chemale. Salma Chemale é considerada uma das pioneiras da dança no Rio Grande do Sul, fundando o Ballet Chemale em 1950.

¹⁶ Gerson Berr (1956-2006) foi um bailarino gaúcho que marcou o cenário da dança contemporânea no estado. Começou a dançar com Tony Petzhold e Cecy Franck e dançou no Grupo Mudança em Passionata, com coreografia de Eva Schul e Serenata de Cecy Franck. Fonte: <https://spcd.com.br/verbete/gerson-berr/>

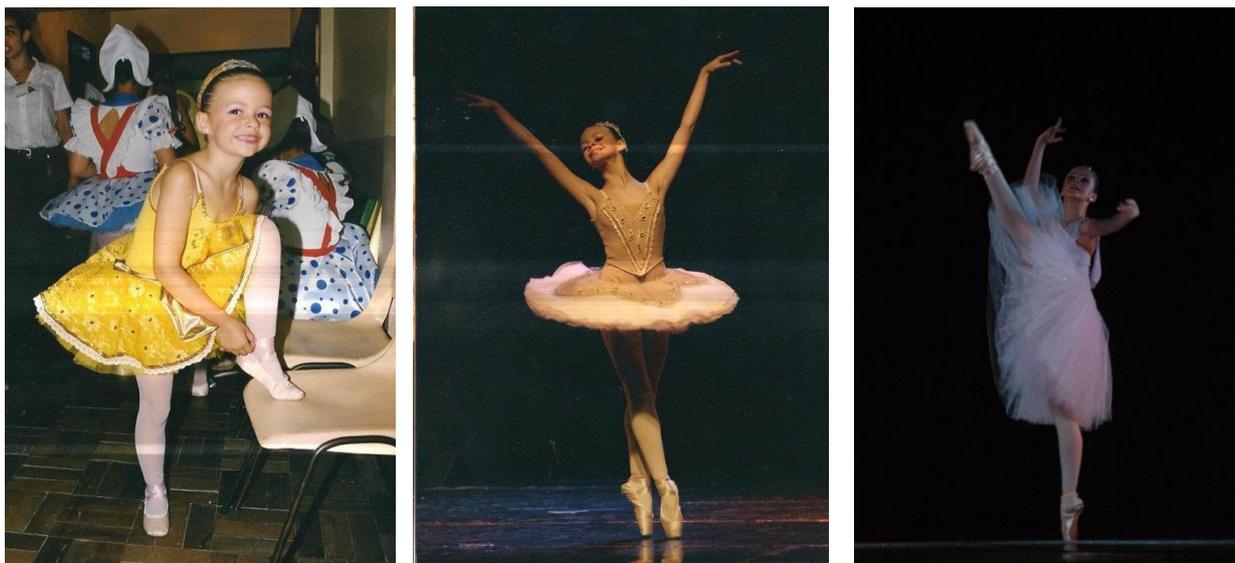
¹⁷ Salto em uma perna só com a outra perna puxando um *passé* paralelo.

¹⁸ A *Royal Academy of Dance* (RAD) é uma instituição internacional de ensino de professores e de certificação em dança, fundada em 1920. A RAD oferece um portfólio de exames e avaliações internacionalmente reconhecido. Fiz a formação até o nível Avançado, com quatorze anos. Fonte: <https://br.royalacademyofdance.org>

¹⁹ Dentre os festivais de dança que participei, estão: Festival Porto Alegre em Dança, Festival de Dança de Gramado, São Leopoldo em Dança, Bento em Dança, Festival de Dança de Santa Maria e Sul em Dança. Nesses festivais, tive a oportunidade de fazer cursos e *workshops* com professores convidados como Ronaldo Martins, Nora Esteves, Emilio Martins e Toshie Kobayashi.

²⁰ Algumas coreografias de ballet clássico de repertório que dancei faziam parte dos espetáculos *A Bela Adormecida*, *Dom Quixote* e *O Lago dos Cisnes*.

Figura 4. Apresentações de ballet clássico com a Escola Ballet Chemale. Primeira foto: 1998; segunda e terceira: entre 2005 e 2007.



Fotos: Acervo pessoal de Camila Vergara.

águas revoltas

Quando fiz quinze anos, mudei-me junto com minha família para o Rio de Janeiro. Foi a primeira vez que morei perto do mar, o que me fez muito feliz. Ao chegarmos no Rio fui fazer audição para a Escola Estadual de Dança Maria Olenewa²¹ - Escola do Teatro Municipal do RJ. A seleção para a escola era muito concorrida e sem criar grandes expectativas, participei e acabei sendo selecionada. Quando falaram "a número vinte passou" me senti no filme *Sob a Luz da Fama (Center Stage)*. Foi a minha primeira audição. A rotina na escola era exaustiva e muito exigente. Tínhamos aulas todos os dias de diferentes modalidades: técnica de clássico, técnica de pontas, técnica de repertório, história da dança, história da música e ensaios.

A experiência na Escola durou pouco. Mesmo sendo muito magra, algumas professoras chamavam atenção para o meu peso dizendo que minhas coxas estavam engrossando e logo seria mais difícil "fechar a quinta posição". As marcas de biquíni geradas pelo sol também estavam fora do padrão exigido. Aquele contexto me desestimulou e meu desempenho como aluna nas aulas de dança e no colégio deixou

²¹ A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa (EEDMO) foi fundada em 1927 na cidade do Rio de Janeiro. É a primeira e mais antiga escola de balé em atividade no Brasil e está ligada ao núcleo de formação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

a desejar. Neste momento fiz uma escolha importante, que hoje eu percebo como um ponto de virada.

1.2 DESCOBRINDO MOVIMENTOS: dança contemporânea e teatro

quando duas ondas se chocam

Depois de seis meses, resolvi sair da Escola Maria Olenewa e fui fazer aulas de ballet com o bailarino e professor Ronaldo Martins²². Paralelamente, comecei a fazer aulas de dança contemporânea no Centro de Movimento Deborah Colker. Lembro que abandonar as sapatilhas e ir para o chão foi desafiante. Tenho algumas memórias da primeira coreografia que apresentamos em um sarau na escola. Eu usava uma camisola e fazia movimentos sinuosos passando as mãos pelo rosto, braços e corpo. Nesse período transitei por aulas diferentes de ballet e desde então nunca mais mantive fidelidade a uma certa escola. Naquele momento eu me interessava pelas aulas de dança contemporânea, mas não o suficiente para cogitar trabalhar profissionalmente no meio.

Ao terminar o Ensino Médio, em 2009, me matriculei no Curso Profissionalizante de Atores da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras. Nunca havia feito aulas de teatro – com exceção de uma quando era criança e que eu tenho a lembrança de não ter gostado. Da experiência na CAL ficou a sensação de encontro com um ambiente criativo e divertido e de pertencimento a um grupo. No final daquele ano, voltei a morar em Porto Alegre lamentando me afastar do mar que abrigou com intensidade a adolescência e a sensação de primeira vez no teatro e na dança contemporânea.

para furar a onda, um mergulho profundo

Em 2011, cheguei em Porto Alegre e me matriculei no Curso de Formação de Atores do TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre. No TEPA aprendi muito através das

²² Ronaldo Martins é natural de São Paulo. Formou-se em ballet clássico pela Escola de Bailados de São Paulo e estudou na Escola do Ballet Nacional de Cuba. Em 2005, foi nomeado solista da companhia do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

aulas de teatro com Adriano Basegio, Jezebel de Carli, Gina Tocchetto, Fernando Kike Barbosa e Tatiana Vinhais. Tive acesso pela primeira vez a uma abordagem pedagógica física do teatro, por meio de muita investigação e improvisação corporal. Entre os conteúdos estudados, estiveram a técnica de *Viewpoints*, fundamentos da antropologia teatral desenvolvida por Eugênio Barba e as energias corporais de Arthur Lessac. Para além de todo o aprendizado, o processo de ensino no TEPA compreendeu também momentos de insegurança e crise. *Feedbacks* que recebi como aluna exemplificados em frases como "para de ser tão bailarina" ou "está muito bailarinhinha assim", me levaram a entender o teatro e a dança como áreas que não poderiam se relacionar.

Na sequência, em 2012, fiz o Curso de Aperfeiçoamento em Estilos Teatrais, com Daniela Carmona. Esse curso era dividido em módulos, nos quais estudamos distintos estilos de atuação: máscara neutra, máscara larvária, *clown*, bufão, melodrama, Beckett, Tchecov e Shakespeare. Eu fiquei encantada com a abordagem sensível da professora e pelo trabalho corporal com as máscaras (neutra e larvária), iniciando aí minha pesquisa com as máscaras.

Neste mesmo ano participei de um projeto chamado Conexão Braskem em Cena²³. O processo começou com uma oficina com o ator Serge Nicolai, na época integrante da companhia francesa *Théâtre du Soleil*, dirigida por Ariane Mnouchkine. A oficina gerou expectativa e nervosismo em todo o elenco. O trabalho baseava-se praticamente nos exercícios de improvisação desenvolvidos por Mnouchkine. Dois atores ficavam responsáveis por abrir as cortinas para os outros entrarem em cena para improvisar. Quando se ouvia o comando "abram as cortinas", aqueles responsáveis pela cortina deviam abri-la com maestria enquanto os outros deveriam adentrar o espaço cênico e improvisar.

Nos dois primeiros dias trabalhamos um exercício de improvisação em grupo, chamado na oficina de *Coro e Corifeu*, no qual o ator que assume o papel de corifeu se posiciona um pouco mais a frente improvisando ações enquanto os outros atores que assumem o papel de coro ficam logo atrás imitando aquilo que está sendo proposto pelo corifeu. Diversos desafios apareceram nesse exercício, mas o mais

²³ Projeto realizado pelo Festival Porto Alegre em Cena (2012) que consistiu em formação, intercâmbio e montagem. Quatro grupos de Porto Alegre foram convidados a dirigir uma montagem inédita de um texto do dramaturgo Diones Camargo em homenagem ao centenário de Nelson Rodrigues. O projeto deu origem ao espetáculo "Os Plagiários: um inventário ficcional sobre Nelson Rodrigues", com direção coletiva de Jezebel de Carli, Marcelo Restori, Guadalupe Casal e Mário de Ballentti.

difícil parecia ser como alcançar o *estado de presença* e a verdade que Serge pedia. Tentar simplesmente viver o presente, atividade aparentemente simples, passou a tornar-se cada vez mais complexa.

A partir do terceiro dia, as improvisações passaram a ser individuais, deixando o coro de lado e enfatizando a figura do corifeu. O medo de estar sozinho apareceu e ele explicou: "Vocês nunca estão sozinhos. Tudo vem do outro. Quando não tem o outro, tem a música." Além da música também havia um tema para servir como inspiração para as improvisações: o amor. Enquanto o grupo improvisava, ele ia dirigindo e parando a cena, sempre que sentia necessidade. Eu fui deixando para depois e quando chegou minha vez estava muito nervosa.

Chegou então o momento de eu me arriscar. Fui para trás da cortina e quando ela abriu, meu coração estava acelerado. Inspirada pelas músicas clássicas que ele usava, tinha imaginado experimentar entrar em um baile e ter uma desilusão amorosa ao ver o "amor da minha vida" acompanhado de outra pessoa. Ao começar a cena tentei visualizar este amor e exteriorizar esse sentimento. Logo nos primeiros segundos Serge pediu que eu parasse e disse: "Nós não estamos entendendo o que você está fazendo, está confuso." Fiz que sim com a cabeça e voltei para trás da cortina. Segunda tentativa: estava ainda mais nervosa. Ao entrar me atirei no chão para ver se *surgia algum estado em mim*. Ele parou e disse: "O que você está tentando nos contar? Me explique." Eu disse: "Entrei num baile, o amor da minha vida está dançando com outra pessoa e eu estou desesperada." Foi quando ele disse: "Eu vi você se aquecendo no início da aula... você dança, não?" E eu, constrangida por ser mais uma vez a bailarina da turma disse: "Sim."

"*Alors, danse!* Então dance!"

Essas duas palavras soaram tão bem. Ele disse: "Através da dança, experimente contar isso que você nos falou." Eu dancei como uma gaivota livre a voar no mar. O tempo ficou suspenso, igual ao instante mágico em que o peixe chega no ponto mais alto fora da água. *Foi a primeira vez que eu lembro de improvisar dança*. As torneiras estavam abertas e as lágrimas corriam no meu rosto enquanto meu

coração acelerava. Quando finalizei a cena ele disse: "É isso que estamos buscando."²⁴

respiro e um gole de água

Neste mesmo ano saí do curso de Direito e me preparei para o vestibular na UFRGS. De 2013 a 2016 fiz o Curso de Licenciatura em Teatro, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Da minha experiência neste curso, as aulas práticas que mais me marcaram foram as aulas de Corpo e Voz com as professoras Suzane Weber, Laura Backes e Celina Alcântara. Nas aulas de Corpo, tive contato com fundamentos da Educação Somática, do Contato-Improvisação e da análise de movimento de Rudolf Laban. Nas aulas de Voz, exploramos através do movimento diferentes ressonadores e sonoridades vocais. Dos elementos da natureza, nas aulas da Laura Backes aos animais e orixás nas aulas da Celina Alcântara: imaginação, corpo e voz em movimento. Na disciplina Dramaturgia do Encenador, ministrada pela professora Inês Marocco, tive a oportunidade de experimentar o papel de direção pela primeira vez.

Paralelamente à graduação em Teatro fiz aulas regulares de dança contemporânea com a coreógrafa Eva Schul e com a bailarina Andrea Spolaor. Participei de uma oficina de montagem com a *Muovere Cia. de Dança* dirigida por Jussara Miranda e frequentei aulas de dança flamenca na Escola de Dança Del Puerto. Estes estudos foram fundamentais para a construção de uma base técnica em dança contemporânea.

No mesmo período, interessada em aprofundar os estudos em antropologia teatral, estudei com a atriz Roberta Carreri (*Odin Teatret*) princípios da ação e ressonadores vocais em um curso intensivo chamado "Dança das Intenções". O entusiasmo com a máscara e o *clown* que havia aparecido nas aulas com a Daniela Carmona foi retomado através de cursos livres de palhaço com Raquel Sokolowicz e Philippe Gaulier. Com este último, aprendi sobretudo sobre a graça em ser ridículo, sobre a cena como um lugar de prazer e sobre várias outras "bobagens interessantes" que me inspiram até hoje.

²⁴ Essa cena serviu de inspiração para o meu TCC em Licenciatura – Teatro, realizado no DAD – UFRGS, sob orientação do Prof. Mesac Silveira, com o título "*Alors Danse: Uma viagem em busca de um ensino sensível.*" (COSTA, 2016).

Em 2016, no último ano da graduação, fui convidada como aluna bolsista pelo Serge Nicolai a participar de uma residência artística chamada *L'Aria - Rencontre International de Théâtre en Corse*²⁵. Foi uma experiência incrível, conheci pessoas de diferentes países e pude conhecer mais sobre o trabalho do Serge. Na época, usei essa viagem como trabalho de campo para o meu TCC em Licenciatura que teve o nome "*Alors danse: uma viagem em busca de um ensino sensível*" (COSTA, 2016). O trabalho foi orientado pelo professor Mesac Silveira, responsável por me apresentar o livro *Treino e(m) Poema*, de Kazuo Ohno.

Paralelamente à graduação participei de processos de criação que foram importantes na minha formação como atriz e bailarina, como os trabalhos desenvolvidos com o grupo Teatro Geográfico²⁶ (*O MAPA*, *Geocoreografia* e *Serenata Geográfica* – direção de Tatiana Vinhais), e com o diretor Marcelo Restori (*Ópera Açoriana*), nos quais tiveram o teatro e a dança como linguagem cênica.

Em 2014, dois anos antes de finalizar a graduação, juntamente com os artistas Fábio Cuelli e Alexandre Borin, demos início ao grupo *Máscara EnCena*²⁷, com o objetivo de investigar o uso da máscara inteira expressiva humana como linguagem cênica. Em 2016, juntou-se ao grupo a atriz Mariana Rosa e com a pesquisa mais avançada, estreamos o nosso primeiro espetáculo *Imobilhados*, em 2017. Desde então as atividades seguiram intensamente levando minha atenção não somente para o trabalho como atriz, mas também como produtora, função que acabei assumindo no decorrer do tempo. Através da Residência Artística Territórios da Máscara²⁸, estudamos com alguns nomes referenciais no estudo da máscara como Hajo Schüller (Cia Familie Flöz – Alemanha), Tiche Vianna e Esio Magalhães (Barracão Teatro de Campinas – Campinas), Adriano Iurissevich (Itália) e as gaúchas Daniela Carmona e Liane Venturella. O trabalho com o grupo trouxe até hoje diversas oportunidades, aprendizados e momentos inesquecíveis.

²⁵ Esse encontro, em formato de residência artística, é destinado a atores e atrizes em formação de diferentes países, tem a duração de um mês e acontece em Olmi Cappella, um vilarejo na Córsega. Serge Nicolai é quem assume a direção pedagógica do evento.

²⁶ O *Grupo Teatro Geográfico* foi fundado em 2010 pelas artistas Tatiana Vinhais e Francine Kliemann. Tem como investigação a performance e a apresentação teatral em espaços não convencionais, destacando-se o premiado espetáculo *O MAPA*.

²⁷ Fundado em 2014, o grupo *Máscara EnCena* destaca-se pela pesquisa em formas animadas com ênfase em máscaras expressivas inteiras. Os principais trabalhos são os espetáculos *Imobilhados* e *2068*, dirigidos por Liane Venturella. Para saber mais, acessar: www.mascaraencena.com.

²⁸ Residência artística produzida pelo grupo *Máscara EnCena* no Espaço Vale Arvoredo (Morro Reuter), que já conta com cinco edições. Para saber mais, acessar: <https://youtu.be/BzPa8BOZAR0>.

Os espetáculos *Imobilizados* e *2068*, ambos com direção de Liane Venturella, não fazem uso da palavra falada em cena e tem sua dramaturgia construída através do gesto. Apesar de a improvisação não ser utilizada durante os espetáculos – pelo contrário, as cenas são marcadas com precisão coreográfica – tenho investigado como os princípios que guiam a atuação com a máscara podem ser aplicados na dança contemporânea, sobretudo aqueles que dizem respeito à respiração, ao interesse e ao desequilíbrio.

Figura 5. *Imobilizados* (de 2017, à esquerda) e *2068* (de 2019, à direita), espetáculos do grupo *Máscara EnCena*, ambos com direção de Liane Venturella.



Fonte: Fotos por Claudio Etges (esquerda) e Maciel Goelzer (direita).

Paralelamente às atividades no *Máscara EnCena* sentia que a dança me chamava para além das aulas regulares de dança contemporânea que eu vinha fazendo. Para isso busquei um contato aprofundado com a dança contemporânea em dois cursos que fiz. O primeiro se deu em uma residência intensiva na sede da *Cia. Les Ballets C de la B*, na Bélgica, com a argentina Lisi Estarás. E o segundo, em um curso intensivo de *Gaga Dance*, com o americano Shamell Pitts, no Rio de Janeiro. O trabalho desenvolvido nas duas companhias são grandes referências para mim e percebo diversos atravessamentos dessas experiências nessa pesquisa que pude investigar no Mestrado.

Chegando aos mares mais próximos, de outubro a dezembro de 2019, tive a oportunidade de ir para Londres, onde aproveitei para fazer diversas aulas de dança. Entre elas, as aulas de *German Tanztheater* com Adrian Look, que fez sua formação na *University of the Arts Folkwang – Institute of Contemporary Dance*, aproximando-me da técnica de dança desenvolvida por Pina Bausch.

1.3 ÁGUAS RECENTES: improvisação e docência em dança

*Dance, se não, estaremos perdidos!*²⁹

Em 2020, o distanciamento social imposto pela pandemia do Covid-19 e o cancelamento de atividades do *Máscara EnCena* abriram espaço para uma reaproximação com a dança. Comecei fazendo aulas de ballet disponíveis no Youtube e logo descobri as aulas abertas do projeto Transversalidades Poéticas³⁰, do *Centro de Referência da Dança de São Paulo*. Através desse projeto e de outras propostas online pude conhecer o trabalho de algumas artistas brasileiras foram fundamentais no despertar da curiosidade pela improvisação em dança em mim: Morena Nascimento (MG), Dudude Herrmann (MG), Daniela Guimarães (BA), Lavinia Biazotto (RJ), Rafaela Sahyoun (SP) e Daniela Moraes (SP).

Paralelamente, em abril de 2020 iniciei o projeto de ensino Suculentas, no qual venho ministrando com regularidade aulas de dança e improvisação. O público tem sido, em sua maioria, mulheres de 20 a 50 anos com e sem experiência prévia em dança. Através destas aulas, venho experimentando e desenvolvendo abordagens distintas de ensino de dança e estudo de improvisação. Inclusive, foi através das aulas Suculentas, inicialmente no modo online, que comecei a conduzir práticas de improvisação guiada em dança. Desde outubro de 2021, passei a conduzir as aulas de forma presencial, dando seguimento à pesquisa iniciada no formato remoto e adaptando-a para o encontro presencial. A improvisação tem sido utilizada nas aulas como exploração de caminhos para o movimento, como exercício para gerar material para composição e também como possibilidade de cena, em que dividimos a turma na relação "palco e plateia".

Além das aulas regulares Suculentas, venho ministrando oficinas de dança, improvisação e expressão corporal em instituições e espaços culturais como: Instituto Ling (Oficina Corpo Expressivo), Casa de Cultura Mário Quintana (Oficina Corpo-Carta) e Atelier de Cultura da PUCRS (Oficina Dança e Expressão Corporal). Em 2023 fui convidada a integrar o corpo docente do *Grupo Experimental de Dança de Porto*

²⁹ Frase dita por Pina Bausch em diversos contextos, como no filme *Pina*, de Wim Wenders (2011).

³⁰ As aulas aconteciam ao vivo, pelo Zoom, eram voltadas ao público profissional da dança e os professores iam sendo revezados. Link para saber mais: <https://crdanca.prefeitura.sp.gov.br>.

Alegre, com direção de Airton Tomazzoni, e da *Cia. Municipal de Dança de Porto Alegre*, sob direção artística de Maurício Miranda.

Considero a experiência de docência, que corre paralelamente a esta pesquisa, um atravessamento fundamental para a prática artística que eu venho desenvolvendo na dança: um laboratório de experimentação e de muito aprendizado. Estar regularmente em sala de aula de dança como professora tem contribuído na elaboração e no impulsionamento das questões que acompanham esta pesquisa. Sobretudo nos exercícios que proponho de improvisação guiada, deparo-me com os desafios que surgem referentes à improvisação: *Como ensinar, conduzir e facilitar o caminho para o outro improvisar?* Qual a importância da improvisação no estudo em dança? A partir de quais critérios eu considero o melhor ou pior funcionamento de uma improvisação e como compartilho isso com as alunas?

Figura 6. Retiro de Inverno "Suculentas" com Camila Vergara (2023).



Fonte: Fotos por EROICA_conteúdo.

Em meio à pandemia tive a oportunidade de criar em colaboração com o diretor audiovisual Caio Amon³¹ o vídeo-dança³² *Piano-Soleil* (2021)³³, assinando a coreografia e estando em cena como performer e improvisadora. Já havia criado

³¹ Caio Amon, além de músico e compositor, é diretor audiovisual na empresa EROICA_conteúdo, onde desenvolve conteúdos de comunicação para as artes envolvendo audiovisual, artes gráficas e digitais.

³² Nesta dissertação eu uso a terminologia "vídeo-dança" (conjugada no masculino e com hífen) quando me refiro ao *Piano-Soleil*, pois o diretor utiliza assim o termo nos materiais sobre o filme e entende a obra principalmente como cinematográfica em que o predominam as escolhas relativas à filmagem e edição.

³³ *Piano-Soleil* é um vídeo-clipe em formato de vídeo-dança para a música *Soleil* do pianista canadense Marc Bourdeau. O vídeo teve financiamento do CALQ (Canadá). Link para assistir na íntegra: [Denis Gougeon ♦ Piano-Soleil \(vidéo officielle\) ♦ Album Montréal Musica](#).

outros vídeos em colaboração com o artista que tiveram a improvisação como recurso para levantamento de material para edição como *Rose*³⁴ (2017) e *Avena*³⁵ (2018). Os processos de criação desses vídeos caracterizaram-se por não ter um roteiro pré-estabelecido³⁶, uma coreografia e nem uma decupagem de cenas a seguir. Os processos consistiram basicamente nas etapas: 1. Escolher algum estímulo como inspiração poética para a improvisação. 2. Filmar a improvisação com interferência verbal por parte da direção. 3. Editar o material filmado em um formato de vídeo-dança. Passar por esses processos suscitaram algumas questões que me acompanham até hoje na minha prática em improvisação: A partir *do que* eu improviso? Em que *estado* eu improviso? Aonde eu me *ancoro* ao improvisar? Quando eu *sinto*, de dentro, que funciona e não funciona o improviso?

Por ocasião da filmagem em Fernando de Noronha (PE), entrei em contato com o ambiente marinho e com uma geografia que inspirou o título desta pesquisa. Na ilha, existe um ponto onde o mar de dentro (voltado para a costa do Brasil) encontra o mar de fora (voltado para a costa da África). Foi em Noronha que experimentei pela primeira vez o silêncio do fundo do mar, que mergulhei com os mais variados peixes, filhotes de tubarão, tartarugas, algas e corais. Fiquei encantada com a vida marinha presente em distintas espécies, cores, formatos e movimentos. Cardumes, peixes solitários, peixes voadores. A experiência com o mar de Noronha contribuiu na construção de um universo imagético, somando-se a experiências anteriores relativas a outros mares em que pude mergulhar, outros rios e lagos em que pude nadar e outras cachoeiras em que pude sacolejar.

³⁴ *Rose* foi filmado em São Paulo, em 2017. Link para assistir na íntegra: <https://youtu.be/3rwUxGjmhwY>

³⁵ *Avena* foi filmado na Praia Punta del Diablo (Uruguai), em 2018.

³⁶ A edição/montagem exerceu papel fundamental na criação dos vídeos citados. Foi na mesa de edição que a duração e a ordem das cenas foram definidas, impactando profundamente o sentido dramático da obra. Muitas vezes também a montagem deu origem a cenas novas através da conexão de materiais filmados em momentos diversos que originalmente não foram pensados para serem parte de uma mesma cena. Durante o processo de filmagem destes projetos, não houve a intenção de controlar a duração das improvisações nem estruturar os seus desenvolvimentos em início, meio e fim. Muitas das ações e movimentos encontrados eram repetidos e investigados de múltiplas maneiras, conforme indicações por parte da direção.

Figura 7. Frames do vídeo-dança *Piano-Soleil* (2023), dirigido por Caio Amon.



Fonte: Fotos por EROICA_conteúdo.

*Um rio não caminha só,
ele atravessa:
rasga pedras e fere o chão com sua correnteza translúcida.
A água que cabe apaziguada no copo,
dança macia nos corpos
e escapa sinuosa das mãos
está sempre caminhando.
(Souza, 2011, p. 29).*

Olhando para essa trajetória e buscando os pontos de relação, deparo-me com a intersecção entre os universos do teatro e da dança. Curiosa em encontrar uma forma de expressão que seja autoral, anco-me – e em outros momentos *des-anco-me* – nos mares passados, desejando lançar ao mar uma mensagem/linguagem que carregue o respingo de águas por onde passei. Seria dança-teatro ou teatro-dança? Por ora, entendo tudo como arte do corpo em *movimento*.

2. ESTADO DA ARTE: REFERENCIAL TEÓRICO

Desde o início do mestrado deparei-me com o trabalho de pesquisa desenvolvido nos últimos anos em universidades brasileiras acerca da temática da improvisação em dança, através de um número extenso de teses, dissertações e artigos de pesquisadoras como: Ana Carolina Mundim, Ciane Fernandes, Cibele Sastre, Daniela Guimarães, Fernanda Carvalho Leite, Jussara Miller, Luciana Paludo, Marina Elias, Mônica Dantas, Raquel Gouvêa e Suzane Weber da Silva. A temática da improvisação em dança aparece na pesquisa dessas autoras com diferentes ênfases na dança contemporânea, estando relacionada a temas como educação somática, composição, performance, vídeo-dança e contato-improvisação. Essas autoras mencionadas acima nutriram minha leitura, mas nem todas foram citadas nesse trabalho. Outras duas referências brasileiras do campo da improvisação em dança que eu trago para a pesquisa são as artistas da dança e improvisadoras Dudude Herrmann (2019, 2021) e Morena Nascimento (2020, 2021).

Encontrei inúmeros artigos e entrevistas que tratam a improvisação em dança sob uma perspectiva norte-americana na Revista *Contact Quarterly*³⁷, organizada por Nancy Stark e Lisa Nelson, e nas obras *Taken by Surprise*, organizada por Ann Cooper Albright, e *Composing while dancing*, de Melinda Buckwalter.

Entendo que as noções de percepção, imaginação e presença na improvisação estão atreladas a conceitos que abrem as portas de diversas áreas do conhecimento, como filosofia e ciência, que expandem o campo da arte. Para abordar esses temas, detive-me ao território da dança trazendo para o diálogo obras de autores(as) como Laurence Louppe (2012), José Gil (2012), Annie Suquet (2008), Ann Cooper Albright (2013), Marie Bardet (2014), Hubert Godard (1995), Kazuo Ohno (2016), Leda Maria Martins (2021), entre outros. Sob uma perspectiva teatral, escolhi sobretudo aquelas referências que influenciaram minha formação e prática como atriz e que têm a base de improvisação em seus processos artísticos e pedagógicos: Ariane Mnouchkine (2011) e Anne Bogart (2011 e 2017).

³⁷ A revista foi fundada em 1975 sob direção de Nancy Stark (1976) que esteve à frente assumindo a co-edição com Lisa Nelson até 2020, ano de seu falecimento. Desde então, Lisa Nelson segue com a revista de forma online.

2.1 IMPROVISACÃO EM DANÇA: contexto histórico e características

*Improvisação (palavra gigante): corpo em estado de Obra.*³⁸

Como definir improvisação? Apesar de não estar em busca de uma única definição, entendo que essa pergunta impulsiona uma série de outras questões para este trabalho, especialmente no que diz respeito ao estado da arte em questão. A improvisação aparece em diferentes linguagens de dança e estudo do movimento que apontam para danças de um passado remoto, pelo que se tem origem. O recorte a ser aqui apresentado tem como ponto de partida um certo contexto histórico e social que tem início entre os anos 60 e os anos 70, no surgimento da dança pós-moderna americana. No entanto, destaco que a improvisação em dança pode ser encontrada em outros recortes sociais e linguagens de dança, como por exemplo em danças a partir de matrizes africanas, do movimento hip hop, da capoeira e de batalhas de improvisação, bem como no tango, na salsa, no samba e em outros fenômenos populares.

O leque que se abre a partir da improvisação nos parece infinito: ela pode ser compreendida de diversas maneiras e explorada através de diferentes técnicas, linguagens e propósitos. Antes de adentrar às ideias e aos conceitos atrelados à improvisação, faço um breve apanhado sobre alguns contextos em que práticas de improvisação em dança contemporânea podem estar inseridas. Contextos que transitam entre o universo cênico, desde o processo de criação à cena em si, e o universo pedagógico em sala de aula.

Jussara Miller (2021) aponta para três contextos em que a improvisação pode estar inserida: 1) Improvisação como investigação de movimento. 2) Improvisação para a criação coreográfica. 3) Improvisação em cena. De forma parecida, Marina Elias (2015) divide em quatro eixos: 1) Improvisação como procedimento para o desenvolvimento técnico/poético do bailarino. 2) Improvisação como procedimento pedagógico de ensino da dança. 3) Improvisação como procedimento para a composição coreográfica. 4) Improvisação como linguagem espetacular.

³⁸ DUDUDE. **Ela sentou na cadeira**. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.

Com base nesses exemplos, podemos resumir a presença da improvisação em dança em dois grandes contextos que podem relacionar-se entre si, mas que tem suas fronteiras definidas pelo caráter espetacular:

1) Improvisação em cena: A improvisação pode ser vista como uma linguagem espetacular. Isto é, como obra artística, de forma mais ou menos estruturada, com ou sem regras estabelecidas, intercalada ou não por composições coreográficas.

2) Improvisação em sala de ensaio/aula. A improvisação pode ser utilizada em sala de aula e/ou ensaio como laboratório de experimentação com diferentes propósitos: investigação de movimento e de prática de improvisação em si, com fins ou não de criação coreográfica.

2.1.1 Contexto histórico: surgimento e desenvolvimento

Compreendemos a improvisação investigada nesta pesquisa atrelada ao campo da dança contemporânea, tendo como ponto de partida a dança pós-moderna, contextualizada na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos e na Europa. Em alguns momentos, voltaremos a nomes que marcaram o início do século XX e que apontam para experiências de improvisação como: Isadora Duncan³⁹ (1877 - 1927), nos Estados Unidos, Rudolf Von Laban⁴⁰ (1879-1959), Mary Wigman⁴¹ (1886 -1973) e Kurt Jooss⁴² (1901-1979), na Alemanha, influenciando a dança moderna.

Começamos uma retomada histórica a partir dos anos 60 e 70. Neste período, surgem diferentes movimentos de vanguarda, caracterizados por romper modelos preestabelecidos, defender formas antitradicionais de arte e atitudes não conformistas. Uma revolução comportamental se espalhava através de movimentos como a segunda onda do feminismo, movimentos civis negros e movimentos hippies,

³⁹ Isadora Duncan (1877 - 1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada precursora da dança moderna e aclamada por suas apresentações em toda a Europa.

⁴⁰ Rudolf Laban (1879-1959) nasceu na Bratislava e desenvolveu um extenso trabalho artístico e pedagógico, sendo considerado o pai da dança moderna. Em 1928 publica "Kinetographie Laban", uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento. Neste livro articula os princípios da "Labanotation" um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente. Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban.

⁴¹ Mary Wigman (1886 -1973) foi uma importante coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.

⁴² Kurt Jooss (1901-1979) foi um bailarino e coreógrafo alemão considerado um dos precursores da dança-teatro ou thanztheater. Discípulo de Rudolf Laban, foi fundador do Tanztheater Folkwang, em Essen (Alemanha). Fonte: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Kurt_Jooss.

com protestos contrários à Guerra Fria e Guerra do Vietnã: movimento que ficou conhecido como contracultura.

2.1.2 Improvisação nos Estados Unidos e na Europa

Nesse contexto, surge nos Estados Unidos o *Fluxus*, movimento artístico de cunho libertário caracterizado pela mescla de diferentes artes, denominando-se como "antiarte" e posicionando-se contra o objeto artístico tradicional como mercadoria. O movimento teve influência do dadaísmo e da *pop art* e foi encabeçado por artistas como John Cage⁴³ e Yoko Ohno. No início dos anos 60 aconteceram também os primeiros *Happenings*, realizados pelos artistas Allan Kaprow e Marcel Duchamp: obras planejadas, mas com elementos de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repetiam da mesma maneira a cada apresentação.

Segundo a pesquisadora Fernanda Leite (2019, p. 22), a dança pós-moderna americana surge em um período que ficou conhecido por ser uma grande troca e colaboração entre artistas da dança, do teatro, da música e das artes visuais e que rejeitava em particular movimentos técnicos de dança trazendo à cena movimentos cotidianos. Neste período surgem os ateliers de Anna Halprin⁴⁴, aluna de Doris Humphrey, na *Black Mountain*; os cursos com Robert Dunn⁴⁵, no estúdio *Merce Cunningham*; e a *Judson Dance Theater*⁴⁶. Iniciativas frequentadas e criadas por

⁴³ John Cage (1912-1992) foi um compositor e teórico musical norte-americano considerado como uma figura chave na vanguarda artística do pós-guerra. Foi importante colaborador de Merce Cunningham. (Banes, 1993).

⁴⁴ Anna Halprin (1920-2021) coreógrafa e dançarina americana, ajudou a redefinir a dança na América do pós-guerra, sendo pioneira na dança pós-moderna. Richard Schechner, editor do TDR: *The Drama Review*, chama-a de "uma das mais importantes e originais pensadoras da performance".

⁴⁵ Robert Ellis Dunn (1928-1996) foi aluno de Composição e música experimental com John Cage, acompanhou como pianista as companhias de Cunningham e Martha Graham, entre outros. Foi casado com a bailarina Judith Dunn (Banes, 1993).

⁴⁶ Dança Teatro Judson foi um coletivo de dançarinos de Nova Iorque que reivindicavam um corpo democrático abandonando qualquer vocabulário de dança buscando simplicidade e aproximação com o público. Suas apresentações refletiam temas dos anos 60 como paz, equidade, amor livre, liberdade de expressão, etc. (Banes, 1993).

artistas como Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti⁴⁷, Deborah Hay⁴⁸ e Trisha Brown⁴⁹.

Os movimentos artísticos do Judson Church Theatre, o *Happening*, a *Performance Art*, a Dança-Teatro, entre outros, surgem alimentados pela busca da liberdade, pela conexão da arte com a vida e pelo desejo de expressão singular. Instaure-se a época do experimentalismo e da diversidade de informações entre diferentes linguagens artísticas – dança, música, artes plásticas, teatro – mesclam-se abrindo caminhos para a experimentação. É quando se começa a pensar na fragmentação, na simultaneidade, na justaposição e na repetição como novos pressupostos para a criação em arte, presente nas mais variadas manifestações artísticas de diferentes lugares e contextos. Assim, esses novos pressupostos trazem também diferentes modos de se pensar na organização cênica, configuração dramática na Dança (Guimarães, 2012, p. 26).

Em entrevista para a revista francesa *Mouvement*, Simone Forti (1998) conta que as ideias predominantes nos anos 70 de liberdade, respeito, atenção, escuta e desejo, propagadas no Festival de Woodstock (1969), influenciavam a arte que nascia naquele momento. Forti (1998) criticava as técnicas tradicionais de dança moderna como as de Graham e Cunningham⁵⁰, que se baseiam em passos de dança codificados. Em contrapartida, buscava inspiração em Bauhaus, Mabel Todd, Duchamp, técnicas orientais como Zen e Tai-Chi, e até mesmo em idas ao zoológico, em que observava detalhadamente diferentes animais e suas maneiras de se mover. Neste contexto surgem nas práticas de dança as "*tasks improvisations*" e a ideia de "*blow your mind*", que indicava ficar disponível para o desconhecido e aceitar estar desorientado. Segundo Forti, o que importava era onde se colocava o "desejo de dançar" (Forti, 1998, p. 34)

É neste período e sob a influência destes ideais e movimentos que surge a corrente do *Contact Improvisation*⁵¹, que, segundo Laurence Louppe (2012, p. 237), levou o trabalho de improvisação ao seu ponto mais extremo de radicalidade. O

⁴⁷ Simone Forti (1935-) é artista, dançarina, coreógrafa e escritora pós-moderna ítalo-americana. Desde os anos 50, Forti expõe, executa e ministra workshops em todo o mundo, incluindo apresentações no Louvre em Paris, no Museu de Arte Moderna de Nova York e no J. Paul Getty Museum em Los Angeles.

⁴⁸ Deborah Hay (1941 -) é coreógrafa experimental norte-americana que trabalha no campo da dança pós-moderna, e um dos membros fundadores do *Judson Dance Theater*.

⁴⁹ Trisha Brown (1936-2017), coreógrafa, dançarina e pedagoga, nasceu em Aberdeen, nos Estados Unidos. Considerada uma das fundadoras da dança pós-moderna da *Judson Dance Theater*.

⁵⁰ Merce Cunningham (1919-2009) foi um dançarino e coreógrafo americano que esteve na vanguarda da dança moderna americana por mais de 50 anos. Ele também é notável por suas frequentes colaborações com artistas de outras disciplinas, incluindo os músicos John Cage e David Tudor, e os artistas Robert Rauschenberg e Bruce Nauman.

⁵¹ Ver: NOVACK, Cynthia Jean. **Sharing the dance: contact improvisation and American culture**. Madison: University of Madison Press, 1990.

Contact Improvisation, amplamente difundido por Steve Paxton e Nancy Stark Smith, consiste basicamente em um diálogo cinestésico de pergunta-resposta. A historiadora e crítica de dança Sally Banes escreve: "Há ascensões e quedas que evoluem a partir de um processo contínuo de perda e restabelecimento do equilíbrio. O peso é transferido ou suportado, mas apresenta também uma dimensão de intercâmbio social: atividade e passividade, pergunta e resposta" (Banes *apud* Louppe, 2012, p. 237).

Leite (2019, p. 24) conta que Nancy Stark Smith destaca como uma das características iniciais do *Contact Improvisation* a prática da pequena dança (*small dance*), durante a qual Steve Paxton trazia imagens do esqueleto, do fluxo de energia, da expansão dos pulmões e a identificação de pequenas sensações: indicações para o desenvolvimento das práticas somáticas.

Além de Steve Paxton e a corrente do Contato Improvisação, Suzane Weber da Silva (2012, p. 2) destaca nesse contexto alguns coreógrafos estado-unidenses para os quais a improvisação teve um papel crucial: Merce Cunningham, com seus procedimentos aleatórios ligados à composição, Anna Halprin, com improvisações coletivas e o uso de "tarefas" e Trisha Brown, com improvisações estruturadas e propostas de acumulação de movimento e composição.

Ainda no contexto dos anos 70, nos Estados Unidos, destaca-se a criação da técnica de improvisação e composição instantânea *Viewpoints*⁵². Esta técnica foi inicialmente desenvolvida pela bailarina Mary Overlie com a intenção de estruturar as variáveis tempo e espaço na improvisação em dança (*Six Viewpoints*: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história). A partir da década seguinte, Anne Bogart e Tina Landau, definiram os *Viewpoints* como: "uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1. treinar performers; 2. construir coletivos; e 3. criar movimentos." (Bogart; Landau, 2017, p. 25). Segundo Guinsburg (Bogart; Landau, 2017) o *Viewpoints* tornou-se uma articulação conceitual, uma técnica pós-moderna de treinamento e um sistema de ensino, aplicável à direção, à coreografia, à dança, à atuação e à improvisação em si.

Viajando de um continente a outro, a improvisação na Europa remete às origens do que ficou conhecido como dança-teatro, expressão traduzida do alemão

⁵² Algumas especificidades dessa técnica serão abordadas no Capítulo 4.2.1.

*Tanztheater*⁵³. Estudos apontam que o conceito de dança-teatro, tem origem no início do século XX, no âmbito da dança moderna alemã, através do bailarino e teórico Rudolf Laban, considerado o pai da dança moderna alemã. A dança-teatro⁵⁴ é conhecida sobretudo através da obra de Pina Bausch (1940-2009), mas sua origem remete ao *Folkwang Tanz-Studio*, criado em 1928, por Kurt Jooss (1901-1979), discípulo de Laban e professor de Pina Bausch. A pesquisadora Juliana Silveira (2009) conta que:

Ainda segundo Bradley (2009), Laban era, no coração, um improvisador, um explorador de abordagens. Gostava de explodir as fronteiras e tentar as coisas de uma maneira diferente. Cada peça que Laban criava começava por uma ideia e desenvolvia um vocabulário e um estilo. Os dançarinos exploravam ativamente as possibilidades e ele selecionava o material. Laban estava em busca de uma nova linguagem para a dança, ele queria unir todas as possibilidades de expressão (Silveira, 2009, p. 6).

Segundo Louppe (2012, p. 235-236), a improvisação é resgatada no processo de criação da dança-teatro alemã (*Tanztheater*) de Pina Bausch (1940-2009), como ferramenta criativa para os bailarinos criarem material, geralmente biográfico, a partir de suas memórias. No entanto, há controvérsias em dizer que Pina usava improvisação em seus processos. Segundo Regina Advento e Fábio Cypriano, Pina não achava correto afirmar que o seu método era feito por improvisação, visto que os bailarinos tinham tempo para pensar e responder suas perguntas. "Não é um trabalho de improvisação. Eu pratico muito pouco essa forma livre. Meu trabalho é uma pesquisa e, quando se pesquisa, não se está improvisando." (Bausch *apud* Cypriano, 2018, p. 33).

⁵³ A pesquisadora Lícia Maria Morais Sánchez (2010, p. 7-8) conta que no processo evolutivo da cena distinguem-se diversas nomenclaturas, cada uma com suas particularidades: Dança Teatral, Teatro Coreográfico, Dança para o Teatro, Teatro de Dança, Dança Livre, Dança de Expressão, Dança Absoluta. A questão do binômio *Theatertanz / Tanztheater*, todavia, distinguindo a dança de cena, relativizada em relação ao teatro, e um teatro de dança no sentido amplo, resolveu-se na atual denominação Teatro de dança, a que Jooss aspirava e que Pina Bausch realizava: a simbiose com o próprio teatro.

⁵⁴ No Dicionário de Teatro de Patrice Pavis (2015, p. 83) encontramos a seguinte definição para dança-teatro: "Mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a dança-teatro é a dança que *produz efeito de teatro (efeitos de teatralidade, de real e de encenação)*." O pesquisador Jefferson Cabral explica que alguns dos efeitos de teatralidade presentes na dança-teatro alemã de Pina Bausch residem no fato de "conferir espetacularidade a momentos cotidianos, triviais, e de evidenciar, poeticamente, contatos sociais estabelecidos em diferentes formas de interação humana." (Cabral; Santos, 2019, p. 30).

Seja qual for o entendimento e a nomenclatura, é fato que a improvisação neste contexto pode ser vista como uma estratégia utilizada durante o processo de criação para dar espaço para os bailarinos criarem, afastando-se dos métodos de dança mais tradicionais em que o coreógrafo transmite os passos de dança a serem aprendidos e reproduzidos. Pensar em improvisação na dança-teatro convida também a refletir sobre *o que* se improvisa. Dança ou teatro? A improvisação abre espaço para que o(a) bailarino(a) improvise em um grande leque de possibilidades, que vão do movimento ao texto falado, transitando por diferentes linguagens artísticas.

Segundo Suzane Weber da Silva (2012), entre os anos 60 até os anos 90, a improvisação em dança sofreu mudanças importantes. Ela diz que Sally Banes (*apud* Silva, 2012) salienta que entre os anos 1960 e 1970, a vanguarda norte-americana que trabalhava com improvisação se deteve sobretudo no diálogo do movimento, como aparece nos espetáculos de improvisação e nas obras de Trisha Brown. Já nos anos 1980 e 1990, a improvisação incorporou um discurso mais explicitamente político, abordando, entre outras, questões de etnia e de gênero. Esta última geração foi formada por artistas como Julyen Hamilton (Inglaterra)⁵⁵, Andrew de Lotbinière Harwood⁵⁶ (Canadá) e João Fiadeiro (Portugal)⁵⁷, criador do método de Composição em Tempo Real (1995).

Mundim, Meyer e Weber (2013) explicam que por meio do método de Composição em Tempo Real (1995), João Fiadeiro propõe uma investigação que se relaciona a processos de geração de hipóteses e tomada de decisão que antecedem a tomada de uma posição. Para ele, através da CTR, o intérprete desenvolve estados de espera e atenção, possibilitando a "revelação" ao invés da "criação de uma solução": "A escuta não implica em uma atitude responsiva por meio de impulsos imediatos, mas a ativação de um estado de prontidão que requer observação e

⁵⁵ Julyen Hamilton é um artista improvisador inglês. Foi um expoente na performance desde os anos 1970, compondo instantaneamente e trabalhando com movimento e texto em colaboração com músicos ao vivo e/ou designers de luz. Na entrevista "*Un présent spontané*" (1998, p. 35) para a revista francesa *Mouvement*, o artista discorre sobre a influência de técnicas somáticas, como Alexsander, de técnicas orientais como Aikido e da cinesiologia. Saiba mais: <https://www.julyenhamilton.com>.

⁵⁶ Andrew Harwood Lotbinière é bailarino e improvisador natural de Montréal (Canadá), atuando na cena artística desde 1975. É diretor artístico da *AHHA Productions*, uma companhia dedicada à pesquisa, criação, ensino e difusão da dança estruturada e improvisada. Participou de coletivos e espetáculos com artistas renomados como Steve Paxton e Nancy Stark Smith.

⁵⁷ José João Fiadeiro nasceu em 1965 e reside em Lisboa, Portugal. É coreógrafo, performer, professor e improvisador. Pertence à geração de coreógrafos que deu origem à "Nova Dança Portuguesa". Desenvolveu o método de trabalho Composição em Tempo Real (CTR).

investigação dos processos de geração de hipóteses e tomada de decisão." (Mundim; Meyer; Weber, 2013, p. 10).

