



**UFRJ**

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE (CCS)  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS (EEFD)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDAN)**

**MARCOS FREDERICO MIRANDA KLEIN**

**IMPROVISANDO EM SUTILEZAS:  
UM ESTADO DE INDAGAÇÃO CORPORAL**

RIO DE JANEIRO  
2024

**MARCOS FREDERICO MIRANDA KLEIN**

**IMPROVISANDO EM SUTILEZAS:  
UM ESTADO DE INDAGAÇÃO CORPORAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: <sup>Profa. Dra.</sup> Carolina Natal Duarte

RIO DE JANEIRO  
2024

## CIP - Catalogação na Publicação

K064i Klein, Marcos Frederico Miranda  
Improvisando em sutilezas: um estado de indagação corporal / Marcos Frederico Miranda Klein. -- Rio de Janeiro, 2024.  
132 f.

Orientadora: Carolina Natal Duarte.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

1. Dança. 2. Improvisação. 3. Processos criativos. 4. Memória Corporal. I. Duarte, Carolina Natal, orient. II. Título.



**UFRJ**  
UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO



MARCOS FREDERICO MIRANDA KLEIN

**IMPROVISANDO EM SUTILEZAS:  
UM ESTADO DE INDAGAÇÃO CORPORAL**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN), da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), do Centro de Ciências da Saúde (CCS), Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança.**

**Aprovado em 24 de setembro de 2024**

**Membros da Banca Examinadora**

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Carolina Natal Duarte**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Membro titular: Prof. Dr. André Meyer Alves de Lima**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Membro titular: Profa. Dra. Luciane Moreau Cocco**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Membro suplente: Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Membro suplente: Prof. Dr. Roberto Eizemberg dos Santos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Aos meus pais,  
Sara e Marcos Klein (in memoriam),  
e ao meu marido,  
Jefferson Klein*

## AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, seria prudente pensar que este trabalho não foi realizado somente por mim, mas com ajuda direta ou indireta de pessoas incríveis que me ajudaram de maneira crucial para o meu desenvolvimento pessoal, profissional e acadêmico. Graças a um grupo de pessoas que me presentearam com seus afetos, seus encorajamentos e suas orientações, tornei-me capaz de almejar cada vez mais. Dessa maneira, este ciclo encerra-se felizmente com o toque da família, de amigos, de professores e de colegas que enriqueceram o meu percurso por cada abraço que me deram ao longo desta trajetória.

Se o meu trabalho aborda a memória na transitoriedade da vida, são esses abraços carinhosos que permanecem registrados no meu corpo nos ecos e nas reverberações da minha trajetória neste mundo. Aqui, presto-me a agradecer essas joias e esses refúgios que marcaram sua presença no que tange a confecção deste trabalho, bem como a conclusão deste ciclo.

Em primeiro lugar - sempre - gostaria de agradecer imensamente aos meus pais incríveis, Sara Klein e Marcos Klein (*in memoriam*), que me presentearam com seu carinho honesto e profundo durante a minha criação, estimulando sempre o meu autodesenvolvimento de maneira sincera e pacífica com o objetivo de sempre criar pontes entre as pessoas. Em especial, por um lado, à minha mãe por oferecer-me debates calorosos e estimulantes, bem como apoio incondicional em meus projetos durante a vida em seu esforço por sempre me colocar a andar novamente e, por outro lado, ao meu pai por ensinar-me a simplicidade da vida em grau equivalente à sua complexidade e à sua profundidade.

Em seguida, gostaria de agradecer profundamente ao meu marido, Jefferson Klein, que vive arduamente e continuamente os desafios do dia a dia ao meu lado sem medir esforços para a nossa felicidade e a nossa prosperidade, motivando-me sempre a seguir e persistir nos meus sonhos - ou nossos - sem duvidar, atuando inexoravelmente como uma plataforma para nutrir-me e um refúgio para proteger-me. De fato, é imprescindível destacar que este projeto não teria sido possível sem o meu parceiro da vida com quem posso contar para tudo.

À minha irmã e afilhada, Samantha Klein e Júlia Klein, que me acompanham continuamente nas montanhas russas da vida, cuidando de mim e me abraçando a cada etapa do processo.

À minha orientadora Carolina Natal por ter aceitado esta empreitada junto a mim e pelo longo processo de escuta, orientação contínua, suporte e companheirismo frente a minha pesquisa.

Aos professores que atravessaram o meu percurso neste ciclo - Ligia Tourinho, Vanessa Macedo, Lidia Larangeira, Igor Fagundes, Ivani Santana, Ruth Torralba, Felipe Ribeiro, Inês Galvão, Luciane Coccaro, Sérgio Andrade e André Meyer - que me presentearam com seus conhecimentos e suas orientações por meio de um ambiente de excelência, rico e frutífero de relações que sempre me impulsionaram para frente.

A todos os meus colegas ao longo do curso que participaram direta ou indiretamente por meio dos debates, das sugestões e dos diálogos, criando um espaço de confiança e de muita troca afetiva.

