



Universidade
Federal do
Pará

Instituto de
Ciências da Arte

Programa de
Pós-Graduação em Artes
- PPGARTE-S

Estratégias de
Improvisação em
Dança

Suzana Luz



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
PPGARTES

SUZANA DE SOUSA DA LUZ

**ESTRATÉGIAS DE IMPROVISACÃO EM
DANÇA**

BELÉM – PA
2017

SUZANA DE SOUSA DA LUZ

**ESTRATÉGIAS DE IMPROVISAÇÃO EM
DANÇA**

Memorial de mestrado
apresentado ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Pará
como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em
Artes.

BELÉM – PA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

Luz, Suzana de Sousa da
Estratégias de improvisação em Dança / Suzana de Sousa da Luz.
- 2017.
167 f. ; 30 cm

Inclui bibliografias
Orientadora: Prof. Dra. Ana Flavia de Mello Mendes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

1. Dança - Improvisação. 2. Coreografia-Dança. 3. Dança contemporânea.
4. Processo Criativo. I. Título.

CDD – 23 ed.792.82



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e um (21) dias do mês de junho do ano de dois mil e dezesseis (2017), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Suzana de Sousa da Luz, Intitulada: **ESTRATÉGIAS DE IMPROVISACÃO EM DANÇA**”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Ana Flávia de Mello Mendes, Miguel de Santa Brígida Junior, Waldete Brito Silva de Freitas, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Flávia de Mello Mendes, passou à palavra a mestranda, que apresentou o Memorial, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, COM DISTINÇÃO E RECOMENDAÇÃO DE PUBLICAÇÃO INTEGRAL. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Mendes agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 21 de Junho de 2017.

Prof.ª. Dr.ª. ANA FLÁVIA DE MELLO MENDES

Ana Flávia de Mello Mendes

Prof.ª. Dr. MIGUEL DE SANTA BRIGIDA JUNIOR

Miguel de Santa Brígida Junior

Prof.ª. Dr.ª. WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS

Waldete Brito Silva de Freitas

SUZANA DE SOUSA DA LUZ

*À minha mãe Solange Almeida (in memoriam)
por saber o quão ficaria feliz por este momento.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por permitir que este sonho se realizasse mesmo em meio às tribulações e percalços ao longo do caminho.

Eternos agradecimentos à minha mãe, Solange Almeida de Sousa (*in memoriam*), mulher guerreira a quem dedico todas as minhas conquistas. Eu não saberia descrever o quanto gostaria que estivesse fisicamente aqui, mas espero que em seu novo lar te alegres com este trabalho que a ti dedico.

Agradeço às minhas irmãs, Soliege Luz, Soraia Luz, Suanne Luz e Sarah Raquell Luz, pelo amor e apoio incondicional aos meus sonhos. Perdoem as minhas ausências e estejam certas de que vocês são a melhor parte de mim. Seus filhos são meus também. Espero ser para eles o exemplo

de amor, irmandade e força que vocês são para mim.

Ao meu companheiro de tantas aventuras, Lucas Candido, meus profundos agradecimentos pelos momentos de paz em meio a turbulência. Tua presença foi fundamental do início ao fim desta jornada. Todo o meu amor te dedico.

À minha professora, amiga e orientadora, Ana Flávia Mendes Sapucahy, pela confiança em mim enquanto pesquisadora. Obrigada pelo respeito incondicional a mim, minha pesquisa e minhas escolhas. É um privilégio poder ser orientada por um ser humano tão inteligente, humilde e alegre. Teceria elogios a ti com facilidade pelas próximas páginas, mas creio que aqui cabe agora um grandessíssimo OBRIGADA.

Agradeço a Companhia Moderno de Dança por serem sempre meus parceiros de arte, de dança e de vida! Meus exemplos de mestres! Obrigada

por oportunizarem algo tão magnífico, como a arte, aquela menina de 15 anos, falante, de olhos curiosos e uma vontade enorme de aprender. Serei eternamente grata.

Em especial, a Gláucio Sapucahy, meu pai de coração, exemplo a mim e muitos outros. Obrigada por acolher-me como sua filha, por “puxar minha orelha” tantas vezes, por receber meus problemas como se fossem teus e por me ajudar de todas as maneiras possíveis e imagináveis. Tuas orientações profissionais e de vida são um presente que Deus me deu. E esta pesquisa é também reflexo do teu trabalho. Parabéns para nós!

Ao Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias pela entrega e disponibilidade ao longo dos encontros desta pesquisa. Obrigada por todas as reflexões, perguntas e questionamentos. Minha

eterna gratidão por partilharem comigo deste momento.

Aqui um agradecimento especial a Victor Azevedo, por ter pacientemente me ajudado com a construção visual dos livretos. Obrigada por ser meu amigo e companheiro nas horas mais impróprias e nos pedidos mais absurdos. Por entender minhas unidades de medidas: “um tico”, “um cadinho” e por aí vai. Agradecer por isto e por tudo, ainda seria pouco, mas receba minha profunda gratidão.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa durante o período de realização desta pesquisa o que permitiu que a mesma fosse realizada com mais tranquilidade e todo suporte necessário.

Aos colegas da turma de Mestrado em Artes (2015) pelos momentos divididos em sala e fora

dela. Que prazer poder dividir este momento com vocês! Com um grifo especial aos colegas, Cecília Moreno, Caroline Castelo, Jorge Duarte, Aide Lopez, Rafael Cabral e Tainá Façanha, pelas trocas incessantes de vida e arte.

Aos professores, Miguel Santa Brígida e Waldete Brito, pelas contribuições a esta pesquisa e pelo honroso aceite para compor a banca examinadora. Tê-los como mestres é uma honra. Gratidão.

Manifesto, ainda, toda minha gratidão aos professores, funcionários e amigos do Programa de Pós Graduação em Artes – PPGARTES.

Aos que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, aqui o registro de meus sinceros agradecimentos. Obrigada!

*As pequenezas são evidenciadas.
Um pequeno gesto é re-significado.
Deposita-se alegria.
Pronto.
Receita elaborada.
Ação construída.
MOVIMENTO.*

(Cássia Thais)

Este livreto é parte integrante do memorial de pesquisa intitulado *Estratégias de improvisação em dança*, proposto por Suzana de Sousa da Luz ao curso de Mestrado em Artes ofertado pela Universidade Federal do Pará (UFPA) nos anos de 2015-2017, orientada pela Prof.^a Dra. Ana Flávia Mendes.

Desenvolvida com os integrantes do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, grupo vinculado à UFPA sob a coordenação da Prof.^a Dra. Ana Flávia Mendes, a pesquisa se propôs a observar a improvisação enquanto resultado cênico durante a composição de espetáculos de improvisação em dança.

A investigação busca recursos de preparação para a construção de espetáculos de improvisação em dança desenvolvidos a partir de roteiros de cenas pré-estabelecidos. Foram ao todo 12 encontros e 11 espetáculos (tendo apenas 1

espetáculo sido encenado 2 vezes) para a composição deste material.

O conceito de improvisação aqui apresentado pauta-se em MARTINS (2003) e como conceitos também pertinentes destacam-se FREITAS (2012) e MUNIZ (2015).

Soma-se a este, 1 livreto de igual importância e valor que observa esta pesquisa sob a ótica dos intérpretes criadores que compuseram esta pesquisa: Andreza Barroso, Cássia Thais, Cecília moreno, Deborah Lago, Ercy Souza, Feliciano Marques, Juan Silva, Larissa Chaves, Leonardo Pamplona, Lucas Costa, Luiza Braga, Luiza Monteiro, Paola Pinheiro, Gleydyson Rodrigo e Victor Azevedo.

Porém, não há uma ordem “correta” para sua apreciação. Convém ao leitor definir o começo e o fim conforme sua preferência.

A este livreto cabe o registro dos encontros, as estratégias de improvisação utilizadas, as percepções, etc. sob a ótica da pesquisadora.

O material aqui exposto foi obtido a partir de leituras feitas nas disciplinas ofertadas pelo Programa de Pós Graduação em Artes e/ou por indicações pertinentes a sua construção. Bem como os diários de bordos dos intérpretes criadores e entrevistas gravadas em áudio ao longo do processo.

É válido ressaltar que se trata de um memorial do processo da pesquisa. Não há um uso fiel às normas técnicas de elaboração de trabalhos científicos, mas sim, um registro poético do que se vivenciou.

Como artista-pesquisadora, trago este memorial no presente formato por estar inserida em uma linha de pesquisa que abre esta

possibilidade, a Linha 1: Poéticas e processos de atuação em Artes.

