



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

**CARLA CÍNTIA DUTRA MONTEIRO DA SILVA**

**SOBRE EXPERIÊNCIAS DE DANÇAR IMPROVISANDO EM ESPAÇOS URBANOS  
DE JOÃO PESSOA**

**JOÃO PESSOA**

**2021**

CARLA CÍNTIA DUTRA MONTEIRO DA SILVA

**SOBRE EXPERIÊNCIAS DE DANÇAR IMPROVISANDO EM ESPAÇOS URBANOS  
DE JOÃO PESSOA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Líria de Araújo  
Morais.

JOÃO PESSOA

2021

**Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

S586s Silva, Carla Cintia Dutra Monteiro da.

Sobre experiências de dançar improvisando em espaços urbanos de João Pessoa / Carla Cintia Dutra Monteiro da Silva. - João Pessoa, 2021.

66 f. : il.

Orientação: Líria de Araújo Moraes.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Dança - TCC. 2. Dança - Espaços urbanos - João Pessoa, PB. 3. Composição. 4. Improvisação. 5. Dançarino - Experiência. I. Moraes, Líria de Araújo. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 793.3(043.2)

CARLA CÍNTIA DUTRA MONTEIRO DA SILVA

**SOBRE EXPERIÊNCIAS DE DANÇAR IMPROVISANDO EM ESPAÇOS URBANOS  
DE JOÃO PESSOA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Dança.

Apresentado em: ..13...../..07...../..2021.....

**BANCA EXAMINADORA**



---

Orientador: **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Líria de Araújo Morais**



---

(Examinador I): **Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Candice Didonet**



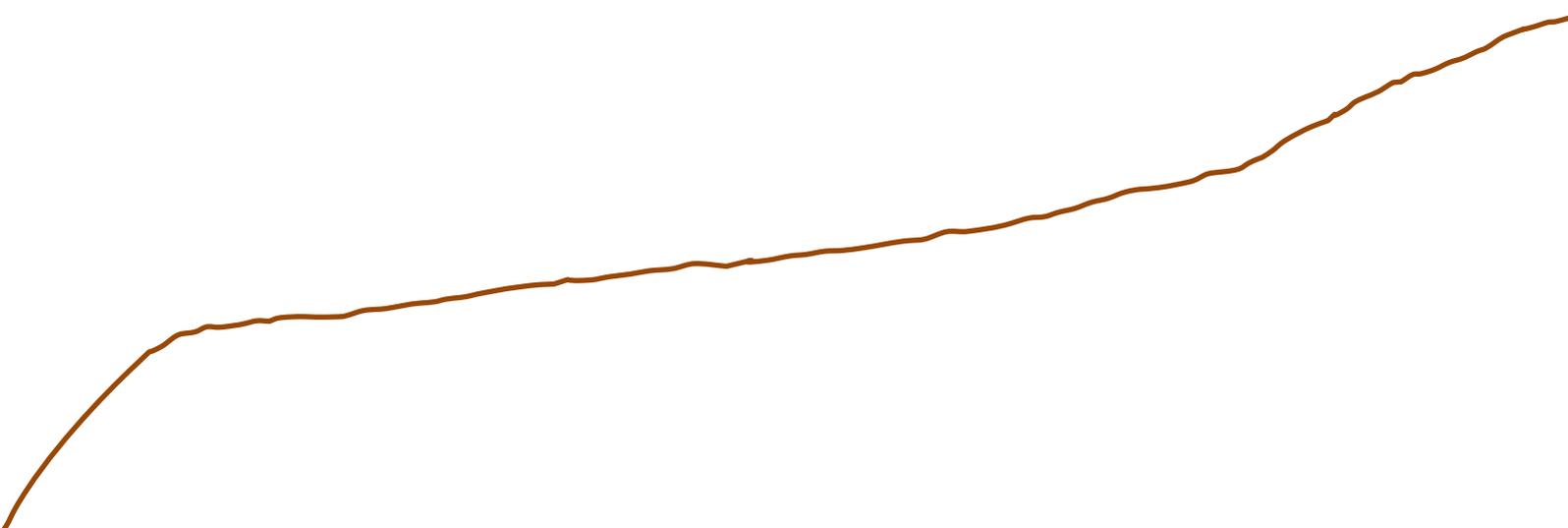
---

(Examinador II): **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Valéria Ramos Vicente**

## RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso apresenta reflexões a partir de experiências artísticas e pedagógicas que se relacionam com a perspectiva de quem dança se relacionando com os espaços urbanos em João Pessoa. A dança aqui considerada é a improvisação como forma de composição artística, que se desenvolve a partir de uma prática relacional com o espaço urbano. Essa investigação se constituiu em diferentes etapas de estudos artísticos, pedagógicos e teóricos ao longo da graduação, realizados individualmente e em grupo, que se apresentam como recursos metodológicos investigativos para essa pesquisa. Foram organizadas ideias sobre a experiência de dançar improvisando nos espaços urbanos para compreender como o dançarino se deixa afetar pelo encontro com o espaço durante a criação. Foram utilizados estudos bibliográficos e relatos pessoais sobre a improvisação em diferentes situações de experimentos artísticos, sobre o espaço urbano e sobre o conceito de experiência. Faz-se uma aproximação entre a improvisação na dança e o espaço urbano com suas características de um espaço permeado de imprevisibilidade que pode afetar e ser afetado na construção relacional da improvisação, situando esta como prática de experiência, na qual quem dança está completamente implicado. Dessa forma, as experiências de dançar improvisando nos espaços urbanos se apresentam enquanto estudo das relações de afetações e autoconhecimento que estão implicadas na disponibilidade de se compreender e compreender as relações com o espaço no ato da própria dança.

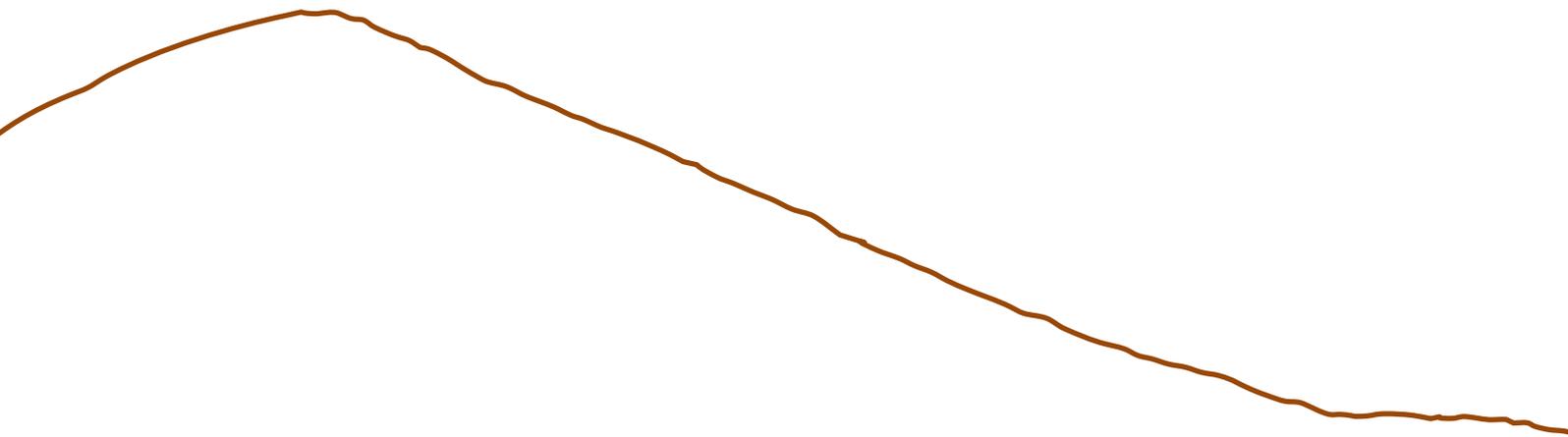
Palavras-chave: dança; improvisação; composição; experiência do dançarino.



## ABSTRACT

This course conclusion work presents reflections from artistic and pedagogical experiences that relate to the perspective of those who dance in relation to urban spaces in João Pessoa. The dance considered here is improvisation as a form of artistic composition, which develops from a relational practice with the urban space. This investigation consisted of different stages of artistic, pedagogical and theoretical studies throughout graduation, carried out individually and in groups, which are presented as investigative methodological resources for this research. Ideas about the experience of dancing improvising in urban spaces were organized to understand how the dancer lets himself be affected by the encounter with the space during creation. Bibliographic studies and personal reports on improvisation in different situations of artistic experiments, on the urban space and on the concept of experience were used. An approximation is made between improvisation in dance and urban space with its characteristics of a space permeated with unpredictability that can affect and be affected in the relational construction of improvisation, placing it as an experience practice, in which whoever dances is completely involved. Thus, the experiences of dancing improvising in urban spaces are presented as a study of the relations of affectations and self-knowledge that are implied in the availability to understand and understand the relations with space in the act of dancing itself.

Keywords: dance; improvisation; composition; experience of dancer.



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 01:</b> Visão de quem observa da Casa da Pólvora, a divisa dos centros.....	22
<b>FIGURA 02:</b> Experimentos ao redor da pólvora (2018).....	23
<b>FIGURA 03:</b> Improvisação no trem.....	26
<b>FIGURA 04:</b> Registro de tiro de improvisação.....	28
<b>FIGURA 05:</b> Olhando a janela.....	33
<b>FIGURA 06:</b> Registros de improvisação com a janela.....	34
<b>FIGURA 07:</b> Crianças brincando de descer a ladeira.....	37
<b>FIGURA 08:</b> Experimentos ao redor da pólvora (2018) – dançarinas Carla e Líria.....	38
<b>FIGURA 09:</b> Experimentos ao redor da pólvora (2018).....	39
<b>FIGURA 10:</b> Registros de “Imersão”.....	41
<b>FIGURA 11:</b> Registro de “Imersão”.....	42
<b>FIGURA 12:</b> Ambulante com som ligado passando pela frente do NAC logo cedo da manhã..	44
<b>FIGURA 13:</b> Vendo os ventos para mostrar a pele (2019).....	45
<b>FIGURA 14:</b> Registros da improvisação entre os estudantes e o Radar 1.....	51
<b>FIGURA 15:</b> Registros da experimentação inspirada em “Bodies in Urban Spaces”.....	53
<b>FIGURA 16:</b> Registros da prática de Biodanza no laboratório “Corpo e Espaço”.....	54
<b>FIGURA 17:</b> Registro da improvisação junto a pilar de concreto.....	56
<b>FIGURA 18:</b> Poligonal trabalhada no laboratório “Corpo e Espaço”.....	57
<b>FIGURA 19:</b> Recordando as improvisações por meio da escrita poética.....	60
<b>FIGURA 20:</b> Improvisação do laboratório “Corpo e espaço”.....	61

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
Meu caminho até aqui	9
Questões e provocações	10
Metodologia	11
Organização da pesquisa	11
<b>CAPÍTULO 01: EXPERIÊNCIA DE DANÇAR IMPROVISANDO</b>	<b>14</b>
1.1 Amplitude da improvisação em dança	14
1.2 Dançar improvisando nos espaços urbanos	20
<b>CAPÍTULO 02: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS</b>	<b>31</b>
2.1 Afetar e ser afetada: uma relação com o imprevisível	31
2.2 Do desconhecer ao me conhecer: um processo de autoconhecimento	40
<b>CAPÍTULO 03: EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS</b>	<b>49</b>
3.1 Como se deixar ser afetado pela experiência?	49
3.2 Trabalhando a individualidade no coletivo	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>65</b>



## INTRODUÇÃO

Aqui se encontram experiências. Experiências artísticas. Experiências pedagógicas. Experiências de quem dança. A dança tratada nesse trabalho está imersa pela improvisação, pela composição, pelo espaço urbano e pela subjetividade de quem a faz. São nesses fluxos entre improvisação-composição-espaçourbano-subjetividade que a pesquisa se desenrola, desembocando na perspectiva de quem está dançando, em criação artística.

A improvisação, como um campo amplo de atuação, pode ser compreendida de diferentes formas e gerar trabalhos muito diferentes entre si. Improvisar sem pretensões de apresentação, improvisar para descobrir novos movimentos, improvisar para criar coreografias fechadas, improvisar como cena, improvisar como protesto. Essas e mais outras tantas possibilidades podem ser acessadas pelo trabalho com a improvisação, e isso não é um problema, é, na verdade, um de seus potenciais. Essa condição de incluir as experiências individuais de cada contexto, com suas estruturas flexíveis, abraça o pensamento dessa pesquisa, que nasce a partir da inquietação de compreender questões do tipo: o que me passa quando estou improvisando? Como as relações compositivas vão sendo criadas?

E, por falar em composição, é nesse recorte temático da improvisação que se delimita o trabalho. Dançar improvisando como cena de apresentação. É a dança que se instaura no momento do compartilhamento com intenção de compor com o que há, se permitindo construir relações com o que está ao redor, inclusive se afetando por questões do espaço em que se está. Espaço esse que é evidenciado, nessas experiências, pelos espaços urbanos da cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba.

Pensar os espaços urbanos também pode trazer diferentes perspectivas. Estudar as atividades que os compõem, suas camadas sociais, seu traçado urbano, sua morfologia, suas zonas, suas edificações, seus aspectos culturais. Mas, aqui, o espaço urbano não é pensado somente como espaço social e nem por uma ótica do urbanismo de planejamento da cidade. O espaço urbano, permeado de imprevisibilidade, é visto fonte ativa de afetações que podem organizar e reorganizar nossas ações, é um espaço para pessoas, para relações, para o encontro. Como ignição na criação artística, o espaço urbano é uma das chaves para compreender relações que se estabelecem no momento da improvisação.

E nessas relações que são estabelecidas, se interessa voltar o olhar para a perspectiva subjetiva do dançarino. Ou seja, é de interesse refletir sobre as afetações desse espaço urbano

em quem dança. E, também, em como essas relações podem revelar, aos poucos, um trabalho bastante singular, evidenciando as práticas individuais de cada dançarino, mesmo em uma construção coletiva. Isso tem a ver com a possibilidade do dançarino acessar um autoconhecimento enquanto improvisa, por meio dessa disponibilidade de se expor a situações e relações novas na criação da dança.

### **Meu caminho até aqui**

Me chamo Carla, sou de uma cidade chamada Caicó, interior do Rio Grande do Norte, e venho de uma trajetória de dança na infância marcada por vontade de dançar: pulando carnavais, dançando quadrilha na escola, criando coreografias com amigas, etc. Aos 11 anos, comecei a fazer aulas de ballet clássico com a professora Mônica Belotto e, a partir disso, a dança e a forma como Mônica falava sobre esta começaram a me conquistar cada dia mais, sabendo desde cedo que eu não desejava descolar nunca mais a dança da minha vida.