2.1.3 Improvisação no Brasil

Enquanto isso, na América do Sul e no Brasil, movimentos semelhantes ocorreram. Rupturas estéticas já afloravam na produção artística desde a década de 60, com influência da contracultura, resultando em novas linguagens e pesquisas. Segundo Jussara Miller (2021), a história da improvisação no Brasil inclui necessariamente a pesquisa do casal Angel e Klauss Vianna, que trabalharam com a improvisação a partir da década de 1950, em Belo Horizonte. Miller conta (p. 45) que Klauss Vianna, além de trabalhar com a improvisação em sala de aula, criou uma metodologia de trabalho para a improvisação cênica que resultou no espetáculo "*Dã-dá Corpo*" (1987).

O mestre Klauss Vianna foi um grande provocador do risco, pois ele questionava constantemente o bailarino bem como a própria dança, ou seja, colocava em risco toda a certeza construída em décadas de treino com a dança. (...) Na realidade, ele sempre estava desestabilizando as situações comumente estáveis, provocando a reflexão, a improvisação e a imprevisibilidade no ato de dançar, sempre considerando o protagonismo do corpo na pesquisa. (Miller, 2021, p. 45-46).

Propondo rupturas e flexibilizando a técnica de dança clássica, foi desenvolvida a Técnica Klauss Vianna, conhecida por ser uma prática corporal de dança e de educação somática⁵⁸ em que a investigação de movimento é desenvolvida a partir da improvisação, buscando disponibilidade corporal, dando espaço à criatividade e convidando para um "estar presente". Além do importante papel na improvisação da dança nacional, Miller (2005, p. 22-24) conta que Klauss Vianna foi o pioneiro na

⁵⁸ "A educação somática é um conjunto de práticas corporais e métodos educacionais que visam a consciência do corpo através do movimento e que perpassam as áreas da arte, da saúde e da educação. Elas tornaram-se conhecidas a partir de diferentes abordagens e experiências de educação do corpo pelo movimento e pela busca da unidade corpo-mente. A criação da revista *Somatics* e a publicação do artigo *What is somatics?* de Thomas Hanna em 1986 foram marcos para o reagrupamento dessas práticas enquanto um campo de conhecimento com o foco na experiência do movimento vivido, considerando a importância da experiência da primeira pessoa através da observação subjetiva das sensações" (Leite, 2019, p. 24).

pesquisa em educação somática no Brasil⁵⁹, mesmo este termo não sendo utilizado na época, e um dos pioneiros do que chamamos hoje de "intérprete criador": o bailarino não se restringe a decorar e reproduzir passos do coreógrafo, mas cria em processo colaborativo, com espaço para criação e expressividade de cada um.

Outro expoente da improvisação em dança no Brasil é o bailarino e coreógrafo alemão Rolf Gelewski, que dirigiu e lecionou na Escola de Dança da UFBA entre os anos 60 e 70. Segundo a pesquisadora Juliana Cunha Passos (2011, p. 5), Gelewski marcou a improvisação em dança no Brasil, visto que a utilizava como recurso didático e expressivo através de práticas de "dança espontânea", para desenvolver as capacidades de expressão, sensibilidade, imaginação e criação de seus alunos artistas:

Dançar espontaneamente é dispor-se incondicionalmente para realizar o momento único, decidindo agora e aqui sobre o que vem. Tudo depende de somente duas coisas: a entrega daquele que dança e a força e a qualidade da intuição a que ele se abre. A entrega diz respeito à intensidade, sensibilidade e à sinceridade com que ele se coloca como instrumento, pronto para obedecer ao comando do inesperado. (Gelewski *apud* Passos; Zimmermann 2011, p. 5).

Nos anos 70, a bailarina e coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa⁶⁰, após estadia em Nova York, Chile e Uruguai, chega no Brasil e começa a dar aulas e coreografar no *Grupo Transforma Centro de Dança*⁶¹ (Belo Horizonte), atua no *Balé Teatro Guaíra* (Curitiba), integra o grupo *Teatro do Movimento* e leciona em distintos centros de referência do movimento como *Centro de Pesquisa Corporal*, dirigido pelo casal Vianna, e *Escola de Teatro Martins Pena*. Em 1977, funda no Parque Lage⁶² o *Grupo Coringa*⁶³, que ficou conhecido por propor uma nova forma de dança,

⁵⁹ Alguns exemplos de estudiosos de técnicas somáticas no Brasil incluem a família Vianna (Angel Vianna, Klauss Vianna e Rainer Vianna), Ivaldo Bertazzo e José Antonio Lima.

⁶⁰ Graciela Figueroa nasceu em Montevideu (Uruguai) em 1944. Começou na dança clássica quando pequena e foi para Nova York, onde estudou na *Juilliard School of Music and Dance* e lecionou na *Merce Cunningham School* e no *Connecticut College*, importantes referências da dança moderna norte-americana. Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Graciela_Figueroa.

⁶¹ O *Grupo Transforma Centro de Dança* foi uma das primeiras iniciativas de pesquisa em dança contemporânea do Brasil, que contava entre seus integrantes com os irmãos Pederneiras, fundadores do Grupo Corpo.

⁶² Nessa época o Parque Lage (Rio de Janeiro) era um lugar de experimentações, cursos, performances, e onde aconteciam regularmente *happenings* e mostras artísticas.

⁶³ O *Grupo Coringa* foi fundado em 1977 por Graciela Figueroa e foi formado por artistas de todas as áreas, não só de dança. É reconhecido como um dos mais importantes grupos de dança contemporânea do Brasil e contou, entre seus integrantes, com Deborah Colker e Mariana Muniz. Fonte: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Coringa.

caracterizada por ter um compromisso maior com a espontaneidade do que com a limpeza técnica, o que gerou críticas e ao mesmo tempo admiradores.

Ainda na cena nacional, Daniela Guimarães (2012) chama atenção para a improvisação como linguagem cênica no trabalho das improvisadoras brasileiras Tica Lemos⁶⁴, Dudude Herrmann⁶⁵ e da *Cia. Nova Dança 4* (São Paulo)⁶⁶. Em recente entrevista para Marcilio de Souza Vieira (2022), Dudude, a respeito da improvisação diz:

A improvisação é construída a partir de experiências e ela é uma escavação que precisa vivenciar, precisa pesquisar no corpo, você precisa abrir seu campo sensível para escutar as coisas do mundo; as urgências que pulam todo tempo. Improvisação é conviver para tecer esse tecido fino via afeto. (...) A improvisação é uma linguagem potente para a dança, é a composição em tempo real, é a vida vale! E o tempo é precioso e o artista em si ganha autonomia da sua escrita, de seu vocabulário, ter a coragem de se lançar no espaço zero e isso para mim é muito importante: estar treinando o lugar da improvisação, construindo um pensamento improvisacional e abrindo questões que advêm desse treinamento. A improvisação é deixar habitar o espaço de trabalho em que eu faço as minhas improvisações/criações, ter com o outro questões que não são apenas localizadas na arte, mas localizadas na vida. (...) A improvisação tem uma coisa tão preciosa que é o desejo e a vontade. Para mim, o terreno da improvisação é a permanência, é a insistência, são as probabilidades, são as possibilidades daquele instante no aqui e agora; ainda bem que a improvisação não tem uma forma definida porque não é essa a questão, a grande questão é a conexão arte e vida entre presentificar-se, viver a ação do tempo agora. A improvisação como lugar de descoberta e reinvenção que nos faz refletir sobre arte e vida, atenção e escuta (Vieira, 2022, p. 98).

Em Porto Alegre/RS, os movimentos da contracultura e de protestos da década de 1960 e 1970 influenciaram igualmente a cena de dança local. Dantas e Weber (2022) contam que em 1976, em Porto Alegre, a bailarina e coreógrafa Eva Schul⁶⁷

⁶⁴ Isabel Rocha de Cunto Lemos (Tica Lemos) nasceu em 1964, no Rio de Janeiro. Graduiu-se em 1987 pela SNDO (*School for New Dance Development* - Amsterdã). Introduziu o Contato-Improvisação no Brasil, trazendo Steve Paxton para o país pela primeira vez. É uma das fundadoras, do Estúdio e Projeto Nova Dança e da Cia Nova Dança 4. Para saber mais, recomendo a leitura da entrevista em que conta sobre processo de chegada do Contato Improvisação no Brasil: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/24995/13668>. Pizarro (2015).

⁶⁵ Artista e pesquisadora do corpo, Dudude Herrmann vem há mais de cinco décadas trabalhando com a dança contemporânea, mais especificamente com a improvisação e a performance. Começou seus primeiros movimentos de dança no Grupo Transforma em que foi intérprete-criadora, professora e dirigiu alguns trabalhos artísticos. Fonte: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/48143/28911>. Vieira (2022).

⁶⁶ A *Cia. Nova Dança 4* foi fundada em 1996, em São Paulo, por Cristiane Paoli Quito e Isabel Tica Lemos. A companhia faz uso de diversas linguagens como: dança, teatro, música e performance. Ao longo dos seus 24 anos de atuação, a Nova Dança 4 conta com 30 obras em repertório. Fonte: <https://spcd.com.br/verbete/cia-nova-danca-4/>.

⁶⁷ Eva Schul nasceu em 1948 na Itália, em um campo de refugiados da Segunda Guerra Mundial e se estabeleceu em Porto Alegre em 1956. Com formação entre Porto Alegre, Nova York, Montevidéu e

inaugurou a Academia e *Grupo MuDança Contemporânea*, espaço destinado à experimentação em dança, oficinas de improvisação e criação coletiva: "Naquele momento, o Grupo MuDança se organizava quase como uma comunidade utópica, vivendo intensamente esses tempos psicodélicos, ainda que em plena ditadura militar" (Dantas; Weber, 2022, p. 223). As autoras contam que alguns artistas do grupo tinham uma formação consistente em dança, mas outros vinham de experiências em outras áreas, como teatro, música e artes visuais.

O trabalho desenvolvido no Grupo MuDança teve relação direta com a vivência de Eva Schul em Nova York, onde residiu entre 1975 e 1978, frequentou aulas com Hanya Holm, Alwin Nikolais e acompanhou a efervescência da dança pós-moderna frequentando os eventos da *Judson Church*:

As aulas de dança referenciadas na técnica de Hanya Holm eram um dos pilares do trabalho desenvolvido na MuDança. Na abordagem dessa técnica, que continua a informar sua poética, Eva Schul enfatiza o desenvolvimento de um centro de gravidade móvel aliado a uma gestão do fluxo, principalmente do fluxo livre, na busca de uma harmonia entre o fluxo do movimento e o fluxo da vida. Do mesmo modo, coerente com o sistema desenvolvido por Hanya Holm e Alwin Nikolais, Eva considera que os estudos em improvisação e composição são fundamentais na formação de artistas de dança. (Dantas; Weber, 2022, p. 224).

As autoras ressaltam que desde os anos 1970 até hoje, a abordagem de Eva Schul vem se transformando e incorporando a integração de práticas somáticas e de improvisação, não se atendo somente à prescrição de padrões de movimento: "Em consonância com abordagens somáticas, a pedagogia de Eva Schul recusa o olhar ao outro ou a si através do espelho e evita modelos visuais diretivos" (Dantas; Weber, 2022, p. 229). Em depoimento particular, Eva ressalta que a improvisação é utilizada nos processos de criação da *Ânima*, para gerar material dramaturgico e coreográfico, mas dificilmente é levada à cena: "No nosso caso, a improvisação não entra em cena, ela é o processo através do qual criamos tanto a movimentação, os jogos e a obra." (Schul, 2023, n.p.).

Nos anos 1980, Weber (2012) ressalta a importância que as professoras Maria Lúcia Raimundo e Maria Helena Lopes tiveram para a formação artística daquele período, através das disciplinas de Expressão Corporal, no curso de Artes Cênicas da

Buenos Aires, estudou ballet clássico, dança moderna e contemporânea com nomes como Hanya Holm, Alwin Nikolais e Murray Louis. No início dos anos 1990 fundou em Porto Alegre a *Ânima Companhia de Dança* (Dantas, 2012).

Universidade do Rio Grande Sul (UFRGS). Destaca ainda a criação do grupo *Haikai*⁶⁸, que tinha a improvisação como ferramenta criativa. E mais recentemente, nos anos 2000, ressalta o processo de criação coreográfica de *FATO* (2002), de Tatiana da Rosa⁶⁹, em que a improvisação era base do processo e da linguagem cênica.

A coreógrafa gaúcha Jussara Miranda, diretora da Muovere Cia de Dança⁷⁰, criada nos anos 1990, conta em conversa particular via Whatsapp (Miranda, 2023, n.p.), que a improvisação exerce um papel fundamental nos processos de criação coreográfica, mas também é utilizada como linguagem artística em alguns trabalhos da companhia e pode ser vista como um compositivo da atuação em cena: "A cena é o território de encontro e trocas entre artista e público. É quando o improviso torna-se imprevisibilidade, pois os fatores externos mobilizam o status do intérprete de forma contundente." A artista cita como exemplo, o trabalho *DESVIO SINAL*, que é realizado no cenário urbano, em faixa de segurança, e tem por sua essência um caráter improvisacional, ainda que estruturado e com composições coreográficas pré-definidas: "O improviso é acionado pelo contexto: acontecimentos, movimentos e comportamentos espontâneos da cidade, dos pedestres, condutores de automotivos. Os intérpretes aproveitam-se de informações, fluxos e potências em tempo real" (Miranda, 2023, n.p.).

O uso da improvisação em dança como abordagem metodológica para o processo de criação também pode ser encontrado nos processos da diretora e coreógrafa Carlota Albuquerque (*Terpsí Teatro de Dança*)⁷¹ e diversos outros artistas de Porto Alegre⁷². Destaco ainda que a presença da improvisação (guiada ou não) como recurso metodológico de ensino tem aparecido em variadas propostas de aulas

⁶⁸ O grupo de dança Haikai foi criado em 1986, em Porto Alegre. Entre as bailarinas que dançaram no Haikai estavam Adriana Torres, Cecília Astiazaran, Jussara Lerrer, Lígia Petrucci, Mônica Dantas e Suzi Weber.

⁶⁹ Tatiana da Rosa, natural de Santa Cruz do Sul, é bailarina e coreógrafa. *FATO* (2002) é da série Caixas, composta por improvisações sobre estrutura, solos e instalação.

⁷⁰ A Muovere Cia. de Dança é um empreendimento artístico-cultural colaborativo fundado há 34 anos, que tem a interdisciplinaridade como marca. Doze são os artistas que compõem o núcleo central irradiando criação, produção, pesquisa, circulação, formação, difusão e fruição de bens e serviços culturais.

⁷¹ A companhia de dança contemporânea *Terpsí - Teatro de Dança* foi criada em 1987 pela iniciativa de artistas gaúchos, como a bailarina Angela Spiazzi e as coreógrafas Carlota Albuquerque e Eneida Dreher. Carlota Albuquerque permanece no Terpsí até hoje nas funções de coreógrafa e diretora geral, liderança que divide com Angela Spiazzi, única bailarina remanescente da formação original (Silva, 2017, p. 227)

⁷² Estou ciente de que essa pesquisa não dá conta de nomear todos artistas da dança de Porto Alegre que utilizam a improvisação em seus processos de criação. Procurei citar os que estiveram de certa forma mais próximos a mim, por meio da influência que exerceram na minha prática (Eva Schul e Jussara Miranda).

de dança atualmente em Porto Alegre⁷³. O termo "guiança" tem aparecido em distintos contextos de dança, apesar de ainda ser pouco incorporado nos trabalhos acadêmicos.

2.1.4 Características e relações intrínsecas à improvisação

A partir desta breve contextualização histórica, podemos perceber que a improvisação em dança contemporânea se caracteriza por ser uma atividade transdisciplinar e que acolhe diferentes linguagens artísticas. Segundo Silva (2012), criações em dança nutridas pela improvisação e performance estão em sintonia com as artes contemporâneas onde a transgressão de disciplinas e papéis é algo recorrente. O canadense Andrew Harwood conta que a improvisação não é um ramo particular somente da dança: "Improvisação é um ramo particular de um interesse de expressão. Porque há improvisadores de todos os tipos de categorias. Há narradores (storytellers) que são improvisadores, há músicos improvisadores, há atores improvisadores, etc." (Harwood *apud* Silva, 2012, p. 3).

Outra característica é que ela tende a ser uma atividade democrática, visto que sua prática dilui a importância do papel do coreógrafo(a) ou do diretor(a) incentivando a colaboração e o compartilhamento entre o grupo. Susan Foster (2001) diz que a improvisação oferece uma possibilidade de colocar a ênfase no processo mais do que no produto e explica que ela modifica radicalmente as relações habituais entre o coreógrafo ou diretor e os bailarinos/atores, conjugando os esforços para assumir coletivamente a responsabilidade da obra⁷⁴.

Em depoimento concedido via WhatsApp pela coreógrafa gaúcha Jussara Miranda, podemos observar como a improvisação pode influenciar o processo de criação coreográfica, incluindo as corporeidades dos(as) bailarinos(as), suas singularidades e experiências de vida, e transformando-os em artistas criadores no processo artístico:

⁷³ Para citar alguns exemplos, temos as aulas desenvolvidas pelas bailarinas e professoras de dança como Paula Finn (Corpo Autônomo), Georgia Macedo (Acorda Corpo), Janaína Ferrari (Lab de Dança Guiada), Isadora Franco (Laboratório de Dança) e Renata Stein (Vem Mover).

⁷⁴ "L'improvisation leur offrait la possibilité de mettre l'accent plus sur le processus que sur le produit. (...) Ils se servaient de l'improvisation pour changer radicalement les relations habituelles entre le chorégraphe et les danseurs ou entre le metteur en scène et les comédiens, en conjuguant leurs efforts pour assumer collectivement la responsabilité de l'œuvre." (Foster, 2001, p. 25).

Tomando o viés da improvisação e a dramaturgia do corpo como indissociáveis na criação coreográfica, me cabe a tarefa de traduzir o que há além da “cobertura” das formas corporais. Os processos de criação da Muovere retratam experiências singulares dos intérpretes. Aquelas que ultrapassam os ritos da composição enquanto padrão de resultado estético, performático e/ou plástico; ilustrando “os seres” que compõem a criação. Deste entendimento, os procedimentos improvisativos partem da dramaturgia do corpo de cada um, suas histórias de vida e modos de ver e estar no mundo (Miranda, 2023, n.p.).

A pesquisadora Luciana Paludo (2015, p. 105-106) diz que o uso da improvisação em sala de aula/ensaio exerce um papel importante na pedagogia do movimento, colocando o corpo do aluno/bailarino em estado de formatividade: os repertórios de movimento do bailarino são expandidos e as salas de aula de dança ganham o status de laboratório para experimentações para descobertas de caminhos e organizações possíveis para o movimento.

Silva (2012) aponta ainda que o trabalho da improvisação em colaboração com as técnicas somáticas, favorece a longevidade dos bailarinos no palco e que práticas como o Contato Improvisação são difundidas num espírito comunitário flexível no que diz respeito ao ensino da técnica e aos modelos dos corpos: "Em *workshops* e *Jam sessions*, a aceitação de bailarinos com diferentes níveis de domínio da técnica é comum. Também, em certos eventos e em certas *jams* é incentivada a inclusão de corpos atípicos. Mesmo que as hierarquias sejam inevitáveis, esta prática sempre buscou uma maneira de flexibilizá-las" (Silva, 2012, p. 4).

Pensar em improvisação nos convida a pensar também na sua relação com a coreografia e a noção de uma composição que se faz no tempo presente. Segundo Silva (2012, p. 6), em um momento onde todas as artes alargam suas fronteiras disciplinares, a improvisação tem um papel importante, onde não somente a composição do corpo em movimento é privilegiada, mas a composição de modo geral. Ela cita a coreógrafa canadense Lin Snelling⁷⁵ que, a respeito da relação entre a improvisação e a coreografia na dança, diz:

Então, qual é a diferença entre improvisação e coreografia na dança? Até certo ponto elas se tornam uma coisa só... e a palavra dança é o suficiente para descrever ambas. Como artista que trabalha com essas duas formas,

⁷⁵ Lin Snelling é artista, improvisadora e pesquisadora. Sua pesquisa baseia-se nas qualidades que a improvisação pode oferecer quando aplicada à dança, ao teatro, às artes visuais e à prática somática. Como professora titular na Universidade de Alberta, atualmente ensina dança, anatomia experiencial e composição e é coordenadora do programa MFA em Prática Teatral. Fonte: <https://rewritingdistance.com/>.

frequentemente cheguei à conclusão de que a dança já é coreografada por natureza e que a coreografia serve somente para explorar os impulsos de dançar. Mas ao compreender claramente o momento de entrada de uma forma e de outra, o dançarino está escutando, se movendo como um músico, está ouvindo o som. Trata-se da intenção e da clareza de uma escolha [?] As escolhas de harmonia, dissonância, melodia e os padrões de ritmo tornam-se parte da dança. Há uma consciência ampliada de ser levado às escolhas que se está fazendo tanto como dançarino ou como coreógrafo, e essas escolhas estão comprometidas revelando a coerência com você no momento, abrindo a dádiva do relacionamento e do impulso para dançar (Snelling *apud* Silva, 2012, p. 5)

Aqui percebemos que a noção de estar compondo enquanto se está improvisando tem a ver com a noção de consciência ampliada e escolhas assumidas. A bailarina Luciana Paludo (2015, p. 107) conta que quando ela está em cena e a obra se estrutura a partir da improvisação, a sensação é de estar compondo: "O nível de atenção é muito grande; creio que isso aguça a memória. A cada vez que danço é possível encontrar um caminho novo de organização de movimento, a partir das mesmas tarefas. Diria que a improvisação é uma escolha, uma disposição". Morena Nascimento (2020) enquanto conduz sua aula, indica que o(a) bailarino(a) que está improvisando deve ir construindo sua dramaturgia no tempo presente, incluindo e excluindo camadas de percepção e relação.

A partir disso, e compreendendo que cada artista e/ou método possui suas especificidades, entendo que o processo de improvisar pode ser visto também como um processo de construção dramática que se escreve enquanto se faz, ou de composição (coreográfica) no tempo presente. Para compreender melhor sobre a dramaturgia da improvisação, recorro ao capítulo "Conexões dramáticas para o entendimento da dramaturgia da improvisação", escrito por Daniela Guimarães (2012), que inicia indagando sobre o que vem a ser a dramaturgia no seu contexto de investigação e na configuração do mundo de hoje.

A autora ressalta que se existem mudanças nos pressupostos que norteiam os princípios da Dramaturgia (ação, tempo e espaço) na atualidade, logo também haverá mudanças no modo de compreensão da mesma. Para isso, faz uma revisão do conceito de Dramaturgia a partir de Aristóteles e sua *Poética* (330 a.C), passando por Noverre - *Cartas sobre a Dança e os Balés* (1759), Fokine (1880-1942) até chegar aos dias de hoje. Ela aponta que o pensamento processual inaugurado com Noverre e Fokine, isto é, a ideia de *pensar no e pelo corpo*, pode ser considerado como

pensamento cerne da improvisação cênica. Para isso ancora-se em Rosa Hercoles, que diz:

[...] a noção de espetáculo como produto final seja substituída pela ideia de um produto cênico que represente uma solução possível, em constante processo de transformação; que o corpo seja entendido como um meio ativo e processual e não simplesmente como uma espécie de fábrica que apronta produtos; que o movimento seja visto como algo que é reconstruído a cada processo e não como a execução de um modelo dado a priori (Hercoles *apud* Guimarães, 2012, p. 39).

A ocorrência processual está nas diferentes organizações que o corpo e o ambiente, em relação, produzem na cena durante a performance:

Estas organizações são construídas pelos processos continuados do improvisador em tempo presente, na elaboração paulatina de cada “cena”, e, simultaneamente, pelas diferentes e variadas combinações que se arquitetam no espaço e tempo da performance. Esta arquitetura final, elaborada por estas combinações organizativas, é chamada aqui de Dramaturgia da Improvisação. Portanto, a ideia de processo funciona tanto no corpo que improvisa quanto na Dramaturgia que surge deste improvisar, ocorrendo ambas por continuidades processuais (Guimarães, 2012, p. 39).

Com base nesse apanhado que fizemos até aqui, podemos concluir que improvisar é uma atividade que tende a ser transdisciplinar, democrática e que permite ao improvisador uma autonomia, envolvendo-o em uma atividade de composição e escolha. O artista improvisador é responsável por *criar* aquilo que apresenta. Seja a improvisação usada na sala de ensaio ou aula, como parte do processo, seja usada em cena, como escolha estética, o artista improvisador dança enquanto compõe ao mesmo tempo que compõe enquanto dança. A improvisação, por excelência, permite o espaço para que a singularidade e a expressividade de cada um se manifeste.

Podemos notar que estas características presentes na improvisação em dança são comuns aos *valores* da dança contemporânea explicitados por Louppe. A autora diz que por mais diversas que possam ser as abordagens, alguns valores são reconhecíveis na dança, desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX:

A individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual - ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (...) e a importância da gravidade como

impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). Em causa estão também os valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução justa, e não somente espetacular (...) (Louppe, 2012, p. 45).

Desta forma, compreendo que a prática de improvisação que proponho nesta pesquisa pertence ao grande eixo temático da dança contemporânea, indo de acordo com os valores explicitados acima.

2.2 ESTADO DE PRESENÇA E PERCEPÇÃO

Segundo a pesquisadora Suzane Weber da Silva (2012, p. 7) a improvisação em dança é um "mergulho em um afinado estado de percepção e de presença". Esta definição indica outros dois conceitos atrelados que são fundamentais nessa pesquisa: *percepção* e *presença*. Baseio-me na ideia de que o estado de presença em questão está relacionado a um estado de atravessamento em que o interior e o exterior estão em diálogo. O desafio que me acompanha é *como* acessar este estado. Uso a imagem metafórica de *encontro e atravessamento dos mares* (de dentro e de fora) para tentar buscar, reconhecer e compreender este estado, sabendo, no entanto, que estudá-lo é uma tarefa para toda a vida.

Costumamos pensar em improvisação associando-a ao tempo presente e a tudo o que acontece no *aqui e agora*. Suzane Weber da Silva (2010) relaciona o conceito de presença com a noção de *esquema corporal* e lembra que as ações na dança são um refinamento da experiência do movimento no aqui e agora, ao mesmo tempo que são sempre ações situadas em um contexto; "são ações que projetam um determinado universo cultural em torno do bailarino" (p. 25). Citando Dantas, lembra que o corpo do bailarino unifica um passado encarnado e um futuro predisposto na carne:

Isto porque o bailarino: a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas, torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura (Dantas *apud* Silva, 2010, p. 110).

Weber ancora-se na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, que apresenta o corpo como um "lugar de apropriação" e incorporação do sentido do mundo. O esquema corporal deve ser entendido como o encontro entre o sujeito que percebe e o objeto percebido, que projeta um modo cultural em torno dele: "o corpo manifesta o hábito adquirido (o passado), ele atualiza o experiência (o presente) e orienta-se para um futuro com certos esquemas de disposições (futuro) através do movimento" (Weber, 2010, p. 26)⁷⁶.

A pesquisadora Annie Suquet (2008, p. 514), ao falar do corpo dançante (*ressonador e vibrátil*) como um laboratório da percepção, diz que "enquanto se torna indistinta a fronteira entre sensações interiores e sinais exteriores, o papel do movimento na construção da percepção suscita um interesse cada vez maior". Para a autora, percepção está associada a um componente afetivo:

Com efeito, o abalo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é mecânico, mas é função da intenção, do desejo, que fazem o sujeito voltar-se para o mundo. Um componente afetivo filtra sem cessar o exercício da percepção. É esse componente que colore e interpreta o trabalho da sensação para organizá-la em uma paisagem de emoções (Suquet, 2008, p. 514).

A pesquisadora Marie Bardet⁷⁷ (2014) fala sobre o presente, atento, com o qual a improvisação lida, como uma regulação do dentro e do fora: "dançar em certa imediatez, que, no entanto, leva em conta uma duração, um logo antes e um logo depois, um fora e um dentro; exige, portanto, um esforço, o esforço de estar no presente. Um sonho acordado?" (p. 184.) Ela relaciona este "sonhar acordado" com a ideia de Bergson sobre o corpo como um *lugar de passagem*, com espessura de imediatez e atenção multissensorial na qual toda percepção é ativa; com fronteira porosa entre interior e exterior, entre sensação e ação (p. 227 - 229). Dialoga também com Lisa Nelson, que diz que a experiência da improvisação é de escuta e atravessamento (Nelson *apud* Bardet, 2014).

A ideia de atravessamento, relacionada com a ideia de porosidade e fronteira permeável, está presente no discurso da artista brasileira Morena Nascimento. Nas aulas de dança com Morena em que eu estive como aluna (2020 - 2021), ouvi que o

⁷⁶ "Le schéma corporel qui dépasse la notion de sujet et d'objet doit être compris plutôt comme la rencontre entre le sujet percevant et l'objet perçu, qui projette autour de lui un mode culturel: le corps manifeste l'habitude acquise (le passé), il actualise l'expérience (le présent) et s'oriente vers un avenir avec certains schèmes de dispositions (futur) à travers le mouvement." (Weber, 2010, p. 26).

⁷⁷ Marie Bardet é doutora em filosofia (Paris 8) e em Ciências Sociais (UBA).

corpo (fantasmagórico) do(a) bailarino(a) deve poder ser atravessado por diferentes camadas de percepção. Ela usa como analogia uma mesa de luz dimerizável ou uma caixa de luz, em que se pode escolher ligar/acionar diferentes camadas (de luz), uma de cada vez e até todas ao mesmo tempo. Entendo que esse estado permite ao bailarino uma abertura ao entorno, e a dentro de si, mas também permite uma abertura a ser atravessado pelo espectador, para que este possa "roubar o coração e a alma daquele que dança" (Nascimento, 2020, n.p.).

Outra artista da dança, a jovem bailarina norte-americana Tess Voelker⁷⁸ atenta para a percepção como ponto de partida para improvisação, a partir da conexão com o entorno e com o interno:

O primeiro passo para a improvisação é a conexão. O que você sente em seu ambiente? O que você pode cheirar e sentir? Que sons você ouve? Qual é a sensação das suas roupas na sua pele? Você pode fazer suas meias dançarem um pouco? Você pode se mover como a brisa entrando pela janela? Além de se tornar consciente do que está ao seu redor, você também pode verificar seu eu interior. Qual é a velocidade do seu batimento cardíaco? O fluxo da sua respiração? Sua digestão? Seu humor? Você pode dançar o ritmo do seu pulso? Como a expansão de seus pulmões faz você se mover? Reservar um tempo para se conectar tanto ao seu eu interno quanto ao ambiente externo é uma ótima maneira de começar a liberar sua maneira de se mover. Observe suas percepções e deixe-as mover você. É tudo uma questão de estar consciente⁷⁹ (Voelker, 2023, n.p.).

A pesquisadora Vida Midgelow (2017), ao definir o improvisador como um "nômade primordial", traz a ideia de um corpo disponível para perceber caminhos emergentes: "Isso implica numa disponibilidade para ser vulnerável e suscetível, permitindo que o improvisador siga por rotas e perceba caminhos emergentes – para entender e responder àquilo que se torna aparente e que desperta a imaginação" (Midgelow, 2017, p. 145).

⁷⁸ Tess Voelker nasceu em 1997, em São Francisco (EUA). Foi integrante do Nederlands Dans Theatre (NDT). Em 2016, ganhou o Prêmio de Dança Moderna da National YoungArts Foundation e o Youth American Grand Prix. Estudou nas escolas The Rock School, Walnut Hill School for the Arts e Joffrey Ballet Chicago. Fontes: www.dance-masterclass.com e <https://www.ndt.nl/en/team/tess-voelker/>.

⁷⁹ "The first step to improvisation is connecting. What do you sense in your environment? What can you smell and feel? What sounds do you hear? How do your clothes feel on your skin? Can you make your socks do a little dance? Can you move like the breeze coming in through the window? As well as becoming aware of your surroundings, you can also check in with your internal self. What's the speed of your heartbeat? The flow of your breathing? Your digestion? Your mood? Can you dance the rhythm of your pulse? How does the expansion of your lungs make you move? Taking time to connect to both your internal self and your external surroundings is a great way to begin to release your way of moving. Take notice of your perceptions and let them move you. It's all about being conscious." Fontes: www.dance-masterclass.com e <https://www.dance-masterclass.com/tess-voelker>.

Elias (2015) reforça essa ideia e diz que o improvisador é como uma linha de atravessamentos, em fluxo que deve permitir sensibilizar-se para ver, pensar, dizer e experimentar o mundo: "O movimento do improvisador convoca corporeidade - acontece no potente encontro entre visibilidades e invisibilidades. Invisibilidades: afetos, memórias, pensamentos, imaginações. Tudo aquilo que me atravessa e me compõe" (Elias, 2015, p. 178).

No livro *Treino e(m) Poema* - Kazuo Ohno, sobre a dança butô do mestre Kazuo Ohno, a pesquisadora Lígia Verdi⁸⁰ aponta para uma relação entre o butô e o estado de presença em questão. A autora diz que "para dançar esta dança, ou melhor, ser dançado por ela, é preciso esvaziar-se, abandonar-se, mantendo-se disponível e atento à escuta do que vem de dentro e de fora" (Verdi, 2016, p. 20).

É interessante notar que a respeito dessa porosidade entre o interior e o exterior, autoras como Louppe (2012) e Suquet (2008) traçam uma relação com a respiração, enquanto Nascimento (2020) indica que para nutrir a presença é preciso respirar. Suquet (2008, p. 519) diz que "pela respiração o corpo se dilata e se contrai, se estira e se encolhe. Deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o espaço interior e o espaço exterior". Com outras palavras, e trazendo a imagem de um corpo-filtro, Louppe diz:

O corpo que a respiração revela é uma abertura, não um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o exterior e o interior, um espaço global cujas conjugações de luzes o corpo apenas refracta: o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável. O corpo do bailarino, graças à respiração, torna-se esse corpo-filtro por onde as sensações se escoam e onde, pouco a pouco, se depositam fragmentos essenciais de conhecimento. (Louppe, 1997, p. 92).

Para Louppe (1997), a respiração ventila o corpo fazendo com que ele entre em ressonância com "as grandes correntes elementares, os ventos e as marés, responsáveis pelo fluxo da vida e que arrastam todo o universo consigo durante o percurso" (p. 92). Ela traça uma relação com o pensamento zen japonês, no qual o *mâ*, um vazio na respiração que abre espaço para o imaginário, representa "um

⁸⁰ Lígia Verdi foi aluna de Kazuo Ohno de 1987 a 1990. É atriz, performer, pesquisadora e Mestre em Artes Cênicas pelas ECA-USP, com a dissertação "O butô de Kazuo Ohno".

instante de intensa consciência em que o tempo se suspende e se vive na expectativa de viver mais um momento" (Dupuy *apud* Louppe, 1997, p. 97).

Relaciono esse vazio proposto pelo pensamento zen à ideia de *gap* da improvisação apresentada por Nancy Smith:

Onde você está quando você não sabe onde está é um dos pontos mais preciosos oferecidos pela improvisação. É um lugar a partir do qual mais direções são possíveis do que qualquer outro lugar. Eu chamo esse lugar de *Gap*, (...). Estar num *gap* é como estar em uma queda, antes de tocar o chão. Você está suspenso – no tempo e no espaço – e você realmente não sabe quanto tempo vai levar para estar “de volta” (Nancy *apud* Albright, 2013, p. 62- 63).

Segundo Suquet, Rudolf Laban desenvolveu uma forma de abordar a improvisação que visava o esquecimento dos hábitos corporais adquiridos para suscitar um estado de receptividade permeável a fluxos, ao qual tendem as teorias orientais:

Assim como o arquiteto zen ou o ator de teatro nô, o improvisador segundo Laban desenvolve um estado de “presença-ausência” que o torna permeável a fluxos sensoriais sutis, aos quais reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada a suas consequências últimas, abre porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas (Suquet, 2008, p. 526).

Ainda sobre a ideia de porosidade, Ann Cooper Albright conta que começa suas aulas pedindo aos alunos imaginarem os poros de sua pele se abrindo para que o mundo possa entrar no espaço de seus corpos:

Essa imagem do corpo como parte de todo o espaço tem claros resultados físicos no tônus muscular do corpo liberado. Até mesmo os olhos funcionam de forma diferente se nós imaginarmos o mundo entrando no espaço da cabeça, em vez de os olhos tendo que se esforçar para captar o mundo visualmente. À medida que a frente do rosto relaxa, os olhos podem se soltar em suas órbitas, abrindo assim a nossa visão periférica, aumentando nossa consciência do espaço que nos rodeia, permitindo-nos ver a nós mesmos no mundo, não apenas o mundo a partir de nosso ponto de vista (que, como sabemos, pode ser bastante estreito) (Albright, 2013, p. 58).

Albright referindo-se sobretudo à *queda* presente no Contato Improvisação, ancora-se no filósofo fenomenologista Maurice Merleau-Ponty ao defender a ideia de que a desorientação presente na improvisação é uma experiência vital de vertigem e náusea: "Ao aceitarmos a oportunidade que a desorientação oferece, podemos

buscar novas direções aproveitando os momentos de expansão entre o em cima e o embaixo” (Albright, 2013, p. 62)

Ela cita também a filósofa canadense Erin Manning, que faz referência à Deleuze (2009), ao falar sobre a *elasticidade do quase*. Albright explica que segundo Manning (p. 64), "o corpo elástico é o corpo do entre, do quase, quando o movimento está a ponto de acontecer, real, mas quase virtual, pendurado, pulsando, em espiral." Manning impregna essa lacuna ou suspensão como possibilidades de improvisação: "Ela pensa nela como um intervalo, um momento de intensa abertura que tem um potencial sobrenatural ("quase virtual"). É essa experiência mútua de um intervalo que estrutura a sincronia mágica de se mover juntos" (Albright, 2013, p. 64)

O filósofo português José Gil (2001) também estabelece uma relação entre a dança e o vazio. Para ele existe um ponto de equilíbrio virtual⁸¹, um ponto zero do esforço que ele chama de Grande Vazio e que surge:

no instante em que as forças físicas deixam de agir de maneira autônoma; o bailarino já não conta senão com esta consciência do corpo cujo controle não possui e que no entanto constitui todo o seu domínio do movimento. Perante o vazio, está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Está só e fora de si. O seu gesto vai na direção dos outros corpos (Gil, 2001, p. 23).

Fiquei pensando... seria esse intervalo o momento exato do atravessamento – do espectador roubar o coração? Seria esse o momento da sincronia mágica entre o espectador e o performer? A Caixa de Pandora que a Morena Nascimento um dia falou em aula, em que os segredos podem ser revelados?⁸²

Falar em estado de presença e percepção, remete-me à diretora Anne Bogart e seu método de composição em tempo real *Viewpoints*. Bogart apresenta uma noção de *escuta extraordinária* que está ligada à noção de presença em investigação. A pesquisadora Sandra Meyer (2014) conta que a escuta proposta por Bogart está relacionada à atenção, como experiência de atentividade [*awareness*]. Meyer explica (2014, p. 9) que o termo *awareness*, traduzido por ela como um estado imediato e sutil de atenção e de escuta de si mesmo e do ambiente, é diferente do termo

⁸¹ O autor ancora-se na filósofa Suzanne Langer para falar sobre o conceito de virtualidade.

⁸² Na oficina de Improvisação com Dudude e Daniela Guimarães, que eu fiz em 2021 em formato remoto, foi sugerido que as conversas após as práticas começassem com "fiquei pensando...". Adotei esse método para as conversas durante a residência "Encontro dos Mares" e resolvi incluir isso também aqui na escrita.

consciousness, que diz respeito a um grau mais reflexivo da experiência. Anne Bogart fala (2017) em uma *escuta extraordinária* que está relacionada à ideia de escutar com o corpo inteiro, com todo o ser:

Aponte que essa sensibilidade de alerta, rapidez, disponibilidade e abertura para o outro, e a sensação de que qualquer coisa pode acontecer, é necessária em cada instante dos Viewpoints. (...) Escutar envolve o corpo inteiro em relação ao mundo, que está sempre mudando à nossa volta. No treinamento em Viewpoints o indivíduo aprende a escutar com o corpo inteiro (Bogart; Landau, 2017, p. 51).

Sandra Meyer sinaliza alguns objetivos da prática de *Viewpoints* que estão relacionados à *escuta* como: sintonizar-se com o ambiente e as ações dos demais participantes, perceber o que já está acontecendo e permitir que as coisas emergam da situação em que o grupo se encontra. Segundo a autora, essas práticas deslocam o centramento do sujeito para o acontecimento:

Na filosofia do Viewpoints, ao invés de se agir por impulsos e desejos próprios, o ator/bailarino é estimulado a compreender sua conduta acional em relação com o ambiente. Tornar-se mais perceptivo ao entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao redor, sem incluir ou excluir algo somente por um juízo pessoal (Meyer, 2014, p. 10).

Mundim, Meyer e Weber comparam os *Viewpoints* com a Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, tendo a escuta como premissa fundante:

Guardadas as suas devidas especificidades e diferenças, Viewpoints e Composição em Tempo Real promovem tempos da escuta de si, do outro, do ambiente. Ao desvincular-se de uma intervenção atrelada somente à personalidade do ator ou dançarino, ambos os processos abrem-se a uma conexão com o que se configura no ambiente; o que importa são as ações que o objeto/sujeito/situação possibilita e menos as intenções. Pensar através do evento e não somente num querer próprio ou do que achamos que o outro necessita possibilita um compartilhar (Mundim; Meyer; Weber., 2013, p. 10).

Conforme podemos ver, os conceitos de presença e percepção estão atrelados ao conceito de escuta. Ao conduzir práticas de improvisação guiadas em dança eu convido os(as) improvisadores(as) a escutarem tudo aquilo que está acontecendo dentro e fora de si. A colocar os ouvidos nas costas e nas solas dos pés. A escutar a si, o outro e à condução proposta. Concordo com a pesquisadora Mirna Spritzer (2020), ao pensar que a escuta pode ser uma poética em si:

A escuta é, pois, neste trabalho, obra poética. É na qualidade da poesia que esta Poética da Escuta se apresenta. Nesta qualidade de criação. Neste lugar de escuta criativa. Ato de escuta. Assim, por Poética da Escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Parto então da ideia e do gesto de criação artística pela escuta. (...) Pôr-se à escuta como corpo. Corporificar o tempo da escuta como tempo que acolhe a possibilidade de contracenar (Spritzer, 2020, p. 35).

A autora relaciona sua ideia com o corpo sem órgãos de Antonin Artaud, entendendo que o corpo da escuta é um corpo em movimento, um espaço entre as funções-órgãos, ao contrário de um corpo cristalizado em funções. Para Spritzer, esse espaço, quando levado à criação artística, gera a lacuna na qual o espectador cria a cena em seu próprio corpo. Podemos pensar que um corpo que escuta é um corpo atravessável: "Escutar, desse modo, é deixar-se permeável ao outro. Seja o outro o espectador, partner de cena ou o espaço mesmo da encenação" (Spritzer, 2020, p. 37).

2.3 IMAGINAÇÃO E CONDUÇÃO VERBAL: imagens que evocam danças

*Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despavira.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.
Que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.⁸³*

*Disse-o a tanta gente que talvez tenha ensinado muita gente a imaginar.
A perscrutar as águas.
A pressentir como tudo se cerca de milagres.
Como podem os mares sobrevoar num sonho.⁸⁴*

Ao escolher me colocar na posição de quem conduz uma improvisação, passei a querer compreender quais estratégias assumo para evocar um estado sensível de presença no outro. Percebi que através de uma condução verbal/oral posso estimular o imaginário no outro. Dessa forma, busco uma condução que se assemelha à uma

⁸³ BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁸⁴ MÃE, Valter Hugo. **O Filho de mil homens**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. p. 200.

dança verbal (VALÉRY, 1936, p. 35) e a um exercício de *poesia sonora* (SPRITZER, 2020). Um exercício que exige escuta, corpo e imaginação:

Vocalidade como voz que só se concretiza na relação com o outro, que existe na onda sonora a caminho de alguém, no entre. Poética da Escuta, poética de estar entre. Dizer e ouvir. Vocalidade como presença no aqui, no agora dessa interlocução. (...) Vocalidade como voz que escuta a si e a seu corpo. (...) A experiência da vocalidade é uma vivência corporal e sensível para aquele que diz e para aquele que ouve. Dizer inclui o gesto, a melodia das palavras, o olhar envolvente. Há um dizer no corpo. Um corpo palavra, portanto um corpo também no ouvir. Na medida em que envolve semântica e imaginário, a palavra se desloca no espaço (Spritzer, 2020, p. 40).

Uma poesia que vai ao encontro da *poética da oralitura* proposta por Leda Maria Martins (2021, p. 90): "Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos quais se compõem". Essa linguagem poética está associada a um tempo espiralar, que se afasta do modelo ocidental de um tempo cronológico, partido, de uma evolução linear e progressiva. O tempo na poética da oralitura subverte a cronologia: "Um tempo curvo, reversível, transverso, longo e simultaneamente inaugural, uma sophya e uma cronosofia em espirais" (Martins, 2021, p. 42).

Em alguns momentos nos capítulos de análise, apresento a transcrição de algumas falas minhas em práticas de improvisações guiadas. Escolhi transcrever somente o conteúdo do *que* eu falo, isto é, as palavras emitidas, e não adentrar ao detalhamento de *como* eu falo. Entendo que neste último estariam incluídos todos os aspectos ligados à sonoridade, à musicalidade e à movimentação presentes no discurso verbal: o intervalo de tempo entre uma palavra e outra, o movimento do som (textura, volume, intensidade), os gestos que acompanham as palavras, os olhares e movimentos que saem de mim e o estado que meu corpo manifesta. A palavra vocalizada aqui pertence a uma rede complexa de significantes: tudo é corpo em movimento que dança conduzindo a improvisação.

As palavras vocalizadas são também corpo. São assim maleáveis, sonoras, torneadas. Ritmos de vogais e consoantes. Espaço, lacuna, entrelinhas para permitir que a materialidade da voz seja esculpida por timbre e escuta. Palavra na boca como movimento sonoro. Sendo como propriedade da Física, onda, seta, dardo (Spritzer, 2020, p. 41).

Muitas das palavras que emito tem inspiração em imagens, metáforas e analogias. Estas servem como *inspiração poética*, que, segundo Mônica Dantas (2020, p. 43-44), apela aos sentidos e pode ser compreendida também como a "incorporação de estímulos que desencadeiam o processo de criação artística, podendo se dar por um estalo da imaginação, um insight, provocado por situações inusitadas". As palavras ditas por mim pertencem a um certo universo de inspiração poética que se relaciona com a experiência que eu assumo no mundo e na sociedade. Elas provêm da minha relação com o outro, com a natureza e com certo imaginário proveniente do mundo dos sonhos. Percebo fazer uso da palavra *como* ou *como se*. *Como* as ondas do mar, *como* as folhas das árvores, *como* as nuvens que passam, *como* um peixe na água, *como* um cardume de peixes, *como* um barco a navegar. Por meio das palavras emitidas convido os bailarinos(as) a sentir, perceber e imaginar um pouco do meu universo poético, tentando dessa forma estimular o universo de cada um.

Fiquei pensando... Eu parto do meu entendimento/experiência de mar para tentar chegar no mar do outro. Parto do meu mar para chegar no além-mar. Gosto da ideia de dançar para se comunicar com o além-mar. Enviar cartas para o além-mar.

O uso de imagens por meio de metáforas e analogias pode ser encontrado em diferentes processos de artistas da dança. No livro "*Composing while Dancing: an improviser's companion*", a autora Melinda Buckwalter (2010) divide a relação existente entre a dança e a imagem entre uma perspectiva externa (público) e uma perspectiva interna (bailarino). Sob a perspectiva interna, que é a que mais nos interessa aqui, Buckwalter apresenta a relação entre o uso de imagens no trabalho de alguns artistas da dança a partir de uma abordagem poética e/ou anatômica como Joan Skinner, Marsha Paludan, Mary O'Donnell Fulkerson, John Rolland, Nancy Topf. Aponta ainda para o uso da imagem na dança Butoh de Kazuo Ohno e no método de treinamento *Body Weather* de Min Tanaka.

Abordagens de dança que dialogam com a imaginação através do uso de imagens e de relação com a natureza aparecem na dança de Isadora Duncan (1927) e vão até a dança contemporânea africana de Germaine Acogny (2021). Estas abordagens têm suas origens no início do século XX, período no qual Annie Suquet (2008, p. 516), identifica um território de mobilidade do corpo humano, consciente e

inconsciente, que se abre para as explorações dos bailarinos: "O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos".