Aos meus alunos, extremamente essenciais em minha trajetória. Pois graças a todos eles não só me mantiveram alegre, são e movente a cada semana em seus processos de aprendizagem, como também participaram indubitavelmente como meu suporte financeiro para este projeto, sem o qual não poderia manter-me e subsistir ao longo do curso.

Às médicas Carla, Sandra e Ana, por permitir continuamente o meu corpo curar-se e dar-me a chance de ser novamente a melhor versão que eu possa ser de mim mesmo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN), incluindo o corpo docente e os coordenadores do programa, por ter acolhido a mim e a minha pesquisa em seu rol de atuação, oferecendo-me a estrutura possível para concretizar este sonho e ajudar-me a trilhar este caminho em um programa de pós-graduação de excelência e de referência nacional.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) - minha segunda casa já há quase uma década - por possibilitar a existência deste mestrado em Dança,

democratizar o ensino público e oferecer uma excelente estrutura para desenvolver a minha pesquisa em uma das melhores universidades do país e que é referência mundial em excelência e qualidade de ensino.

Ainda, a quem por ventura eu não tenha me lembrado, por ter me oferecido o seu afeto e o seu abraço, pois certamente estão armazenados em minha memória.

Finalizo os meus agradecimentos recitando o meu mantra pessoal que evoca a memória e propõe-se a abrir os caminhos do que está por vir:

*Sou grato por toda pessoa, animal, planta, pedra, vento e ar que fez como que seja possível que eu esteja aqui hoje assim. Por cada formiga, folha e gota de água que cuida do chão que piso e por cada fazendeiro, transportador e cozinheiro que me nutre. Por cada casualidade e causalidade que me leva a ser como estou. Sou grato por todo este alimento que eu recebo.*



*“Vayadhammā saṅkhārā  
appamādena sampādettha”  
Últimas palavras de Siddharta Gautama  
(aprox. 480 ac)*

*“Todas as formações são impermanentes.  
Sejam cuidadosos em seu fazer.”  
(tradução nossa)*

## RESUMO

A presente pesquisa-criação, conforme abordado por Fortin e Gosselin (2014), está alinhada com a linha de pesquisa Poéticas e Interfaces da Dança do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDAN/CCS/UFRJ). Seu objetivo central consistiu no desenvolvimento de práticas investigativas e criativas em dança que responderam a um contexto contemporâneo marcado por uma noção de produtividade excessiva pautada por um ritmo desenfreado e cristalizado na memória corporal. Inspirada pela perspectiva ecológica da pesquisadora Sandra Corradini (2022) nas noções de corporeidade ecocêntrica e ecoperformance, bem como outros autores do campo de pesquisa eco, esta pesquisa explorou como a memória corporal pode instigar reflexões por meio da improvisação sobre a percepção da transitoriedade - vista pela pesquisa como uma *sutileza* despercebida no cotidiano que se desvelou no ato do fazer artístico. Profundamente influenciada pela Emersiologia, uma abordagem teórica e prática desenvolvida por Nóbrega (2015) e expandida em colaboração com Andrieu e Nóbrega (2016) e Lacince e Nóbrega (2010), a pesquisa empregou procedimentos de experimentação, criação e reflexão de improvisação em dança por meio de um viés integrativo do corpo que emergiu e respondeu ao ambiente de forma consciente e sensorial. Além disso, a pesquisa fundamentou-se nos estudos de Jorge Larrosa (2015) sobre a concepção da experiência e sua relação com o tempo, investigando como a improvisação pode ser entendida não apenas como uma forma de composição em dança, mas igualmente como um estado de indagação corporal que possibilita uma recomposição de si em relação às suas próprias experiências. Dessa forma, a partir dos resultados e dos descobrimentos obtidos, a pesquisa ampliou o entendimento sobre as possibilidades de recomposição de si a partir da experiência dentro de um contexto atual, global e acelerado como um convite aberto para outras concepções de produtividade em dança.

Palavras-chave: dança, improvisação, memória corporal, processo de criação.

## ABSTRACT

The present research-creation, as addressed by Fortin and Gosselin (2014), is aligned with the research line Poetics and Interfaces of Dance from the Graduate Program in Dance at the Federal University of Rio de Janeiro (PPGDAN/CCS/UFRJ). Its central objective consisted in developing investigative and creative practices in dance that respond to a contemporary context marked by a notion of excessive productivity, driven by an uncontrolled pace and crystallized in body memory. Inspired by the ecological perspective of researcher Sandra Corradini (2022) on the notions of ecocentric corporeality and ecoperformance, as well as other authors in the eco-research field, this research explored how body memory can instigate reflections through improvisation on the perception of transience—viewed by the research as a subtlety often unnoticed in daily life that is revealed through the act of artistic creation. Deeply influenced by Emersiology, a theoretical and practical approach developed by Nóbrega (2015) and expanded in collaboration with Andrieu and Nóbrega (2016) and Lacince and Nóbrega (2010), the research employed experimentation, creation, and reflection procedures in dance improvisation through an integrative bodily lens that emerged and responded to the environment in a conscious and sensorial manner. Furthermore, the research was grounded in Jorge Larrosa's (2015) studies on the concept of experience and its relation to time, investigating how improvisation can be understood not only as a form of dance composition but also as a state of bodily inquiry that enables a reconfiguration of the self in relation to one's own experiences. Thus, based on the results and discoveries obtained, the research expanded the understanding of the possibilities of self-recomposition through experience within a current, global, and accelerated context, as an open invitation to other conceptions of productivity in dance.

