

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

IAMYLI CRISTINA SILVEIRA DA ROCHA

**O USO DOS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO COMO RECURSO PARA
RESSIGNIFICAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS DO BAILARINO.**

MANAUS

2023

IAMYLI CRISTINA SILVEIRA DA ROCHA

**O USO DOS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO COMO RECURSO PARA
RESSIGNIFICAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS DO BAILARINO.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para conclusão de curso, sob a orientação da Prof.^a Dra. Yara dos Santos Costa Passos.

Linha de Pesquisa: Corpo, contemporaneidade, produção de linguagem e estética na dança.

MANAUS

2023

IAMYLI CRISTINA SILVEIRA ROCHA

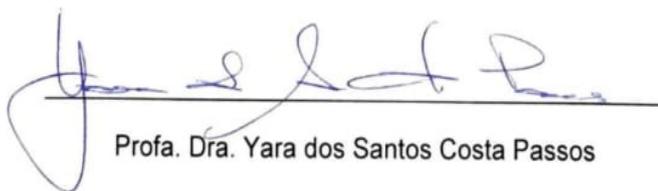
**O USO DOS JOGOS DE IMPROVISÇÃO COMO RECURSO PARA
RESSIGNIFICAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS DO BAILARINO**

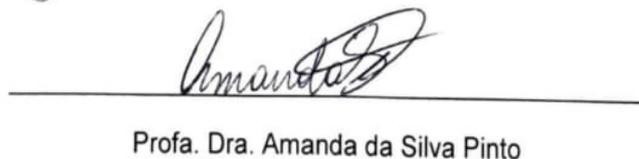
Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

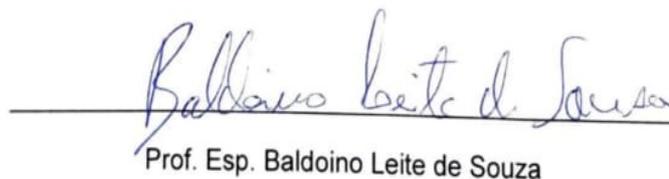
Nota Final: 10,0

Manaus, 25 de março de 2023

Banca Examinadora:


Profa. Dra. Yara dos Santos Costa Passos


Profa. Dra. Amanda da Silva Pinto


Prof. Esp. Balduino Leite de Souza

Agradecimentos

Há muitas pessoas a quem sou grata.

Primeiramente a Deus que na sua infinita misericórdia me trouxe até aqui.

A minha família, em especial a minha mãe que sempre batalhou muito para que eu tivesse uma boa educação. A minha Tia e amiga Fabiana que desde sempre foi a minha maior inspiração.

Ao meu parceiro João Carlos que me acompanha desde o início da minha vida acadêmica, onde sempre me ajudou como podia, a minha amiga Tayná Neves que me socorreu por diversas vezes no decorrer da minha escrita.

Gratidão a minha orientadora Yara Costa que abraçou a minha ideia e resolveu entrar no jogo comigo. Agradeço a banca examinadora da qualificação e da defesa final por todas importantes contribuições para esta pesquisa.

Ao Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro e a toda equipe de professores que ajudaram na construção da artista que sou hoje, tenho um carinho muito grande por todos, porém em especial ao Professor Eduardo Amaral que foi o meu primeiro professor de dança contemporânea, e quem me apresentou a improvisação. Ao Balduino Leite que sempre foi um amigo e um grande incentivador, que fez despertar em mim cada vez mais a vontade de ser arte e de transbordar arte.

Minha eterna gratidão à professora, coreógrafa e artista Monique Andrade, que foi a causadora de tudo isso, sem ela provavelmente essa pesquisa nem existiria. Ela nem dimensiona o quanto ela influência de forma positiva a vida das pessoas que cruzam o caminho dela.

Aos meninos que participaram da pesquisa, João e Wayne. Que bom que pude acrescentar algo na vida de vocês, vê-los improvisando encheu meu coração de alegria, obrigada por se deixarem atravessar.

As experiências que tive ao logo de todo esse processo enquanto intérprete e pesquisadora, das fortes referências, as trocas com os professores e os colegas da faculdade, das conversas, e estudos ao lado da minha amiga Rafaela Cruz, dos perrengues que passávamos dentro dos laboratórios de improvisação, da força e do apoio que nunca me faltou.

Dedicatória

*Dedico àqueles que nunca deixaram de acreditar em mim,
familiares e amigos, que me encorajaram a seguir em frente.*

*Dedico também a todos aqueles que, em algum momento da minha vida,
subestimaram minha capacidade e duvidaram dos meus sonhos.
Foi a partir do desafio de superar essas adversidades que encontrei forças para me dedicar
à pesquisa e ao estudo da dança.*

RESUMO

Nem todo bom bailarino é um bom improvisador, há uma dificuldade muito grande em entender as peculiaridades da improvisação, enquanto recurso e ferramenta para que esse corpo que dança, compreenda o seu modo autêntico de se movimentar. A técnica em dança possibilita o fortalecimento do corpo do bailarino, mas não é um fim e sim uma das formas de preparar o corpo para dançar. Entretanto, podemos dizer que a arte de dançar está na ressignificação do gesto comum, e isso pode se dar por diferentes caminhos. Portanto, nesta pesquisa definimos, como recorte, os jogos de improvisação. Teve por objetivo investigar os desdobramentos da improvisação, e como essa linguagem se organiza dentro do processo criativo em dança, como uma forma de comunicação entre o bailarino e ele mesmo, com o intuito de provocar o corpo a desconstruir-se. Como principais referências adotamos os estudos de consciência corporal de Klauss Vianna (2005) e as orientações de jogos teatrais propostos por Spolin (2001, 2005). A pesquisa-ação foi utilizada como balizadora dos procedimentos metodológicos. Com base nos resultados da pesquisa, podemos concluir que os jogos de improvisação são um recurso valioso para a ressignificação dos processos criativos do bailarino. Através da combinação das abordagens de consciência corporal de Klauss Vianna e dos jogos teatrais de Viola Spolin, os bailarinos participantes da pesquisa puderam explorar novas formas de movimento e ampliar seu repertório criativo.

Palavras-chave: Improvisação; Dança; Jogo; Ressignificação.

ABSTRACT

Not every good dancer is a good improviser, there is a great difficulty in understanding the peculiarities of improvisation as a resource and a tool for this body that dances to understand its authentic way of moving. Dance technique enables the strengthening of the dancer's body, but it is not an end, but one of the ways to prepare the body to dance. However, we can say that the art of dancing lies in the re-signification of the common gesture, and this can happen through different ways. Therefore, in this research we defined improvisation games as a cutout. The objective is to investigate the developments of improvisation and how this language is organized within the creative process in dance, as a form of communication between the dancer and himself, to provoke the body to deconstruct itself. As main references we adopted the studies of Consciousness/Body Exploration by Klaus Vianna (2005). And the guidelines of theatrical games proposed by Spolin (2001, 2005). Action research was used as a beacon of methodological procedures. Based on the research results, we can conclude that improvisation games are a valuable resource for redefining the dancer's creative processes. By combining Klaus Vianna's body awareness approaches and Viola Spolin's theatrical games, the dancers participating in the research were able to explore new forms of movement and expand their creative repertoire.

Keywords: Improvisation; dance; play; resignification.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – IMPROVISAÇÃO E DANÇA	11
1.1 A Arte de Improviso na Dança	11
1.2 Aspectos históricos sobre os Jogos no Teatro	15
1.3 Improvisação em Dança: os jogos como fio condutor na criação e reinvenção do bailarino.	18
CAPÍTULO 2 – CAMINHOS PERCORRIDOS	21
2.1 Procedimentos técnicos	23
2.1.1 Pesquisa de campo –Contexto Geral	24
2.1.2 Encontros: Propostas de Jogo	25
2.1.3 Encontro 1 (E1) - Escrita corporal - QUAL O SEU NOME?	26
Registro visual do Encontro 1	28
2.1.4 Encontro 2 (E2) - Abecedário	30
Criação Encontro 2	35
2.1.5 Encontro 3 (E3) – SENSações	36
Registro visual do Encontro 3	38
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE DADOS	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	48
APÊNDICE	51
ANEXOS	54
Rodas de Conversa: Encontro 2 e 3	54

INTRODUÇÃO

Nem todo bom bailarino é um bom improvisador. A técnica em dança possibilita o fortalecimento do corpo do bailarino, mas não é um fim e sim uma das formas de preparar o corpo para determinados tipos ou configurações em Dança. Entretanto, podemos dizer que a arte de dançar está na ressignificação do gesto comum, e isso pode se dar por diferentes caminhos. Uma das possibilidades é a utilização da linguagem da improvisação pois esta é bastante vasta e complexa, aqui nesta pesquisa definimos como recorte os jogos de improvisação.

A seguinte reflexão nasceu no decorrer do meu processo investigativo, acerca das minhas experiências e percepções enquanto bailarina e observadora dentro dos processos criativos desenvolvido na Cia Balé Jovem Claudio Santoro¹ no ano de 2021 pela coreografa amazonense Monique Andrade, onde a linguagem da improvisação foi utilizada como um fio condutor para tal processo criativo, tendo como foco a improvisação, buscando na experiência do acontecimento, o movimento, e nas transformações das formas a ressignificação/reinvenção desse corpo que dança.

Apoiada nesta experiência e nos conhecimentos adquiridos nos estudos sobre improvisação e consciência corporal ao longo da faculdade, configuramos o objetivo desta pesquisa como: investigar os desdobramentos da improvisação e como essa linguagem se organiza dentro do processo criativo em dança, como uma forma de comunicação entre o bailarino e ele mesmo, com o intuito de provocar o corpo a desconstruir-se, a partir das experimentações e laboratórios realizados dentro dessa proposta e assim por meio dos jogos desenvolver autonomia e liberdade.

A partir deste contexto, a pergunta norteadora configurou-se da seguinte forma: Como os jogos de improvisação podem contribuir no processo de ressignificação do corpo de um bailarino?

São inúmeras as possibilidades de criação na dança, seja na preparação de corpo cênico ou nas propostas de composição coreográfica. A Improvisação em dança configura-se

¹ O Balé Jovem Claudio Santoro, foi criado pelo Governo do Amazonas, por meio da Secretária de Estado de Cultura e Economia Criativa para integrar os Grupos Artísticos do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro. Objetivando o desenvolvimento técnico/artístico de jovens bailarinos com o intuito de despertar o interesse das novas gerações para manifestações artísticas e culturais tornando a compreensão e sentido da Dança cada vez mais plural.

na contemporaneidade, como um campo infinito de possibilidades. E essas possibilidades abrigam qualquer modo pessoal ou estilo. É um exercício difícil em desfazer-se de dicotomias em estado improvisacional. Porém, improvisar é sobretudo jogar. O jogo faz com que o criar seja como o brincar, quando um bailarino se propõe a jogar, ele precisa estar atento a si próprio e o que acontece ao seu redor, abrindo assim possibilidades para as novas configurações do corpo.