Isadora Duncan (1877 - 1927), precursora da dança moderna, conta em sua autobiografia *Ma Vie* (1927, p. 19) que o fundamento básico de sua dança era seguir o ritmo das manifestações da natureza, como o movimento do mar, dos galhos nas árvores e dos ventos. Segundo Suquet (2008, p. 520), a "dança involuntária" de Isadora Duncan tinha relação direta com as ondulações presentes na natureza. A autora conta que a bailarina dizia, referindo-se às ondulações presentes na natureza, que "todos os movimentos naturais e livres parecem conformar-se a esta mesma lei". Duncan teria dito: "Vejo ondas cobrindo todas as coisas. Quando vemos árvores submetidas aos caprichos do vento, não parece que elas também se conformam às linhas das ondas? (...) Aliás, os sons, e até a luz, não se propagam também como ondas? (...) E o vôo das aves (...), e o salto dos animais." (Duncan *apud* Suquet, 2008, p. 520).

Para a bailarina e coreógrafa Germaine Acogny (2021), as danças africanas estão em diálogo permanente com a natureza e com o cosmo. Dessa forma, na técnica de dança contemporânea desenvolvida por ela, imagens advindas da natureza servem como inspiração:

Todos os movimentos são iniciados pela coluna que é a árvore da vida. Os movimentos levam o nome de plantas, árvores. Imaginamos uma árvore enorme, enraizada e com muitas influências, mas que se mantém ela mesma. *Nenúfar* (planta que cresce na água): cabeça é a flor, braços são as folhas que crescem na água e o corpo são as raízes. Técnica de dança e técnica de imaginação. Podemos nos imaginar como *Nenúfar* e nos sentimos na água. Elementos da natureza servem como uma técnica de dança (Acogny, 2021).

Joan Skinner (1924 - 2021), criadora da técnica *Skinner Releasing Technique*, trabalha com imagens para auxiliar os bailarinos a libertarem-se do controle deixando com que os movimentos sejam guiados pela imaginação:

Através de uma série de exercícios com agrupamentos de imagens específicas, o participante pratica o desapego do controle consciente e permite que a imagem o mova, criando uma dança improvisada. A dança é uma experiência direta da imagem ao invés de sua imitação através do movimento. Do ponto de vista de Skinner, isso oferece a possibilidade de novos padrões de movimento e, com eles, um novo sentimento de um eu

integrado em vez de um eu em relação a um corpo (Buckwalter, 2010, p. 97, tradução nossa)⁸⁵.

Em entrevista para Bettina Neuhaus (2010, p. 109-111), Skinner explica que a base da técnica ampara-se na imaginação cinestésica e no equilíbrio multidirecional (consciência de si e de percepção no nível cinestésico) para a exploração e improvisação de movimentos corporais: "a estimulação de nossa própria imaginação e o sentido poético parecem estar no coração da SRT" (Nauhaus, 2010, p. 109-111)⁸⁶. Ela conta que em SRT, a imaginação concentra-se em imagens e metáforas que podem simbolizar princípios técnicos. Por serem poéticas, as imagens excitam a imaginação do indivíduo e estimulam o bailarino a se movimentar de acordo com esse princípio técnico e sua própria imaginação. Em grande parte, as imagens utilizadas relacionam-se com a natureza, por compreender que o ser humano faz parte da natureza⁸⁷.

Kazuo Ohno, (1906 - 2010), um dos fundadores da dança Butoh japonesa, convida para uma forte relação com as imagens, frequentemente advindas do mundo da natureza. Buckwalter explica que em Butoh a imagem serve para provocar movimentos, mas não é usada com o intuito de representação ou imitação, devendo ser internalizada ao corpo: "a imagem motivadora geralmente não é importante - é a qualidade do movimento resultante, a presença do dançarino e a transmissão física dela que fazem a dança." (Buckwalter, 2010, p. 100, tradução nossa).⁸⁸

Toshio Mizohata⁸⁹ (2016, p. 11-12) conta que o ponto de partida para os cursos com o mestre butô consistia na inclusão de uma música e na sugestão de temas ou

⁸⁵ "Through a series of exercises with specific image clusters, the participant practices letting go of conscious control and allowing the image to move him or her, creating an improvised dance. The dance is a direct experiencing of the image rather than its imitation through movement. From Skinner's viewpoint, this provides the possibility for new patterns of movement and, with them, a new feeling of an integrated self rather than a self in relation to a body" (Buckwalter, 2010, p. 97).

⁸⁶ La stimulation de notre propre imagination et le sens de la poésie semblent être au Coeur de la SRT."

⁸⁷ "Em Releasing, l'imagination et le soi physique s'intègrent pleinement dans le mouvement. Le soi physique travaille de manière kinesthésique, tandis que l'imagination se concentre sur une image qui peut être une métaphore symbolisant un principe technique. Et, parce que les images sont poétiques, elles excitent l'imagination de l'individu et encouragent l'étudiant à bouger en fonction de ce principe technique et de sa propre imagination. De cette façon, technique et processus créatif font partie intégrante de cette technique. (...) Je crois que les êtres humains font partie de la nature et c'est la raison pour laquelle je pense que les images de la nature sont si importantes dans cette technique" (Nauhaus, 2010, p. 109 -111)

⁸⁸ "The motivating image isn't what's important generally - it's the quality of the resulting movement, the dancer's presence to it and physical transmission of it that make the dance" (Buckwalter, 2010, p. 100).

⁸⁹ Toshio Mizohata é coordenador do *Kazuo Ohno Archives*, sediado na Universidade de Bolonha desde 2002. É autor e organizador de uma série de livros sobre butô, entre os quais podem-se citar *Kazuo Ohno and Tatsumi Hijikata in the 1960s* e *The Kazuo Ohno Photo Album*.

imagens a partir das quais os participantes deveriam improvisar. Essas imagens eram evocadas através de palavras: "suas palavras dançam, seu movimento fala. Aqui a linguagem e movimento se fundem, evoluem como uma única sintaxe".

O pesquisador Éden Peretta⁹⁰ (2016, p. 241-252) diz que a palavra sempre foi importante na metodologia de trabalho e no processo criativo dos fundadores da dança butô: "Mesmo com funções e cargas semânticas distintas, a palavra foi protagonista (...), mas assim o fez muito mais pela potência das imagens que gerava do que pelos conceitos que possivelmente buscava circunscrever". Peretta aponta que as imagens poéticas descritas por Ohno reforçam alguns dos mais significativos princípios de sua metodologia de trabalho, que são as linhas de força que se interpõem entre a matéria e a potência, entre o corpo e a alma:

Já que para Ohno a "alma guia o caminho", a sua dança se transforma em um campo de força gerado entre a potência e a materialidade do movimento. O recurso da palavra em seus métodos de ensinamento, figura, portanto, como um *médium*, como um instrumento de transposição de universos, de "transcrição" da matéria. Dito de outro modo, Ohno parece utilizar o recurso da palavra para transmutar o suporte material de suas imagens-potência, conduzindo-as de uma matriz literária, poética ou discursiva, para a carnalidade do corpo humano (Peretta, 2016, p. 252).

É interessante notar que, segundo Peretta, a potência das imagens trazidas em aforismos por Kazuo Ohno reside também nos espaços vazios e tensos entre cada palavra: "portanto, as palavras ditas - faladas ou escritas - são tão importantes quanto o silêncio e o vazio que entre elas se interpõem. As entrelinhas seriam assim, tão importantes quanto as palavras; afinal, em seu pensamento, parecem ser elas que guiam o caminho" (Peretta, 2016, p. 241).

Como bailarina, tive contato com aulas de *Gaga Dance* e com Morena Nascimento, nas quais testemunhei amplo uso de imagens. Até então, as práticas de dança que eu havia vivenciado concentravam-se mais na forma do movimento, sem tanto espaço para o uso da imaginação. Não estou me referindo ao modelo de aula de dança mais tradicional em que o aluno deve reproduzir, através da transmissão e repetição, uma sequência que lhe é passada. Refiro-me sobretudo às práticas em que fui convidada a improvisar, experimentar movimentos de dança sem um modelo visual

⁹⁰ Éden Peretta é Doutor em Studi Teatrali e Cinematografici na Universidade de Bologna (Itália), tendo a dança butô como argumento central de sua tese de doutorado (2015 - *O soldado nu: raízes da dança butô*). É professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

a ser seguido ou mesmo compor fragmentos coreográficos. Nestes processos de improvisação e composição foram privilegiados estímulos para criação que eu caracterizo como "formais" em contraponto àqueles mais imagéticos que chamo por "poéticos".

Entendo por *formais* aqueles estímulos que visam movimentos a partir de sua descrição direta e aparente como por exemplo: ações concretas (girar, saltar, abaixar, levantar, correr), exploração dos níveis (baixo, médio e alto), características de movimento (sequenciado, simultâneo, isolado) ou indicação de certa parte do corpo para conduzir o movimento. Ao contrário, por estímulos *poéticos* aquelas indicações de movimentos que acompanham metáforas e imagens como: mover-se como um peixe na água, girar como um furacão, desabrochar como uma flor, crescer como uma árvore, espiralar como uma onda do mar, dançar em um pote de mel, experimentar ser uma máquina em colapso, etc.

Entendo que esta categorização não é exaustiva e que é fruto de minhas observações práticas como bailarina e professora. É interessante notar que, muitas vezes, caminhos distintos (do mais formal ao mais poético) têm objetivos e resultados comuns e a fronteira entre eles, ao meu ver, merece ser borrada.

2.3.1 Imaginação e jogo: sob uma perspectiva teatral

Pensar na predominância de imagens poéticas na minha condução faz eu perceber a influência que a experiência teatral exerce sobre a minha prática em dança. Convida também a olhar para as práticas propostas pelo caráter lúdico do *jogo*, amplamente utilizado na prática e no ensino do teatro, atrelado ao estudo de conceitos como *escuta* e *imaginação*.

Amparo-me na leitura da obra *Homo Ludens*, escrita pelo filósofo Johan Huizinga, em 1938, para compreender o início da teorização do jogo como elemento da cultura. Para Huizinga (1993, p.17), a relação entre o jogo e a imaginação se dá pelo aspecto da representação, que pode ser vista como uma passagem da realidade vulgar para um plano mais elevado:

Sabemos que as exibições das crianças mostram, desde a mais tenra infância, um alto grau de imaginação. A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, uma bruxa ou um tigre. A criança fica

literalmente "transportada" de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da "realidade habitual". Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é "imaginação", no sentido original do termo (Huizinga, 1993, p. 17).

Para o autor, o jogo é solo fértil para o mito e o rito que, no decorrer da história deram origem às forças instintivas da vida civilizada como a arte, a poesia, a ciência, etc. Ainda no primeiro capítulo da obra, em que o autor fala sobre a natureza e o significado do jogo como fenômeno cultural, são apresentadas as principais características do jogo:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como "não-séria" e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. (...) É uma atividade praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes (Huizinga, 1993, p. 16).

Ao falar sobre a criação da fala e da linguagem, Huizinga (1993, p. 7) diz que "por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza". Esta relação entre a metáfora e a imaginação é reiterada por Lígia Tourinho, na própria arte do ator quando cita a pesquisadora Verônica Fabrini:

Reino da metáfora, das imagens, é a psique, a alma. E imaginar é a forma de existência da alma, sua existência no plano intermediário entre o mundo e seu duplo. Esse é o princípio básico da alquimia, e pode ser um princípio básico para o ator: tudo o que eu executo no plano concreto da materialidade da cena tem seu duplo na imaginação. Minha ação física é a parte visível de uma ação maior que também acontece em outro plano. E isso é inseparável de uma repercussão no plano da ética: não se lida impunemente com as imagens. Sabe-se que a forma mais eficiente de se dominar um povo é dominando seu imaginário (Fabrini *apud* Tourinho, 2013, p. 4).

Pensar em imaginação no campo do teatro, nos leva à França, onde duas escolas marcaram particularmente a pedagogia de atuação no século XX: a Escola do *Vieux-Colombier* de Jacques Copeau (1879-1949) e a *Escola Internacional de Teatro de Jacques Lecoq*. O pesquisador Guy Freixe (2017, p. 185-188) conta que a pedagogia do jogo do ator proposta nessas escolas, ao negar a análise psicológica e

a interpretação dos textos, baseia-se sobretudo na ideia de que o homem recebe o mundo pelo seu corpo e pensa e age com seu corpo. Jacques Lecoq (1921-1999), seguindo os passos de Copeau, estabeleceu a base de seu ensino a partir de exercícios mimados que propunham "identificações" com a dinâmica da natureza e com os animais. Destas escolas deriva, entre outras diversas escolas e cias teatrais, a *Cia. Théâtre du Soleil*, fundada por Ariane Mnouchkine, em 1964.

Como vimos na introdução (ver capítulo 1.2), Mnouchkine exerce grande influência na minha prática, devido à troca que tive com o ator e diretor Serge Nicolai, em alguns cursos e uma residência artística. Através dessas experiências, vivenciei um pouco da metodologia de improvisação teatral desenvolvida por Mnouchkine no *Théâtre du Soleil* baseada na prática de "Coro e Corifeu" e que venho experimentando adaptar para a prática de improvisação em dança, na qual tenho chamado de "Cardume" (conforme veremos no capítulo 4.4).

Josette Féral (2010) conta que para Ariane Mnouchkine o principal aliado do ator é o "músculo" da imaginação, passível de ser trabalhado: "imaginação é para ser cultivada, alimentada" (p. 43). Junto com a imaginação está a importância de viver o presente: "é preciso que se concentre não *no que vai acontecer* no palco ou *no que aconteceu*, mas no que acontece naquele instante. Mnouchkine exige que o ator esteja inteiramente, absolutamente, *no presente*" (p. 45). Segundo Féral, as palavras fundamentais no trabalho de Mnouchkine são estado e presença, e a regra fundamental é a precisão a serviço da imaginação (p. 66).

Que o ator deve dotar-se de um "corpo o mais livre possível, o mais treinado possível" parece evidente, mas Ariane acrescenta, ainda, que é preciso que o ator tenha "também imaginação, uma imaginação treinada e uma imensa necessidade de superação." Que papel tem, então, o diretor em todo esse processo? Ele trabalha "para deixar passar a imagem". Essa modéstia de propósito por parte de Ariane Mnouchkine esconde, na verdade, um mestre sempre à escuta de seus atores, sempre receptivo, pronto para captar o inesperado, o sublime, o justo, o verdadeiro, o tocante (Féral, 2010, p. 47)

Outro aspecto importante aparece quando Mnouchkine fala sobre a arte da atuação como a arte da "autópsia", isto é, de revelar o interior:

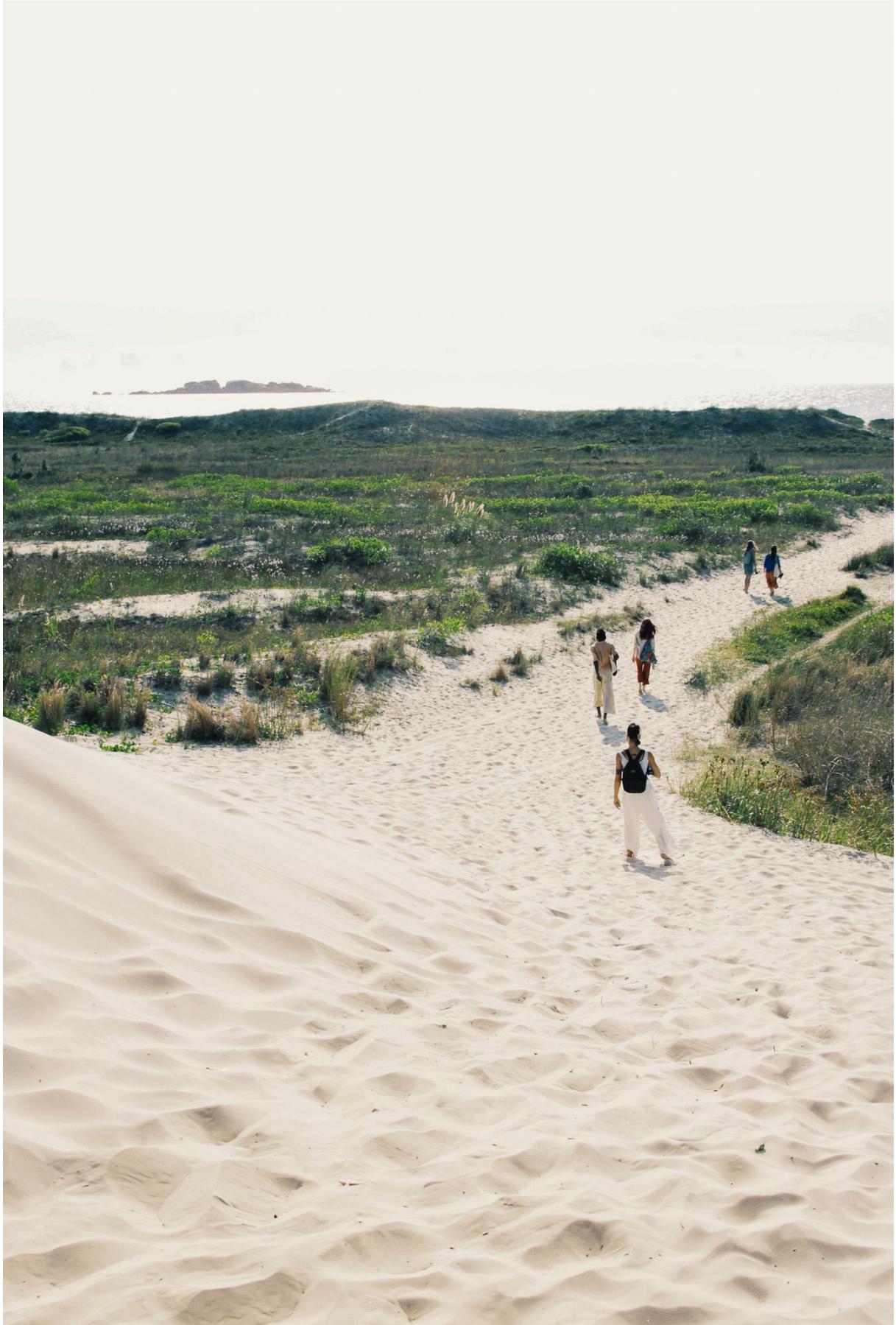
A lei mais misteriosa talvez seja a que rege o mistério que há entre o interno e o externo, entre o estado, ou o sentimento, como diz Jouvét, é a forma. Como dar forma a uma paixão? Como exteriorizar sem cair na exterioridade? Como pode ser feita a autópsia do corpo... do coração? (...) Podemos dizer que o ator ou atriz é um tipo de "autopsiador", um tipo permanentemente

transparente, como nas ilustrações de anatomia. Seu papel é o de mostrar o interior (Mnouchkine, 2010, p. 70).

Como mostrar esse interior? Como ser esse "autopsiador"? Mnouchkine não apresenta uma receita a ser seguida, mas indica caminhos que estão ligados à noção de *escuta*:

Escutar - tudo vem do outro -, receber antes de fazer o que quer que seja, aliás, nunca fazer nada, nunca inventar nada. (...) Não compor, e sim desdobrar cada paixão, buscar o pequeno para encontrar o grande. (...) Escutar as novidades vindas do interior de si mesmo, como dizia Ésquilo. Escutar as novidades vindas do interior do outro. Não enfeitar. Saber que não há movimento sem pausa, ir de uma imobilidade a outra, como os dançarinos que param, até mesmo no ar, olhem para eles! Não há música sem silêncio. Nem força sem calma. Nem oceano que não seja limitado por uma margem. Escutar. (...) Atuar no presente, uma coisa de cada vez. (...) Saber abandonar, se abandonar à versatilidade dos estados. Escutar. Ver o que acontece em si, com certeza, mas também se ver na história, nunca deixar a imaginação fechar as portas. (...) O bom estágio é aquele no qual nós todos descobrimos, ouvimos o que, desde sempre, estava aqui. Disfarçado pelo mundo (Mnouchkine, 2011, p. 177).

Vimos abordagens, processos e relações distintas de improvisação nas artes cênicas. Apesar de possuírem suas características particulares, percebo fundamentos similares que interessam nesta pesquisa: a busca por um estado de escuta e presença que resulta em um corpo disponível, sensível, aberto e poroso a ser atravessado por tudo aquilo que vem de dentro e tudo aquilo que vem de fora. Um corpo que tem o foco de atenção em si, no outro, no espaço e no todo. Que precisa ativar os músculos da imaginação e da percepção. Que faz sua dança entre o seu mar de dentro e seu mar de fora.



3. RESIDÊNCIA ARTÍSTICA ENCONTRO DOS MARES

*Uma borboleta a atravessar o mar
Ou, digamos apenas, mar e borboleta.
Podem ir voando, dentro do mar.
Como seria esse voo?
Ela já está nadando no mar.⁹¹*

3.1 MARES: escolha e preparação do espaço

Quando concretizei o desejo de conduzir e organizar uma etapa prática da pesquisa, tive vontade de realizar uma residência em formato imersivo. Já havia tido a oportunidade de participar como artista de outros cursos e residências em formatos parecidos, como o *Rencontre Internationale de Théâtre en Corse*, na Córsega e o curso intensivo de verão da *Cia. Les Ballets C de la B*, na Bélgica. Além disso, junto com o grupo *Máscara EnCena*, já havia produzido cinco edições da Residência Artística Territórios da Máscara, que aconteceram no Espaço de Residência Artística Vale do Arvoredo, em Morro Reuter/RS. Essas experiências me marcaram significativamente sobretudo pelo caráter intenso de convívio entre os participantes, não somente na sala de ensaio, mas também nas áreas de lazer, nos momentos de refeição e descontração.

Ao optar pela residência neste formato, logo pensei em Santa Catarina, pela proximidade com o mar, natureza abundante e clima agradável em pleno verão. Além disso, tive a oportunidade de ter acesso a um espaço para acolher os participantes na casa dos meus pais⁹², na Praia do Siríu. Ao levar a ideia para minha orientadora, ela me recomendou o espaço da Pousada Villa Coral⁹³, para realização das atividades práticas. Assim, definimos o espaço onde se daria a residência: entre os mares do Siríu e da Gamboa, entre a praia e a sala de prática.

⁹¹ OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 40.

⁹² A casa ocupada para a residência fica localizada no Morro do Macacú, na Praia do Siríu (SC). A casa pertence aos meus pais e foi cedida para a realização da residência. A Praia do Siríu é uma praia em Garopaba/SC. Está integrada ao Parque Estadual da Serra do Tabuleiro, região delimitada da Praia do Siríu até o Morro dos Cavalos, e é considerada área de preservação permanente.

⁹³ A Villa Coral (1998) foi idealizada, concebida, planejada e implantada por Luís Eduardo Marques de Fernandes. Natural de Porto Alegre, com raízes em Bagé, estudou arquitetura e artes na UFRGS, atuou como ator e bailarino em Porto Alegre e São Paulo. A esplêndida natureza da região e a bela paisagem do local inspiraram Duda a adotar o estilo brasileiro e despojado nas construções, que se integram com a natureza e aconchegam o visitante. Para saber mais: <https://www.villacoral.com.br>.

Para viabilizar a produção do evento, contei com o auxílio do músico e compositor Caio Amon⁹⁴, que participou durante a residência criando improvisos musicais como trilha para as propostas de dança geradas. Além da função artística, Caio responsabilizou-se pela parte técnica dos registros em vídeo e áudio e assumiu o preparo da alimentação do grupo. Contei também com a presença da fotógrafa Maria Giovana Schaeffer⁹⁵, que esteve conosco durante todas as práticas, registrando sensivelmente os momentos em fotos. Minha orientadora Suzane Weber esteve presente durante a realização do evento acompanhando as práticas ora participando como improvisadora, ora como observadora, me auxiliando no olhar de fora com sugestões preciosas.

A logística do evento foi pensada de um jeito que as refeições se deram em parte em casa, em parte em um restaurante, no Siriú. Essa fase de pré-produção da alimentação e organização do espaço me auxiliou a direcionar a concentração e a energia para a Residência. Busquei ritualizar a arrumação do espaço em pequenos gestos e detalhes como limpar o espaço, preparar as camas, planejar as refeições e fazer as compras, lavar as verduras e perfumar o ambiente. Me senti preparando o teatro em dia de estreia de espetáculo: uma grande festa.

3.2 PEIXES: escolha dos artistas participantes

Formar o grupo para a residência escolhendo os participantes foi meu primeiro desafio na direção da atividade. Lembrei de Anne Bogart, que no livro *A Preparação do Diretor* (2011, p, 49 - 65), diz que uma das características fundamentais da direção cênica é a violência que está implícita na *escolha*. Escolher entre um ou outro participante me levou a ter que estabelecer certos critérios de seleção. Critérios que, por melhores as intenções, no fim acabam sendo excludentes e, portanto, violentos.

Busquei formar um grupo de pessoas com singulares trajetórias, experiências e entendimentos de dança, teatro e improvisação. O ponto de convergência entre os

⁹⁴ O compositor montou no local dos ensaios uma estação de improviso musical formada por instrumentos acústicos (voz, percussão, flauta pífano), elétricos (guitarra elétrica) e digitais (samplers e sintetizadores), mediados pelo software de produção musical Ableton Live. Através da gravação e repetição de loops em tempo real, foram geradas ideias musicais em constante transformação, reagindo ao movimento dos bailarinos e da condução, assim como propondo elementos novos.

⁹⁵ Maria Giovana Schaeffer é fotógrafa, dj e experience designer. Gosta de brincar com luz e histórias e tem como fonte de inspiração a magia da natureza.

diferentes perfis foi o interesse pela expressão em dança e movimento. Busquei entusiasmo, curiosidade e vontade de dançar. Também procurei artistas e pessoas que estavam com uma prática corporal ativa. Alguns quesitos que foram levados em consideração para a escolha dos participantes foram: artistas da dança e/ou do teatro, artistas com ou sem experiência profissional, pessoas que frequentam minhas aulas de dança e pessoas que não frequentam.

Levei em consideração também aspectos sociais como representatividade de raça e de gênero. A idade dos participantes de modo geral se manteve entre 20 e 40 anos, considerando um recorte geracional jovem. Foi desafiante para mim o quesito representatividade racial, ressaltando a bolha na qual eu vivo, formada na maioria por pessoas brancas. Influenciada sobretudo pelas disciplinas que assisti no mestrado⁹⁶, não quis ceder ao "conforto" de chamar apenas meus conhecidos e amigos. Convidei também pessoas que eu não tinha intimidade ou prévia troca artística e, em alguns momentos, isso me gerou constrangimento. A adesão não foi simples, antes de chegar ao grupo final convidei algumas pessoas que não puderam participar por questões de disponibilidade.

Escolhi algumas alunas (Maria Carolina Aquino, Camila Pinto, Paulinha Passarinha, Catharina Conte e Deliane Souza) e um aluno (Samuel Reginatto), que haviam frequentado as aulas Suculentas ao longo dos últimos dois anos. Com exceção da Catharina, minha troca artística com eles havia se dado somente no âmbito das aulas. Além do critério de serem pessoas alinhadas com o meio profissional da dança e/ou do teatro, considerei importantes outras características: interesse nas atividades propostas em aula, disponibilidade para os movimentos de dança propostos, criatividade e expressividade nas práticas de improvisação. Todos eles, em algum momento, demonstraram estar de acordo com essas características, despertando em mim curiosidade e desejo de troca artística. Para completar o grupo, convidei alguns artistas pontuais, com quem eu já tinha tido alguma troca artística como as bailarinas Georgia Macedo e Paula Finn, e o ator Rodolfo Ruscheinsky. E por fim, através de indicação da Deliane Souza, pude conhecer e convidar o performer

⁹⁶ Sinalizo aqui a importância da disciplina Práticas Cênicas, Relações Étnico Raciais e de Gênero, ministrada pela Profa. Celina Nunes de Alcântara e oferecida pelo PPGAC UFRGS em 2022.

Gabriel Farias. Infelizmente, a Deliane descobriu no dia anterior à residência que não poderia participar, pois foi diagnosticada com Covid-19⁹⁷.

Ficou clara a limitação que um projeto como esse tem em não poder remunerar os artistas participantes, além do difícil momento pandêmico que ainda estava em ação no decorrer do processo: fatores que impossibilitaram a adesão de alguns participantes. Idealmente, gostaria que todos tivessem recebido um cachê pela participação, mas não foi possível devido à falta de bolsa e financiamento para o projeto. Optei por tentar diminuir ao máximo o custo para os participantes e para isso tive que investir um valor na produção (transporte, alimentação e locação da sala de ensaio). Ainda assim, os participantes tiveram gastos com alimentação. Todos os participantes foram testados no dia anterior à viagem para Covid-19⁹⁸.

O grupo final participante da Residência Artística "Encontro dos Mares" foi composto por 09 artistas: Georgia Macedo, Paula Finn, Rodolfo Rucheinsky, Samuel Reginatto, Gabriel Farias, Catharina Conte, Maria Carolina Aquino, Paulinha Passarinha e Camila Pinto. Além desses artistas que estavam como improvisadores, tivemos a presença do músico e compositor Caio Amon, da minha orientadora Suzane Weber e da fotógrafa Maria Giovanna Schaeffer. Ao todo, contando comigo, fomos *13 peixes a nadar no mar*.

Logo após a residência, ainda em fevereiro, desenvolvi um formulário⁹⁹ com algumas perguntas e enviei para que os participantes respondessem. A partir dessas respostas, criei um perfil com a descrição de cada um. Como algumas respostas foram opcionais, alguns perfis ficaram mais completos do que outros. Optei por deixar em aspas as citações diretas. O que não está entre aspas foi adaptado para as minhas palavras.

As citações que acompanham as fotos dos perfis (crédito: Maria Giovana Schaeffer), logo acima na página, foram respostas (1) à seguinte pergunta: *Crie uma frase a ser enviada em uma garrafa para o além mar. Tente incluir a palavra MAR. Não tem tamanho ou formato específico, se deixe guiar pela imaginação e desejo*. Logo abaixo (2) foram descritos perfis/biografias conforme informações repassadas

⁹⁷ Entre as pessoas convidadas que não puderam participar do evento estão as bailarinas Renata Stein, Natália Karam, Luísa Dias Rosa e os bailarinos Luciano Tavares, Manoel Timbaí, Pedro Herencio, Augusto Trainotti.

⁹⁸ O teste foi realizado gratuitamente pelo ICBS-UFRGS. Registro aqui meu agradecimento à minha orientadora e à equipe da UFRGS que me auxiliaram para tornar isso possível.

⁹⁹ O modelo de formulário encontra-se no link: <https://forms.gle/PSLG6wpz4XvXBn4P7>.

pelos artistas, a partir das respostas para a seguinte pergunta: *Conte brevemente em um parágrafo sobre sua experiência em artes cênicas (dança e ou teatro), incluindo formação, experiência profissional e área de interesse.* Por fim, os depoimentos (3) foram respostas à seguinte pergunta: *Se desejar, use este espaço para fazer um comentário (pequena carta) sobre sua experiência na residência encontro dos mares. Algo que ficou ecoando, alguma lembrança ou sentimento que gostaria de compartilhar.* Abaixo das perguntas encontrava-se uma foto da residência, que pode ser vista abaixo.

Figura 9. Videodança *Cardume* (2022), com direção de Camila Vergara.



Fonte: Foto por Maria Giovana Schaeffer.

GEORGIA DE MACEDO GARCIA



(1) Crie uma frase a ser enviada em uma garrafa para o além mar. Tente incluir a palavra MAR. Não tem tamanho ou formato específico, se deixe guiar pela imaginação e desejo.

"Somos mar. Correnteza que carrega células e células de DNA. Nossas fitas enroladas e que guardam e revelam nossas trajetórias. Que navegam em nossas águas salgadas com os nossos segredos. Com os nossos detalhes. Com nossos encantos e desencantos. Nascemos dentro do mar de outro alguém e, no fim, somos acolhidos pela terra, pela água, pelo poder de transformação até virarmos memória de uma correnteza que já passou".

(2) Conte brevemente em um parágrafo sobre sua experiência em artes cênicas (dança e ou teatro), incluindo formação, experiência profissional e área de interesse.

Interessada por corpos em movimento. Bailarina, com formação em dança clássica no Ballet Vera Bublitz, em técnicas circenses de aéreos no Circo Teatro Girassol e dança contemporânea com Eva Schul, além de cursos e residências na área da dança e teatro. Possui larga experiência em dança e performance no âmbito local e internacional. É bailarina da Ânima Cia de Dança e diretora nos projetos autorais "Afluência" e "Água Redonda e Comprida".

(3) Algo que ficou ecoando, alguma lembrança ou sentimento que gostaria de compartilhar.

"Depois de tanto tempo dançando só. Na sala de casa. No quarto. No banheiro. Na cozinha. Tentando encontrar meus movimentos, tentando me manter viva, tentando continuar imaginando. Depois disso, encontrar e compartilhar foi um deleite. Reencontrar e mover junto trouxe brilho para mim. Me trouxe mais para perto de mim. Como disse na outra carta, Camila, obrigada por me trazer de volta. De ter me dado uma dose de antidepressivo. De ter me feito **voltar a imaginar. A entrar e sair de mim através do movimento.** Foi uma delícia mover com todes".

GABRIEL FARIAS DOS SANTOS



(1)

"quando lanço palavras em ti, mar
desafogo aqui

então:
mergulhe em mim

queria dar conta de te gritar, de tanto prazer
que é
escrever com os pés

onde já já irá
apagou"

(2) Performer, ator e bailarino. Estuda Licenciatura em Teatro na UFRGS e trabalha como arte-educador.

"Fez há pouco 10 anos que crio em teatro de maneira mais atenta, passando por oficinas de iniciação à faculdade e profissionalização. Com a dança, antes disso, sempre em lugar de divertimento, dentro do teatro ela ganha espaço para dimensionar meus sentimentos e meu trabalho. Começo a ficar atento à minha dança por cada vez mais pesquisar teatro. Passando por ambas linguagens, experimentei, mais recentemente, nas artes visuais, um triângulo que culmina numa investigação em constante trânsito acerca da arte da performance. Desbravo a performance-arte com a dança, passando pelo teatro. Realizei pesquisas na universidade acerca do específico triângulo. Construo e exponho performances na maioria das vezes assim: dançando e agindo".

(3) "Delírio y dança. aquela manhã clara onde escrevemos com muita potencialidade foi delírio y dança. e sim, mais uma vez tive a certeza: com o corpo todo é a melhor maneira de dar conta do que são os mares daqui".

MARIA CAROLINA SANTOS DE AQUINO



(1)

"sobre a liberdade de criar
[chama]
clama, ama
deixa o fogo rolar na areia até chegar no teu
desejo
diz sim
vai!
e talvez não olhe pra trás - quando o mar
encontra outras águas é de tirar o fôlego".

(2) Seu primeiro contato com a dança foi na

infância, através das aulas de *street dance*. Desde 2017, cursa a graduação em Teatro Licenciatura da UERGS e experimenta oficinas nas áreas de atuação, preparação corporal, audiovisual e acrobacias aéreas. Atualmente, faz parte do Bando de Teatro Popular Revoada e seus projetos "IBIRAIARA NEWS EM: A Grande Reportagem", "Histórias de Canoas com Dona Ca" e "Se essa rua fosse minha", e recentemente foi bailarina no 36º Natal Luz de Gramado.

Dona Ca" e "Se essa rua fosse minha", e recentemente foi bailarina no 36º Natal Luz de Gramado.

"Durante a pandemia, descobri as aulas "Suculentas" da Camila Vergara e desde então sigo explorando a improvisação em dança e o movimento: lugar que me desperta desejo, assim como a dança aérea, o teatro de rua e o teatro na escola".

(3) "Na primeira manhã meus **mares de dentro transbordaram e me vi vulnerável** em meio a um grupo de pessoas que recém estava conhecendo. É estranho às vezes esse lugar "de ser a mais nova". Mas não me deixei afundar em meus medos e inseguranças, de pandemia e de vida. Fui acolhida e acolhi colegas. Senti prazer e liberdade, em dupla, em grupo e sozinha (como no exercício final do último dia). Os **desafios de estar presente e escutar enquanto se propõe coletivamente** também estiveram presentes, mas não impediram de me jogar pro movimento (ou para o não mover. é difícil parar quando se está há muito tempo querendo mover). Sou feliz de ter participado desse momento, dessa preciosidade sonhada pela Camila e vivida por todes nós. Sigo reflexiva, encantada... As conduções da Camila, a presença da Suzi em nossas práticas, as músicas do Caio, a Maria e sua câmera, os olhares e presença da Camila, Catha, Paulinha, Ge, Gabi, Samuca, Rodolfo e Paula me marcaram e me inspiraram, me inspiram. Obrigada".

CATHARINA CECATO CONTE**(1)**

"Aos próximos que virão depois do mar:
eu gostaria de tê-los conhecido".

(2) "Diretora, atriz, professora, filmmaker e

criadora. Formou-se em Teatro (UFRGS) e Produção Audiovisual (PUC-RS). Iniciou sua carreira aos 9 anos e desde então atuou em diversos espetáculos de teatro e projetos audiovisuais. Apresentou-se em diversas cidades do Brasil e também em Portugal, Nova York e Londres. Como artista, é movida pela ideia de subversão com amor e seu trabalho busca trazer à tona um olhar transgressor, cômico, crítico e feminino sobre a realidade. É colaboradora do grupo

Legal Aliens Theatre e StoneCrabs Theatre, em Londres. Em 2021, participou do reality show Futuro Ex-Porta, do grupo de comédia Porta dos Fundos. Dirigiu recentemente THE YELLOW TRAFFIC LIGHT, de Isabella Sperotto, que estreou no NSFD 22, em Leicester, UK. Sua área de interesse se dá na relação entre: corpo, palavra e mídia".

(3) "Obrigada por me lembrar do que sou feita e de como **penetrar o que está por volta**".

SAMUEL RODRIGUES REGINATTO



(1)

"Nessa abundante atmosfera, eu observo que a luz refletida nas ondas foi espalhada para todos os lados. Estava ali, disponível. E sempre estará.

Então com o meu movimento, eu conduzo a energia luminosa. Não sei se atravesso o ar ou o mar.

Essa inTENSÃO é infinita, mas é o fundo do mar que não permite o estático e quebra meu fluxo de energia e expõe outra vez a areia molhada. Tenho meus pés já afundados e não consigo me mexer, mas é aqui o ponto de transmissão do movimento do meu mar de fora com o mar escondido em mim".

(2) Ator profissional e entusiasta de dança e de acrobacias. Em constante experimento e estudo dos movimentos do corpo e de como inseri-los nos mais diversos espaços possíveis de arte. Estudante de kung-fu e capoeira.

(3) "Aqui não falo em amor romântico, porque não é por uma pessoa, mas a maneira como eu consegui transmitir foi fazendo essa relação de amor romântico por outra pessoa (risos). Me sinto como se estivesse **apaixonado**. Como se eu tivesse passado um final de semana na praia com um grande amor e tivesse rolado tudo perfeitamente. Com altos e baixos, momentos de choro de tristeza e felicidade. Com certeza um final de semana de muita **emoção**. E aí eu cheguei em casa sozinho e esse meu amor também foi pra casa dele. Então fico na vontade de reencontrar esse amor e viver a vida toda juntos. Foi muito motivante para mim. Foi uma oportunidade de reencontro com a arte e comigo mesmo tbm. Espero que tu tenhas encontrado muitos amores nesse finde também".

PAULA BARCELLOS FINN

(1) "O mar de dentro também é um rio de sangue".

(2) Artista em dança, pesquisadora e professora de dança contemporânea. Iniciou na dança flamenca, onde ficou 20 anos. Seu primeiro contato com a dança contemporânea foi através da Graduação em Licenciatura em Dança, na UFRGS (primeira turma). Fez parte do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre e aprofundou os estudos com artistas de fora que passaram por Porto Alegre. Criou espetáculos e performances junto a coletivos e também em parcerias com musicistas.

"Tenho muito interesse na dramaturgia do corpo, das tarefas físicas que geram estados corporais, a ideia da autonomia do corpo através do conhecimento e o improviso".

(3) [Não houve relato].

RODOLFO LEME RUSCHEINSKY



(1) "Me perdi no mar relutando contra as certezas da correnteza.

Esqueci o oxigênio, mas encontrei o meu corpo.

Movimento com objetivos não faz um bom marinhaio.

Às vezes o caminho mais longo é o que está do nosso lado.

Se descobrir é se perder e perder é encontrar o mar.

Na busca de mim, me banhei no oceano e descobri o mundo".

(2) Formado em Teatro pela UFRGS, e em cinema pela Unisinos. Atua em diversas áreas do teatro, cinema e dança. Participou de diversas montagens em teatro e dança gaúchas, além de atuar em no cinema e séries de televisão. Sua experiência com dança se dá sobretudo no *breaking*. Seus estudos começaram com tutoriais no Youtube que evoluíram para encontros presenciais em *rodas de breaking*. Atualmente utiliza a metodologia de composição do *breaking* no seu treinamento como ator.

(3) "Para mim, improvisar é uma luta contra si mesmo. Contra as certezas e os pontos de chegada. É aprender a se permitir a ser livre, é permitir o outro entrar na sua liberdade, acolher, ser acolhido. Entrar em uma folha limpa e não ter medo de sujá-la. **O equilíbrio perfeito entre ser e deixar ser.** Trabalhar em conjunto para fazer emergir o que está escondido em nós, não há nada mais previsível do que alcançar um objetivo, improvisar é fazer o nosso silêncio criar vida e transformar o invisível em visível, é unir e transformar as poéticas individuais em uma poética coletiva, um consciente coletivo. Improvisar não tem só a ver com o novo, o inédito, o inexplorável. **Tem a ver com o que está transbordando no nosso mar interno e precisa sair, escoar**".

PAULINHA PASSARINHA



(1)

"Assim como o mar
amar
é puro improvisar".

(2) Começou na dança quando pequena, através do ballet clássico e estudou jazz, dança contemporânea, sapateado, hip hop e dança de salão. Formou-se na Graduação Tecnológica em Dança na ULBRA. Seguiu praticando yoga com regularidade até encontrar, anos depois, o acroyoga e o contato improvisação. "Em isolamento, durante a pandemia, encontrei com Camila Vergara e William Freitas, que expandiram muito minha percepção sobre a dança, a vida e o improviso. E agora estou aqui, alinhando meus pés de volta a esse trilho".

(3) "Improvisação me traz a necessidade, inerente à prática, de lidar com a frustração, com a capacidade de aceitar o que vem. Contentamento

(santosha, em sânscrito) é um dos valores ensinados na filosofia do yoga que, quando cultivado, ajuda a pacificar a mente. Assim, **percebo o improviso como uma prática em si, de desenvolver escuta, presença, honestidade, tendo o movimento, a entrega para o momento, como fim, mas, principalmente, como meio.** Desenvolver a habilidade de caminhar em presença e cultivar esse estado, aprendendo também como gerar esse estado. Conhecer os degraus internos, as camadas. Exercitar a coragem para atravessá-las. Algum conhecimento e domínio sobre a arte do transe não acidental. Outra reflexão que faço é sobre a necessidade do entretenimento, que, sim, é uma função da arte, porém, a prática não tem obrigatoriamente essa necessidade, nem para quem assiste nem para quem vivencia o **cardume**. É natural surgirem estados de estranheza, silêncios desconfortáveis e esmagadores e a lida com isso é, para mim, dos grandes "plins". Não forçar entretenimento. Claro que se pode ter esse propósito cenicamente, mas, até para momentos de propósito cênico se aprimorarem, me parece importante praticar também sem a vontade de entreter. Se conhecer. Encontrar-se nesse lugar de despropósito despretensioso. Brincar. Será que tem como? Então me encanta isso do improviso como prática: **descobrir como abrir as torneiras**, para onde escorre a energia, de onde busco, no que me apoio para acessar o estado (transe?), conhecer melhor a ponte e seus obstáculos para encontrar-se disponível e, quando acessar os estados, dar conta de vivenciá-los e aprofundar".

CAMILA PINTO



(1)

"Uma corrente - em forma de força e ancoragem - que guia em direção ao mar".

(2) Possui prática continuada em dança há pelo menos 20 anos, com ênfase no Ballet Clássico, tendo percorrido diversos estilos. Aos 15 anos, ao ter uma lesão grave no joelho treinando para um concurso, desistiu de ser bailarina clássica. A partir de então, teve contato com a fisioterapia, área na qual seguiu os estudos. Formou-se Bacharel em Fisioterapia (UFCSPA) e começou a trabalhar profissionalmente com reabilitação física na doença de Parkinson. Atualmente, investiga no Doutorado (2019-), os efeitos da dança na doença de Parkinson.

(3) "A resistência e o conflito em me **entregar** (principalmente na arte de atuar e performar) foi muito **caótico**. Quando cheguei no primeiro dia da residência, me senti muito crua em não ter experiência com o teatro. Pensava que a dança era a minha única aliada naquele momento. Mas, por muito tempo, **me garanti na dança coreografada, moldada por outros corpos que não o meu**. No fim, eu estava mesmo "crua" tanto do teatro quanto da dança. A improvisação veio como uma oportunidade desafiadora de entender o que eu sou capaz de fazer. O fato de sentir que eu não sabia de mais nada, me oportunizou largar de mim todas as frases, pensamentos, conceitos e crenças que eu tinha sobre mim mesma e meu movimento. **Criei um espaço vazio** que se preencheu de coisas significativas. Aprendi, com dor e amor, a me esvaziar para me preencher do que havia no espaço coletivo para ser manifestado. Essa vulnerabilidade e entrega só foram possíveis depois dos dois primeiros dias, quando o grupo se fortaleceu. O apoio e o olhar generoso do grupo foram peças chaves e indispensáveis para o meu crescimento individual e social".

CAIO AMON



(1)

"As ondas do mar-resultado, do mar-tecido, mar-malhado. As tramas individuais de cada onda formam outras ondas, imprevisíveis na complexidades destes encontros. Quando a onda que sobe encontra a onda que desce, nos seus auges diametralmente opostos, se anulam. São forças, grandes forças que tornam-se não-força. Quando pequenas ondas se encontram no auge de suas possibilidades, uma grande onda se forma. São pequenezas que tornam-se uma grandeza ilimitada. Assim funcionam as ondas sonoras, combinando-se. Acho que assim funcionamos nós, quando nos reunimos para criar".

(2) "Componho trilhas sonoras para teatro e dança desde 2001, tendo colaborado com artistas como Máscara Encena, Eva Schul, Eduardo Severino, Ato Cia. Cênica, Renata de Lélis e Liane Venturella. As trilhas para Expresso Paraíso e Habitantes D'Ela foram premiadas com Melhor Trilha no Festival Açorianos de Teatro e as trilhas para "Imobilhados". e " 2068" foram indicados para festivais regionais e nacionais. Recentemente venho explorando a improvisação musical com instrumentos eletrônicos no diálogo com a dança em pesquisa com Camila Vergara".

(3) "Ficou ecoando o luxo de isolar-se em uma ilha de foco, em preocupar-se apenas com a improvisação e com as colaborações. Navios naufragados, violinos sintéticos e câmera na mão - **corpos de cardume**".

3.3 PLANEJAMENTO: sobre aquilo que eu desejei

Os esboços de planejamento para as atividades práticas da Residência começaram a ser feitos primeiramente como rabiscos, escritos à mão no meu diário de bordo. A partir deste momento, compartilharei alguns excertos do meu diário de bordo iniciando com a data e local em que foram escritos e seguindo com o trecho selecionado em formato de citação.

[24 de agosto, Praia da Tereza]

Quero conduzir até o estado do corpo atravessável e depois deixá-los livres. Quero pegar pela mão, mostrar caminhos, mas depois me retirar e assistir. Quero assistir a dança, como rastros, como restos. Restos de uma condução. O que fica? Será possível reconhecer a condução na dança? Será possível imaginar o caminho percorrido até ali?

Abrir o corpo para estar atravessável, como um zíper, abrir o peito. Vísceras, coração, pulmões, tudo exposto. Pode ser infectado. Bactérias. Pode ser perigoso e haver dor. Há dor no corpo atravessável.