Dedicada à pesquisa em Artes, a linha 1 do já citado Programa de Pós-Graduação, tem seu foco nas poéticas, nos modos de atuação e na construção e apresentação de uma obra artística.

Este memorial é um texto reflexivo com o qual pretendo ratificar que o fazer em dança produz afetos, que são a matéria da obra de arte, estes afetos tem, segundo o pensamento dos autores DELEUZE e GUATTARI (2007), status de conhecimento. Comungo deste pensamento e utilizo deste memorial de processo da pesquisa para firmá-lo.

Experimente.

Desvende.

Permita-se.

Suzana Luz

SUMÁRIO

- 16 INTRODUÇÃO**

- 27 LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO**

- 55 ESTRATÉGIAS DE CONEXÕES
ENTRE CORPOS**

- 65 O USO DO ROTEIRO DE CENAS
NA IMPROVISAÇÃO**

- 76 ADENDOS**

- 79 FAQ**

- 90 CONSIDERAÇÕES**

- 93 Referências**

INTRODUÇÃO

Em minha trajetória enquanto intérprete-criadora tive a oportunidade de fazer parte de três grupos de danças que versavam seu fazer artístico afinados aos preceitos da dança contemporânea. Sendo estes, todos, dentro de um mesmo seio artístico: a Companhia Moderno de Dança (CMD).

Fundada em 2002 sob a direção artística de Ana Flávia Mendes¹ e a direção executiva de Gláucio Sapucahy², a CMD, possui uma trajetória de 15 anos no cenário da dança em Belém do Pará, e não apenas estabeleceu raízes, como ramificou outros grupos, como o Projeto Aluno Bailarino

¹ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA). Diretora artística e coreógrafa da Companhia Moderno de Dança.

² Graduado em Licenciatura Plena em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Coordenador do Departamento de Educação Física e Núcleo de Artes do Colégio Moderno. Diretor executivo da Companhia Moderno de Dança.

Cidadão (Projeto ABC ou PABC), do qual fiz parte em 2006 e 2007 e foi a via pela qual adentrei no mundo da dança contemporânea e neste núcleo artístico.

Ingressei no Projeto ABC em 2006 junto a outros estudantes da rede pública de ensino fundamental e médio da cidade de Belém, estado do Pará. Conforme esclarecido a seguir, a proposição do Projeto é

difundir para jovens estudantes da rede pública, na faixa etária de 12 a 18 anos, os seus valores relativos à sua filosofia de trabalho grupal, à ética profissional, à arte da dança e às suas metodologias criativas. Como o nome do projeto sugere, sua intenção abrange o exercício da cidadania, por meio da união entre indivíduo, escola e família, promovida a partir da prática artística.³

³Texto produzido pela Cia Moderno de Dança e Grupo de Dança Moderno em Cena, denominado *Projeto Aluno Bailarino Cidadão: Dança e Educação em movimento nas escolas da rede pública em Belém do Pará*. Redigido em 2011.

Após minha experiência com o Projeto ABC fui conduzida ao Grupo de Dança Moderno em Cena, grupo que atua no cenário da dança contemporânea paraense desde 2007 e do qual fiz parte entre os anos de 2008 e 2014. Em 2014, fui convidada a fazer parte da Companhia Moderno de Dança, o que para mim foi uma honra por ter crescido junto aos professores que dela fazem parte.

Ao longo deste caminho de 10 anos, pude vivenciar a dança contemporânea e acredito ser válido a esta introdução acerca da pesquisa desenvolvida, tratar sobre a dança contemporânea haja vista a familiaridade da mesma sempre ao objeto desta pesquisa, a improvisação em dança.

Embora não seja a intenção desta pesquisa tratar profundamente da dança contemporânea, acredito na validade de traçarmos um breve apanhado que ilustre a maneira pela qual a mesma

está em proximidade com a improvisação em dança.

Desenvolvendo-se dentro da linguagem da dança contemporânea, a qual nos permite experimentar distintos métodos no que diz respeito à criação artística, sendo esta linguagem da dança como um “guarda-chuva”, que possibilita a utilização de diversas experiências corporais para a criação (SIQUEIRA, 2006), o presente texto alude, então, o processo de construção de um espetáculo de improvisação que compreende a dança contemporânea não como gênero de dança, mas como possibilidade para “descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento” (MENDES, 2009, p. 05).

Em arte, devemos lembrar que o corpo nos permite inúmeras e infindáveis possibilidades de criações, tornando-se, então, um meio de

construção de formas de expressão e comunicação, através de manifestações estéticas e artísticas, para a formação não apenas artística, mas, sobretudo, global do indivíduo.

A dança contemporânea compreende, além de outros distintos fatores, a noção de intérprete-criador como sendo um meio de “oportunizar aos bailarinos possibilidades para criarem suas próprias sequências de movimentos a fim de que possam ser os intérpretes de suas criações” (SOUZA, 2010 p. 123).

A dança contemporânea, enquanto gênero de dança é dessemelhante das demais, como, por exemplo, o balé clássico, que é essencialmente centrado em códigos, os quais pressupõem passos e encadeamentos que obedecem a uma ordem e estão sujeitos a um enredo. Segundo Siqueira (2006, p. 08),

no plano corporal, o corpo do balé clássico é rígido, fechado, voltado para a verticalidade e obedece a regras fixadas heteronomicamente por terceiros – ou seja, reproduz passos. O corpo, na dança contemporânea é livre, dotado de maior autonomia e parece visar a estabelecer diálogo e comunicação.

Neste sentido, utiliza-se de “uma série de metodologias criativas propiciadoras da descoberta do movimento que se quer dançar e não aspectos técnico-formais preestabelecidos” (MENDES, 2010, p. 144), pois não há uma previsibilidade de padrões de movimento a priori, ou pelo menos não deveria haver, já que se trata de um pensamento de dança que não se pauta nesta premissa.

Assim, a pluralidade proposta pela dança contemporânea é um princípio deste gênero que permite aos intérpretes produzirem movimentos singulares, a partir de estímulos diversos e experimentações que vão além da própria

linguagem da dança, muitas vezes não reconhecidos ou legitimados como dança.

“Esse pluralismo reflete uma característica da pós-modernidade, ou seja, não há qualquer preocupação em se negar absolutamente nada. Tudo pode ser apropriado, sem qualquer escrúpulo ou preconceito” (Iannitelli apud MENDES, 2010, p. 150).

Partindo desse princípio, o corpo na Dança Contemporânea pode possuir um vocabulário corporal constituído por experiências obtidas em diversas práticas como artes marciais e a experimentação de danças de gêneros e estilos variados.

Conforme Mendes,

a multiplicidade, ou pluralidade, na dança, é o atributo em meio ao qual coabitam várias ideias e formas de lidar com o movimento e a cena onde são construídas variadas poéticas. Essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões

formais, ora transfigurando-os e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se, primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora (MENDES, 2010, p. 116).

Assim, possibilitado pelos princípios da pós-modernidade, cada intérprete-criador revela sua individualidade e personalidade considerando o movimento como algo a ser pesquisado, e não apenas executado por intermédio da imitação.

Logo, esta multiplicidade presente na estética contemporânea de dança, somada a ampla liberdade de criação e experimentação, refletem uma nova forma de analisar o movimento a partir de tal liberdade suscitada pela multiplicidade de processos.

É válido grifar que

a dança se torna contemporânea não apenas em função do tempo no que tange a questão cronológica, mas pelo seu caráter radical de propor infinitas rupturas e fragmentações intrínsecas à sua realização (FREITAS, 2012, p. 31).

Afasta-se, então, de modelos e padrões corporais pré-estabelecidos, aproximando-se com mais facilidade da improvisação em dança. Uma vez que, a improvisação em dança consente ao interprete criador um lugar de experimentação integral na dança; as sensações reverberam pelo corpo do intérprete de maneira a criar sua própria dança sem julgamentos e/ou retaliações.

Partindo deste ponto de conexão entre a dança e a improvisação, esta pesquisa propõe a construção de um espetáculo de dança pautado na improvisação. Dentre todas as possibilidades propiciadas pela improvisação em dança, nesta pesquisa, a improvisação é observada como o próprio resultado e não como etapa para a construção de algo.

Para sua efetiva construção, como a pesquisa trata de uma abordagem qualitativa, na qual mensura-se o objeto de pesquisa sem a

preocupação de medir ou qualificar quantitativamente os dados coletados, foram utilizados instrumentos específicos que ajudaram no alcance dos primeiros resultados.

A investigação foi realizada dentro do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias⁴, no qual os integrantes foram consultados para esclarecimento acerca da pesquisa e aceite por parte dos mesmos. Posto isto, foi criado um cronograma para que se mantivesse uma regularidade de encontros para a realização eficaz da pesquisa.

