

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

MARIA LETÍCIA DE FRANÇA OLIVEIRA

**IMPROVISACÃO EM DANÇA: A POTÊNCIA DO DESCONHECIDO**

Maceió - AL

2024

MARIA LETÍCIA DE FRANÇA OLIVEIRA

**IMPROVISACÃO EM DANÇA: A POTÊNCIA DO DESCONHECIDO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dra. Kamilla Mesquita Oliveira

Maceió - AL

2024

## Folha de Aprovação

MARIA LETÍCIA DE FRANÇA OLIVEIRA

Improvisação em Dança: A potência do desconhecido

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à banca examinadora do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 22 de novembro de 2024.

Documento assinado digitalmente  
 KAMILLA MESQUITA OLIVEIRA  
Data: 02/12/2024 11:50:38-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Orientadora – Dra. Kamilla Mesquita Oliveira.

### Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente  
 REGINALDO DOS SANTOS OLIVEIRA  
Data: 03/12/2024 21:06:50-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Examinador Externo – Ms. Reginaldo Dos Santos Oliveira. Escola Técnica de Artes (ETA).

Documento assinado digitalmente  
 JOYCE DE MATOS BARBOSA  
Data: 04/12/2024 13:29:28-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Examinadora Interna – Dra. Joyce De Matos Barbosa. Instituto Ciências Humanas, Comunicação e Artes

## RESUMO

A improvisação muitas vezes é tratada de maneira distanciada, pois o ato de improvisar nos coloca em confronto com uma situação desconhecida. Naturalmente, o corpo tem como mecanismo de defesa planejar eventos futuros e estar no controle, seja por instintos evolutivos, seja pela exposição a sistemas que priorizam a previsibilidade. Esta pesquisa propõe outra perspectiva sobre o ato de improvisar, voltada à linguagem artística da dança, evidenciando a potência do desconhecido como importante ferramenta de aprendizagem e posicionamento político-social, em um espaço democrático, autônomo e plural. A partir de pesquisas bibliográficas sobre improvisação em dança, o presente trabalho busca dialogar com um relato de experiência, o espetáculo *Mamilos*, da Coletiva Corpatômica. Esse espetáculo é trazido como referência de uma dramaturgia que, em um de seus atos, assume intencionalmente as histórias e memórias que cada improvisador expressa através do corpo em um momento de criação em tempo real. Neste jogo entre improvisador, memória e desconhecido, a pesquisa traça reflexões sobre a construção social em estruturas que não enxergam o desconhecido como campo fértil para novas possibilidades.

**Palavras-chave:** política; educação; memória.

## ABSTRACT

Improvisation is often treated in a detached manner, as the act of improvising puts us in confrontation with an unknown situation. Naturally, the body's defense mechanism is to plan future events and be in control, either through evolutionary instincts or through exposure to systems that prioritize predictability. This research proposes another perspective on the act of improvising, focused on the artistic language of dance, highlighting the power of the unknown as an important tool for learning and political-social positioning, in a democratic, autonomous and plural space. Based on bibliographical research on dance improvisation, this work seeks to dialogue with an experience report, the show *Mamilos*, by Coletiva Corpatômica. This show is brought as a reference for a dramaturgy that, in one of its acts, intentionally takes on the stories and memories that each improviser expresses through the body in a moment of creation in real time. In this game between improviser, memory and the unknown, the research outlines reflections on social construction in structures that do not see the unknown as a fertile field for new possibilities.

**Keywords:** politics; education; memory.

## Introdução

A improvisação é um campo da linguagem das artes que se apropria do desconhecido como ferramenta de criação, sendo incorporada de diversas formas: tanto nas experimentações em processos criativos, quanto como o próprio resultado final de uma obra. Reconhecida enquanto uma linguagem, a improvisação em dança não é um campo de pesquisa atual, embora haja uma discussão efervescente na contemporaneidade. Dos povos primitivos às culturas tradicionais contemporâneas, o improviso é praticado muitas vezes longe do campo espetacular dos palcos influenciados por fatores hegemônicos.

Como aponta Marina Elias (2015, p. 174), “A dança improvisada é anterior à invenção e nomeação de qualquer passo codificado. Dizer que vamos improvisar não é uma ruptura com as formas tradicionais desta ou aquela dança, e sim um reencontro com sua origem histórica”. De fato, antes de ser nomeada como tal, a dança surge de experimentações, frequentemente ligadas ao sagrado e à espiritualidade.