Em um segundo momento, a pedido da minha orientadora, reescrevi o planejamento em um documento antes da realização da Residência. O exercício de planejar as atividades que seriam desenvolvidas me desafiou a pensar sobre o objetivo de cada proposta. Qual pergunta estava por trás de cada exercício proposto? Afinal, como a escolha das atividades se conectaria com a pesquisa em questão? Desde que comecei a rascunhar um possível planejamento de uma grande improvisação, até o primeiro dia do encontro, foram surgindo novas ideias e alguns pontos foram repensados. O planejamento detalhado encontra-se no Apêndice A, mas resolvi trazer aqui as atividades planejadas, para que se tenha como um ponto de referência na beira do mar a ser buscado, caso a maré nos leve.

Mapa ou lista de propostas, atividades e exercícios:

Atividades Introdutórias:

1. Roda de conversa e apresentação dos participantes.

Expectativa do encontro: criação coletiva de um *mind map*.

Objetivo: estabelecer um ponto de partida comum a todos e estabelecer um clima de acolhimento e de conexão do grupo.

Sem certo e errado, estamos aqui para experimentar e explorar.

Para este momento, pretendo disponibilizar canetinhas e uma grande folha de papel pardo para que o grupo possa começar a traçar ideias e expectativas para o encontro.

A pensar: dinâmica de apresentação e de elaboração do *mind map*.

2. Encontros individuais em formato de entrevista prática: Camila + participante.

Para este momento pretendo me reunir com um participante por vez para fazer algumas perguntas a fim de conhecê-lo melhor.

Objetivo: estabelecer uma conexão individual com cada participante e gerar material para improvisação.

Para este momento penso em perguntas norteadoras que podem ser respondidas verbalmente ou em forma de movimento. Escolher 2 perguntas por participante. Uma mais "formal" e outra mais "poética". Exemplos (a pensar):

- Algo que você queira contar sobre o seu mar de dentro.
Qual o seu mar de dentro? ou O quê é o mar de dentro para você?
- Algo que você queira contar sobre o seu mar de fora.
Qual o seu mar de fora? ou O quê é o mar de fora para você?
- O que é improvisar para você?
- Improvisar dança, gesto, movimento, teatro? Quais as fronteiras e diferenças?
- Como é possível as águas sobrevoarem em um sonho?
- Você precisa abrir uma torneira. Qual escolher? Quais torneiras precisam ser abertas?

A decidir se essas perguntas/respostas serão gravadas ou se o registro se dará apenas no diário de bordo.

Propostas Práticas:

1º Parte: Conduções verbais e corporais propostas por mim.

Eu assumo o lugar de quem conduz.

1. Chegada e percepção de si.

Condução prática proposta por mim que visa convidar os participantes a uma escuta interna. Olhar para dentro de si, perceber como o corpo está, perceber a respiração, perceber os desejos, as inquietações, o contato do corpo com o chão.

Como está o meu mar hoje? O quão agitadas ou calmas estão minhas águas?

2. Sensibilização

Condução prática proposta por mim que visa sensibilizar os corpos para a prática de improvisação, por meio da ativação dos 5 sentidos: tato, paladar, olfato, visão e audição. Ênfase nos aromas: perfumar o espaço.

3. Despertar o corpo para se mover: primeiras danças.

Condução prática para um despertar suculento, cremoso, espiralado e aerado entre plano baixo, médio e alto, chegando ao deslocamento do corpo pelo espaço e iniciando primeiras danças e relações de grupo.

4. Qualidades de movimento: elementos da natureza

Condução prática pelos quatro elementos da natureza (terra, fogo, água e ar) visando experimentar diferentes estados e qualidades de movimento no corpo.

5. Qualidades de movimento: energias, imagens e estados corporais

Condução prática para diferentes qualidades de movimento a partir de imagens: corpo esqueleto sem músculos, corpo na banheira, corpo com cócegas, corpo que bóia, corpo que toca bateria, corpo *slow motion*, corpo forte, corpo virtuoso, corpo lânguido, corpo exausto, corpo vulnerável, etc.

6. Improvisação como dramaturgia/composição

Condução verbal (guiança) para improvisação como composição (início, meio e fim): escrever cartas, fazer magias com as mãos.

2ª parte: Jogos de improvisação sem condução verbal e corporal

Eu assumo o lugar de quem faz a proposta inicial, assiste, comenta e toma notas.

O que ficou? O que restou? O que reverbera da primeira parte aqui?

7. Improvisação livre em roda

O grupo faz uma roda, um por vez entra, propõe uma improvisação, finaliza e sai. O outro entra e assim por diante. Até que pequenos duos possam começar a surgir. Foco na exploração corporal, no desenvolvimento do movimento e da dança.

8. Improvisação livre com plateia

O grupo forma uma plateia. Uma dupla propõe uma improvisação. Foco na relação espacial (compondo com o espaço) e no jogo com a dupla (compondo com o outro).

9. Improvisação pré-estruturada

Estabelecer um percurso com ponto de partida e ponto de chegada. Os participantes devem passar pelo percurso estabelecendo os tempos e intensidades a partir da percepção do outro. Essa atividade pode acontecer em 2 formatos diferentes: metade do grupo faz e a outra observa e todo grupo faz junto.

Além dessas atividades que constam neste planejamento, alguns dias antes da residência, resolvi incluir outras duas. Nos dias prévios ao encontro, estava inspirada pela imagem do grupo como um **cardume de peixes**. Adaptei o exercício de improvisação teatral "Coro e Corifeu", que conheci através de Serge Nicolai para o modelo "Cardume e Peixe-Guia". Não sabia como nem quando isso entraria no planejamento das práticas, mas sabia que seria uma proposta a ser investigada. Lembrei também dos exercícios de improvisação que havia feito em oficinas de "ViewPoints", através da leitura de "O Livro dos ViewPoints" e anotações presentes no meu caderno. Um dia antes do grupo chegar em casa, planejei uma condução que incluía andar pelo espaço, parar, saltar, acelerar, desacelerar e assim por diante. Minhas experiências prévias com o jogo e a improvisação teatral apareceram nas vésperas como as últimas passageiras a entrar no barco.

3.4 DADOS LEVANTADOS

A Residência Artística Encontro dos Mares aconteceu entre os dias 10 e 13 de fevereiro de 2022, entre a Praia do Siriú e a Pousada Villa Coral, na Praia da Gamboa, situadas no estado de Santa Catarina. Os encontros práticos de investigação foram registrados em fotos e vídeos e eu estive microfonada na maior parte do tempo. Sendo assim, foi feito registro em áudio das conduções feitas por mim durante a maioria das práticas. Dos artistas-colaboradores, coletei alguns depoimentos em áudio e outros em forma de desenhos e textos, que foram propostos ao final dos encontros. Durante

o período da Residência, sempre que conseguia, escrevia impressões que me atravessavam no momento em um diário de bordo. Trago aqui uma tabela com a especificidade e quantidade de material coletado durante as práticas propostas na Residência:

Tabela 1. Dados Levantados Residência Artística Encontro dos Mares.

	10/02 (quinta)	11/02 (sexta)	12/02 (sábado)	13/02 (domingo)
Fotos	Sim (45)	Sim (504)	Sim (190)	Sim (242)
Vídeo	Não	Sim (2h50)	Pouco*	Sim (2h10)
Áudio	Não	Sim	Não	Sim
Desenhos	Não	Sim (8)	Não	Sim (7)
Diário de Bordo	Sim	Sim	Sim	Não

*Neste dia, tivemos um problema com o registro em vídeo e não tenho a gravação completa da prática, infelizmente. Tem poucos trechos que totalizam 6 minutos. A estratégia que utilizei para tentar diminuir os danos causados com isso foi reunir o grupo em uma reunião no Zoom, algumas semanas após a Residência para falar sobre o que havia acontecido neste dia. Foi uma tentativa de reconstruir a prática, a partir dos depoimentos do grupo e das minhas memórias e anotações. Tomei notas e gravei toda a reunião.

Além das atividades práticas desenvolvidas foi realizada a filmagem de uma improvisação na beira do mar, que teve como objetivo gerar um exercício de criação em videodança. Este material foi registrado em vídeo (duração de 28 minutos) e também em fotos. Somando todos os registros das atividades desenvolvidas durante a Residência, contamos com mais de 5h30min de gravação em vídeo/áudio e aproximadamente 980 fotos.



4. ILHAS: ANÁLISE DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA "ENCONTRO DOS MARES"

A partir dos dados levantados na Residência Artística Encontro dos Mares, busco estabelecer uma análise de algumas práticas desenvolvidas naquele contexto. O foco está no meu papel enquanto condutora e diretora em improvisações guiadas. Para isso, selecionei alguns eixos temáticos, que optei por chamar aqui de *ilhas*. Tendo em vista uma ordem cronológica, com início no primeiro dia e finalização no último dia, as ilhas estão divididas em: Ilha 1 **Embarcação**, Ilha 2 **Travessia**, Ilha 3 **Cartas ao Mar**, Ilha 4 **Cardume** e Ilha 5 **Desembarcação**. A Ilha 5, diferencia-se das demais, pois assume o caráter de fechamento e conclusão da residência, ao invés de propor uma descrição e análise.

Em cada ilha busco compreender como as atividades propostas se relacionaram com as questões iniciais da pesquisa, tendo em vista minhas escolhas enquanto artista. Por quais caminhos percorri? O que eu esperava e o que de fato aconteceu? Quais desafios surgiram? Quais funções eu assumi perante o grupo e as improvisações? Quais resultados surgiram em termos de dança?

Segue na próxima página, um quadro sintético com a separação dos subcapítulos de análise, conforme data e local de realização das atividades.

Tabela 2: Data/local dos Capítulos de Análise

DATA	TURNO	LOCAL	ILHA	SUB-ILHA
10/02/2022	tarde	Siriú - praia	4.1 Embarcação: chegada e apresentação	4.1.1 Chegada: caminhada em dupla até o mar.
11/02/2022	manhã	Siriú - deck	4.1 Embarcação: chegada e apresentação	4.1.2 Boas-vindas: prática de sensibilização dos 5 sentidos.
11/02/2022	manhã	Siriú - deck	4.1 Embarcação: chegada e apresentação	4.1.3 Primeiras improvisações: como nos apresentamos?
11/02/2022	tarde	Gamboa	4.2 Travessia: improvisações guiadas	4.2.1 Escuta: grupo, tempo e espaço.
11/02/2022	tarde	Gamboa	4.2 Travessia: improvisações guiadas	4.2.2 Abrindo torneiras para o movimento.
11/02/2022	tarde	Gamboa	4.2 Travessia: improvisações guiadas	4.2.3 Reverberações: o barco toma seu rumo.
12/02/2022	tarde	Gamboa	4.3 Cartas ao Mar: um convite à imaginação e à emoção	4.3.1 Sardinhas Apaixonadas
12/02/2022	tarde	Gamboa	4.3 Cartas ao Mar: um convite à imaginação e à emoção	4.3.2 Corpo-Carta: em busca da expressividade do gesto.
12/02/2022	tarde	Gamboa	4.3 Cartas ao Mar: um convite à imaginação e à emoção	4.3.3 Reverberações: cartas embriagadas
13/02/2022	manhã	Siriú - praia	4.4 Cardume: improvisação coletiva com regras estabelecidas	4.4.1 Improvisação com base no formato de um cardume de peixes.
13/02/2022	manhã	Siriú - praia	4.4 Cardume: improvisação coletiva com regras estabelecidas	4.4.2 Improvisação com base em roteiro.
13/02/2022	manhã	Siriú - praia	4.4 Cardume: improvisação coletiva com regras estabelecidas	4.4.3 Improvisação com gravação de vídeo ao vivo.
13/02/2022	tarde	Gamboa	4.5 Desembarcação: encerramento da residência	4.5.1 Última travessia: conclusões sobre a prática de improvisação guiada

13/02/2022	tarde	Gamboa	4.5 Desembarcação: encerramento da residência	4.5.2 Encerramento: re-apresentações
13/02/2022	tarde	Gamboa	4.5 Desembarcação: encerramento da residência	4.5.3 Conclusões finais

4.1 ILHA 1 EMBARCAÇÃO: chegada e apresentação

Como começar? O que propor para iniciar? Como chegam? Como se apresentam? Como eu me apresento? Neste capítulo discorro sobre as atividades iniciais propostas, que tiveram como objetivo sensibilizar os corpos para percepção e conhecer os participantes por meio de improvisações-apresentações. Escolhi atividades e práticas de improvisação para introduzir alguns conceitos fundamentais para a pesquisa: sensibilização, percepção e presença. As atividades foram divididas em três momentos:

4.1.1 Chegada: caminhada em dupla até o mar.

4.1.2 Boas-vindas: prática de sensibilização dos 5 sentidos.

4.1.3 Primeiras improvisações: como nos apresentamos?

O dia estava ensolarado e a moqueca de peixe já estava no fogão quando chegaram os dois carros com os participantes da residência. Um misto de expectativa e nervosismo tomava conta de mim. Algumas pessoas pareciam se sentir mais à vontade enquanto outras estavam mais tímidas. No almoço passei alguns recados sobre a casa e como iriam funcionar os nossos dias. Em seguida, subimos para o deck para fazermos as apresentações oficiais. Para começar, fizemos uma roda com todos sentados em círculo. Como se apresentar através da fala e do diálogo? Sugerí que contassem um pouco quem eram e qual o papel da dança em suas vidas, buscando falar sobre suas motivações e expectativas para o encontro.

Falei sobre como eu tinha chegado até ali, sobre a relação entre o teatro e dança na minha trajetória e um pouco sobre o que eu entendia pelo encontro do mar de dentro com o mar de fora. Salientei que as práticas que faríamos dali em diante seriam experiências de improvisação, algumas guiadas e outras mais abertas.

Compartilhei também o desejo em fazer uma improvisação filmada na beira da praia, ao final da Residência. Todos ficaram entusiasmados com a ideia.

4.1.1 Chegada: caminhada em dupla até o mar

*Lembrar de certas passagens. Fechar os olhos para ver no tempo.*¹⁰⁰

Na sequência das apresentações, lancei a primeira carta ao grupo: em duplas, caminhar até a praia com uma pessoa da dupla vendada. Este caminho, que tem a duração aproximada de uns 20 minutos, passa por uma estrada (na época de terra), por uma ponte, por dunas de areia e desemboca na beira do mar. Sugeri que o grupo tentasse perceber um pouco do seu mar de fora, através da percepção do espaço e dos sons do ambiente, mas também que ficassem atentos ao mar de dentro através de sensações, memórias, imagens que poderiam surgir ao sensibilizar a percepção.

Como formar duplas? Sugeri que se escolhessem espontaneamente após a apresentação, mas não funcionou. Eles ficaram constrangidos em ter que se escolher e pediram que eu desse alguma ideia de como poderia se dar a escolha. Então pedi que todos colocassem a venda e de forma aleatória encontrassem sua dupla. Eu fui acompanhando a travessia observando as duplas, tentando reparar seus comportamentos, como se moviam e sobre o que conversavam.

Logo que começou a atividade, eu percebi que algumas duplas estavam conversando muito, não sobre a experiência em si, mas sobre assuntos diversos. Me dei conta que eu poderia ter sinalizado a importância do silêncio antes, mas fiquei com receio de interferir durante a atividade. Então, na metade do caminho, quando inverteram internamente os papéis de quem conduzia e quem estava vendado, sugeri aos mais falantes que tentassem vivenciar o caminho mais atentos à sensorialidade, aos sons do espaço e deixassem as conversas para um outro momento.

Quando chegaram às dunas, local em que já se escuta bem o barulho do mar, eu disse que poderiam experimentar trocar de condutor novamente ou fazer como quisessem no final da caminhada. Ninguém trocou, mas a Geórgia e a Paula quiseram ir as duas vendadas. Elas estavam bem seguras, desde o início investigando uma caminhada com o mínimo de toque e palavras possível. Então fui cuidando delas,

¹⁰⁰ BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. Poema: Olhos Parados. São Paulo: LeYa, 2013. p. 60.

sinalizando verbalmente quando se perdiam no espaço. A Paula passou para os quatro apoios e usou os apoios das mãos nas dunas, parecendo um animal explorando o espaço. Quando todos chegaram perto do mar, eu sugeri que corressem de braços abertos em direção à água. Muitos experimentaram a sensação de correr vendados em direção ao mar. Eu nunca fiz isso, mas imagino que seja como estar à beira de um abismo. Por fim, tomamos banho de mar.

Antes de voltar para casa, fizemos uma roda para trocarmos impressões sobre a atividade. Alguns comentários dos participantes foram anotadas no meu diário de bordo: percepção alterada do topo da cabeça e da sola dos pés; sensação de pisar no chão modificada; sensação de aguçamento dos sentidos (sobretudo olfato e audição); sensação de medo e vontade de vencer o medo; sensação de se sentir mais confortável no momento em que assumiu o caminhar de um "personagem"; percepção de ter concentrado a tensão gerada pelo medo em uma parte isolada do corpo; sensação de cuidado com o corpo do outro e de maternidade.

É interessante notar que além da sensação de percepção alterada mediante o despertar dos sentidos junto à restrição da visão, sentimentos de desconforto e de medo afloraram. Sentimentos conflituosos e que apareceram depois em outras práticas de improvisação.

Figura 11. Prática de chegada: caminhada até a praia.



Fonte: Fotos por Suzi Weber (verticais) e Maria Giovana Schaeffer (horizontal).

4.1.2 Boas-vindas: prática de sensibilização dos 5 sentidos

Na manhã seguinte, iniciamos o dia no deck com mais uma prática de sensibilização em dupla. Dessa vez, com ênfase nos cinco sentidos principais (visão, olfato, paladar, audição e tato) através do uso e manipulação de objetos e aromas, como óleos essenciais, escovas, bolinhas e tecidos. Antes disso, propus uma pequena introdução em que, de maneira improvisada, desenvolvi mais uma estratégia para formar duplas.

Eu pedi que o grupo formasse um círculo e desse as mãos uns aos outros. Em um primeiro momento, orientei que fechassem os olhos e se concentrassem em suas respirações. Que percebessem o topo da cabeça em relação ao céu, como os pés pisavam no chão e como as mãos tocavam as mãos das pessoas ao lado. Então, que abrissem os olhos e se enxergassem. Ficamos um tempo assim, sem pressa. Tentei dilatar o tempo através dos olhares. Quanta coisa pode ser dita e sentida em uma simples troca de olhares? Quanto tempo pode durar esse instante?

Lancei então o primeiro desafio: soltar as mãos juntos. Seria possível o grupo soltar as mãos no mesmo instante, de modo coletivo, como em um passe de mágica? Eu não gostaria ver onde ou em quem começava o movimento. Estimulei para que sentissem as digitais até o último segundo do toque e alertei para que percebessem o quanto estavam conduzindo/impondo e o quanto estavam recebendo/não impondo. Sugeri para tentarem buscar um equilíbrio delicado entre receber e propor, encontrando o caminho do meio, propondo assim a busca de ser surpreendida pela sutileza do descolar das digitais.

A partir dos olhares, pedi que formassem duplas. No dia anterior, as duplas haviam sido formadas pelo acaso do encontro dos corpos. Agora, pelo encontro do olhar. Parece ter tido um pouco menos de acaso aqui, como se a possibilidade de enxergar ampliasse a força de escolha. Enquanto eles se olhavam, lancei algumas perguntas tais como: Com quem vocês se conectam? Quais olhares atraem mais? Ao encontrarem-se em duplas, eu pedi que se juntassem encontrando alguma forma de ir ao chão. Alguns experimentaram deslizar juntos para o chão, já explorando o contato e o peso dos corpos na ação de empurrar e receber, enquanto outros encontraram caminhos mais individuais a partir de um rolamento da coluna.

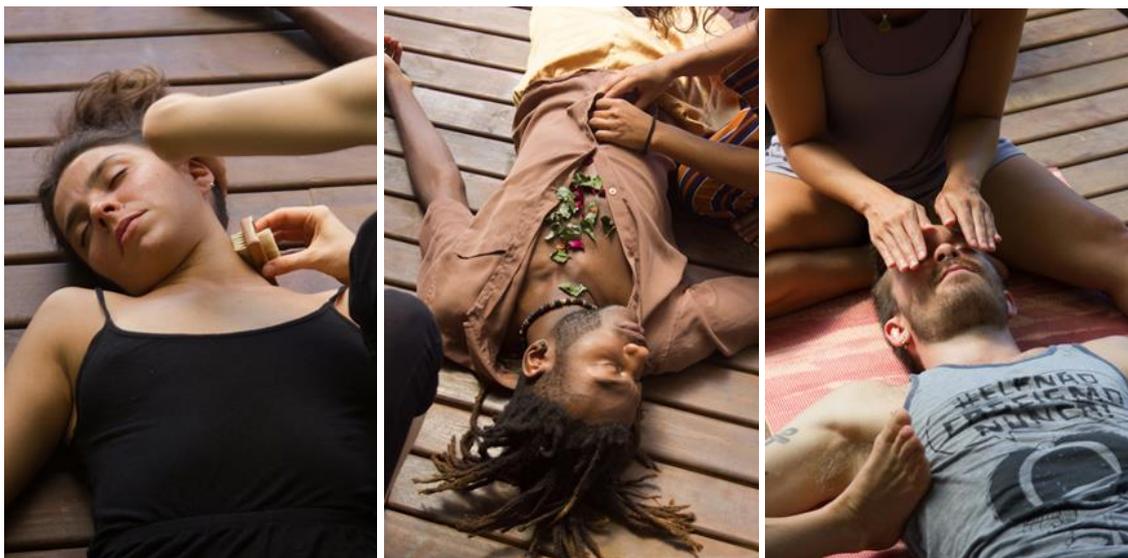
Figura 12. Roda seguida de encontro de duplas.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Então, começamos efetivamente a prática de aguçar os sentidos. Cada dupla desenvolveu seu próprio ritual a partir dos elementos e objetos disponíveis. Algumas duplas concentraram-se mais nos estímulos táteis enquanto outras nos estímulos aromáticos. Sugeri que observassem se estavam fazendo no outro aquilo que receberam ou se estavam experimentando e propondo algo novo. Alertei sobre a importância de cuidar do corpo do outro, fazendo no outro somente aquilo que gostaria de receber. Enquanto iam fazendo a prática fui lançando algumas perguntas para que eles pudessem ir elaborando: como os estímulos externos influenciam o seu mar de dentro? Quais memórias, lembranças e imagens surgem a partir desses estímulos? Quais outros espaços-tempos vocês habitam na imaginação a partir desses estímulos sensoriais?

Figura 13. Sensibilização dos cinco sentidos.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

A escolha em propor o início da prática com a caminhada de olhos vendados e a sensibilização dos cinco sentidos se deu por eu entender que antes de iniciar práticas de dança era necessário propor um movimento de chegada e estabelecer um ponto de partida. Como começar? Essa pergunta esteve presente em meus pensamentos nos dias que antecederam à residência. Desde o planejamento eu tinha o intuito de iniciar com alguma prática de sensibilização. Algo que convidasse o grupo para chegar. Chegar no espaço, chegar no corpo, chegar no instante presente. Silenciar para poder escutar.

Jussara Miller (2016), ao apresentar uma sistematização da Técnica Klauss Vianna, conta que para que a dança aconteça é necessário que o corpo esteja disponível. A técnica está dividida entre processo lúdico, processo dos vetores e processo criativo. Nos interessa aqui especialmente o que se refere ao início do processo lúdico, que consiste em "acordar" o corpo:

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal para presença corporal, ou seja, da "dormência" para o "acordar", e, conseqüentemente, disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo (Miller, 2016, p. 54).

A autora atenta para o fato de que é comum observar bailarinos chegarem com movimentos "cristalizados" em certos padrões e modelos de dança, dificultando o trabalho de escuta do corpo, contrapondo-se às vezes aos leigos que muitas vezes chegam com certo "frescor de movimento", favorável ao trabalho. Essa comparação entre os bailarinos e os leigos merece ser borrada, visto que existem bailarinos que trabalham técnicas da educação somática e que podem encontrar-se mais preparados para práticas de escuta, assim como amadores que, justamente pela falta de prática, apresentam muita resistência ao silenciamento. Com mais ou menos experiência nesse tipo de vivência, o importante para mim foi propor um momento de escuta:

Não existe dança se não houver primeiro o corpo. Assim, iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora. É necessário que guiemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente (Miller, 2016, p. 59).

A atividade proposta de caminhar com os olhos vendados e aguçar os sentidos para perceber um pouco do mar de dentro e de fora teve como intuito estabelecer a *escuta* como nosso ponto de partida. Escutar dentro do corpo, enxergar as imagens sensoriais que aparecem quando nossa visão é apagada:

Geralmente, endereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Essa interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda a nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para o universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenham paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras (Martins, 2021, p. 77-78).

Eu queria que todos pudessem silenciar juntos observando aquilo que naturalmente já estava acontecendo dentro de si. Encontrar um ponto de partida em comum para assim embarcarmos rumo ao movimento, cada um carregando sua mala mais preciosa: sua presença.

4.1.3 Primeiras improvisações: como nos apresentamos?

Calma

*Já está acontecendo.*¹⁰¹

Para finalizar a manhã e dar início às práticas de improvisação, propus uma *improvisação livre* em dupla que buscasse responder à seguinte pergunta: Como você se apresenta em uma primeira improvisação? Estabelecemos uma parte do deck para ser a área cênica e outra parte para ser a plateia. O grupo posicionou-se de frente para a área cênica e sentou-se para assistir. Um por um, formando duplas, deveria entrar e se apresentar através de uma improvisação. Neste momento, falei que estava liberado inclusive o uso da voz ou de texto, não estabelecendo nenhuma regra ou limite para a improvisação. A tarefa era entrar em cena e "simplesmente estar", sem se preocupar em propor nada ou em fazer uma cena "boa". Falei que teríamos muitas oportunidades para nos apresentarmos ao longo dos encontros e que eles não precisavam se preocupar em fazer uma apresentação que desse conta de todas suas complexidades.

Essa proposição foi inspirada em um exercício de improvisação que fiz conduzida pela artista Liane Venturella¹⁰² chamado por ela de exercício de "não atuação". Quando fiz, ela propôs que fizéssemos uma improvisação sem "atuar", isto é, buscando apenas estar no momento presente e deixar com que as coisas acontecessem. Estar aberto para receber. Na época, lembro que essa improvisação foi extremamente desafiadora para todo o grupo, mas até hoje lembro da sensação de estar em cena. Acredito que tenha sido uma das vezes em que mais me senti presente em uma improvisação. Um dos momentos mágicos que me instigaram até hoje a querer compreender.

Inspirada por esse exercício, busquei através dessa primeira improvisação entender como cada um se apresentava tendo a busca pela presença como objetivo. Foi a maneira que encontrei de enxergar pela primeira vez com certo distanciamento em relação aos participantes, isto é, sem estar envolvida em uma condução. Sentei para assistir e tentei interferir o mínimo possível. Em alguns momentos, no entanto,

¹⁰¹ DUDUDE. **Ela Sentou na Cadeira**. 2019. p. 68

¹⁰² Liane Venturella é atriz e diretora teatral. Trabalha em Porto Alegre com teatro e cinema. Esse exercício foi proposto na II Residência Artística Territórios da Máscara (2017) conduzida pela artista e teve ênfase no estudo das máscaras inteiras expressivas.

senti necessidade de interferir com algum comentário que auxiliasse aqueles que se pareciam perdidos. Foram os primeiros comentários enquanto improvisadora-condutora em exercício de direção.

Relatar o que aconteceu em cada improvisação foi uma tarefa que eu não consegui realizar no dia. Escrevi no diário: "Difícil relatar aqui o que aconteceu nas cenas, pois tanta coisa aconteceu. Tanta coisa já está acontecendo". Volto então ao meu objetivo principal com essa análise e busco compreender o quê desse exercício pode ser útil para a análise. Deparo-me então com um ponto importante, que explico a seguir.

Quando encerramos as cenas, logo comentei com a Suzi sobre como algumas cenas tinham sido interessantes. Sem me dar conta, estava emitindo uma opinião sobre as cenas, separando-as entre as "cenas boas e as não tão boas". Mas afinal era esse o objetivo do exercício? Não fui eu mesma quem disse para o grupo não se preocupar em "acertar"? Como minimizar juízos de valores? Então, lembro que a Suzi comentou sobre a importância de eu perceber qual papel eu gostaria de assumir dali para frente. Se eu queria estar como facilitadora ou como diretora. Qual seria então a diferença entre ser diretora e ser facilitadora? Afinal, como eu me apresentaria para o grupo? Essa questão me fez refletir dali em diante e será discutida na sequência à descrição das improvisações.

As improvisações aconteceram entre as seguintes duplas: Rodolfo e Paulinha, Geórgia e Catharina, Carol e Samuel, Paula e Gabriel, Rodolfo e Camila. A partir da lembrança das cenas e análise das fotos a seguir vou traçando algumas considerações:

Figura 14. Improvisação 1: Rodolfo e Paulinha.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Iniciaram de costas e ficaram um tempo olhando a paisagem (imagem 1). Foi bonito este momento. Deram o tempo para serem atravessados pela paisagem que enxergavam. Em seguida passaram para um jogo físico, sem o uso da palavra, como se experimentassem movimentos inspirados no Contato-Improvisação (imagem 2). Interessante notar que o Contato-Improvisação era uma técnica/bagagem de dança bem presente na trajetória da Paulinha. Em alguns momentos, o Rodolfo trouxe um tom cômico, tentando tornar a cena engraçada. Fiquei com a impressão de que ele estava tateando, procurando pistas para fazer uma boa cena, enquanto a Paulinha estava despreocupada com o resultado. Interessante notar que um estava mais preocupado do que o outro com o resultado ou em "agradar" a plateia.

Figura 15. Improvisação 2: Catharina e Geórgia.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Rapidamente as duas apresentaram uma grande conexão e a impressão foi de que o jogo estava muito fluido. A Catharina trouxe a voz através da palavra falada (imagem 2) e a Geórgia embarcou na proposição respondendo através de movimentos e sussurros (imagem 4) para a Catharina. A Geórgia abriu os braços de um jeito que me remeteu a um pássaro. Também imaginei uma árvore em determinado momento. O abraço entre as duas remeteu a um universo de afeto e sororidade (imagens 1 e 3). Entre pássaros e afetos, pude conhecer elas vendo além do que me era apresentado, convidando minha imaginação a entrar em jogo. Possível pista para uma diretora.

Figura 16. Improvisação 3: Maria Carolina e Samuel.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Desde o início os dois estabeleceram um jogo com algum tipo de contato físico (imagem 1). Pareciam dois irmãos gêmeos siameses ou duas pessoas cheias de afeto que não querem se desgrudar (imagem 3), como se buscassem no contato com o outro o conforto para a cena. O Samuel estava mais ativo na cena, propondo inclusive movimentos de manipulação na Carol (imagem 2), enquanto ela estava mais receptiva e deixando ser guiada pelas proposições dele. Em um momento encontraram uma folha e jogaram com ela, foi um acaso bonito. De novo aqui apresentam-se dois polos em que um é mais propositivo do que o outro e o contato físico como um caminho para a conexão entre a dupla.

Figura 17. Improvisação 4: Paula e Gabriel.

Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Os dois estabeleceram conexão através do olhar logo no início (imagem 1). A partir de então jogaram entre si, mas também com o espaço (imagem 2). Houve momentos em que enquanto um se movia o outro silenciava e escutava (imagem 3), ficando claro onde estava o foco da cena, num jogo de pergunta e resposta. Também experimentaram diferentes formas de contato físico, portagens e abraços (imagens 4 e 5). Através do movimento, exploraram diferentes níveis, velocidades e intensidades. Os movimentos abstratos me remeteram a diferentes animais e fenômenos da natureza como furacões. Finalizaram felizes, como se tivessem vivido um momento de grande prazer (imagem 6).

Figura 18. Improvisação 5: Camila e Rodolfo.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Inspirados pelas improvisações anteriores, os dois experimentaram alguns movimentos próximos aos que haviam acontecido anteriormente, como jogos de contato físico (imagem 3). A Camila ficou a maior parte do tempo de costas para o público, o que me gerou a impressão de que ela estava nervosa ou em conflito (imagens 1 e 2). Aos poucos ela foi embarcando nas propostas do Rodolfo, que ficou experimentando diferentes abordagens. Em determinado momento, já um pouco ofegante, ela parou de se movimentar, sentou e respirou olhando para o público. Todos na plateia respiraram juntos. Foi o momento que eu mais pude atravessá-la e conhecê-la.

Logo após as improvisações, distribuí folhas e canetas coloridas e pedi que desenhassem ou escrevessem impressões sobre o que tinham vivido até ali. Poderiam ser relativas às últimas improvisações ou às práticas anteriores de sensibilização. Compartilho aqui algumas reflexões trazidas pelos participantes em forma de escrita ou desenho:

Paulinha: "Pretender? Estar? Receber? Respirar. Qual a distância entre a espontaneidade e o forjar? Eu estava ali. Inteira. Agi. Mas aconteceu também. Deixei fluir, mas interferi. O quanto de ação está presente na "não ação"? O quanto de atividade na passividade? Ou seria permeabilidade? Serenar o mar de dentro para poder navegar em paz. Vento ou chuva tanto faz, se o que me derruba é meu próprio mal estar. Me coloco no jogo para esse enrosco aos poucos liberar."

Gabriel: "Um desejo repentino em me afastar sem deixar de dar as mãos, e os braços, o tronco. Como se eu fosse um furacão em ultra mar."

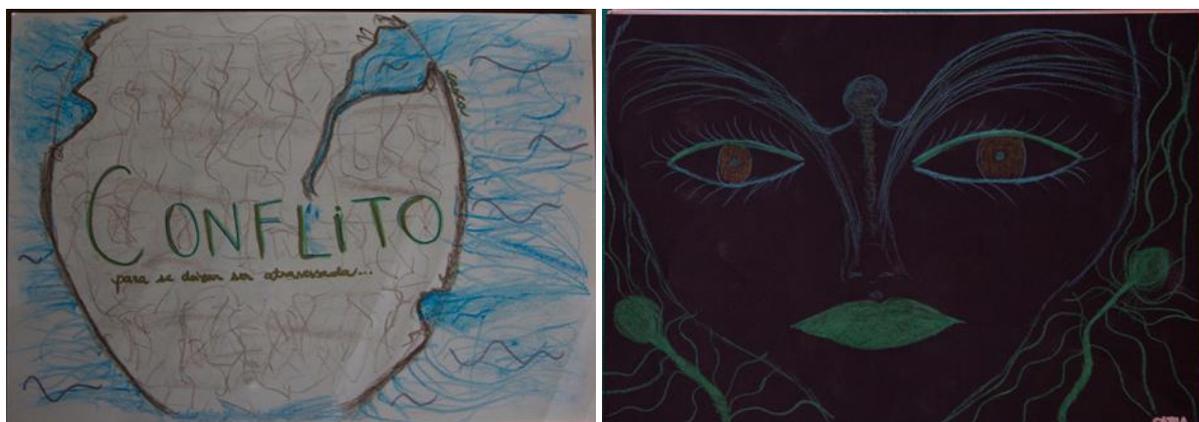
Paula: "Dizer sim para o outro e também para si. A água de dentro também é um rio de sangue. Dentro e fora nem sempre são opostos. Uma espiral: estar interessado torna-se interessante."

Camila: "Das bordas da casca: rigidez e fluidez. Confiar. Deixar-se perder o controle. Permitir-se ser atravessada. Medo do desconhecido. Medo de rejeição. Descontrole. Atravessamento. Transparência. Grupo. Suporte."

Carol: "Respiração. Acontecimento. Confiar e me entregar ao mar. Não ver, sentir. Revelar (de dois é melhor do que sozinha). Toque. Aperta, torce, gira, arranha, acaricia, olha, esfrega, chacoalha, tira, oferece, enxerga. Complexo né?"

Samuel: "É difícil ser árvore. Pé com pé e a folhinha escondida."

Figura 19. Desenhos feitos pelos participantes.



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara: Desenho 1 (Camila Pinto) e Desenho 2 (Catharina Conte).

A partir desse primeiro exercício de improvisação-apresentação, pude perceber algumas características presentes nos participantes. Falamos sobre presença, sobre escuta e proposição. Fiquei com a impressão de que alguns ficaram tensos, nervosos e até mesmo frustrados com o resultado de suas improvisações, enquanto outros saíram com a sensação de que fizeram ótimas cenas. O quê apresentaram de si? E como eu lidei com isso? Afinal, como eu me apresentaria para eles dali em diante? Volto então ao questionamento sobre a função que eu gostaria de assumir no contexto da residência, buscando compreender os desdobramentos dessa escolha.

Entendo que as fronteiras entre as funções da direção e da docência são porosas. Costumamos pensar na figura do diretor como artista, mas nem sempre pensamos no professor como artista. Isso nos leva a observar a distinção entre os papéis do professor e do artista, que muitas vezes acompanha o senso comum, insistindo em separar e por vezes reduzir o papel do professor. Os melhores professores que eu tive, tanto de dança quanto de teatro, tinham suas práticas artísticas fora de aula, mas principalmente, portavam-se como artistas dentro da sala de aula. Para mim, um bom professor é aquele(a) que coloca-se em estado de criação e de improvisação, sendo capaz de inventar, improvisar e criar com seus alunos, portanto, de ser artista, em aula.

Enquanto professora, inúmeras vezes assumo o papel de diretora em sala de aula, e isso se dá desde a maneira como eu conduzo uma cena, até a maneira como eu idealizo e desenvolvo o roteiro para uma performance das alunas, em prol de uma visão que tenho como intuito realizar com o grupo. Esses processos em sala de aula servem como terreno fértil para questões de pesquisa, e também impulsionam muitas das minhas ideias e desejos de criação. Muitas das práticas investigadas na Residência Encontro dos Mares, conforme veremos nos próximos capítulos, já haviam sido, em alguma medida, investigadas por mim como professora em sala de aula de dança.

Ao mesmo tempo que penso que o fazer artístico não deve afastar-se do fazer educacional, entendo que não basta ser artista para ser professor. Existe uma série de questões pedagógicas que alguns artistas desconhecem por falta de formação, seja através de uma graduação em licenciatura e/ou estudos na área. Para a pesquisadora Isabel Marques¹⁰³ (2014), existe inclusive certo descaso de artistas em relação à educação/ensino, negando-se a rever conceitos de educação, ensino e aprendizagem, e reproduzindo aquilo que aprenderam sem desenvolver processos críticos: "Se houver qualquer relação entre o ensino de dança e um processo de educação crítico e transformador, não, não basta ser artista para ser professor" (Marques, 2014, p. 232).

¹⁰³ Pedagoga pela USP, Mestre em Dança pelo Laban Centre (hoje Trinity Laban) e doutora em Educação pela USP. Diretora do *Caleidos Cia. de Dança* e do Instituto Caleidos, em São Paulo, capital. Autora de livros como "*Ensino de dança hoje*", "*Dançando na escola*", "*Linguagem da dança: arte e ensino*" e "*Interações: criança, dança, escola*".

Marques afirma que a dança/educação deve ser compreendida e vivenciada como uma área de conhecimento híbrida e relacional. A autora criou o termo artista/docente em 1999, entendendo que este não separa a educação de suas possibilidades de criação: "Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais" (Marques, 2014, p. 231). Sendo assim:

O artista/docente, tal qual proponho, não se configura como um professor que dança, ou que mantém uma carreira artística paralela às suas atividades docentes. O artista/docente é, tampouco, um artista que ensina nas horas vagas de seu trabalho artístico. Em minha proposta e carreira profissional, o artista/docente constitui-se no hibridismo, assim como a dança e a educação. O artista/docente é aquele que, numa mesma proposta, dança e educa: educa dançando e dança educando, consciente das duas ações fundidas que exerce (Marques, 2014, p. 235).

As pesquisadoras Ana Paula Zanandréa¹⁰⁴ e Patrícia Fagundes¹⁰⁵ (2020) defendem igualmente uma não cisão entre as funções, lembrando que os processos de criação artística, docente e acadêmica devem se retroalimentar, ao invés de renderem-se às concepções de dualidade que permeiam a sociedade como "corpo/mente, sujeito/objeto, ativo/passivo, masculino/feminino, prática/teoria, processos (ensaios)/resultado (espetáculo)" (p. 220). Para elas, não deve haver cisão entre as identidades de pesquisadora, professora, diretora¹⁰⁶, produtora, mas sim "uma conjunção corpórea: elas se embaralham na nossa matéria. O corpo que pesquisa e é pesquisado está atento, em constante movimento, buscando sempre uma adequação à caminhada geral do processo" (Zanandréa; Fagundes, 2020, p. 221).

Segundo Patrícia Fagundes (2016, p. 165-166), podemos pensar no papel da diretora nas artes cênicas contemporâneas como responsável por criar mecanismos provocadores de relações, a partir de dois fatores que estão vinculados de um lado, ao artesanato da cena, isto é, às técnicas de composição espetacular e, de outro lado, ao planejamento do processo de ensaios/criação. A autora complementa, dizendo que

¹⁰⁴ Diretora e Assistente de Direção e Produção da Escola de Dança (UFBA). Doutora em Artes Cênicas pela UFRGS, mestra em Artes Performativas pela Université Libre de Bruxelles, e em Teoria e Prática das Artes pela Université de Nice, Bacharel em Teatro – Direção pela UFRGS.

¹⁰⁵ Professora associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC da UFRGS. Encenadora.

¹⁰⁶ Optei por deixar no feminino, visto que estou traçando relações com o meu papel como diretora e as autoras também são mulheres. Inclusive no artigo *O corpo da diretora*, as autoras fazem essa mesma opção deixando todas funções no feminino (diretoras e atrizes).

o período de ensaios pode ser visto como prática artística, isto é, como "obra", onde trabalha-se na esfera do imprevisível, posto que humano. Assim, Fagundes define o papel da diretora como uma artista relacional:

Conduzir um processo de ensaios é articular um mecanismo que só acontece através da colaboração entre pessoas; envolve jogo e festa, é uma máquina que provoca e administra encontros, uma experiência onde os papéis de ator e espectador, artista e observador, se alteram constantemente, e a "obra" é uma produção compartilhada entre várias pessoas. Se o que o artista produz em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo, o diretor é um artista na medida que propõe a constituição de microterritórios relacionais, ou seja, um dispositivo de ensaios que gerará um espetáculo (ou não) que em si é outra proposta relacional (quer funcione ou não) (Fagundes, 2016, p. 165).

Pensar no meu papel enquanto artista relacional na residência convida a ampliar a visão para além das práticas de dança e improvisação que são analisadas aqui. Convida a olhar para o meu papel como diretora também enquanto produtora, isto é, responsável pela idealização e organização do evento como um todo, incluindo ações que vão desde a elaboração do cardápio e dos momentos de celebração até o planejamento de cada atividade prática.

Com base nessas colocações, hoje percebo que a tarefa de definir uma função para eu assumir na residência dali em diante é mais complexa do que me pareceu na época. Ao ser questionada sobre a função que eu assumiria, pensei que assumir uma postura de professora/facilitadora me levaria a conduzir o grupo com foco nos processos individuais de cada um, acentuando as singularidades, evitando comparações e sobretudo colocando-me a serviço do outro, isto é, facilitando o caminho do outro. Pegando pela mão e conduzindo para que cada um saísse da Residência com a sensação de ter aprendido e descoberto algo para si. Assumindo esse papel, talvez eu teria dado maior atenção àqueles que se sentiram frustrados, buscando agir de forma mais acolhedora e incentivadora ao final das improvisações. E o que eu levaria disso? Qual seria o meu propósito com isso? Qual a descoberta que eu teria ao final da Residência? O que, afinal, tornaria a Residência diferente das aulas que eu já vinha ministrando regularmente?

Como mencionei acima, percebo-me diretora quando sigo uma visão de algo que gostaria de investigar, uma fagulha de inspiração, um desejo de criação. O entusiasmo gerado ao assistir alguns momentos das improvisações despertou em mim um desejo em seguir pela direção daquilo que me despertava curiosidade. Eu

queria tentar ver cada vez mais momentos que brilhassem aos meus olhos e foi com base nisso que planejei o próximo encontro. Compreendi então, naquele momento, que gostaria de me colocar dali em diante como diretora. Percebi que as práticas a partir de então estariam no terreno da criação de uma linguagem em dança desenvolvida por mim. Escrevi no meu diário: "Magia. Quando a magia acontece?" Minha função dali em diante estaria a serviço dessa curiosidade.

Ao ler os textos de Marques (2014), Zanandréa e Fagundes (2020) e Fagundes (2016), percebo que não há necessidade em definir uma função. Compreendo que minha posição está relacionada ao termo artista/docente mencionado anteriormente, bem como à direção relacional proposta por Fagundes. Deste primeiro dia de prática, até o final da Residência, transitei entre as funções de improvisadora, condutora, coreógrafa, facilitadora, professora, produtora e diretora. Um encontro de muitos mares, em que o meu corpo improvisa enquanto conduz, ao mesmo tempo que propõe uma composição coreográfica que acontece no momento presente. O norte a ser seguido, no entanto, estava claro: seguiria a navegação pelas águas da *criação*.

4.2 ILHA 2 TRAVESSIA: prática de improvisação guiada

Neste capítulo, adentro as primeiras práticas que aconteceram na Pousada Villa Coral, na Praia da Gamboa. Restrinjo-me ao primeiro dia nesse novo espaço, sexta-feira (11/02) à tarde, com a duração aproximada de quatro horas. Para a análise deste encontro, amparo-me na gravação em vídeo (2h50min), em fotos e em alguns registros no diário de bordo. Recorro ao registro da prática em vídeo para transcrever minhas indicações, buscando costurá-las com algumas explicações a fim de tornar a leitura mais objetiva. Ao final, busco estabelecer algumas relações com referências práticas e teóricas.

Apesar de a prática de improvisação guiada analisada aqui ter acontecido ininterruptamente, sem intervalo entre uma etapa e outra, resolvi dividi-la em dois momentos para fins de análise nos itens 4.2.1 Escuta: grupo, tempo e espaço e 4.2.2 Abrindo torneiras para o movimento.

Na sequência à essa etapa, aconteceu uma prática de improvisação coletiva em grupo, em formato de apresentação, isto é, com metade do grupo assistindo. Ao todo foram duas improvisações e escolhi não as analisar aqui, visto que não se tratam de práticas guiadas. Com o foco em observar como a primeira etapa reverberou nessas improvisações, optei por apontar alguns pontos relevantes para a pesquisa. Essas observações encontram-se ao final no item 4.2.3 Reverberações: o barco toma seu rumo.

4.2.1 Escuta: grupo, tempo e espaço

Escuta pressupõe o sentido de ouvir, mas vai além, entende o corpo disponível para o outro. Como possibilidade de legitimar o outro. Escuta como estado de criação. Como geradora de criação artística. (SPRITZER, 2020, p. 34).

Tudo que acontece no peixe do outro, me atravessa.

Iniciei propondo um aquecimento pelas águas do *mar de fora*, com o objetivo de aguçar a escuta ao outro e a percepção em grupo, bem como estabelecer certos parâmetros básicos de tempo e espaço. Para isso, baseei-me em práticas que incluem caminhadas pelo espaço, jogos com bolinhas e exercícios inspirados pelos

viewpoints desenvolvidos por Anne Bogart. Caminhos conhecidos meus, e que se baseiam sobretudo em referências no âmbito das práticas teatrais. Neste momento não fizemos uso de música, mas era possível perceber o som da rua composto pelo canto de passarinhos e galos, latidos de cachorros e sons de árvores balançando. O tempo de duração foi de aproximadamente 25 minutos.

A partir de agora recorro à transcrição das minhas falas que foram gravadas durante as práticas. Para diferenciar as duas escritas, optei por deixar esses momentos entre aspas indicando com o travessão e quebra de linha as indicações entre uma pausa e outra. A transcrição será entremeada por comentários e análise.

Para começar, indiquei que caminhassem pelo espaço da sala atentos uns aos outros:

- "Vamos começar caminhando pelo *espaço*.
- Como se tivesse uma lanterna no peito. Passar por alguém e iluminar. Manter o coração de frente para os outros.
- Stop. Quem acabou de passar por ti? Qual detalhe podemos compartilhar de alguém que vimos? Voltar a caminhar".

Aos poucos fui introduzindo aspectos da relação do corpo com o espaço, por meio de formações em grupo:

- Como em um passe de magia, sem combinar, vamos tentar fazer um círculo. Buscar a mesma magia que aconteceu ao soltar as mãos de manhã.
- Um por um deve parar no espaço. Um por um deve voltar a andar. Sem atropelamentos.
- Como um caleidoscópio, vamos criando formas pelo espaço. Dois grupos de cinco pessoas. Observar distâncias entre um grupo e outro.
- Observar as formações dos grupos. Observar se já aparecem discursos, narrativas pela posição dos corpos no espaço.
- Uma pessoa sai andando e outra deve andar atrás, observando como essa pessoa anda e detalhes no corpo do colega. Até que todos andam.
- Relação com o todo e com a dupla. Dois focos de atenção. Pequenas relações e situações que podem começar a surgir a partir disso. Quem está seguindo vai tentando imitar, copiar, roubar para si o jeito do outro. Vai tentando ser um

pouco o outro. Se aproximar e se afastar do outro. Roubar a alma do outro e colocar no seu corpo.