Keywords: dance, improvisation, body memory, creative process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Nuvem de palavras das memórias. Fonte: acervo pessoal	22
Figura 2. Bagagens em trânsito: sempre em transição. Fonte: acervo pessoal	26
Figura 3. Fluindo pela impermanência da água. Fonte: acervo pessoal	32
Figura 4. Memória como um grão de areia. Fonte: acervo pessoal	40
Figura 5. Escrita criativa sobre o processo. Fonte: acervo pessoal	41
Figura 6. Gotículas que caem em uma folha. Fonte: acervo pessoal	41
Figura 7. Submerso em água, ar e terra. Fonte: acervo pessoal	42
Figura 8. Um eu em 2010. Fonte: acervo pessoal	49
Figura 9. Um eu em 2023. Fonte: acervo pessoal	49
Figura 10. Percebendo um vaso quebrado transformando-se. Fonte: acervo pessoal	52
Figura 11. Memórias como rastros do mundo em meu corpo. Fonte: Traços	54
Figura 12. Cartografia de processos de investigação. Fonte: Google Maps	57
Figura 13. Escrita da investigação In Natura. Fonte: acervo pessoal	59
Figura 14. Caminhando de madrugada pela ponte em 2018. Fonte: In Natura	60
Figura 15. Observando, respirando e sentindo a luz. Fonte: In Natura	61
Figura 16. Confundir-se com as árvores. Fonte: In Natura	64
Figura 17. Sendo junto às árvores. Fonte: In Natura	65
Figura 18. Memória emergente na investigação. Fonte: In Natura	66

Figura 19. Desarmar-se. Fonte: In Natura	66
Figura 20. Escrita criativa da investigação Quebradiço. Fonte: acervo pessoal	68
Figura 21. Ser observado. Fonte: Quebradiço	70
Figura 22. Ativação corporal. Fonte: Quebradiço	71
Figura 23. Examinando contornos. Fonte: Quebradiço	72
Figura 24. Dançando na memória. Fonte: Quebradiço	73
Figura 25. Percebendo os contornos da gruta. Fonte: Gruta	82
Figura 26. Escrita criativa da investigação Gruta. Fonte: acervo pessoal	84
Figura 27. Sentindo a pressão do teto. Fonte: Gruta	87
Figura 28. Entrando e saindo dos moldes. Fonte: Gruta	88
Figura 29. Empurrar com pés e mãos. Fonte: Gruta	89
Figura 30. Confundir-se com rochas. Fonte: Gruta	90
Figura 31. No centro da gruta. Fonte: Gruta	91
Figura 32. Escrita criativa da investigação Gruta. Fonte: acervo pessoal	92
Figura 33. Percebendo o chão. Fonte: Gruta	92
Figura 34. Respirando sobre a superfície da memória. Fonte: Traços	95
Figura 35. Espirais no chão. Fonte: Traços	96
Figura 36. Círculos de areia. Fonte: Traços	98
Figura 37. Guiado pelas sombras. Fonte: Traços	98
Figura 38. Deitado escutando a areia. Fonte: Traços	99

Figura 39. Memórias impressas no chão. Fonte: Traços	100
Figura 40. Rastros da memória na pele. Fonte: Traços	101
Figura 41. Rastros da memória na pele 2. Fonte: Traços	101
Figura 42. Asfalto rachado. Fonte: acervo pessoal	103
Figura 43. Escrita criativa da pesquisa. Fonte: acervo pessoal	108
Figura 44. Aspectos gerais da pesquisa. Fonte: acervo pessoal	114
Figura 45. Organização conceitual da pesquisa. Fonte: acervo pessoal	114
Figura 46. Exposição presencial da pesquisa. Fonte: acervo pessoal	115
Figura 47. QR Code de Improvisando em Sutilezas.	131
Figura 48. Frame da composição Improvisando em Sutilezas. Fonte: Acervo pessoal	131

## LISTA DE SIGLAS

CCO	Centro Coreográfico do Rio de Janeiro
CCS	Centro de Ciências da Saúde
CDN	Centro de Dança de Niterói
DAC	Departamento de Artes Corporais
EBA	Escola de Belas Artes
EEFD	Escola de Educação Física e Desportos
PPGDAN	Programa de Pós-Graduação em Dança
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UNESA	Universidade Estácio de Sá