O ato de improvisar nos coloca diante do abismo, um universo infinito de possibilidades. O imprevisível é intrínseco à experiência de viver e, sobretudo, a improvisação é um processo criativo que em algum momento iremos vivenciar. Essa ação expõe aquele que o pratica, através da imprevisibilidade nos despimos a revelar “quem” e “como” agimos diante de acontecimentos inesperados. É um estado de vulnerabilidade que revela o percurso que traçamos no presente, trazendo à tona as memórias corporais acumuladas ao longo de nossa trajetória.

O corpo que dança manifesta através do movimento e da imagem aquilo que conhece: desde técnicas de dança até movimentos cotidianos, duas coisas que confluem em um mesmo sentido. Isso porque o corpo é a matéria das subjetividades expressivas da dança e é singular em sua esfera psicológica, física e social. Ao falar sobre o corpo, é imprescindível refletir sobre o espaço no qual ele vive e aprende. Poderíamos voltar longe na história da nossa construção social, mas enfrentamos uma realidade cotidiana que tem restringido cada vez mais o senso de liberdade e criatividade. No Brasil, presenciamos uma onda que cresce a cada dia, o conservadorismo. Que traz consigo autoritarismo, dogmas religiosos, supervalorização econômica, defesa da família cisgênero e heteronormativa, extinção de biomas e povos originários, etc., tudo que foge a essa norma é estigmatizado.

Nossa educação, tanto formal quanto informal, é moldada por paradigmas estabelecidos por essas classes dominantes. Ao falar sobre a educação no Brasil, Ivani Fazenda (2000, p. 15) utiliza os termos “Colcha de retalhos” e “Escola do silêncio”, na

perspectiva de descrever a realidade de nossas escolas, onde muitas vezes o estudante não tem consciência do seu papel político, e sua realidade fora do espaço educacional não é considerada. Ele é obrigado a focar em uma aula conteudista e avaliações quantitativas. Isso demonstra o quanto a autonomia e a expressividade são reprimidas e associadas à culpa, pois tudo que foge às normas é visto como um problema. Se esse foi - e ainda é - o molde da nossa formação, como isso impacta o nosso fazer artístico?

### **O conflito entre a aprendizagem formal e o ato de improvisar**

Desde a infância somos ensinados que a melhor forma de conviver é mandar e obedecer, quais estratégias podemos desenvolver para nos posicionarmos e contarmos nossa história sem abandonar o corpo e suas narrativas? Ao trazer o contexto da educação, quero dizer que esse mesmo *modus operandi* permeia o campo das artes. O autoritarismo, ao hierarquizar as relações, se manifesta através de práticas tão conteudistas e excludentes quanto, ignorando a diversidade anatômica, de gênero, cor e os conhecimentos daqueles que compartilham o mesmo espaço, concentrando a sabedoria somente na figura do diretor ou coreógrafo. Esse tipo de prática sugestiona a criação de um corpo “outro”, no abandono do seu repertório próprio e da sua autonomia, algo similar a “escola do silêncio”.

Devido a nossa formação, que pouco estimula a autonomia do indivíduo, muitas vezes ficamos em busca de sermos direcionados, sem perceber que carregamos memórias corporais suficientes para sermos também criadores. A improvisação em dança é um dispositivo democrático que contesta a centralização em um único indivíduo - exceto quando isso é deliberadamente escolhido no ato de improvisar. Não se trata de uma ruptura com as formas tradicionais, como cita Mariana Elias (2015), pois sua prática é anterior a qualquer nomenclatura da dança. No entanto, apesar de ser uma “retomada”, no campo da espetacularização, a improvisação aciona questionamentos a essas práticas de ensino rígidas. Nela, o acaso e a memória se entrelaçam, e o corpo torna-se protagonista dessa viagem. A encruzilhada das escolhas é dirigida pelo desconhecido. O corpo do ator-bailarino é a própria obra (SANTINHO & OLIVEIRA, 2016, p. 16), pois, dentro da sua subjetividade e visão de mundo, expõe significativamente as experiências e conhecimentos adquiridos, manifestando-os em imagens, signos, movimentos, entre outros. “Se o artista usa, no momento da improvisação seu corpo, ele tem como material bruto de trabalho a si próprio e, dessa forma a

improvisação se torna o melhor instrumento de pesquisa.” (SANTINHO & OLIVEIRA, 2016, p. 78)