Foram aplicadas, ainda, entrevistas estruturadas e não estruturadas para coleta de dados essenciais. Este método parte do princípio

⁴ Criado em 2015, o Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias é coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy e tem por objetivo o estudo da potência teórica de práticas criativas em dança na cidade de Belém – PA.

de que o estudo de um caso em profundidade pode ser considerado representativo de muitos outros, ou mesmo de todos os casos semelhantes.

Estes casos podem ser indivíduos, instituições, grupos, comunidades, etc. (GIL, 1999); buscando o entendimento ou compreensão do funcionamento ou da evolução deste, sem visar a generalização deste entendimento para outros.

Destaco aqui, que a fala dos sujeitos é de extrema relevância para a investigação, tendo peso equivalente às falas de autores citados. Despontando, então, como uma etnopesquisa, que tem necessidade de interpretar interativamente os dados coletados, dando voz aos corpos analisados, no qual suas ações e depoimentos cultivam um grande grau de relevância na perspectiva interativa e relacional da pesquisa (MACEDO, 2010).

Dito isto, adentremos, então, nos caminhos percorridos no transcorrer da presente pesquisa.

1 – LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO

*A cena é o que importa.
E estamos todos em prol e a serviço dela.
(Larissa Chaves⁵)*

Ao ingressar no Mestrado Acadêmico em Artes (2015), ofertado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGARTES, minha intenção enquanto pesquisadora era propor que os sujeitos da pesquisa, os intérpretes-criadores do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias (GPC) trabalhassem com o mesmo assunto como indutor coreográfico, almejando esboçar uma observação e análise sobre as distintas abordagens, estruturas e estratégias

⁵Acadêmica do curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal do Pará, intérprete-criadora do Grupo de Dança Moderno em Cena e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 21/09/2016.

coreográficas que cada intérprete valia-se para sua criação em dança.

Primeiramente, o GPC possuía entre seus integrantes artistas de diversos grupos e companhias de dança da cidade de Belém – PA, havendo cerca de 20 intérpretes na fase inicial da pesquisa em março de 2016. Número que foi alterado no transcurso da pesquisa, finalizando com 15 intérpretes⁶ em Junho de 2017.

Inicialmente fizemos⁷, então, o que chamo de Experimentos Criativos, que foram laboratórios de pesquisa, criação e improvisação em dança. Os encontros tinham como finalidade primeira a

⁶ Todos os 15 intérpretes fazem parte da Companhia Moderno de Dança e Grupo de Dança Moderno em Cena, ambos os grupos já citados na introdução deste trabalho e com quem tenho proximidade, pois, conforme já informado, atuo como intérprete-criadora na Companhia Moderno de Dança.

⁷ Ao usar a 1ª pessoa do plural (nós), refiro-me a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy, os intérpretes criadores do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias e eu.

pesquisa acerca dos trajetos criativos desde a experimentação até a criação do movimento enquanto coreografia dos intérpretes.

Cada encontro possuía três etapas: Aquecimento Cênico, Prontidão Coreográfica Coletiva e a Proposta de Experimentação

O **Aquecimento Cênico** visava aquecer o corpo não unicamente para o exercício de atividade física, mas sempre pensando em como deixá-lo o mais aberto possível para as futuras experimentações e mesmo o segundo momento do encontro.

A **Prontidão Coreográfica Coletiva** que pensava em maneiras de ativar o corpo e esta habilidade natural criativa nos intérpretes, de modo que os mesmos se conectassem, tanto pelo olhar, quanto pelo toque, pelo cheiro, etc., com todos os intérpretes presentes em sala dispostos à **Proposta**

de Experimentação do Encontro, que poderia ser um indutor coreográfico visual, sonoro, tátil ou mais de uma proposição criativa.

Como exemplo de Experimento Criativo, trago o **Experimento #4**:

19h30 – 19h45: Chegada dos intérpretes criadores

19h45 – 20h15: Aquecer a partir das sensações que a música traz.

Bossa nova, funk carioca, bebê chorando, aeroporto, música clássica, risada de bruxa, episódio do seriado mexicano *Chaves* em japonês, estádio de futebol e tambores africanos.

20h15 – 20h45: Construção de textos coletivos.

Em roda, cada bailarino deveria iniciar uma história até que a pesquisadora desse o sinal para

que todos parassem de escrever. Feito isto, o papel deveria ir para o bailarino posto ao seu lado direito para que este sugerisse uma continuidade à história proposta.

Interrompo aqui a descrição do **Experimento #4**, pois acredito ser válido grifar como os integrantes do GPC perceberam a proposta de maneira diferente. Em entrevista concedida ao final do experimento, segundo Larissa Chaves, “durante a criação das historias a minha intenção era sempre de acrescentar. Dar um *‘tchan’* na história. Fazer da minha contribuição algo totalmente novo”.

Ao lado disto, Cassia Thais⁸ afirma: “Percebi a criação da historia completamente

⁸ Acadêmica do curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal do Pará, intérprete-criadora da Companhia Moderno de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 21/09/2016.

diferente da Larissa. Eu tentei sempre dar continuidade fazendo uma ligação com que eu acreditava que seria a intenção do primeiro autor”.

Notamos a partir de suas falas como a receptividade de uma proposta reverbera na ação, corpo e cena, de maneiras distintas.

Retornando à dinâmica, esta finalizou ao sinal da pesquisadora, que previamente avisou qual seria a última passagem do escrito e pediu que os intérpretes propusessem um fechamento a história.

Como exemplo das histórias construídas⁹, seguem abaixo dois textos para apreciação:

A VIAGEM NO TREM FANTASMA

*Deitei no chão molhado da sala de dança
onde as luzes faziam som de trovão quando*

⁹ Textos coletivos produzidos pelos integrantes do GPC presentes no Experimento #4: Ercy Souza, Cassia Thais, Cecília Moreno, Deborah Lago, Gleydyson Rodrigo, Juan Silva, Larissa Chaves, Luiza Braga, Luiza Monteiro, Paola Pinheiro.

acendiam e apagavam como no alto mar. Assim avistei aquele neném. Ele não tinha nenhum dentinho, só sabia mesmo gargalhar. Gargalhava como uma bruxa, mas uma bruxa feliz. Afinal, o trem fantasma é o seu mundo.

Era, na verdade, príncipe da feitiçaria. O trem era seu reino. Cheio de pessoas diferentes que falavam diferentes idiomas: japonês, espanhol e outros.

Até que um dia se apaixonou pelo Japão e aprendeu a língua. Para ganhar dinheiro, foi dublador do Chaves em japonês e lá começou a fazer muito sucesso pelo modo peculiar que dublava as salivas.

O Kiko, dublado por um brasileiro que falava japonês, contou que sonhou com um lindo bebê que entre gargalhadas transformava-se em uma terrível bruxa. A bruxa era Dona Clotilde e o bebê era parecido com ele quando era pequeno.

Seu desespero foi tão grande de crescer e ficar parecido com a Bruxa do 71, que hoje ele saiu da vila, foi morar em Belém e é conhecido em pelo nome de Luiza, apelido Luth.

FIM

TEXTO SEM TÍTULO

O bebê foi roubado pela bruxa maldita que o levou de avião para um lugar sem destino. O avião caiu em uma ilha estranha, muito fria e pegajosa. Os olhos da bruxa fediam como chulé e olhavam o estomago. Ela chorava, chorava e suas lágrimas pareciam as da Chiquinha. Só que a Chiquinha quando chora dói no tímpano.

Essa bruxa era maldita, mas era doce. Um paradoxo. Amava aquele bebê, por isso o protegia do frio.

Ali ambos, a bruxa e o bebê, aprenderam a viver. Brincavam e se ensinavam coisas. A bruxa aprendeu a não assustar as crianças e o bebê levou calor ao coração da bruxa.

Esse bebê cresceu, virou um adolescente e começou a aprontar coisas que deixavam a bruxa enlouquecida, apesar de todo amor conquistado e compartilhado por ambos, por tais travessuras.

A bruxa então compreendeu que se tratava de algo incomum, até então, não vivido por ela. Ela chorou! Não conseguia admitir para si mesma que fora capaz de amar um ser humano como seu filho.

Então, atordoada por não saber como lidar com este sentimento, a bruxa tira sua própria vida, marcando com seu sangue aquela linda praia.

FIM

20h45¹⁰ – Início do Experimento #4.

Foi sugerido que os integrantes do GPC caminhassem pela sala e lessem apenas para si, os resultados finais de suas histórias. Depois de lidas, solicitamos que os mesmos contribuíssem corporalmente nos momentos que notarem que a parte lida foi de sua autoria. Finalizado este momento, pediu-se que os intérpretes criassem sequências a partir deste indutor coreográfico.