## SUMÁRIO

<b>MEMORIAL</b>	<b>16</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>23</b>
A. APRESENTAÇÃO: EM TRÂNSITO PELAS MEMÓRIAS	23
B. PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS	26
C. ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA	30
<b>CAPÍTULO 1: A IMPROVISAZÃO COMO UMA INDAGAÇÃO</b>	<b>33</b>
1.1 AS SUTILEZAS: OBSERVANDO O DESPERCEBIDO	34
1.2 CRIANDO PISTAS: IMPROVISO COMO TRANSFORMAÇÃO	42
1.3 TEMPO E INTENÇÃO: A EXPERIÊNCIA A PARTIR DAS SUTILEZAS	50
<b>CAPÍTULO 2: DECOMPONDO MEMÓRIAS</b>	<b>55</b>
2.1 PRINCIPAIS PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO	56
2.2 IN NATURA (2022): AFASTAR-SE DO URBANO PARA RESPIRAR	58
2.3 QUEBRADIÇO (2023): CURAR-SE EM IMPROVISO	67
2.4 COMPONDO COM MEMÓRIAS	73
<b>CAPÍTULO 3: CORPO EM RECOMPOSIÇÃO</b>	<b>80</b>
3.1 GRUTA (2023): LIDANDO COM AUSÊNCIAS E ECOLOGIAS	82
3.2 TRAÇOS (2023): MEMÓRIA COMO AVANÇO	93
3.3 FRAGILIDADES E ESTRANHAMENTOS	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>109</b>
<b>APÊNDICE A - MAPA MENTAL DA PESQUISA</b>	<b>111</b>
<b>APÊNDICE B - COLEÇÃO DE SUTILEZAS, CRIAÇÕES E PROCESSOS</b>	<b>112</b>
<b>APÊNDICE C - COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL FINAL</b>	<b>131</b>



## MEMORIAL

Gostaria de iniciar o nosso relacionamento expressando o desejo de compartilhar um pouco sobre mim e apresentando quem escreve este texto. A partir do encontro entre a minha vida, a minha arte e a academia, este trabalho é um convite para revisitar memórias e criar pistas sobre como vejo o mundo e a mim mesmo hoje enquanto transito dançando pelas memórias.

É preciso dar uma grande volta ao passado para poder compreender a minha pesquisa hoje. Por isso, é completamente necessário para a pesquisa trazer o meu percurso como aquilo engendra muito do que será falado nesta dissertação. E se muito tem relação com a memória, previno que tenho a fama de ser “esquecido”, mas é justamente nesse esforço de lembrar que se fazem presentes as memórias.

Para começar de algum lugar, eu nasci em São Gonçalo/RJ em 1996 no bairro de Trindade, um lugar cheio de vida em que sair de casa para visitar os vizinhos do condomínio era algo comum. Tivemos umas boas casas lá, se consigo lembrar com alguns vislumbres. Mas restam em minha memória apenas fotos antigas reveladas e relatos de parentes que compõem aquilo que não consigo lembrar com clareza, embora o meu corpo não esqueça. Dizem que eu amava dançar, principalmente no carnaval e nas apresentações da escola.

Com 5 anos, mudei-me com a minha família para a província de Buenos Aires, na Argentina. Permaneci durante 10 anos vivendo em uma cidade mais interiorana chamada Monte Grande e transitava todo ano múltiplas vezes entre Argentina e Brasil, para sair de férias e ver o meu pai. Fiquei habituado a ir e voltar, sair daqui e ir para lá, uma casa aqui e uma casa lá. Ficou marcada em minha vida esse **estado de trânsito**.

Enquanto falávamos português em casa para não esquecer, eu era alfabetizado e letrado em espanhol todos os dias na escola. Então, transitava não só fisicamente, mas também entre espaços culturais. Naquele espaço que eu ocupava neste momento, sentia-me frequentemente à parte por ser *brazuca*,<sup>1</sup> ter cabelo

---

<sup>1</sup> Nome que naquela época era pejorativo e era dado para quem vem do Brasil.

encaracolado escuro, olhos marrons, boca grossa e um tom de pele diferente que não era o da maioria.

Quanto à minha experiência corporal, sempre me interessei por tudo que era relacionado ao corpo: fiz natação e tae-kwon-do por muitos anos, peças de teatro escolares, corrida, pesca e violão. Embora eu não fosse bom em disciplinas escolares formais, **esforçava-me demais** para ser bom em tudo do corpo,

Foi somente em 2011 que retornei ao Brasil para Niterói/RJ e iniciei-me formalmente nas artes com o Coral São Vicente de Paulo. No ano seguinte, integrei a companhia semiprofissional de teatro Loghus, onde apaixonei-me pelo palco e permaneci durante 3 anos. Simultaneamente, integrava a companhia profissional de dança Paradoxo, onde ganhei muita experiência de palco, de produção cultural e de técnica corporal e permaneci pelo mesmo período. Neste momento, foi-me oferecida uma bolsa no Centro de Dança de Niterói (CDN) onde a Paradoxo atuava, onde formei-me em jazz e obtive a minha primeira experiência como bolsista em uma escola de dança.