- Além de caminhar, também pode parar e sentar. Stop. Perceber novamente se há alguma narrativa ou discurso nos corpos em suas posições agora.
- Inverter as duplas. Somente metade do grupo deve estar sentada e a outra metade em pé. Foco no outro e foco no grupo.
- Abandona a dupla. Ainda consegue estar conectado por um fiozinho com ela? Sem necessariamente precisar estar seguindo ou olhando. Perceber ela no espaço".

Neste momento baseei-me em um dos *viewpoints* de Anne Bogart denominado de relação cinestésica, dentro da categoria do tempo, que se caracteriza por ser "uma reação espontânea ao movimento que ocorre fora de você; o *timing* no qual você responde aos eventos externos de movimento ou som; o movimento impulsivo que ocorre a partir do estímulo dos sentidos" (Bogart, 2017, p. 27). A relação cinestésica foi aqui abordada no momento em que indiquei que metade do grupo ficasse no plano alto (na vertical) e metade do grupo ficasse no plano baixo (sentados) espontaneamente, sem combinar previamente quem faria o quê. A ação de levantar ou subir deveria ser uma reação, um reflexo da ação do outro.

Introduzi então bolinhas como mais um elemento para o jogo, buscando aguçar as noções de foco, escuta e atenção:

- Mais um foco, com uma bolinha que passa pelo grupo. Escolham como passar a bolinha. O que muda no corpo? O que muda na base (dos pés)?
- Duas bolinhas. Perceber se todos estão jogando, se não estão jogando sempre para os mesmos. Se desafiem a jogar para alguém que está mais longe. Três bolinhas. Farol aceso. Cruzar o espaço, não andar somente em círculos.
- Andar somente em linhas retas. Ângulos retos para mudar de posição. O que muda?
- Jogar a bolinha em movimento ou pausar para jogar. As curvas começam a voltar. Stop".

Com o grupo já atento ao jogo, propus algumas imagens para instigar relações espaciais:

- "Vamos imaginar que somos estrelas no céu e vamos buscar a harmonia delas no espaço. Como elas se aproximam e se afastam. Vamos equilibrar o espaço com nossos corpos, como as estrelas no céu.
- Vamos imaginar que há tinta nos pés. Caminhar imaginando que está deixando marcas no chão, pintando um grande quadro no chão. Pisar reforçando a marca de alguém ou pisar deixando uma nova marca. Stop.
- Rebobinar. Ver se é possível fazer o caminho de volta. Stop".

Aqui introduzi mais um *viewpoint* conhecido como topografia e que representa a paisagem, o desenho que criamos ao nos movermos pelo espaço: "Para entender um padrão de chão, imagine que a base dos seus pés está pintada de vermelho; ao se mover pelo espaço, o desenho que se desenvolve no chão é o padrão de chão que emerge no tempo" (Bogart, 2017, p. 30). Eu propus ainda a imagem de estrelas no céu, que ouvi certa vez em uma prática de *viewpoint* conduzida por Adriano Basegio¹⁰⁷ (2015)¹⁰⁸, em que ele convidou a turma a sair para a rua e observar as estrelas no céu e indicou que buscássemos reproduzir aquela harmonia no espaço cênico.

Por fim, propus algumas velocidades a fim de encontrar uma pulsação em comum:

- "Vamos encontrar a velocidade desse grupo, de um a dez. Dez é o máximo que podemos chegar correndo e um é o mínimo, em slow motion. Pulsar juntos. Não somente a pisada, mas também a batida do coração e a respiração. Transitar algumas vezes entre as velocidades. Até voltar para a velocidade 10 e parar, stop. Fechar os olhos".

Ao abordar as velocidades, recorri à noção de andamento que para Bogart (p. 26) é a medida da velocidade na qual um movimento acontece; o quão rápido ou devagar algo acontece, isto é, em uma gradação entre o médio e o rápido. É importante salientar que trabalhar as velocidades, assim como as outras noções

¹⁰⁷ Adriano Basegio é ator, diretor e professor de teatro. Cofundador da Cia do Giro e Diretor/Coordenador Pedagógico do TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre, tem formação em Mimo Corporal com Thomas Leabhart (Paris) e École Philippe Gaulier (Paris) e aperfeiçoamento na SITI Company - Técnica Suzuki e Viewpoints (Nova York). Adriano foi meu professor no Curso de Formação de Atores do TEPA (2011).

¹⁰⁸ A oficina "Tempo, espaço e composição - o jogo rítmico do ator em conjunto", ministrada por Adriano Basegio, aconteceu em Porto Alegre, em 2015. Produção: Cômica Cultural.

apontadas anteriormente, é algo bem comum em práticas teatrais e não restringe-se ao universo dos *viewpoints*. Pelo contrário, exercícios que têm como base esses princípios podem ter inspiração em diferentes fontes.

Entendo que a prática de *viewpoints* auxilia a constituir aqui uma base importante para aquilo que eu entendo como mar de fora. Um mar que, para Bogart, pode ser libertador, tendo a escuta e a resposta cinestésica como base:

Se alguém passa correndo por você - use isso! Se o grupo de repente passa para um movimento lento - use isso! Permita que tudo mude você. Embora seja este um dos estágios mais difíceis do processo, ele também pode ser o mais libertador. Esse é o momento em que você retira do indivíduo o ônus de "ser interessante", de "ser inventivo", de "criar coisas". Se o indivíduo está aberto, escuta com todo o seu corpo, precisa apenas receber e reagir. Essa é a Resposta Cinestésica (um Viewpoint de Tempo): a imediata, não censurada, resposta a um evento externo a você (Bogart, 2017, p. 63).

Entendo que a escuta à qual Bogart se refere está relacionada à *poética da escuta* tematizada pela artista e pesquisadora Mirna Spritzer (2020), conforme vimos no capítulo 2.2. Relaciono esse pensamento ao momento da prática em que eu indico para o grupo escutar e "tentar ser como o outro, roubando a alma do outro para si". Essa imagem de "roubar a alma de alguém", ouvi em uma aula da artista Morena Nascimento (2020), quando ela falava sobre um corpo atravessável. Esse entendimento está presente na prática de "Cardume" e será aprofundado no capítulo 4.4. No capítulo 4.3.1 Sardinhas Apaixonadas, proponho uma relação entre a noção de escuta vista aqui com a ideia de interesse.

Figura 20. Caminhadas e corridas em grupo.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

4.2.2: Travessia nº 1: abrindo torneiras para o movimento

Para dar seguimento à condução, convidei o grupo a aguçar a percepção para o *mar de dentro*, buscando escutar dentro de si. Propus a abertura de certas *torneiras* (Nicolai, 2012) e convidei os corpos ao movimento. As referências práticas deste segundo momento se dão sobretudo através de oficinas que fiz com Morena Nascimento (2020 - 2021) e com o bailarino Shamel Pitts¹⁰⁹ (2017), da técnica de dança contemporânea *Gaga Dance*, criada por Ohad Naharin.

Figura 21. Mestres inspiradores: Morena Nascimento, Shamel Pitts e Serge Nicolai.



Fontes: Foto 1. Morena Nascimento /Guto Muniz (2010) - Foco in Cena; Foto 2. Shamel Pitts / Gadi Dragon (2019) - Agenda da Dança; Foto 3. Serge Nicolai (vertical) / Wikipedia.

Me inspiro na bailarina Morena Nascimento, quando trago algumas imagens compartilhadas por ela em aula, que serão vistas em seguida como as plantas trepadeiras e os peixes a pularem para fora da água, mas também na estrutura da

¹⁰⁹ Shamel Pitts (1985 -) é bailarino e coreógrafo, nascido em Nova York. Possui formação pela *Juilliard School* e é certificado como professor na linguagem de movimento *Gaga Dance*. Integrou a *Batsheva Dance Company* sob direção de Ohad Naharin, por sete anos. É bolsista do Guggenheim 2020 e bolsista em coreografia da *New York Foundation for the Arts*. Saiba mais: <https://shamelpitts.com/bio/>

improvisação, que eu chamo aqui de "travessia". Inspiro-me no arco espacial e temporal de práticas de improvisação guiada que fiz com ela, que se caracterizaram por iniciar no plano baixo, passar pelo plano médio e chegar no plano alto, e que tiveram como intuito conduzir o(a) bailarino(a) por um percurso em certo tempo e espaço.

Para começar essa fase, na sequência ao *stop*, que encerra a transcrição anterior, indiquei que fechassem os olhos e fossem aos poucos soltando o peso do corpo em direção ao chão:

- "Fechar os olhos e abrir as pálpebras para dentro. O que se move na aparente imobilidade? Perceber os pés tocando o chão. Perceber o topo da cabeça em relação ao céu. Perceber as *luas das mãos* e o ar tocando nas digitais. Que temperatura tem o ar? Imaginar gotas pingando pelos dedos no chão, como se cada braço fosse um pano de água molhada.
- Derreter as bochechas, o rosto, os ombros, a bacia. Relaxar, derreter e pesar o corpo até entregar o corpo todo para o chão.
- Observar como o corpo toca o chão. Observar se existe um lado que está mais amigo do chão do que outro. Sentir a temperatura do chão em contato com a pele. Como o chão toca a pele e a pele toca o chão.
- Como se estivesse no colo da mãe, que é o chão. Entregar o corpo para o colo do chão".

O chão aparece como um elemento importante para o início dessa travessia. Pode representar o cais para o barco atracar ou o fundo do mar. Morena sugere que se estabeleça uma relação erótica do corpo em contato com o chão, assim como Laurence Louppe:

O chão como suporte, parceiro amoroso ou renúncia. (...) É a superfície de ressaltado, mas também a superfície que nos transporta e que registra em nós a experiência do corpo embalado, quando a nossa arquitetura gravitacional ainda não existia e a nossa coluna maleável e fluida repousava no suporte do corpo materno. Corpos abandonados no chão, mas não prostrados. Este trabalho do solo, onde o corpo pensa, se perde e se abandona a um chão que a ele se entrega, produz qualidades excepcionais de movimento devido ao repouso dos tensores (Louppe, 2012, p. 106).

Depois de todos já deitados e relaxados no chão, indiquei que experimentassem movimentos rasteiros a partir de ações como deslizar, rolar,

espreguiçar, abrir e fechar. Neste momento, a música improvisada do compositor Caio Amon foi compondo junto:

- "Aos poucos experimentem deslizar a pele no chão. Auto-massagem do corpo em contato com o chão. Rolar os calcanhares, as mãos, a cabeça.
- Por onde iniciam os primeiros movimentos? Ainda muito rasteiro, sem pressa. Como se fossem plantas trepadeiras se espalhando no chão.
- Espreguiçar. Soltar a voz.
- Abrir e fechar o corpo. Como uma estrela do mar e uma conchinha do mar.
- Tentar alcançar longe com as extremidades, com as digitais. Em um espreguiço generoso, seguindo apenas o desejo genuíno de se mover.
- Abrir aos poucos as *torneiras*. Torneira do desejo. Estabelecer aos poucos uma relação erótica com o chão, de cumplicidade".

Buscando fluxo entre uma movimentação e outra, indiquei que iniciassem deslocamentos do corpo pelo espaço com atenção ao grupo, incluindo o mar de fora na percepção:

- "Usar o chão como apoio para às vezes se entregar completamente e às vezes resistir.
- Abrir os olhos aos poucos, sem perder o que se está fazendo, deixando com que entre pelo olhar as imagens que vem de fora. As imagens passam e entram, sem julgamentos. Abrir a torneira da visão.
- Deixar aos poucos uma onda bater no corpo experimentando movimentos mais dinâmicos e de desequilíbrio. Como uma água viva no mar.
- Experimentar as velocidades (1 a 10) no chão. Muito lento ou muito dinâmico.
- Se espalhar, rasteiramente, como a planta trepadeira. Buscar ocupar outros espaços, sempre cuidando com os outros corpos. Como as estrelas se espalhando no céu.
- Aproveitar os espaços vazios para experimentar movimentos mais amplos, e os espaços mais apertados para experimentar movimentos menores.
- Uma planta trepando com a outra. Atração e repulsão. Percebe quando se sente atraído e quando se sente afastado. Percebe as configurações possíveis dessas plantas.

- Se essas plantas tivessem uma flor, que flor seria? Que cheiros teriam? Abrir a torneira do olfato. Como é sentir o cheiro do corpo do outro.
- Como isso *me* atravessa?
- Se eu toco no corpo do outro, como esse toque me atravessa?
- Se perceber no aglomerado de corpos. Muita atração. Todos querem ficar juntos. Se perceber de fora. Como o corpo está posicionado em contato com o corpo do outro?
- Algo repele o corpo. Até que o grupo todo se espalha no espaço. Como um peixe livre no mar, que saiu do cardume e foi ser livre".

Figura 22. O chão como suporte amoroso.

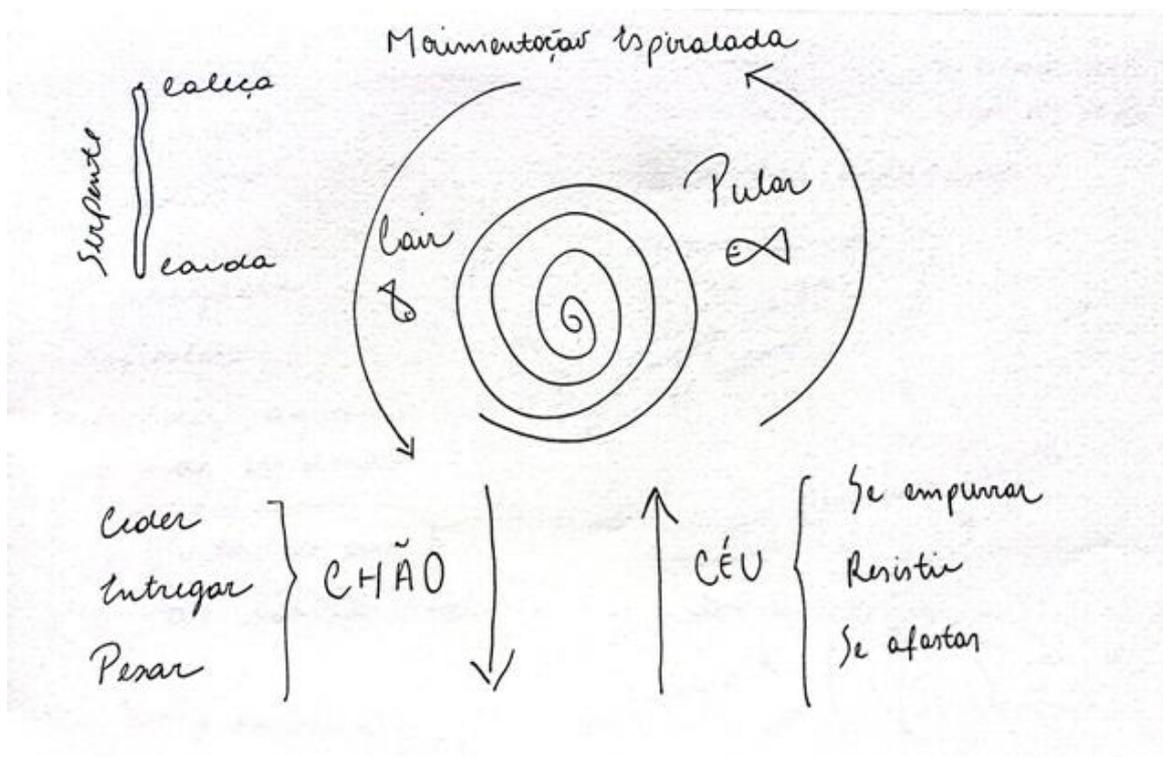


Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Na sequência, indiquei que iniciassem uma travessia entre os planos baixo, médio e alto a partir de uma movimentação cíclica e espiralada. Para isso, indico para que percebam a relação cabeça-cauda (cabeça e cóccix) através da imagem de uma serpente que se encontra na coluna vertebral. A partir da imagem da serpente, indico ações opostas como empurrar e puxar e o uso de diferentes apoios e alavancas corporais. Trago também a imagem de um peixe que salta para fora da água para construir essa movimentação espiralada em que o corpo transita entre o ponto mais baixo e o mais alto:

- "Uma vontade de se conectar ao céu vai surgindo, deixando com que partes do corpo se afastem do chão. Se afastar e voltar.
- Qual parte do corpo é puxada, como por prendedores de roupa, em direção ao céu e qual parte é puxada de volta?
- Perceber a relação entre a cabeça e a cauda. Se afastar e voltar do chão deixando com que a cabeça e a cauda possam ir pesando. Serpenteando. Buscando movimentos espiralados.
- Peixes começam a querer colocar a cabeça para fora da água.
- Partes do corpo chegam na vertical e voltam, em pequenos saltos. Sair do chão, construir a vertical e aparecer no alto.
- Quando está lá em cima uma gaiivota vem e tenta pegar o peixe, então ele volta ao chão, de novo.

Figura 23. Representação gráfica do meu caderno sobre uma movimentação espiralada.



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara.

Entendo essa movimentação cíclica e espiralada de subida e descida como um dos principais momentos da prática. Entrar e sair do chão constitui o que Louppe refere-se como "passagens" e que estão ligadas ao tratamento do peso. Segundo a autora, a partir de esferas, círculos e curvas a espiral acontece em um espaço elástico e produz uma estética da flexibilidade:

Estas sequências podem ser de ordem giratória, quando o corpo se arranca do solo, retomando-se, desprendendo-se de si, oscilando, para voltar a cair. Tais "passagens" devem ser entendidas no sentido iniciático da palavra, porque o retorno ao solo, a fim de retomar toda e qualquer verticalidade, é tão indispensável ao bailarino como ao gigante Anteu (...). As dinâmicas (essenciais) ascendentes-descendentes encontram-se estreitamente ligadas ao tratamento do peso. Garantem a elasticidade e a possibilidade de viajar entre os dois pólos opostos ou de manter a ambivalência da queda e do ressalto. Doris Humphrey e Trisha Brown assumem esta tonalidade, assim como Hervé Robbe e Odile Duboc, em França: uma estética da flexibilidade na qual a elasticidade do espaço é criada num arco de suspensões (Louppe, 2012, p. 107).

Figura 24. Doris Humphrey (1) e Trisha Brown (2).



Fontes: Foto 1. Thomas Bouchard (Weisman Art Museum); Foto 2. Robert Alexander (The New York Public Library).

Para Louppe (2012), o corpo nessa movimentação pode ser visto como vetor ascendente-descendente, ligando o céu e a terra numa experiência dupla e concomitante entre o plano superior e o inferior. Para isso, o bailarino(a) deve colocar-se em *estado de esfericidade*:

Não se trata de fazer um círculo, como indicava observação de Hanya Holm, e menos ainda de "formar" e de "mostrar" um círculo, mas de lhe conferir existência a partir da experiência do corpo, de "ser" esse círculo suspenso

entre sacro e ombros, incessantemente desdobrado e retomado no ressalto (Louppe, 2012, p. 215).

Louppe (2012) lembra Doris Humphrey ao dizer que "não existe subida sem queda". Uma verticalidade intensa conduziria a um endurecimento mais próximo da morte, ao passo que um relaxamento pode nos permitir alongar "abandonando-nos a todas as possibilidades da espiral, em torno do eixo gravítico - simultaneamente, nascimento e dispersão do imaginário no espaço-corpo" (p. 218).

É impossível falar em queda e não lembrar da pesquisadora estadunidense Ann Cooper Albright (2013, p. 59) que diz que "na sua essência, o movimento é uma série de quedas - algumas pequenas, algumas mais espetaculares - que impulsionam o corpo através do tempo e do espaço". Para a autora os momentos de queda estão associados a conceitos de cunho filosófico, como *gap*, elasticidade do quase e vulnerabilidade existencial (ver capítulo 2.2). Conceitos que, ao meu ver, associam-se ao estado de improvisação, visto que supõe uma vulnerabilidade para o desconhecido.

As pesquisadoras Fernanda Leite e Suzane Weber (2018, p. 117) entendem a queda como "um lugar de fluxo, transitório, de rever orientações no espaço e de como estar em cada um desses lugares sem ter necessariamente um julgamento sobre isso ser bom ou ruim". Apontam que a queda ao ser vista como um momento de desorientação, pode ser uma oportunidade de transformação, de tomada de novas direções e lembram de Steve Paxton (1987): "Se perder é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. (...) Se perder é proceder para o desconhecido" (Paxton, 1987, p. 129)¹¹⁰.

A queda foi proposta na minha condução no momento em que o peixe pula para fora da água: "Quando está lá em cima uma gaivota vem e tenta pegar o peixe, então ele volta ao chão, de novo" (p. XX). Penso que neste momento devemos experimentar não controlar o corpo por certo percurso. Pelo contrário, o corpo deve ser conduzido pela espiral de volta ao solo. O corpo em estado de abandono e de queda. Exige coragem, pois é um lugar que nos convida ao desconhecido, a um estado de porosidade e de atravessamento.

¹¹⁰ "Getting lost is possibly the first step toward finding new systems. Finding parts of new systems can be one of the rewards for getting lost. With a few new systems, we discover we are oriented again, and can begin to use the cross polli- nation of one system with another to construct ways to move on. Getting lost is proceeding into the unknown." (Paxton, 1987, p. 129).

Depois de explorar algumas idas e vindas espiraladas entre o chão e a vertical, indiquei que fossem ficando cada vez mais no plano alto:

- Abandonar o chão e ir ficando cada vez mais entre o plano médio e o plano alto.
- Respirar e incluir pausas, se necessário. Pausa como algo que pode trazer algo novo, mudando o fluxo.
- O corpo reagindo o tempo inteiro ao que acontece no espaço. Reagir ao corpo do outro.
- Vamos encontrar uma maneira de chegar na vertical juntos. Ao chegar, vamos nos manter aqui, sem grudar os pés no chão, mantendo os pés em movimento".

Com o grupo todo já na vertical propus movimentações em diálogo com a música que estava sendo improvisada, a partir da conexão entre as mãos e os pés e a busca por uma pulsação em comum:

- "Vamos experimentar lançar algo para o espaço. Peso nos braços.
- O movimento nos braços pode ir suavizando, mas a sensação de lançar algo permanece no corpo.
- Se conectar com a música. Vamos buscar se conectar com a pulsação da música pelos pés. Podemos tocar a música com os pés e dialogar com ela. Atração e repulsão na relação com a música. Em alguns momentos podemos fazer literalmente o que ela propõe e em outros momentos podemos ir em oposição a ela.
- Abrir as torneiras dos quadris para que fiquem suculentos. Relação entre os pés, o quadril, o peito, as costas e os ombros. Corpo todo suculento.
- Abrir as axilas para o céu. Deixar as axilas discursarem, expressarem-se. Fazer os cotovelos desenharem formas no espaço. Exagerar a relação entre as mãos e os pés. Luas nas mãos e nos pés. Tudo que fizer com os pés, as mãos também querem fazer, e vice-versa.
- Sacudir as mãos e os pés. Sacudir o peito".

Para esse momento de exploração na vertical, encontrei referências em práticas conduzidas por Shamel Pitts (2016). Referências que dizem respeito

sobretudo à qualidade dos movimentos e que aparecem aqui por meio de imagens como *luas nas mãos e quadris suculentos*.

Shamel indicou que os metacarpos das mãos e os metatarsos dos pés fossem vinte luas movendo ao mesmo tempo. Entendo que essa imagem funciona para alguns fatores como: 1) Aguçar a percepção dessas regiões. 2) Trazer mobilidade para as extremidades, provocando diversos micromovimentos nessas partes do corpo. 3) Gerar conexão com o que está fora do corpo, através da relação existente entre as extremidades e o ar. Como resultado, essa proposta auxilia a evitar com que as mãos concentrem tensão ficando "duras". Algo que observo frequentemente em minhas alunas. A ideia é que o movimento saia pelas extremidades e que as digitais estejam atentas e porosas para tocar no mundo exterior ao corpo.

A imagem dos quadris suculentos – *juicy hips* – é outra expressão que conheci nas aulas de Shamel e que se tornou muito importante na definição de uma qualidade de movimento que busco na dança. A expressão condensa em uma imagem uma série de atributos. Rebolando e investigando movimentos sinuosos no quadril, experimentamos a conexão entre o tronco e as pernas a partir de diferentes encaixes do quadril. Incluímos também na movimentação rotações e torções, compondo formas tridimensionais possibilitadas pela direção oposta de tronco e pernas. Utilizo essa imagem para acionar o corpo todo, não somente os quadris, em direção a uma qualidade mais sinuosa e elástica de movimentação.

Enquanto conduzo, proponho a ação de "abrir as torneiras"¹¹¹ que se encontram nessas regiões ativadas, deixando com que os líquidos (água, sangue e fluidos corporais) possam correr livremente de uma extremidade a outra, fluindo sem bloqueios, sem que o seu percurso seja interrompido. Imagino que as torneiras estão localizadas em todas articulações do corpo, mas também nos órgãos vitais. O corpo como um canal aberto por onde circulam sentimentos, percepções e movimentos. Mover a partir dessa imagem resulta em uma qualidade que eu tenho chamado de *suculenta*¹¹². Movimentos suculentos são nesse sentido, fluidos, cremosos e aquosos. Atribuo essa qualidade também ao movimento de alguns seres que habitam o fundo

¹¹¹ Escutei pela primeira vez a expressão "abrir torneiras" em um dos cursos do professor francês Serge Nicolai (2012), conforme mencionado na introdução. Ele dizia que para atuar era preciso abrir as torneiras do coração. Desde então, uso a imagem não somente para o coração, que no meu entender significa estar aberto para os sentimentos que afloram, mas também para diferentes camadas de percepção (visão, olfato, paladar, tato, audição) e de movimentação.

¹¹² Essa definição justifica o nome do projeto de ensino Suculentas, em que eu ministro aulas de dança e improvisação, desde 2020.

do mar, como as águas vivas, os polvos e até mesmo os peixes, conforme veremos no capítulo 4.4.

Destaco que essa qualidade suculenta de movimentação não precisa estar associada a uma velocidade específica. Pelo contrário, os movimentos podem ir acelerando ou ralentando, enquanto tentamos manter a mesma qualidade. Outra possibilidade é derivar outras qualidades a partir dessa. No momento que vem a seguir, a suculência aos poucos se transforma em uma movimentação mais colapsada e descompassada à medida que os movimentos aceleram em ações como chacoalhar, sacudir e balançar:

- "Chacoalhar o coração. Chacoalhar os pulmões. Dar pequenos tapinhas no corpo. Fazer barulho. Pausa.
- Suspender. Quem está parado mantém o pulso internamente e observa.
- Um por um sacode, vibra, solta o corpo e a voz. Deixa o movimento sair do corpo. Movimento livre. Solta o corpo, vai!
- Todos tentam pegar um pouco a movimentação da Carol, bem pequenininha. Vamos tentar ser como ela. Do pequeno ao grande, podemos experimentar variar. Olhos e mãos, como a Suzi".

Figura 25. Rodolfo (imagem 1) e Catharina (imagem 2) em movimentos livres de chacoalhar o corpo.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Depois de vivenciarmos esse momento, percebi que era a hora de silenciar o corpo, guardando no corpo e na memória a experiência vivida. Propus que ficassem em silêncio e se enxergassem buscando cumplicidade pelo olhar:

- "Respirem e caminhem pelo espaço. Enxerguem o outro. Como é enxergar o outro assim? Depois do que vivemos.
- Excluindo camadas. Excluindo a camada do movimento no espaço. Excluindo a camada do movimento no corpo.
- Como é a sensação de que algo misterioso está acontecendo e só vocês sabem? Como se existisse um segredo no grupo que só vocês sabem.
- Colocamos esse grande segredo em uma garrafa e lançamos ela ao mar. Onde chega esse segredo? Nas mãos de quem?
- Vá imaginando essa garrafa em alto mar. Vejam se vem algum segredo ou sensação que dá vontade de compartilhar dentro dessa garrafa ao mar.
- Abandona qualquer desejo de movimento, qualquer impulso e silencia o corpo".

Um segredo a ser lançado em uma garrafa ao mar.

Poderíamos ter ido na direção oposta de chacoalhar e colapsar, ralentando os movimentos e imaginando que as águas internas se transformam em lama ou areia movediça. Assim, possivelmente teríamos investigado uma qualidade com mais resistência, que exigiria um esforço muscular ainda maior. Outra derivação ainda seria abrir mão da resistência muscular, passando para ações como flutuar ou boiar:

Da mesma forma que é possível sentir o tempo através da mudança do peso, a resistência do corpo cria um espaço denso onde o corpo lê as suas próprias marcas, um espaço receptivo com propriedades táteis diversificadas. Nesta configuração, o movimento pode criar espaços elásticos ou rígidos, flocosos ou líquidos, segundo as qualidades em ação na distribuição específica do tônus e da resistência a que conduz sua intensificação (Louppe, 2012, p. 108).

Falar em qualidades do movimento nos convida a revisitar os estudos de Laban (1978), já que segundo Rengel *et al.* (2017, p. 25), podemos pensar em qualidade de movimento como as gradações presentes nos fatores de Laban (Fluência, Espaço, Peso e Tempo). Para analisarmos a resistência presente nos movimentos indicados,

recorro ao entendimento de dois destes fatores denominados como *fluxo* e *peso*, e que estão relacionados ao grau de intensidade do tônus muscular.

A autora Ciane Fernandes (2002, p. 105-106) explica que o fator fluxo, dividido entre livre e controlado, refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento ou para restringi-lo. O fator fluxo estaria associado ao *como* o movimento é executado, estando associado, portanto, ao sentimento, à emoção e à fluidez. Ela esclarece que tanto o fluxo livre quanto o controlado exigem uma tensão muscular, mas é a "relação entre estes músculos tensos, ao invés da presença de tensão no corpo, que determina a qualidade do fluxo" (C.Dell *apud* Fernandes, 2002, p. 105).

Fernandes (2002, p. 113-114) explica que o fator peso relaciona-se com a intenção do movimento, referindo-se a mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se em ações como empurrar, puxar, tocar, etc. A autora exemplifica que, para abrir uma janela emperrada, é necessário o peso forte. Ao contrário, para brindar com taças de cristal, é necessário o peso leve. Essas duas variações (forte e leve) seriam de peso ativo. Existe ainda a possibilidade de peso passivo, que ocorre quando o peso está largado, não mobilizado ou ativado no movimento, e este pode ser fraco ou pesado. Isto é, o fator peso varia entre os graus de tensão muscular, do mais denso ao mais relaxado.

Sobre estes fatores de Laban, Louppe (2012) ressalta que o peso seria o fator mais importante, visto que ele é ao mesmo tempo emissor e receptor do movimento: "É a transferência de peso que define todo o movimento" (p. 103). Ela complementa dizendo que o fluxo é um fator significativo para a poética do peso: "Se o peso constitui a matéria elementar do movimento, o seu objeto, o seu desafio, a sua "carga" interior, o fluxo encontra-se ainda mais ligado ao "modo" do seu tratamento" (p. 107). A autora refere-se ao coreógrafo americano Alwin Nikolais¹¹³ para quem o fluxo poderia ser visto como agente qualitativo suscetível de colorir, ativar e animar o modo de execução do movimento.

Dentro deste referencial, podemos pensar que a qualidade suculenta descrita anteriormente tende a caracterizar-se sobretudo pelo fluxo livre, com momentos de esforço contido, e peso ativo, variando hora entre o peso forte e hora entre o peso leve. Volto então à transcrição da prática para analisar algumas ações e suas relações

¹¹³ Alwin Nikolais (1910-1993) foi um importante coreógrafo estadunidense, criador do *Nikolais Dance Theatre*. Além de coreógrafo era também compositor, cenógrafo e figurinista. Em sua formação, constam grandes nomes da dança moderna americana como Hanya Holm, Martha Graham e Doris Humphrey.

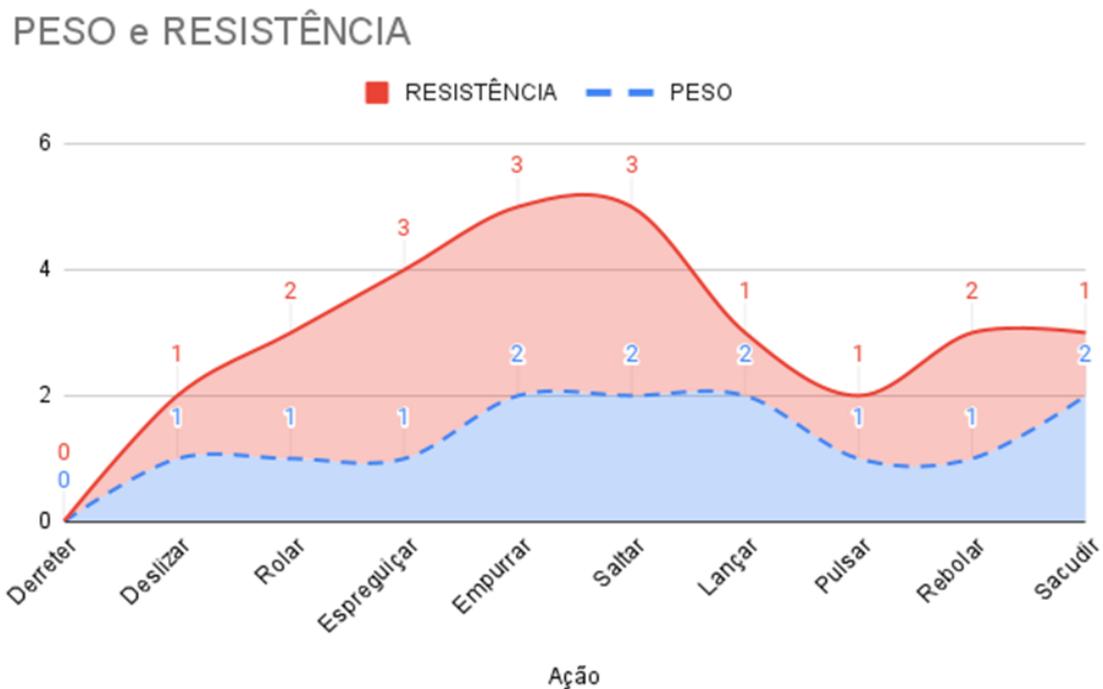
com os níveis de tensões musculares presentes que busquei ao conduzir a prática, a fim de uma maior compreensão acerca das qualidades de movimento investigadas.

Optei por selecionar algumas ações presentes na condução que eu considero importantes para a travessia proposta. As ações selecionadas aparecem no quadro na ordem com que foram indicadas. Neste momento detenho-me à análise do peso e aponto também para o nível espacial (baixo, médio e alto) em que a ação foi realizada. Para isso, proponho um quadro sintático seguido de dois gráficos:

Tabela 3. Ações – Peso – Resistência – Nível

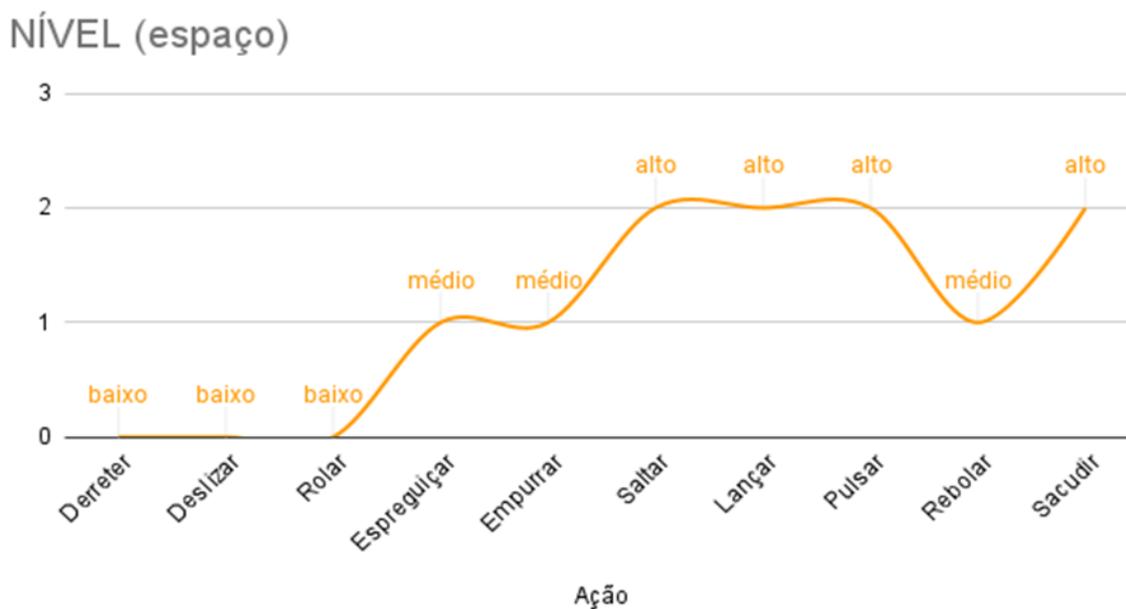
Ação	Exemplo na condução	Fator Peso	Resistência	Espaço: Nível
Derreter	Ceder. Entregar o corpo para o chão.	Passivo	Nula (0)	Baixo (0)
Deslizar	Deslizar a pele no chão.	Ativo leve (1)	Baixa (1)	Baixo (0)
Rolar	Rolar partes do corpo no chão.	Ativo leve (1)	Média (2)	Baixo (0)
Espreguiçar	Alcançar. Abrir e fechar o corpo.	Ativo leve (1)	Forte (3)	Médio (1)
Empurrar	Se afastar do chão.	Ativo forte (2)	Alta (3)	Médio (1)
Saltar	Partes do corpo são direcionadas para vertical.	Ativo forte (2)	Alta (3)	Alto (2)
Lançar	Lançar algo para o espaço. Lançar partes do corpo.	Ativo forte (2)	Baixa (1)	Alto (2)
Pulsar	Empurrar os pés contra o chão e se conectar com a música.	Ativo leve (1)	Baixa (1)	Alto (2)
Rebolar	Movimentar partes do corpo de forma sinuosa.	Ativo leve (1)	Média (2)	Médio (1)
Sacudir	Balançar partes do corpo. Chacoalhar o coração.	Ativo forte (2)	Baixa (1)	Alto (2)

Figura 26. Gráfico esquemático: Ações - Peso - Resistência.



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara.

Figura 27. Gráfico esquemático: Ações - Nível (baixo, médio, alto).



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara.

Diferentes tons de azul (mar).

Entendo que estas variáveis estão fora do meu controle enquanto condutora. Definir uma qualidade para as ações acima é desafiante, visto que as ações foram investigadas em fluxo e não de forma isolada. Em cada ação existe uma reverberação da ação anterior, ao mesmo tempo que aponta para o princípio da próxima ação. Algumas ações parecem habitar territórios em que as fronteiras são borradas. A qualidade de movimento às vezes parece estar mais ligada ao momento entre uma ação e outra. E vice-versa, um mesmo momento de uma mesma ação parece ter diferentes qualidades dependendo de quem a executa. Possivelmente se fizéssemos uma análise de cada improvisador aqui, a tabela apresentaria resultados diferentes entre si.

Ressalto que a minha intenção não foi que o grupo apresentasse exatamente as mesmas qualidades, mas sim que reagissem às propostas de diferentes formas. Eu sugeri as ações através de exemplos e imagens que inspiraram em cada um certo modo de se mover. Podemos imaginar que há momentos em que todos se moveram utilizando uma mesma cor de tinta. Mas as subjetividades imprimiram uma variação de tonalidade entre as cores. Cada um reagiu de uma forma particular, utilizando mais ou menos tensão muscular:

Recordemos aqui a importância primordial do trabalho sobre as tensões na dança contemporânea. As tensões não são diretamente visíveis na forma, mas conduzem as linhas de força responsáveis pelo movimento. Elas estão no cerne de toda a expressividade do movimento: no seu grau de intensidade, no seu regime espaço-temporal, no seu trabalho sobre as dinâmicas. (...) A própria tensão não é homogênea. Laban recorda que cada tensão é contrabalançada por uma tensão oposta, mais ou menos visível, tal como um movimento é habitado pela sombra de um contramovimento (*shadow movement*). A cada instante, o corpo é múltiplo, também nas suas intenções e intensidades, bem como no jogo enredado de tensões e contratensões que não cessam de esquetejar o projeto interior (Louppe, p. 173).

Outro ponto que me chama a atenção nesta análise está relacionado ao meu estado enquanto condutora. Ao ouvir e transcrever o registro da condução, percebo uma alternância entre o uso da 2ª pessoa do singular ou plural e a 1ª pessoa do singular ou plural:

"Experimentem deslizar a pele no chão." (p.122)

"Como isso me atravessa?" (p.123)

"Vamos tentar ser como ela." (p.129)

"Solta o corpo, vai!" (p.129)

Essa troca fica evidente quando pergunto ao grupo "como isso me atravessa?". Eu direciono essa pergunta ao grupo para que a façam a si mesmos e, ao mesmo tempo, participo do jogo assumindo igualmente o lugar de improvisadora, ao questionar meus atravessamentos. Afinal, a pergunta serve também para mim, enquanto condutora. Porque na verdade, em muitos momentos como esse, trata-se de uma improvisação por parte da condução, pensando certas balizas, estruturas, e ainda, abertura para o jogo, com a escuta aberta para quem está ali, participando; abrindo as torneiras.

Esse estado de improvisação permite que caminhos inesperados e não planejados aconteçam no decorrer da prática. Inicialmente, eu havia planejado conduzir o grupo pela travessia explorando os três níveis e, num segundo momento, explorar a relação dos pés com a música, em busca de uma pulsação em comum. Depois disso, procurei estar aberta a ver como a improvisação iria finalizar. O momento final em que começaram a chacoalhar, foi intenso e catártico para todos. Eu lembro de ter vontade de rir, impactada pelo que estava vendo. Ao rever a gravação voltei a rir em alguns momentos e, por fim, acabei emocionada. Foi um momento de libertação que teve sua potência certamente associada ao momento pandêmico de enclausuramento que estávamos vivendo naquele período.

Por fim, compartilho um trecho que escrevi no meu diário de bordo no final daquele dia, e que de alguma forma antecipa essas reflexões:

Qual a diferença entre os momentos em que conduzo-improvisando e quando conduzo sabendo onde quero chegar? Ou quando tenho bem estruturado o percurso a ser conduzido? Hoje eu conduzi improvisando. Eu sabia que chegaria no plano alto. E sabia que queria criar uma relação entre os pés e a música. Veio o desejo por chacoalhar, batidinhas no corpo. Saiu a voz em forma de grito. Eles gritaram. Pareciam animais enjaulados por muito tempo. Animais ferozes, muito selvagens. Foi catártico. Eu me peguei rindo de nervosa de não saber para onde aquilo estava indo. Os animais estavam soltos e eu não tinha mais o controle. Assim como eles, soltei as rédeas. Eu digo para eles soltarem, mas eu preciso soltar também. Ceder. Ação e reação. Fluxo. Escuta.

4.2.3 Reverberações: o barco toma seu rumo

Ainda neste dia, após a primeira sessão de improvisação guiada que acabamos de ler, dividi o grande grupo em dois e propus um exercício de improvisação coletiva em formato de apresentação. Isto é, a outra metade do grupo posicionou-se como espectadora para assistir à improvisação que teve início e fim definidos juntamente com a música improvisada do Caio. Neste momento, posicionei-me na plateia junto aos participantes, assumindo um olhar de fora. Tentei comentar o mínimo possível durante as cenas, pois neste momento estava interessada em ver possíveis reverberações da primeira parte.

A indicação inicial foi de que eles tentassem estabelecer um cardume de peixes, para assim buscar a conexão do grupo. Indiquei que experimentassem mover juntos buscando encontrar uma pulsação comum. A partir desse momento, alguém poderia assumir a posição de um peixe-guia e o cardume poderia ser dissolvido. A imagem de um cardume de peixes serviu como ponto de partida. Como ainda não havia experimentado essa imagem com o grupo, percebi que minha indicação não ficou clara e a improvisação acabou fugindo da proposta de cardume e tomando rumos inesperados.

O cardume virou um barco. Na primeira improvisação, em determinado momento, o grupo aglomerou-se formando um grande corpo que me remeteu à imagem de um grande barco. A improvisação deixou de ser sobre "indivíduos" e passou a ser sobre o coletivo: um grande corpo composto pelos pedaços de corpos individuais. Minha indicação então foi que experimentassem atravessar a sala juntos até sair de cena. Enquanto o barco se deslocava, algumas individualidades apareciam através de pequenos gestos. O barco como um corpo maior, como uma escultura em movimento, em que individualidades respingam. No final daquele dia, escrevi no meu diário de bordo:

Fiquei pensando em um grande barco... Fiquei pensando que pode ser bonito voltar ao grande barco no último dia, com todos. Quem sabe no vídeo. Gestos que respingam do barco.

Figura 28. Improvisação 1 – Barco.

Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Já na segunda improvisação, nem o cardume nem o barco apareceram. A improvisação foi para outra direção, mas foi interessante perceber a escuta do grupo muito ativa. A sensação foi de vento, de nuvem, de água. Foi fluido e escorregadio. Os corpos mudavam de posição do espaço com facilidade e prontidão. Diversas relações se estabeleciam, ora em duplas, ora em trios. Algumas pessoas fizeram uma leitura de relações familiares, como em uma constelação familiar. Também pude perceber a harmonia das estrelas no céu, que havia falado anteriormente. Percebi a resposta cinestésica que havíamos trabalhado na primeira parte do encontro bastante presente aqui.

Para finalizar o encontro, propus uma conversa em grupo e surgiram falas dos participantes sobre o papel mais ou menos propositivo do improvisador. A Catharina comentou que para ela tudo na improvisação é proposição: "Existem algumas micro, outras macro, mas tudo é. Se respiramos um pouco mais, isso pode acabar sendo mais propositivo". Alguns falaram sobre a importância de saber dizer sim para o outro e também para si, sabendo transitar entre propor e acolher a proposta do outro. Comentaram sobre a importância da música, que cumpriu um papel fundamental de diálogo e de composição conjunta. Falaram que muitas vezes a música conduzia e

dirigia as improvisações. Que viam a música como um corrimão, que dava suporte à improvisação.

O Gabriel comentou que ao longo da primeira improvisação eu coloquei um objetivo para o grupo: atravessar o espaço. E isso virou o deslocamento do barco. Já na segunda improvisação, o próprio grupo criou os objetivos, visto que eu não interfeiri durante a cena. Ele salientou que a primeira parte do encontro havia instrumentalizado o grupo para as improvisações. Ele identificou momentos da segunda parte (4.2.2) como "peixes e aglomeração no chão", presente na improvisação do primeiro grupo, e momentos da primeira parte (4.2.1) como "viewpoints", presente no segundo grupo.

Comentamos ainda sobre o pertencimento meu e de outros integrantes ao teatro e como isso havia influenciado a prática. Segundo a Suzi, apareceram aspectos ritualísticos e uma comunicação pela via catártica, característicos da prática teatral. Reconheço esta influência como uma especificidade da minha proposta de improvisação em dança.

Figura 29. Conversa em roda no final da prática.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

4.3 ILHA 3 CARTAS AO MAR: um convite à imaginação e à emoção

Neste capítulo dou continuidade às práticas que aconteceram no sábado à tarde, no espaço da Pousada Villa Coral, na Praia da Gamboa. A duração do segundo encontro neste espaço foi de aproximadamente três horas. A prática foi dividida em dois grandes momentos, sendo o primeiro de improvisação guiada e o segundo de improvisação aberta, em caráter de *jam*¹¹⁴. Escolhi aprofundar aqui a primeira parte que teve a prática de improvisação guiada como base, com a duração de uma hora e trinta minutos. Para a análise deste encontro, recorro especialmente às anotações de diário de bordo, às fotos e ao registro de uma conversa no Zoom junto com os participantes em que tentamos relembrar o encontro, visto que não consta muito material em vídeo deste dia.

Iniciei a prática nesse dia guiando uma improvisação que passou por diferentes qualidades de movimentação. Estava interessada em aprofundar alguns experimentos do dia anterior e trazer novas imagens para acessar diferentes qualidades de movimento. Meu principal objetivo nesse dia era experimentar com o grupo uma prática de dança-escrita de cartas com o corpo a serem lançadas ao mar. As transições entre uma etapa e outra aconteceram de forma fluida e sem interrupções. Para fins de análise, optei por separar a improvisação guiada em dois momentos, sendo: 4.3.1 Sardinhas Apaixonadas: corpo em estado de desequilíbrio e 4.3.2 Corpo-Carta: em busca da expressividade do gesto.