No primeiro Capítulo olharemos para a dança sobre a perspectiva do improviso, na busca de entender como surgiu e quais foram as influências que essa linguagem teve ao longo do tempo, e quais as abordagens criadas para que essa linguagem se estabelecesse de forma significativa no enriquecimento corporal do sujeito improvisador. Para enriquecer esta pesquisa fez-se necessário entender a abordagem utilizada no teatro que desenvolvida por Viola Spolin, que instiga o jogador a compreender o que é necessário realizar para melhorar seu desempenho no jogo, ou seja, eles aprendem teatro jogando, na experiência real aqui e agora.

Na dança sabemos que o homem sempre utilizou o próprio corpo e seus movimentos para se expressar. A dança é uma forma de expressão pessoal que envolve, conseqüentemente, subjetividade e espontaneidade no ato de dançar, o que nos leva a acreditar que as primeiras danças, surgiram, de maneira espontânea dessas necessidades pessoais de expressão e que provavelmente tenham sido danças improvisadas. Enfim, com o passar do tempo houve o refinamento dessas danças. O homem passa a codificar os seus gestuais na criação de danças para o estabelecimento da Dança como linguagem. Todavia o improviso na dança, passa a ser mais valorizado a partir do movimento chamado Arte Pós-Moderna, que surgiu, a priori, em outras linguagens artísticas, mas acabou por influenciar a linguagem da Dança.

O caminho metodológico para que essa pesquisa fosse desenvolvida partiu da fundamentação teórico com experimentos práticos e investigativos, buscando acionar o corpo para a organização do seu próprio fazer. Através do levantamento de alguns jogos teatrais e dos estudos de consciência corporal de Klauss Vianna (2005). Buscando assim rastros significantes, cuja imagem conseguinte é uma linguagem parcial, pois ela é sempre redefinida. Dentre as abordagens metodológicas optamos pela pesquisa-ação, onde cada atividade foi sendo revisada a partir das respostas dos participantes da pesquisa, procurando acolher as dificuldades e se fosse necessário, adaptar as propostas de condução dos laboratórios criativos.

CAPÍTULO 1 – IMPROVISACÃO E DANÇA

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se dirigido para algum objetivo tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimento.
(Rudolf Von Laban)

A dança é uma forma de expressão individual que logo assim envolve a subjetividade e espontaneidade na sua realização, nos levando a acreditar que as primeiras danças, surgiram, de maneira espontânea dessas necessidades pessoais de expressão, e que provavelmente tenham sido danças improvisadas. Entendemos no passar do tempo o homem passa a codificar os seus gestuais na criação de danças por necessidades específicas, para que então acontecesse o estabelecimento da Dança como linguagem.

No decorrer deste capítulo olharemos para a dança sobre a perspectiva do improviso, na busca de entender como surgiu e quais foram as influências que a essa linguagem teve ao longo do tempo, e quais as abordagens criadas para que essa linguagem se estabelecesse de forma significativa no enriquecimento corporal do sujeito improvisador.

Os elementos que compõem as práticas relacionadas ao campo da improvisação-dança, percorre caminhos para atingir a sensibilidade, criatividade, autonomia com objetivo de abrir novas possibilidades, transformações e ressignificações desse corpo. A Improvisação é uma pesquisa corpórea que traz a partir de um conceito, ideia ou gatilhos, pretensões de espontaneidade, liberdade, novidade e autonomia.

1. 1 A Arte de Improviso na Dança

A Dança é uma das mais antigas linguagens artísticas, tendo sua origem cronologicamente associada ao surgimento da humanidade. O homem sempre utilizou o próprio corpo e seus movimentos para se expressar. A dança é uma forma de expressão pessoal que envolve, conseqüentemente, a subjetividade e espontaneidade no ato de dançar, o que nos leva a acreditar que as primeiras danças, surgiram, de maneira espontânea dessas necessidades

peçoais de expressão, tenham sido muito provavelmente danças improvisadas (SANTINHO, & OLIVEIRA, 2013).

Para o estabelecimento da Dança como linguagem, o homem passa a organizar os seus gestuais na criação de danças por necessidades específicas, por tanto algumas danças, de caráter étnico ainda apresentam movimentos improvisados em sua composição. Uma das danças que se manteve extremamente codificadas que podemos mencionar eram as danças sociais da corte europeia, que deram origem aos “Balés de Corte” do século XV, na Itália, se tratava de uma linguagem totalmente estruturada, não tinha espaço para o improvisado. Com o passar do tempo evolui para a técnica do Balé Clássico, o qual começa a se definir de maneira cada vez mais codificada a partir do surgimento da Academia Real de Dança, na França, em 1661. Desde então, o Balé foi se definindo cada vez mais como uma forma de Dança onde os movimentos e coreografias eram extremamente codificados. Não tinha mais abertura para as danças improvisada durante todo o período no qual predominou a Dança Renascentista e Romântica.

Em seguida no início do século XX surgiu a dança moderna, onde seus pioneiros (Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St Dennis; o suíço Emile Jacque Dalcroze e o húngaro Rudolf von Laban), procuravam maneiras modernas e peçoais de expressar seus sentimentos através da dança, indo contra as formas rígidas do balé clássico, e os movimentos eram resultados da expressão de seus sentimentos internos, em um estilo livre que ainda de maneira tímida, incluía em sua prática as danças improvisadas.

Na dança moderna a improvisação foi um recurso amplamente utilizado durante o processo de criação. Eram realizadas experimentações com foco em investigar outras formas do corpo se mover distintas do balé clássico. Esses processos se consolidavam em produtos específicos, em coreografias predeterminadas levadas ao público. Com o passar dos anos, esses processos começaram a se formalizar, a ponto da dança moderna codificar movimentos e composições da dança. A partir de então seus processos passaram a atuar entre recombinações desse campo de possibilidades pré-instaurado, entre movimentos codificados, relacionados a algum tema tratado na obra cênica (NOVAK apud SANTINHO e OLIVEIRA, 2013, p. 18)

O improvisado na dança, passa a ser mais valorizado a partir do movimento chamado Arte Pós-Moderna, que se estabeleceu em outras linguagens artísticas, mas acabou influenciando também a linguagem da Dança. Dentre essas influências destaca-se as Performances e os Happenings, termos criados no fim dos anos de 1950, que integra as artes visuais e o Teatro, cujo lema desses artistas era “a arte como exercício experimental da realidade”. O caráter experimental e o estilo vanguardista se estabeleceram e assim grandes

nomes da arte pós-moderna surgiram, tais como: Mercê Cunningham, John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg; que trouxeram uma nova concepção de dança, rompendo, inclusive, com as referências da Dança Moderna, e ampliando a capacidade expressiva do corpo. O corpo torna-se expressividade, torna-se dança por si próprio, e essa libertação de uma temática e de uma significação prévia, acaba por abrir espaço a ações corporais mais espontânea (SANTINHO & OLIVEIRA, 2013).

Cunningham, foi um grande influenciador da arte, e o seu pensamento, uma inspiração para gerações de artistas, sua jornada como artista se destaca pelo constante desejo de explorar novas ideias e alargar a criatividade. O movimento que desencadeia o movimento, é o movimento que orienta o movimento, é o movimento que dá sentido ao movimento. Mercê Cunningham (1919-2009), tornou-se importante referência nos estudos da dança contemporânea e pós-modernista.

Cunningham pertence à geração de Martha Graham, mas foi no sentido oposto das teorias nas quais foi formado, indo contra a dança de Graham, em que todo movimento tem um significado. Para Cunningham a ideia de Graham em dar significado aos movimentos torna-se limitante, em não levar em consideração que dentro da sua individualidade o bailarino é o responsável em dar sentido ao que ele cria, dizer que o movimento já possui um significado específico, é limitar a criação (MUNIZ, 2011).

Um dos pontos principais do seu trabalho está justamente na rejeição dos princípios da dança moderna, da dança que significa algo. E combateu essa ideia com a adoção do acaso e da desconstrução das sequências dos movimentos, onde o motor para o movimento está no centro do corpo como a técnica de Graham afirma. O acaso no trabalho de Cunningham quebra os códigos e padrões tradicionais de articulação do movimento, exigindo do bailarino novas coordenações físicas e o desenvolvimento da consciência para que estas novas articulações do movimento aconteçam e se resolvam na execução mas surgem pela articulação de movimentos mapeados anteriormente no corpo, conectados no presente pelo acaso optando pelo inacabado, criando estruturas de composição e inventando tanto uma nova linguagem quanto um corpo que dança ao articular o movimento e a cena de uma maneira esteticamente nova. A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas sempre partindo da ideia de corpo e seus movimentos, da descentralização do espaço, da sequencialidade de movimentos não usuais que Cunningham inventa uma sugestão a criação na dança pós-moderna.

Além de Cunningham, outro nome a ser citado é de Anna Halprin (1920-2021). Que também seguiu nessa mesma ideia pesquisa experimental, sobre o método de improvisação

estruturada, mediante a descoberta da determinação natural e harmônica de elementos independentes, que formam a composição em dança, que se relacionam por caminhos inesperados.

Através da improvisação, Halprin estendeu a noção modernista de “subjetividade”. Enquanto a subjetividade era formalmente aplicada à investigação do coreógrafo, no trabalho improvisacional cada dançarino explorava sua própria subjetividade. Ela dizia que se voltou para a improvisação para descobrir “como você pode se mover se você não é Doris Humphrey e você não é Martha Graham, mas você é apenas Anna Halprin” (NEDER apud SANTINHO; OLIVEIRA, 2013, p. 26).

Halprin não almejava possuir um vocabulário próprio, mas em possibilitar que o bailarino se tornasse apto a se mover adentrando novos territórios, arriscando-se e expondo-se em cena, resolvendo no corpo problemas através da improvisação, potencializando assim no bailarino a capacidade de desenvolver material coreográfico e criar repertório, ao invés de se manter fechado a um único vocabulário (técnica). Tendo assim a improvisação como uma ferramenta potente na sua busca por um novo sentido de fazer dança. O que inspirava as suas propostas de improvisação era as ações do cotidiano e a natureza tudo isso conectado com o interesse que ela possuía pela conexão e coordenação da mente com o corpo, e alguns aspectos terapêuticos, foram temas levantados e mencionado por ela, e esse cruzamento auxiliou no conceito de dança baseado na interação e nos impulsos do corpo.

No Brasil, uma das principais referências que modificou as aulas de técnicas menos criativas (como o próprio balé clássico), foi Klauss Vianna (1928 - 1992), um artista pesquisador brasileiro importante no campo da consciência corporal, grande provocador no Teatro e na Dança, que investigava modos para que o sujeito pudesse se expressar livremente.