Foi nesses espaços que me sentia acolhido pois, se antes ficava à parte por ser *brazuca*, nesta época já com 15 anos era por ser *hermano*.<sup>2</sup> Estranhavam a minha maneira de falar, de andar, de cumprimentar, de me comportar, pois se demorei tanto tempo para apreender aquela cultura argentina, neste momento tornava-me novamente **um estrangeiro** sem origem precisa e sem a sensação de pertencimento. Por isso, naquela fase de preparação para o vestibular, esforçava-me o triplo para poder fazer parte e estudar mais.

Esses grupos artísticos - Coral SVP, Loghus, Paradoxo e CDN - ajudaram-me muito a me integrar e cultivaram cada vez mais um sonho pela arte. No entanto, tudo mudou quando entrei para um pré-vestibular niteroiense. Nesta época, eu permaneceria neste espaço por pelo menos 12 horas tendo aula ou fazendo exercícios para o ENEM, possuindo meta de produtividade, controle de saída pelo diretor, câmeras de vigilância, salas brancas e frias, pressão por sucesso e competitividade nas alturas.

---

<sup>2</sup> Nome que me davam por parecer um argentino.

Sentado e imóvel por horas, ali era um conhecimento **automatizado e mecânico** que priorizava completamente a lógica e quantidade em detrimento da qualidade e da paciência. Cada exercício deveria ser realizado **no menor tempo possível**, sem distrações e sem erros.

Como eu morava em Maricá/RJ e estudava em Niterói/RJ, era preciso uma boa organização do tempo uma vez que o tempo de transporte era longo. Então, eu acordava às 4:30 da manhã, saía de casa - com sacolas de plástico nos pés para não sujar os tênis -, pegava o primeiro transporte às 5h da manhã, permanecia 3 horas no trânsito pesado, estudava dessa maneira com uma pequena pausa de 20 minutos somente para o almoço, voltava para casa com mais 3 horas de trânsito, chegava meia noite ou 1 hora da manhã somente para jantar e dormir para repetir o mesmo no dia seguinte.

Isto se repetia a cada dia, a cada semana e a cada mês do ano, por dois anos, independente de feriados, aniversários e comemorações. Sentia-me fisicamente como uma **máquina** e emocionalmente como um zumbi.

Obviamente, a arte não teve muito espaço para mim nesta época, mas este contexto é essencial para compreender como foi sendo construído um hábito de produção. Nada havia espaço para nada além da **produtividade máxima**. Então, quase mais para o fim deste momento, eu fugia umas 2 horas por semana em que deixava de almoçar para poder fazer uma aula de hip hop em uma sala comercial perto deste pré-vestibular. Pois era o meu momento de recarregar, de me expressar e de realmente relaxar.

Finalmente o vestibular chegou e, evidentemente após todo esse esforço, passei para a graduação em Engenharia Química - por prestígio, status e dinheiro -, curso que integrei durante 3 anos. Após perceber no primeiro mês que seria impraticável ficar em Maricá e estudar na UFRJ, mudei-me para o Rio de Janeiro/RJ, onde morei em **múltiplas casas** - Copacabana, Del Castilho, Ilha do Governador e outros, dedicando a minha vida a isso.

Mas eu tinha um plano: eu iria fazer engenharia, fazer um intercâmbio na França, iria justamente para o grande Conservatório de Paris, conseguiria uma vaga

para estudar lá e, finalmente, seria um grande bailarino, que eu achava que era um sonho latente.

Foi planejado e foi feito: entrei na universidade, obtive notas exemplares, dediquei minha vida para este projeto, iniciação científica, disciplinas **excessivas** para cumprir a carga horária necessária, consegui o intercâmbio pretendido e então mudei-me para França.

Para concretizar este projeto, cheguei a receber a bolsa de prestígio *WU Scholars Global Citizen* pela Western Union com aporte financeiro. Após todos os trâmites administrativos extensivos, dirigi-me para o referido conservatório. Suor e nervosismo tomavam conta do meu corpo, mas com esperança e motivação entrei no estabelecimento. Em seguida, solicitei ao segurança para falar com a responsável e fui dirigido por ele para uma porta de madeira que possuía uma pequena *janelinha* com grades de ferro.

A responsável perguntou-me rispidamente o que eu estava fazendo ali, que não tinha muito tempo a perder e para eu falar **rápido**. Após expor emotivamente a minha história, os meus esforços e a minha trajetória para estar ali conversando com ela, a senhora perguntou-me **impacientemente** a minha idade. Como um corte afiado e direto, disse-me em seguida com um tom de reprovação: você está muito velho - 21 anos -, velho demais, não é possível.