Quando improvisamos, recorremos às nossas memórias para solucionar um possível problema. Mas como improvisar em um contexto de sistemas extremamente complexos e controladores, nos quais aprendemos a também ter controle sobre tudo? Nesses momentos, o desejo é que o improviso seja a nossa última opção, quando realmente perdemos o controle. O improviso desafia o corpo a fugir da linearidade do nosso sistema educacional. Ivani Fazenda (2000), ao citar os termos acima, nos provoca a questionar uma abordagem educacional que, muitas vezes, nega a presença dos corpos que ali estão presentes. Nesse contexto, o improviso até pode aparecer como um recurso do estudante, desgastado pelas aulas e pela vida, que se vê forçado a encontrar uma solução de última hora.

Esse processo criativo, baseado na liberdade, pode nos levar ao conflito do “não saber”, mas é isso que torna cada momento único e irrepetível. Por sua imprevisibilidade, a improvisação enfatiza a decisão compositiva no tempo de atuação, o que difunde a ideia de que a liberdade de decisão é vasta (GUERRERO, 2008, p. 63). Cada escolha feita pelo dançarino é um posicionamento dentro de um espaço que lhe oferece liberdade, contempla sua autonomia e as memórias trazidas pelos movimentos. Sua obra prima são as matérias recolhidas do consciente e inconsciente, e o encontro com o desconhecido é onde reside a potência de buscar ser novidade em si mesmo, de identificar hábitos e, acima de tudo, se abrir ao caminho dado pelo acaso e vivenciar as infinitas possibilidades.

Aqui, a intenção é pensar o improviso como uma prática. Dentro dos sistemas que nos moldam e da nossa própria complexidade, aprendemos que o total controle sobre si mesmo e as situações é o melhor caminho para estar em harmonia. Quando na verdade, é através do caos e do desconhecido que encontramos infinitas possibilidades de ser e estar no mundo. Assim como os conteúdos ensinados em salas de aula, o improviso também é uma prática de aprendizado, uma oportunidade para que possamos nos conhecer e desconhecer mais profundamente.

### **O desconhecido como chave para se reconstruir**

Ao se deparar com situações inesperadas, o corpo prontamente responde de maneira complexa, envolvendo dimensões emocionais, cognitivas e motoras. Diante do desconhecido, os sentidos são acionados ao máximo, intensificando a atenção ao ambiente e permitindo que

o cérebro processe o que está acontecendo, em busca de soluções para possíveis problemas. Esse estado de tensão é uma estratégia do corpo para se proteger e se adaptar, e o córtex pré-frontal desempenha um papel importante nesse cenário, sendo ele a região do cérebro responsável pelo planejamento e pela tomada de decisões.

A improvisação em dança se insere nesse contexto, onde inevitavelmente discutimos a força motriz dessa prática: o desconhecido. É por meio dessa força que o corpo, sujeito a se envolver com o mundo, reage às incertezas e dança com o inesperado, ao mesmo tempo que cria ativamente a realidade que deseja. O improvisador, consciente de seu processo investigativo, faz escolhas em tempo real, indo além de se deixar conduzir por estímulos sensoriais, como uma melodia, por exemplo. Trata-se de percepções conscientes e criativas com o momento presente.

Em qualquer improvisação, seja por meio de acordos previamente estabelecidos ou criada em tempo real, é o tempo presente que rege esse acontecimento e é dele que surge o desconhecido. Sem sequências de movimentos coreografados que antecedem a improvisação, cabe ao corpo explorar sua história de movimento ou encontrar novas formas de ser. Nesse jogo entre presente e desconhecido, o sujeito debulha-se em grandes encruzilhadas, decidindo entre manter o controle do que está sendo realizado ou estar flexível ao acaso vivido naquele momento.

A memória corporal, por sua vez, consiste nas informações adquiridas por meio das experiências vividas, onde o corpo armazena de maneira consciente ou inconsciente esses registros. Embora o desconhecido sugira novidades, o corpo frequentemente age em busca dessas memórias. Na escolha de uma investigação ou criação em tempo real, o nível de atenção do bailarino se transforma, iniciando uma busca interna por aquilo que seu corpo vivenciou. Isso requer um estado de atenção maior ao bailarino sobre os seus padrões de movimento.