4.3.1 Sardinhas Apaixonadas: corpo em estado de interesse e desequilíbrio

*desejo é
um equipamento de mergulho
para um elevador
em queda livre.¹¹⁵*

¹¹⁴ "*Jam*, abreviatura de Jazz After Midnight (Jazz depois da meia-noite), usada por músicos para designar encontros ou sessões de improvisação e adotada aqui 1 pelos praticantes de Contato Improvisação para nomear seus encontros para livre prática da dança improvisada" (LEITE, 2019, p. 10.)

¹¹⁵ Rita Isadora Pessoa. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **As 29 poetas hoje**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 75.

1) Água: ritual de chegada e respingos no espaço

Ao chegar na Gamboa, enquanto tomavam café coloquei Dorival Caymmi, Bethânia e As Ganhadeiras de Itapuã para tocar¹¹⁶. O dia estava muito quente, comecei fazendo e propondo um pequeno ritual de chegada. Fui ao banheiro e lavei meu rosto, deixando a água escorrer entre os dedos. Em seguida, fui passando as mãos molhadas no cabelo, massageando o couro cabeludo. Gostei da sensação de frescor. Então experimentei começar assim a prática propondo que fizessem o mesmo, e convidei o grupo para um banho sensorial. Um por um foi até a pia mais próxima e experimentou o contato da água com a pele.

Em seguida voltaram à sala, onde formamos um círculo. Comecei a conduzir para que através de uma automassagem, espalhassem a sensação de água e frescor pelo corpo. Os movimentos começaram a surgir a partir da ação de passar as mãos pelo corpo. Massageamos o rosto, o topo da cabeça, a nuca, os braços, o tronco e as pernas. Banhamos o corpo com as mãos e aos poucos fomos experimentando a sensação de que as mãos sustentam o corpo. Indiquei que deixassem o peso da cabeça, do peito e do coração agir sobre as mãos. Sugeri que através da ação de banhar o corpo, experimentassem trazer para perto tudo aquilo que queriam perto e afastar tudo aquilo que queriam longe. Ou ainda, que experimentassem as ações de empurrar (afastar) e puxar (trazer para perto).

Essa sequência de ações (sustentar o peso do corpo com as mãos, trazer para perto e afastar para longe) teve inspiração em uma prática conduzida pela Prof. Luciana Paludo na disciplina "Estudos Avançados em Artes Cênicas", no PPGAC, em 2021 e nas aulas com Morena Nascimento, em 2020-2021, respectivamente.

Sugeri que estabelecessem uma relação erótica com as mãos, sentindo a pele dos antebraços como pescoços de animais que se acariciam. Fomos aquecendo, abrindo as torneiras das articulações e lubrificando o corpo através de movimentos suculentos, enquanto imaginávamos que a água se espalhava pelo corpo. A água dentro do corpo em seguida passou para fora. Indiquei que experimentassem espalhar a água no espaço. Através da imagem de espalhar e respingar a água no espaço, surgiram ações como balançar e chacoalhar o corpo. Respingos de água no espaço. Pequenos colapsos em diferentes partes do corpo.

¹¹⁶ Antes da residência selecionei algumas músicas que têm o mar como tema/inspiração e criei uma playlist no Spotify. Essa playlist pode ser acessada no link: <https://open.spotify.com/playlist/4m4Vf5crzjDhsyjfYZA6Wk?si=91bd9042dcc549cc>.

Então indiquei que um por um entrasse na roda movendo-se livremente a partir desse aquecimento e imaginando que o seu movimento respingaria no grupo. Eu também entrei, tive vontade de dançar junto. Quem estivesse no círculo deveria manter o corpo em movimento na sua investigação, mantendo uma pulsação, e/ou experimentar imitar o movimento de quem estava dentro. A indicação foi de que tentassem reproduzir o movimento do outro no seu corpo, conectando-se com a intenção e o princípio do movimento, mais do que com a forma. O importante para quem estava no círculo era manter-se junto no jogo, dando suporte para quem estava dentro.

Figura 30. Respingos de água com uma pessoa no centro da roda.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

2) Cardume de sardinhas e peixes-faíscas

Com as águas internas já aquecidas e os corpos despertados, passei a dar maior ênfase à conexão com o exterior. Sempre que eu percebia alguém fechando o olhar eu indicava que o abrisse para o grupo. Todos foram conectando-se e estabelecendo uma pulsação em comum. Como se todos estivessem na mesma água, estabelecemos o nosso cardume de peixes: todos próximos uns aos outros pulsando juntos.

Indiquei que começassem a se mover a partir do que enxergavam. Diferentes cores, texturas, tamanhos e formas presentes nos objetos e na arquitetura do espaço

serviram como influência para o movimento. Neste momento o cardume direcionou-se de frente para uma região da sala onde localiza-se a lareira. Em volta e acima da lareira estava repleto de objetos com a temática marítima como conchas, barcos e peixes de madeira. Indiquei que deixassem as cores entrar pelos olhos e dançassem essas sensações. Em seguida, o cardume moveu-se de frente para cortinas e árvores que balançavam levemente ao vento. Depois de um deslocamento juntos, direcionaram-se de frente para a porta da sala. Logo acima da porta havia uma grande imagem de lemanjá. Sugeri que dançassem para lemanjá, rainha do mar.

Como esses objetos podem influenciar o movimento? Como uma concha, ou uma cortina podem servir de inspiração para o movimento? A proposta foi reagir ao que já estava dado, compondo com o que já estava acontecendo. Inspirando-se em diferentes formas, cores, e texturas, improvisaram movimentos a partir do mar de fora. Sensações originadas a partir de fatores externos influenciaram movimentos internos.

Para atravessar a porta o grupo precisou chegar bem perto um do outro. Então, indiquei que sentissem o calor do corpo do outro perto do seu, como se fossem sardinhas enlatadas. Neste momento, posicionei-me junto ao grupo, podendo sentir o calor de estar em meio ao cardume. Sugeri que o cardume em deslocamento deveria atravessar a sala, mantendo uma pulsação em comum enquanto experimentava reagir ao outro e ao espaço através de pequenos movimentos. Ação e reação, o movimento de um afeta o movimento de outro. Indiquei que prestassem atenção ao calor e à temperatura do corpo do outro. Ao ar que circula com o corpo em movimento. Como reagir a esse ar?

Neste momento, foi estabelecida uma conexão maior com a música, que nessa hora estava sendo improvisada por meio de batidas eletrônicas. A batida convidou o grupo a experimentar movimentos em um certo padrão rítmico e os pés foram ativados, como se teclassem um grande piano que era o chão. Os corpos pareciam já cansados, como se estivessem no fim de uma festa, mas ainda se mantinham pulsando em uma pista de dança de música eletrônica. Corpos de fim de festa¹¹⁷. Sugeri que para superar o cansaço, diminuíssem a intensidade e a velocidade dos movimentos, mas não parassem. Sempre em movimento, por menor que fosse. Ondas de energia poderiam convidar a movimentos maiores.

¹¹⁷ "Corpo fim de festa" foi um experimento dramatúrgico e cênico que realizei em colaboração com a colega Anne Plein na disciplina "Dramaturgias e relações interdisciplinares", ministrada pelas professoras Camila Bauer e Luciana Paludo, no PPGAC, em 2022.

Alguns começaram a sair para fora do cardume, distanciando-se no espaço. Peixes-faíscas curiosos saem para pegar uma isca e voltam para o cardume. Indiquei que ao saírem do cardume experimentassem mover-se de forma ampla, aproveitando o espaço à sua volta. Movimentos grandes, de expansão, ao contrário dos movimentos pequenos que o cardume de sardinhas fazia. Por fim, desmanchamos o cardume e nos posicionamos novamente em roda. Demos ênfase aos movimentos pequenos e próximos ao corpo. Movimentos colapsados que aos poucos foram tendo o caráter de pequenos gestos, como tiques nervosos.

Figura 31. Imagem 1 (vertical) - cardume. Imagem 2 (horizontal) - cardume em deslocamento no espaço. Imagens 3 e 4 (horizontal) - peixe-faísca afasta-se do cardume.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

3) Quedas de amor e duendes embriagados

Seguimos a prática voltando ao princípio de que aquilo que está fora do corpo pode gerar interesse. Caminhando pelo espaço livremente, indiquei que imaginassem uma lanterna no peito e direcionassem essa lanterna para algo ou alguém no espaço. A partir de então, indiquei uma série de ações: 1) Ver algo no espaço ou no outro que provoca interesse. 2) Suspender o corpo, enchendo o peito de ar. 3) Cair deslocando-se pelo espaço, soltando o ar.

A partir dessa ordem de ações, investigamos uma relação entre o interesse e o desequilíbrio. Este é um dos princípios utilizados na prática de pesquisa do grupo *Máscara EnCena*¹¹⁸ desde sua criação, em 2014. No grupo, dizemos que a máscara inteira expressiva foca (enxerga) algo no espaço, se interessa e desequilibra. Na sequência, age/reage. Sem entrar nos detalhes de como funciona a prática com o uso da máscara, considero importante ressaltar que a origem dessa condução vem da minha prática teatral com o grupo.

Alexandre Borin explica essa relação na máscara a partir de fundamentos de Tiche Vianna¹¹⁹, que segundo a autora estruturam e condicionam um corpo expressivo através da máscara. Também podemos pensar nesses fundamentos para o corpo que dança, especialmente no que diz respeito à ideia de *afeto*¹²⁰. A partir do interesse, algo externo causa algo interno no corpo:

Assim, o que Tiche pontua como foco é o ato de dar atenção a algo, de focalizar um determinado ponto com a máscara. A partir deste foco surge o interesse, de se aproximar ou de se afastar do objeto em atenção. Do interesse acontece a ação a esse determinado ponto, onde o ator age impulsionado por seu interesse, para logo então acontecer a reação deste corpo em relação a este ponto. É através da reação do corpo-máscara em jogo, que fica evidente como este ponto lhe afeta: o que lhe causa e como isso acontece (Antunes, 2018, p. 80).

¹¹⁸ Para saber mais sobre o trabalho do grupo, indico a leitura da dissertação de mestrado do colega Alexandre Borin Antunes, "Corpo-máscara em jogo: a rua como lugar de encontro", realizada no PPGAC da UFRGS e defendida em 2018, sob orientação da Dra. Inês Marocco. Link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/185252>.

¹¹⁹ Tiche Vianna é formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ECA), em 1987. Especializou-se na linguagem das máscaras e na *Commedia dell'Arte* na Itália, entre os anos 1980-2000. É sócia fundadora do *Barracão Teatro de Campinas*. Lecionou e coordenou a Escola Livre de Teatro de Santo André/SP e foi professora de improvisação, interpretação e máscaras no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp (1994/1999). Fonte: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/tiche-vianna>.

¹²⁰ Essa noção é aprofundada a partir de pensamentos do filósofo José Gil no capítulo 4.4.1 ILHA 4 CARDUME: Improvisação com base no formato de um cardume de peixes.

Ao conduzir essa prática indiquei que experimentassem suspender o corpo em uma pequena pausa, quase imperceptível, no momento do interesse. Essa pausa funciona como uma desaceleração no fluxo da caminhada. Juntamente, o peito enche de ar e o corpo (dentro dele, o coração) é afetado por aquilo que gerou o interesse. Nesse momento, o corpo serve como espelho daquilo que viu. Precisamos ver no corpo a intensidade do interesse: "Também costumo usar a expressão "a paisagem em mim", isto é, o corpo expressa o olhar da máscara sobre o mundo que está vendo. Ele é o reflexo desta relação" (Vianna *apud* Antunes, 2018, p. 81). Morena Nascimento (2020, n.p.) completa essa ideia: "A paisagem entra em mim e eu recebo e devolvo em gesto."

Na etapa seguinte ao interesse, indiquei que o corpo desequilibrasse em deslocamento no espaço, caindo de amor pelo alvo de interesse. O desequilíbrio proposto neste momento foi pequeno. A queda aqui acontece na vertical e está mais relacionada ao estado de desequilíbrio do que à ação de cair entregando-se para gravidade. Diferentemente da proposição da queda no dia anterior (peixe pulando para fora da água e voltando ao chão – ver capítulo 4.2.2), que tinha como objetivo investigar a relação entre a queda e as espirais no corpo.

Experimentamos essa relação por um tempo, variando as intensidades, dinâmicas e objetos de interesse (ora um ponto no espaço, ora um ponto no outro). Indiquei que aos poucos buscassem interesse pelo grupo, apaixonando-se a todo instante, sendo capaz de *cair de amor* por tudo e todos, como os clássicos personagens "enamorados" da *Commedia Dell'Arte*¹²¹. Esse estado convidou o corpo a uma qualidade mais aérea. Em alguns momentos era como se pisassem em nuvens e voassem, enfeitiçados pelo amor.

Os desequilíbrios de amor transformaram-se em um estado de embriaguez e de brincadeira, convidando a pequenos gestos uns com os outros como cócegas e cutucadas. Indiquei que imaginassem que eram seres fantásticos e da floresta como duendes, fadas e seres monstruosos. Dei ao grupo a missão de compartilhar um segredo. "Vocês têm um segredo?" A primeira reação que eles tiveram foi dizer "sim", sinalizando positivamente com a cabeça. Indiquei que experimentassem o mesmo,

¹²¹ A *commedia dell'arte* é um estilo teatral originário do teatro italiano, que popularizou-se pela Europa entre os séculos XVI e XVIII. Caracterizada por ter roteiros/esquetes (*canovaccio*) improvisados ao vivo por "tipos" sociais mascarados como: 1. Zanni - servos, palhaços como Arlequim; 2. Vecchi - velhos ricos, senhores como Dottore, Pantalone; 3. Innamorati - jovens amantes da classe alta; 4. Capitano - capitães, fanfarrões. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte.

mas de outra forma, sem precisar afirmar literalmente. Indiquei que bastaria um olhar de cumplicidade entre eles para que fosse claro que compartilham um segredo.

Um estado lúdico foi se instaurando e, sem que eu sugerisse, os seres soltaram a voz, comunicando-se em uma linguagem improvisada em caráter de *gramelô*, isto é, inventada e não identificada. Neste momento, junto com a voz, apareceram caretas e junto com elas, figuras estranhas e grotescas, como bufões¹²². Por fim, indiquei que experimentassem colocar tudo o que acontecia nos pés, suavizando a voz, como se os pés falassem. Como seria compartilhar segredos pelos pés? A partir desse momento, dei seguimento a próxima etapa (Corpo-Carta), como veremos na sequência.

Figura 32. Imagem 1 (quedas de amor). Imagens 2 e 3 (duendes embriagados).



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

¹²² O termo é referente a uma figura dramática marginalizada da idade média, caracterizado entre o grotesco e o charme. Transgressor das regras sociais, ele utiliza do desprezo, da ironia e da desinibição para criticar os setores dominantes da sociedade. Fonte: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-bufao>. Minha experiência com esse gênero teatral se deu através do curso de Bufão com Daniela Carmona, no TEPA, em 2012.

Analisando toda essa primeira etapa, percebo que o estado de interesse por aquilo que está fora do corpo, apareceu em diferentes momentos. Desde colocar a mão na água, mover em cardume conforme aquilo que se enxergava no espaço, até cair de amor uns pelos outros, transformando-se em duendes embriagados. Em todos os momentos o *interesse* pelo que está fora aparece como um guia e convida a um estado de jogo. Investigamos um estado lúdico, que está relacionado com a noção de escuta que vimos no capítulo anterior, e que eu entendo que possui influência da minha experiência nos mares do teatro.

Quando estamos atentos e sensíveis a sermos atravessados, podemos perceber, nos interessar e nos impressionar pelas coisas à nossa volta. Então, podemos cair de amor em direção aos mares de fora, gerando movimento no corpo e no espaço. Mas é preciso escutar para se interessar, exige um certo esforço.

O esforço a que eu me refiro aqui não está relacionado com os grandes músculos, como escutei uma vez Ohad Naharin falar ("*It's not about the big muscles!*" - 2020, Aula Online), referindo-se aos músculos dos grandes membros como pernas e braços, mas sim com os pequenos músculos. O da imaginação é um deles, como a diretora de teatro francesa Mnouchkine enfatiza. Podemos ver a escuta como outro pequeno músculo. Hubert Godard fala também nos pequenos músculos ao falar sobre a ideia de pré-movimento, como veremos no capítulo a seguir (4.3.2 Corpo-Carta).

O músculo da escuta é acionado para que o improvisador possa se interessar. Paludo (2021, n.p.) lembra que “um corpo interessado é um corpo interessante” e Anne Bogart também aponta para o interesse como um guia:

Você tem de estar disponível e atento às portas que se abrem inesperadamente. (...) O interesse reside em um ponto entre nós e o objeto de nosso interesse. Nesse momento, vivemos no intervalo. Viajamos para fora para entrarmos em contato com o outro. A palavra interesse é derivada do latim *interesse*, que é a combinação de *inter* (entre) e *esse* (ser, estar): estar entre. O estado de interesse é uma experiência limítrofe - a sensação de um limiar. O interesse é pessoal e temporal. Ele muda, vacila e tem de ser ouvido a cada momento porque é um guia (Bogart, 2011, p. 81).

Dudude (2021, n.p.) fala sobre a importância do improvisador *se impressionar* com as coisas à sua volta. Para ela, tudo que já está acontecendo pode ser matéria de interesse. A artista (Dudude, 2019) lembra de Lisa Nelson (2019, p. 108)¹²³ ao falar sobre camadas que podem ser desveladas e janelas que podem ser abertas, a partir

¹²³ Refere-se ao encontro com Lisa Nelson que aconteceu no Estúdio Nova Dança (SP), em 2006.

do desejo e da curiosidade. Para Dudude, os olhos podem servir como fonte de descoberta e interesse. Olhos que servem para ler o mundo:

O olho como fonte, como espaço de composição, como lugar de processar, reprocessar a dança em si. Modos de ver, de olhar, de enxergar, perceber, sentir. Experiências nas quais o corpo é alterado a partir das intensidades de olhos ativados e conectados no espaço do movimento. Alargamento da imaginação. (Dudude, 2019, p. 109).

Eu leio meio corpo, eu leio o espaço, eu leio meus sentidos e meus sentimentos: minhas lembranças com relação a isso, a maneira como eu concebo as formas. (...) A escuta é um estado mais aberto que a leitura e que existe ao mesmo tempo. (...) Você deixa que as coisas lhe atravessem: você escuta e você segue. (...) A leitura é para mim, uma atividade ligada à composição, enquanto a escuta é mais uma atividade sensorial: elas estão, portanto, mais ou menos em diálogo uma com a outra (Nelson *apud* Bardet, 2014, p. 226).

Quando Lisa Nelson fala sobre a leitura dos sentidos e sentimentos, entendo que ela aponta para um interesse em direção ao mar de dentro. O autor Valter Hugo Mãe apresenta, de maneira poética e literária, uma imagem que me inspira a pensar nessa possibilidade de desequilíbrio:

Era um menino na ponta do mundo, quase a perder-se, sem saber como se segurar e sem conhecer o caminho. Os seus olhos tinham um precipício. E ele estava quase a cair olhos adentro, no precipício de tamanho infinito escavado para dentro de si mesmo. Um rapaz carregado de ausências e silêncios. Seguia na traineira quase com a promessa de quem podia chorar. Para dentro do rapaz pequeno era um sem fim e pouco do que continha lhe servia para a felicidade. Para dentro do rapaz o rapaz caía (Mãe, 2016, p. 24).¹²⁴

Kazuo Ohno também fala sobre o desequilíbrio como um estado delicado e que não está associado simplesmente à ação física de cair:

Vocês conseguem escorregar ou cair, não é mesmo? Mas só isso não é dança. Há ocasiões, no entanto, em que conseguimos tocar coisas em situações extremas, escorregando, caindo, abraçando a vida. Nesses casos, podemos cruzar com coisas delicadas que preferiríamos guardar dentro do próprio coração do espírito, mas que não conseguimos (Ohno, 2016, p. 66).

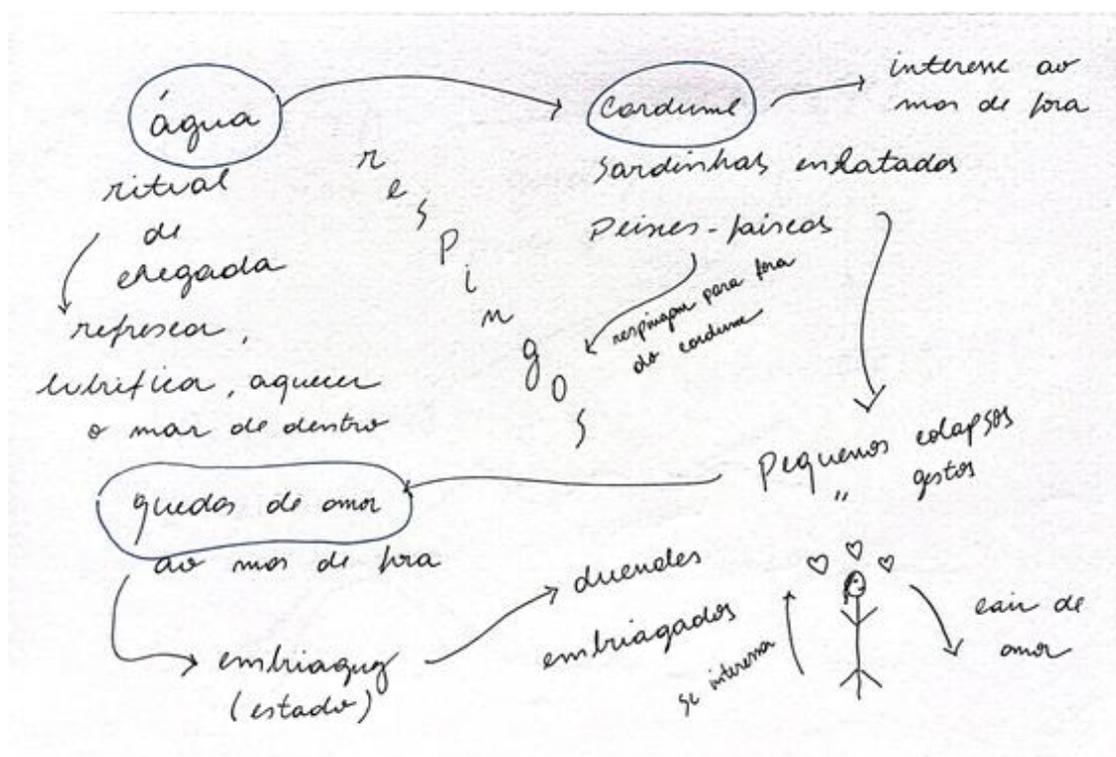
Um estado delicado de improvisação que segundo Marie Bardet (2014), lida com o tempo imediato e com uma subjetividade em devir:

¹²⁴ Valter Hugo Mãe. **O Filho De Mil Homens**. Lisboa: Biblioteca Azul, 2016, p. 24.

Essa regulação do dentro e do fora seria o presente, atento, com o qual lida a improvisação, dançar em certa imediatez, que, no entanto, leva em conta uma duração, um logo antes e um logo depois, um fora e um dentro; exige, portanto, um esforço, o esforço de estar no presente. *Um sonho acordado?* (Bardet, 2014, p.184).

Essas ideias me auxiliam a pensar em uma dança enquanto estado de desequilíbrio entre o mar de dentro e o mar de fora. Um corpo embriagado navegando em ondas de amor. Ondas por onde viajam cartas em garrafas.

Figura 33. Representação gráfica no meu caderno – Sardinhas Apaixonadas.



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara.

4.3.2 Corpo-Carta: em busca da expressividade do gesto

*Ao escrever uma carta de amor, não adianta escrever com a cabeça.
É escrever com o corpo todo, escrever com a alma.
Podem escrever com o que quiserem. (...)
Podem escrever com os pés, não é mesmo?
Fico pensando em como seria maravilhoso
se pudéssemos escrever cartas de amor com os pés.
Gostaria de ver uma dança dessas.*
(Ohno, 2016, p. 142).

A dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um.
(Vianna, 2018, p. 76).

Voltamos agora para o final da primeira etapa deste dia, em que o grupo estava experimentando dançar e comunicar-se com os pés. Sem interromper o fluxo, passei à improvisação guiada que eu chamo de "Corpo-Carta", e que me acompanha desde 2020¹²⁵. A prática tem como objetivo conduzir o grupo para uma experiência de improvisação e criação de fragmentos coreográficos, inspirando-se na ideia de escrever cartas com o corpo por meio de *gestos*. Busco guiar para que a imaginação e a emoção dos improvisadores sejam afloradas, fazendo com que os movimentos sejam motivados pela combinação desses fatores.

Comecei indicando que imaginassem que os pés eram pincéis ou lápis que pintavam, desenhavam e escreviam. Diferentes articulações e partes do corpo (joelhos, quadris, peito, cotovelos, mãos e cabeça) foram incluídas, até que o corpo todo esteve envolvido nestas ações. No lugar dos desenhos, indiquei que imaginassem que escreviam palavras de uma carta pessoal. As palavras escritas poderiam ser de ordem sentimental e subjetiva, expressando através dos gestos, suas intenções, seus desejos e seus sentimentos. Esses gestos-palavras poderiam estar associados a pontuações diversas como pontos de interrogação, exclamação, reticências e ponto final.

Reproduzo aqui um exemplo de condução dessa prática, com base nas minhas lembranças e anotações no caderno de outros momentos em que conduzi essa improvisação:

Pequena carta para ver uma carta dançar

O que essa carta expressa e revela sobre você?

Como você está se sentindo? Escreva com o corpo esses sentimentos.

É uma carta de amor?

Essa carta se declara? Rompe uma relação?

Pede perdão? Sente saudades? Luta por justiça?

¹²⁵ O projeto "Corpo-Carta" começou de forma remota, em 2020, por meio do envio de um estímulo poético por mim para uma pessoa (correspondente) que deveria responder *em movimento improvisado* em um vídeo gravado de até 2 minutos. Os estímulos poéticos tiveram inspiração em fontes que vão da literatura à poesia, como por exemplo: "Se beijou tanto de água que engoliu a maçã do caos" (Manoel de Barros) e "Ela raspou durante muitas horas, tratando de rompê-la, a dura casca de sua solidão" (Gabriel Garcia Marquez). Em 2022, ministrei uma edição presencial da Oficina Corpo-Carta, na Casa de Cultura Mario Quintana (através do Edital de seleção pública de oficinas). O público de aproximadamente 24 pessoas foi variado, entre iniciados e inexperientes em dança.

Essa carta questiona ou exclama?
 Para quem é direcionada?
 Como é enviar uma carta para você no futuro?
 Ou para você no passado? Para você criança.
 Como é enviar uma carta para o presidente do Brasil? E para a ONU?
 Se comunicar com os antepassados. Uma carta para os mortos.
 Experimente sonhar com o corpo.
 Experimente enviar essa carta para outro espaço-tempo.
 Vão se despedindo. Como é se despedir?
 Quais são as últimas palavras, os últimos gestos?
 Termina com ponto final? Ou com três pontinhos?

Depois de um período de experimentação, indiquei que fossem fixando alguns movimentos e desenvolvendo uma sequência entre eles, compondo assim um *fragmento coreográfico*, com aproximadamente cinco a oito gestos, que pudesse ser repetido. Acompanhou ainda a indicação de que as cartas dançadas seriam lançadas ao mar em uma garrafa que atravessaria as ondas e poderia chegar do outro lado do oceano.

Esse processo aconteceu em duas fases:

1) Cartas Individuais – Solos

Inicialmente a experimentação teve como objetivo gerar composições individuais por meio da prática de improvisação guiada. Algumas questões relacionadas ao conteúdo e à forma da carta serviram como motor para as criações: "O que essa carta expressa sobre seus sentimentos? O que você tem vontade de dizer através dela? Como você diz isso? Para quem você tem vontade de enviar? O que essa carta revela sobre você?"

2) Cartas em Relação – Duos e Cardume

Com os solos já criados, passamos a colocá-los em relação. Nesse momento parei de guiar a improvisação com estímulos imagéticos e indiquei que começassem a dialogar com outras pessoas do grupo em um jogo de pergunta e resposta. Sugeri que o diálogo se desse através das cartas desenvolvidas na primeira etapa, experimentando variações por meio da repetição de um gesto e/ou variações de velocidades, incluindo acelerações e pausas.

Em um segundo momento, conduzi para que o grupo formasse o *cardume* experimentado anteriormente. Investigamos por meio da repetição, a reverberação da carta de cada um no grupo. Um de cada vez posicionou-se à frente do cardume assumindo a posição de peixe-guia. Este dançou sua carta enquanto o cardume repetia seus gestos, copiando aquilo que via no tempo presente. O grupo experimentou essa dinâmica algumas vezes, enquanto eu ia sugerindo algumas repetições e variações.

As perguntas que guiaram essa etapa foram: "Como a carta de um atravessa a dança do outro? Como o grupo em cardume dança a carta do outro? E por fim, qual a carta desse grupo?". Finalizamos a improvisação no momento que a carta da Geórgia levou o grupo a deitar no chão de barriga para baixo. Eles pareciam estar exaustos e repousaram no chão, que acolheu seus corpos. Corpos naufragados na beira do mar.

Figura 34. Corpo-Carta em Cardume (imagens 1 e 2); Corpo-Carta em diálogos (imagens 3 e 4); Cartas Naufragadas (imagem 5).



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Desde que idealizei o projeto "Corpo-Carta", fiquei interessada na improvisação e composição de cartas dançadas e na expressividade do gesto presente neste tipo de prática. O que tem de diferente entre essa improvisação guiada e as outras que acabamos de ver? Qual a especificidade dessa improvisação? Pensar em um corpo que escreve cartas enquanto dança convida a refletir sobre a relação existente entre gesto e movimento, e no papel que a imaginação e a emoção têm nessa relação. Mas afinal, qual a diferença entre movimento e gesto? Essa questão me acompanha há tempos, e embora não seja meu objetivo dar conta de respondê-la aqui, trago alguns apontamentos que vão nessa direção.

O gesto na dança está relacionado à expressividade, que para alguns autores, está associada a termos como emoção e sentimento. Faço uso dos termos emoção e sentimento daqui em diante sem fazer diferenciação entre eles, embora eu esteja ciente das diferentes definições propostas pelo neurocientista e pesquisador Antônio Damásio (2012, p. 126 - 156). O autor exemplifica o corpo como uma cama de água em movimento que sofre alterações em diferentes locais à medida em que percebe os estímulos externos.

Para Damásio (2012) a emoção é a combinação de um processo avaliatório mental de um estímulo externo com uma reação física do corpo a esse processo, resultando em um estado emocional do corpo. A emoção aciona o sistema nervoso envolvendo mudanças fisiológicas em todo o corpo, incluindo o sistema motor, de modo que a musculatura esquelética externalize a emoção por meio de posturas corporais e expressões faciais. O sentimento ocorre nesse mesmo processo quando envolve a experiência consciente e subjetiva do que o corpo está fazendo. Ele surge a partir da reflexão sobre as reações emocionais do nosso corpo, está ligado à forma como interpretamos e damos significado às nossas emoções e é influenciado pela memória e contexto cultural em que estamos inseridos.

Se uma emoção é um conjunto das alterações no estado do corpo associadas a certas imagens mentais que ativaram um sistema cerebral específico, a essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo (Damásio, 2012, p. 140).

Segundo Mônica Dantas (2020), a diferença entre o gesto e o movimento está no caráter expressivo do primeiro. Para a autora, o movimento é a matéria-prima da

dança e está ligado ao deslocamento e a transformação do corpo no tempo e no espaço, por meio do impulso corporal:

Um corpo, ao dançar, entrega-se ao ímpeto do movimento, deixando-se deslocar e transformar. Ele atravessa o espaço, joga com o tempo, brinca com as forças e leis físicas, diverte-se com o seu peso, provoca dinâmicas inusitadas. (...) O mesmo corpo que se entrega ao movimento também resiste à atividade. E é dessa dinâmica que surge a dança (Dantas, 2020, p. 29-30).

Para abordar a noção de gesto na dança, Dantas cita Langer que diz que os gestos são movimentos expressivos e funcionam como "sintomas de desejo, intenções, expectativas, exigências e sentimentos" (Langer, 1980, p. 183). Langer identifica no gesto o elemento básico da dança: "todo o movimento de dança é gesto" (Langer, 1980, p. 182). Para a autora (1980, p. 182-183), o gesto é o movimento vital: "é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada." Ele é sempre, e ao mesmo tempo, "subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido".

Para o pesquisador Hubert Godard (1995) a diferença entre o movimento e o gesto consiste no que ele entende por pré-movimento e que está relacionado com "a atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé" (Godard, 1995, p. 13). Para o autor, esse pré-movimento contém um humor, um projeto sobre mundo, e é ele que produz a carga expressiva do movimento a ser executado:

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui (Godard, 1995, p. 17).

O autor apresenta uma relação entre o gesto, a imaginação e a emoção. Para ele, os músculos do pré-movimento induzem a carga afetiva do gesto. Está incluído nestes músculos o aparelho psíquico, responsável por dar sentido ao movimento "modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções" (Godard, 1995, p. 19). Godard indica ainda que para melhorar a qualidade do gesto é preciso trabalhar no pré-movimento e que somente o imaginário pode tocá-lo.

Em entrevista para a revista francesa *Mouvement*¹²⁶, o artista improvisador inglês Julyen Hamilton (1998, p. 35) ressalta a relação entre a imaginação e a noção de pré-movimento de Godard: "O que está antes do movimento é quase imperceptível, mas já é movimento. Isso credita o fato de que aquilo que está vivo, uma ideia por exemplo, se move. A intenção, o desejo, a imaginação de se mover já são um movimento em direção".¹²⁷

Sob uma perspectiva teatral, Bogart diz (2017, p. 28) que o gesto é a forma que o corpo executa um movimento com começo, meio e fim. A autora faz uma distinção interessante entre dois tipos de gesto: comportamental e expressivo. O primeiro pertence à vida cotidiana, faz parte do comportamento humano, podendo pertencer à esfera pública e privada e ser identificado com facilidade. São aqueles relacionados à saúde (espirro, bocejo, coceira), ao tempo (abandar-se, agasalhar-se), a uma certa cultura ou período histórico, a pequenos hábitos (cacoetes, tiques), a um estilo de arte (*commedia dell'arte*, melodrama), ou ainda à uma conotação: gestos que dizem algo, que tem por trás um pensamento e/ou uma intenção identificável, como por exemplo "Basta!".

Gestos expressivos, para Bogart, são aqueles que expressam um estado interno, são abstratos e simbólicos, ao invés de representacionais. São gestos universais e atemporais e não são encontrados no cotidiano. Eles estão ligados a um *algo por trás* do movimento, que pode ser um sentimento, um pensamento, uma ideia. Eles podem expressar emoções (alegria, raiva, medo, tristeza) ou ideais (liberdade, justiça, guerra, equilíbrio, caos).

Após observarmos esses diferentes pensamentos, podemos perceber que de maneira geral a noção de expressividade do gesto está associada à uma *intenção*. Sintomas de desejo e sentimentos (Langer, 1980), dimensões afetivas e de humor (Godard, 1995) constituem um *algo por trás* do movimento (Bogart, 2017). A intenção, o desejo e a imaginação constituem um movimento interno (ou pré-movimento para Godard), colaborando na produção de sentido do gesto dançado.

¹²⁶ Entrevista "Un présent spontané" (um presente espontâneo). Neste mesmo texto, o improvisador fala que improvisar tem uma espontaneidade e ligação com o futuro: "O improvisador vive um presente espontâneo, seu desafio é estar em contato com o futuro." (Hamilton, 1998, p.35)

¹²⁷ "Ce qu'il y a avant le mouvement. C'est presque imperceptible mais c'est déjà du mouvement. Cela crédite le fait que ce qui est vivant, une idée par exemple, bouge. L'intention, le désir, l'imagination de bouger sont déjà un mouvement vers" (Hamilton, 1998, p. 36, tradução nossa).

Meu principal objetivo em conduzir a improvisação guiada "Corpo-Carta" no contexto da Residência, foi de inspirar, por meio das perguntas e imagens proferidas na condução verbal, diferentes intenções que resultaram nos gestos singulares de cada um. Uma carta pessoal revela a subjetividade de cada um. Através dessa proposta, pude reconhecer gestos e qualidades de movimento que não haviam aparecido até então. Coloridas por distintas intenções e humores, essas qualidades criaram gestos que expressaram emoções e sentimentos individuais.

É importante destacar que os gestos que surgiram nesse processo são abstratos, não são literais. Isto é, os gestos revelaram mais os sintomas das emoções do que a literalidade das emoções de cada um. Por exemplo, apesar de eu sugerir que a carta poderia expressar uma dor, eu não vi ninguém tentando mostrar/demonstrar a dor por meio de uma expressão facial exagerada, ou sofrendo de verdade, chorando, etc.

Outra relação que faço entre os gestos expressivos que busco através da improvisação guiada Corpo-Carta, é com o método de perguntas que era utilizado por Pina Bausch¹²⁸ durante os seus processos de criação, e que instigava os bailarinos a responderem através de palavras e/ou movimentos. Ciane Fernandes (2007) explica a relação entre o gesto, a emoção e o método de perguntas no trabalho de Pina Bausch. Segundo a autora, a escolha das perguntas leva os bailarinos a responderem com base em suas histórias pessoais. Algumas contextualizam lembranças em seus ambientes sociais e culturais, enquanto outras remetem mais diretamente à vida emocional dos bailarinos: "Tais questões instigam a memória emocional e sua transformação em linguagem simbólica" (Fernandes, 2007, p. 49).

Fernandes conta que em ensaio da obra *Bandoneon*, Bausch indicou para os dançarinos contarem *como* as pessoas choravam. Um dos bailarinos recusou-se a responder explicando ter chorado na noite anterior e não se sentir disposto para a improvisação. Pina então respondeu: "Eu não lhe perguntei por que você chora, ou quando foi a última vez que você chorou. Eu perguntei: "Como as pessoas choram?" (Bausch *apud* Fernandes, 2007, p. 49).

Bausch não pediu a seus dançarinos que chorassem, o que os teria levado a simular a experiência real. Ao invés disso, ela pediu que descrevessem a experiência quando quer que tenha acontecido, transformando-a em forma

¹²⁸ O *tanztheater* de Pina Bausch está brevemente contextualizado no capítulo 2.1 (Improvisação em Dança: contexto histórico e características).

Simbólica (movimentos e palavras). A dança desenvolve-se a partir destas reconstruções Simbólicas, ao invés de expressões diretas ou espontâneas (Fernandes, 2007, p.49).

O pesquisador Fábio Cypriano (2018) diz que o caráter subjetivo baseado em questões existenciais do ser humano pode ser visto como o princípio de criação da dança-teatro de Pina Bausch: "Desejos, frustrações e esperanças, entre outros sentimentos, estão "dentro da cabeça" das pessoas como expressões da subjetividade, questão que se instaura como tema de Bausch e é fundamental para o método de trabalho em dança-teatro." (p. 24). Segundo o autor, nas obras de Bausch corpo e sentimentos representam uma unidade que funciona como expressão da fragilidade da existência humana. Ele atenta para o fato de que as individualidades e subjetividades trabalhadas não estão ligadas a histórias egocêntricas dos bailarinos: "O uso do subjetivo é estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos" (p. 31)

Podemos pensar nessa relação entre a emoção e o gesto também a partir de outros parâmetros da dança moderna e pós-moderna ocidental. Segundo Dantas (2020, p. 44-48), temos, de um lado, o movimento expressionista de Mary Wigman, para quem a técnica da dança deveria estar a serviço da emoção, e, de outro, Merce Cunningham, para quem a expressividade da dança deveria afastar-se da emoção, da intenção, da personalidade e dos sentimentos do bailarino. Godard (1995) analisa essa relação comparando Cunningham com Trisha Brown. O dançarino de Cunningham busca eliminar qualquer traço de sua própria emoção. O dançarino de Trisha Brown busca deixar sua própria sensibilidade ser afetada pelo movimento. Para o autor, o segundo necessita uma escuta e uma sensação do movimento vivido, desde sua origem no pré-movimento: "Trisha Brown considera que o dançarino deve se deixar tocar por seu próprio gesto, tocando assim o espectador" (Godard, 1995, p. 29).

Penso que o corpo-carta que eu busquei através da condução proposta na Residência, está mais próximo do movimento expressionista de Wigman, da dança-teatro de Pina Bausch e da dança pós-moderna de Trisha Brown, do que da proposta de Cunningham. Pistas que me auxiliam a perceber influências, mesmo que indiretamente, neste processo do Corpo-Carta e no meu processo como artista.

Para fechar esse capítulo, faço uma breve comparação entre essa improvisação guiada em formato de Corpo-Carta e a improvisação guiada em formato

de Travessia analisada no capítulo 4.2.2. Qual a especificidade dessa improvisação? A principal relação que eu percebo está justamente no que consiste a pergunta inicial deste capítulo: "Qual a diferença entre o movimento e o gesto?" Como vimos, através desta prática, os improvisadores puderam experimentar e compor diferentes gestos a partir de intenções ligadas à imaginação, à memória e à emoção.

Na improvisação guiada Travessia nº 1, as ações investigadas serviram como estrutura base norteadora da improvisação, isto é, como disparadores para a improvisação. As imagens utilizadas serviram para dar textura às diferentes qualidades de movimento, mas essas qualidades estavam relacionadas às ações investigadas. E o resultado disso foi que, de maneira geral, houve mais semelhança nos movimentos e gestos improvisados pelo grupo. Cada um improvisou sua maneira de subir, descer e espiralar quando eu sugeri que pulassem para fora da água como um peixe. Mas ainda assim, todos experimentaram subir, descer e espiralar, ações indicadas concretamente por mim.

Já na improvisação guiada Corpo-Carta, o disparador que gerou os gestos esteve relacionado a inspirar diferentes *intenções*. Quando eu sugeri que escrevessem-dançassem suas cartas pedindo perdão, sentindo saudade ou lutando por justiça, cada um fez suas escolhas de ações, gestos. As minhas perguntas e sugestões foram mais abertas, cada um improvisou e respondeu como quis, deixando-se influenciar ou não pelas minhas palavras. Alguns saltaram enquanto outros foram para o chão. Alguns pausaram enquanto outros aceleraram. Enfim, os gestos gerados foram mais diversos e difíceis de serem analisados enquanto ações concretas. Pude reconhecer, mais do que uma ação identificável, os sintomas em forma de movimento e, portanto, os gestos dançados de cada um.

Por fim, atento para a relação que se apresenta entre o gesto dançado e a recepção deste gesto pelo espectador. Embora não seja objeto de análise aqui, percebo esse ponto como algo fundamental para o meu processo como artista que deseja criar e colocar no mundo obras na linguagem da dança. O que pretendo causar em quem assiste a dança que investigo? Como desejo afetar o espectador por meio das obras que quero criar? São questões que ficam ecoando a partir dessa busca por uma expressividade do gesto e que apontam para uma dança como expressão de sentimentos e emoções. Uma arte que tenha como objetivo gerar sintomas reconhecíveis, para que a emoção por trás do gesto possa ser coletiva:

Nunca é como o que aconteceu realmente, sempre se transforma, muitas e muitas vezes, em uma coisa que acaba pertencendo a nós todos. Se alguma coisa é verdade em uma pessoa, e ela conta algo sobre seus sentimentos, acho que nós acabamos reconhecendo o sentimento, não é uma história privada. Falamos de alguma coisa que nós todos temos. Todos conhecemos esses sentimentos e os temos em conjunto (Bausch *apud* Fernandes, 2007, p. 55).

4.3.3 Reverberações: cartas embriagadas

Após o intervalo, passamos para a segunda etapa deste dia, que iniciou com uma improvisação coletiva com regras estabelecidas e terminou em uma improvisação aberta. A partir de certo ponto, parei de intervir por meio da condução verbal e passei a colocar-me apenas como improvisadora junto ao grupo.

Iniciamos com um deslocamento do grupo em linha reta, com todos caminhando ombro a ombro, a partir de uma sugestão da minha orientadora. A partir dessa caminhada qualquer pessoa poderia descolar-se do grupo e ficar para trás, improvisando a partir da sua carta e experimentando colocá-la em jogo com o outro, através de um diálogo de pergunta e resposta. Iniciamos com uma pessoa de cada vez, em seguida duas, três, e o número foi aumentando gradativamente. Até que ficou metade do grupo e em determinado momento o grupo todo.

Neste momento, instaurou-se uma improvisação aberta, sem regras. O microfone que estava disponível no espaço onde estava Caio também ficou aberto para quem quisesse improvisar com a voz. Destaco um momento da improvisação aberta, em que eu sugeri que o grupo fosse para a sacada e se relacionasse com a arquitetura do espaço, incluindo os móveis, as cadeiras e a paisagem composta por árvores que balançavam ao vento: "Como o movimento das árvores pode afetar o movimento? Dançam para as árvores!" Então, indiquei que sentissem a temperatura do ar pelas digitais das mãos. E que tocassem uns aos outros para se reconhecer. Chamei esse momento dos toques de "digitais", e ele acabou entrando para o roteiro da improvisação gravada em vídeo no dia seguinte, conforme veremos nos tópicos a seguir.

Depois de explorarem a sacada, voltaram para a sala e a improvisação ficou bastante livre. Alguns permaneceram na sacada, enquanto outros ocupavam a sala.

Não tinha mais um local determinado para a improvisação, isto é um *terreno de jogo*¹²⁹ (Huizinga, 1993) estabelecido. Tampouco havia um olhar de fora, pois todos estavam participando da improvisação. O grupo improvisou por diferentes áreas e diversas relações e dinâmicas foram surgindo. Instaurou-se um clima caótico, pois não se sabia onde estava o foco da ação. Experimentamos a liberdade total e o caos ao mesmo tempo. Alguns relataram terem se sentido perdidos com a falta de regras ou condução. Eu também me senti perdida em alguns momentos.

Aos poucos alguns foram saindo do jogo, sentando-se nas laterais da sala em círculo e assistindo o que restava da improvisação. Os últimos a saírem foram a Catharina e o Samuel, e a Geórgia e o Gabriel, que finalizaram improvisando nos respectivos duos. O silêncio na música e a pausa no movimento estabeleceu-se. Respiramos juntos. A minha sensação era de que o espaço estava vibrando. Então, em silêncio, formamos um círculo na vertical e eu sugeri que um por um entrasse na roda e fizesse apenas um gesto, como se fosse a palavra final de sua carta. O último foi o Gabriel, que lançou os braços para o céu e deixou a mão pesar sob o topo da cabeça, como se quebrasse um ovo na cabeça. Todos repetiram o movimento dele. E assim finalizamos.

Figura 35. Registros da prática de improvisação aberta.



¹²⁹ Huizinga (1993, p. 13) utiliza a expressão "terreno de jogo" para falar sobre a limitação espacial que acontece no jogo. Isto é, mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

4.4 ILHA 4 CARDUME: improvisação coletiva com regras estabelecidas

Neste capítulo proponho a análise de um exercício de composição instantânea, com base em roteiro e improvisação coletiva, filmado na Praia do Siriú no último dia da residência. Este exercício originou um vídeo gravado em plano sequência, isto é, sem interrupções, proporcionando uma experiência de performance ao vivo com início, desenvolvimento e fim. Posteriormente, dei ao vídeo o nome de *Cardume*. Por entender o exercício filmado simultaneamente como processo e obra, e o vídeo como suporte e linguagem, classificamos o produto final como uma *videodança*¹³⁰ (Guimarães, 2017).

A improvisação teve uma duração total de 30 minutos¹³¹. Um ano depois da residência, foi realizada uma versão editada, buscando preservar a ordem dos acontecimentos da improvisação e incluindo subtítulos para as fases previstas no roteiro, a fim de conduzir o olhar do espectador para certa compreensão perante à improvisação. Essa versão editada de 15 minutos pode ser vista através deste *link*¹³². Recomendo assistir a este último link para complementar a leitura deste capítulo.

A proposta aqui é analisar sobretudo a criação do roteiro para a improvisação, que teve como base momentos experimentados nas práticas anteriores - com ênfase na prática de cardume e peixe-guia, e na direção que aconteceu ao vivo durante a gravação. Ao meu lado, com a câmera na mão, estava o artista Caio Amon, responsável pelas escolhas de filmagem e assumindo a direção cinematográfica. Este capítulo está subdividido em três eixos que serviram como estrutura e nortearam as bases da improvisação, sendo: 1 Improvisação com base no formato de um cardume de peixes; 2 Improvisação com base em roteiro; 3 Improvisação com gravação de vídeo ao vivo.