21h50 – Roda de conversa sobre o Experimento #4.

¹⁰ Notou-se que era difícil prever a minutagem precisa desta parte do Experimento. Existe previamente uma suposição de tempo, mas que varia de acordo com o dia e intérpretes.



FOTO: Suzana Luz



FOTO: Suzana Luz

Exemplificado este primeiro momento, no entanto, ainda nas primeiras experimentações, foi sublinhado que o simples fato de pedir que os intérpretes pensassem em suas criações enquanto as construíam, já os colocavam em um estado diferente de criação, dessemelhante ao usual.

Em meio a isto, os primeiros encontros nos levaram, ainda a destacar a ligação direta da improvisação coreográfica ao processo de criação.

No transcorrer destes encontros com o Grupo Coreoepistemologias, vivenciei o I Encontro de Bricolagem Coreográfica e Improvisação, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Waldete Brito, na Escola de Teatro e Dança da UFPA, o qual tinha como tema central: Poéticas Cênicas em Tempo Real. A proposta do evento que aconteceu no mês de abril de 2016, era compartilhar através de palestras, comunicações e uma extensa programação, modos de se trabalhar a

improvisação na dança, música e teatro. Neste Encontro estive em contato com o que foi essencial para o redirecionamento de minha pesquisa.

Dentre os convidados ao evento, estava a Prof.^a Dr.^a Ana Mundim, que entre outros estudos e aprofundamentos, possui pesquisas que visam o desenvolvimento de investigações teórico-práticas acerca da improvisação em dança contemporânea. Era eu, então, apresentada mais diretamente ao que a autora chama de “composição em tempo real”, conforme esclareço a seguir.

A composição em tempo real em dança está ligada a noção do presente, do imediato, do imprevisto. Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea parecem estar sob o mesmo envelope conceitual. Apesar de seu caráter imediato e efêmero, a composição instantânea exige dos bailarinos ou performers experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante. (MEYER; MUNDIM; WEBER. 2010, p.01)

Composição em tempo real?

Um espetáculo criado sob os olhos do público?

Como delimitar, então, seu início e fim?

Até que ponto é todo improvisado?

Qual o papel do coreógrafo/diretor em um espetáculo de dança improvisado?

Como dirigir algo do tipo?

Estas foram as primeiras das muitas perguntas que me surgiram. Fascinei-me pela possibilidade de desenvolver algo neste cunho com a minha pesquisa. Traçamos conexões e vimos que os objetivos não se diferenciavam profundamente. Ainda tenho como intenção observar o processo de criação dos intérpretes criadores. No entanto, isto será feito dentro de um processo de construção de um espetáculo de dança composto em tempo real.

João Fiadeiro¹¹, desenhou o método de Composição em Tempo Real (CTR), um sistema que propõe modos de abordar o encontro, a colaboração e a criação artística. É sobre esta perspectiva de criação que me proponho pesquisar. Sobre o movimento de seleção, decisão e composição que vai desde a emergência do afeto original, passando pela sua formulação, até à sua execução.

Não compreendendo a improvisação como um lugar onde se pode “fazer qualquer coisa”, mas como um local fértil de possibilidades. Um local de percepções, ações, posicionamentos, escuta de

¹¹ Artista, coreógrafo, performer, professor e investigador português, residente em Lisboa, pertence à geração de coreógrafos que emergiu no fim da década de 80 e que deu origem à Nova Dança Portuguesa. Tem orientado com regularidade workshops de Composição em Tempo Real em diversas escolas e universidades em Portugal e demais países da Europa. Fundou o Atelier REAL em 2005, lugar no qual propõe programações e residências dedicados as novas tendências artísticas e cruzamentos disciplinares.

si e do coletivo, generosidade, altruísmo, dentre outros fatores.

Compreendamos a improvisação para além da errônea e pejorativa percepção de dentro dela que se pode fazer qualquer coisa, “de qualquer jeito”, uma vez que, não há diretrizes sobre o que se deve fazer. Uma vez que,

criar livremente não significa poder fazer tudo e qualquer coisa de qualquer maneira. Ser livre é uma condição estruturada e altamente seletiva, sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores (individuais e sociais) de uma época. Nada é feito ao acaso, as criações são orientadas pelas opções possíveis a um indivíduo em um determinado momento. (PASSOS; ZIMMERMAN. 2011, p. 03)

É neste lugar de escolhas e modos de pensar, que nasce esta pesquisa. A cada um dos 12 encontros¹², realizamos um espetáculo construído

¹² Houve mais 3 encontros, logo, 3 espetáculos, após a entrega deste memorial à banca avaliadora constituída pela minha

em tempo real, no qual o processo de criação era simultâneo ao processo de contemplação.

Abordou-se a improvisação, que é uma das diversas formas de composição em dança, em configurações criativas para o espetáculo, no qual a pesquisa, produção e apresentação se configuraram entre replicações de regras transitórias e princípios de conectividades nas tomadas de decisões em ‘tempo real’.

A improvisação em dança tem sido um recurso usado na criação de produções artísticas e/ou na preparação de dançarinos para o palco. De modo geral, há uma proximidade nos processos de experimentação para criação em dança e a improvisação. Inúmeros jogos e laboratórios de experimentação artística poderiam ser citados.

Há muito a improvisação vêm sendo utilizada no teatro. Há inúmeros estudos e possíveis conceituações sobre o que seria o improviso, suas definições, etc. Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro* estabelece referências para uma possível definição de improvisação no teatro, na qual a improvisação é a

técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação. Há muitos graus na improvisação: a invenção de um texto a partir de um caneva conhecido e muito preciso (assim, na Commedia Dell’Arte), o jogo dramático a partir de um tema ou de uma senha, a invenção gestual e verbal sem modelo na expressão corporal, desconstrução verbal e a pesquisa de uma nova “linguagem física” (PAVIS, 2008, p 205 – parênteses e aspas do autor).

Nota-se, então, o uso da improvisação como meio para determinado fim e, ainda, como parte constituinte do processo de criação. Em

frente às diversas definições do termo, acrescento, ainda, a definição de Portillo e Casado em *Abecedário del Teatro*, apresentada por Muniz, no qual os autores determinam a improvisação como

- a) Atuação que não se atém a um texto decorado. É uma técnica comumente empregada como exercício de aprendizagem para o ator e como um passo inicial na montagem de uma obra. [...]
- b) recurso do ator quando esquece momentaneamente seu papel (MUNIZ, 2015, p.21)

Como pode se notar, tal definição traz uma reafirmação da improvisação como ferramenta para a formação do ator e como mais um elemento para o treinamento da habilidade de atuação no que tange o processo de criação de personagem ou mesmo estágio de produção da cena.

Todavia, ater-se aos estudos do improvisado no teatro não é o objetivo desta pesquisa, porém, é

válido grifar como a improvisação e as artes estão conectadas de diversas maneiras. Poder-se-ia, aqui, abrir um apanhado sobre a improvisação em diversas vertentes, como por exemplo, a pintura.

Keith Sawyer em seu estudo sobre o improviso e o processo criativo intitulado *Improvisation and Creative Process* fala sobre o treinamento de Picasso durante a criação de suas obras. Ela relata que Pablo Picasso quando em seu estúdio, costumava fazer experimentos com as cores, em uma tela branca, começava a pintar e o ato de observar as imagens que ele havia gerado, o levava para outra imagem mesmo que a anterior fosse descartada. Muitas vezes, depois de cerca de cinco horas de trabalho, Picasso não ficava satisfeito com o trabalho e descartava o quadro feito. Pode parecer uma perda de tempo, mas a cada quadro não utilizado que ele pintava ele tinha novas ideias que poderiam ser usadas em um novo quadro. Isso fazia parte de seu processo criativo (SAWYER, 2000). (PORTELA, Cintia. 2016. Pg.20)

Esta descoberta de modo a utilizar, reutilizar, significar, re-significar e todo este processo que parte da improvisação é uma característica muito forte.

Provoca no artista distintas maneiras de articular a subjetividade criativa enquanto encontra o caminho pessoal para reorganizar o repertório de movimento que lhe é inerente, investigando em si mesmo novas maneiras de compor seu vocabulário de movimento (FREITAS, 2012).

Assim, a proposição desta investigação é observar a utilização da improvisação em dança como resultado cênico e não apenas como um recurso, mas como a própria dança realizada no instante da sua execução.