Não há como evitar os hábitos, que se fortalecem ao longo do tempo. Com propósitos evolutivos, todos os sistemas tendem à regularidade, diminuindo sua predisposição para ações imprevistas e introdutórias, como é o caso da reação espontânea. (GUERRERO, 2008, p. 56)

Cada corpo se movimenta de maneira única, evidenciando que o repertório que cada corpo possui no seu dia a dia é diferente. É normal que, ao improvisar, seja perceptível que movimentos se repetem, ainda que feitos em dias, meses ou anos diferentes, porque são essas memórias que o corpo tem como registro do que realizar no instante da improvisação. Contudo, cabe ao improvisador reconhecer essa manifestação, tendo a escolha de acolhê-la ou responder de maneira nova.

Constantemente o bailarino está lidando com escolhas. Ele exerce uma decisão política sobre o que será realizado. Mas, é importante que essa ação seja avaliada, ao recorrer sempre às memórias que o corpo já possui, abandona-se o gozo de reencontrar-se de outras formas. Muito mais que investigar aquilo que já se tem conhecimento, o desconhecido permite outras possibilidades de existir.

É essencial considerar a importância desse aliado nas investigações. Muitas práticas de dança abordam práticas de autoconhecimento, conceito amplamente difundido no século XXI. Em uma era marcada pela evolução do capitalismo e pela crescente transição tecnológica, esse termo emerge como proposta para reaprender a se conhecer e manter a consciência sobre as próprias ações. Essas práticas são indispensáveis para que o bailarino tenha domínio sobre suas potências e limitações. Pois, é conhecendo a complexidade e possibilidades que seu corpo possui, que seu plano de movimento será mais criativo.

No entanto, imersos nessas práticas de autoconhecimento, em paralelo, é igualmente importante refletir a relevância do desconhecido na improvisação em dança. Compete ao bailarino se desconhecer em processo investigativo. Ter experiências novas o levará a ampliar o vocabulário corporal, tanto nas práticas de dança, em seu cotidiano e especialmente no instante que a improvisação está sendo feita. O desconhecido não é somente o chão dessa dança, mas também uma busca para se reinventar. Ao acolher o desconhecido, permitimos que o fluxo do acaso seja protagonista de encontros com os outros e consigo mesmo.

A improvisação em dança é um espaço fértil de constante movimento entre memórias e liberdade. Sendo o desconhecido a ponte criativa desse instante. O sujeito é um agente ativo nesse processo de construção narrativa, e é fundamental reconhecer o desconhecido como catalisador nessa busca pelo movimento e, principalmente, como provocador de novos sentidos.

### **Mamilos: Virtualidade e realidade no campo cênico**

A Coletiva Corpatômica foi um grupo de dança e performance formado por Ayô Ribeiro, Maria França, Mirê Pimentel e Tayná Nogueira, que atuou no cenário artístico de Maceió (AL) entre os anos de 2019-2020. Como pilar central dos seus trabalhos, a Coletiva teve como nascente das suas criações experiências individuais e coletivas dos integrantes, no que tange o campo social, como motriz de suas criações. É importante citar que o grupo foi integrado por duas mulheres cisgêneros, um transmasculino e uma pessoa trans não binária,

que se dividiam entre as funções de gerenciar o grupo e compartilhar ideias criativas para as dramaturgias. Sem que a direção estivesse sob responsabilidade de uma única pessoa, o grupo buscou um caráter horizontalizado em todas as funções e necessidades que surgiam, da produção à cena. Seu primeiro trabalho, intitulado *Mamilos*, nasceu da necessidade em levar à cena artística da cidade um trabalho político e provocativo, expondo a realidade de pessoas que sofrem assédios nas ruas diariamente.

O processo de criação foi conduzido através de práticas somáticas e experimentos em improvisação, pois o material necessário para a obra estava na corporeidade de cada integrante do grupo. Através dessa base de experimentações, as práticas tinham caráter investigativo e eram provocadas através de um olhar externo ao experimento, por Tayná Nogueira, recém chegada no grupo. Essas dinâmicas de provocação foram elaboradas em conjunto antes dos processos de criação e tinham como intuito potencializar a escuta do improvisador ao instante e reconhecer potencialidades, fragilidades, hábitos, etc. Assim, *Mamilos* foi estruturado dentro da linguagem da improvisação em dança e da performance, envolvendo a participação do público, e dividido em sete atos:

“Chegada”, os intérpretes se anulam como artistas da cena e, tal como o público, esperam na fila e entram em busca de assistir o espetáculo. As cadeiras estão espalhadas por todo o espaço cênico e as luzes acesas.