Vianna falava sobre os estímulos para se adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. Às vezes, por processos prazerosos ou dolorosos, as partes vão se ligando e você acaba entendendo o todo, tendo uma percepção mais integrada do corpo (VIANNA, 2005). “[...] por meio do conhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento. A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à existência do espírito artístico” (VIANNA, 2005, p. 73).

O trabalho corporal desenvolvido por Klauss proporcionava a busca de sintonia e da harmonia com o próprio corpo de cada artista que trabalhou com ele, instigava a pensar no que possibilitava chegar à elaboração de uma dança singular, original, rica em movimento e expressão. Para ser intérprete de minhas emoções tenho necessariamente de me despojar de

uma imagem que me foi de alguma forma imposta para adotar a postura que corresponde a minha trajetória pessoal e a minha existência cotidiana (VIANNA, 2005).

Klauss Vianna parte de uma auto-observação, individual do sujeito em seus processos internos, na forma como ele expressa suas emoções, ações, a maneira em que se apresenta, a força que gera enquanto se movimenta e para que isso aconteça é preciso adentrar em um estado de atenção consigo mesmo esvazia-se dos padrões já estabelecidos. Iniciando um contato e uma observação detalhada do próprio corpo, em um conhecimento anatômico, para depois alcançar as novas possibilidades de expressividade e criatividade.

Os elementos utilizados por Klauss Vianna em seu estudo do corpo são primordiais para a conscientização: as massagens, caminhadas, o trabalho articular, a respiração, o micro e o macro movimento etc. Fazem com que a percepção se amplie e possa acionar a percepção sobre si e adquirir uma nova postura no mundo exterior.

De acordo com outras pesquisadores que investigaram as abordagens de Klauss Vianna, como Miller (2010), a criação/improvisação trabalhadas por ele em sala de aula, sempre iniciavam de forma despojada, respeitando o ritmo de cada sujeito, relaxando todo corpo no chão, fazendo-os perceber quais partes tocam o chão, as possibilidades das “dobradiças” (o trabalho isolado articulações), a observação do espaço, o que interessava era trazer consciência para esses corpos, tudo era pensado para que o sujeito pudesse se expressar.

1. 2 Aspectos históricos sobre os Jogos no Teatro

A palavra “jogo”, é um termo bastante utilizado no teatro, e conhecida também no ramo da dança, em especial, na dança improvisada. Trazendo a ideia de ludicidade, e brincadeira, com o intuito de resolver um conflito, um problema, pois oferecem recursos que despertam a expressividade artística. Há inúmeras formas de jogo.

O jogo pode suscitar a ideia do brincar, no que de fato o ser humano encontra prazer e diversão. Mas Roger Caillois (1990) salienta que os jogos são variados e de múltiplos tipos: jogos de sociedade, de destreza, de azar, jogos ao ar livre etc. Acrescento ainda os jogos nas Artes, como os teatrais, nas artes visuais, musicais e em dança. A palavra “jogo” evoca idéias de facilidade, risco ou habilidade, diversão, “atividades sem escolhas, mas também sem consequências na vida real.” Ou seja, além dessas evocações, pode trazer infinitas possibilidades [...] O jogo, conjugado ao ato do improvisado em um processo de criação, é capaz de despertar a imaginação e oferecer subsídios, proporcionando elementos que auxiliam na expressividade artística (FARIA, 2011, p. 55-56).

Na história do teatro em específico a dos jogos teatrais, temos como referência a abordagem metodológica dos jogos teatrais de Viola Spolin, que foi pensada tanto para o ensino do teatro nas escolas e universidades como para a prática da arte cênica, principalmente para o teatro improvisacional. A metodologia improvisacional dos jogos teatrais, conforme definida por Viola Spolin, é fruto de uma longa pesquisa realizada entre os anos de 1924 a 1990, resultando numa poderosa prática que se configura primordialmente a partir de vivências físicas de jogos, pela sua ação continuada, construção no aqui e agora e pela reflexão no momento do jogo e posterior a ele.

Segundo Ramaldez (2017), para o desenvolvimento de tal metodologia, foi fundamental que Spolin se aprofundasse em alguns estudos específicos, trazendo assim bases firmes para o teatro improvisacional. Os primeiros conceitos referentes aos Jogos Teatrais estabelecidos por Viola Spolin originaram-se do aprendizado que a mesma obteve com sua professora Neva Boyd (1876-1963), que na construção desses jogos estão impressas, as técnicas do cabaret alemão, (que era caracterizado pela sátira política e pelo humor negro); da comédia dell'arte, (onde os atores seguiam apenas um roteiro simplificado chamado (canovaccio) onde tinham total liberdade para improvisar e interagir com o público); e utilizava também as formas de atuação brechtiana e de muitos dos conceitos de experiência ativa do trabalho de ator elaborado por Stanislavski.

Para Stanislavski, a concentração em cena é fundamental, sendo está diretamente relacionada à imaginação criadora. Sem uma verdadeira concentração não é possível um ator criativo. O que Spolin propõe está totalmente vinculado a esta ideia de Stanislavski, pois a autora sistematiza a metodologia dos jogos teatrais com o intuito de estimular a imaginação criadora de atores e educandos/jogadores, por isso trabalha a atenção ao foco durante o desenvolvimento dos jogos teatrais. Para ele, o universo interior dos personagens teatrais deveria ser construído a partir da imaginação do ator, de forma minuciosa um verdadeiro artista deve levar uma vida plena, interessante, diversificada e estimulante. O artista precisa de impressões [...] porque ninguém sabe o que vai lhe inquietar a alma e revelar os mistérios da criação (RAMALDES, 2017).

A metodologia improvisacional dos jogos teatrais de Viola Spolin se desenvolve justamente a partir do acúmulo de experiências coletivas, adquiridas através dos jogos e que conduzem à apropriação da linguagem teatral, pois cada jogo enriquece o jogador com uma experiência improvisacional específica de grupo, experiência esta que será utilizada no jogo

seguinte e assim sucessivamente, (RAMALDEZ, 2017). Esta autora tem como procedimentos essenciais dos jogos teatrais: o Foco, Instrução e Avaliação.

O foco é o ponto de concentração para onde o jogador deve direcionar toda a sua atenção no momento do jogo; A instrução ocorre simultaneamente ao jogo, ao mesmo tempo em que jogam, escutam as instruções do orientador e as executam. Por fim, a Avaliação que ao final de cada jogo é proposta, não no sentido de crítica, mas que vá de encontro com as experiências de cada jogador, se conseguiram manter o foco, sobre suas percepções e sensações durante o jogo, levando assim a reflexão da experiência vivenciada. Com o intuito de auxiliar os jogadores a perceberem a necessidade de estarem atentos durante a cena (jogo). É durante a Avaliação que percebem o que faltou para atingirem o foco, e de que forma podem melhorar. Cada etapa dessa abordagem deve ser valorizada conforme a autora propõe pois para que assim o jogador evolua e aprenda a criar outros caminhos. Entretanto os jogos já existentes podem ser adaptados para outra abordagem, mas sempre mantendo os principais procedimentos propostos por Viola Spolin; é essencial para o ensino da experiência efetiva. A instrução, avaliação e o foco façam parte de todas as oficinas, laboratórios, aulas com jogos teatrais, já que proporcionam aos jogadores, autonomia de desenvolverem os problemas propostos pelos jogos.

Os jogos teatrais proporcionam a experiência improvisacional, a todo momento á o surgimento de novas ferramentas que estimulem a criação, acionando o corpo para adentrar em estado de experimentação, de risco e reinvenção, e isso acontece no momento presente, no aqui e agora, conduzindo-os a uma ação que não se relacione com experiência de um “comportamento instaurado”, mas que se constitua uma nova ação a cada experimento.

Tal abordagem pode ser considerada um aprendizado pela experiência, principalmente se analisada a partir dos conceitos de experiência estabelecidos por William James (1974) e John Dewey (1987) pois ambos consideram que a experiência se dá por meio da relação do indivíduo com o meio e/ou objeto, ou seja, da relação do jogador com o jogo proposto, envolvendo o espaço que o cerca e os jogadores a sua volta. A partir desta relação, sensações são causadas e vivenciadas, e algumas dessas sensações se transformam em percepções. As imagens de experiências do passado são revividas e delineadas para resolver o problema do jogo que são evocadas com o auxílio das instruções realizadas pelo professor/orientador (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 192)

Os Jogos Teatrais de Viola Spolin são como um processo contínuo de relações entre experiências (passado, presente e futuro) individuais e coletivas resultando em uma nova experiência, uma forma de expressão, um aprendizado orgânico, tornando-se parte do indivíduo.

É o jogo completo, vivenciado até o fim, até sua plena realização, denominado por Dewey (1987) de experiência significativa. É a experiência completa. As improvisações propostas por Viola Spolin nos jogos teatrais têm como suporte a experiência individual do jogador e a experiência do grupo no aqui e agora, no momento presente. Spolin, optou por não utilizar termos técnicos teatrais durante a realização dos jogos, mas sim utilizar expressões mais próximas da vida cotidiana dos jogadores, instiga o jogador a compreender o que é necessário realizar para melhorar seu desempenho no jogo de forma mais clara. Levando os jogadores à experiência teatral, ou seja, eles aprendem teatro jogando, na experiência real aqui e agora. O jogo teatral é a experiência completa de jogar, enquanto arte e enquanto vivência. (RAMALDES; CAMARGO, 2017, p. 193)

Neste contexto, Spolin abraça as particularidades do cotidiano de cada pessoa. Possibilita o desenvolvimento de experiências mais próximas de cada realidade, aproximando vida e arte como um acontecimento.

1. 3 Improvisação em Dança: os jogos como fio condutor na criação e reinvenção do bailarino.

As diferenças construídas na dança contemporânea encontram na improvisação um espaço de familiaridade. Ao não definirem esta ou aquela maneira de executar movimentos, as possibilidades de sua prática abrigam qualquer modo pessoal ou estilo, mas determinam que este modo ou estilo se inclua num campo de diálogo direcionado pelas regras da improvisação. “A improvisação em dança é, muitas vezes, considerada como uma ‘terra sem regras’, onde há o pressuposto de uma erupção permanente de novidade e onde a liberdade passa a ser a garantia da produção do novo” (KATZ, apud GUERREIRO, 2008, p. (s.i.))

O campo da improvisação-dança, possuem um forte cunho experimental. Para que o indivíduo tenha aproximação é preciso primeiramente disponibilidade e como há uma certa dificuldade em adentrar nos procedimentos e estruturas que esta utiliza, um tipo de sistema é criado para que essa linguagem seja compreendida. A dificuldade que falo é a falta de vivência, de provocações, estímulos, incitações, que possibilitem a investigar o que ainda é desconhecido, limitando o corpo a só uma forma de se expressar.