Em seguida, fechou abruptamente a janelinha na minha cara e solicitou que aquele segurança me expulsasse imediatamente do hall até a calçada. Naquele momento, todas as minhas convicções tinham sido quebradas em minhas lágrimas enquanto chorava sentado na calçada do conservatório. Mal sabia eu que eu iria tentar a mesma coisa em outros 10 conservatórios regionais e receber exatamente a mesma resposta da mesma maneira.

Após todo este intercâmbio e muita reflexão, optei em 2018 por retornar ao Brasil e solicitar a transferência para o curso de Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), curso que concluí os meus estudos com excelência, obtendo o diploma *Summa Cum Laude* pelo reitor da universidade. Ao longo do curso, realizei iniciação artística, compus a Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ, participei do projeto Comunidança, fui monitor de técnica das danças e de apoio

pedagógico, apresentei múltiplos trabalhos na Semana de Integração Acadêmica (SIAC) e no Simpósio de Educação Física e Desportos (SEFD), como outros.

Durante o período de 2018 a 2022, integrei a Incena Cia de Dança e o Grupo Cultural de Dança-Ilha, onde formei-me em ballet clássico e contemporâneo, bem como em dança contemporânea, apresentando múltiplos espetáculos e ministrando aulas. Além disso, ministrei aulas de Jazz e de preparação corporal na Renan França Cia de Dança, apresentando múltiplos espetáculos e aprendendo danças de salão. Ainda neste período, integrei o Circo Crescer e Viver, onde integrei o curso técnico em artes do circo e suas apresentações ao público.

Paradoxalmente, caí na mesma **armadilha**. Ao considerar aquele tempo vivido enquanto cursava engenharia como “perdido”, inseri-me sem perceber novamente em um **ciclo produtivo** compensatório para “adiantar” tudo o que poderia ter sido feito se eu simplesmente tivesse seguido a minha intuição.

Vi-me emaranhado em uma reiteração de trabalho, de estudo e de **produção totalmente desenfreada** em que, novamente, acordava 3:30h da manhã para ir para o curso de circo de 5h a 12h, não almoçava e comia algum lanche, dirigia-me direto para o curso técnico em dança de 14h a 17h, corria para a universidade para ter aula de 18h a 22h, voltava para casa às 23:30 para dormir e recomeçar o dia.

Isso sendo reiterado a cada dia, a cada semana, a cada mês, por anos, independente de feriados, de aniversários e comemorações, assim como antes.

Isto ainda foi agravado pela pandemia da COVID-19, pois adotei a ideia de que precisaria iniciar uma segunda graduação, então concluí Educação Física em 2023 na Universidade Estácio de Sá (UNESA), onde também obtive notas excelentes e fui recipiente do Prêmio Santander *SuperamosJuntos* por mérito acadêmico.<sup>3</sup>

Durante esta pandemia, esse **hábito de produção** foi mais dramático porque os compromissos estavam interligados e sem pausa, e com videochamadas múltiplas e simultâneas em várias telas ininterruptamente. Quando não estava ministrando aulas online, trabalhando online ou estudando online, estava descansando assistindo

---

<sup>3</sup> Meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apontava a necessidade de promover uma atenção mais individualizada para cada aluno sem propor metodologias padronizadas, escutando, percebendo e cuidando do aluno.

filmes online, vendo youtube online e navegando nas redes sociais online. Chegava ao ponto de ter passado 18 horas de **conexão ininterrupta** com a internet, pois era preciso nesse momento ainda promover de maneira online eventos extras e gerar conteúdo online, por exemplo. Produzir, produzir, produzir... Sem parar.

Esse **hábito por produção** desenfreada foi algo que começou a incomodar-me neste momento como algo que iria brotar como uma indagação posteriormente. Hoje, percebo justamente que no fim da graduação, tratava-se de uma reverberação da memória. Por isso, meu Trabalho de Conclusão (TCC) do Bacharelado em Dança na UFRJ surgiu como um pedido de socorro do meu próprio corpo, em que explorava práticas somáticas de meditação e de respiração para refletir sobre tudo isto e alcançar a serenidade.

Ainda não entendia muito bem o que eu estava fazendo, mas pesquisei práticas de criação que me levassem para um estado mais calmo e para compreender a cena do que estava acontecendo.

Observando globalmente a minha trajetória durante os meus 28 anos de vida, integrei a produção de mais de 100 espetáculos, dois cursos de graduação e possuo cursos totalizando mais de centenas de milhares de horas de estudo. Produzi músicas, videodanças, sites, artigos, experimentos, apostilas, aulas e muito mais. **Produzi tanto. Produzi demais.**

Adotando uma perspectiva mais ampla sobre a minha história até o presente, percebo **uma sede insaciável e um desejo inesgotável** de produção que foi cultivado pelo próprio meio e pelas condições em que meu corpo estava inserido. Esse incômodo pelo próprio hábito de produção emergiu como uma questão disparadora a ser refletida por meio da minha prática já durante a graduação e que serviu de ignição para desejar entrar posteriormente no Mestrado em Dança na UFRJ para entendê-la melhor. Entendendo este processo não como mais uma produção, mas como um passo decisivo em minha vida na maneira em como a vejo.