Durante cerca de 6 anos segui nas aulas de ballet, me apresentando anualmente em eventos de fim de ano e, por vezes, em cidades próximas, tendo experiências com ballet e com suas cenas em palcos, ou espaços que pudessem servir como um quando o teatro da cidade permanecia interditado. No final do ensino médio, a percepção que a dança poderia seguir comigo profissionalmente se acentuou. E, assim se fez, aos 18 anos me mudei para João Pessoa, capital da Paraíba, para cursar Licenciatura em Dança, e, também, a graduação de Arquitetura e Urbanismo. A partir desse momento, novos conhecimentos começaram a me despertar enquanto prática artística, a dança se ampliava para mim em suas múltiplas possibilidades.

Ao cursar algumas disciplinas, como Técnicas Somáticas, a minha relação de autoconhecimento, investigação corporal e sensibilidade poética vieram à tona. Além disso, disciplinas como Técnica Básica do Movimento, Corpo e Movimento, Teoria do Movimento Corporal e Técnicas de Improvisação instigaram a ampliação do que poderia ser dança, afastando-se de técnicas sistematizadas e inserindo um olhar mais abrangente para o dançar.

Também os componentes curriculares Prática em Criação e Elementos da Dança Contemporânea foram pontos-chaves para despertar questões sobre estados corporais, acessar sensações ao me relacionar com meu próprio corpo e com o ambiente, e também para criar relações com o lugar em que se dançava. Por cursar esses dois componentes em um mesmo período, e pelo fato de ambos solicitarem um processo de criação, seus fluxos se cruzaram

servindo como um complemento na criação artística. Esse processo resultou em uma criação chamada Imersão, onde a relação com as águas (sejam estas em imagens ou vividas em lugares físicos – praia, piscina) tomaram conta do meu corpo em estado de dança.

Porém, foi com o encontro com o Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança, que eu comecei a investigar de forma mais aprofundada a improvisação em dança, partindo da relação que se estabelecia com os espaços em que dançávamos. O Grupo Radar 1<sup>1</sup> foi criado, inicialmente, para as investigações práticas da pesquisa de mestrado da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lúria Morais, sendo uma fonte de pesquisa procedimental para o estudo teórico-prático existente. Ou seja, ele surge em um contexto de pesquisa sobre a própria prática da cena dançada. Ao passar dos anos, o grupo se ampliou, se reconfigurou e atualmente se encontra como um Grupo de Pesquisa da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ainda coordenado por Lúria Morais.

A partir desse encontro com o Radar 1, eu passei a vivenciar mais os espaços de João Pessoa, a conhecer cada vez mais sua história, suas cores, suas texturas, suas problemáticas e ainda, nesse movimento, criar artisticamente. Ou seja, minhas investigações entram em fluxo constante nas duas áreas de interesse (dança e urbanismo), de forma integrada. E, junto a isso, além das criações artísticas, experiências em outros projetos, escritas de artigos, comunicações em eventos foram possibilitadas, ampliando minha atuação na área. O caminho foi construído de forma processual durante todo o meu processo de graduação na Licenciatura em Dança, se relacionando com os componentes curriculares, grupos de pesquisas, projetos docentes, laboratórios, estágios e outras experiências que serão abordadas ao longo da pesquisa.

### **Questões e provocações**

As inquietações que guiam esse percurso são bastante emergentes na minha prática. Como os espaços urbanos afetam a construção do dançar? O que faz essa prática criar relações com o espaço em si? O que acontece com meu corpo? Como o dançarino identifica os movimentos que são acessados pela relação? A partir de que situação se emerge a composição?

---

<sup>1</sup> Antes de estar incluso na universidade, o grupo atuava desde 2009 em Salvador. A partir de 2016, está vinculado à UFPB, onde já foram geradas apresentações artísticas, participação em eventos científicos, publicações, PIBIC's. Inclui pesquisadores de diferentes áreas para os estudos da improvisação em dança e da cidade. Portfólio: <https://drive.google.com/file/d/1kHxxQriWMgn-NtYsDpEdcrltMChHsjlW/view?usp=sharing>. Histórico de ações: <https://drive.google.com/file/d/1f8N29BaBh0ImABIGTSQnlWOUmNqKaA7a/view?usp=sharing>. Links da última temporada artística: <https://www.youtube.com/watch?v=qWS5Hh7ySM0>.

Essas questões são amplas e ainda vão permear muitas pesquisas práticas e teóricas para serem minimamente compreendidas. Porém, com esse trabalho específico, me proponho a pensar sobre a perspectiva do dançarino imerso na construção de relações com o espaço urbano na improvisação. É desejado refletir sobre a experiência de dançar improvisando nos espaços urbanos para compreender como o dançarino se deixa afetar pelo encontro com o espaço e para identificar dimensões de autoconhecimento que se instauram nessa prática artística e pedagógica.

### **Metodologia**

As estratégias metodológicas desse trabalho aparecem com fronteiras bastante borradas, tendo em vista a sua predisposição para pensar a experiência de quem dança, como campo relativo, sempre inacabado e que não possui verdades únicas. A prática me conduziu aos questionamentos sobre a construção da improvisação como processo de composição e a me compreender como artista-pesquisadora. Para isso, o Grupo de Pesquisa “Radar 1 - Grupo de Improvisação em Dança” aparece como espaço principal de verificação contínua, com encontros semanais. E algumas ferramentas utilizadas no processo são: laboratórios de composição, diário de bordo, registros de vídeo e fotografias.

E, além disso, existe a pesquisa bibliográfica, em paralelo, integrada com toda a pesquisa artística prática. Os principais autores que dialogam com o trabalho são: Cleide Martins (1999), Zilá Muniz (2004), Mara Guerrero (2008), Ester França (2018), Ramos e da Silva (2015) e Mariane Vieira (2021), auxiliando o entendimento sobre a improvisação em dança; Roberto Corrêa (1989), Raquel Rolnik (1995) e Jan Gehl (2013) contribuem para o entendimento do espaço urbano e de algumas de suas características principais; Bondía (2002), traz sua contribuição para compreensão sobre a experiência do sujeito na construção do saber; e sobre as questões específicas da experiência de uma composição relacional, aparecem Lúcia Morais (2015), Leonardo Harispe (2014), Paula Petreca (2016) e outros autores.

### **Organização da pesquisa**

Considerando os caminhos escolhidos até o momento, o trabalho se organiza em três capítulos que adentram as experiências vividas ao longo da graduação para trazer reflexões sobre a prática dançada. No primeiro capítulo, é compartilhado o contexto da experiência que

guia a pesquisa. Sendo, no primeiro momento, contextualizada a improvisação em suas múltiplas possibilidades e delimitando qual tipo de improvisação é de interesse para as experiências aqui pontuadas: a improvisação como apresentação no tempo real. E, no segundo momento do capítulo, são explanadas quais experiências tenho entrado em contato ao longo dos anos, de forma a elucidar o trabalho nos espaços urbanos de João Pessoa, imerso em práticas artísticas e pedagógicas.

O segundo capítulo, aparece como um recorte dessas experiências, evidenciando as práticas artísticas. Essas experiências aparecem por meio de reflexões sobre como o dançarino compõe enquanto se relaciona com as questões próprias do espaço em que se está dançando. São apontadas questões sobre o valor que o encontro, permeado da imprevisibilidade dos espaços urbanos, pode proporcionar e afetar quem dança. E como esse afetar é um dos elementos fortes da experiência que formata a própria composição. Também nesse capítulo, dimensões de autoconhecimento do sujeito são refletidas enquanto prática pessoal e artística.

No terceiro e último capítulo, são dispostas reflexões sobre as experiências pedagógicas. São apontadas dificuldades e potencialidades da prática relacional da improvisação com o espaço em que se dança em diferentes contextos pedagógicos (ensino formal e não formal), principalmente questionando como o afastamento do teor da experiência, com sua criticidade e disponibilidade, prejudica a construção do interesse na prática da improvisação. Também são acessadas questões específicas sobre o trabalho da individualidade de cada pessoa na improvisação e, por meio de relatos, descrições e registros, também são compartilhados vestígios de estratégias e planejamentos que permearam as experiências.



CAPÍTULO 01

Fotografia: Daniel Diniz

## **CAPÍTULO 01: EXPERIÊNCIA DE DANÇAR IMPROVISANDO**

Nesse primeiro momento, as questões relacionadas às experiências dessa forma de dançar improvisando, com o teor compositivo, são elucidadas. Compreender a amplitude da improvisação é um dos caminhos para identificar a delimitação desse improvisar, que carrega em si, no tempo real da apresentação, a composição. Além disso, a improvisação em dança possui generalidades, mas também especificidades que aparecem nos trabalhos de diferentes grupos e artistas, sendo possível identificar a ânsia de assumir as individualidades de cada um, sendo um dos pontos que sustentam essa pesquisa: o interesse em compreender a experiência de quem dança.

O trabalho artístico e pedagógico que vem sendo desenvolvido por mim, Carla, autora desse trabalho, amparam a evidência de se referir a experiência de quem está dançando no momento da composição. E, por esse motivo, alguns exemplos de experiências e composições são chaves para abordar os assuntos desse capítulo, como a influência dos espaços urbanos no momento da criação e a disponibilidade necessária do dançarino para ter consciência das relações artísticas possíveis.

### **1.1 Amplitude da improvisação em dança**

A improvisação em dança como conceito ainda é pouco compreendida por muitos pesquisadores, artistas e até por alguns improvisadores, tendo em vista que seu campo de atuação é amplo e pode aparecer em distintas perspectivas e com diferentes objetivos. Porém, é possível encontrar vários trabalhos e artistas que pesquisam essa temática para destrinchar minimamente as diferentes possibilidades encontradas na improvisação em dança e as questões que mais interessam para essa pesquisa.

Historicamente, é possível considerar que algumas características da improvisação em dança já estavam presentes em várias manifestações, principalmente, se for levado em consideração que possivelmente as primeiras danças surgiram por meio de expressões espontâneas, mesmo que o termo “improvisação” não fosse utilizado. Um dos motivos disso é o fato de que as pessoas sempre utilizaram o corpo como forma de expressão de seus sentimentos e emoções, implicando um grau de subjetividade e espontaneidade no dançar

(SANTINHO; OLIVEIRA, 2013). Porém, em relação ao movimento cênico, foi durante as manifestações pós-modernas que a improvisação se dissemina com maior força e com diferentes significados e funções.

Pode-se observar, principalmente entre 1960 e 1970, nos EUA, que as manifestações artísticas, em resposta ao contexto político, eram marcadas pela liberdade, abundância e comunidade. Esses sentimentos eram facilmente transportados para a prática da improvisação, a qual evidenciavam o trabalho com a espontaneidade, autenticidade, subversão política, lazer, expressão, entre outros (FRANÇA, 2018). Por ter um cenário efervescente de possibilidades, junto ao contexto de busca por liberdade e rompimento com técnicas já estabelecidas até então, a improvisação começa a se organizar em diferentes eixos de atuação, sendo uma de suas características a inclusão da identidade própria de cada grupo/artista.

Por mais que não seja um dos objetivos da pesquisa compreender o processo histórico da improvisação, alguns grupos e artistas são importantes para entender alguns dos eixos que se estabelecem nesse contexto e que até hoje são trabalhados. Tendo em vista o trabalho focado na experimentação e pesquisa de movimento e pela busca de novas estruturas coreográficas possíveis, que fugiam de preceitos estéticos anteriores (MUNIZ, 2004), o movimento da Judson Dance Theater levantou diferentes mobilizações e carregou nomes importantes para o trabalho com a improvisação, como Steve Paxton, Yvone Rainer, Trisha Brown, Judith Dunn, etc.

A ânsia de assumir as individualidades nas experimentações promoveram trabalhos e experiências diferentes de vários artistas que trabalharam na Judson, entre eles, o Contato Improvisação, que é veiculado na experiência específica iniciada pelo Steve Paxton, por meio de encontros de improvisação que geralmente não são apresentações com plateias e ocorrem em espaços outros que não o teatro. Outro exemplo é o grupo Grand Union, que surge a partir do trabalho da Yvone Rainer, improvisando sempre em palcos diante da audiência em busca de diferentes realidades.

Para além dos artistas da Judson, temos Anna Halprin como outro nome importante para a improvisação. Considerada pioneira na dança pós-moderna na forma de arte experimental, incentivando a pesquisa em ambientes diferentes em seus workshops (MORAIS, 2015), ela influencia a ampliação da perspectiva espacial para novos lugares possíveis para se dançar e para novas relações com estes por meio da improvisação. Também vão existir outros artistas que trabalham a improvisação no sentido somático, relacionado a um processo de cura e de

integração entre corpo e ambiente, outros artistas que exploram o teor da improvisação para desencadear na performatividade, etc.

Com essas múltiplas facetas e com a perspectiva de liberdade, lazer, subversão, a improvisação começa a ser associada, muitas vezes, somente a uma prática ‘livre’. Porém, diferente do que ainda ecoa no senso comum, que considera esse campo como “sem regras” ou “sem organização”, este possui uma forma de organização própria e específica e, como qualquer outra prática, precisa de treino para ser melhor compreendida e produzida. Mara Guerrero (2008) traz uma distinção entre modos de uso da improvisação em dança, tendo em vista esse modo não único de organização, apresentando duas formas: sem acordos prévios e com acordos prévios.

Na improvisação sem acordos prévios, é apresentada uma relação direta com o processo desvelado ao público, com a produção de arranjos que ocorrem no ato da apresentação pública, já que não se faz presente um “ensaio” ou “pré-definições” para desenvolver as ações da composição (GUERRERO, 2008). Nessa forma de improvisação, existe uma abertura na estrutura da própria composição que gera autonomia para o dançarino e para a própria composição se relacionar com as questões no tempo-espço da apresentação. É válido também saber que nem sempre essa improvisação vai gerar uma apresentação/espetáculo, tendo em vista que nem sempre é o objetivo de quem se propõe a improvisar.

Já considerando a improvisação com acordos prévios, Guerrero (2008) aponta duas possibilidades: em processos de criação e com roteiros. Nos processos de criação, a improvisação aparece como estímulo de investigação anterior à apresentação, sendo realizados experimentos como ensaios e, posteriormente, a composição é formalizada. Já na improvisação com roteiros, existem predefinições ou parâmetros (relação com público; tipos de movimentos; relação entre artistas; etc.) na estrutura da composição que vão sendo trabalhados durante a própria apresentação.

Ainda sobre as formas de uso, os autores Ramos e da Silva (2015) comentam sobre três maneiras que a improvisação vem sendo trabalhada na dança contemporânea: formação, técnica e poética. A primeira é em relação ao processo de formação de dançarinos, inclusive, alguns artistas na Alemanha ainda no período da dança moderna tiveram importante papel nesse contexto formativo pela improvisação, sendo utilizada também por Rudolf Laban para o seu método de análise do movimento (MUNIZ, 2004) que até hoje influencia a formação em dança. Outra utilização é como proposta técnica de atuação, tanto individual como coletiva, e, a

terceira se relaciona com o trabalho dos artistas que pensam a improvisação como poética de criação da cena.