O uso do jogo é um caminho para atingir a sensibilidade, criatividade, autonomia e assim alargar espaços para o novo, para as transformações e ressignificações desse corpo.

As experimentações vivenciadas dentro de um processo improvisacional em dança, são um meio de conhecer o potencial, as possibilidades intrínsecas desse corpo. Entender como esse corpo ultrapassa a reprodução técnica e chega nessas possibilidades de criar e explorar movimentos e ainda improvisar a partir desses. Buscando assim rastros significantes, cuja imagem conseguinte é uma linguagem parcial, pois ela é sempre redefinida.

A Improvisação como pesquisa corporal provoca a partir de um conceito, ideia ou gatilhos, a curiosidade e o interesse pela espontaneidade, liberdade e autonomia. Estas estruturas, quando conectadas a um direcionamento conduzem o desenvolvimento prático de uma improvisação. Levando o bailarino a uma descoberta de si mesmo quando este se dispõe a se arriscar no jogo do improviso.

Se há um princípio fundamental nas artes do corpo, esse princípio é o do jogo. Teatro é jogo. Dança é jogo. Improvisar é, sobretudo, jogar, e sabemos que jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. O jogo é um atributo da vida que está presente em todas as organizações, humanas e da natureza, e em todas as relações sociais. Jogar dançando, ou dançar jogando, sugere extrapolar a noção de improvisação como livre combinação de passos codificados, de movimentos já sabidos e experimentados (ELIAS, 2015, p. 174).

O jogo é um ponto de partida que tem como principal intenção criar pontes entre o indivíduo e sua subjetividade tornando possível o improvisador relacionar os elementos do jogo com esse lugar onde ainda não há limites e é desconhecido. O improvisador é uma energia, e enquanto tal, relaciona os elementos do jogo, provocando a corporeidade que vibra nesse corpo, gerando assim através da experimentação o seu modo de se movimentar, dentro de um motim de forças que envolve memória, técnica, pensamento, imaginação, criação, entre outros que compõem a multiplicidade desses corpos. “O improvisador aprende jogando e jogando cria e experimenta seus próprios métodos; ele se “inventa” enquanto improvisa, estendendo assim o seu repertório corporal” (ELIAS, 2015, p. 17).

Para que ocorra, o processo da improvisação necessita da espontaneidade. Para nós é o mesmo que dizer: se ela não estiver presente não haverá improvisação. Outro elemento correlato ao jogo é o dos limites espaciais e temporais próprios de um jogo já conhecido. Para a improvisação, por exemplo, essa característica pode ser manifestada em sua prática contudo, propiciamos maior variabilidade de alternativas (KRISCHKER; SOUSA, 2004, p. 18)

A Improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista primordialmente, a experimentação e espontaneidade. Em alguns casos, há o estabelecimento de determinada trajetória, temática corporal ou qualidade de movimento etc. Porém, há liberdades de escolhas pessoais na realização das ações de cada jogo, na verdade, esses métodos passam a atuar como propulsores, para as ações improvisadas.

Na arte, essas possibilidades podem ser despertadas pela improvisação a partir de alguns métodos específicos que trabalharão diretamente com os mecanismos da memória, sensações e inspirações e que todos esses mecanismos só podem ser acionados se o

improvisador se dispõe totalmente a experiência da improvisação, se colocando à disposição, para enfrentar riscos e trabalhar a partir desses. O improvisador deve entregar-se ao jogo, sabendo que ele pode transformá-lo, e que esse jogo será diferente a cada novo momento de improvisação.

Mas se o improvisador só se prepara tecnicamente (no sentido de treinamento de uma técnica específica), provavelmente vai acabar reduzindo sua composição coreográfica e gestual a uma determinada técnica, método ou sistema, e no momento do improviso dificilmente conseguirá criar fora desta estrutura, recorrendo sempre a movimentos codificados. Mas e o movimento espontâneo criado no exato momento da experimentação?

Encontramos no jogo do improviso através do seu caráter espontâneo e desafiador, a vivência a capacidade e o mergulho na potencialidade corporal. Despertando assim infinitas possibilidades físicas, emocionais e mentais, todas ligadas ao que sentimos, pensamos, entendemos ou apreendemos do mundo. Cada experiência é, ao mesmo tempo, uma tentativa de reinventá-lo. O desenvolvimento da imaginação a partir de Jogos teatrais nos possibilitam construir significados potentes durante o ato improvisacional. Portanto, pensando nessa construção de significados, faz-se pertinente citar o conceito de procedimentos metafóricos do corpo (hipoteseconceito) onde a autora Lenira Rengel, busca refletir sobre os processos de comunicação do corpo, “fazendo um transporte entre os domínios sensório motor que é a forma como percebemos as coisas através de todos os sentidos e os domínios da experiência, que está ligada a nossa subjetividade, nossos valores, relações e afetos” (LAKOFF; JOHNSON apud RENGEL, 1999, p. 78).

Estas intermediações fazem sentir/abstrair que “pegar uma ideia” é como se apegássemos com sensações, raciocínio, reflexões e com alívio “físico” de ter entendido, ou seja, um ato abstrato pode-se dizer: pense, sinta!

CAPÍTULO 2 – CAMINHOS PERCORRIDOS

Vida e criação caminham juntas. A cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que provocam inúmeras percepções, percorrendo caminhos indiretos e imprecisos na busca de comunicar. Nessa perspectiva, a fala gerada por esse corpo passa a ser pensada como produtiva e não mais reprodutiva. Pensando na linguagem como uma encenadora de falas e de suas possíveis significações, que conectam o ato de comunicar à realização de uma ação, entendendo que o corpo quando faz algo ele está dizendo algo e esse fazer requer uma invenção do corpo para sua realização.

Assim o corpo é sempre um o estado de processo em andamento de percepções, cognições e ações, onde as informações não desaparecem. A fala corporal é singular de cada um e esta é repleta de múltiplas linguagens simbólicas. A partir dessa multiplicidade é possível organizar as percepções e ações já estabilizadas no corpo de forma com que desempenhe o reconhecimento da identidade enquanto característica única. Através da fundamentação de experimentos práticos e investigativos de informações e movimentações, aciono o corpo para a organização do seu próprio fazer. Levando em conta a possibilidade de reconhecer temas para a criação em dança, que enquanto estudo de movimento podem servir como ponto de partida para um campo inesgotável de experimentação do corpo.

Quando pensamos em processos artísticos de criação, muitos podem ser os pontos de partida para a construção de um vocabulário, no caso da dança, de padrões de movimento. A composição das ações, ou seja, a dramaturgia a ser construída se desenvolve pelo “[...] reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo” (HERCOLES, apud NASCIMENTO; MILLER, 2019, p. 17).

A pesquisa em questão se propôs investigar o que seria improvisação em dança sobre o ponto de vista do recurso do jogo como um caminho de possibilidades, nos levando a refletir sobre procedimentos de criação e as dificuldades que podem existir nesse processo, e nos direcionando ao aprofundamento do conceito de jogo na dança. Dentre os diversos caminhos a ser trilhado, encontra-se na improvisação recortes que provoquem esses corpos sobre a perspectiva do criar através da ideia de jogo, partindo por exemplo de um direcionamento, de um estímulo sensorial, uma temática etc. Que facilitarão o entendimento dos vários aspectos que essa linguagem pode utilizar. Portanto a proposta é utilizar a temática

:Corpo-palavra e o movimento na busca em dar rabiscos mais potentes. Encontrando nas palavras novas formas de criatividade e sensibilidade. A ideia que parte dos jogos de improvisação voltados para o teatro, podem auxiliar no desenvolvimento de uma abordagem para a criação dos jogos na dança, partindo da premissa das três essências dos jogos: foco, instrução e avaliação possibilitando que o bailarino se perceba dentro de cada em cada jogo.

O presente estudo se caracterizou como uma pesquisa qualitativa que está pautada na observação acerca de experimentações vivenciadas dentro de um processo de composição coreográfica do Balé Jovem Claudio Santoro em 2021, onde os jogos de improvisação foram utilizados como recurso para criação do (espetáculo). Método este que será utilizado tanto para aprofundar e montar uma base de maior conhecimento.

Prodanov e Freitas (2013), considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem.

A pesquisa qualitativa tem como vantagem uma maior interação com os sujeitos da pesquisa, pois busca compreender sua subjetividade, permitindo obter resultados individuais, a partir da visualização dos múltiplos aspectos da realidade.

Tomamos como ponto de partida a investigação dos desdobramentos da improvisação, e como essa linguagem se organiza dentro do processo criativo em dança, como uma forma de comunicação entre o bailarino e ele mesmo, no intuito de provocar/estimular esses corpos a partir das experimentações/ laboratórios utilizando os jogos de improvisação que tiveram a finalidade de obter resultados relevantes para essa pesquisa.

A natureza da pesquisa foi classificada como aplicada. A proposta aqui foi experienciar e analisar como a linguagem da improvisação se organiza dentro do processo criativo em dança, como uma forma de comunicação com o bailarino a partir da aplicação de experimentações e laboratórios realizados dentro da proposta dos jogos de improvisação. Foram utilizados os jogos de improvisação em dança, como intuito de reunir outras leituras, percepções e informações nesses corpos para que assim reconheçam os próprios conceitos que anteriormente foram solidificados e despertar outros sentidos, para assim abrir espaços repletos de significados e interpretações.

Para Prodanov e Freitas (2013, p. 51) este tipo de pesquisa “objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais.”

A pesquisa configurou-se ainda como exploratória, onde a finalidade da pesquisa foi experienciar conhecimentos de improvisação em dança para estimular a criação desses corpos dançantes. A partir de um planejamento flexível e levantamento bibliográfico sobre o tema escolhido. Essa pesquisa buscou contribuir de forma significativa para a apropriação dessa linguagem, criando assim uma base firme para o uso dos jogos de improvisação, como recurso para se adentrar em estado improvisacional.

O conceito de pesquisa exploratória deixa claro que o seu objetivo é “explorar”. Neste sentido, tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema de pesquisa, visando construir hipóteses. Assim, a pesquisa exploratória é uma metodologia que costuma envolver: levantamento bibliográfico; entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; análise de exemplos que estimulem a compreensão (SELLTIZ apud GIL, 2002).

2. 1 Procedimentos técnicos:

O problema da pesquisa veio de uma observação dentro da companhia a qual fazia parte, e de uma necessidade própria em relação ao corpo de cada bailarino. Pautando-se nas perspectivas da improvisação como investigação de movimento, em trazer a experiência dos jogos de improvisação como recurso para o indivíduo (criador) em movimentar-se de forma autêntica.