4.4.1 Improvisação com base no formato de um cardume de peixes

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

¹³⁰ A conjugação no feminino do termo utilizado aqui privilegia a dança, entendendo o vídeo como suporte desta. Para saber mais sobre essa terminologia e suas variações, bem como a relação história entre a Dança e o Cinema, recomendo a leitura da tese "CORPOLUMEN: poéticas de (re)invenções no corpo na interação Dança e Cinema" (pág. 69 - 126), defendida pela autora Daniela Bemfica Guimarães, em 2017, no Doutorado em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia.

¹³¹ A improvisação pode ser assistida na íntegra, através deste link: <https://youtu.be/oZBHhMZYIHK>.

¹³² Link versão editada (15 minutos): [CARDUME - videodança - direção de Camila Vergara](#).

(...)

*Perguntar distraído: - O que há de você na água?*¹³³*Eu sou quando e depois
Entro em águas...*¹³⁴

A imagem de um cardume de peixes serviu como base para estruturar a disposição espacial do grupo em improvisação coletiva, aprimorar o senso de escuta e coletividade e inspirar movimentos corporais. A ideia de um "corpo-peixe" acompanha-me para investigar uma qualidade específica de movimentação na dança. Nos dias anteriores eu havia experimentado com o grupo algumas características dessa movimentação em práticas de improvisação guiadas na Gamboa.

Encontrei a inspiração inicial para pensar um "corpo-peixe" em Gaga Dance. Em uma aula de Gaga que fiz de forma online com Ohad Naharin, em 2021¹³⁵, ele sugeriu que os alunos experimentassem mover todas as partes do corpo ao mesmo tempo, buscando movê-las de lugar no espaço. Ele sinalizou que movimento significava deslocamento, transferência de uma parte do corpo ou do corpo todo, de um local para outro. Enquanto ele compartilhava essa e outras explicações, indicou mais de uma vez que continuássemos movendo: *Keep moving, guys!*

Fiquei atenta à qualidade com que ele se movia e associei os seus movimentos aos de um peixe dentro da água. Todas as partes do seu corpo se moviam ao mesmo tempo. Os seus movimentos eram predominantemente sinuosos e de fluxo contínuo livre/ligado. Em alguns momentos surgiam movimentos mais retos, colapsados e de fluxo cortado/controlado/staccato. Mesmo quando os movimentos mais cortados aconteciam, a duração da pausa entre um movimento e outro era pequena, dando a ilusão de que o movimento não cessava. A partir dessas qualidades de movimento, pude imaginar um peixe, mas também a água em volta do corpo. Era como se a água tocasse toda a superfície de sua pele, provocando pequenos deslocamentos do corpo no espaço.

*Este peixe é uma labareda na água.
É bonito.
É um pedaço de fogo a nadar.*¹³⁶

¹³³ BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. LeYa: 2013, p. 138.

¹³⁴ BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. LeYa: 2013, p. 146.

¹³⁵ A oficina "*Gaga Home Lab*" aconteceu de forma remota via plataforma Zoom, em 2021. Eu fiz a oficina na sala da minha casa em Porto Alegre e pude ter contato com o ensino da técnica Gaga ministrada pelo próprio Ohad Naharin e outros bailarinos da *Batsheva Dance Company*.

¹³⁶ MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. p. 97.

A ideia de um cardume de peixes serviu para pensar a disposição espacial dos corpos no espaço: todos juntos em um formato de coro, com distâncias equivalentes e assumindo uma frente em comum. Nessa distribuição, uma pessoa se coloca levemente à frente e é responsável, às vezes, por propor movimentos que devem ser repetidos pelo grupo, assumindo então a posição de "peixe-guia". É uma versão adaptada do formato "coro e corifeu", proveniente do teatro grego, utilizado com frequência em práticas de improvisação pela encenadora Ariane Mnouchkine. Conforme dito anteriormente, havia experimentado esse tipo de improvisação teatral em diversas aulas com o artista Serge Nicolai (2012, 2015, 2016).

Em uma improvisação coletiva em formato de cardume de peixes, o(a) bailarino(a) precisa escutar e perceber o outro. Trata-se de investigar um estado afinado de presença cujo desafio encontra-se em escutar e, ao mesmo tempo, propor: "Ariane parte do princípio de que o ator é um receptáculo ativo, que deve, ao mesmo tempo, ser côncavo e convexo. Côncavo para receber, convexo para projetar" (Féral, 2010, p.18).

Nos momentos em que o "peixe-guia" assume a liderança, o desafio aparece em ambas as posições. O grupo precisa se deixar ser atravessado pela intenção do movimento do peixe que está guiando. Não basta a repetição da forma do movimento, deve-se buscar aquilo que o impulsiona; a intenção do movimento. O peixe-guia, por outro lado, precisa ser generoso, não está sozinho, há um grupo com ele que precisa assimilar os movimentos propostos. Ademais, o cardume precisa manter a escuta ativa ao todo, deixando-se afetar pelo outro. O movimento de um peixe na água interfere no movimento do outro peixe, pois as águas de um movem as águas de outro. Um jogo de ação e reação, de atravessamento de afetos.

O filósofo José Gil (2012)¹³⁷ apresenta reflexões que contribuem para a ideia de um devir peixe ou devir cardume na improvisação em dança, e que convidam a pensar sobre o atravessamento de *afetos*. O autor aponta para a virtualidade do corpo humano que permite um *devir animal* e lembra de Simone Forti:

Ora, virtualmente o nosso corpo tem a capacidade de devir todos os corpos vivos e inanimados do mundo. É mesmo o único corpo capaz de fazê-lo. Fernando Pessoa, quando se compara à mosca, se refere ao corpo da mosca como seu próprio corpo, que contém infinitos possíveis devires animais,

¹³⁷ Palestra proferida no colóquio: Corporalidade(s) e investigação em Artes Cênicas: da experimentação prática à reflexão teórica realizado na Universidade de Évora - Portugal, em maio de 2010.

como o devir mosca, e não ao seu corpo próprio atual. Ele não compara com o seu. É o nosso corpo que contém virtualmente a possibilidade de SER, de DEVIR, um elefante. Simone Forti, coreógrafa americana, precisamente dos anos sessenta, setenta, foi a primeira coreógrafa a fazer coreografias a partir de movimentos de animais. Por exemplo, o movimento do elefante. Dos movimentos do elefante, ela obtinha movimentos. Precisamente, há uma VIRTUALIDADE do corpo humano que permite um devir elefante. (...) Com efeito, todo devir animal, como todo devir do ator, implica a transformação do corpo atual e a criação de um corpo virtual intensivo que se SOBREPÕE. E esse sobrepor é uma metáfora que ao mesmo tempo é literal. Como se diz vulgarmente, o ator ENTRA num ESTADO particular da consciência, como se todo o seu corpo sofresse uma mutação, e a própria consciência COLASSE ao corpo inteiro. (...) Quando se entra nesse estado de transe, ou de pré-transe, dança-se por exemplo. Ou seja, devém-se uma figura animal. Dança-se um leão, etc. (Gil, 2012, p. 5-6).

Kazuo Ohno (2016, p. 28) complementa com a ideia de um animal que entra dentro de nós: "Quando o peixe entra dentro de nós, de repente, seus olhos nos tomam por inteiro, tomam vocês por inteiro. Dentro dos olhos do peixe, o que diz o movimento de seus dedos, o movimento de suas mãos?" Essa provocação nos auxilia a pensar na minha proposta de devir animal. Ao compartilhar a imagem do peixe com o grupo, não tive a intenção de que imitassem um peixe, que buscassem uma representação literal. Estava interessada em encontrar a sensação do corpo do peixe na água. A ideia de devir o outro, ou de um outro que "entra" dentro de nós como refere-se Ohno, está relacionada ao que Gil entende por um espelhamento de forças e não de formas.

A proposta na improvisação em cardume não é somente *imitar* o corpo de um peixe ou os movimentos do peixe-guia. E sim buscar espelhar o estado proveniente deste corpo, isto é, das forças emitidas pelo seu corpo em movimento:

O espelhamento de forças tem por origem uma propriedade do corpo: a de emitir forças, partículas intensivas que um outro corpo recebe e acolhe de qualquer corpo, pois recebe e incorpora, pelo menos parcialmente, suas forças envolvidas por um outro corpo. As forças que um corpo emite são espelhadas pelo outro corpo. (...) Estará a fazer um gesto parecido. É a imitação afetiva de que fala Spinoza. Fundamentalmente, é uma ANALOGIA, uma ALUSÃO a uma mesma forma a partir de uma força. (...) A emissão de intensidades projeta vida no outro corpo. Não se trata de forças inertes e puramente físicas, mas de forças de vida. É por isso que o corpo espelho de forças é um conceito, possui a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo espelhar. Porque dá, antes de mais nada, uma vida ao outro corpo ou ao objeto inanimado. Este é o núcleo do espelhamento de forças (Gil, 2012, p. 6).

Para Gil (2012, p. 8-9), uma condição essencial para se desencadear o processo de espelhamento e de devir é que se estabeleça uma comunicação inconsciente de afetos (formas de sensação de ritmos, vibrações, intensidades, etc). E para que nasçam as emoções do outro em mim é preciso que eu me sinta como o outro: "Este processo inicia por enviar intensidades que captam as cascas formais das sensações do outro, transmitidas por espelhamento". Podemos traçar uma relação entre essa comunicação com a ideia de pré-movimento de Godard. O desafio no cardume está mais ligado a espelhar o pré-movimento do que o movimento em si. A intenção que originará o gesto é o que mais interessa nessa improvisação.

O cardume representa para mim, para além das questões estéticas, um poderoso exercício de improvisação para se investigar o estado de receptividade e escuta que me gera curiosidade desde o início dessa pesquisa. Penso que as regras estabelecidas, em que ora se é cardume e ora se é peixe-guia, auxiliam o(a) improvisador(a) a não se preocupar em ter que ser original em suas proposições. Não há muito o que inventar, especialmente para quem está na posição do cardume. A proposta é simples de ser executada. A complexidade está no estado de receptividade e atravessamento que se quer alcançar.

Podemos observar nas imagens a seguir o grupo na formação em cardume, em diferentes momentos da improvisação. Na primeira imagem (vertical), logo no início, o grupo busca se posicionar no espaço na formação de cardume e encontrar uma pulsação em comum. Na segunda imagem (horizontal), no final da improvisação, o grupo transforma a formação de cardume inicial para outra configuração espacial, incluindo diferentes níveis e direções do corpo no espaço. Em ambas formações o grupo está junto, buscando escutar e reagir ao outro.

Figura 36. Grupo em formação "Cardume".



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Nas imagens abaixo (*frames* do vídeo), podemos observar a relação do cardume com o peixe-guia. Na primeira imagem (à esquerda) vemos Paula mais à frente assumindo a posição de peixe-guia; e na segunda (direita) vemos Gabriel como peixe-guia. Ambos estão à frente do cardume que busca espelhar a movimentação dos peixes-guias.

Figura 37. Relação "Cardume e Peixe-Guia".



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

No caso desta improvisação, trabalhamos com a ideia de que o peixe-guia propôs movimentos e gestos oriundos da sua carta investigada no dia anterior. No entanto, ressalto que venho desenvolvendo essa prática em diversos contextos

artísticos e pedagógicos sem que a movimentação do peixe-guia esteja pré-concebida, dando ainda mais espaço à improvisação¹³⁸.

4.4.2 Improvisação com base em roteiro

Quando escolhi fazer esse exercício de improvisação coletiva filmado tive a intenção de gerar uma criação em formato de *videodança* que pudesse ser fruto da prática investigada durante a residência e que pudesse ser assistida por outras pessoas. Frente a isso, desenvolvi um esboço de composição coreográfica que serviu como estrutura para a improvisação. Na noite anterior à filmagem, escrevi no meu diário um roteiro que serviria de mapa para os improvisadores.

O roteiro desenvolvido estruturou-se em um percurso dividido em seis fases que deveriam ser realizadas cronologicamente do início ao fim, buscando transições fluidas entre cada fase a partir de escolha coletiva do grupo. As fases foram baseadas em momentos investigados nos dias anteriores. Apresento o roteiro tal como foi lido para o grupo, minutos antes da improvisação, com suas respectivas fases. As descrições estão seguidas de imagens retiradas através de frames da gravação, que ilustram cada fase.

Roteiro Cardume:

1. Pulsação: Um cardume de peixes em deslocamento encontra sua pulsação em comum. Sentir a água no corpo. Reagir ao movimento do outro. Tudo que acontece no outro te atravessa. Pequenos colapsos. Sardinhas em festa.

¹³⁸ Veremos alguns desdobramentos mais recentes dessa prática na minha pesquisa artística e docente no epílogo (Desdobramentos Marítimos).

Figura 38. Fases do roteiro em frames do vídeo: I - Pulsação.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

2. Lançamentos: Os braços começam a fazer movimentos para lançar algo no espaço. Peixes que pulam para fora da água. Lançamentos mágicos. Três a cinco pessoas, uma de cada vez, saem do formato cardume, e improvisam brevemente algo a partir do lançamento. Cardume sustenta a cena se movendo junto no pequeno, apenas com a sensação de corpo dentro da água. O foco está no peixe que está fora da água, mas o cardume segue presente em movimento.

Figura 39. Fases do roteiro em frames do vídeo: II - Lançamentos.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

3. Cartas: Alguém assume a posição de peixe-guia e inicia sua carta enquanto o cardume espelha sua movimentação. Dois peixes-guia são lançados para fora do cardume experimentando um diálogo entre duas cartas. O cardume sustenta se movendo junto no pequeno. Podem acontecer até dois diálogos e três cartas individuais. Encerra com minha carta (fragmento coreográfico que passei ao grupo antes de iniciarmos a improvisação).

Figura 40. Fases do roteiro em frames do vídeo: III - Cartas.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

4. Digitais: As digitais, presentes na ponta dos dedos das mãos, tocam no ar, em si mesmas e nos outros. Se reconhecer e improvisar através do toque delicado dos dedos.

Figura 41. Fases do roteiro em frames do vídeo: IV - Digitais.





Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

5. Barco: Um grande organismo em forma de barco fura o espaço provocando um deslocamento maior do cardume. Avançar e mudar de lugar com o outro dentro do cardume. Travessia final.

Figura 42. Fases do roteiro em frames do vídeo: V - Barco.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

6. Naufrágio: Final aberto. Lançar uma garrafa com sua mensagem ao mar. Lançar sua carta ao mar. Uma onda ou uma tempestade pode surgir. Pode encerrar com o grupo todo junto ou com o grupo espalhado.

Figura 43. Fases do roteiro em frames do vídeo: VI - Naufrágio.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

Após a leitura do roteiro, li ainda algumas indicações gerais que deveriam servir para toda improvisação:

- Experimentar a improvisação como uma grande onda repleta de pequenas ondinhas.
- Escrever pequenas cartas individuais e uma carta do grupo. Lançar essas cartas ao mar.
- Um desafio: tentar incluir momentos de pausa, pontos de suspensão dentro da onda. Instante zero em que o peixe está no ápice do seu salto para fora da água.
- Estar atento à musicalidade interna do grupo e ao mesmo tempo não ter medo de radicalizar nas mudanças. Ser ousado.
- *Se colocar em estado de travessia: abrir torneiras, ser atravessável pelos mares de dentro e de fora.*

Para desenvolver o roteiro de *Cardume*, inspirei-me em práticas de improvisação estruturada realizadas em um curso intensivo com a bailarina argentina Lisi Estarás¹³⁹, integrante da *Cia. Les Ballets C de la B*, na Bélgica, em 2017¹⁴⁰. No curso, as improvisações estruturadas e coletivas tinham como base um percurso a ser realizado, partindo de um ponto e chegando a outro, passando por fragmentos coreografados e momentos mais abertos de improvisação. Certas fases tinham suas músicas estabelecidas. A mudança entre um momento e outro se dava às vezes em decisão coletiva, no ato da improvisação, e às vezes por interferência externa através de mudança da música.

¹³⁹ Lisi Estarás (1971) é natural de Córdoba (Argentina). Integrou a Cia Les Ballets C de la B em 1997. Atua como bailarina, coreógrafa e pesquisadora de uma abordagem de dança *Monkey Mind*. <https://www.lesballetscdela.be/en/biographies/lisi-estaras/biography/>.

¹⁴⁰ O curso "*Les ateliers c de la b*" teve a duração de duas semanas de forma intensiva, com aulas de manhã e à tarde, em formato de residência artística. No final, compartilhamos com o público local o resultado da pesquisa investigada. Saiba mais: <https://www.lesballetscdela.be/en/projects/workshops/les-ateliers-c-de-la-b-17/media/>.

Figura 44. Curso com *Les Ballets C de la B* (2017).



Fonte: Foto por *Les Ballets C de la B*.

Inspirada por essa experiência de improvisação estruturada, preparei o roteiro para a improvisação de *Cardume*. Escolhi as fases pensando no arco temporal e na transição entre elas. Como iniciar? Optei pela pulsação e pequenos lançamentos, como uma movimentação inicial que servisse para unir o grupo, auxiliando no exercício de escuta coletiva. Como finalizar? Optei por deixar o final em aberto, deixando ao grupo a escolha do fim. Eu sabia que a partir da primeira fase tudo poderia acontecer e as etapas poderiam ser esquecidas, mas confiei que as etapas serviriam como um caminho, uma estrutura pela qual eles poderiam se ancorar, sempre que se sentissem perdidos.

Algumas escolhas para o roteiro foram feitas com base no que havíamos experimentado nas práticas anteriores. "Cartas", por exemplo, exploradas no dia anterior, estava muito presente na memória do grupo. Todos tinham seu fragmento coreográfico estabelecido para improvisar quando chegasse o momento. As cartas poderiam acontecer no formato peixe-guia, com o cardume optando pelo espelhamento (ver frame 6), ou no formato em relação com o outro, através de duos (ver frames 7 e 8), que saíam do cardume.

Quando li sobre a fase das "Digitais", por outro lado, alguns nem lembravam do que se tratava, visto que passamos rapidamente por esse momento em uma prática de improvisação coletiva. Eu insisti, pois gostei dessa imagem e queria vê-la novamente. Para a exploração das digitais, inspirei-me em uma fala de Morena Nascimento, que ouvi em uma aula online, sobre as "digitais das mãos como plantas carnívoras". Também me inspirei no exercício do *Les Ballets C de la B* referido acima, que tinha como um de seus momentos coreográficos "tocar em um ar encantado",

como se fossemos "seres fantásticos embriagados". Meu desejo aqui era buscar a delicadeza do toque das digitais, seja por meio do toque em si, no outro ou no ar.

O "Barco" surgiu quando o grupo apresentou essa imagem em uma improvisação coletiva. Também lembrei do exercício do *Les Ballets*, no qual fizemos uma formação coletiva parecida, batizada de "Titanic".

Em *Cardume*, o barco também naufragou, gerando a fase "Naufrágio", criada coletivamente pelo grupo durante a improvisação. Inicialmente, eu havia deixado o final em aberto, apenas sugerindo ao grupo duas possibilidades amplas de fim: todos juntos ou todos separados.

Propus que lançassem "garrafas com suas cartas ao mar", inspirada pela canção Corsário, de João Bosco: "Mesmo que eu mande em garrafas mensagens por todo mar... meu coração tropical, não partirá esse gelo". Essa música sempre esteve comigo, desde criança. Percebo que criar esse roteiro foi, em certa medida, inspirado por todos os momentos em que eu ouvi e cantei esse refrão sentindo meu coração bater mais forte. Foi a música que enviei ao grupo pelo WhatsApp no dia anterior à residência, com a seguinte mensagem: "Vão mandando sinais, lançando em garrafas mensagens ao mar para eu saber quando chegarão".

4.4.3 Improvisação com gravação de vídeo ao vivo

"Respira. Foi câmera, ação!"

A opção de gravar a improvisação sem cortes acabou determinando uma experiência de performance/apresentação que se destacou das outras práticas vividas até então durante a residência. A proposta aqui não é analisar o resultado do vídeo e as escolhas de edição, pois entendo que esse caminho abriria um leque de possibilidades relacionadas à linguagem audiovisual que fugiria à pesquisa. Atento para a experiência vivida no dia e a importância que ela teve para o grupo e para o meu processo enquanto criadora.

Ao propor a atividade ao grupo, logo no início da residência, todos acataram a ideia com empolgação. Lidar com a criação de algo que tivesse o propósito de um "resultado final" gerou expectativa em todos. E a expectativa e a frustração andam muito próximas, sobretudo no terreno da improvisação em que o descontrole e o inacabado operam. Idealmente o roteiro seria realizado como imaginei, as

proposições que viriam do grupo em forma de improvisação me agradariam e o resultado seria ótimo. Eu seria capaz de ver poesia e magia em todos os instantes. Todos sairíamos felizes e satisfeitos com o resultado e com a sensação de termos amarrado ali a experiência vivida nos últimos dias com maestria.

Ao chegarmos na beira da praia o sol havia acabado de subir e refletia na água que escorregava delicadamente na areia em um movimento de ir e vir. O grupo separou-se, cada um foi fazendo seus aquecimentos individuais enquanto eu conversava com o Caio e com a Maria sobre questões técnicas de enquadramentos e decisões relativas à filmagem e à fotografia. Nos reunimos todos em círculo e, nervosa, li ao grupo a proposta de roteiro. Tive que ler algumas vezes para que todos pudessem memorizar. Ainda assim, em tom de brincadeira, alguns disseram que não haviam memorizado e que copiaram uns dos outros. A pedidos de alguns, optamos por definir alguns "peixes-guias" que seriam responsáveis por propor o início de certas transições.

Antes de gravar ainda passei ao grupo um fragmento coreográfico que eu havia desenvolvido e que eu gostaria que aparecesse na improvisação no momento das cartas. Eu disse: "Essa é a minha carta e eu quero que vocês dancem ela". Foi o único momento de toda a residência que passei ao grupo um fragmento coreográfico fechado. Repetir, tirar dúvidas, limpar e fazer correções. Ações do universo da coreografia. Lugar que eu gostei de visitar.

Figura 45. Preparação para gravação de *Cardume*.



Fonte: Foto por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Após as últimas indicações gerais nos preparamos para começar a gravação. Transcrevo aqui a minha condução que aconteceu ao longo dos vinte e oito minutos de improvisação:

- "Respira. Foi câmera, ação! Se concentrem na pulsação. Como os peixes respiram juntos? Encontrem a respiração. Aos poucos, mantendo a respiração, busquem ganhar um pouco mais de espaço entre os corpos. Estabeleçam a frente. Estabeleçam o olhar na frente. (tempo de silêncio) Música dentro e música fora. Olhar para fora. Tirar o olhar do chão. Abrir o olhar para fora. Lançamentos. Faíscas. Fogos de artifício. Pequeno peixe pula para fora da água, magicamente. Um pouco mais de precisão nos pulos para fora, um pouco mais afastado para vermos melhor. Não estou vendo quando o peixe pula para fora. Isso, bom! Agora sim. Estabeleçam o pequeno no cardume dando suporte para o peixe ir para fora. Tá bom de peixe! Atenção ao peixe Geórgia, comecem aos poucos no improviso "cardume e peixe-guia". Respirem e vivam a carta da Geórgia. Outro peixe assume imediatamente. Bom! Assume! Primeiro duo!

Pequeno no cardume. O foco está no duo. Sustentem no cardume. Pergunta e resposta no duo. Deem tempo do jogo acontecer. Um último duo. Paula assume a carta. Gabi fica nisso, enquanto os outros estão na carta da Paula. Pausa mágica menos Gabi, que segue. Pequenas suspensões. Todos param com os braços para cima, olhando o céu. Sem se deslocar tanto Gabi acelera tudo isso. Vê se é possível ir recuando com os olhos nas costas. Acelera mais! Todos com ele. Mais! Daí a minha carta surge. *Nesse momento o mar começa a invadir ainda mais e eu peço para o Caio filmar mais detalhes neles fechando o enquadramento.* (tempo de silêncio) Sentir a brisa nas digitais. Se impressionando ao tocar no outro. E tocando em si. Vira e mexe traz as digitais para o rosto. E vão estabelecendo o barco. Avança o barco. Escuta. Respira e acolhe o corpo do outro. Menos proposição nessa hora. Mais escuta. Respira, deixa acontecer. Desloca o barco. Encontrem um momento de suspensão no barco, de pausar, criando uma foto. Respira na pausa. Recebe. Deixa algo novo atravessar e aí segue. (tempo de silêncio) Encontrem como finalizar. Sem pressa, deixa acontecer o fim. O que sobra? O que resta? Quais são as últimas palavras? Como essa carta se despede? Vai voltando a atenção para o mar de dentro. Geórgia toma um jeito de tomar a frente. *Nesse momento o Caio sugere que o fim seja com todos olhando para a câmera e vamos nos aproximando do grupo.* Olhem para a câmera. Só compartilhem o que estão sentindo com o olhar. Como se a câmera fosse um outro peixe que ficou observando vocês esse tempo todo. Sustentem dando força para o coletivo. Ainda está acontecendo".

Ao rever o vídeo na íntegra e escutar a condução proposta pude perceber a quantidade de estímulos que estavam em jogo durante a improvisação e alguns desafios relacionados ao espaço e ao tempo.

A relação espacial mudou completamente ao sairmos de uma sala fechada e irmos para um espaço imenso em que não havíamos improvisado até então. O novo ambiente (terreno de jogo) representou um grande desafio ao grupo que teve que jogar com o desnível e desequilíbrio gerados pela areia, pela água do mar e pelo vento. Fiquei pensando como teria sido se tivéssemos experimentado improvisar mais no ambiente da praia anteriormente, em outros contextos para além dessa gravação.

A relação com o tempo também foi diferente do que havíamos investigado até então, sobretudo pelo sentido de performance-apresentação que foi instaurado a partir do momento em que eu determinei o início da improvisação com a palavra "Ação!". A improvisação gravada em plano sequência fez com que a câmera assumisse o lugar do público. Na frente do público tudo estava valendo, qualquer "problema" que acontecesse precisava ser resolvido em cena, na improvisação. Podemos dizer que a experiência de gravação instaurou no grupo e em mim imediatamente um estado improvisatório que teve que lidar com o tempo imediato, o tempo "já", como nomeia Dudude:

Estar em estado improvisatório é correr risco de se achar e perder em uma velocidade quântica, colocando-se em um lugar de impermanência, o não saber, o propósito compositório com aquilo e aqueles que lá estão. Efêmero. Desaparece. Entender e estar atento na compreensão do que pode vir a ser, uma improvisação em tempo real. Tanto a performance quanto a improvisação em tempo real fazem uso do tempo "já", imediato. Instalações efêmeras, uma questão. Corpo em estado de obra, outra questão. Aparição e desaparecimento, outra questão. Todas correlatas (Dudude, 2019, p. 63).

Outro ponto é que em nenhuma outra improvisação até então havíamos experimentado usar um roteiro como base a ser realizado em um certo período de tempo com início, meio e fim, sem interrupções. Por um lado, a ansiedade se manifestou gerando nos improvisadores certa urgência, pressa e afobamento. Nestes momentos eu me escuto sugerindo que respirem e que escutem o outro. Por outro lado, percebo que algumas transições e decisões poderiam ter sido tomadas pelo grupo de forma mais abrupta, sem precisar demorar tanto tempo para construir a transição entre uma fase e outra.

Talvez se tivéssemos experimentado mais situações como essa de improvisar em cima de um roteiro, independentemente de ser no formato de gravação, o grupo estaria mais afinado para a proposta. Lembro então do exercício realizado com o *Les Ballets C de la B* que contei anteriormente. Antes de fazermos o exercício como performance para o público, experimentamos algumas vezes o mesmo roteiro. Ainda assim, houve espaço para improvisação durante a apresentação. No entanto, hoje percebo que o improvisado se deu muito mais no que diz respeito à movimentação de cada bailarino(a) do que à estrutura da improvisação em si. Ou seja, o exercício

estava mais para uma coreografia com espaço para movimentos improvisados do que para uma apresentação em caráter de improvisação.

Percebo que o meu papel ativo como diretora, que também se colocou como improvisadora durante a gravação de *Cardume*, foi fundamental para termos o resultado que tivemos. Como diretora e improvisadora fui tentando conduzir o barco, costurando aquilo que eu enxergava a partir das proposições do grupo, com os meus desejos de criação. Subjetividades, respirações, movimentos de cada um. Tudo isso em uma trama complexa de relações, como uma rede de pesca submarina, em que o roteiro operou como as margens do rio mencionadas por Lynne Anne Blom:

Metaforicamente, a improvisação é um rio cujas margens, embora definam a forma geral e o fluxo das águas, são elásticas e permeáveis. Elas são as instruções ou esboço da improvisação conforme articuladas pelo líder da improvisação; definem o elemento coreográfico a ser focalizado. As águas são as respostas de movimento reais que fluem dentro e entre as margens, a exploração do dançarino do foco específico da improvisação¹⁴¹ (Blom, 1982, p.5, tradução nossa).

Pensar na dramaturgia da improvisação convida a perceber as diferentes camadas de linguagens artísticas e de significados existentes durante o processo de criação. Neste caso específico, o diálogo se estabeleceu na relação entre a linguagem da dança e a linguagem do audiovisual. Para uma análise aprofundada sobre o resultado do vídeo, precisaríamos atentar às camadas que dizem respeito às escolhas de filmagem e edição. Camadas que se relacionam com a própria terminologia *videodança* empregada aqui. Como disse anteriormente, optei por não adentrar a essa esfera entendendo que eu estaria me afastando dos objetivos da pesquisa.

A experiência de gravar uma improvisação em plano sequência contribuiu na residência para exercitar o estado de atravessamento investigado nessa pesquisa, tanto por mim, quanto pelos participantes. *Cardume* pode ser visto como um exercício de composição (coreográfica) em tempo presente, em que muitas camadas e decisões instantâneas estiveram em jogo. O roteiro e a condução serviram como âncora e bóia para aqueles que se sentiram mais perdidos no mar; algo para se agarrar e recuperar o fôlego. Do início ao fim, o barco esteve à deriva e como em um

¹⁴¹ "Metaphorically, the improv is a river whose banks, although they define the overall shape and flow of the waters, are elastic and permeable. They are the instructions or outline of the improv as articulated in this book or by the improv leader; they define the choreographic element to be focused on. The waters are the actual movement responses that flow within and between the banks, the dancer's exploration of the specific focus of the improv" (Blom, 1982, p. 5).

intenso banho de mar, com direito a pequenos afogamentos, terminamos levemente zonzos e desnorteados. Esta navegação nos convidou para uma experiência intensa de travessia, em que fomos todos atravessados por diferentes mares de dentro e de fora.

Figura 46. Imagens *still* da videodança Cardume.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Figura 47. Frames da videodança Cardume.



Fonte: Videografia por Caio Amon (2022).

4.5. ILHA 5 DESEMBARCAÇÃO: encerramento da residência

Neste capítulo finalizo a análise da Residência Artística Encontro dos Mares, encaminhando-me para as considerações finais. Proponho um resumo sobre a prática de improvisação guiada por mim em formato de *Travessia*, com base em uma comparação entre a última e a primeira, analisada no capítulo 4.2.2. Em seguida, exponho brevemente uma última prática de improvisação que teve como objetivo instigar os participantes a se "re-apresentarem" depois do que haviam experienciado, buscando compreender os efeitos e resultados que a Residência imprimiu neles.

4.5.1 Última travessia: conclusões sobre a prática de improvisação guiada

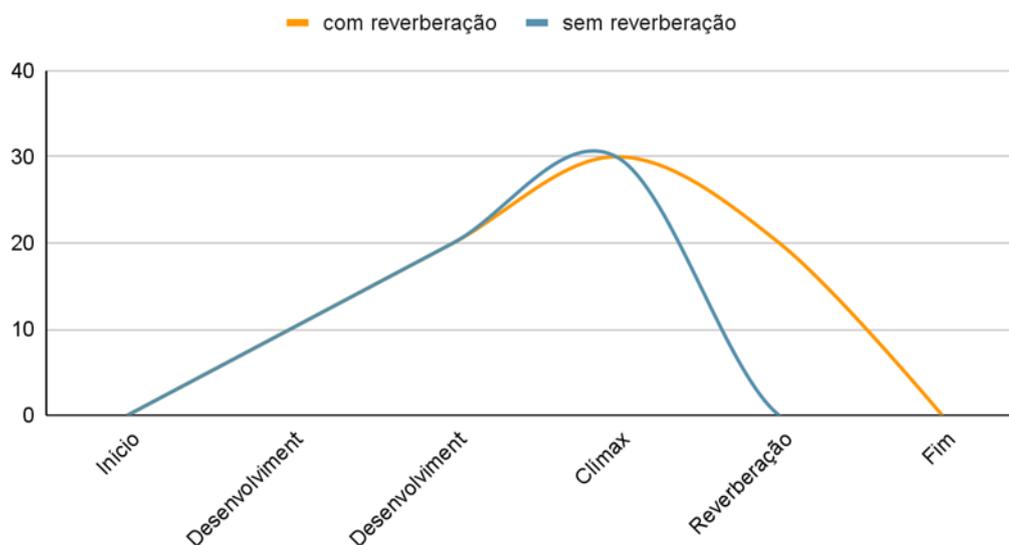
Depois de termos feito a gravação de *Cardume* pela manhã, voltamos à Gamboa para uma prática de fechamento da residência. Propus uma última improvisação em formato Travessia¹⁴², que havíamos experimentado anteriormente (ver capítulo 4.2.2). A análise comparativa entre as duas práticas, revelou uma estrutura comum que exponho a seguir de maneira resumida.

A duração média em ambas improvisações guiadas foi de 30 a 50 minutos e incluiu as seguintes fases: início (ações iniciais - deslocamentos do corpo no nível baixo); desenvolvimento (ações de transição - deslocamentos do corpo entre os níveis espaciais); clímax (ações de explosão - aceleração); reverberação (desdobramentos diversos ao clímax - opcional); fim (ações de repouso - pausa e silêncio). As ações serviram como estrutura base de um roteiro, que foi preenchido e costurado por imagens, responsáveis por provocar diferentes texturas e qualidades de movimento, por meio do estímulo à imaginação. Este arco temporal, espacial e energético assemelha-se à uma onda, conforme podemos observar no gráfico abaixo. No eixo horizontal temos as fases da improvisação e no eixo vertical o nível espacial e a aceleração das ações.

¹⁴² Nos apêndices (Apêndice B) encontram-se tabelas comparativas que relacionam as ações e as imagens que serviram de guia para essas práticas.

Figura 48. Gráfico comparativo entre duas práticas de improvisação guiada: Travessia.

Improvisação Guiada: Travessia



Fonte: Acervo pessoal de Camila Vergara.

Em ambas improvisações, ações como *deslizar, rolar, abrir, fechar espreguiçar* e *empurrar* apareceram no momento inicial, em que os corpos estavam especialmente no plano baixo, em contato com o chão. Essas ações podem ser vistas como ações iniciais para acordar o corpo, tendo como base a investigação do corpo na relação com o chão. Em alguns momentos, eu repito a ação anterior e incentivo que os improvisadores investiguem um fluxo livre no ir e vir entre elas, podendo optar por rolar e em seguida espreguiçar, deslizar e em seguida empurrar, por exemplo. Justamente por essa flexibilidade, por vezes cíclica, é que entendo que as ações de espreguiçar e empurrar, embora às vezes aconteçam no plano médio, pertencem a este grupo inicial.

Ações como *subir, descer, saltar, cair* e *espiralar*, configuram-se como ações de transição entre os planos baixo, médio e alto. Para essas ações, a imagem de um peixe que pula para fora da água é um exemplo que apareceu em ambas improvisações.

Com os corpos já na vertical, indiquei as ações de deslocamento pelo espaço (*deslocar*) e ações como *lançar, pulsar* e *rebolar*. Essa foi a etapa mais diferente entre uma improvisação e outra. Em cada travessia, escolhi algo para enfatizar, abrindo uma brecha para minha condução. É um período de desenvolvimento, em que minhas

escolhas são pautadas pelo jogo e a relação entre os improvisadores: a partir do que se instaura no momento presente eu escolho e indico determinados caminhos.

Ações como *sacudir*, *balançar* e *chacoalhar* aparecem no clímax da travessia, isto é, no momento de maior explosão, excitação e velocidade. A indicação nesse momento foi sempre para que buscassem uma aceleração na movimentação que estivessem fazendo. Em ambas improvisações, o clímax foi seguido por uma pequena pausa para respiração e de um breve silêncio do corpo. Este silenciar aconteceu tanto cedendo à gravidade e indo para o chão, para um momento de descanso e relaxamento (Travessia nº 1), quanto aconteceu na vertical, lutando contra a gravidade e abrindo espaço para alguma possível reverberação (Travessia nº 2).

Figura 49. Ações na Travessia. Descrição: Ações Iniciais - imagens 1 e 2 (horizontal); Ações de Desenvolvimento - imagens 3 e 4 (vertical); Ações de Clímax - imagem 5 (vertical).



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Na Travessia nº 2, após o clímax, tivemos um momento de reverberação. Foi um momento de perceber os efeitos no corpo de um estado pós-travessia e entregar-

se para esse estado. É o momento em que os improvisadores, já aquecidos e com suas camadas de percepção e imaginação ativadas, inventam o caminho a seguir. É um espaço de abertura em que tudo pode acontecer.

Figura 50. Reverberação - Diferentes improvisações em resposta ao clímax.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Além dessas conclusões relacionadas sobretudo ao conteúdo e à forma/estrutura das improvisações guiadas em caráter de Travessia, outro ponto importante diz respeito à relação com a música. Durante toda a Residência tivemos o privilégio de ter a participação do compositor Caio Amon, que improvisou e criou a música ao vivo. Especialmente no contexto das improvisações guiadas, a música dançou junto conosco do início ao fim, passando por todas as fases e construindo, em tempo presente, suas próprias "ações" iniciais, de transição, de explosão e de repouso. Sobretudo nos momentos de maior liberdade (desenvolvimento e reverberação), a música exerceu forte influência nos improvisadores, servindo de inspiração, instigando a imaginação e dando colorido à dança. Em muitos momentos, optei por determinados caminhos tendo como base as propostas musicais que estavam sendo feitas. Um processo de retroalimentação, em que as palavras que são emitidas inspiram a música e a música inspira as palavras.

Faz parte também desse processo o meu corpo em movimento que dançou junto durante as improvisações. Não somente o corpo, mas a voz foi alterada na medida em que eu colocava meu corpo em movimento. Afinal, "as palavras vocalizadas são também corpo" (Spritzer, 2020, p. 41). Enquanto conduzo, eu improviso não somente naquilo que eu digo, nas palavras que eu emito, mas também no que eu faço com o meu corpo. Um corpo que gesticula e se manifesta.

Guiar uma improvisação é fazer um convite para que os improvisadores abram suas torneiras da percepção, imaginação e relação consigo e com o mundo. Um convite para que deixem também o corpo guiar, apresentar os caminhos e que tentem se impressionar com essas pequenas descobertas do corpo. Um convite para que abram o olhar e ativem a escuta: para descortinar e receber o mundo através dos sentidos. Um convite direcionado a eles(elas), mas que serve fundamentalmente a mim, enquanto improvisadora-condutora.

4.5.2 Encerramento: re-apresentações

*E aquele
Que não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.
Manoel de Barros.¹⁴³*

Finalizamos a Residência com um último exercício de improvisação. Alguns participantes haviam sinalizado o desejo de assistir novamente os colegas em improvisações individuais ou em duplas, como fizemos no início da Residência (ver capítulo 4.3.1). Acolhi a ideia e propus uma improvisação em dupla, em que uma pessoa improvisaria através do movimento e outra através da voz no microfone junto com o compositor Caio Amon, que criaria a trilha musical ao vivo. O estímulo para a improvisação foi: "Passados esses três dias juntos, como vocês se *reapresentam* em uma improvisação?"

O grupo ficou animado com a proposta, mas o nervosismo também apareceu. Improvisar sozinho ou em dupla enquanto o restante do grupo assiste foi algo que, com exceção do primeiro dia, não foi explorado ao longo dos encontros. Esse fato está atrelado principalmente ao objeto da pesquisa que esteve relacionado às práticas de improvisações guiadas por mim, caracterizadas por envolver todo o grupo. Dessa vez eu coloquei-me no papel de observadora, sentei para assistir junto ao grupo e procurei interferir o mínimo possível durante as cenas. A experiência revelou o impacto que a vivência da Residência imprimiu nos participantes.

¹⁴³ BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. Zona Hermética. LeYa, 2013, p. 77.

Alguns momentos que me tocaram, enquanto espectadora, foram aqueles em que a fragilidade me fez respirar junto com quem estava improvisando, capturando-me para dentro da cena. Também fiquei tocada por momentos em que alguns estavam inteiramente imersos e presentes em suas imaginações, interesses, desejos, narrativas e emoções. Pude observar que alguns gestos de dança e qualidades de movimento experimentados nos dias anteriores apareceram nessas últimas improvisações, incorporando-se ao repertório individual de cada um.

Os *feedbacks* que surgiram da minha parte e dos colegas, entre uma improvisação e outra, desestabilizaram algumas pessoas, que se sentiram frustradas com o resultado de suas improvisações. Isso me fez lembrar que a improvisação pode ser um lugar de muita exposição e pode tocar em camadas profundas, e por vezes frágeis, daquele(a) que improvisa. Ao mesmo tempo, essa fragilidade e vulnerabilidade humana do "perder-se" e "não saber o que fazer" pode provocar encantamento em quem assiste. Pois, lembrando de Paxton (1987), *perder-se* é fundamental para improvisar.

Foi emocionante ver a transformação de todos(as) ao longo da Residência. Os que chegaram mais tímidos e inseguros, no final estavam mais confiantes, aparentemente conectados com o prazer de estar em cena. Podemos observar isso nos depoimentos de Maria Carolina e Camila, em que relatam uma evolução em direção ao prazer ao longo das práticas:

- "Na primeira manhã meus mares de dentro transbordaram e me vi vulnerável em meio a um grupo de pessoas que recém estava conhecendo. (...) Mas não me deixei afundar em meus medos e inseguranças. (...) Fui acolhida e acolhi colegas. Senti prazer e liberdade, em dupla, em grupo e sozinha (como no exercício final do último dia). Os desafios de estar presente e escutar enquanto se propõe coletivamente também estiveram presentes, mas não impediram de me jogar pro movimento". (Maria Carolina Aquino)
- "Quando cheguei no primeiro dia da residência, me senti muito crua em não ter experiência com o teatro. Pensava que a dança era a minha única aliada naquele momento. Mas, por muito tempo, me garanti na dança coreografada, moldada por outros corpos que não o meu. No fim, eu estava mesmo "crua" tanto do teatro quanto da dança. A improvisação veio como uma oportunidade

desafiadora de entender o que eu sou capaz de fazer. O fato de sentir que eu não sabia de mais nada, me oportunizou largar de mim todas as frases, pensamentos, conceitos e crenças que eu tinha sobre mim mesma e meu movimento. Criei um espaço vazio que se preencheu de coisas significativas. Aprendi, com dor e amor, a me esvaziar para me preencher do que havia no espaço coletivo para ser manifestado. Essa vulnerabilidade e entrega só foram possíveis depois dos dois primeiros dias, quando o grupo se fortaleceu. O apoio e o olhar generoso do grupo foram peças chaves e indispensáveis para o meu crescimento individual e social". (Camila Pinto)

Em outros depoimentos, encontramos a ideia de reconexão consigo e com o outro, que a Residência proporcionou depois de um momento de isolamento social imposto pela pandemia:

- "Depois de tanto tempo dançando só. Na sala de casa. No quarto. No banheiro. Na cozinha. Tentando encontrar meus movimentos, tentando me manter viva, tentando continuar imaginando. Depois disso, encontrar e compartilhar foi um deleite. Reencontrar e mover junto trouxe brilho para mim. *Me trouxe mais para perto de mim*. Como disse na outra carta, Camila, obrigada por me trazer de volta. Por ter me dado uma dose de antidepressivo. Por ter me feito voltar a imaginar. A entrar e sair de mim através do movimento". (Geórgia Macedo)
- "Obrigada por me lembrar *do que sou feita* e de como penetrar o que está por volta". (Catharina Conte)

Apesar de os quatro dias de prática terem sido intensos, eles representam uma parcela muito pequena na trajetória de cada um. Gestos, qualidades e estilos de movimentação que não haviam aparecido até então, surgiram nessa improvisação final. O que me faz pensar que quando vamos improvisar, levamos conosco toda nossa história e vocabulário adquirido ao longo da vida. "Se reapresentar" convidou a mostrarem novas camadas de si. Camadas que ainda não haviam tido a chance de mostrar anteriormente. Camadas atravessadas pelas práticas recentes, mas principalmente pelos mares de dentro e de fora de cada um(a), que estão sempre em movimento e transformação. Como lembra Dudude:

Um artista que se nomeia improvisador necessita de lidar e praticar certos riscos de certas palavras que o habitam constantemente: memória, contemplação, acervo, compêndio, desapego, possibilidades, flexibilidades, curiosidades, invenção, desejo, vontades, simplicidade (Dudude, 2019, p. 53).

Figura 51. Improvisações finais: re-apresentações. Na ordem da esquerda para direita: Catharina, Gabriel, Geórgia, Paula, Rodolfo, Maria Carolina, Camila, Samuel e Paulinha.



Fonte: Fotos por Maria Giovana Schaeffer (2022).

Figura 52. Finalização da Residência Encontro dos Mares.



Fonte: Foto por Maria Giovana Schaeffer (2022).

CONCLUSÕES

Muitos participantes me perguntaram ao longo da Residência o que eu estava buscando, se estava dando certo, se eu estava encontrando respostas. Ou ainda, se eu estava gostando. É claro que eu estava gostando. A experiência da residência foi como um parque de diversões para a criança que existe em mim, onde brinquedos inusitados e radicais foram criados pela imaginação e pela relação com o outro. Foram criados, duraram o tempo necessário e se desfizeram, dando espaço a novos brinquedos. Como um parque de diversões ecológico e sustentável, que se auto regula e renova a todo instante.

Quando me perguntaram se estava dando "certo", fico pensando se teria como dar errado. Teria como dar errado, se não há erro na improvisação? A sensação mais próxima a uma ideia de erro esteve presente nos meus pensamentos quando me deparei com a questão de como aproveitar melhor o tempo; o tempo cronológico, aquele que estava passando, avançando, devorando nossos encontros. Receei finalizar a Residência com a sensação de que não havia experimentado tudo aquilo que eu gostaria ou de que não teria dado tempo de chegar às respostas que eu buscava. A ansiedade em querer aproveitar ao máximo, em querer saber gerenciar o tempo com maestria, em alguns momentos apareceu para mim, unindo-se a uma certa pressão interna em encontrar conclusões.

Para apresentar as considerações finais, volto aos objetivos iniciais da pesquisa em que busquei analisar as práticas de improvisação e criação em dança desenvolvidas na Residência Artística Encontro dos Mares, tendo como recorte o meu papel como condutora e diretora, buscando identificar aspectos de um *estado de presença* naquele(a) que improvisa. Esse estado foi responsável por me gerar a curiosidade inicial que me levou a fazer essa pesquisa de mestrado. Junto com esse objetivo estava o interesse em pesquisar como os conceitos de percepção e imaginação poderiam estar relacionados ao estado em questão.

Acolhendo uma sugestão da Prof. Daniela Guimarães, feita durante a minha banca de qualificação, resolvi adotar o termo *estado de improvisação*, no lugar de estado de *presença cênica*. Passei a entender que apesar de os estados de presença e de improvisação estarem ligados um ao outro, pois toda improvisação lida com o tempo presente, cada um possui suas características e particularidades. Compreendi que improvisar nos aproxima da ideia de jogo, implica um caráter lúdico, de risco, e

de descoberta que ocorre no tempo presente. Implica um caráter de *escolha*, e, portanto, de criação. Para mim, estar em estado de improvisação é estar em um estado efêmero de criação.

Gosto de uma frase do poeta Manoel de Barros em que ele diz que "poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas)" (2013, p. 375). Podemos pensar no(a) improvisador(a) como essa pessoa habilidosa em descobrir (in)significâncias e que escolhe dançar com elas. Dudude Herrmann (2021) fala sobre a capacidade que o improvisador deve ter de se impressionar com tudo à sua volta e nos lembra de ter calma, pois tudo, afinal, *já está acontecendo*. O estado de improvisação relaciona-se com a capacidade de impressionar-se, de ver graça no simples, de descobrir mistérios no corpo, no outro e no espaço, e de jogar com isso.