Diante desses poucos eixos apresentados e das formas de utilização da improvisação, essa pesquisa tem interesse em delimitar a discussão, focando na experiência da improvisação como apresentação cênica. Ou seja, estaremos lidando, a partir deste momento, não mais com a improvisação como pesquisa de vocabulário de movimento ou para formalizar uma coreografia pré-definida e fechada, mas sim, com a improvisação que é a própria dança/apresentação.

Porém, quando se aborda a improvisação como a própria cena dançada, não existe um padrão ou consenso para o termo utilizado, como Mariane Vieira (2021) diz, pode-se observar essa pluralidade de denominações na maneira como alguns artistas brasileiros denominam suas práticas. Ela ainda apresenta alguns desses termos, como a Composição Improvisada – que aparece na dissertação de Líria Morais (2010) e de Bárbara Silva (2012) -, Dramaturgia em Tempo Presente – termo usado na pesquisa de Daniela Guimarães (2012) -, Composição Instantânea – que aparece na pesquisa de Zilá Muniz - e também Composição em Tempo Real<sup>2</sup> – que é utilizada na pesquisa de Ana Mundim (2017).

Ao passo que percebemos diferentes denominações para as práticas da improvisação como cena, pode-se pensar que isso é um resultado também do seu caráter experimental, que busca evidenciar a individualidade e as transformações constantes que se sucedem. A pesquisa de Vieira (2021) ainda traz maior consistência para esse pensamento, tendo em vista que ela reflete sobre a área de conhecimento a partir da experiência prática de alguns artistas e grupos que trabalham com a improvisação como forma de apresentação.

É pensando nessa experiência específica existente em cada artista, em cada grupo ou em cada eixo de trabalho na improvisação, que essa pesquisa se desenvolve, não se interessando especificamente em discutir ou escolher qual o melhor termo para denominar a prática da

---

<sup>2</sup> A Composição em Tempo Real é abordada por diferentes autores com perspectivas também distintas. Entre os precursores do uso desse termo na dança, se tem o João Fiadeiro, que usa a Composição em Tempo Real (CTR) considerando a improvisação como um acontecimento, lidando com as coisas que estão sucedendo naquele exato momento, mas sem necessariamente ter a ver com a cena. Tem relação com proposições criativas que são formuladas no tempo presente da composição a partir da improvisação, não se limitando apenas a ações de dança, o corpo se abre para possibilidades de ações que podem não ser o que se institui enquanto dança (MORAIS, 2015); Porém, também temos a Ana Mundim, que utiliza esse termo associado diretamente a possibilidade cênica como um modo de conduzir as relações. A composição em tempo real, nesse caso, está pressuposta de um pensamento de composição, possibilitando uma conexão direta de criação com o público e quem improvisa... a dança é criada na relação com os elementos presentes no instante apresentado (VIEIRA, 2021), se aproximando das especificidades levantadas ao longo desse trabalho.

improvisação em cena. Porém, para lidar com o aspecto composicional da improvisação nesse trabalho, o termo composição em tempo real auxiliará em alguns momentos o nosso entendimento, por uma questão de proximidade na prática experienciada por mim ao longo desses últimos anos trabalhando e pesquisando a improvisação em dança.

Relacionada a essa composição que acontece em tempo real, no “agora” como pontuam outros autores, Cleide Martins (1999), abastecida pela filosofia e ciência, se propôs a falar sobre “o que é” a improvisação. Considerando a perspectiva da Teoria Geral de Sistemas<sup>3</sup>, a improvisação aparece como um sistema próprio dentro do sistema complexo dança. A partir das discussões estabelecidas na pesquisa, a autora pontua que:

A questão da improvisação, que é uma forma de atividade de recombinar dados existentes para criar novos dados, parece que pertence à própria natureza, pois a natureza pratica exatamente isso quando se mostra capaz de produzir algo que não existia antes com elementos que já existiam antes. (...) A improvisação é o processo cujo objetivo primeiro é criar, a partir do velho, do não-existente, o novo, o existente. E isto a instala como o principal recurso evolutivo do Sistema Dança. (MARTINS, 1999, p.93)

Ainda sobre esse caráter de criação entre o novo e o velho, o não-existente e o existente, a autora Ester França (2018) compartilha a percepção de Susan Foster, que sugere a experiência da improvisação como uma articulação feita pelo improvisador entre o que lhe é conhecido e o que lhe é desconhecido, articulando entre o familiar e o imprevisível. Como conhecido, ela traz as convenções de comportamentos, regras preestabelecidas que podem banalizar a improvisação, relação entre participantes, predisposição corporal devido ao treino diário, memória do que já ocorreu em outras improvisações. E, quanto ao desconhecido, ela descreve como o conhecido adicionado do que não se podia imaginar previamente, expandindo limites desse já conhecido.

Gouvêa (2012) também experimenta falar sobre esse teor imprevisível quando coloca o improvisador como “corpo mutante”, que assume provisoriamente corporeidades distintas na criação do “aqui-agora”, dizendo que muitas vezes é desvelado um corpo desconhecido que manifesta o imprevisível, a novidade que se escapa entre ações já vivenciadas e conhecidas.

Mesmo não existindo um planejamento prévio de movimentos, a improvisação possui componentes preestabelecidos que aparecem em distintos fatores (vocabulário de movimento

---

<sup>3</sup> A Teoria Geral dos Sistemas (TGS) se trata de uma teoria que considera um agregado de coisas, de qualquer natureza, como um sistema, existindo um conjunto de relações entre os elementos desse agregado que partilham propriedades (VIEIRA, 2008 apud MORAIS, 2010). Por meio disso é possível estudar qualquer objeto por uma visão sistêmica (MORAIS, 2010), seja a própria dança, a improvisação em dança, como no exemplo citado no texto, ou até um elemento bem mais específico.

existente do dançarino, hábitos, condições anatomofisiológicas, estilo pessoal, etc.) e desconhecer isto prejudica o entendimento e a prática da própria improvisação (MARTINS, 1999). Nesse sentido, o conhecido é parte da improvisação, não se trata de tentar zerar os nossos saberes para encontrar uma novidade e, sim, construirmos continuamente novos saberes a partir do que já nos é conhecido.

Escolher a improvisação em dança como forma de criação no tempo real, assumindo as individualidades, o imprevisível, os erros e demais pontos já colocados anteriormente, também carrega dimensões políticas em seu fazer. É admitida, nesse processo, uma postura política em relação a dança como área de conhecimento, pois o dançarino precisa lidar com um saber crítico, consciente e socialmente comprometido para que esteja sempre “no jogo”, compondo a partir das estruturas postas, se movendo em prol das causas que lhes anseiam naquele momento (RAMOS; DA SILVA, 2015). E também relacionado a isto, existe um poder que circula pelas ações coletivas, não sendo estático na perspectiva hierárquica de controlar ou dominar o saber (FOSTER, 2003 apud FRANÇA, 2018), trazendo uma desierarquização da ideia hegemônica de se pensar dança.

Portanto, a improvisação em dança é um campo amplo com uma estrutura flexível e aberta, que proporciona diferentes possibilidades de trabalho. Ao assumir essa improvisação como cena de apresentação, que, segundo Guerrero (2008), se diferencia de outros modos compositivos pela condição imprevista e por não contar com uma elaboração prévia, a organização e o trabalho do dançarino devem caminhar para estar aberto e preparado para compor no espaço-tempo da própria cena, ou seja, compor em tempo real. E, nessa condição, a experiência de “dentro”, a partir de quem dança, pode ser uma chave interessante para compreender processos que permeiam a área e a sensibilidade poética no momento da criação.

## 1.2 Dançar improvisando nos espaços urbanos

Como visto, a perspectiva do dançarino ao improvisar em modo compositivo difere da noção de apresentar uma coreografia codificada, por exemplo, as regras e ordens estabelecidas são outras, o trabalho com a memória dialoga de forma distinta e o corpo se organiza também diferente. E, diante disso, Ester França (2018) diz que, pela ausência da coreografia preestabelecida e pelas estruturas mais flexíveis e minimamente imprevisíveis, é muito mais difícil refletir sobre a improvisação em dança.

Meu trajeto até a improvisação aconteceu justamente pela dificuldade em lidar com essas estruturas flexíveis e imprevisíveis. Existia uma curiosidade em identificar as relações criadas dentro de uma improvisação que, diferente do que muitos associam, não se trata de uma liberdade infinita. Ao contrário de movimentar-se de qualquer jeito, ou sem pretensão alguma, dançar pela improvisação surgia como um amadurecimento do meu próprio corpo, como um estado de atenção máxima ao tempo real e às relações possíveis da criação artística.

Por ter uma experiência corporal muito ligada ao ballet clássico ao longo da vida (também fazia aulas de dança contemporânea, mas ainda muito pautadas em técnicas específicas que dialogavam com o vocabulário clássico), eu sentia muita dificuldade – e ao mesmo tempo curiosidade – em compreender e experimentar a área da improvisação. Em meio às atividades das graduações, surgiu um projeto no Programa de Licenciaturas da universidade que envolvia a improvisação em dança no espaço escolar. Eu me disponibilizei a tentar vaga no projeto como voluntária para encarar essa área da improvisação junto também com a experiência escolar, que, por cursar uma licenciatura, era outro ponto que eu pretendia vivenciar com mais profundidade.

O projeto era vinculado ao grupo de pesquisa Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança (ambos orientados pela professora Líria Morais), o qual eu teria que ter disponibilidade de acompanhar simultaneamente. E foi, nesse momento, que eu encontrei um novo portal dentro do curso, que transformaria ainda mais a minha vida artística e pessoal. Esse grupo de pesquisa tem como foco a improvisação em dança e aspectos relacionais com a cidade, guiados pela prática artística.

Em 2018, o ano que entrei no Radar 1, as práticas ainda me assustavam muito, por não compreender exatamente o que se passava e por ter costume com aulas sistematizadas de

técnicas mais tradicionais. O modo de operar que o grupo utiliza não possui fórmulas pré-definidas, não é dado. Foi necessário que a experiência me disponibilizasse o entendimento, foi um processo pelo e no corpo. Porém, mesmo em meio à muita confusão, encontrar um grupo de pesquisa que estudava de forma prática a vivência em dança relacionada aos aspectos da cidade me fascinava, parecia que unia dois mundos que muitos me diziam não ter nada em comum (em relação às duas graduações que faço simultaneamente).

Por também cursar Arquitetura e Urbanismo e descobrir, ao longo desta, um forte interesse no espaço urbano, no urbanismo e em muitas potencialidades e problemáticas que o envolve, encontrar um grupo de dança que descobria, nestes espaços, uma forma de criação artística me trazia um magnetismo. Esse magnetismo tinha relação com poder assumir o que estava ali, já presente, assumir em dança as conexões com as questões que te atravessam estando em determinado espaço da cidade<sup>4</sup>. É uma leitura com atenção do espaço, revelando um desejo de “estarcom”, desvinculando-se de uma obra espetacularizada, tirando o protagonismo somente do artista e não utilizando o lugar como objeto (PETRECA, 2016) ou um simples pano de fundo que não interfere/contribui na obra apresentada.

Ainda em 2018, já no final do ano, o Radar 1 foi convidado a fazer parte de um evento da cidade, no centro histórico, especificamente no Parque Cultural Casa da Pólvora, onde apresentamos “Experimentos ao redor da pólvora” (2018). Eu costumo lembrar desse processo como o meu momento de construção enquanto dançarina do grupo (construção esta que nunca se encerrou). Os encontros do grupo, que ocorrem semanalmente, se instauravam nesse novo espaço e a partir disso começamos a viver, dançar e conhecer seus aspectos. Prédios históricos, ladeiras e escadarias, comunidades, rio que caracteriza o nascimento da cidade, sol que entra pelo janelão de vidro no fim da tarde, piso e teto de madeira, todas as informações que nos conectavam ao lugar eram válidas para o momento de criação artística.

A Casa da Pólvora e seu entorno fazem parte de um recorte urbano bastante forte para a cidade de João Pessoa, sendo um dos retratos históricos do seu processo inicial como cidade, no período de invasão e colonização pelos portugueses. Compartimentada pela sua topografia, traz às margens do Rio Sanhauá, o seu porto, o armazém de mercadorias e a alfândega, e, no

---

<sup>4</sup> Mesmo identificando a improvisação como foco das discussões que serão construídas aqui, pelo fato de existir uma relação entre dança e cidade, se faz relevante pontuar a dissertação “Dançar [com] a cidade: mapeamentos sensíveis da experiência urbana contemporânea”, do autor Iale Camboim (2017). Na prática investigada na dissertação, que foi construída também junto ao grupo Radar 1, a criação artística da dança é considerada como um dispositivo de distanciamento desses padrões institucionalizados dos espaços públicos urbanos para repensar os modos de pensar a cidade, via mapeamentos sensíveis, instaurados em um olhar micropolítico.

baixo planalto costeiro, as primeiras elevadas edificações, como os edifícios religiosos, administrativos e as residências de pessoas economicamente favorecidas (VIANNA et al, 2005). Ou seja, enquanto a função da Cidade Baixa era revelada pelo trabalho e pela camada economicamente desfavorecida, a Cidade Alta se encaminha para o oposto, trazendo a hegemonia dos colonizadores com seus rituais religiosos, festivos, espetaculares e com moradias bastante imponentes.



FIGURA 01: Visão de quem observa da Casa da Pólvora, a divisa dos centros

Fonte: Acervo Radar 1 - fotografia de Daniel Diniz (2018)

“O lixo rola sempre ladeira a baixo, nunca ladeira a cima”. Observando essa imagem, com essas sacolas descendo a ladeira, e observando as pessoas que transitam diariamente por esse espaço, essa escadaria se torna um símbolo dessa fragmentação, divisão e segmentação dos centros. Os diferentes usos fazem perdurar funções sociais distintas em cada uma dessas partes, que, por mais que hoje em dia tenham se transformado, ainda carregam esse entendimento, influenciada pela própria forma urbana. Ao caminhar pelos espaços que compõem esse recorte urbano, atualmente, não se associa mais àquela cidade colonizada, onde tudo ocorria ali. Após a expansão da cidade, esse espaço representa apenas um setor de João Pessoa: o centro da cidade (Cidade Alta) e um centro periférico (Cidade Baixa), também conhecido como bairro do Varadouro (VIANNA et al, 2005).

Houve um encontro em que caminhamos pelo entorno e depois retornamos para a edificação do Parque Cultural, e identificamos aspectos que nos tinha mais chamado a atenção. Me recordo da força que a escadaria trouxe para mais de uma pessoa do grupo. E, também, foi percebido que dentro da edificação existiam degraus, rampas e desníveis, do teto ao chão. Porém, para além de perceber os aspectos da forma, as pessoas que dançavam se relacionavam com as questões sociais que estavam nesses desníveis, nos degraus que fazem a divisa da cidade entre ricos e pobres, entre ofício e lazer, entre instituições e moradias.