Tratando-se de jogos, entendemos que a pesquisa-ação seria uma boa escolha para abordar o nosso problema. De acordo com Prodanov e Freitas (2013, p. 65-66)

A pesquisa-ação acontece quando há interesse coletivo na resolução de um problema ou suprimimento de uma necessidade [...] Pesquisadores e pesquisados podem se engajar em pesquisas bibliográficas, experimentos etc., interagindo em função de um resultado esperado. Nesse tipo de pesquisa, os pesquisadores e os participantes envolvem-se no trabalho de forma cooperativa. A pesquisa-ação não se refere a um simples levantamento de dados ou de relatórios a serem arquivados. Com a pesquisa-ação, os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados.

A pesquisa-ação possibilitou receber, via as rodas de conversa, as respostas dos participantes da pesquisa em relação aos jogos trabalhados no processo, e a partir das suas

respostas, a pesquisadora repensou as novas propostas, construindo um diálogo constante no decorrer da coleta de dados.

A primeira fase desta pesquisa, compreendeu a fundamentação teórica com a pesquisa bibliográfica, fichamentos direcionados de acordo com as sugestões advindas da qualificação, e ainda estudos mais imersivos na relação jogos de improvisação, criação e dança. A segunda fase se deu com a pesquisa de campo, ela será descrita a seguir.

2. 1. 1 Pesquisa de campo – Contexto Geral:

A pesquisa de campo aconteceu inicialmente com dois bailarinos convidados (2 homens), e todos participaram de laboratórios de improvisação, durante 3 dias (alternados), com duração de 2 horas diárias, entre os meses de JANEIRO e FEVEREIRO, e foram realizados na Escola Superior de Artes e Turismo/Universidade do Estado do Amazonas (ESAT/UEA).

A ideia inicial era que esse experimento acontecesse na companhia da qual fazia parte, mas por motivos pessoais foi necessário modificar o local. Como plano B decidi convidar alguns bailarinos para esse estudo. Como características principais dos participantes da pesquisa define inicialmente os seguintes critérios: já possuíssem algum repertório corporal e que não tivessem nenhum contato com a linguagem da improvisação. Contudo, a maioria dos artistas que consultei, não tinha disponibilidade.

Então, entre a última semana de janeiro e a segunda fevereiro nos dias (27, 30 e 02/02) dei início aos laboratórios corporais. Com apenas 2 bailarinos convidados, nos encontrávamos no horário da manhã das 9:00 às 11:00, na UEA/ESAT na sala 401 no 4º andar.

Ambos os bailarinos convidados leram e assinaram os termos de livre esclarecido e não se opuseram a inserir os nomes dos mesmos nesta pesquisa, porém iremos denominar como Artista 1 e Artista 2. A seguir apresento uma minibiografia destes bailarinos.

Artista 1 – tem 24 anos, natural de Manaus – AM. Iniciou a carreira aos 13 anos de idade com aulas em centros de convivência, teve contato somente com o jazz. Aos 15 anos ingressou no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e lá aprofundou seu estudo nas linguagens de Jazz e Balé Clássico, também fez parte da Academia de Dança Helena Ribeiro onde teve aulas de balé, jazz e a dança contemporânea. Viajou para Joinville para prestigiar o

festival e fazer aula no Bolshoi. Participou de uma competição na Argentina pela categoria Jazz. Atualmente integra o elenco do Balé Jovem do Cláudio Santoro, do Studio de Dança R2 e do Gandhcats Project, no qual estuda a modalidade de jazz Funk. Já na área Folclórica, iniciou na Companhia Independente Artística Alpha Dance – CIAAD, tendo como estudo as danças Africanas, Egípcia e Indiana. Pela CIAAD também realiza trabalhos como cordões de entrada de cirandas como a ciranda Flor Matizada de Manacapuru, e Comissão de Frente como da Escola de Samba Vila da Barra.

Artista 2 - tem 25 anos, natural de Manaus, é bailarino desde os 05 anos de idade, iniciando sua carreira na igreja com as danças ministeriais. A partir do ano de 2018 começou a ter acesso a outras linguagens, alargando o repertório para além das danças religiosas. O seu primeiro contato foi com a técnica do jazz e a dança contemporânea. Fez parte da Cia Studio Dance onde a linguagem predominante era o JAZZ. Em 2021 fez parte do elenco do Balé Jovem Claudio Santoro, que desenvolvia um trabalho artístico semiprofissional, onde as aulas ministradas eram de Balé Clássico e Dança contemporânea, atualmente está empenhado nas danças ministeriais.

Os instrumentos para coleta de dados ocorreram por meio de entrevistas não estruturadas, dando assim mais liberdade aos participantes para averiguação dos fatos, opiniões e sentimentos acerca dos fatos pesquisados; diário de campo, gravador e celular para os registros audiovisuais. No final de cada experimento realizamos as rodas de conversa gerando assim comentários e questionamentos em relação a cada jogo experienciado, sendo anotado no diário de campo da pesquisadora.

2.1. 2 Encontros: Propostas de Jogo

O primeiro encontro aconteceu no dia 27/01/23. Iniciei este laboratório com uma preparação corporal, voltada para um autoconhecimento. Iniciamos com um relaxamento do corpo, explorando minuciosamente e de forma lenta, todo trabalho de consciência corporal. Onde os bailarinos se deitaram no chão, trabalhando a respiração, relaxando a mente e toda a musculatura e logo em seguida de forma gradativa através dos comandos o corpo começava a se movimentar isoladamente, no estado de concentração, pensando em cada parte do corpo e nas possibilidades que cada uma possui, no fundo as músicas utilizadas neste e nos demais

laboratórios eram as instrumentais do músico *Ezio Bosso*, criando um ambiente confortável em cada proposta.

A seguir apresentaremos imagens dos encontros, procedimentos e relato dos participantes.

2.1. 3 Encontro 1 (E1) - Escrita corporal - QUAL O SEU NOME?

Apoiada nas palavras de Vianna, quando afirma: “meus alunos começam a descobrir que é uma relação entre a verbalização e a descoberta corporal, o ritmo e a musculatura interna transformam-se, tornam-se mais presentes quando unimos a conscientização física ao processo verbal” (VIANNA, 2005, p.136), no primeiro encontro, a dinâmica/experimento tinha como objetivo investigar as relações do corpo, palavra a prática o movimento e a escrita e a forma como ambos podem se contagiar mutuamente. O processo da escrita corporal se deu através de uma pergunta: Qual o seu nome?

Neste momento, os bailarinos criaram movimentações em cima de como eles entendiam esta proposta. No primeiro momento lancei a ideia sem muitos comandos, busquei observar como aconteceria o processo de criação, em um deixar levar, mas ao mesmo tempo estabelecendo um contato consciente com seu corpo sobre a perspectiva do que foi introduzido no início do laboratório, como um resgate de todo aquele trabalho de consciência corporal; deixei eles livres para criar.

A caneta, a escritura, a literatura, e a própria linguagem verbal são dispositivos potentes para disparar o exercício da criatividade e da descoberta do próprio movimento. A função da ‘moldura’ (as sensações-imagens dos corpos em contato) cria um território de indagações comuns, que estabelece o que fica fora e o que fica dentro. (TAMPINI apud HARISPE, 2015, p. 49).

Propus o rabisco para aflorar várias possibilidades dentro daquela prática do improvisado, para que entendessem desde o início como se fosse uma moldura e seu interior vazio, levando a percepção sobre (o material bruto), a forma de cada letra que compõe esse NOME (TAMPINI apud HARISPE, 2015).

Mas se o bailarino só se prepara tecnicamente, provavelmente terá seu repertório corporal e gestual preso a uma determinada técnica/método, e no momento do improvisado dificilmente conseguirá ir além dos movimentos pré-estabelecidos, e sempre recorrerá a movimentos codificados. Portanto, mais do que impor algo, é introduzi uma forma de pensamento/ação ao qual percebessem tal proposta não de forma literal (pensando nas letras),

mas experimentando como a sua própria escrita que é única pode acionar a criação de movimentos. Evidentemente no primeiro instante isso não tinha ficado muito claro, logo em seguida a ideia de jogo era pensar que esse (NOME) se tornasse escrita. “Vamos brincar com essa escrita, que na sua individualidade contém uma forma, um jeito de se apresentar” que carrega consigo uma bagagem, uma experiência de vida. Quando uma criança começa a escrever ela não o faz perfeitamente, primeiro rabisca, depois começam a surgir algumas letras tortuosas, alguns desenhos no meio, e ao redor do nome, e ninguém pode dizer que está certo ou errado, pois esta é a forma que ela encontrou para se comunicar, portanto não há certo e errado nos nossos processos evolutivos, tudo acontece através do tempo e com as experiências que adquirimos, e assim a partir delas aprendemos a externalizar o que sentimos de forma que a linguagem que utilizaremos seja compreendida.

Além do laboratório corporal, os bailarinos possuíam um diário para descrever a proposta e colocar as suas impressões acerca de tudo que era vivenciado naquele momento (como uma forma de avaliação) sobre como tal proposta agregou em seu fazer/improvisação, e das dificuldades durante o processo, no final dentro de uma roda de conversa discutíamos sobre cada momento.

Relato dos Bailarinos:

Artista 1 – “Quando foi para criar meu nome através da proposta, no início pensei que fosse fácil, mas não foi! E me senti desesperado e sem criatividade, nada passava na minha cabeça. Pensei em desenhar as letras do meu nome, logo após tivemos que escrever e observar como era nossa letra no papel e que apesar de ver só formas, ela me representava, então era algo muito maior do que letras e formas, porém organizar tudo foi o que eu não conseguir”.

Artista 2 – “No momento do nome eu já fiquei pensativo, pois improvisar para mim é bem desafiador. Porém a proposta de como eu escreveria meu nome foi maravilhosa, me deu um leque de ideias para tentar escrevê-lo, porém mesmo assim, ainda senti dificuldade. Foi interessante o construir mais o desconstruir foi muito mais”.

Registro visual do Encontro 1:



Figura 1 – Encontro 1- Início da abordagem - relaxamento. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 2 - Encontro 1- Criação escrita corporal - Nome. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 3 - Encontro 1 - Apresentação individual do processo da escrita corporal.
Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 4 - Encontro 1- Descrição do Encontro 1. Fonte: Acervo Pessoal.

2.1.4 Encontro 2 (E2) – Abecedário.

Em meio as trapaças e brincadeiras iniciais passamos a descobrir musculaturas mais profundas quando nos detemos na curva do pé e imprimido por exemplo o movimento que lembra o bocejar, o espreguiçar, o cansaço. (VIANNA, 2005, p.137).

- **Laboratório corporal 30/01/23**

Como no encontro anterior, começávamos sempre preparando esse corpo para adentrar na proposta central. O aquecimento iniciou com uma caminhada pela sala pensando na dinâmica do movimento, explorando o acelerar e desacelerar com velocidades variadas (lento moderado e rápido), também experimentamos movimentações nos níveis (baixo, médio e alto). Solicitei que eles descrevessem um animal que possuísse características lentas. Sugeriram a preguiça e a lesma. O movimento que era criado estava baseado no animal ao qual ambos escolheram associando também com os níveis baixos e médio; no nível alto pedi que descrevessem um outro animal que tivesse característica rápida para trabalharmos uma dinâmica moderada e rápida, que por sinal foi bem desafiador para eles. O intuito de realizar o aquecimento com essa proposta de variar a Dinâmica/Níveis, era introduzir todo esse material para que no ato da improvisação pudessem tentar organizar suas movimentações partindo desse ponto.