Para os intérpretes, o encanto está na liberdade e espontaneidade de ação e composição, tendo como primícias as respostas imprevistas e bem encadeadas, haja vista que há constante necessidade de estar aberto ao aparecimento do inusitado com o seu próprio corpo e com os demais corpos envolvidos no processo. Estar em prontidão para lidar com o imprevisível,

sequências coreográficas indeterminadas e tudo que a cena propuser.

Enquanto pesquisadora e diretora artística do espetáculo, meu desafio é descobrir e redescobrir maneiras de atuar como diretora de um espetáculo composto em tempo real a partir da improvisação em dança. Qual o meu papel antes e durante o espetáculo?

Outro ponto a ser grifado no que tange esta pesquisa é a improvisação como mudança de hábitos, e por mudança de hábitos, entenda-se estratégias de movimentação e composição da dança com objetivos de experimentar outras formas de organização corporal e artística.

Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, desenhos conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam a criação habitual. É o império de

liberdade dos gestos dos intérpretes. Ao não interpretar um personagem, eles integralmente se revelam. São começo, meio e o fim da dança.

Vale salientar que não existe uma obra ideal pré-elaborada, o que existe é uma composição organizada por possibilidades durante a própria ocorrência da cena; são indicativos que são por diversas vezes alterados, a depender do dia e estado de corpo dos intérpretes. Grandes indicativos da imprevisibilidade e diversidade na qual se constitui a improvisação em dança.

Conforme discorre Guerrero (2011),

É recorrente o incômodo sobre riscos da improvisação composta em tempo real, e com o propósito de garantir alguma eficiência sobre composição da dança, diversos improvisadores, como Dunn, Paxton, Nelson, Hagendoorn, Zambrano, entre outros, formularam treinamentos para improvisação. Para tais improvisadores exercer autonomia sobre parâmetros convencionados por treinamentos pode garantir alguma coerência compositiva. Ou seja, não há acordos específicos sobre cada

apresentação, mas há parâmetros sobre composição que são treinados, definindo noções de eficiência como tendências de desenvolvimento da improvisação. As formulações de treinamentos têm como propósito ampliar: repertório de movimento, atenção, percepção e entendimento sobre composição; exige repetição, método, pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre composição. (Guerrero, 2011, p. 02)

Sobre esta coerência compositiva citada pela autora, o grupo de pesquisa Coreoepistemologias experimentou e se aventurou a buscá-la. O que é um trabalho contínuo e longínquo. Compreender a cena que está se formando e compô-la. Organizar seus anseios e, por vezes, abrir mão deles em detrimento da cena coletiva. Como destaca Gleydyson Rodrigo¹³, “será que eu tenho que estar em cena a todo o momento?”, “será que agora é

¹³ Aluno do Curso Técnico em Dança da Universidade Federal do Pará, intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 26/10/2016.

oportuno eu estar?”, “será que a minha presença vai acrescentar algo ou não à cena?”.

Como sublinhado na fala de Larissa Chaves, “temos que pensar que o mais importante é a cena. A cena é o que importa”¹⁴, sempre se colocando-se em estado de prontidão criativa e abertos a todas as possibilidades.

Para o integrante do GPC, Ercy Souza¹⁵, esta é uma busca constante sobre

buscar novas formas, novas conexões, novas saídas, propostas, movimentos, etc. Eu me sinto muito diferente. Se eu não estou na *vibe* de conjunto, de contato, como manter a ordem de conjunto independente de como meu corpo está hoje. Como você, bem ou mal, resolve a cena. Todos precisam trabalhar para isso. E se isso não acontecer, qual a estratégia para alterar isso?

¹⁴ Em entrevista concedida para a construção desta pesquisa em 26/10/2016.

¹⁵ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Pará, intérprete-criador da Companhia Moderno de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 26/10/2016.

Partindo das indagações presentes na fala dos intérpretes e participantes da pesquisa, é importante dizer que compreendo este corpo como transitável em inúmeras e infindáveis possibilidades de criações. Um meio de construção de formas de expressão e comunicação, através de manifestações estéticas e artísticas, para a formação não apenas artística, mas, sobretudo, global do indivíduo.

Assim, adentrar nos terrenos da criação é sempre caminhar por vias que são atravessadas pelo eterno aventurar e descobrir. Porém, é necessário tornar-se disponível e reconhecer este inúmero conjunto de caminhos e vias que nos levam aos mais distintos destinos, uma vez que o processo criativo não apresenta uma única via de tráfego.

Todavia,

os artistas que priorizam a improvisação em seus processos, em geral, têm a seu favor, uma larga experiência e vivência de lidar com o inesperado, o descontínuo e o acaso. Eles possuem, por assim dizer, uma significativa dilatação do potencial perceptivo a ponto de rapidamente perceber a riqueza que emerge de situações súbitas suscitadas pela obra da natureza daquilo que não se prediz, como, por exemplo, o acaso (FREITAS, 2012, p.4).

E é neste ponto de aventuras e descobertas que me coloco. Posso afirmar que os terrenos de criação coreográfica sempre me instigaram enquanto pesquisadora. Embebida no pensamento da pós-modernidade na dança, destaco a pluralidade e a multiplicidade propostas pelo movimento pós-moderno em dança, que se tornam estratégias para proposições metodológicas e permitem aos intérpretes produzir movimentos singulares, a partir de estímulos diversos e experimentações que vão além da própria linguagem da dança, utilizando-se de diversas metodologias a fim de que se constitua uma dança

a partir de movimentos não estabelecidos previamente.

Observo, ainda, as delimitações de direção e atuação em cena, uma vez que todos integrantes da composição atuam como autores dela com certo grau de autonomia sobre seu processo e instaurando um processo de co-autoria ainda no momento de atuação em cena.

2 - ESTRATÉGIAS DE CONEXÕES ENTRE CORPOS

*Eu não estruturo a improvisação antes de entrar, então,
todas as vezes é uma nova vez, uma nova chance.*

Juan Silva¹⁶

No decorrer da pesquisa temos buscado estratégias criativas e coreográficas que permitam uma conexão entre os intérpretes-criadores no transcorrer da cena. Maneiras de estabelecer atrelamento entre os intérpretes por meio de sinais corporais, verbais e visuais a fim de esquadrihar em cena a coerência compositiva, já citada.

Abaixo, para que se compreenda como tem se desenvolvido esta busca, trago um exemplo de

¹⁶ Pedagogo, intérprete-criador da Companhia Moderna de Dança e integrante do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias, em entrevista concedida em 07/09/2016.

um processo criativo realizado com o Grupo Coreoepistemologias no dia 17/10/2016.

Os exercícios aqui citados são de minha autoria e foram criados, em sua maioria, para esta pesquisa. São embebidos e inspirados em minhas vivências enquanto intérprete criadora e pesquisas realizadas no âmbito da improvisação em dança.

Belém, 17 de outubro de 2016

LEITURA DO ROTEIRO DO ESPETÁCULO

19h30 – 19h40

Iniciamos por explicar o que mais tarde seria feito. Este momento antecede o aquecimento por acreditar que a leitura posterior do roteiro faz com que os intérpretes criadores tenham uma quebra, tanto no processo tanto criativo quanto no estado de corpo no que diz respeito ao aquecimento corporal.

O espetáculo do dia é que segue abaixo.

Akai Ito: O Fio Vermelho Do Destino

Akai Ito ou fio vermelho do destino é uma lenda de origem oriental, no qual, de acordo com o mito, os deuses amarram uma corda vermelha invisível, no momento do nascimento, nos tornozelos ou dedos mindinhos dos homens e mulheres que estão predestinados a se encontrar. Conforme a lenda, tal fio pode unir o amor em todas as instâncias: paternal, parental, amorosa, etc. Em síntese, os unidos pelo fio posto pelos deuses ão de encontra-se inevitavelmente.

AQUECIMENTO CÊNICO

19h40 – 20h00

Para além de aumentar a temperatura ou a circulação sanguínea, o momento de aquecimento

busca iniciar a preparação cênica dos os intérpretes criadores. No tempo dedicado a isto, busca-se que os mesmos alcancem este aquecimento e alongamento de maneira cênica e criativa. Para que este seja uma extensão do que se segue.

- Caminha e (Re) Inventa

Neste exercício, os intérpretes criadores caminham pela sala espalhando-se pela mesma em constante deslocamento. Ao som de uma palma, eles reinventam uma ação, que previamente é comunicada, como: andar, falar, correr, abraçar, etc. A partir do comando, os intérpretes reinventam a ação e mantêm-se em deslocamento pela sala até que outra ação seja sugerida.

- Corre e Pega

Define-se quem inicia o jogo. Feito isto, o intérpretes criador aponta para alguém dizendo seu

nome. Após, ele inicia uma corrida atrás de quem apontou e chamou. A corrida permanece até que o os intérpretes seja pego. O os intérpretes que foi pego, recomeça.