FIGURA 02: Experimentos ao redor da pólvora (2018)

Fonte: Acervo Radar 1 - fotografia de Daniel Diniz (2018)

Nesses fluxos, eu compreendia que para além de uma composição que se relacionava com os elementos físicos do lugar, era permitido que o nosso corpo vivenciasse as sensações e percepções existentes naquele contexto em forma de dança. Era uma êxtase em meu processo de construção como dançarina, eu me sentia inteira enquanto dançava, sentia cada parte do corpo, cada sensação que fosse permitida ou não socialmente, o sol, a chuva, o olhar de estranhamento, o assédio, o dedo apontado, o sorriso de crianças, as folhas das árvores balançando, tudo se transformava em resposta artística para minha dança.

O que chamo de “resposta artística” no parágrafo anterior, é uma forma de evidenciar a experiência para quem dança, pra quem está em fluxo de criação artística. Perceber os elementos (físicos, simbólicos, representativos, sociais, etc.) existentes no seu entorno e

dialogar com eles em movimento, por meio da dança, é um dos questionamentos que carrego quando me proponho a dançar improvisando nos espaços urbanos.

Esse pensamento tem relação com o que Petreca (2016) fala sobre a concepção do corpo que se encontra nesse tipo de estrutura prática. Ela aponta que esse corpo não está apartado do lugar onde se está, nem da situação que vive, trazendo uma prática artística relacional, que incorpora as linhas de força que vão tecendo redes entre instâncias do ser e do geográfico de maneira experiencial, borrando a fronteira entre o “ser-cidadão” e o “ser-artista”.

Com essa fronteira flexível, é possível fazer uma leitura do espaço em que se está inserido. Essa leitura que é de interesse aqui, não ocorre de forma distante do espaço, como somente observar, anotar e descrever a fisicalidade encontrada, ela ocorre por meio do corpo como um todo, durante o fluxo de movimento. O corpo se permite ser ação e reação, sendo sensível ao espaço em que se está. Se eu danço descalço em um chão com muitas pedras, meus movimentos vão reverberar a partir disso, inclusive podendo solicitar que se proteja os pés com algum calçado específico ou, ao contrário, pedindo que se evidencie esse incômodo/desconforto de estar descalça em um chão conflituoso. A dança se torna uma resposta artística da relação entre quem dança e o espaço, é a reverberação da cidade em corpo, em movimento.

Esse contexto é também influenciado pelo conceito Corpomapa, da autora Líria Morais (2015), que discute sobre aspectos relacionais e compositivos do dançarino, que, em prática em lugares onde dança se percebe implicado em sua composição, criando maior abertura para os contextos ao seu redor. Essa abordagem, que foi vivida por mim ao trabalhar junto a Líria Morais, carrega essa implicação do dançarino, sendo coreógrafo de si mesmo e lidando com questões sociais do lugar enquanto cria (MORAIS, 2015).

O termo usado nesse subcapítulo, “dançar improvisando”, tem relação direta com a experiência de estar imerso em fluxo de movimento na improvisação. E, nesse fluxo, conseguir ter atenção ao que acontece ao redor e ter noção das relações que vão se estabelecendo enquanto composição no tempo real. Para abordar isso, a perspectiva de quem dança é levada em consideração, pois, como Líria Morais (2015) aponta:

Cada propriedade perceptiva lida com perspectivas diferentes, já que depende do posicionamento no qual se encontra o dançarino diante de um lugar escolhido. O sentido de “perspectivas”, aqui, não se refere apenas à ideia de perspectiva visual. É uma perspectiva que abrange as percepções de distâncias sonoras, olfativas, táteis, etc. Além desse entendimento, poderíamos dizer que há uma perspectiva do dançarino enquanto ser social, político, etc., que também passa a se reconfigurar na evidência de suas propriedades perceptivas. (MORAIS, 2015, p.94)

Ainda nessa relação de abertura para estabelecer relações com o que está ao seu redor, a experiência do Grupo Radar 1, influenciado pelas pesquisas da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Líria Morais, orientadora do grupo em questão, cruza a relação da improvisação com aspectos da composição situada<sup>5</sup>, trazendo a perspectiva do lugar em que se dança como evidência para as ignições da criação artística. Junto a isso, as minhas experiências individuais relacionadas a arquitetura e urbanismo convergem a experiência para um diálogo e para pensar o espaço urbano enquanto propositor na criação artística.

Quando falamos em espaço urbano, isso se mistura com outras palavras como cidade, espaço público, urbe, zona urbana, município. E, cada um desses termos carrega em si algumas especificidades que se misturam por apontar, de fato, para “algo” único: a cidade. A escolha de utilizar de forma mais evidente o termo “espaço urbano” é considerando pertinentes algumas provocações do autor Corrêa (1989) quando ele traz o espaço urbano como um espaço simultaneamente fragmentado e articulado. E que, além disso, é reflexo e condicionante social, que constrói dimensões simbólicas e também atua como campo de luta (CORRÊA, 1989), sendo importante considerar que pessoas, funções, deslocamentos cotidianos são considerados essenciais para entender o espaço urbano, para além de considerar apenas a sua forma física.

O espaço urbano em si já possui narrativas preestabelecidas que são construídas e reconstruídas constantemente pelas camadas que o compõe, sendo estas históricas, sociais, políticas, geográficas, etc. Faixas de pedestres, impostos urbanos, semáforos, entradas sociais e de serviço em edifícios são exemplos para compreendermos que existe certa ordem estabelecida na cidade por regulamentos e organizações, definindo movimentos permitidos ou também interrompendo acessos proibidos. (ROLNIK, 1995). As ordens, tanto entre os grupos de indivíduos, quanto entre instituições e grupos, constroem uma narrativa para cada espaço, um modo de utilizá-lo, um padrão preestabelecido.

Para trazer como exemplo sobre essas ordens, em uma outra experiência, no componente curricular Elementos de Dança Contemporânea, ministrado por Líria Morais, fomos até o trem da cidade, que interliga o centro de João Pessoa até a cidade vizinha Cabedelo. Esta experiência não possuiu uma intenção compositiva de apresentação, pois se tratava de uma experiência aberta com os estudantes da disciplina, que não possuíam trabalho específico na

---

<sup>5</sup> Composição situada é um termo utilizado na tese de doutorado de Líria Morais (2015) e se configura por uma maneira de leitura mais nítida daquilo que já existe, ou seja, o dançarino constrói um saber na leitura dos lugares, sabendo mapear, em abertura para perceber os lugares e distintas formas de organizações sociais. As questões da composição estão unidas às questões do lugar em que se dança (MORAIS, 2015).

área, mas apresenta relações da improvisação em espaços urbanos. Pessoas sentadas em bancos, paisagem correndo pelas janelas, trabalhadores informais oferecendo e vendendo produtos e paradas que faziam as portas abrirem e fecharem, fazendo pessoas saírem e outras entrarem: este é o cenário padrão de pensar no funcionamento desse trem específico.



FIGURA 03: Improvisação no trem

Fonte: Frames de vídeo capturado por Vandir Souto (2018)

Durante a nossa experiência, rupturas desse espaço, que é visto apenas como função de transportar pessoas de um lugar a outro, eram criadas. Lembro de ficar bastante envergonhada de dançar, inicialmente, pois o peso da funcionalidade do espaço imperava no meu estado corporal, mesmo estando em grupo. Mas, aos poucos, o fato de ficar em pé nos corredores instaurava um balanço no meu corpo, que já começava a transformar o estado inicial em um outro patamar e, acessando esse estado de dança, outras relações surgiam mais facilmente.

Em um determinado momento, depois de muitas experimentações, conversas e pausas, houve uma concentração em torno de um acontecimento específico: um jovem que estava com uma caixinha de som que tocava alto uma música de brega. A sonoridade já conduzia uma dança bastante balanceada, que se misturava com o balanço do trem e a alegria e descontração que tomou de conta fazia meu corpo experimentar e brincar com os próprios elementos do trem, como a barra de apoio, como visto na figura 03. Por mais que tenha sido descontraído e leve, é um dos momentos que mais me recordo dessa improvisação no trem, parece que a sonoridade capturou uma identidade local bem específica, que permeia aquele espaço através de quem o usa e também está na minha memória afetiva, por ouvir e dançar isso ao longo da vida.

Para além das funções percebidas no espaço urbano, Jan Gehl (2013) coloca a cidade como o ponto de encontro, sendo o espaço urbano uma interface aberta e acessível entre pessoas que garante manifestações distintas. A expressão “interface aberta” nos possibilita refletir sobre a imprevisibilidade do espaço urbano, que é acessada pelo dançarino no momento da improvisação. As modificações dos estados corporais se dão pelas atualizações constantes do que acontece em determinado lugar, sendo a composição feita a partir de como cada dançarino identifica essas atualizações (MORAIS, 2015).

Pensar o espaço urbano, não implica, portanto, falar sobre o todo, mas compreender especificidades que fazem parte, se relacionam com, e compõem esse todo. Em uma experiência de estágio, o Estágio Supervisionado III, o qual explora a experiência do ensino não formal, compartilhei o processo de planejamento e mediação com Renata Lima, amiga e colega de curso. Ao cruzar nossos interesses de pesquisa, sendo o meu compreender aspectos relacionados ao processo de criação em espaços urbanos e o de Renata em compreender relações sobre os estados corporais dos dançarinos, chegamos ao formato do laboratório de criação como uma possibilidade de investigar esse espaço artístico-pedagógico.

O espaço delimitado da experiência ocorreu dentro da própria universidade, especificamente ao redor do Departamento de Artes Cênicas - DAC. Pensar esse espaço, que também se localiza na cidade de João Pessoa, é diferente de pensar o trem, como na experiência anterior. A universidade carrega uma outra dinâmica de uso, de funções e de hierarquias, ou

seja, as relações que vão surgir desse encontro, possivelmente, se apresentarão de formas diferentes. O laboratório consistiu em três dias, o primeiro destinado à apresentação, integração e caminhadas pelos espaços para ativar o teor relacional da criação. O segundo, para aumentar a percepção da intenção compositiva dessa relação. E o terceiro, reservado para o compartilhamento das composições. No segundo dia, foram feitos pequenos tiros de improvisação<sup>6</sup> para que a noção de composição fosse começando a ser percebida pelos participantes (ressaltando que os processos de exploração dos espaços urbanos podem trazer uma composição que não necessariamente está atrelada a uma “apresentação” artística).

Após passar por alguns espaços, chegamos em um passeio de concreto que corta um ambiente bastante verde e natural, por trás do prédio do DAC. Foi possível observar, durante o tiro de improvisação, que as primeiras relações se associaram a própria função de trajeto que este indica, incluindo uma leve subversão nas ações: caminhar com trajetórias sinuosas de ponta a outra, caminhar de cabeça para baixo, caminhar de costas, caminhar e sentar durante o trajeto, etc. Aos poucos, outras relações foram se estabelecendo, braços que conduziam outras perspectivas, toque em partes do próprio corpo, contato com outros participantes e, que, segundo os mesmos, foram instigados principalmente pelas sonoridades presentes no momento, como carros que passavam, pássaros e folhas balançando ao vento.



FIGURA 04: Registro de tiro de improvisação

Fonte: Acervo próprio (2020)

<sup>6</sup> “Tiro” de improvisação é um termo, geralmente, utilizado por improvisadores, de forma coloquial, para nomear um tipo de exercício que consiste em pequenas práticas de improvisação. O nome tiro, talvez venha devido à rapidez que pode ser associada ao próprio termo e ao próprio exercício, em que se delimita um curto período de tempo – menor ou maior a depender do artista/grupo ou do objetivo - para que ocorra uma criação improvisacional.

Abastecida por experiências artísticas e pedagógicas nas minhas vivências com a improvisação em dança, a investigação da relação entre a improvisação e os espaços urbanos vem apontando para um caminho de autonomia e crítica. Guerrero (2008) diz que os improvisadores devem exercer sua autonomia sobre os parâmetros convencionados para que se garanta uma coerência compositiva. É nesse sentido que se considera que a composição que acontece no tempo real atua com princípios subjetivos do dançarino, do lugar em que se dança e das relações que se estabelecem entre eles no espaço-tempo da própria apresentação.

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações. (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013, p.6)

Imersa nessas palavras e contextos, a experiência do dançarino me interessa enquanto compreensão de algumas relações que são estabelecidas no tempo real da composição, como a disponibilidade para se relacionar com o que está ao seu redor, tendo em vista a imprevisibilidade dos espaços urbanos, a atenção às afetações desse corpo em fluxo de movimento e as dimensões de autoconhecimento que são específicas de cada experiência/indivíduo. Considerando que todos esses fatores são rastros dessa composição em tempo real.



CAPÍTULO 02

Fotografia: Daniel Diniz

## **CAPÍTULO 02: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS**

No segundo capítulo, abastecida de relações com espaços urbanos e com a improvisação em dança nas experiências citadas até o momento, são evidenciadas algumas experiências artísticas a fim de compreender questões subjetivas que envolve quem dança no momento da improvisação. Relatos, descrições e imagens caminham junto a conceitos e reflexões para que a força da experiência sustente o diálogo. Por estes motivos, por lidar com experiência, o que já foi vivenciado por mim, seja de forma individual ou coletiva, se faz relevante para a construção desse capítulo.

A perspectiva da experiência de se construir dança tomando conta da relação com o espaço, tomando conta de si mesmo, dos imprevistos, dos contextos e dos aspectos que envolvem o tempo real, fazem a prática dessa improvisação ser crítica e sensível. O corpo, este corpo vivo e que dança, é considerado aberto a novas relações, o que demanda um posicionamento ativo de autoconhecimento. Esse autoconhecimento está na perspectiva de se deixar sensível, aberto ao diálogo, que passa por diferentes dimensões: conhecer o próprio corpo, seus estados e suas alterações, conhecer as interações com o espaço em que se está, identificando emergências e relações que se estabelecem, etc.

### **2.1 Afetar e ser afetada: uma relação com o imprevisível**

Podemos pensar que, quando se deseja compor em espaços urbanos, se relacionando com e a partir deles, se lida com estruturas flexíveis e imprevisíveis. Estruturas essas que estão presentes tanto no trabalho com a improvisação quanto nos espaços urbanos. A partir disso, entram na prática compositiva, o novo, o velho, o que eu conheço, o que eu desconheço, o risco, a instabilidade e a subjetividade específica de quem dança, construindo uma teia relacional.

Imprevisibilidade se refere a qualidade do que é imprevisível, aquilo que não se pode prever, capacidade de ser imprevisível, algo que não se pode avaliar antecipadamente. Sendo uma palavra que traz uma temporalidade como característica, que nos faz pensar sobre o presente, pois não se pode focar no futuro, já que é algo que não se tem como prever, nem pensar somente no passado, já que o imprevisível somente se revela no tempo real do acontecimento.

Essa imprevisibilidade é uma das características que se faz presente no momento da improvisação, principalmente considerando essa atuação nos espaços urbanos, que potencializa cada vez mais essa qualidade. Esse teor imprevisível é parte da estrutura e da forma de existir dessa improvisação, já que a abertura da composição para ser construída em tempo real traz o sentido de “não se prever”. Nesse imprevisível, a instabilidade se torna parte do dançar. O corpo busca maneiras para se estabilizar e para estabelecer identidade como organismo no meio, e a dança compromete com a instabilidade, com o transitório, procurando formas de diálogo com o meio nessa relação, sendo, as regras, constantemente reorganizadas (MUNIZ, 2004).