“Enfrentamento”, as luzes se apagam e acendem, os intérpretes, misturados ao público, apresentam-se com os seios expostos e encarando o público, estabelecendo um confronto direto com os olhares.

“Entrega”, momento no qual se anuncia uma relação, três mulheres da plateia recebem uma garrafa de vidro contendo um líquido vermelho.

“Fuga” se inicia uma combinação de ações acordadas previamente: andar, acelerar e correr, de maneira não representativa, que poderiam indicar as fugas vividas por muitos corpos nas ruas ou os olhares do próprio público.

“Alívio Poético”, ato de deixar-se ser, uma improvisação livre, em que os intérpretes se permitem a criação em tempo real e sem restrições.

“Abandono”, com a ação de sacudir o corpo, busca-se retornar a atmosfera densa do trabalho, voltando também aos acordos estabelecidos.

“Sangrar”, ato que dá fim ao espetáculo. As garrafas entregues às mulheres são recolhidas e repassadas para três homens. Nessa ação, os intérpretes dizem “me molha”, permitindo ao público decidir realizar ou não a ação de “ensanguentar” o corpo à sua frente.

Mamilos é um espetáculo intenso, tanto para os intérpretes criadores quanto para o público. Ao longo de seus sete atos, o trabalho apresenta a realidade enfrentada pelos integrantes nas ruas e, de forma não representativa, compartilha sentimentos e ações cotidianas. A não representatividade se reflete na questão: ao correr, estão correndo de que? De quem? Estão somente correndo? Em uma ação totalmente pensada no movimento pelo movimento, cabe a reflexão sobre as simbologias trazidas nestas ações.



Imagem do ato “Sangrar” do espetáculo Mamilos.

Realizado no Sesc das Artes, Maceió (AL). Foto de Amanda Bambu.



Imagem do ato “Correr” do espetáculo Mamilos.

Realizado no Espaço Cultural, Maceió (AL). Foto de Washington Anunciação.

Sob o olhar desses sete momentos, o trabalho é dramaturgicamente uma improvisação que, na maioria dos seus atos, possui regras prévias, relativas a condições e possibilidades de ocorrência da improvisação (GUERRERO, 2012). Os sete atos estabelecem o início, meio e fim do espetáculo.

O ato “Alívio Poético”, merece destaque por ser o momento em que os intérpretes/improvisadores são levados a expor ao público, de forma mais íntima os movimentos que seus corpos expressam, sem a orientação de qualquer qualidade de movimento pré-determinado. Nesse instante, a realidade e a cena confluem num só fluxo e as decisões são feitas em tempo real. GUERRERO (2012) refere-se a essa abordagem compositiva como criação sem acordos prévios, onde a improvisação se desenvolve no instante presente:

Nas improvisações sem acordos prévios o processo é desvelado ao público, visto que, não há ensaios ou pré-definições sobre desenvolvimentos das ações e composições. Esse tipo de improvisação depende das escolhas realizadas em tempo real. É garantida autonomia de todos os artistas envolvidos na composição, visto que todos decidem simultaneamente seu desenvolvimento e formato em tempo real. (GUERRERO, 2012, p.2)

É como se uma fenda se abrisse sobre o espaço cênico. Embora sob orientação de “deixar-se ser”, de certa forma um acordo estabelecido, o ato *Alívio Poético* busca revelar ao público a visceralidade singular de cada corpo. O improvisador, que cria em tempo real, se mistura com a obra a ponto de não se distinguir mais dela (SANTINHO & OLIVEIRA, 2016 p. 88). O acordo de não haver acordos. Nas outras ações, também observamos como cada corpo corre, entrega a garrafa e fala - ações com acordos prévios, que dizem muito sobre cada intérprete. Porém, este quinto ato traça um caminho indireto, uma busca, ainda que não se saiba o que encontrar. Ainda que na realização de diferentes apresentações os hábitos de movimento repousem sobre o momento da criação em tempo real, a imprevisibilidade ou previsibilidade, é assumida como parte importante do trabalho, comunicando a natureza de cada corpo.