Parte importante da busca por esse estado apareceu na relação de escuta (Spritzer, 2020; Bogart, 2017), especialmente no que diz respeito à relação com o outro, presente na improvisação coletiva. Também observamos que as imagens e perguntas que eu compartilhei com o grupo, por meio das improvisações guiadas (Travessias e Corpo-Carta), bem como as músicas criadas ao vivo pelo Caio Amon, exerceram um papel importante de inspiração para os movimentos: aguçaram a imaginação, provocaram emoções, evocaram memórias. Enfim, trouxeram colorido e texturização, preencheram os movimentos de intenção, transformando-os em gestos dançados.

Muitas portas e torneiras podem ser abertas enquanto estamos improvisando. Algumas já estão aí e o exercício se encontra em percebê-las. Outras precisam ser criadas e o exercício começa por imaginá-las. A minha tarefa enquanto condutora foi tentar apresentar e convidar os(as) improvisadores para abrirem e escolherem diferentes portas. Mas também, para que criassem as suas próprias, através de suas imaginações. A condução proposta foi um convite a diferentes camadas de percepção, imaginação e relação com o corpo e o mundo. Tentei conduzi-los para dentro de si, por diferentes níveis de profundidade, mas também para fora de si, para relação com o outro. Isto é, pelos mares de dentro e de fora de cada um. Indiquei possibilidades de caminhos, mas deixei ao grupo a responsabilidade de fazer suas escolhas.

Criar, apresentar e convidar para certas portas, serviu também para mim, que tive que igualmente fazer escolhas enquanto conduzi-improvisei. Me vi em algumas encruzilhadas de frente para muitas portas, tendo que escolher alguma para abrir. Às

vezes quando se está conduzindo, o mar de fora tende a falar mais alto. Aquilo que acontece fora da gente pode ficar gritando, dançando na nossa frente em forma de movimento e expressão. Acredito que um grande desafio reside justamente aí: como conduzir estando sensível àquilo que está acontecendo externamente e ao mesmo tempo dar vazão às intuições que estão acontecendo internamente? Ou ao contrário, quando estamos muito interessados em fazer com que nossa ideia ou intuição prevaleça, quando internamente estamos gritando, e o que está acontecendo fora da gente parece um sussurro quase imperceptível? É um desafio saber ouvir os gritos, mas também os sussurros, aconteçam dentro ou fora de si.

Vimos também que, em função do roteiro pré-estabelecido, da relação com a câmera e da minha direção ao vivo, em *Cardume*, a improvisação aconteceu de forma mais estruturada, tendo como base um percurso a ser seguido. Ainda assim, deixou brechas para escolhas que tiveram que ser tomadas no tempo presente. Escolhas que foram preenchidas pela invenção e criação de cada um.

O exercício do cardume pode ser visto como um instrumento artístico e pedagógico efetivo para exercitar o estado de improvisação. O estabelecimento de uma regra simples, em que hora se é cardume e hora se é peixe-guia, torna-se aparentemente fácil manter-se improvisando, especialmente para quem está com a função de cardume e não precisa propor/inventar, e sim, seguir o peixe-guia. No entanto, por trás dessa aparente simplicidade, ficou evidente que estão em jogo camadas complexas como o atravessamento de afetos e o espelhamento de forças (Gil, 2012), para que o estado de improvisação aconteça.

Por mais aberta ou fechada que a improvisação seja, com mais ou menos regras e limitações envolvidas, quando se trata de buscar um estado de improvisação, a tarefa é sempre complexa. Pois, independentemente do número de regras envolvidas, Dudude (2019) nos lembra que improvisar lida sempre com tempo fugaz, escorregadio e *efêmero*.

Por fim, utilizamos a imagem da travessia usada nas improvisações guiadas para pensar no estado de improvisação em questão. A travessia como algo que, como uma onda do mar, acontece no tempo e no espaço. Onde dentro de uma grande onda habitam várias pequenas ondas. Que pode ter seu início, seu desenvolvimento, seu clímax, sua reverberação e seu fim. Mas que também pode ter essa ordem toda invertida, ou mesmo, etapas suprimidas. A travessia como algo que convida o imaginário a entrar em jogo. Que clama pelos sentidos e pela escuta. Que convoca o

corpo, com suas memórias, sentimentos e emoções. *Se colocar em estado de improvisação é se colocar em estado de travessia: abrir torneiras e ser atravessável pelos mares de dentro e de fora.*

Outro objetivo da pesquisa, identificar e relacionar algumas experiências artísticas e docentes que constituem a minha formação e prática como artista, foi abordado ao longo de toda pesquisa. Como vimos, experiências práticas que tive de formação em dança e teatro com Morena Nascimento, Lisi Estarás (*Les Ballets C de la B*), Ohad Naharin e Shamel Pitts (*Gaga Dance*), Adriano Basegio (*Viewpoints*), Serge Nicolaï, entre outros, representaram grande base referencial e fonte de inspiração para as práticas propostas. Experiências como professora de dança nas aulas Suculentas e outras atividades como educadora representaram um laboratório de investigação e aprendizagem, que inspirou igualmente essa pesquisa.

Ficou evidente a influência que o teatro exerce na minha prática de dança. Apesar de, desde o início, estar interessada em fazer uma pesquisa no campo da dança e conduzir práticas de dança, percebi que experiências prévias com o jogo e a improvisação teatral estiveram comigo durante toda Residência. Como comentei no final do planejamento (capítulo 3.3), algumas ideias e atividades propostas advindas do teatro apareceram nas vésperas como as últimas passageiras a entrar no barco. Fico feliz que elas tenham subido a bordo.

Essa pesquisa de mestrado revelou pistas indicativas do caminho a seguir. Meu intuito inicial de investigar a improvisação guiada em dança despertou o desejo pela criação coreográfica. Inicialmente a palavra *criação* não estava no título dessa dissertação. No entanto, ao longo da Residência, se acendeu uma fagulha de curiosidade por ver materializada uma linguagem coreográfica autoral em dança. Como vimos, o meu papel foi progressivamente fluindo da função de facilitadora para diretora. A improvisação revelou-se para mim uma ferramenta importante de criação coreográfica. Sou muito grata a todo grupo que esteve presente nessa embarcação. Graças aos improvisadores(as), diversas pistas, como mapas e cartas encontradas no mar, apareceram para mim. Com essas cartas em mãos, eu sigo minha navegação.

Figura 53. Grupo da Residência Artística Encontro dos Mares (2022).



EPÍLOGO: DESDOBRAMENTOS MARÍTIMOS

*O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito.¹⁴⁴*

*Na terra em que o mar não bate
Não bate o meu coração.¹⁴⁵*

Em maio de 2022, alguns meses após a Residência Encontro dos Mares, tive a oportunidade de ir à Bahia. Fiquei hospedada em uma praia chamada Moreré, localizada na Ilha de Boipeba. Nunca havia presenciado tão fortemente a relação das marés com a lua. Nos primeiros dias de lua cheia, a maré estava variando drasticamente entre a maré baixa, com o mar muito distante e uma imensa faixa de areia, e a maré alta, com as águas subindo pelos coqueiros na beira. Foi incrível ver a dança acontecendo no mar, não somente nas ondas, mas nesse movimento das marés de ir e vir: águas que recuam e se aproximam. Também conheci as águas do mangue. Águas escuras que servem de abrigo para raízes molhadas e milhares de caranguejos.

No final da viagem, em breve passagem por Salvador, conheci um senhor que estava trabalhando como guia turístico na Catedral de Salvador, no Pelourinho. O senhor narrou detalhadamente histórias do passado daquela igreja. Enquanto contava alguns casos do passado, ele encenava alguns gestos do padre e da sociedade que frequentava as missas. Eu pude visualizar as cenas e os personagens. Em certo momento, contou que no passado a nobreza que frequentava a igreja não tomava banho e, portanto, exalava odores fortes e ruins. O padre então pedia que deixassem os corredores livres para fazer uma defumação com incenso. Ele encenou a defumação com os braços fazendo movimentos espiralados e circulares, como uma dança. Seus gestos, preenchidos de imaginação, fizeram eu visualizar a fumaça e sentir o aroma do incenso. Imaginei junto com ele.

Quando estávamos prestes a nos despedir, falou, orgulhoso, que seu filho era bailarino da Cia. Deborah Colker. Ao contar sobre a trajetória do filho, o senhor se afastou um pouco como se tentasse segurar, com esforço, sua emoção. Mas ele

¹⁴⁴ Canção "O Mar", de Dorival Caymmi.

¹⁴⁵ Canção "Beira-Mar", do álbum Louvação, de Gilberto Gil. Ano de lançamento: 1967.

transbordou e as lágrimas escorreram. Com a voz embargada, disse que tinha muito orgulho do filho. E eu me emocionei junto. As águas da Bahia terminaram nesse doce choro e aprendi mais um pouco sobre dança com esse senhor.

águas da Bahia

águas calmas do mar

*me convidam a parar, esperar e contemplar
tempo da água calma, tempo da espera
nada há fazer, se não esperar (mar de Beckett)
água que cura.*

águas do mangue

*água escura, das raízes molhadas
que servem de abrigo para os caranguejos
enfiar os pés no lodo e não ver o fundo
me desafia
aprender a confiar.*

águas das lágrimas

*me lembram de abrir
as torneiras da imaginação e da emoção.*

O mar e as águas seguem sendo uma fonte de inspiração para mim. Alguns desdobramentos desta pesquisa aparecem diretamente em projetos como a performance de dança *Cardume Azul* e o processo de espetáculo *Peixes*, e indiretamente através do espetáculo *Água Redonda e Comprida*¹⁴⁶ e do videoclipe *Jour de Pluie*¹⁴⁷. Todos estes projetos tiveram o início de suas realizações entre 2022

¹⁴⁶ *Água redonda e comprida* estreou em novembro de 2022, sob direção geral de Georgia Macedo e direção cênica de Kalisy Cabeda, com financiamento do Edital Re-Volta da Dança 2022. Esta montagem marca a estreia em cena de Nayane Gakre, pré-adolescente do Povo Kaingang ao lado de Geórgia Macedo, em um mergulho no universo das águas desde a cosmovisão do Povo Kaingang. Estive envolvida no processo de criação, assinando a direção de movimento e a preparação corporal do espetáculo.

¹⁴⁷ O clipe "*Jour de Pluie*" tem direção de Caio Amon e produção da produtora Eroica_Conteúdo. Eu participei da criação assinando o argumento e roteiro junto com o Caio. O clipe apresenta a relação de

e 2023 e eu estive envolvida na criação assumindo diferentes funções como diretora, coreógrafa, diretora de movimento, preparadora corporal e roteirista. São águas recentes, e algumas estão recém sendo aquecidas.

Em 2022, desenvolvi um processo de criação com as alunas Suculentas da turma presencial que originou a performance-apresentação¹⁴⁸ "*Cardume Azul*". Através de composições coreográficas e improvisações estruturadas, a performance teve como inspiração o universo poético marítimo e azul que embala essa pesquisa. Foi a primeira vez que eu assumi o papel de diretora e coreógrafa em performance-apresentação de dança.

Figura 54. Performance "*Cardume Azul*" (2022).



Fonte: Fotos por Jonathan Heckler (2022).

Recentemente, nas aulas que venho ministrando para o Grupo Experimental de Dança (GED), junto com a colega Geórgia Macedo, tenho investigado diversas práticas de improvisação com a turma. Em algumas aulas, propus a prática de improvisação no formato "*Cardume e Peixe-Guia*", e o grupo resolveu apresentá-la na (A)Mostra, que aconteceu na Sala Álvaro Moreyra em agosto de 2023.

uma mulher, encenada pela atriz Deliane Souza, e diversas formas de água. O clipe pode ser visto através do link: <https://youtu.be/8YtaRA4vX9o?si=yTndOBVs97MtJwnr>

¹⁴⁸ A performance-apresentação "*Cardume Azul*" aconteceu no dia 27 de agosto de 2022 no Estúdio Amplo. O elenco foi composto por: Anne Plein, Camila Pinto, Camila Ettrich, Deliane Souza, Maria Carolina Aquino, Tai Mauê e Yasmin Delavi.

Figura 55. Performance "Cardume" na A(Mostra) do GED (2023).



Fonte: Fotos por Marcelo Lemos (2023)

A pesquisa segue em andamento também através do projeto "Peixes", em que pretendo dirigir um espetáculo de dança tendo o universo marítimo dos peixes como fonte primária de inspiração. O processo encontra-se em pré-produção e captação de financiamento, mas já demos início a um processo de investigação prática. Percebo reverberações da residência por meio do cardume de peixes, de algumas qualidades de movimentação e práticas de improvisação experimentadas. Com o intuito de criar um espetáculo e apresentá-lo ao público, é que proponho esse passo após a residência.

Recriar poéticas ou mesmo propor novas poéticas passa, em dança, pelo entendimento de que esse processo se faz, sempre e necessariamente, pelo modo de trabalhar o corpo e o movimento. (...) Propor novas poéticas é propor novas visões de mundo, de arte e de dança que se concretizam e se expressam por meio de movimentos e gestos dos dançarinos. É preciso não esquecer também, que a inspiração poética se insinua à nossa revelia, como um estalo da imaginação, soprando, ao corpo, possibilidades de novas criações (Dantas, 2020, p. 54).

O desejo por uma ideia é como uma pescaria. Quando se pesca, é preciso ter paciência. Você coloca a isca no anzol e depois espera. O desejo é a isca do anzol que atrai o peixe, ou seja, as ideias. O bom disso é que, quando se pega um peixe do qual se gosta, mesmo que não se passe de um peixinho - o fragmento de uma ideia -, ele atrai outros peixes, e todos acabam sendo pescados. E se está então no caminho certo. Logo haverá mais e mais fragmentos, fazendo emergir a ideia completa. Tudo isso, porém, começa pelo desejo (Lynch, 2008, p.31).

Com as torneiras da imaginação e da curiosidade abertas, e com o desejo de desenvolver minha poética e linguagem coreográfica, seguirei investigando certos desdobramentos marítimos. Sabendo que, lidar com o mar, assim como com a arte, convida sempre ao risco e ao encantamento.

de tanto tentar abrir torneiras, caí no mar.

coisas que aprendi sobre os mares.

aprendi que os mares falam.

às vezes sussurram e, noutras, gritam.

aprendi que os mares, podem ser doces.

o mar é feito de suor e lágrimas.

...

aprendi tanto sobre dança com os mares.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Abertura e Conferência Inaugural** - Danças africanas: da tradição à modernidade. Abertura do XI Congresso da ABRACE 2021. Disponível em: https://youtu.be/NnZDetCkW_8. Acesso em: 14 jun. 2021.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. *In*: ISAACSSON, Marta; MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; SILVA, Suzane Weber da. (Orgs.). **Tempos de memória**: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: Editora AGE, 2013.

ANTUNES, Alexandre Borin. **Corpo-Máscara em Jogo**: a rua como lugar de encontro. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

BACHELARD, Gaston. **L'Eau et les Rêves**: essai sur l'imagination de la matière. Corti, 1989.

BANES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theatre, 1962-1964. Duke University Press, 1993.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARROS, Manoel de. **Ensaaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **SciELO**, v. 19, p.20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2021.

BLOM, Lynne Anne. **The intimate act of choreography**. University of Pittsburgh - Pittsburgh, 1982.

BUCKWALTER, Melinda. **Composing while dancing**: an improviser's companion. University of Wisconsin - Madison, 2010.

CABRAL, Jeferson de Oliveira; SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Notas Sobre a Teatralidade na Dança-Teatro de Pina Bausch. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, 2019, nº 37, p.19-31. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/641>. Acesso em: 24 jan. 2021.

COSTA, Camila Koliver Vergara Martins. **Alors, danse**: uma viagem em busca de um ensino sensível. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/150797>. Acesso em: 22 ago. 2023.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. 1ª edição. SESI-SP Editora, 2018.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. Editora Companhia das Letras, 2012.

DANTAS, Mônica. Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul. *Cena*, n. 11, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/28264>. Acesso em: 19 ago. 2021.

DANTAS, Mônica Fagundes. 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, 2016.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança, o enigma do movimento**. 2.ed. Curitiba: Appris, 2020.

DANTAS, Mônica Fagundes; WEBER, Suzane. Um berro gaúcho: improvisação, práticas somáticas e reenactment na cidade de Porto Alegre nos anos 1970 e 2010. *In: Somática, performance e novas mídias*. FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo. (Orgs). Salvador: EDUFBA, 2022.

DUDUDE. **Ela sentou na cadeira**. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2019.

DUNCAN, Isadora. **Ma Vie**. Paris: Éditions Gallimard, 1932.

ELIAS, Marina. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 173–182, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15689>. Acesso em: 31 ago. 2022.

FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. **Cena**, (20), 159–167, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/61158>. Acesso em: 31 ago. 2022.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. Belo Horizonte: **VIII Congresso da ABRACE**, 2014.

FERNANDES, Ciane. **Seminário PRODAN: Pesquisas com Dança: Parâmetros, Modos e Implicações.** 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M3Kke38WsoY>. Acesso em: 2 dez. 2020.

FORTI, Simone. Style is a corset. *Mouvement - Revue trimestrielle du spectacle vivant et des arts visuels. Nouvelle série*, nº 2, p. 32 - 34, 1998.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, Porto Alegre, nº 7, p. 77 - 88, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso: 31 de agosto de 2022.

FOSTER, Susan Leigh. Improviser l'autre: Spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine. **Protée**, V. 29, nº 2, p. 25 - 37, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/030623ar> Acesso em: 31 de agosto de 2022.

FREIXE, Guy. A improvisação e o jogo com máscara na formação do ator Rev. **Cena**, Porto Alegre, nº 23, p. 184-193, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.70441> Acesso: 31 de agosto de 2022.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GIL, José. Transcrição Palestra José Gil. Transcrição de palestra proferida no Colóquio 'Corporalidade(s) e investigação em Artes Cênicas: da experimentação prática à reflexão teórica', realizado na Universidade de Évora - Portugal, em maio de 2010. **Revista do LUME - UNICAMP**, n. 1, set. 2012.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Tradução: Silvia Soter. *In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. La danse au XXème siècle.* Paris: Bordas, 1995.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente**: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Corpolumen**: poéticas de (re) invenções no corpo na interação dança e cinema. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, 2017.

HAMILTON, Julyen. Un présent spontané. **Mouvement** - Revue trimestrielle du spectacle vivant et des arts visuels. Nouvelle série, nº 2, p. 35 - 36, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **As 29 poetas hoje**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1980.

LEAL, Mara Lucia; ALCURE, Adriana Schneider; BACELAR, Camila Bastos; AZEVEDO, Maria Thereza. Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida. **ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 24-39, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/36982>. Acesso em: 18 dez. 2020.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho; SILVA, Suzane Weber da. Elogio à queda – o amor à gravidade e o corpo político em Contato Improvisação. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 105-126, 2018.

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Sul em Contato**: um festival de Contato Improvisação em Porto Alegre, redes de movimentos e pensamentos. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Contredanse, 1997.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Edição Portuguesa Orfeu Negro, 2012.

LYNCH, David. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. 2008.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. Lisboa: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **A Desumanização**. Lisboa: Biblioteca Azul, 2017.

MARQUES, Isabel. O artista/docente: o que a arte pode aprender com a educação (3). **ouvirouver** Uberlândia v. 10, n. 2, p. 230-239, jul.|dez., 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEYER, Sandra. VIEWPOINTS: Uma filosofia da práxis. **Rascunhos Uberlândia** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, nº 2, p. 3-15, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28684>. Acesso em: 29 ago. 2022.

MIDGELOW, Vida L. Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem. **ANDA** – 10 Anos de Pesquisa em Dança, p.137 - 157, 2017. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/02/livro-anda-10-anos-versão-final-24-setembro-2018-1.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2021.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: abordagem da sistematização da técnica Klaus Vianna. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Campinas. Campinas, 2005.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2016.

MILLER, Jussara. Improvisação: O corpo como protagonista da criação. **Manzuá**: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas PPGARC UFRN, v5, p. 41 - 52, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/24641>. Acesso em: 31 ago. 2022.

MIRANDA, Jussara. **Depoimento concedido a Camila Vergara via WhatsApp Messenger**. 13 de setembro de 2023.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente**. Ariane Mnouchkine: entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MUNDIM, Ana; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Cena**, n. 13, 2013. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131248>. Acesso em: 18 dez. 2020.

NEUHAUS, Bettina. The Kinaesthetic Imagination an interview with Joan Skinner. *In*: ADRIEN, Baptiste; CORIN, Florence. (Orgs.) **De l'une à l'autre**: composer, apprendre et partager en mouvements. Bruxelas: Contredanse, 2010. p.109-111.

NOVACK, Cynthia Jean. **Sharing the dance**: contact improvisation and American culture. Madison: University of Madison Press, 1990.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2015.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul**. 2015. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2015.

PALUDO, Luciana. **Informação verbal**. 2021.

PASSOS, Juliana Cunha; ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. A importância da improvisação para os processos criativos e a arte de improvisar de Rolf Gelewski. **Abrace**, 2011. Disponível em: Acesso em: 31 ago. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAXTON, Steve. Improvisation is a word for something that can't keep a name. *In*: NELSON, Lisa; SMITH, Nancy Stark. (Eds.). **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook**. Northampton: Contact Editions, 1987. p. 125-129.

PERETTA, Éden. A dança entre a carne e a palavra. *In*: OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PIZARRO, Diego. Entrevista de Tica Lemos a Diego Pizarro. Instituto Federal de Brasília-IFB. **Moringa**, João Pessoa, V. 6 N. 1 jan-jun, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/24995/13668>. Acesso em: 31 ago. 2022.

RENGEL, Lenira Peral; OLIVEIRA, Eduardo; GONÇALVES, Camila Correia Santos; LUCENA, Aline; SANTOS, Jádriel Ferreira dos. **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: UFBA, 2017.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHUL, Eva. **Depoimento concedido a Camila Vergara via WhatsApp Messenger**. 13 de setembro de 2023.

SILVA, Suzane Weber da. **Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine**: trois études de cas. 2010. Tese (Doutorado em Études et pratiques des arts). Université du Québec à Montréal, UQAM, Canadá. 2010.

SILVA, Suzane Weber da. Um modo particular de composição: a improvisação. *In*: ALMEIDA, Márcia. (Org.). **A cena em foco**: artes coreográficas em tempos líquidos. 1 ed. Brasília: IFB, v.1, 2012.

SILVA, Newton Pinto da. Terpsí e Rubens Barbot: vestígios da dança-teatro em Porto Alegre nos anos 1980. **Cena**, n. 22, p. 223-235, 2017.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da Dança-Teatro de Pina Bausch. **Cena em Movimento** - Edição nº 1 UFRGS, 2009. <https://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/21603>. Acesso em: 16 de setembro de 2023.

SOUZA, Livia Natália. Ori. *In*: **Água Negra**. Salvador: Banco Capital, 2011.

SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. Artigos - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 33-44. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/> . Acesso em: 31 ago. 2021.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. (Orgs.). **História do corpo**. v. 3: As mutações do olhar: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 509-540.

TOURINHO, Lúgia. A arte da composição em Dança como práxis ideológica. **Abrace**, 2013. Disponível em: http://portalabrace.org/viireuniao/processos/TOURINHO_Ligia.pdf. Acesso em: 31 ago. 2022.

VALÉRY, Paul. **La philosophie de la Danse**. Éditions Gallimard, 1936.

VERDI, Lígia. Prefácio. *In*: OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2018.

VIEIRA, Marcilio de Souza. DUDUDE HERRMANN: inventora de improvisações. **DANÇA**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDança – UFBA v. 7, n. 1, jul/dez., 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/48143>. Acesso em: 21 ago. 2023.

VOELKER, Tess. **Dance Masterclass**: Improvisation. 2023. Disponível em: <https://www.dance-masterclass.com/tess-voelker>. Acesso em: 01. jul. 2023.

ZANANDRÉA, Ana Paula; FAGUNDES, Patrícia. O corpo da diretora como uma dança. *In*: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa. (Orgs.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 12. p. 220-238.

Oficinas Práticas Citadas

BASEGIO, Adriano. **Oficina Tempo, espaço e composição** - o jogo rítmico do ator em conjunto. Produção: Cômica Cultural. Porto Alegre, em 2015.

ESTARÁS, Lisi. **Curso Summer Intensive com Les Ballets C de la B**. Produção: Les Ballets C de la B. Bélgica, 2016.

HERRMANN, Dudude; GUIMARÃES, Daniela. **Oficina encontro prático de inverno - Estudos da Improvisação** - Treino em Jogos: partilhas entre DUDUDE e Daniela Guimarães. Produção: Atelier Dudude. Online no Zoom, 2021.

NASCIMENTO, Morena. **Aulas de dança contemporânea**. Via internet/ plataforma Zoom, 2020.

NASCIMENTO, Morena. **Aulas de dança contemporânea**. Presencial em São Paulo, 2021.

NICOLAI, Serge. **Oficina O ator marionete e seu manipulador**. Produção: Festival Porto Alegre em Cena. Porto Alegre, 2012.

NICOLAI, Serge. **Oficina Corpo e Estado, o desequilíbrio do ator** - Théâtre du Soleil. Produção: B_arco Centro Cultural. São Paulo, 2015.

VENTURELLA, Liane. **Residência Artística Territórios da Máscara**. Produção: Máscara EnCena. Morro Reuter, 2017.

APÊNDICE A – Planejamento e Produção Residência Artística "Encontro dos Mares"

PLANEJAMENTO

Esboços para o planejamento de uma grande improvisação.

DIA 1: Viagem de IDA + 1º encontro do grupo na Casa do Siriú.

Data: 10 de fevereiro (quinta)

Os participantes sairão de Porto Alegre de manhã e serão recebidos para o almoço na Casa do Siriú por volta das 13h.

Atividades previstas a partir das 16h:

Atividade 1

Local: Deck Siriú

Duração: a depender - duração aproximada de 1h30.

Roda de conversa e apresentação dos participantes.

Expectativa do encontro: criação coletiva de um *mind map*.

Objetivo: estabelecer um ponto de partida comum a todos e estabelecer um clima de acolhimento e de conexão do grupo.

"Sem certo e errado, estamos aqui para experimentar e explorar."

Para este momento, pretendo disponibilizar canetinhas e uma grande folha de papel pardo para que o grupo possa começar a traçar **ideias e expectativas para o encontro**.

A pensar: dinâmica de apresentação e de elaboração do *mind map*.

Material: papel e canetas.

Atividade 2

Local: Deck Siriú

Duração: 10 a 15 minutos por participante - duração máxima de 2h30/3h.

Encontros individuais em formato de entrevista prática: Camila + participante.

Para este momento pretendo me reunir com um participante por vez para fazer algumas perguntas a fim de conhecer melhor cada participante.

Objetivo: estabelecer uma conexão individual com cada participante e gerar material para improvisação.

Para este momento penso em perguntas norteadoras que podem ser respondidas verbalmente ou em forma de movimento. Escolher 2 perguntas por participante. Uma mais "formal" e outra mais "poética". Exemplos (a pensar):

- Algo que você queira contar sobre o seu mar de dentro.
Qual o seu mar de dentro? ou O quê é o mar de dentro para você?
- Algo que você queira contar sobre o seu mar de fora.

Qual o seu mar de fora? ou O quê é o mar de fora para você?

- O que é improvisar para você?
- Improvisar dança, gesto, movimento, teatro? Quais as fronteiras e diferenças?
- Como é possível as águas sobrevoarem em um sonho?
- Você precisa abrir uma torneira. Qual escolher? Quais torneiras precisam ser abertas?

A decidir se essas perguntas/respostas serão gravadas ou se o registro se dará apenas no diário de bordo.

LISTA DE ATIVIDADES E PROPOSTAS PRÁTICAS A SEREM REALIZADAS:

Dias 2, 3 e 4.

1º Parte: Conduções verbais e corporais propostas por mim. Eu assumo um lugar de quem conduz e participa ativamente.

Atividade 1.1. Chegada e percepção de si.

Condução prática proposta por mim que visa convidar os participantes a uma escuta interna. Olhar para dentro de si, perceber como o corpo está, perceber a respiração, perceber os desejos, as inquietações, o contato do corpo com o chão.

Como está o meu mar hoje? O quão agitadas ou calmas estão minhas águas?

Atividade 1.2. Sensibilização

Condução prática proposta por mim que visa sensibilizar os corpos para a prática de improvisação, por meio da ativação dos 5 sentidos: tato, paladar, olfato, visão e audição. **Ênfase nos aromas: perfumar o espaço.**

Atividade 1.3. Despertar o corpo para se mover: primeiras danças.

Condução prática para um despertar suculento, cremoso, espiralado e aerado entre plano baixo, médio e alto, chegando ao deslocamento do corpo pelo espaço e iniciando primeiras danças e relações de grupo.

Atividade 1.4. Qualidades de movimento: elementos da natureza

Condução prática pelos elementos da natureza (terra, fogo, água e ar) visando experimentar diferentes estados e qualidades de movimento no corpo.

Atividade 1.5. Qualidades de movimento: energias, **imagens** e estados corporais

Condução prática para diferentes qualidades de movimento: corpo esqueleto sem músculos, corpo na banheira, corpo com cócegas, corpo que bóia, corpo que toca bateria, corpo *slow motion*, corpo forte, corpo virtuoso, corpo lânguido, corpo exausto, corpo vulnerável, etc.

Imagens para ativação de diferentes Energias Corporais

Atividade 1.6. Improvisação como dramaturgia/composição

Condução verbal (guiança) para improvisação como composição (início, meio e fim): escrever cartas, fazer magias com as mãos.

2ª parte: Jogos de improvisação sem condução verbal e corporal. Eu assumo um lugar de quem propõe, assiste, comenta e toma notas.

O que ficou? O que restou? O que reverbera da primeira parte aqui?

Atividade 2.1. Improvisação livre em roda

O grupo faz uma roda, 1 por vez entra, propõe uma improvisação, finaliza e sai. O outro entra e assim por diante. Até que pequenos duos possam começar a surgir. Foco na exploração corporal, no desenvolvimento do movimento e da dança.

Atividade 2.2. Improvisação livre com plateia

O grupo forma uma plateia. 1 dupla propõe uma improvisação. Foco na relação espacial (compondo com o espaço) e no jogo com a dupla (compondo com o outro).

Atividade 3.3. Improvisação pré-estruturada

Estabelecer um percurso com ponto de partida e ponto de chegada. Os participantes devem passar pelo percurso estabelecendo os tempos e intensidades a partir da percepção do outro. Essa atividade pode acontecer em 2 formatos diferentes: metade do grupo faz e a outra observa e todo grupo faz junto.

Atividade 3.4.

Improvisação em Coro e Corifeu (Ariane Mnouchkine).

Improvisação com base no método de Viewpoints (Anne Bogart).

PLANEJAMENTO POR ENCONTRO:

DIA 2: 2º encontro do grupo / 1º encontro prático na Gamboa.

Data: 11 de fevereiro (sexta)

Duração Total: 4h

Atividades 1.1 + 1.2: Chegada, percepção e sensibilização.

Duração: 50 min

Atividades 1.3 + 1.5: Primeiras danças e qualidades de movimento.

Duração: 1h20 min

Atividades 2.1 + 2.2: Improvisação em roda (solo) e com plateia (dupla).

Duração: até 2h

Finalização com conversa em roda com troca de impressões e sensações.

DIA 3: 3º encontro do grupo / 2º encontro prático na Gamboa.

Data: 12 de fevereiro (sábado)

Duração Total: 4h

Atividade 1.1: Chegada e percepção.

Duração: 20 min

Atividades 1.3 + 1.4: Primeiras danças e elementos da natureza.

Duração: 1h20 min

Atividades 2.1 + 2.2: Improvisação em roda (dupla) e com plateia (grupo maior).

Duração: até 2h

Finalização com conversa em roda com troca de impressões e sensações.

Duração: 20 min

DIA 4: 4º encontro do grupo / 3º encontro prático na Gamboa.

Data: 13 de fevereiro (domingo)

Duração Total: 3h (Gamboa)

Parte 1: Gamboa

Atividades 1.1 + 1.3 + 1.5: Chegada, primeiras danças e qualidades de movimento.

Duração: até 1h30.

Atividades 2.1 + 2.2: Improvisação em roda (dupla) e com plateia (grupo maior).

Duração: até 1h

Atividade 2.3: Improvisação estruturada.

Duração: até 1h

Finalização com conversa em roda com troca de impressões e sensações.

Duração: 20 min

Parte 2: Siriú

JAM Final com músicos convidados + encerramento com celebração festiva.

DIA 5: Viagem de VOLTA

Data: 14 de fevereiro (segunda)

Livre para praia (de manhã) e viagem de volta para Porto Alegre.

OBSERVAÇÕES IMPORTANTES:

- 1) A viagem pode ser de quarta a domingo ou de quinta a segunda. Sendo o primeiro dia para viagem de ida e o último para viagem de volta. Total de 4 noites. A definir.

- 2) A lista dos participantes será confirmada mais à frente, espera-se o número de até 10 participantes.
- 3) As atividades serão registradas em vídeo e foto. Terá uma pessoa responsável por isso.

PRODUÇÃO

1. CRONOGRAMA:

Residência "Encontro dos Mares"							
Diária	Data		Atividade	Local	Manhã	Tarde	Noite
Dia 1	10/02/2022	quinta	Viagem + Prática de Chegança	Siriú	X		X
			Prática de Chegança	Siriú		X	
Dia 2	11/02/2022	sexta	Encontro prático (4h)	Gamboa	X	X	
			Roda de Conversa				
Dia 3	12/02/2022	sábado	Encontro prático (4h)	Gamboa	X	X	
			Roda de Conversa			X	
Dia 4	13/02/2022	domingo	Encontro Prático + JAM final (4h)	Gamboa	X	X	
			Celebração	Siriú			X
Dia 5	14/02/2022	segunda	Viagem de volta	Siriú	X		
Número total de participantes na Casa do Siriú com Camila e Caio: 12							
Caio Amon: músico convidado							
Maria Giovanna: DJ e fotógrafa							

2. LOGÍSTICA:

Transporte:

Carro Suzi: Suzi + Georgia + Paula + Catharina

Carro Carol: Carol + Rodolfo + Camila + Gabriel

Samuel, Maria, Paulinha, Camila e Caio não precisam de transporte.

Alimentação e Cardápio:

Dia 1 - quinta

Almoço Chegada - Casa Siriú: moqueca de peixe com pirão e arroz

Jantar - Casa Siriú: frango com massa ao pesto

Dia 2 - sexta

Café da Manhã - Casa Siriú

Almoço Deda's: prato feito com salada

Jantar - Casa Siriú: lentilha com arroz

Dia 3 - sábado

Café da Manhã - Casa Siriú

Almoço Deda's: prato feito com salada

Jantar - Casa Siriú: massa ao molho de tomate com manjeriço

Dia 4 - domingo

Café da Manhã - Casa Siriú

Almoço Deda's: prato feito com salada

Jantar - Casa Siriú: peixe assado

Dia 5 - segunda

Café da Manhã - Casa Siriú

APÊNDICE B – Improvisação Guiada Travessia

Tabela 1. Ações Básicas e Imagens Complementares - 2º Travessia

Ação	Imagem - Exemplo na condução
Respirar.	O ar dentro do corpo como uma tinta colorida.
Abrir e fechar.	Os pulmões e o corpo como um balão que enche e esvazia. Como uma estrela do mar e uma conchinha do mar.
Deslizar.	Auto-massagem. Sentir as texturas, o contato da pele com o chão e com a roupa.
Espreguiçar, alongar e alcançar.	Ativar as extremidades (mãos e pés) por meio das digitais e das luas.
Rolar e transferir o peso.	Como um navio afundado ou uma concha no mar.
Se espalhar, rastejar e se deslocar.	Como uma planta trepadeira.
Empurrar e se afastar.	Em uma relação erótica com o chão.
Subir, descer e espiralar.	Como um peixe que pula para fora da água.
Deslocar na vertical.	Como uma folha ao vento.
Passear, ir e vir e ocupar espaços vazios.	Compor no espaço buscando a harmonia das estrelas.
Se relacionar com o outro. Enxergar e escutar.	Olhos por todo corpo.
Balançar e chacoalhar.	Tomar um banho de cachoeira.
Reverberações. Silenciar e perceber o corpo.	Deixar o corpo indicar o final. Escutar a dança interna.

Tabela 2. Comparação "Ação X Espaço" nas Improvisações Guiadas Travessias

1º Travessia Ação Principal	Nível - Espaço	2º Travessia Ação Principal	Fase/Espaço
Derreter	Baixo	Respirar	Baixo
Deslizar	Baixo	Abrir/fechar	Baixo
Rolar	Baixo	Deslizar	Baixo
Espreguiçar	Médio	Espreguiçar	Médio
Empurrar	Médio	Rolar	Baixo
Saltar	Alto	Se deslocar	Médio
Lançar	Alto	Empurrar	Médio
Pulsar	Alto	Espiralar	Médio
Rebolar	Médio	Deslocar	Alto
Sacudir	Alto	Balançar	Alto
Silenciar	Alto	Silenciar	Alto

APÊNDICE C – Termo de Autorização de Imagem, Som e Depoimento

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM, SOM E DEPOIMENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
RESIDÊNCIA ARTÍSTICA ENCONTRO DOS MARES

Eu, Samuel Rodrigues Reginatto, brasileiro, divorciado, portador da Cédula de identidade RG nº. 9098927305, inscrito no CPF/MF sob nº 004.426.200-04, residente à Av./Rua Ilha do Faial, nº. 34, município de Garopaba/ SC. AUTORIZO o uso de minha imagem, áudio e depoimentos em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos e documentos, para ser utilizada no projeto de pesquisa, intitulado até o presente momento **“Improvisação em Dança: encontro do mar de dentro com o mar de fora”**, realizado pela mestranda Camila Koliver Vergara Martins Costa, sob orientação da Prof. Dra. Suzane Weber da Silva, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e internacional, das seguintes formas: (I) dissertação de mestrado; (II) mídia eletrônica (vídeo-dança, site, redes sociais, cinema, entre outros).

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Porto Alegre, 04 de março, 2022.



Samuel Rodrigues Reginatto

APÊNDICE D – Conversas sobre improvisação: Eva Schul e Jussara Miranda

EVA SCHUL

1. Como a improvisação é utilizada nos processos de criação da Ânima?

O trabalho da Ânima tem um processo bem específico. Começamos com o trabalho de mesa, depois organizo caminhos de improvisação por onde podemos ir descobrindo e selecionando o que nos interessa na dramaturgia. A partir dessas improvisações vou compondo a obra.

2. É utilizada em cena? Ou como recurso metodológico para criação coreográfica?

No nosso caso, a improvisação não entra em cena, ela é o processo através do qual criamos tanto a movimentação, os jogos e a obra.

3. Pode citar algum trabalho/exemplo da Ânima que use improvisação em cena?

É muito raro a improvisação ir para a cena, a não ser quando levamos algum jogo.

JUSSARA MIRANDA

1. Como a improvisação é utilizada nos processos de criação da Muovere?

Tomando o viés da improvisação e a dramaturgia do corpo como indissociáveis na criação coreográfica, me cabe a tarefa de traduzir o que há além da “cobertura” das formas corporais.

Os processos de criação da Muovere retratam experiências singulares dos intérpretes. Aquelas que ultrapassam os ritos da composição enquanto padrão de resultado estético, performático e/ou plástico; ilustrando “os seres” que compõem a criação.

Deste entendimento, os procedimentos improvisativos partem da dramaturgia do corpo de cada um, suas histórias de vida e modos de ver e estar no mundo. O conjunto de dados que interferem na improvisação são inesgotáveis e estão presentes em todas as práticas da Muovere.

2. É utilizada em cena? Ou como recurso metodológico para criação coreográfica?

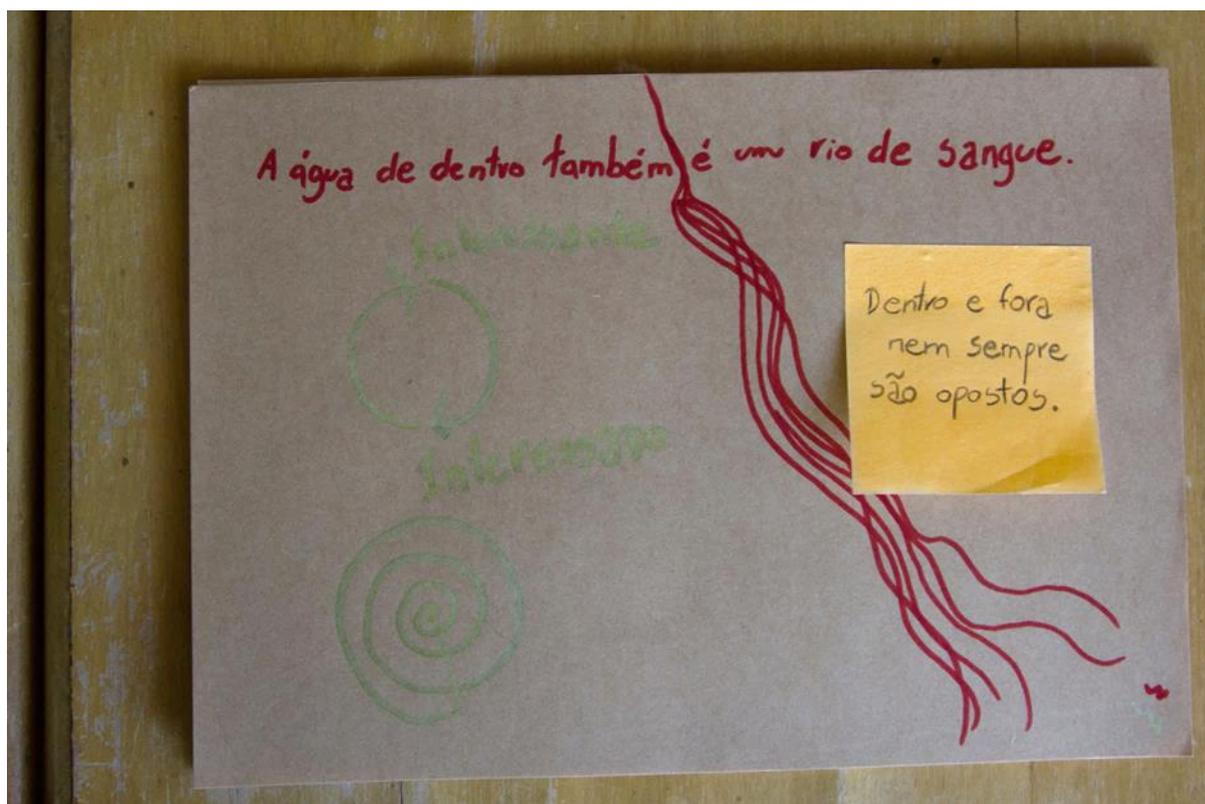
A cena é o território de encontro e trocas entre artista e público. É quando o improviso torna-se imprevisibilidade, pois os fatores externos mobilizam o status do intérprete de forma contundente. Sim, o improviso é compositivo da atuação em cena.

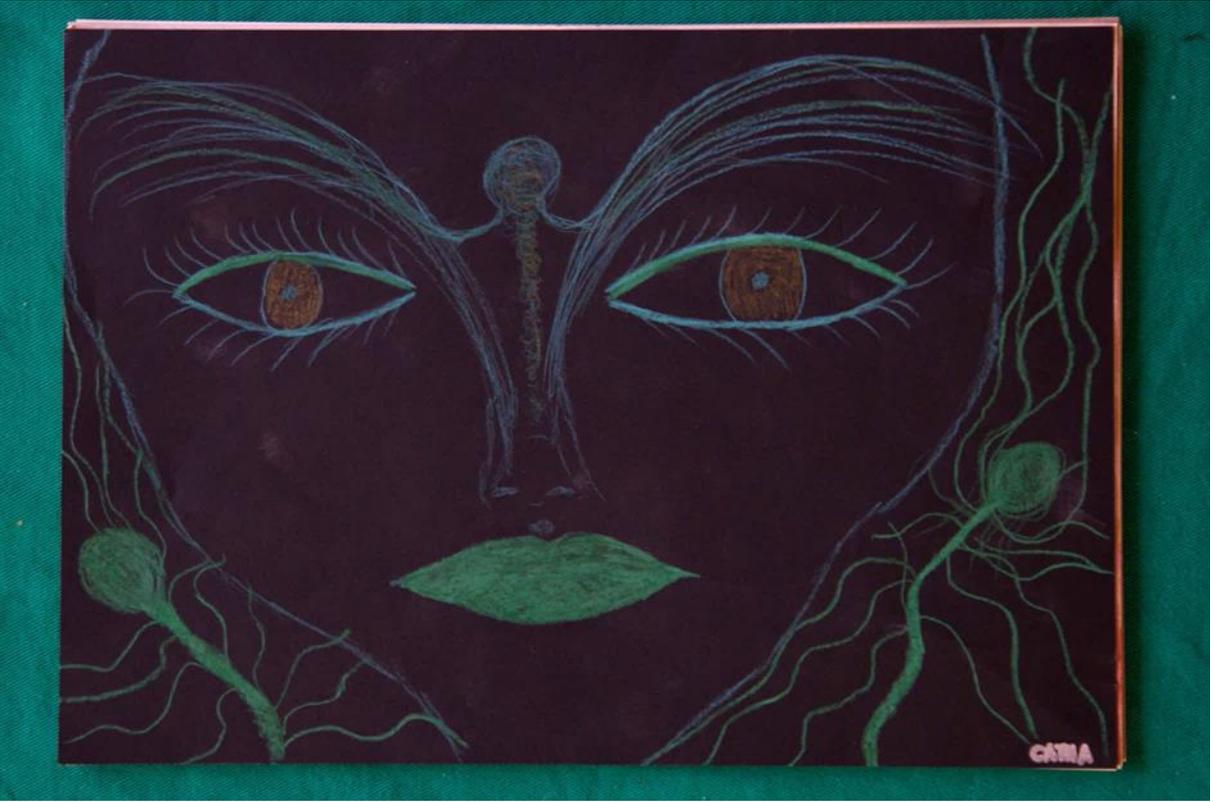
3. Pode citar algum trabalho/ exemplo?

DESVIO SINAL. Realizado em faixa de segurança possui elementos físicos controlados: tempo do sinal, escuta, métrica do espaço, local da cidade etc.

Orientados por comandos verbais de um atuador, os intérpretes são guiados a partir de tarefas desenhadas por “motes” ou unidades coreográficas pré-concebidas. Tais motes servem como um espectro formal de movimento ou objetos norteadores do improviso, dentro de uma organização de ocupação de espaço e tempo definidos segundo as características do local. O improviso é acionado pelo contexto: acontecimentos, movimentos e comportamentos espontâneos da cidade, dos pedestres, condutores de automotivos. Os intérpretes aproveitam-se de informações, fluxos e potências em tempo real. *DESVIO* reflete o status dos locais por onde passa, criando vínculos expressivos e figuras corporais no e com o ponto de encontro. Também lida com os aspectos controladores externos como da ordem do regime de leis de tráfego; do clima e das volúpias humanas como fatores incorporados ao improviso.

APÊNDICE E – Desenhos Participantes







- das bordas da corca
- rigidez e fluidez
- confiar
- deixar-se perder o controle
- permitir-se ser atravessada
- medo do desconhecido
- medo de rejeição
- descontrolado
- atravessamento
- transparência
- grupo
- suporte



Pretender? Estar? Receber? Respirar

Acontecer, o que é que pode ser
que ainda não está

O que é que pode ser a espontaneidade
ou o forjar? Qual a distância?

Quando algo não está acontecendo? O que diferencia
o extra do ordinário? Eterno e temporário?

Estava ali. Toda inteira. Aí. Mas aconteceu também
Deixei flair mas intervi. O quanto de ação na
não ação? O quanto de atividade na passividade?
O quanto de passividade na atividade? Ou seria
permeabilidade?

Abertura, espaço, passo e descompasso
Honestidade de, presença e ausência de acentos, pra transmutar
vozes, constantes, secretas, a nos suggestionar
lidar ao mesmo tempo que estar
serenar o mar

De dentro
Pra poder navegar
em paz.
Vento ou chuva
tanto faz
se o que me deruba
é meu próprio
mal estar.

He cobro no jogo
pa esse enrosco
aos poucos
liberar.