O meio, que, nesse caso, se evidencia pelos espaços urbanos, carrega em si regras e padrões, mas que não estão fechados, transformando e sendo transformados o tempo todo. A maneira como as construções e demais elementos do espaço urbano estão dispostos e se relacionando com o entorno pode gerar uma narrativa espacial para o seu uso, tendo em vista que pensar a morfologia arquitetônica ou urbana não se encerra na forma da edificação ou do espaço delimitado em si, se conectando com o entorno e com as pessoas que os utilizam. As particularidades simbólicas, os afetos, as maneiras de se relacionar, bem como as interpretações são dimensões apontadas por Netto, Vargas e Saboya (2012) para identificar aspectos que podem promover ou deixar de promover interações em um determinado lugar.

Dentre essas dimensões, os afetos são bastante importantes para se pensar a criação artística nos espaços urbanos, principalmente quando se trabalha com a improvisação. Afetos, nesse sentido aqui, não é colocado somente no lugar de sentimentos positivos, amistosos. Mas, sim, em um lugar de se sentir afetada. O que me atravessa? O que me modifica? O que me afeta?

Em 2019, o Radar 1 fez uma residência artística em um casarão antigo tombado chamado NAC – Núcleo de Arte Contemporânea -, localizado no centro de João Pessoa. Foram cerca de 5 meses, entre maio e setembro, convivendo nesse novo espaço, entre encontros, apresentações, experimentos, caminhadas, almoços, compras em feiras, mercados, etc. Nessa residência<sup>7</sup>, muitas experiências emergiram. No dia 8 de maio, enquanto fazíamos uma prática de criação artística buscando nos conectar com algo do casarão, de forma mais individual, me

---

<sup>7</sup> Sobre a residência artística do Radar 1 no NAC, foi feito um artigo chamado “Radar 1 - Residência artística e performance em convívio no casarão do NAC” que aborda como essa experiência específica de criação ocorreu, trazendo, principalmente, a relação da criação em convívio por meio da residência. Para acessá-lo, o artigo está disponível em: <<https://www.seminario.angelvianna.com.br/xi-seminario>>

lembro de estar no chão de um salão amplo desse casarão e observar uma janela grande, sentindo que algo me conectava a ela.



FIGURA 05: Olhando a janela

Fonte: Acervo próprio (2019)

Aos poucos, essa conexão, esse “algo” que me chamava atenção e eu não sabia exatamente porque, me trazia uma sensação de busca por saídas, como se a janela se tornasse um portal possível para o outro lado, um lado indefinido. Essa janela, diferente de outras presentes no casarão, não dá acesso para a rua externa, onde se passa o trânsito de veículos e pessoas, cheio de rapidez e efemeridade do urbano sobreposto de múltiplas atividades e funções. Não. Essa janela acessa uma área aberta, mas ainda dentro do terreno do NAC, trazendo pouco ruído, pouca efemeridade e pouca visão do que se tem fora, principalmente pelo fato de eu estar deitada. Isso tudo trazia uma certa densidade, cheia de incertezas, para essa janela.

Meus movimentos, conduzido por essas questões, eram de rastejar pelo chão como se a gravidade fizesse pesar meu corpo dez vezes mais. O deslocar era difícil, fragmentado e indefinido. Um trajeto quase tão robusto quanto as largas paredes do casarão antigo, carregando o peso de muitas histórias, que tentam ser apagadas pelo abandono, pela desistência, mas que encontram brechas, portas, janelas, portais para serem acessadas.



FIGURA 06: Registros de improvisação com a janela

Fonte: Acervo próprio (2019)

É a partir do que foge da regra, do que desvia do padrão e do que surpreende na ação imprevisível que novas relações podem surgir. E essas relações só são acessadas quando nos deixamos ser afetados pelo encontro. Nessa experiência, foi a partir do encontro desse corpo deitado com essa janela, que carrega muitos sentidos, símbolos, histórias e materialidades, que uma nova relação foi criada. Os sentidos se construíam enquanto a ação acontecia, enquanto eu rastejava pelo chão ou subia pelos degraus da escada de madeira. Não houve uma predefinição do que iria acontecer, dos movimentos, do ângulo de visão. A cena se cria a partir da instabilidade contida nessa não definição.

Porém, mesmo identificando todas essas infiltrações presentes nas estruturas flexíveis, imprevisíveis e instáveis, só podemos considerar algo imprevisível quando se existe o previsível, o posto (ou imposto), o estável. É nesse ponto que o pensamento de Susan Foster colocado pela autora Ester França (2018), evidencia que, enquanto improvisa, o dançarino se movimenta a partir da articulação do que é *conhecido* e do que é *desconhecido*, traçando uma articulação entre o *familiar* e o *imprevisível* (FRANÇA, 2018), situando a experiência da improvisação como uma construção onde o corpo (com sua percepção, história, habilidade) está completamente implicado.

Essa implicação acontece também na desestruturação das previsibilidades apontadas anteriormente, pois quem dança toma consciência de sua posição como improvisador, precisando considerar o imprevisível e lidar com este como fonte criativa em fluxo de movimento. Na improvisação, o jogo acontece por meio da desestabilização do sistema, dialogando com os determinismos existentes lá (MARTINS, 1999), seja do próprio corpo, do espaço em que se está ou dos acontecimentos que se evidenciam.

Os padrões de movimento são um dos principais fatores para o dançarino estar atento, pois este pode se deixar dançar apenas pelo que já lhe é confortável. E, quando se fala em padrões de movimento, não se está restringindo ao uso do vocabulário de técnicas codificadas da dança, mas sim de toda organização que se constrói no corpo de quem dança como memória de movimento. Essa memória, muitas vezes, se associa ao aprendizado motor e/ou ao desejo natural de estabilização do sistema. O sistema luta para não ser desestabilizado, na ânsia de permanecer, como se foi aprendido evolutivamente, então, impor hábitos em relação ao novo, que sugere repropor montagens, se torna um mecanismo de sobrevivência (MARTINS, 1999).

E, além da relação sistêmica, quando se repete uma variação de movimento, se está aprimorando e definindo em corpo a qualidade que se faz importante para aquele momento, que

instaura uma melhora na coordenação motora gradativamente sempre que se repete, e esse aprendizado motor entrega mais condições ao corpo de antecipação (DA SILVA, 2012).

Esses fatores são relacionados ao que estabiliza e ao que pode até estagnar o processo criativo, tendo em vista que ao recorrer a movimentos conhecidos, a padrões e qualidades já muito trabalhadas pode-se afastar o teor do risco que faz parte e muito potencializa a improvisação. A experiência carrega um teor de incertezas que não pode ser diminuído (BONDÍA, 2002), fazendo com que a vulnerabilidade e o risco entrem como processo da prática da improvisação. Se é preciso estar diante de algumas ‘não-certezas’, onde não existe algo pré-estabelecido para as próximas cenas, o indivíduo deve estar disponível para o conhecer, ou melhor, para o desconhecido.

É por meio dessa disponibilidade que o dançarino se deixa afetar. Se afetar pelo que aparece, pelo que há, pelo que está. As autoras Milioli e Galindo (2015) falam que encontros são inevitáveis, sejam eles bons ou ruins, e que o evitável padeceria o encontro, pois diminuiria a capacidade de afetar e ser afetado, diminuindo a capacidade de existir. Se voltamos a pensar na improvisação na janela do NAC, se essa capacidade de ser afetada pelo encontro fosse diminuída, questões tão sensíveis poderiam não existir, deixando de existir também a própria cena construída. Antes do encontro, é impossível determinar quais emoções nos atravessam, quais afetos nos é capacitado, e quais relações se sustentarão com o aumento e diminuição de intensidade (MILIOLI; GALINDO, 2015).

Isso envolve o caráter experimental da improvisação, que passa pelo sentido da experiência como lugar de disponibilidade. Enquanto improvisa, quem dança com essa intenção de relação, sai de um estado de configuração estática e passa a se abrir para a experiência. Abordando sobre o sujeito da experiência, Bondía (2002) diz que:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002, p.24)

Ou seja, são identificadas aqui, questões anteriores ao pensamento de construir movimentos, são questões que incluem a pré-disposição para estar em experiência, estar em improvisação, estar em construção compositiva. Construção essa, que sai da situação distante, como “algo que passa”, para uma situação de implicação, como “algo que nos passa”

(BONDÍA, 2002), se deixando atravessar pelos acontecimentos, se permitindo estar em experiência.

Ainda sobre o sujeito da experiência, Bondía (2002) diz que é necessário a “exposição”, que é diferente da posição, da oposição, da imposição e da proposição. Essa exposição colocada é uma maneira de se “ex-por”, uma abertura para lidar com imprevistos, com a vulnerabilidade e com os riscos que estão em torno das incertezas do próximo passo, da próxima ação, do próximo contato, esquina, toque ou olhar. “Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. (BONDÍA, 2002, p.25)

Em um dos encontros do Radar 1 no processo de criação de Experimentos ao redor da pólvora (2018), especificamente em um feriado, dia de Nossa Senhora Aparecida, e também dia das crianças, tudo parecia diferente, bastante disperso e vazio. Enquanto improvisávamos sem tantas pretensões na escadaria em frente à Casa da Pólvora, já próximo do fim da tarde, várias crianças apareceram brincando, descendo a ladeira com papelões, rindo e se divertindo à toa. Isso nos contaminou enquanto dançávamos e experimentávamos relações com a escadaria, ao lado de onde as crianças brincavam. E, alguns até arriscaram tentar descer a ladeira com papelões, ajudados pelas crianças.



FIGURA 07: Crianças brincando de descer a ladeira

Fonte: Acervo Radar 1 (2018)

Para além do acontecimento em si, no dia da apresentação de Experimentos ao redor da pólvora (2018), enquanto descíamos a escadaria, eu me encaixava e desencaixava nos corrimões, quase como num jogo de criança que, criativamente, se diverte com o que se tem! Nesse processo ainda, em determinado momento quando me curvei para trás apoiada nas barras, me fazendo ver tudo o que estava nas minhas costas invertido, outra dançarina, se aproximou e começou a “jogar” junto com minha movência, jogando seu corpo para frente. E, com isso, eu invertia o meu para alcançar a perspectiva dela, curvada para frente, e ela curvava para trás, retornando ao movimento que eu fazia anteriormente. Nossos cabelos grandes, cacheados e volumosos faziam o jogo acontecer e tudo isso me resgatava a memória das crianças brincando no fim da tarde. Um memória que está colada nesse espaço, enquanto uso social e, naquele momento, enquanto composição artística.

Essa especificidade lida com questões que envolvem o espaço e a conexão entre os dançarinos no momento da cena. Pegando reflexões do princípio de conectividade, investigado na dissertação de Líria Morais (2010), na qual ela pontua que a atenção do dançarino (relacionada ao processo de escuta) pode estar voltada para diferentes coisas: estar atento ao estado interno, dar atenção ao que está ao redor, etc. Isso tudo envolve uma implicação de ouvir novas informações e produzir uma terceira coisa, que surge pelo diálogo, pela relação entre duas ou mais pessoas, sendo impossível promover essa coisa isoladamente. (MORAIS, 2010)



FIGURA 08: Experimentos ao redor da pólvora (2018) – dançarinas Carla e Líria

Fonte: Acervo Radar 1 – fotografia de Daniel Diniz (2018)



FIGURA 09: Experimentos ao redor da pólvora (2018)

Fonte: Acervo Radar 1 – fotografia de Daniel Diniz (2018)

Isso era revisitado também quando dançávamos na ladeira, num esquema de atravessar, brincar, ocupar. A composição se mistura com a topografia, com as memórias e com a subversão das funções da rua. O público, nesse momento, nos acompanhava nesse trajeto de sair da edificação e chegar à rua, ocupando esse espaço junto com quem dançava. Alguns se sentavam nos degraus próximo à escadaria, outros ficavam em pé observando da calçada, uns ficavam bem próximos, quase que dançando junto e outros permaneciam mais distantes olhando a composição e toda a paisagem desse centro.

Dançar nesse espaço é dançar parte da história de João Pessoa, a história dos que fizeram e fazem parte disso, de quem desce e sobe as ruas e escadas todos os dias para trabalhar ou estudar. Por meio das estruturas, planejamento e formas de funcionamento conseguimos identificar também sua história (GEHL, 2013), tendo em vista que a forma também é um resultado de história, comportamentos, normas e ideais estruturantes de um tempo-espaço. Além de apresentar a própria experiência daqueles que os construíram, as formas e traçados das ruas, praças, templos e residências denotam o seu mundo (ROLNIK, 1995), fazendo com que a cidade esteja permeada de signos e significados que refletem a apropriação desse espaço a fim de uma identidade.

Esses signos e significados, porém, não são estáticos. Eles são reflexo do que somos e de como estamos. Tem a ver com a noção de que, ao improvisar, o sujeito se percebe em transformação diante das experiências de dança em determinado lugar, e também como percebe as transformações dos lugares promovidos pela ação artística (MORAIS, 2015). A criação se situa nesse entre, nessas possibilidades de mutações, como Morais (2015) diz, a improvisação se torna uma maneira de proceder diante do acontecimento, uma forma de lidar com o que acontece no momento da apresentação, de forma compositiva, potencializando as relações ao seu redor. É uma forma de se afetar pelo que há.

Até o momento, os rastros das experiências artísticas apontam para um dançarino que, imerso em estruturas imprevisíveis, lida com risco e vulnerabilidade para se deixar ser afetado pelo encontro. Pelo encontro com o espaço, com as pessoas que os fazem, com sua história, com seus elementos físicos, simbólicos e sensíveis.

## **2.2 Do desconhecer ao me conhecer: um processo de autoconhecimento**

Para além de cruzar interesses entre processo de criação e espaços urbanos, a formação em dança me trouxe novos saberes que caminharam na busca por novas relações, por investigar cada vez mais as potencialidades do meu corpo, dos meus movimentos e das minhas criações artísticas. A improvisação, em paralelo com o interesse da composição, aparece, em minhas experiências, como processo. Processo de me conhecer, conhecer o outro e o ambiente. Esse pensamento acompanha diferentes experiências minhas ao longo desse trajeto, inclusive quando comecei o processo de criação “Imersão”. Paradoxalmente, em um dos momentos de minha vida em que eu mais me sentia perdida, foi o momento em que mais eu me encontrei, em que mais consegui me enxergar e me aceitar.

Imersão é uma performance autoral, que apareceu em uma construção processual influenciada, principalmente, por dois componentes curriculares que cursava: Elementos da Dança Contemporânea e Prática de Criação. No primeiro, propostas de criação artística em relação ao lugar em que se dançava eram mais evidenciadas, trazendo a improvisação como uma possibilidade de criação; e, no segundo, os estados corporais eram trabalhados, para que a investigação corporal se ampliasse na cena dançada, compreendendo como o corpo acessa ou desenvolve determinados estados desejados.