Figura 5 – Encontro 2 - preparação corporal. Fonte: Acervo Pessoal

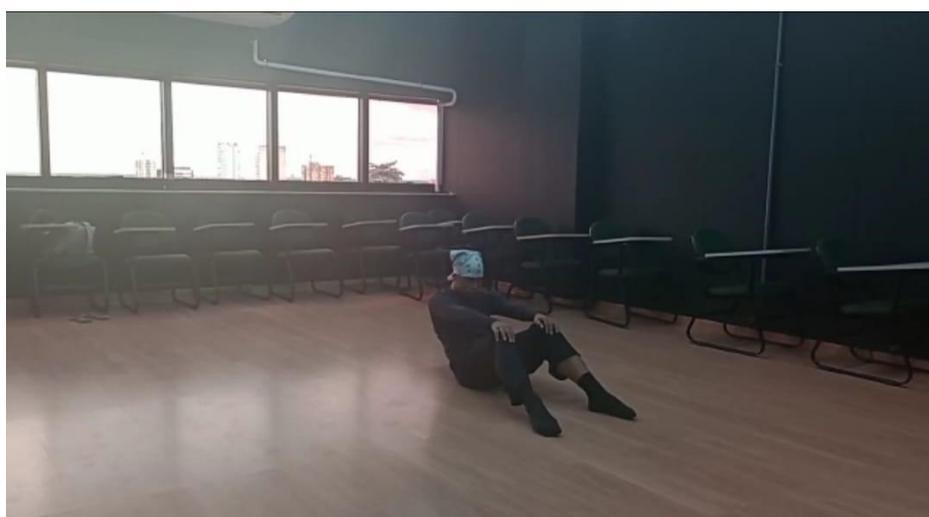


Figura 6 – Encontro 2 - preparação corporal. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 7 – Encontro 2- Dinâmica e Nível. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 8 – Encontro 2- Dinâmica e Nível. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 9 – Encontro 2 – Exploração do tempo acelerado e desacelerado e nível espacial do movimento. Fonte: Acervo Pessoal.

O foco da proposta abecedário estava relacionado com 3 pontos principais: o nome, movimentação criada por eles (que no E1 foi desenvolvido), a cor (estado de atenção, o que a cor representava para cada um) e o movimento (invenção no modo de expressar o que cada palavra representava). Os bailarinos descreveram suas cores e que sensação elas lhe causavam (a fim de reorganizar o que já se tinham de material, elaborado no E1) a movimentação partiria desse pressuposto.

Cada ação motora de dança acontece como uma espécie de pensamento, e é a partir desses pensamentos que o sujeito criador pensa as suas ações e assim ocorrem as transformações de como organizar o que estava estabelecido, propondo outras possibilidades de construção de movimento, que automaticamente acionam a subjetividade, o (Eu), proporcionando o entendimento que dentro desse corpo encontram-se, questões ,referências ,afetos , acontecimentos e essa bagagem de informações vão organizando a produção de fala do corpo.

Há que se entender que quando a dança acontece no corpo, o tipo de ação que faz o pensamento acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam. (KATZ apud SETENTA, 2008, p. 56)

Abecedário: Esse exercício teve o intuito através da palavra de ação criar espaços para uma outra interpretação organizando assim esses pensamentos e falas na forma de dança.

Nome	Cor	Sensação
Artista 1	Preta	Conforto, presença.
Nome	Cor	Sensação
Artista 2	Azul	Paz, alegria, brilho, leveza, harmonia

Tabela 1 – Síntese das respostas dos participantes da pesquisa

- **Relato dos Bailarinos sobre o abecedário**

Artista 1:

“Aquecemos como de costume e após a isso a orientação foi que pensássemos em um animal que é conhecido por possuir movimentações lentas, e outro para uma movimentação rápida, juntamente a isso trabalhamos os planos baixo, médio e alto. Nas movimentações lentas que aconteceram nos planos baixo e médio me senti confortável, o animal escolhido por mim foi a preguiça, já no plano alto, na dinâmica rápida me fez sentir perdido, pois o animal que eu escolhi não me proporcionava muitas ideias (escolhi o peixe). A Iamyli sempre nos instigava a pensar em cada parte do corpo isoladamente, mas eu estava pensando tanto em como criar movimentações partindo da especificidade desse animal (peixe) que não me atentei aos comandos, por isso talvez tenha tido dificuldades.

Confesso que a proposta tanto do primeiro momento como a proposta central (Abecedário) foi bem desafiadora, para mim sair da zona de conforto nunca é confortável. A cor(preta) foi a minha escolha, relatei que ela despertava em mim o estado de presença, o conforto, apesar de ela ser descrita como a ausência de cor, ela traz consigo uma força que me impulsiona a querer sempre estar em evidência, e na movimentação que criei pensei em destacar justamente isso.”

Artista 2:

“No primeiro instante experimentamos as dinâmicas e planos, tendo como estímulo os animais que tivessem características específicas de cada dinâmica, exemplo: para nos movimentarmos de forma lenta, precisávamos trazer à tona a imagem de um animal que possui essa característica e assim aconteceu com as demais dinâmicas/planos, (escolhi a lesma para trabalhar o plano baixo e médio e o guepardo para o plano alto). Porém na dinâmica rápida não me senti muito confortável, não pensei em trabalhar cada parte do corpo e talvez isso tenha me deixado um pouco sem ter o que criar.”

“Na proposta Abecedário, não me senti preso a palavra em si (a cor azul), mas me deixei levar nos diferentes significados que ela cria, em primeiro momento pensei no azul do céu que traz paz, leveza e harmonia, mas ao imaginar esse céu pude lembrar que várias coisas passam por ele, como: as nuvens, os raios do sol, os pássaros, e dentre essas coisas me atentei ao voo dos pássaros por esse céu e então pude criar movimentações e imagens relacionadas a minha forma de perceber e significar essa cor (esse céu).”

- **Criação - Encontro 2:**



Figura 10 – Encontro 2 - Abecedário. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 11 – Encontro 2 - Abecedário. Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 12 – Encontro 2 - Abecedário. Fonte: Acervo Pessoal.

2.1. 5 Encontro 3 (E3) - SENSACIONES

Sabemos que o sistema nervoso sensorial é parte do sistema nervoso que possibilita a análise dos estímulos provenientes do meio interno e externo ao nosso organismo. Toda informação, estímulo, proporcionará o funcionamento da percepção.

O encontro do dia 02/02 trouxe através do toque, dos estímulos sensoriais a ideia de despertar a sensibilidade, a conexão com seu interior, perceber como o corpo reage de forma orgânica a cada estímulo.

Iniciamos com o trabalho de respiração, e escuta interna, se atentando aos sons emitidos pelo corpo, (como o ar que entra e sai dos pulmões, o bombear que o coração faz e irradia para todo corpo), e a escuta externa que o pelo ambiente em questão é criada, como o som dor ar-condicionado, o barulho da chuva que caia lá fora, a música que tocava no fundo (instrumental de Ezio Bozzo).

Logo começamos a tatear o corpo no processo de automassagem, percebendo cada parte desse corpo, o que está livre, o que está preso e focar sua respiração e toque nesses espaços pontos específicos. Além disso, utilizei alguns objetos também para esse estudo, a caneta, um spray com água e o balão. A dinâmica com o balão vem para provocar o improvisador, a uma intensa vontade de seguir experienciando os riscos de não saber, como que determinado objeto irá possibilitar/ajudar a criar. Era para ser desafiador!

Com o balão em mãos os bailarinos tinham que fazer o reconhecimento do objeto, sentindo sua textura, tateando e passando o objeto por todo o corpo com finalidade de poder pensar a partir do que esse objeto possibilitaria, ele quem conduziria e abriria espaços para que os movimentos fossem criados/inventados.

Artista 1:

“Nesse encontro estudamos as sensações, que através dos objetos utilizados trazia à tona uma reação que gerava uma ação. O toque da caneta, o caminho que ela percorria no meu corpo, me dava calafrios, uma vontade de deixar o meu corpo ceder e deitar, mas não o fiz, tive a reação porém controlei a ação, o spray de água era quase impossível não ter uma ação, deixei por alguns segundos escorrer pelo meu rosto mais logo em seguida não conseguir e me enxuguei, já com o balão foi totalmente diferente, a Iah pediu para que enchêssemos o balão e soltássemos para poder ouvir o ar saindo de dentro dele, enchemos novamente e esvaziamos no rosto, enchemos novamente e começamos a fazer um caminho com o balão por todo o corpo. Improvisar tendo um direcionamento nos abre um leque de ideias do que fazer, mas quando se tem um objeto as ideias voam e no momento quando o balão não estava mais nas minhas mãos e quando a proposta já era lembrar da sensação e do caminho que ele fez no meu corpo, foi difícil organizar pois as ideias iam e vinham.”

Artista 2:

“O caminho que cada objeto percorria fazia com que eu criasse imagens, que me levavam para um outro lugar. A suavidade da caneta me lembrava o vento, a água o mar e assim me vi em uma praia, onde o vento batia em meu rosto, água forte do mar batia em meus pés e respingava em meu rosto, foi um mix de sensações. Quando tivemos que trabalhar com o balão foi “fácil” até certo ponto, passamos o balão por todo corpo, criando um caminho, que não poderia ser esquecido, portanto quando tivemos que deixar o balão de lado e lembrarmos do caminho e da sensação criada por ele foi bem desafiador, o processo de escuta e observação dentro desses experimentos são muito importantes, eu só pensei em passar o balão pelo corpo, e não criei nenhum caminho dançante, não me aprofundei como fiz com os outros objetos.”