- Duplas de percepção:

Durante cerca de 1 minuto, as duplas observam-se atentamente a fim de guardar o máximo de informações sobre o intérprete que está à sua frente. Após este período de observação, a dupla fica de costa e cada um modifica em si algo para que seu parceiro identifique. Novamente de frente um para o outro, a dupla volta a se observar no intuito de identificar as mudanças realizadas por cada um.

ESTÍMULOS CRIATIVOS

20h00 – 20h40

Uma vez que o aquecimento tenha acabado, iniciam-se outros jogos para buscar a prontidão cênica e conexão criativa entre os intérpretes participantes da pesquisa. Como os que seguem abaixo.

- **Monte o quadro**

Apenas 1 os intérpretes é comunicado sobre o quadro que deve montar. O seu objetivo é criar em cena o retrato que se pede, porém, sem se valer do uso da voz ou mimica para realizar a ação. Em contrapartida, os demais colocam-se em plena entrega para efetivar a cena proposta pelo único intérprete que conhece do que a cena se trata. Após cerca de 3 minutos, o quadro é revelado e, a partir da proposta do intérprete que montou o quadro,

todos movimentam-se agora sabedores do que o quadro trata-se.

Os temas para os quadros são diversos, como: Manifestações populares, objetos, filmes do cinema, livros, ações, etc.

- **Roda de composição**

Dispostos em uma roda, um de cada vez, os intérpretes se põem no meio da roda e iniciam sua experimentação com a seguinte fala: *EU SOU...*

A frase deve ser completada por algo que o bailarino gostaria de representar. Em seguida, os demais intérpretes entram na roda com o objetivo de compor a cena proposta.

*ESPETÁCULO**20h40 – 21h10*

- AKAI ITO: O fio vermelho do destino

Neste momento, explica-se qual a configuração geral da cena. Conforme abaixo.

1ª cena: Os Deuses e Akai Ito

- 2 Deuses que farão a união dos interpretes
- Conjunto

2ª cena: Ryokoo – Viagem*Momento de distanciamento das duplas;*

- Solos
- Passagens do conjunto

3ª cena: Jiàn miàn – Encontro*Momento de encontro com novas duplas.*

- Encontro e desencontros

4ª cena: Kaeri - Volta

- Duos
- 1 solo

Uma vez finalizado, há uma roda de conversa para considerarmos todas as impressões do espetáculo realizado no dia, diante de um gravador de voz que registra em áudio todas as colocações dos intérpretes criadores.

Para além disto, há o registro das notas em diários individuais. Neste diário é posto todo tipo de consideração e não apenas registros com escritos ocidentais convencionais. São feitos rabiscos, desenhos, dobraduras, etc. Tudo que os intérpretes criadores julgam necessários o registro é posto no diário individual do processo.

Em entrevista após a finalização do espetáculo, Luiza Braga destaca:

Acho importante as dinâmicas do início, principalmente as de percepção ao outro. [...] Olhar o outro sem ter vergonha de olhar em todas as partes. A da criação das cenas (Monte o quadro), é interessante ver como ele se desenrola, especialmente, quando as pessoas já sabem do que se trata. E eu me achei mais disponível na hora da improvisação, na hora do espetáculo. Por conta de tudo que já havia sido trabalhado antes.

Assertivamente destacado pela intérprete, todas as dinâmicas e jogos propostos pela pesquisa anteriormente ao momento de produção e criação do espetáculo, têm como finalidade culminar em experimentações mais profundas e criativas.

Embora não tenhamos como mensurar ou prever o resultado cênico e final do espetáculo, acredito que na improvisação o caminho percorrido é indissociável do mesmo e são indispensáveis para a vivência momentânea.

3 O USO DO ROTEIRO DE CENAS NA IMPROVISACÃO

ROTEIRO:

ro·tei·ro

(rota + -eiro)

substantivo masculino

1 – Livro de bordo em que se consignam todos os pormenores de uma viagem de descoberta, configuração das costas, descrição dos portos e mares, etc.

2 – Livro que dá indicações sobre as estradas, caminhos, lugares e distâncias de um país e ainda de ruas, etc.

3 – Texto de programa televisual, radiofônico, teatral ou cinematográfico, com as indicações necessárias para a sua realização.

4 – Texto com os tópicos principais de trabalho ou discussão.

5 – Aquele que roteia cadeiras.

A definição do significado da palavra roteiro, retirada do *Dicionário Aurélio*, encaixa-se com perfeição à proposição de roteiros de cenas desta pesquisa.

Em primeira instância, o significado da palavra roteiro diz respeito a registro, descrições de viagens, indicações de caminhos, etc. antes que seja citada como uma palavra para delimitar outros significados.

De igual modo, penso o roteiro como este fio condutor que interliga caminhos, estradas e lugares. No caso da improvisação em dança, não acredito que ele aprisione o intérprete-criador ou a sua movimentação, mas sim, o conduza pelos caminhos por onde passam a história a ser trabalhada.

No caso de espetáculos de improvisação sem um tema central, o roteiro em nossas experimentações serviu como um recurso indutor de esquemas de cenas. Explico.

Ao longo do processo de experimentação da presente pesquisa, foram realizados 12

espetáculos. As temáticas dos mesmos eram diversas. Cito fora ordem cronológica:

1 FOREST:

O espetáculo continha 4 cenas que foram representadas a partir da ambiência sonora da floresta. Somou-se a trilha sonora os sons propostos pelos intérpretes criadores. A duração do espetáculo foi de aproximadamente 30 minutos.

2 CASOS E CASAIS:

Casais famosos do cinema era o fio condutor deste espetáculo que foi o único com narrativa oral da pesquisadora no decorrer do espetáculo. As cenas percorriam as histórias de casais eternizados na tela enquanto, entre as cenas, era lido pela pesquisadora um breve resumo sobre qual casal trataria a cena seguinte. Foram ao todo 5 cenas, com duração aproximada de 40 minutos.

3 GRITO: amor e preconceito:

A este espetáculo coube o papel de tratar em 4 cenas o processo de externalização da homossexualidade e os percalços vividos a partir desta exposição. Sua duração foi de aproximadamente 30 minutos.

4 MULHER DE FLOR E FERRO: A vida política de Dilma Rousseff:

Este foi o espetáculo encenado na qualificação da pesquisa de mestrado apresentado a banca examinadora. Contendo 4 cenas, em aproximadamente 20 minutos, em que cada cena descrevia uma fase da vida política de Dilma Rousseff, desde sua juventude de militância até o *impeachment* sofrido em sua saída do cargo.

5 IMAGEM-CRIA:

Essencial criado a partir de imagens, foram projetadas no data show fotos diversas de paisagens e ilusões de ótica, além de foto dos intérpretes. Este espetáculo não dividiu em cena. Cada foto/imagem gerava uma proposição de movimentação que era modificada com a foto/imagem seguinte. O mesmo teve duração aproximada de 25 minutos.

6 LENDAS AMAZÔNICAS:

Usando lendas amazônicas como a *Iara*, *o Boto*, *Uirapuru*, *Cobra Grande*, *etc.*, foram construídas e histórias que somavam a experimentação de animais, feita no momento do Aquecimento Cênico, mais as lendas. Cada intérprete adicionou à lenda escolhida o animal que havia pesquisado corporalmente. Feito isto, cada intérprete encenou um espetáculo individual. Todos ao mesmo tempo

usavam o mesmo espaço de cena para propor o seu próprio espetáculo. Atentando para não interferir na construção dos espetáculos dos demais. Não houve divisões de cena por parte da pesquisadora. O espetáculo teve duração aproximada de 45 minutos até que o último espetáculo individual finalizasse.

7 BATU(CÁ)(LÁ):

Com sons de batuques de diferentes lugares do mundo, este espetáculo de aproximadamente 30 minutos, tinha trilha de tambores japoneses, africanos, chineses, etc. A movimentação dos bailarinos nas 4 cenas foi estimulada a partir da música do espetáculo.

8 JOGOS DO AQUECIMENTO CÊNICO:

As 4 cenas propostas pela pesquisadora nos aproximadamente 30 minutos de espetáculo,

deveriam ser constituídas a partir dos jogos utilizados no Aquecimento Cênico. As experimentações das movimentações vieram a partir dos jogos propostos pela pesquisa.

9 AKAI ITO: O fio vermelho do destino:

Anteriormente usado como exemplo de um espetáculo de improvisação em dança roteirizado, este foi o único espetáculo encenado duas vezes. Usamos o mesmo roteiro e trilha sonora de aproximadamente 25 minutos, para descrever esta lenda oriental que crê que há um fio vermelho do destino que liga as pessoas que inevitavelmente ão de se encontrar.