“Imersa em minhas próprias águas de dilemas, desejos, pensamentos, alegrias e confusões”, como parte da sinopse da primeira apresentação de Imersão já diz, essa criação emergia a partir de um momento turbulento em que eu passava comigo mesma. A partir de improvisações em piscinas, mares, chuvas, o processo começou a aparecer e desencadear estados contrastantes: de pequenos espirais no corpo e ondulações de tronco e braços até tremores enérgicos que me faziam deitar.

Porém, Imersão somente se revelava no momento de sua apresentação, quando foi compartilhada junto a turma, como um dos processos avaliativos de Elementos da Dança Contemporânea. Por mais que as experimentações, relações e improvisações em diferentes lugares tenham acontecido, eu me abri ao processo de fazer a composição no momento da apresentação. A escolha do lugar já me trouxe muita força, o pátio central do Departamento de Artes Cênicas, que possui uma curva na sua paginação de piso, rasgando seu nível plano e revelando um caminho, que eu preenchi de sacos plásticos na cor azul. Esse caminho parecia guiar minha composição, que se fez em relação a esse trajeto.



FIGURA 10: Registros de “Imersão”

Fonte: Renata Lima (2019)

Um borrifador com água, os sacos plásticos, tinta no corpo e muita pele exposta foram elementos fortes de Imersão, que entravam em conflito com o piso duro de concreto cinza e paredes brancas ao redor. Acompanhados da forte sonoridade da chuva que no dia se fazia presente e era abafada pelo teto de policarbonato, os tremores do corpo ganhavam uma força de tempestade nas minhas sensações. E, ao me cobrir com os plásticos e tremer entre eles, o sufocamento e as turbulências atravessam meu estado.



**Estados**

**Busca**

**Autoconhecimento**

**Eu**

**Quem sou**

**Verdade**

**Cobranças**

**Confusão**

FIGURA 11: Registro de “Imersão”

Fonte: Lucas Matheus (2019)

Esse processo foi importante para o desenvolvimento da minha autonomia e para a validação da minha criação pela improvisação de forma mais consciente, investigando uma relação de intérprete e criadora. Os processos e experimentos também influenciaram o trabalho com a memória corporal, que, segundo Bárbara Silva (2012), contribuem para a construção da trama de sentidos em uma obra, na qual o corpo lida com as experiências que tem. Essas memórias reverberavam em estados corporais, que, na dança, se constituem pela transitoriedade, pelo caráter processual das maneiras de estar em cena e pela própria singularidade de quem está dançando, não se delimitando a investigar a forma determinada dos movimentos (mesmo que, muitas vezes, estes acompanhem os estados corporais), se interessando mais na efemeridade e presença da própria dança (LARANJEIRA, 2015) que vai sendo construída no e com o que há, em uma relação com os fluxos do aqui-agora.

O processo de Imersão consolidou de forma mais consciente, em meu trabalho com a improvisação, uma relação que assume o caráter de autoconhecimento constante. Quando se permite encontrar o desconhecido, ou seja, permitir que os fluxos do momento se estabeleçam enquanto prioridade na criação artística, revelamos também nosso ser, nossa intimidade. Passando quase que por um despir, desencarnando padrões e nos expondo ao novo, que também trabalha como um espelho, revelando-nos mais uma faceta de nós.

O conhecimento proporcionado pelas emergências desse corpo vivo, em interação com o ambiente, é um auto-conhecimento na medida em que sempre é autobiográfico: trabalha-se sobre a linha de descobertas que atravessam a atualidade da história proprioceptiva do sujeito. Fazer escolhas aqui-agora colocam ao sujeito como artífice dessa “história em estado de descoberta”, como o autor do próprio material emergente. Ninguém como ele para saber a relevância, o grau de significação que um tema de movimento - ancorado no centro ou na periferia da sua autobiografia - adquire toda vez que é deslocado da sua posição axial. O improvisador é tanto o seu dramaturgo secreto quanto uma peça em estado de interatividade com o ambiente (um ambiente natural, mas principalmente humano). (HARISPE, 2014, p.52)

Além da relação mais interna que acontece enquanto dançamos, existe uma outra camada que não está descolada desta, mas que emerge enquanto dimensão social. Quando estamos em determinados espaços urbanos, conseguimos nitidamente compreender como esse espaço nos aceita ou nos rejeita. Entra nesse jogo, uma relação social, onde o dançarino, assim como o lugar, não são neutros. Toda história, forma, gênero, hierarquias podem virar motivos no momento em que dançamos.

Ou seja, pensar a improvisação nos espaços urbanos é pensar também em quem participa ou deixa de participar dele, é pensar como se constrói a relação do dançarino com as estruturas existentes. Esse pensamento tem a ver com a relação que se constrói ao estar ciente das informações do espaço, aproximando a experiência individual de quem dança das questões sociais que se conotam de forma mais evidente, e quem dança pode se deixar impregnar por isso, colando os processos da criação da dança com questões que fazem parte do dançarino enquanto ser social (MORAIS, 2015). Isso pode aparecer de forma muito ou pouco intensa. Pensando em minha experiência específica, o medo de ocupar determinados espaços por ser mulher interfere em muitas criações artísticas, incluindo o sentido de inibição total, deixando muitas vezes de experimentar relações possíveis. Mas, essas questões podem aparecer de forma mais suave, fazendo com que aspectos sociais sejam vistos e promovam a relação que se instaura enquanto composição.



FIGURA 12: Ambulante com som ligado passando pela frente do NAC logo cedo da manhã

Fonte: frame de vídeo capturado por Vandir Souto (2019)

Ao visualizar essa imagem, não tem como desassociá-la da música que tocava, e eu quase que automaticamente canto e danço enquanto escrevo aqui: “Não vai mais, eu não posso ficar. Por favor, eu não tenho ninguém. Não vai mais, eu não posso aguentar. Não me deixes mais” (CALCINHA PRETA, 1998)

Na verdade, em diferentes espaços que vivencio, memórias sonoras, olfativas, visuais, táteis ou cinestésicas são rapidamente acessadas, em maior ou menor intensidade. Por mais que a estrutura física ou processos institucionais tenham uma força na identidade e construção de um determinado espaço, dificilmente você recorda de memórias ao falar o nome de uma rua ou o número de uma casa. Geralmente, associamos aos acontecimentos, às cores, às pessoas que os fazem. É uma construção de identidade e de pertencimento a partir do subjetivo que se cola com o espaço e suas estruturas.

(...) o vendedor de hot dog em Nova York, de água de coco no Nordeste, as vendedoras de acarajé na Bahia, o homem que grita “olha o mate” nas praias do Rio, as vendedoras de frutas no Caribe, com suas bacias na cabeça, todos têm um componente de identidade muito forte. Eles acrescentam o som, o cheiro, a cor, e isso faz com que nossa identidade se sustente (LERNER, 2011, p.38)

Essas relações começam a ficar tão fortes, que a composição não consegue ignorá-las, pois começa a fazer parte também desse corpo que está ali, convivendo com essas canções, com esses ambulantes. Em “Vendo os ventos para mostrar a pele” (2019), apresentação que ocorreu na residência artística do Radar 1 no NAC, a música de Calcinha Preta conduzia a improvisação,

junto com carrinhos, chapéus, caixa de som, panelas e mais elementos que traziam a rua para dentro do casarão.



FIGURA 13: Vendo os ventos para mostrar a pele (2019)

Fonte: Acervo Radar 1 (2019)

Essa cena não aparece, contudo, numa perspectiva de encenação ou representação das pessoas que vivem nesse entorno. Ela aparece como um processo outro, da relação entre nós que dançávamos e as ignições socioculturais presentes nesse espaço (considerando o NAC e todo seu entorno). A música, que traz um forró eletrônico com um caráter de brega e “sofrência”, se transformava em um coco de roda, que tem forte ligação com alguns dançarinos do grupo e com a própria cidade de João Pessoa.

A nova relação se configura a partir da improvisação, que pode ser definida, segundo Martins (1999), como uma processualidade no sistema dança, onde a relação dos subsistemas “movimento” e “corpo+cultura”, ao passar do tempo, vão sofrendo modificações, produzindo estados que se sucedem em cadeias e, quando ganham complexidade, vão em busca de uma organização. Mas, essa nova organização, no sentido dessa experiência citada, demanda que o dançarino a perceba.

É um trabalho de “me reconhecer ao passo que reconheço o outro”, seja para identificar diferenças ou semelhanças. Todo esse reconhecimento do que existia ali, faz olhar para o que existe em si. De forma mais individual, a música, os ambulantes, as feiras e o próprio NAC se misturava com memórias da minha cidade natal, Caicó, com seu mercado público e suas feiras livres, também com vovô Júlio, meu avô materno, que fabricava e vendia sandálias de sola, fazia rimas improvisadas se balançando em uma cadeira de balanço, desejando ver o sorriso de quem ouvia. Uma leveza e diversão em meio à tanto trabalho. Os símbolos que permeiam a

cidade não estão estáticos, o espaço é maior do que podemos imaginar, pois ele, ao mesmo tempo que é coletivo, também é individual.

Esses processos citados, porém, fazem parte de memórias bem específicas minhas enquanto danço e aparecem bastante misturadas com pensar as paredes, as materialidades e tudo que é mais concreto: como eu me movimento, qual a qualidade de movimento, como eu me desloco, para onde me desloco. Quando nos implicamos no processo, a dança pode deixar de ser apenas movimento pelo movimento e pode ser vinculada à uma sucessão de descobertas.

Na arquitetura, alguns autores defendem a proposição de novos usos e atividades para tentar solucionar o abandono e perigo de áreas históricas. Pensando isso na dança, vejo a improvisação como uma forma de reorganizar o que está posto no espaço, transformando o que existe a partir do que existe. É o processo de descobrir novas formas de existir em determinado espaço-tempo.

A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações. Previamente à realização de cenas instantâneas há um estudo corporal aprofundado para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações. Porém, o ato de improvisar, em si, não se utiliza desse repertório/vocabulário de modo mimético ou reprodutivo. A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente torna-se presente e passado. Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar. (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013)

Pensando que o NAC é uma edificação que está em um entorno bastante conflituoso, seja pelo atual abandono de inúmeros casarões em sua rua, seja pelo abandono que o acometeu em outras épocas, seja pela vulnerabilidade de várias famílias que vivem por perto, podemos supor que a dança que busca uma relação com seus aspectos, não deixa de se abastecer por essas questões. Essa dança nasce do que as pessoas e os espaços pedem, a autoria é bagunçada pela porosidade instaurada para acolher as necessidades do ambiente, a velocidade do que acontece diariamente tomam o espaço e pede que usemos nossos músculos e sentidos, a cidade diz qual corpo vamos sendo (PETRECA, 2016).

É a partir desse pensamento que a fronteira entre a arte e a própria vida começam a se estreitar, pois o dançarino que atua nos espaços da cidade está lidando, para além da prática artística, com a vida em sociedade, com as questões sociais e urbanas. O estado de presença no trabalho amplifica a consciência e percepção dos fluxos processados entre arte e vida (PETRECA, 2016), explorando as potencialidades relacionais dessa conexão.

A experiência de quem dança improvisando é singular, por isso, partindo do que compartilhei e vivenciei enquanto prática artística, é possível considerar que enquanto se dança tomando interações com o espaço específico em que se está, as relações de autoconhecimento caminham junto ao processo. Camadas internas, camadas sociais, camadas de memórias e camadas da própria organização da composição, camadas que se instauram pela experiência, que possibilita “que algo nos aconteça ou nos toque” (BONDÍA, 2002) e promova a criação artística. Com isso, temos a experiência de improvisação apontando para uma trama compositiva aberta, que se deixa afetar pelo encontro com o imprevisível e se atualiza pela construção de autoconhecimento constante.



# CAPÍTULO 03

Fotografia: Acervo próprio

## CAPÍTULO 03: EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS

Nesse capítulo, são compartilhadas experiências pedagógicas que continuam a investigar a experiência de quem dança. Aqui alguns processos e abordagens utilizadas se fazem interessante para compreender a perspectiva pedagógica que a experiência de dançar pela improvisação, em uma prática relacional com o espaço em que se está inserido, traz.

### 3.1 Como se deixar ser afetado pela experiência?

A improvisação é considerada, por alguns autores, como uma abordagem interessante para ser trabalhada na perspectiva pedagógica, pelo seu potencial de ser uma forma de se perceber, de ser crítica, criativa e expressiva (PICCININI; SARAIVA, 2012). Porém, a organização desta, contendo toda a imprevisibilidade, requer uma disponibilidade para o novo, uma condição de se abrir para a experiência, que nem sempre é fácil de ser acessada. Na atualidade, o modo de vida conduz para um espaço de excesso de informação e não de experiência. Bondía (2002) diz que esse excesso de informação prejudica o próprio lugar da experiência, sendo quase uma “antiexperiência”, já que a preocupação em ter muita informação não faz com que o sujeito garanta que algo lhe aconteça. Ou seja, saber sobre algo, ter ou receber informações não garante a implicação do sujeito, não garante que este seja afetado.

A dança, refletida pela influência das mídias, que a transforma em produto de consumo, padronizando corpos, uniformizando os acontecimentos, a fim de ser aceito pela maioria, aparece como um espetáculo-consumo (PICCININI; SARAIVA, 2012) que promove uma juventude imersa no consumismo, diminuindo a capacidade de olhar para seus próprios desejos e vontades, em uma determinada experiência, pois já é posto o que se tem que dançar, como se tem que dançar e quando se pode dançar.

Durante a graduação, por dois anos (em 2018, como voluntária e, em 2019, como bolsista), participei de um projeto contemplado pelo PROLICEN<sup>8</sup> – Programa de Licenciaturas

---

<sup>8</sup> O PROLICEN é um programa da UFPB de apoio aos cursos de Licenciatura, buscando envolver professores e estudantes da universidade e também os professores do ensino básico de escolas públicas, com o objetivo de melhorar a formação dentro dos cursos e também a formação continuada nas escolas. O projeto “A improvisação em dança nos espaços escolares como possibilidades de práticas artístico-pedagógicas” atuou no ensino fundamental, principalmente com turmas do 8º ano, com idade entre 13 e 14 anos e com pouco mais de 20 estudantes por turma.

da universidade, intitulado “A improvisação em dança nos espaços escolares como possibilidade de práticas artístico-pedagógicas”. A partir desse espaço pedagógico, inserido no ensino fundamental do ensino formal de uma escola pública da capital paraibana, pude experimentar diferentes atividades com a improvisação no ambiente escolar.

O espaço, que, nesse caso, era a escola, ganha uma dimensão outra, mas que reflete um recorte do próprio espaço urbano, com questões sócio espaciais específicas. Mundim, Meyer e Weber (2013) dizem que nossa sociedade propaga um padrão comportamental, influenciado pela cultura tecnológica de consumo excessivo de informações rasas, de apagamento do corpo como sensível e como fonte de cinestesia, fazendo com que a arte e a própria dança já apareçam como prática deslocada. Isso se reflete muito forte dentro do ambiente escolar, sendo uma das grandes dificuldades em trabalhar a improvisação com os estudantes.

Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo. E na escola o currículo se organiza em pacotes cada vez mais numerosos e cada vez mais curtos. Com isso, também em educação estamos sempre acelerados e nada nos acontece. (BONDÍA, 2002, p.23)

Em uma aula em que o grupo Radar 1 conseguiu estar presente e participar, foi feito um exercício no espaço do auditório. Utilizamos aspectos tecnológicos para cruzar interesses que eram próprios dos discentes com os interesses nossos enquanto propositores da aula. Imagens de espaços diferentes da escola eram projetadas em uma parede e, enquanto alguns estudantes produziam sonoridades, era requerido que outros interagissem com elas (a maioria partia para ações cotidianas, como bater na porta, segurar barras que apoiam bicicletas, abraçar alguém que aparece na imagem). Em um momento, quando aparecia uma foto da parede que divide o limite da escola com o limite da rua, um dos estudantes fez o movimento de saltar e disse “vamos pular o muro”. Essas questões revelam um pouco que, ao trabalhar com o espaço urbano e com a improvisação, se desperta a perspectiva não só artística, mas também a social e política.

E a prática desta dança, anteriormente colocada como deslocada desse modo não reflexível, possui capacidade de reverter essa situação em processos novos, refletindo sobre o próprio fazer, buscando novos modos de convivência, que passem pela percepção da realidade e pela proposição de novas perspectivas (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013). Por mais experimental e imprevisível que se tornou a aula com imagens no auditório, foi uma das experiências que mais rendeu conexões, sejam verbalizadas, dançadas, em sonoridades ou

gravações. Mesmo na dúvida, mesmo achando que não sabiam o que estavam fazendo, de alguma forma, eles se afetavam pelo acontecimento.



“oh, tia, não sei fazer isso não”

Ações de um corpo padronizado



“toc, toc”

Uma corpo na escola, que  
grita para estar fora



“ói, tia...abraço”

Laços simbólicos e afetivos por  
meio de imagens dos espaços já vivenciados



“ai, tá dando medo”

FIGURA 14: Registros da improvisação entre os estudantes e o Radar 1

Fonte: frames de vídeo capturados por Amanda Jerônimo (2019)

Uma das estratégias utilizadas para tentar afetar os estudantes e fazer com que eles se abrissem para o “ser afetado”, foi incluir o que era significativo para eles, em maior ou menor grau, nas práticas. Os processos tecnológicos, assim como na experiência anteriormente citada, foram bastante relevantes nas nossas práticas no ano de 2019, seja por projetores, gravações de celular, câmera, etc. Seus usos não eram contínuos, tendo em vista que o foco de desenvolvimento tinha a ver com a dilatação da experiência desse estudante com o espaço que o cerca. Porém, em determinados momentos, estratégias outras podem alimentar o acesso e fortalecer os vínculos que fazem parte da identidade e cotidiano deles. Por meio da inclusão do que é familiar, do que é conhecido, eles podem passar pelo processo de se reconhecer na proposta e, a partir disso, se deixar ser afetado e conhecer o novo, o imprevisível.

Esse conhecido pode ser uma relação com o cotidiano (propostas de práticas que envolvam verbos, ações, etc.), com determinadas manifestações artísticas (como incluir alguns aspectos de técnicas/músicas/grupos conhecidos por eles – em nível local ou não) ou até com o próprio espaço (aproveitando a própria utilização e função diária das cadeiras, portas, janelas para reconfigurar a perspectiva destes). Já o imprevisível, nasce nesses experimentos, quando, por descuido ou por permissão, se deixam escapar do padrão.

Construir o conhecimento em dança na escola, nessa perspectiva, pressupõe um olhar ao fenômeno, que é o corpo em movimento na dança, propondo a sua experiencição no processo ensino-aprendizagem, interligada à experiência já vivida subjetivamente. Nessa concepção, somos um corpo/corporeidade capaz de superar a excessiva racionalização e repetição dos atos motores, sem termos que imitar um padrão de movimento, ao contrário, ela possibilita a percepção e nova significação do movimento, sem pré-conceitos ou estereótipos de movimento, como, por exemplo, quando se dá, no caso da dança, o ensino-aprendizagem somente por meio de técnicas codificadas dos estilos ou gêneros de dança. (PICCININI; SARAIVA, 2012)

Ainda sobre essa relação com os processos midiáticos que influenciam as práticas dos estudantes, Piccinini e Saraiva (2012) dizem que, muitas vezes, eles seguem esses padrões consumistas por não possuir oportunidade de fruir e se conectar a outras formas de movimentos, a outros modos de dançar e de criar, não refletindo sobre as questões que envolvem o consumo na nossa cultura. Isso me remete a outra experiência, que possibilita pensar que o conhecido pode ser apresentado a eles, por meio da fruição, reflexão e prática artística.

Uma experiência de aula que sempre tem promovido afetações é uma experimentação da performance “Bodies in Urban Spaces”<sup>9</sup> da Cia Willi Dorner. A estrutura da aula,

---

<sup>9</sup> Bodies in Urban Spaces é uma intervenção urbana feita pela Cia Willi Dorner, onde os corpos dos performers ocupam as fisicalidades arquitetônicas presentes na cidade, subvertendo suas funcionalidades a partir de diferentes relações.

influenciada pela abordagem triangular<sup>10</sup>, foi iniciada com um momento de fruição e conversa para contextualizar o trabalho que está em torno dessa intervenção urbana. E, a partir desse conhecer, é feita uma experimentação dessa proposta, agora, no espaço da escola.

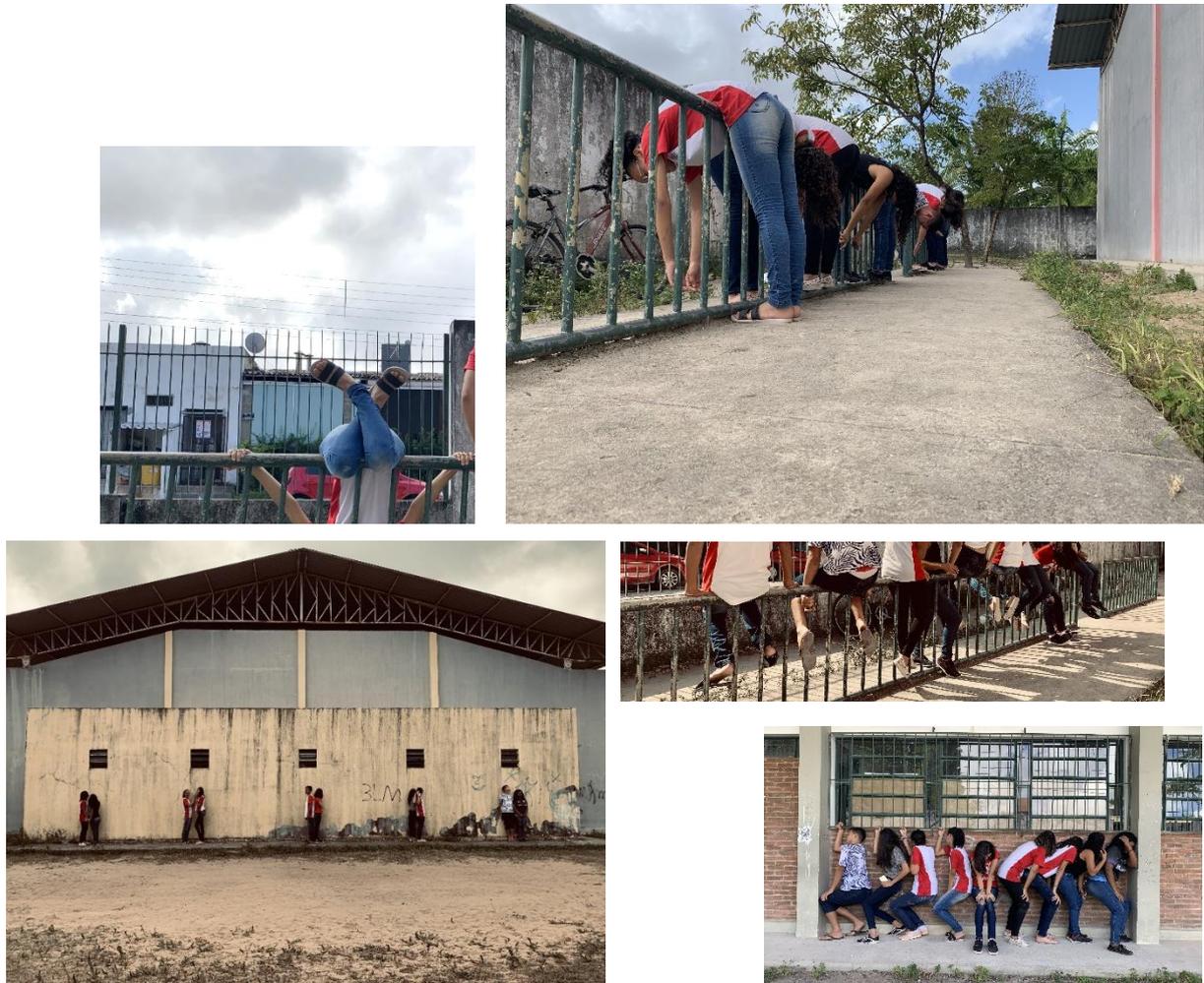


FIGURA 15: Registros da experimentação inspirada em “Bodies in Urban Spaces”.

Fonte: Acervo próprio (2019)

Geralmente é uma experiência permeada de curiosidade. E, a partir do conhecer, desse interesse instaurado, é possível construir uma experiência prática em que eles conseguem criar suas próprias relações, pois se sentem capazes e instigados na prática artística.

Agora, deslocando essa busca por afetações para outra experiência pedagógica, em alguns momentos do laboratório de criação no Estágio Supervisionado III, denominado “Corpo e Espaço”, foram identificadas algumas dificuldades em acessar um estado relacional de

<sup>10</sup> A Abordagem Triangular é um método de ensino da arte desenvolvido por Ana Mae Barbosa, que trazem três eixos: fruição (que passa pela dimensão de saber apreciar uma obra), contextualização (compreender sobre seu contexto, influências e história) e fazer artístico (a prática artística em si).

criação. Nesse laboratório, eu e Renata Lima, amiga e colega de curso, desenvolvemos um plano de três dias de laboratório com o propósito de trabalhar essa autonomia dos dançarinos na criação pela improvisação. O público alvo do laboratório era amplo, para pessoas com ou sem experiência na área. Porém, das pessoas que participaram, uma tinha experiência em dança mas não na área específica do laboratório, e as outras três possuíam pouca ou nenhuma experiência na dança.

Por estes motivos já comentados, o planejamento do laboratório já pensava em um momento de trabalhar essa ativação integrada entre “eu, o outro e o ambiente” para que o acesso à improvisação pudesse ser melhor compreendido e aproveitado para criação artística consciente, saindo dessa perspectiva de produção de movimento constante sem intuito compositivo. Era uma tentativa primeira de trabalhar o “deixar ser afetado”. Como recurso, também esteve presente aspectos da Biodanza, parte da pesquisa de Renata Lima (2020), para auxiliar a ampliação da atenção para os estados corporais durante a criação e para tentar promover uma relação mais consciente com as forças dos lugares em que se dançava.



FIGURA 16: Registros da prática de Biodanza no laboratório “Corpo e Espaço”

Fonte: Acervo próprio (2020)

Desde a prática da Biodanza, já começavam a aparecer conexões nas movimentações, de forma mais orgânica, principalmente na relação entre os dançarinos, se instaurava um trabalho com a improvisação mas ainda sem o teor compositivo, pois, de fato não era o objetivo ainda. Após esse momento foi instigada uma saída da sala fechada para os espaços ao redor do DAC - Departamento de Artes Cênicas - da UFPB, onde ocorreram os laboratórios.

No primeiro dia, foi trabalhada uma caminhada sem rumos predefinidos, conceitualmente associada ao pensamento de deriva abordado por Francesco Careri (2013) onde a caminhada errante, sem trajetos predefinidos, configuram uma nova percepção e reconhecimento da cidade. Durante a caminhada, mediada por mim, alguns estímulos eram dados para que os participantes pudessem encontrar sua sensibilidade e reconhecer o lugar em que estavam. E, aos poucos, foi pedido para que isso fosse reverberando em forma de movimento dançado, cada um ao seu tempo e maneira.

As movimentações começaram timidamente a aparecer, se desenvolvendo por meio de produção de sonoridade nas superfícies, encaixe do corpo nas brechas e apoios das edificações, diferentes trajetórias nos passeios, etc. Essas ignições, fazendo com que eles explorem seus sentidos enquanto se movimentam, apareceram como importantes para começar a afetar e ser afetado pelo espaço. Líria Moraes (2015) fala que o dançarino percebe, através da atenção aos seus sentidos, as fisicalidades em relação ao seu corpo, que envolvem camadas físicas e seus aspectos, como texturas, reflexos, cores, cheiros, etc. Ela diz ainda que esse plano não se afeta de forma isolada, que ele atua de maneira conjunta com o contexto, tendo em vista que é em movimento e em estados de corpo que são exteriorizadas as relações com o ambiente.

Voltando à experiência citada, no meio da proposta percebi que os participantes começaram a se desconectar ou a se sentir “perdidos”, fazendo com que se distanciassem da energia inicial trabalhada. Foi o momento em que intervi a partir do que eu estabelecia como experiência durante a improvisação, compartilhando algumas ignições como “leiam em voz alta frases que encontram nas superfícies”, “acelerem o movimento”, “se conectem visualmente”, entre outras, que estimulavam a conexão entre os dançarinos e entre materialidades e situações que surgiam. A partir disso, houve um forte rastro de composição guiada, que se consolidava ao redor de um pilar de concreto no meio de um passeio próximo ao DAC.



FIGURA 17: Registro da improvisação junto a pilar de concreto.

Fonte: Acervo próprio (2020)

As ignições que eu compartilhava eram rápidas e enquanto dançava. O que eu observava me despertava uma ação que me fazia tocar uma superfície, que já me propunha outra ação e que me fazia ouvir rumores das pessoas caminhando em volta, me trazendo sensações novas que apareciam em corporeidades na improvisação. Dialogando, assim, com o que Careri (2002) diz sobre a caminhada errante, na qual o corpo de quem caminha toma nota das sensações, obstáculos, acontecimentos, perigos e variações existentes no terreno e essa estrutura física territorial se reflete sobre o corpo em movimento.

Essa relação de troca ou de compartilhamento das ações, não necessariamente precisam acontecer de forma verbalizada, como ocorreu nessa experiência (esse foi um recurso pedagógico encontrado no momento da improvisação que se mostrou relevante para praticar a conexão entre os dançarinos e com os elementos do espaço em que dançávamos). A partir do amadurecimento dessa prática, é possível se conectar com outros dançarinos durante a improvisação, criando uma composição coletiva que cria acordos mútuos pela própria relação estabelecida em movimento. Harispe (2014) diz que é possível falar que existe um “imaginário do improvisador” que se organiza e reorganiza por meio de consensos gradativos e por meio de dinâmicas coletivas.