Quem improvisa é a corporeidade com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe. Não o conceito de corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade: o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado improvisacional. (ELIAS, Marina. 2015, p. 173)

Essa dramaturgia explora a virtualidade do espaço cênico e a corporeidade cotidiana, trazendo a experiência de ser e viver em sociedade, com toda a complexidade que envolve ser um corpo que se transforma a partir dessa relação. É importante trazer esse espetáculo como

referência por sua intencionalidade cênica. Apesar dos acordos de improvisação que estruturam a sua construção, no quinto ato, tem-se a liberdade de assumir as qualidades que fazem o corpo ter sua própria dança. Ao falar de improvisação, nos referimos às memórias que esse corpo possui, aos seus conhecimentos e, principalmente, ao tempo presente, pois é dele onde nasce sua criação. A intenção sobre esse ato revela-se como um caminho visceral para conhecer o corpo que dança, numa dramaturgia que evoca a vivência cotidiana dos intérpretes



Cenas do ato *Alívio Poético*, do espetáculo *Mamilos*. Realizado no evento Sesc das Artes, Maceió (AL). Fotos de Amanda Bambu.

## **Improvisar é político – um ato da vida**

Gosto de pensar que improvisar em dança é colocar a presença do sujeito como eixo central da criação, onde a vida e a cena são pontos conectados de uma mesma linha contínua. Como discutido anteriormente, o improvisador, embora navegue pelo imprevisível, sempre parte de experiências já vividas, sejam seus hábitos de movimento ou sua forma particular de enxergar o mundo. Isso afeta diretamente a maneira como ele se relaciona com o ambiente cênico, tornando a improvisação muito mais que a execução de técnicas elaboradas, mas um reflexo da sua vida de maneira integral.

A jornada do improvisador torna-se ponto de partida da criação. Assim como na vida social, onde somos moldados por práticas culturais e linguagens diferentes, na improvisação - especialmente em um ambiente livre e sem acordos prévios - o espaço de criação revela a maneira como o praticante percebe e se posiciona no mundo.

Traçando um paralelo entre vida e cena, com o praticante como pilar desse instante, é crucial refletir sobre o nosso papel na sociedade. Somos moldados por redes de sistemas que nos influenciam antes mesmo de nascermos. A nossa maneira de existir segue o curso da evolução: nascemos, observamos o ambiente, instintivamente buscamos a comunicação, reproduzimos aquilo que aprendemos e o que faz sentido dentro dessas circunstâncias, pois, por natureza temos o poder ativo de escolha. Ao longo dessa linha cronológica da nossa construção, estabelecemos acordos com o objetivo de manter a harmonia entre as divergências, o que nos leva a tomar posicionamentos frente às tantas questões que cocriamos coletivamente. Esse mesmo processo se reflete na improvisação. Constantemente o sujeito está tomando decisões, se relacionando com o espaço e com os outros agentes do instante.

A improvisação em dança requer a afirmação do improvisador como agente político na sociedade, seja em sua atuação direta (participação em uma ação de improvisação) ou indireta (observando, analisando, dando voz ao outro ou realizando ‘pequenos movimentos’ no ato de improvisar). (SILVA & RAMOS, 2015, p. 149).

Sem uma direção ou liderança fixa, a improvisação fragmenta o poder da ação entre todos os praticantes, criando um espaço singular de democratização e autonomia, onde cada um tem voz ativa por meio das suas escolhas dentro do jogo. Seja ela a de contribuir com a cena proposta ou a de se anular dela. Esse aspecto torna-se mais evidente em práticas coletivas, onde esses micropoderes vão sendo partilhados ao longo da experiência, e o instante e as memórias são revisitadas, criadas e transformadas coletivamente.

Além disso, a improvisação em dança carrega um caráter político em sua própria prática. Ela vive em nós há muito tempo, dos tempos primitivos às culturas tradicionais e de rua, considerando a diversidade cultural presente em nosso território. No entanto, à medida que a dança foi ganhando maiores cenários de visibilidade e espetacularização hegemônica, práticas que centralizavam o conhecimento se estabeleceram com formas rigorosas de exclusão, que passaram a ser questionadas ao longo do tempo. Dentro deste cenário, a improvisação - ainda no contexto da espetacularização ou da investigação - ressurge como contracultura a essas estruturas, desafiando o controle e as imposições técnicas rígidas ao valorizar a trajetória única de cada corpo.

No entanto, isso não significa que o improvisador não necessite de treino e de ser provocado a investigar novas possibilidades de movimentos. Pelo contrário, ao se entender como criador em tempo real, o improvisador deve se manter em constante estado de pesquisa e experimentação.