Em 2022, apresentei então o meu projeto de pesquisa para o Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ainda com uma compreensão embrionária do incômodo que eu estava sentindo. Senti que neste espaço acadêmico eu teria a possibilidade de **aprofundar-me** nesta crítica,

**debater** com os meus pares acerca da temática e nas maneiras criativas **de observar, de perceber e de transformar estes hábitos** para formas mais saudáveis de perceber a vida e a arte.

Hoje, a minha pesquisa abraça a memória, a dança e o cotidiano para reconceber como vemos e como levamos a dança, mas também a vida como um todo. Tenho como desafio identificar e desconstruir esses hábitos para promover uma visão mais integrativa e calma da vida, inclusive para estabelecer uma nova noção de **produtividade em dança**.



Figura 1. Nuvem de palavras das memórias. Fonte: acervo pessoal

## INTRODUÇÃO

Este texto filia-se ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN), especificamente à linha de pesquisa Poética e Interfaces da Dança, no nível de Mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).<sup>4</sup> Nesse contexto acadêmico, a pesquisa propõe-se a revisitar alguns processos de investigação de movimento e criação artística, concebendo-os não apenas como práticas de improvisação em que ocorre somente a criação no ato do fazer, mas também como um estado de indagação corporal. Isto quer dizer que, considerando a aceleração desenfreada carregada de excessos do mundo contemporâneo em que estamos inseridos, os processos de investigação e de criação operam como um caminho para perceber e questionar o que está automatizado e habituado no corpo.

### A. APRESENTAÇÃO: EM TRÂNSITO PELAS MEMÓRIAS

#### **Sou um eterno estrangeiro e imigrante.**

Partindo desta autodenominação, considera-se uma impressão constante de ser um estrangeiro que transita por diferentes lugares e tempos, buscando maneiras para pertencer aos diferentes espaços. Por isso, considero que estou sempre em trânsito para fazer parte de um momento e, em seguida, compor em novos espaços. Reforço, o meu corpo está sempre em trânsito, e ao dançar, questiono os hábitos e os automatismos do meu corpo e o que ele faz sem questionar-se. Repenso-me enquanto danço. Eu penso dançando e eu danço pensando simultaneamente na mesma ação.

Apelidada esta seção como *em trânsito pelas memórias*, a pesquisa traz um convite a quem leia para colocar-se em estado de trânsito e poder perceber a memória

---

<sup>4</sup> O Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/EEFD/UFRJ) apresenta o curso de Mestrado e insere-se na Área “Práticas e Pensamentos da Dança”. A linha de pesquisa em questão tem como foco principal os estudos da dança quanto às suas corporeidades e articulações com outras artes e campos do conhecimento, abrigando investigações em processos artísticos, estéticos, dramaturgicos, poéticos, políticos e formativos.



tanto no sentido usual de lembrança, como também das memórias do corpo que se cruzam, seguem e continuam se formando igualmente em trânsito.

Nesse sentido, vale destacar que esta pesquisa é uma reverberação das ideias desenvolvidas durante a minha graduação em dança na mesma instituição. Naquele momento, embora eu soubesse que eu estava pesquisando cenicamente práticas somáticas para acalmar o corpo por meio da respiração, da visualização e da percepção, eu não compreendia bem a sua intenção ainda. Então este trabalho insere-se nesta fase na qual há um assentamento dessa prática em que é possível olhar para a prática com uma perspectiva mais aprofundada.

Sugere-se então uma perspectiva em que a improvisação possa ser um estado de indagação corporal. Etimologicamente, a palavra indagar provém do latim *indagare* e significa 'seguir pistas' e investigar meticulosamente.<sup>5</sup> Por sua vez, investigar provém de *investigare* e significa 'seguir vestígios'.<sup>6</sup>

Ao colocar os processos de investigação e de criação como um estado de indagação corporal, busco relacionar-me por meio do movimento do corpo com as pistas e os vestígios do corpo que transita neste 'seguir' que parece persistir. Dessa forma, toda vez que sejam trazidas as concepções de indagação e de investigação, a pesquisa refere-se ao ato de seguir pistas e vestígios.

Para isso, esses processos apresentam-se como um conjunto de estratégias criativas para poder impulsionar a prática de improvisação. Atribuindo o seu caráter processual às práticas enquanto eram realizadas, procura-se não só por meio delas, mas com elas adentrar nesta indagação que é ritmada pela respiração, pela meditação e pela atenção como as estratégias criativas.

Os processos de investigação e de criação servem como pontes entre múltiplas temporalidades e espacialidades e, por isso, estabelecem relações fluidas com a memória corporal. E não se trata apenas da memória do meu corpo, mas da memória de tudo que me rodeia e entra em relação comigo, a memória do Todo. Nesse sentido, embora esses processos ocorram em um espaço de intimidade e de solidão, é crucial

---

<sup>5</sup> NASCENTES (1955, p. 275, tradução nossa)

<sup>6</sup> (*ibid.*, p. 279, tradução nossa)

ressaltar como são interrelacionais entre meu corpo e o espaço, considerados nesta pesquisa como entidades interrelacionais que dançam juntas.