10 e 11 - MÚSICA INSTRUMENTAL:

Houve, ainda, mais 2 espetáculos sem tema central, no qual a movimentação dos intérpretes

partia unicamente de diretrizes, tais como quantidade de participantes da cena.

Conforme descrito acima, os espetáculos vivenciados no decorrer da pesquisa pautavam-se em roteiros previamente definidos essencialmente no que diz respeito a trajetos de cena e não movimentações.

A depender da proposição para o espetáculo, alguns roteiros incluem a quantidade de pessoas em cena e personagens que são definidos em cena e não fora dela.

Segue aqui mais um roteiro para dialogarmos.

O roteiro a seguir é do espetáculo “MULHER DE FLOR E FERRO: *a história política de Dilma Rouseff*” que, conforme descrito acima, foi encenado na qualificação de mestrado desta pesquisa. O espetáculo teve uma duração de aproximadamente 20 minutos. Porei comentários

acerca de como a cena desenrolou-se, pois acredito ser importante destacar ocasiões que por vezes se repetem.

MULHER DE FLOR E FERRO
A HISTÓRIA POLÍTICA DE DILMA ROUSSEFF

1ª CENA: DILMA VANA ROUSSEFF:
Militante dedicada, valente e determinada.

- *Improvisação livre*

- *Definir quem será a Dilma durante o espetáculo*

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA: *embora não seja notório, não houve neste espetáculo e em nenhum outro, delimitação prévia de personagens ou formações de cena. Ocorre, por vezes, a duplicação de um determinado personagem, até que os intérpretes percebam e ajustem-se a diretriz da cena.*

2ª CENA: OUTUBRO DE 2010: Eleita como a primeira mulher a ser presidente do Brasil.

- Improvisação livre
- 1 solo (Dilma)
- 1 conjunto

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA: *destaco a improvisação livre, porém esta incide em todo o espetáculo. Este destaque é apenas para sublinhar o que já está intrínseco a cena.*

SILÊNCIO

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA: *neste momento no qual deveria ocorrer uma pausa na trilha sonora e o silêncio antes da próxima cena, o intérprete-criador Juan Silva iniciou uma declamação de um texto de sua autoria que também veio em forma de improviso. Como sempre fico estou responsável pelo som, coube a mim perceber em que momento a fala havia acabado e dado lugar a próxima cena.*

3ª CENA: O IMPEACHMENT: Dilma é retirada da Presidência e Temer assume seu lugar.

- Improvisação livre

- *Definir em cena quem é Michel Temer.*
- *Duo de Dilma e Temer*

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA: *este foi o segundo momento em que os intérpretes tiveram que decidir em cena quem seria o novo personagem e compor o duo sugerido pelo roteiro.*

4ª CENA: MULHER DE FLOR E FERRO:
Forte e persistente, resiste sem Temer.

- *Improvisação livre*
- *Conjunto e solo (Dilma).*

COMENTÁRIO DA PESQUISADORA: *o espetáculo finalizou com a saída de todos os intérpretes-criadores da sala no qual o espetáculo aconteceu. A saída de todos os intérpretes foi uma surpresa, pois em nenhum outro espetáculo estes escolheram deixar a sala. Mas eis aí o fascínio da improvisação. Este eterno descobrir, experimentar e se permitir.*

ADENDOS

- *O espetáculo agora descrito e comentado foi encenado no Auditório do PPGARTES, local*

que abrigou parte dos espetáculos do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias. Os demais espetáculos aconteceram no Espaço da Companhia Moderno de Dança e na Escola de Teatro e Dança da UFPA.

- Em nenhum destes locais foi utilizado iluminação diferente da luz geral baixa. Nós acreditamos que isto dilataria ainda mais a cena e, possivelmente, a poria em outro local de experimentação, que trata da relação da luz com a criação gestual.
- A mudança de cena ocorre junto com a mudança de música. Em síntese, as músicas marcam início e fim das cenas. Há uma preocupação, então, para que a troca de música seja clara e perceptível aos intérpretes-criadores. Tendo em vista que,

estes se manterão nas diretrizes propostas pelo roteiro até a música seguinte para, só então, efetuar a troca de cena.

- No decorrer do espetáculo não há interferências de direção artística. Limita-se unicamente a manipulação do som. Ao que roteiro é exposto, lido e entregue aos intérpretes, a intervenção por parte a pesquisadora é mínima.

- Antes desta versão descritiva do roteiro, experienciou-se outras formas de roteirização, como com o roteiro escrito em folhas de papel A4 e fixadas nas paredes, com a pesquisadora entrando em cena e substituindo tais papéis, etc. Até que chegássemos a este lugar de, junto com os intérpretes optar por roteiros em papéis

individuais explanados e entregues antes do espetáculo iniciar.

FAQ¹⁷ DA PESQUISA

Ao longo da escrita deste memorial, tive a feliz possibilidade de dividir sua construção em alguns eventos como no IX Congresso da ABRACE¹⁸, I Jornada de Pesquisa em Artes¹⁹, além, é claro, dentro das aulas do Programa de Pós-Graduação em Artes, com meus colegas de sala e mestres.

Nesse percurso, notei que há sempre um grupo de perguntas que surgem repetidamente. É provável que haja uma carência de minha parte na elaboração de minha fala/escrita. Não sei ao certo,

¹⁷ O termo em inglês, *Frequently Asked Question* (em tradução livre: *Perguntas Frequentes*), nada mais é do que um compilado de perguntas frequentes sobre determinado tema.

¹⁸ Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Ciências - ABRACE, no ano de 2016 realizado em Uberlândia-MG, no qual tive a oportunidade de apresentar uma comunicação oral com a parcial da presente pesquisa.

¹⁹ Promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA no ano de 2017 no qual tive a oportunidade de apresentar uma comunicação oral com a parcial da presente pesquisa.

mas acredito na validade de todas. Não há perguntas desnecessárias. Todas as questões que me foram apresentadas contribuíram muito para a pesquisa. Afinal, todas elas partem do lugar de descoberta e esclarecimento de algo.

Muito dessa pesquisa foi esclarecido e constituído a partir dessas indagações. Então, sem o intuito de desmerecer sua compreensão até aqui e na tentativa de que o mínimo fique de fora deste material, segue o FAQ da pesquisa preenchido:

FAQ: Usar um roteiro para improvisação não prende os bailarinos?

R: Acredito que não. Roteirizar as cenas é apenas um recurso guia para o espetáculo. Embora as cenas estejam descritas, a produção de movimento é toda improvisada no decorrer do espetáculo. Existe uma estruturação que funciona como indicação de caminhos. Contudo, como se

percorre este caminho fica a critério exclusivo dos intérpretes. O roteiro indica o contexto, o tema, por vezes, os personagens, mas não constrói o espetáculo. Sua construção é feita pelos intérpretes. Antes disso, ele é uma ideia no papel.

FAQ: Ainda sobre o roteiro, ele não desconfigura a ideia central da improvisação?

R: Compreendo a improvisação como a liberdade de produção de movimentos a partir de estímulos, sensações, toques, etc. A improvisação essencialmente trata deste desprendimento e entrega a si mesmo, ao outro e à cena. Ainda que haja um indicativo, as respostas gestuais a eles ainda é improvisada. O roteiro tem um papel de delimitar o espetáculo. O papel dos interpretes é de construir este espetáculo valendo-se da improvisação.

FAQ: *Como você elabora os roteiros dos espetáculos?*

R: Ao elaborar os roteiros, penso sempre em diferenciá-lo do anterior. Trazer novas configurações de cenas, partindo de temas diversificados e com elementos que causem algum tipo de contato com o novo aos intérpretes-criadores.

FAQ: *Como é feita a escolha da trilha sonora dos espetáculos?*

R: A trilha é previamente pesquisada e, por vezes, editada em programas de edição musical, para que tenha a duração necessária para a cena e, ainda, esteja o mais próximo do tema a que se propõe desenvolver o espetáculo. A trilha é parte importantíssima para a construção do todo.

FAQ: *Não há fotos e vídeos dos experimentos?*

R: Existem, mas são poucos e, em geral, bem escuros. Nossas experimentações sempre foram com a luz geral bem baixa. Nunca experimentamos com luzes coloridas. Acredito que acrescentar a iluminação dilataria ainda mais a pesquisa entrando em outra vertente de estudos sobre como a iluminação move o processo de improvisação na dança.