Registro visual do Encontro 3:

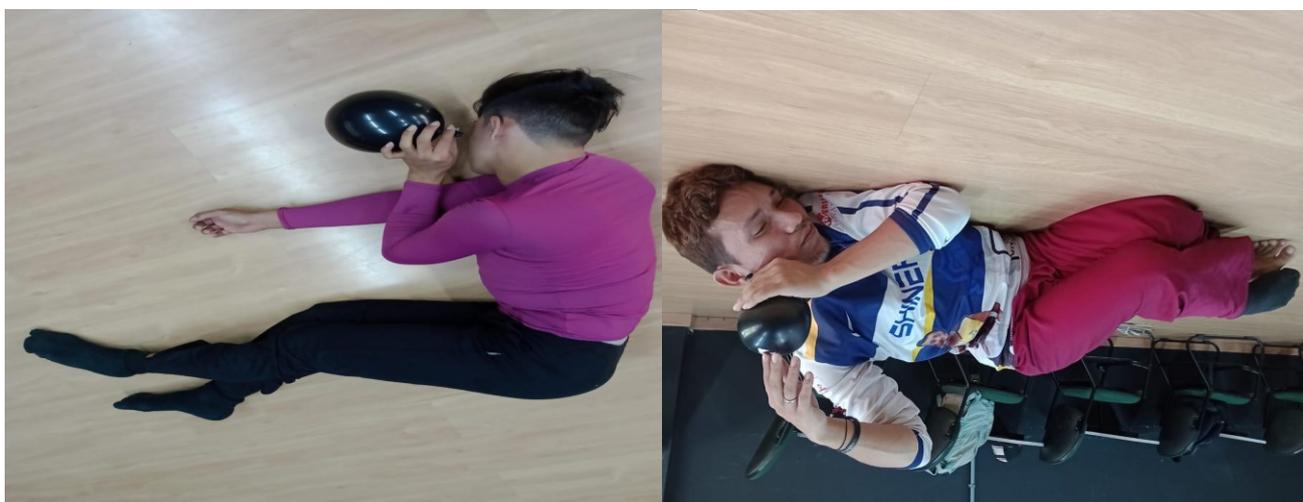


Figura 13 - Encontro 3 - Reconhecimento do objeto (balão).



Figura 14 – Encontro 3 - Traçando caminhos com o balão. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 15 – Encontro 3 - Traçando caminhos com o balão. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 16 - Encontro 3 – Registro do processo criativo a partir da Sensação do Balão.
Foto: Arquivo pessoal.



Figura 17 - Encontro 3 – Registros do processo criativo a partir da Sensação do Balão.
Foto: Arquivo pessoal.



Figura 18 - Encontro 3 – Criação a partir da Sensação do Balão.
Foto: Arquivo pessoal.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DE DADOS

Neste capítulo apresento as análises dos dados gerados e coletados na pesquisa. Primeiramente relacionando as referências utilizadas que estruturaram esta pesquisa: A consciência corporal de Klauss Vianna (2005), e as Essências dos jogos de improvisação de Viola Spolin (2001-2005) e como essas abordagens auxiliaram na produção e na organização do processo criativo individual dos sujeitos desta pesquisa e se o objetivo desta foi alcançado. Em seguida observar as respostas dos participantes em como as propostas de cada encontro proporcionaram a melhoria na criatividade e desenvolvimento de novas formas de criar.

Klauss afirma que antes de tudo, devemos direcionar a atenção ao corpo dentro da sua individualidade e que para isso aconteça requer do sujeito uma disciplina interna, para que o movimento se torne fluente é fundamental que o trabalho seja desenvolvido de forma disciplinada e organizada. (VIANNA, 2005).

Os estudos de Klauss Vianna sobre consciência do corpo proporcionam o conhecimento interno e único do indivíduo, alargando o entendimento sobre as possibilidades de criação do movimento partindo inicialmente da sua estrutura anatômica (articulações, ossos, músculos), lançando o olhar também sobre as coisas que acontecem no cotidiano e que influência de forma direta em nosso fazer artístico, mas para adentrar nesse caminho é preciso que o sujeito/criador esteja disponível a experimentação. E isso também acontece na proposta improvisacional de Viola, cada proposta de jogo requer que o jogador esteja aberto e atento para que sua experiência seja de fato vivenciada, os jogos dão suporte para que cada indivíduo tenha sua experiência no aqui e agora, no momento presente.

A metodologia criada por Viola através do seu caráter lúdico, possibilita o enriquecimento do sujeito/criador em seu fazer através da experiência do jogo, tendo como procedimentos as essências dos jogos teatrais: o Foco, Instrução e Avaliação, conectado com os elementos utilizados por Klauss Vianna em seu estudo do corpo oferecem subsídios que fortalecem ainda mais as estratégias de criação na dança. O interesse em adentrar por esses estudos, tanto de Klauss, como Viola foi mostrar que há sempre um início, que parte de algum lugar, seja no autoconhecimento, no jogo, no cotidiano, na invenção, entre outros.

Os processos de criação são infinitos, a todo tempo estão sendo criadas ferramentas para que essa dança orgânica e espontânea apareça. Por esta razão fez-se pertinente a o levantamento de alguns jogos teatrais que sustentaram os jogos de improvisação em dança

desenvolvidos nesta pesquisa e dentre eles estão alguns apontados por Santos (SANTOS apud SANTOS; LORENZONI; NUNES, 2019, p. 34), os jogos elaborados são:

- Panorama corporal - Deitadas no chão, fazer um panorama do corpo, sentindo todas as partes, as que tocam e as que não tocam no chão. Após essa percepção, utilizar os apoios do corpo até chegar na posição em pé.

- Níveis e direções – Deslocando-se pelo espaço, a cada sinal (batida de palma das mãos), cada jogadora deve mudar o nível (baixo, médio e alto) e a direção (para frente, para trás, para os lados, para cima e para baixo) de seu deslocamento. O objetivo desse jogo é trabalhar a agilidade corporal.

- Jogo dos sentidos – Em duplas, uma jogadora é vendada enquanto a outra a conduz pelo espaço. A jogadora que conduz deve proporcionar à jogadora vendada diferentes rotas, para que essa possa aguçar seus sentidos em diferentes percursos. O objetivo desse jogo é trabalhar as percepções como tato, olfato, audição, bem como a confiança entre as jogadoras.

- Ações nas velocidades – Ainda trabalhando as velocidades corporais (1, 2 e 3), inserir ações que devem acompanhar a velocidade solicitada. As ações podem ser: pentear o cabelo, abanar, juntar/apanhar uma flor, passar batom, sentar-se no chão... Durante a realização desse exercício, prestar atenção em 4 elementos fundamentais: nível, velocidade, direção e arquitetura do espaço (durante o deslocamento desenhar o chão como se tivesse tinta nos pés)

- Brincadeira de infância – Escolher uma brincadeira de criança que gostasse muito quando pequena. Experimentar no corpo e criar um modo de apresentar essa brincadeira através da ação. Utilizar a criatividade para comunicar-se, deixando livre para sentidos e sensações. O objetivo dessa atividade é resgatar memórias corporais da infância.

Existe uma infinidade de jogos, e a todo tempo surgem outros. Não pretendi usá-los na sua inteireza, visando o alcance dos objetivos pretendidos por cada proposta. Como esta pesquisa é um processo embrionário, a escolha por utilizar estas abordagens, é que ambas deixam claro que a intenção é fazer com que o sujeito/criador esteja atento e disponível, aspectos estes fundamentais em qualquer prática, e como os sujeitos desta pesquisa não possuem familiaridade com essa linguagem (improvisação), optei em não utilizar métodos sofisticados que fossem dificultar o entendimento e a prática do sujeito da pesquisa.

Como mencionei não existem regras fixas de pesquisa ou aprendizado, o importante é permitir que os movimentos surjam sem obsessão ou intelectualização, o corpo tem suas leis

como a natureza é preciso atenção e cuidado para não os agredir (VIANNA, 2005, p. 138 - 139)

Observei que as dinâmicas de cada encontro, provocaram nos sujeitos/criadores os sentimentos de estranheza, desafio e dificuldade. Mas tudo que é desconhecido normalmente causam esses sentimentos, mas é a partir dessas sensações que a procura pela resolução do conflito surge, e claro requer um tempo de processamento. Segundo (MIGUEL,2015,p.154) O senso comum até hoje dita que as expressões emocionais têm origem em algum evento interno, ou seja, nós sentimos alguma coisa e então expressamos uma emoção. A ordem desses fatores, porém, pode não ser exatamente essa. Uma das primeiras referências nesse sentido foi James (1890), que afirmava que os humanos primeiro percebem o estímulo, havendo uma reação do organismo, e a percepção desse movimento das vísceras seria, então, o próprio sentimento, de(prazer ou de descontentamento).

No E1 **o foco** estava na escrita corporal. Desenhar as letras do nome no espaço, levando-os a pensar quais caminhos o corpo poderia inventar para que essa movimentação surgisse, no entanto as formas e códigos ainda controlavam a ação. Qual o seu nome? Pergunta fácil de se responder, mas o quando levado para criação em dança as possibilidades de “dizer” esse nome se torna um pouco complicada, justamente pela falta de conhecimento sobre si, que faz com que o sujeito/criador não perceba o quão rico de significados o seu nome possa ser. A escrita é única, é a marca, e a identidade de cada indivíduo, e entre cada letra há rastros de subjetividade, de acontecimentos, afetos, histórias que possibilitam a construção de novos gestos.

Concordando com Vianna (2005), mais importante do que o resultado do processo é o processo em si, uma vez que geralmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que impedem a vivência do próprio processo, das riquezas que podem ser encontradas no caminho.

A proposta introdutória (de consciência corporal dos espaços internos) deste encontro em questão, foi pensada e desenvolvida para que na dinâmica pudessem resgatar alguma informação e organizar a sua criação, para justamente alargar seu repertório corporal além da técnica. As descrições da proposta e a autoavaliação dos sujeitos/criadores e as rodas de conversa foram imprescindíveis para que os questionamentos surgissem e à medida que ocorria, observamos que esse momento de distanciamento era necessário para que o sujeito/criador refizesse a rota e se percebesse, disponibilizando mais o seu corpo para imergir nesse estado.

Obviamente nosso corpo necessita de certos códigos para que possa exprimir, entretanto esses códigos devem brotar do movimento que executamos a partir de nossa própria linguagem gestual, daquela linguagem que empregamos no dia a dia tendo consciência dessa linguagem possa me comunicar por intermédio dela posso dançar com ela. (VIANA, 2005, p. 114).

No início de um trabalho corporal é bem difícil de acessar, toda essa energia interna, tudo acontece gradualmente, para quem orienta um laboratório corporal é indispensável o uso de alguns dispositivos, sonoros, visuais, verbais, sensoriais que direcione a atenção do sujeito/criador ao seu próprio corpo, e isso é claro dentro de uma estrutura aberta que possibilitem a criação da dança própria. Os procedimentos utilizados por Klauss em seu estudo de corpo, como por exemplo: a caminhada, a forma que o pé toca o chão, o sacudir, o prender e soltar, a percepção do espaço, os movimentos básicos do dia a dia, revelam uma riqueza de gestos que impulsionam a criação.

No segundo encontro a ideia (**foco**), foi em trazer imagens que os animais instintivamente adotam, que proporcionassem para os bailarinos a imersão com as características e as sensações que surgiram desses gestos e imagens escolhidas por cada um, induzindo os bailarinos a pensar e criar além da forma, os movimentos fluíam e se organizavam de forma orgânica. Cada detalhe da criação sobre essa perspectiva, não só possibilitou com que eles saíssem da forma como, inventassem, gestos mais orgânicos, ricos em expressão, que acabou por ocasionar uma imagem secundária a qual tinham escolhido, e isso esteve presente nas células coreográficas, nas descrições em seus diários e nos depoimentos das rodas de conversa.