Dessa forma, a prática da improvisação valoriza o compartilhamento de experiências e, por sua própria natureza, é um ato político. Sua maneira prática de acontecer, em um processo de retomada do corpo - ter conhecimento de suas potências e fragilidades - e das práticas de dança provindas dessa metodologia, questiona normas e paradigmas que constroem a sociedade e os modos de se fazer dança. Ao improvisar, estamos revelando nossas próprias formas de existir e agir. Por seu método democrático, de incentivo a autonomia e a tomada de decisões, cria-se um espaço politicamente ativo, onde os agentes reafirmam seus papéis como sujeitos criativos e políticos.

## **Considerações finais**

Como discutido anteriormente, improvisar não é algo que é realizado de maneira aleatória ou despreparada. Para improvisar, o corpo – dotado de uma inteligência própria - responde à urgência em busca de experiências já vividas e em uma postura investigativa em busca do novo. Embora a improvisação seja uma prática que experimentamos inúmeras vezes ao longo da vida, ela desperta certa apreensão. Isso se torna evidente nas artes cênicas: em uma oficina de teatro ou dança, onde se pede para desenvolver uma cena em tempo real, o corpo tende a demonstrar nervosismo e timidez, temendo o inesperado e, muitas vezes, tentando planejar o momento, principalmente quando não se tem muita experiência com o improviso. Nossa formação social e os modelos educacionais que vivenciamos influenciam

essa resistência a improvisação. Muitos desses espaços desvalorizam a singularidade dos sujeitos, desencorajam a colaboração em ambientes de coletividade, a exemplo do nosso sistema escolar, onde somos levados a nos entender como depósitos de conhecimento, e não como cocriadores de saberes.

A improvisação em dança provoca essas construções ao exigir que o sujeito improvisador tome seus direitos e se posicione em cena, faça escolhas próprias e crie em tempo real de forma horizontal, em relação com outros improvisadores. Contudo, não é somente através desses sistemas que desenvolvemos o receio pelo desconhecido. É natural do corpo buscar antecipar eventos futuros e se manter no controle, são mecanismos de defesa e sobrevivência. Então, em partes, temer o inesperado é instintivo. Apesar de nosso condicionamento social e evolutivo em relação ao corpo e ao ambiente, o desconhecido sempre foi - e será - uma ferramenta de descoberta. Na improvisação em dança, ele conduz a criação e a investigação do bailarino numa tríade: sujeito, memória e desconhecido. Não há improvisação sem a ideia de descontrole. Quem improvisa, se permite a jogar com seus próprios desejos e com um abismo de possibilidades imprevisíveis.

O espetáculo Mamilos é referência nesta pesquisa, especialmente o ato “Alívio Poético”, que assume explicitamente a presença do desconhecido na improvisação. Dançar com o desconhecido é expor as vulnerabilidades do corpo e os caminhos por ele percorridos. Nesse ato, a dramaturgia se constrói em tempo real, na medida em que o único acordo prévio é a ausência de acordos. Esse momento desvela a pessoa artista e revela o corpo que dança, sofre, que é assediado, mas que também traz outras histórias em seus movimentos em cena.

Assim, o presente trabalho busca refletir sobre a improvisação em dança como um ato da vida. Não só por abordar uma experiência cênica comum a todos, mas por brincar com a virtualidade da cena e a realidade da existência. Não há improvisação sem a experiência; não há improvisação sem o movimento da vida. Um experimento coletivo em improvisação ergue a utopia de uma sociedade democrática, que valoriza a pluralidade e reconhece o saber de cada sujeito que contribui para a criação. Cabe ao improvisador se colocar em experiência, tanto em cena quanto na vida, girando com o desconhecido, gerando novos hábitos e maneiras de se expressar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELIAS, Mariana. **Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 173-182, nov. 2015.

FAZENDA, Ivani. **Dificuldades comuns entre os que pesquisam educação**. In: FAZENDA, Ivani (Org.). Metodologia da pesquisa educacional. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2000. p. 10-20. (Biblioteca da Educação, Série 1; v. 11).

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

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. *Poéticas do Corpo*, 5 set. 2012. Disponível em: <<https://poeticasdocorpo.wordpress.com/2012/09/05/formas-de-improvisacao-em-danca/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapava: Unicentro, 2016.

SILVA, Patrícia Chavarelli Vilela da; RAMOS, Jarbas Siqueira. **A improvisação em dança como ato político**. Rascunhos. Uberlândia, v. 2, n. 2, p. 140-154, jul./dez. 2015.