FAQ: *Os experimentos são abertos ao público?*

R: Houve apenas dois espetáculos apresentados ao público. Um deles foi dentro da disciplina do PPGARTES, Poéticas e Processos: modus operandi e corpus teóricos, como uma parcial do andamento da pesquisa. A segunda vez foi na qualificação da pesquisa apresentada à banca avaliadora. Apesar dos espetáculos não terem acontecido publicamente, eles são sempre

experenciados com a perspectiva de exposição ao público. Trabalhamos sempre escolhendo um lado onde possivelmente a plateia estaria caso estivesse na sala. Pensando o espetáculo sempre neste aspecto de exibição.

FAQ: *Qual a participação do público nos espetáculos?*

R: Não há uma proposta prévia de interferência do público. Pode ser que ocorra conforme o espetáculo, a cena e a proposição dos intérpretes-criadores, mas em primeira instância, o público atua apenas como plateia.

FAQ: *Todo encontro o Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias faz um novo espetáculo?*

R: Sim, esta é a proposição da pesquisa. Houve apenas um espetáculo que foi reencenado pelos intérpretes, mas a cada encontro um espetáculo

novo foi proposto. Os espetáculos versam sobre temas diversos, tais como: política, natureza, homofobia, amor, etc. Então, a cada encontro temos uma nova trilha sonora, um novo roteiro de cenas, um novo espetáculo.

FAQ: *Quantas pessoas fazem parte do Grupo de Pesquisa Coreoepistemologias - GPC?*

R: O GPC iniciou com 20 participantes, de várias companhias de dança da cidade de Belém-PA, mas logo sofreu alterações. Fazendo parte do GPC, atualmente, apenas dois grupos específicos: o Grupo de Dança Moderno em Cena e da Companhia Moderno de Dança, totalizando 15 interpretes-criadores.

FAQ: *Você enquanto pesquisadora não pensou em fazer (aqui, em geral, a pessoa que faz a pergunta dá uma nova proposição para a experimentação)?*

R: O que me seduz na improvisação é esta riqueza de possibilidades. Há um número infindáveis de proposições, de modos de fazer, de experimentar. Acredito na validade de todas e me encanta ter experienciado a poética da presente pesquisa. Pretendo seguir por este caminho tão fértil e rico, e quem sabe, me aventurar pelas sugestões que me foram propostas ao longo deste trabalho.

FAQ: *Qual o papel da diretora artística durante os espetáculos de improvisação?*

R: Além de ser propositora do roteiro, eu fico sempre responsável pelo som. As músicas marcam o início e o fim de cada cena. Localizando, assim, os intérpretes sobre em qual cena está. Às vezes

*sou surpreendida por algo que não estava no roteiro. Então, tenho que ter a sensibilidade de perceber em que momento devo liberar a próxima música e mudar de cena. Mas, aqui deixo o grifo que **o movimento vem de dentro da cena para fora e não o contrário**. Enquanto diretora artística do espetáculo e responsável por este trânsito entre as cenas, busco a sensibilidade de perceber quando, a partir dos intérpretes, a cena acabou e outra deve recomeçar.*

FAQ: O que passa na sua cabeça quando os bailarinos saem do roteiro?

R: A verdade é que eu, como todos, não sei como eles desenrolarão os espetáculos. Como citado, no espetáculo **MULHER DE FLOR E FERRO: a história política de Dilma Rousseff**, por exemplo, os intérpretes-criadores deixaram a sala onde o espetáculo estava acontecendo, abrindo um

momento de dúvida se aquele era o encerramento do espetáculo, se deveríamos ir atrás deles, etc. Este lugar do não-saber é profundamente interessante e não me “desaponta”, reforça minhas convicções de que o roteiro de fato funciona como um indicativo de um caminho, mas não é o fim.

FAQ: *Qual o figurino dos intérpretes?*

R: Como os espetáculos acontecem apenas uma única vez e sempre dentro da sala de ensaio, não há um figurino específico. Em geral, os intérpretes estão com suas respectivas roupas de ensaio. Porém, para as duas apresentações públicas, foi solicitado aos mesmos que utilizassem roupas de ensaio unicamente da cor preta como forma de proposta de um possível figurino. Mais adiante, pode ser que cheguemos a este lugar de

experimentação a partir do figurino, mas nesta fase da pesquisa, ele ainda não entrou em cheque.

CONSIDERAÇÕES

A cada encontro do GPC realizamos um espetáculo novo, pois a intenção primeira da pesquisa não era desenvolver um espetáculo de dança, a partir do improviso e/ou sobre um tema em específico. Não foi para a criação de apenas um espetáculo que caminhamos.

Nossa pretensão no decorrer da realização destes diversos espetáculos, com variadas temáticas, foi pretensiosamente, levar o corpo a um lugar de entrega e conexão à cena e aos demais corpos que dela participam.

Experimentar aquele corpo algodãozado ao qual ICLE (2012) refere-se. Este que se entrega, que se amplia, que se esgarça até descobrir qual seu ponto de limites, se é que há. Esse algodão que se questiona onde começa e onde termina o movimento, e mantém-se sempre neste limite de percepção.

O corpo algodãozado faz pensar em corpos imersos no espaço, misturando-se com o espaço como algodão que vai sendo esgarçado, tornando-se menos denso e se espalhando em todas as dimensões, para dentro e para fora do meu corpo, em relação. Nesse espaço, meu ponto de vista imerge e é esgarçado junto, se multiplicando. (ICLE; 2012, p.21).

Esta é uma noção de *Corpo Contínuo* que emerge da busca pela experimentação do corpo com o espaço, com outros indivíduos e, sobre tudo, de si mesmo através do processo de escuta.

O que aqui cito como *Corpo Contínuo* nada mais é do que o entendimento do corpo em fluxo, em eterno estado de disponibilidade e entrega. Um corpo que se molda a partir da necessidade da experimentação.

Minha proposição é que entendamos o corpo como este local de trânsito de recepção e passagem de informação. Um corpo que não é, mas sim, está. Que não é ponto final. É eterna reticência. Um

lugar interminável ir e vir, infindáveis são suas possibilidades e escolhas.

Segundo Rangel (2006, p.04), “para lidar com a criação, necessário se faz provocar e suportar as incertezas, não se livrar delas, produzir experiências de múltiplas tentativas, chegar aos limites, lidar com a sobra e com a sombra, com o lixo e com as perdas”.

Sem linearidade, pontos ou lugares fixos, a criação nasce em movimento pelo movimento ao movimento e está sempre em construção. Um processo de criação que se mantém em contínuo processo. Inacabado, como propõe Salles (2006).

Não no sentido de estar incompleto ou ainda não finalizado, mas de manter-se em estado de construção e atento às possibilidades e riquezas da criação.

REFERÊNCIAS

COMPANHIA MODERNO DE DANÇA. **Blog**. Disponível em: <https://ciamoderno.wordpress.com/> Acesso em: 26/07/2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?**. Editora 34, 2007.

FIADEIRO, João. **If you don't know, why do you ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition**. IN GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; VON WILCKE, Katharina (orgs). *Knowledge in Motion*. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Danse. Berlin: German Federal Cultural Foundation, 2007.

FIADEIRO, João. EUGÉNIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade***. Uberlândia: Composer, 2012.

FRANCO, Erika **K.UM PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: a simbiose Pedra/Osso na conexão entre os Princípios da Eutonia e os Fatores do Movimento**. São Paulo, 2008 – 176p.

Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista –UNESP.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo *O Seguinte é Isso***. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia. UFBA, 2012.

GIL, J. Movimento total: **O corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição : teatro do movimento**. Brasília/DF: LGE Editora, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **ETNOPEQUISA CRÍTICA, ETNOPEQUISA-FORMAÇÃO**. 2^a ed. Brasília: Editora Líber Livro, 2010.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 1999.

MENDES, Ana Flávia de Melo; **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso**. In: Cadernos do

GIPE-CIT. Salvador: PPGAC / UFBA, ano---, n. 22, 2009. P. 05.

_____ ; **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso.** – São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 2)

MUNIZ, Mariana Lima. **IMPROVISACÃO COMO ESPETÁCULO – Processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação Artística.** 5.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

_____. **Criatividade e processos de criação.** 21. Ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PASSOS, Juliana Cunha; ZIMMERMANN, Elisabeth Bauch. **A importância da improvisação para os processos criativos e a arte de improvisar de Rolf Gelewski.** Campinas: UNICAMP; 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Paulo José Baeta. **A improvisação integral na dança**. Campinas, SP. Medita, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo-São Paulo: Horizonte, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, Autores Associados, 2006

SOUZA, Luiza Monteiro e; **Vivências em Companhia**. In: Abordagens Criativas na Cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderno de Dança. Org.: Ana Flavia Mendes – São Paulo: Escrituras, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 3).

ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individualização**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.