Movimentos articulares, dinamismo, força, foram aspectos presentes nesse experimento, e que geravam desconforto, mas acredito que a evolução quando se revela em nosso corpo nos assusta e ficamos diante de duas opções: em deixar ser renovado, ou permanecer no conforto, os bailarinos nesse encontro vieram mais disponíveis a adentrar no experimento, e observando-os o que para eles parecia “difícil e desafiador”, era simplesmente o corpo permitindo ser revelado, desfazendo-se naquele instante da postura mecanizada e adaptando-se ao estímulo através da percepção consciente das sensações e emoções que o permitiram criar, e esse processo não é forma, é movimento. (Anotações/Diário de Campo, 2023)

Outras formas que busquei trabalhar essas sensações (**foco**) e refletir sobre elas foi em sensibilizar a pele usando objetos como por exemplo: a caneta, o spray de água e o balão para proporcionar uma experiência que possibilitasse os bailarinos a construir temas para

criação pensando em algo palpável para traçar caminhos. Fazendo com que os bailarinos sentissem a textura do balão na pele, e nas articulações. Com toques leves e fortes brincamos com os balões nas articulações percebendo a força, leveza e suavidade desse objeto. Logo em seguida o balão era o condutor do movimento, ele traçava caminhos para que o próximo movimento surgisse, e quando não estivessem com o balão pudessem ficar com a sensação que ele causou.

Verificou-se que a pesquisa-ação favoreceu ao alcance do objetivo que esta pesquisa pretendia, que se efetuou através de todo material coletado: das imagens, gravações, diários (onde contém as falas, sensações, atitudes, olhares, comportamentos). Além disso, as rodas de conversa foram um momento fundamental para que os bailarinos pudessem refletir sobre suas percepções e compartilharem suas experiências.

A partir das suas falas foi possível observar que os bailarinos conseguiram ampliar a sua percepção corporal na criação de movimentos e organizá-los dentro de cada proposta, entendendo que no início do primeiro encontro surgiram alguns movimentos advindos das técnicas (balé e Jazz), mas no decorrer dos experimentos, eles começaram a entender a proposta e se permitir sair do que já possuíam como código, as estratégias utilizadas foram fundamentais para que os bailarinos por meio dos jogos desenvolvessem autonomia e liberdade ao criar.

As estratégias utilizadas na pesquisa, como a escrita corporal, a representação das cores, a que ela trazia para eles e o trabalho com o balão, foram efetivas para estimular a percepção corporal dos bailarinos e incentivá-los a sair de seus códigos pré-existentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empenho e dedicação a esta pesquisa teve como objetivo proporcionar aos bailarinos familiaridade com a linguagem da improvisação. Apresentando uma de várias formas de adentrar ao campo de criação na dança, a abordagem de Viola Spolin atrelada ao estudo de Klauss Vianna trouxe aspectos a fim de proporcionar para os sujeitos desta pesquisa uma experiência perceptiva e consciente. Mas para isso se fez necessário um levantamento de alguns jogos e adaptação deles para dança, visando o alcance do que era pretendido em cada encontro.

A Improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista primordialmente, a experimentação e espontaneidade. Não carrega uma estrutura pronta, ela acontece de escolhas pessoais na realização de cada ação/experimento, a instrução e orientação, levam a um caminho, que pode ser conduzido a partir de uma temática, jogo, dentre outros. Atuando assim como ferramentas para as ações improvisadas.

As estratégias utilizadas na pesquisa, como a escrita corporal, a representação das cores, (a que ela proporcionava), o trabalho com o balão, foram estratégias eficientes para estimular a percepção corporal dos bailarinos e incentivá-los a sair de seus códigos pré-estabelecidos. Além disso, as rodas de conversa foram um momento fundamental para que os bailarinos pudessem refletir sobre suas percepções e compartilhar suas experiências.

Com base nos resultados da pesquisa, podemos concluir que os jogos de improvisação são um recurso valioso para a ressignificação dos processos criativos do bailarino. Através da combinação das abordagens de consciência corporal de Klauss Vianna e dos jogos teatrais de Viola Spolin, os bailarinos participantes da pesquisa puderam explorar novas formas de movimento e ampliar seu repertório criativo.

Além disso, a pesquisa aponta para a importância do trabalho com jogos de improvisação, para os processos criativos dos bailarinos, que ainda não possuem conhecimento na linguagem da improvisação. Dessa forma, é possível afirmar que o estudo contribui para o desenvolvimento da autonomia e liberdade criativa em dança contemporânea, oferecendo novas possibilidades aos bailarinos, e conseqüentemente um processo de ressignificação artística.

Por fim, acreditamos que este trabalho, apesar de não ser inédito na pesquisa em Dança, colabora para estudos futuros sobre o uso dos jogos de improvisação na formação do bailarino e na resignificação dos seus processos criativos.

REFERÊNCIAS

AVELAR, Daniela Carvalho de. Contágio improvisação e escrita do corpo. *In: Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*. N.52, 2018, P. 206 - 216.

BUSAID, Ana Milena Navarro. **Como fazer a própria dança?** *In: Repertório*, Salvador, n°18, 2012, p.144-149.

CARDOSO, Márcia R. G, Oliveira, Guilherme S, Ghelli Kelma Gomes M. **Análise de conteúdo: uma metodologia de pesquisa qualitativa**. *In: Cadernos da Fucamp*, v. 20, n. 43, p.98-111/2021.

E NASCIMENTO, M. V. M.; MILLER, J. Memória, imaginação e improvisação na técnica Klauss Vianna. *In: Olhares*, [S. l.], v. 6, n. 1 e 2, p. 14–23, 2019. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/116>.

ELIAS, M. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 173–182, 2015.

FARIA, Ítalo Rodrigues. **A Dança a dois: processos de criação em dança contemporânea**. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**/Antônio Carlos Gil. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUERRERO, M. F. **O Ato Compositivo na Improvisação em Dança: Uma Relação Entre Hábitos e Mudança de Hábitos**. Travessias, Cascavel, v. 2, n. 1, 2008.

HARISPE, Leonardo Andrés Mouilleron. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2014.

HARISPE, Leonardo Andres Mouilleron. **A linguagem da improvisação em dança contemporânea: estudo trans-disciplinar do campo da práxis**. Salvador, 2018. Orientadora: Gilsamara Moura. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2018.

KRISCHKE, Ana M. Alonso & SOUSA Iracema Soares de. **Dança e improvisação: uma relação a ser trilhada com o lúdico**. Monografia defendida no curso de especialização em educação física escolar da CDS/UFSC. Florianópolis (SC), 2004.

MARTINS, Cleide. **A Improvisação em Dança: Um Processo Sistêmico e Evolutivo**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Católica de São Paulo, 1999.

MIGUEL, Fabiano Koich. Psicologia das emoções: uma proposta integrativa para compreender a expressão emocional. Universidade Federal de Londrina, Londrina, Brasil Psico-USF, Bragança Paulista, v. 20, n. 1, p. 153-162, jan./abr. 2015.

MILLER, Jussara Corrêa. **Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico**. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

MILLER, Jussara. Improvisação: O corpo como protagonista da criação. *In: Manzuá Revista de Pesquisa em Artes Cênicas PPGARC UFRN*, v. 5, 2021.

MILLER, Jussara Corrêa. **TÉCNICA KLAUSS VIANNA: consciência em movimento** (Curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna, COGEAE, PUC-SP e Salão do Movimento, Campinas-SP); NEVES, Neide (PUC-SP – Departamento de Linguagens do Corpo), 2013.

MUNIZ, Zilá. Rupturas E Procedimentos Da Dança Pós-Moderna. *In: Revista “O Teatro Transcende”* do Departamento de Artes – CCE da FURB, Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor de Viola Spolin**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

PRODANOV, Cleber Cristiano & FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAMALDES, Karine. A Estrutura dos Jogos Teatrais de Viola Spolin. *In: XX CONFAEB*, eixo temático: Metodologias do ensino de teatro. Fortaleza-CE, 2015.

RAMALDES, Karine **Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência)**. Goiânia: Kelps, 2017.

RENGEL, Lenira Peral. **Corpo e Dança como Lugares de Corponectividade Metafórica**. Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador & OLIVEIRA, Camilla Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

SANTOS, Camila Borges dos & LORENZONI Cândice Moura & NUNES Lúcia de Fátima Royes. **Jogo Teatral**. Santa Maria: Uab/Nte/Ufsm, 2019.

SETENTA, Jussara, Sobreira. **O fazer-Dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFRA, 2008.

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A Tessitura de Sentidos na Composição Improvisada em dança**: Como o Dançarino cria propósitos para a cena. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

SILVA, Edna Lúcia da e MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 3 ed. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. Laboratório de Ensino a Distância, 2001.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005.

APÊNDICE



**Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Curso de Dança**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação de Bacharelado em Dança, sob a responsabilidade da pesquisadora **Iamyli Cristina Silveira da Rocha** que pretende estudar **O USO DOS JOGOS DE IMPROVISAÇÃO COMO RECURSO PARA RESSIGNIFICAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS DO BAILARINO.**

Essa pesquisa tem como objetivo investigar como os jogos de improvisação contribuem no processo de ressignificação e criação dos bailarinos que já possuem movimentos habitados da técnica.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de laboratórios corporais, rodas de conversas, direito de imagem como: fotos, gravação de áudio e vídeo durante os laboratórios, e todos os dados relevantes passarão por um processo de textualização para fins de estudos, pesquisas e publicações.

Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico. Durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. Se você aceitar participar, contribuirá para a elaboração do referido Trabalho de Conclusão de Curso.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e não receberá nenhuma remuneração.

Ressaltamos que pretendemos elaborar publicações sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentadas e discutidas em eventos científicos locais, regionais, nacionais e internacionais.

Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com a pesquisadora no endereço Rua Altamira nº 64 casa 05, bairro Colônia Terra Nova, ou poderá entrar em contato também no endereço da Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas, na Av. Leonardo Malcher nº 1728, Praça 14 de janeiro, Cep 69010-170, Manaus-Am.



Escola Superior de Artes e Turismo
Rua Leonardo Malcher, Nº 1728, Praça 14 de Janeiro,
CEP: 69020-070 / Manaus-AM
www.uea.edu.br



CONSENTIMENTO

Eu, _____
li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas no processo de criação sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados.

Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: ____/____/____



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Assinatura do Pesquisador Responsável



Escola Superior de Artes e Design
Rua Leonardo Malcher, Nº 1728, Praça 14 de Janeiro,
CEP: 69020-070 / Manaus-AM
www.uea.edu.br

ANEXOS

Rodas de Conversa: Encontros 2 e 3