Outra estratégia utilizada em um dos dias do laboratório “Corpo e espaço” foram os tiros de improvisação que ocorreram em diferentes espaços da poligonal que circula o DAC, possível de identificar na Figura 18. O exercício solicitado era uma improvisação de curta duração, entre 2 e 5 minutos, que consistia em um por um entrar no espaço e estabelecer relação com o mesmo, e, a partir do momento que os demais iam entrando, ampliar a conexão com as pessoas que também se inseriam no contexto. Essa prática aparecia para trabalhar o estado de composição na atenção de quem está dançando, a proposta era continuar o trabalho corporal em relação ao espaço, mas se dando conta disto como uma produção artística de dança.



FIGURA 18: Poligonal trabalhada no laboratório “Corpo e Espaço”

Fonte: Google Earth Pro editado pela autora (2020)

Foi possível notar como o afetar ficava mais nítido durante as improvisações. Se deixando afetar pelo outro, pelo espaço e pelas memórias das práticas já trabalhadas. Na organização da composição que acontece em tempo real, existe um tipo específico de tensão, como um estado de atenção potenciada que afeta as tomadas de decisão e traz desafios que o improvisador trabalha para conseguir se orientar na estrutura (HARISPE, 2014).

A partir do que foi compartilhado em experiências formais e não formais, para acessar um estado de afetações na criação em dança, diferentes estímulos podem auxiliar o processo. Permitir que os interesses individuais, que a construção vivida por cada um seja incluída (e não sobreposta) na experiência da improvisação é um dos principais engates, principalmente se estamos trabalhando com adolescentes no ambiente escolar. Associado a isto, apresentar novas formas de dançar são importantes para que aos poucos isso seja parte da própria memória dos estudantes, praticantes ou interessados.

Outro fator foi o estímulo do uso dos sentidos para ampliar a percepção do espaço em que se está inserido e das possibilidades de criação que podem surgir a partir deles. E, também, como exercício da criação relacional, os tiros de improvisação se mostraram pedagógicos e efetivos, tanto na perspectiva do treino desse corpo capaz de improvisar, quanto para estabelecer a própria composição pela improvisação.

### **3.2 Trabalhando a individualidade no coletivo**

Para além de pensar nessa disponibilidade de se abrir ao novo, de se deixar ser afetado por novas relações, pelo espaço, pelo outro enquanto improvisa, podemos inverter a perspectiva, retornando para o dançarino de forma mais ativa. Assim, pode-se pensar que, nessa prática compositiva, é revelado um trabalho também individual e subjetivo, tendo em vista que, segundo Muniz (2004), a improvisação trata de unificar o papel de criador e intérprete em cada indivíduo, fazendo com que este tome decisões sobre a criação e se observe em ação.

Nesse sentido, a improvisação e o indivíduo se colocam como singulares. E, como Piccinini e Saraiva (2012) apontam sobre o contexto escolar, muitas criações que emergem pela improvisação podem ser expressões significativas da própria vida dos estudantes, de sua forma de ver o mundo. As relações criadas na improvisação operam pelas tensões do “entre”, entre o eu e o espaço, entre o eu e o outro. É impossível pensar em “relação” sem considerar a existência do sujeito, é a partir do sujeito que alguma relação pode vir a surgir.

Ou seja, ao promover uma prática de diálogo (com o espaço, com outros dançarinos, etc.), considerando isso já como uma prática coletiva, se está também evidenciando uma elevação da individualidade e da autonomia de quem dança para criar a partir do que é seu, da sua maneira de lidar com as situações existentes, com o imprevisível, com os demais

dançarinos. Sua forma de ver o mundo também reverbera nas qualidades e interações criadas, resultando em uma composição artística que interdepende de você – e das questões dialogadas - para existir.

A improvisação lida com a dosagem de liberdade dos arranjos de movimentos entre restrições e não-restrições, desestabilizando o sistema e dialogando com as determinações presentes nele (MARTINS, 1999). Algumas dessas determinações, como colocado por Moraes (2015), são da ordem da própria história corporal de quem dança – padrões de ritmos, de movimento, de relação compositiva. Ou seja, na prática da improvisação, o trabalho da atenção se volta para muitas questões que são individuais de quem dança, seja para se compreender como agente ativo da criação artística, seja para identificar repetições de padrões, seja para se compreender socialmente dentro do contexto do espaço em que se está dançando.

Esses fatores não são identificados somente em uma prática de um “solo” (mesmo que, nesse contexto da pesquisa, não se considere um solo como algo feito somente pelo dançarino. Entende-se que as relações operam entre quem dança e o espaço, com suas tensões próprias, com seus contextos, público e etc.), mas também, e, talvez, principalmente, em construções em grupos. O trabalho com a improvisação, inclusive se pensamos na sua trajetória histórica, aponta para um caminho de coletividade, porém, uma coletividade que assume a individualidade de cada artista presente. Essas individualidades, na composição, são evidenciadas a partir das relações, que se revelam pela improvisação.

Por ser uma prática complexa e relacional, enquanto improvisa, o dançarino precisa estar em constante atualização dos seus processos compositivos. O cruzamento das reflexões com entendimentos cognitivos é posto, tendo em vista que a implicação do corpo no que se dança requer o entendimento de si mesmo implicado em um contexto aberto às circunstâncias e sem a presença de uma direção externa (MORAIS, 2015), fazendo com que a atenção de quem dança precise estar constantemente ativada.

Isso pode ser considerado também quando se é solicitado refletir sobre uma improvisação recém ocorrida. No laboratório “Corpo e Espaço”, utilizamos papeis, canetas e outras materialidades para que em cada fim de experiência, os estudantes compartilhassem o que ficou de mais forte na relação com os espaços, da maneira que considerarem pertinente.



novas relações criativas na dança, acessando questões específicas sobre sua percepção, suas maneiras de lidar com os acontecimentos, seu tempo de proposição, etc. Esse trabalho é individual porque é único, só acontece por meio da relação no aqui-agora da composição.

É nesse sentido que Bondía (2002) nos permite refletir sobre uma educação pelo par “experiência/sentido”, abordando a experiência como “o que nos passa” e não como “o que se passa”. Nessa perspectiva, o sujeito agora está implicado, ou seja, para vivenciar uma experiência é preciso estar nela, não é apenas uma perspectiva de fora, não é refletir sobre algo distante. Isso demanda uma percepção sobre o que se está experimentando e, no sentido da dança, é perceber as conexões e transformações do próprio corpo enquanto dança no espaço.

Além disso, a experiência é considerada individual, mesmo que os dançarinos estejam inseridos em um mesmo contexto. Isso acontece pelo segundo aspecto do par “experiência/sentido”, trazendo este último como processo individual de criar noções do que se existe (BONDÍA, 2002). Sendo assim, o sujeito (aqui sendo o próprio dançarino) terá a possibilidade de traçar sentidos para que o conhecimento seja construído a partir de sua experiência.



FIGURA 20: Improvisação do laboratório “Corpo e espaço”

Fonte: Renata Lima (2020)

Durante uma improvisação guiada, ainda na experiência do laboratório “Corpo e Espaço”, estávamos saindo da edificação e dançando com o grande hall aberto de entrada do DAC, com suas paredes, com suas pinturas no chão e demais elementos existentes. Enquanto guiava com algumas proposições, como se relacionar com as paredes existentes, algumas micro relações emergiam dentro dessa relação já estabelecida. Aos poucos alguns dançarinos começaram a mover por essa parede, mas ativando uma relação com o sol que aparecia forte e sua sombra que dançava no piso, guiados pelo que a atenção capturou como possibilidade relacional – e que se destacava enquanto relação na improvisação.

Para além desse simples exemplo, essa atenção relacional pode se expandir para uma posição social, por exemplo, na qual o dançarino, identificando as questões que o atravessa por estar em determinado espaço, utiliza isso como forma de relação, evidenciando a prática social na prática artística, borrando fronteiras da composição e evidenciando a sua existência – com sua individualidade e subjetividade - na relação com o espaço.

Se a atenção pode se voltar para a relação, o processo de prestar atenção em estar/criar num determinado lugar é, aos poucos, reconhecer a natureza da relação que ali se instaura entre o dançarino com suas características próprias, sua história e seu jeito de prestar atenção (MORAIS, 2015, p.97).

Com isso, pode-se identificar uma experiência atravessada por processos de autonomia, que garantem ao dançarino uma posição de abertura para existir dentro da composição, se revelando enquanto criador e enquanto ser social naquele espaço. As camadas de autoconhecimento que envolvem esse processo também estão ligadas ao se deixar afetar, para que se consiga entrar em experiência e praticar uma atenção potencializada, identificando as questões que conduzem a composição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse compartilhar de experiências, que funciona quase como um espelho que me reflete enquanto processo de amadurecimento e crescimento como artista, docente, discente, pesquisadora e como pessoa, alguns possíveis fios que fazem parte da trama que compõe a experiência de dançar improvisando nos espaços urbanos foram apresentados.

Um destes fios pode ser evidenciado pela valorização do olhar para a experiência como campo primeiro que possibilita a criação artística relacional pela improvisação. A experiência, enquanto implicação do sujeito no acontecimento, permite que relações sejam estabelecidas. E, para além de possibilitar a criação artística em si, a experiência se torna um meio possível para que se construa a pesquisa, em um caminho prático e teórico de integração, entendendo a experiência como construção de saber.

Outro fio se relaciona com a possibilidade de afetar e ser afetado pelo encontro com o espaço urbano. As questões específicas dos espaços urbanos são consideradas, se disponibilizando a incluir o imprevisível e a instabilidade como parte do processo desse dançar. Nessa disponibilidade, é possível ser afetada por relações históricas, simbólicas, físicas e sensíveis, abrigando subjetividades do próprio espaço urbano nessa composição.

Além destes, o fio que conduz uma prática de autoconhecimento do sujeito, enquanto dança, também surge como relação criada no momento da improvisação. O observar o espaço se torna um observar a si mesmo, numa dinâmica de autoconhecimento. A experiência da improvisação é colocada como singular, carregada de memórias, afetos e subjetividades, na qual o dançarino pode se conhecer enquanto estabelece relações pela improvisação.

Esses fios foram as principais pistas encontradas sobre a questão que se instaura enquanto propositora dessa pesquisa, que passa por compreender a perspectiva do dançarino na construção de criação artística com o espaço urbano pela improvisação. A emergência em investigar essas relações entre dança e espaço urbano, entrelaçada por histórias, práticas, sensações e trocas, resultou no encontro com o afetar-se, com o imprevisível e com o autoconhecimento.

Além disso, as relações pedagógicas apareceram como um desafio, tendo em vista que a disponibilidade dos corpos imersos nos padrões impostos da sociedade de consumo nem sempre permitem acessar uma prática com estruturas flexíveis. Porém, mesmo em meio a essa

dificuldade, o ensino da improvisação se mostra como possibilidade de infiltração, principalmente no ambiente escolar, apresentando novas formas de dançar, estimulando uma criação crítica e reflexiva, desenvolvendo saberes específicos que envolve assumir suas individualidades por meio da prática artística.

Exercícios como os tiros de improvisação, o estímulo através dos sentidos, a inclusão de interesses individuais nas propostas práticas e a experimentação de intervenções baseadas em obras realizadas por grupos artísticos, se mostraram como ferramentas possíveis para auxiliar o acesso ao trabalho da improvisação, aumentando a consciência das relações possíveis de se criar com os elementos do espaço ao seu redor.

Diante dessas questões, foi possível refletir sobre as experiências artísticas e pedagógicas já vivenciadas por mim ao longo desses últimos anos como forma de estudar e amadurecer os saberes construídos. E essa construção, nesse momento, funciona como uma porta que se abre. Abrindo horizontes para compreender o meu fazer artístico como fonte de emergências e inquietações para a pesquisa, sendo possível continuar esse caminho a partir de estudos mais específicos sobre a experiência desse dançar nos espaços urbanos, desdobrando questões e assuntos iniciados aqui.

## REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan./abr., 2002.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como práctica estética / Walkscapes as an aesthetic practice**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **O espaço urbano**. São Paulo: Ática, 1989.
- FRANÇA, Ester. Improvisação em Dança: 3 perspectivas em diálogo. **Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v.5, n.1, p.148-167, jan/jun. 2018.
- GEHL, Jan. **Cidades para pessoas**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (ABRACE), 5., Belo Horizonte, MG. **Anais [...]**. Belo Horizonte, MG: ABRACE, 2008.
- HARISPE, Leonardo. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014.
- LARANJEIRA, Carolina. Os estados tônicos como fundamento dos estados corporais em diálogo com um processo criativo em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.3, p.596-621, set-dez., 2015.
- LERNER, Jaime. **Acupuntura urbana**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record. 2011.
- MARTINS, Cleide. **Improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. 1999. 108f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.
- MILIOLI, Danielle; GALINDO, Dolores. Subjetivações selvagens: devires insetos para dançar nas fendas imperceptíveis e atravessar fronteiras. *In*: REIS, Alice Casanova dos; HERNANDEZ, Aline Reis Calvo; GALINDO, Dolores; TITTONI, Jaqueline; MAGIOLINO, Lavínia L.; COSTA, Luiz Arthur; SILVA, Rodrigo Lages e. (Orgs.). **Psicologia Social em experimentações: arte, estética e imagem**. Florianópolis: ABRAPSO, 2015. p.522-542.
- MORAIS, Líria. **Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

MORAIS, Líria. **Emergências cênicas em dança:** conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

MUNDIM, Ana; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Revista Cena**, Porto Alegre, v.1, n.13, p.1-14,2013.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

NETTO, Vinicius; VARGAS, Julio; SABOYA, Renato. (Buscando) Os efeitos sociais da morfologia arquitetônica. **Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)**, v.4, n.2, p.261-282, jul./dez. 2012.

PETRECA, Paula. Co-existir: uma proposta de relacionamento para a criação de dança a partir do corpo situado na vida da cidade. *In:* SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 1., Campinas. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, v. 1, p. 1-8, 2016.

PICCININI, Larise; SARAIVA, Maria. A dança-improvisação e o corpo vivido: re-significando a corporeidade na escola. **Pensar a Prática**, v.15, n.3. 2012.

RAMOS, Jarbas; DA SILVA, Patrícia. A improvisação em dança como ato político. **Revista Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, Uberlândia, v.2, n.2, 10 dez. 2015.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1995 (Coleção Primeiros Passos; 203).

SANTINHO, Gabriela; OLIVEIRA, Kamilla. **A improvisação em dança.** Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SILVA, Bárbara. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança:** como o dançarino cria propósitos para a cena. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

VIANNA, Ana; SALES, Andréa; MAIA, Doralice; ANDRADE, Rita. A cidade alta e a cidade baixa: duas unidades de uma mesma cidade, João Pessoa – PB. *In:* ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2005.

VIEIRA, Mariane. **Dramaturgia da improvisação:** reflexões de um fazer composicional. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2021.