A abordagem durante as práticas de improvisação considera a maneira como todas as experiências armazenadas no corpo interagem entre si em um movimento de recomposição contínua que transcende os momentos específicos da prática em si. Com isso, extrapola-se dos processos de investigação para a vida cotidiana como um modo de estar transitório em constante transformação.

Se a transitoriedade sempre foi uma característica marcante em minha trajetória, esta dissertação é percebida inexoravelmente como uma continuação deste percurso. Por isso, o início ou o fim da pesquisa não devem ser encarados como rupturas, pois este ciclo formativo de pós-graduação é um rastro que vem de um outro em curso, deixando pistas e vestígios e que visa seguir viajando pelo *espaçotempo*.

Hoje, esta dissertação aprofunda-se em determinados processos investigativos e criativos para poder dialogar com uma grande questão focal: **como a improvisação age como um estado de indagação corporal e como contribui para a recomposição de si por meio da memória?**

Esta questão me leva justamente a uma memória: *Isto é um estudo!* - eu disse na última mostra de processos em que participei em dezembro de 2023 no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro como um dos resultados de uma disciplina de pós-graduação.<sup>7</sup> Esta afirmação, começando do agora para trás, servirá de fio condutor para todo o texto, pois nela reivindico a incompletude e a artesanaria de alguém que não sabe *a priori* as respostas.

Então, não se trata de uma dança que é pensada para contar uma narrativa pronta ou para representar a realidade. Por outro lado, reforço então, é uma dança que estuda as transformações da memória e que visa sempre atualizar-se. Por meio da improvisação como parte da questão, sigo investigando os rastros do corpo em sua capacidade de transformação.

---

<sup>7</sup> Disciplina Corpo, Práticas Feministas e Dramaturgia de Testemunhos, filiada ao PPGDAN e ao PPGAC da UFRJ, ministrada pelas professoras Ligia Tourinho e Vanessa Macedo em 2023.

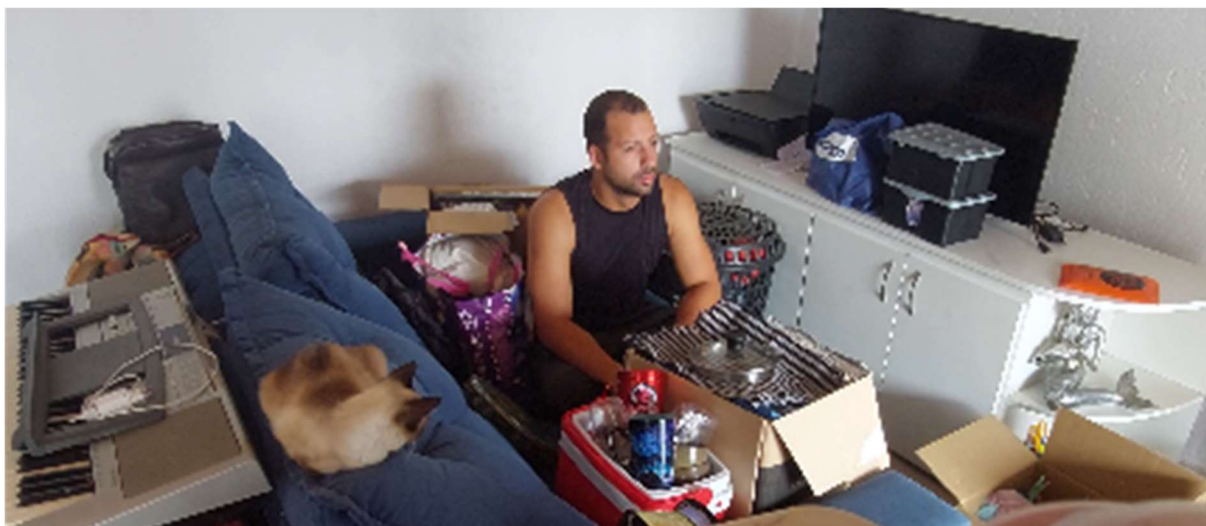


Figura 2. Bagagens em trânsito: sempre em transição. Fonte: acervo pessoal

## B. PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS

A partir das propostas metodológicas descritas pelos professores Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014),<sup>8,9</sup> em seu artigo intitulado *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*, esta pesquisa em artes parte de um paradigma pós-positivista qualitativo a partir de práticas incorporadas.

Percebe-se um caráter processual das práticas onde cada passo deu-se após o outro, cujo percurso foi traçado no próprio ato de caminhar. Intensamente imbuída então pela prática em processo, a pesquisa percebeu a necessidade de realizar procedimentos improvisacionais que foram produzidos de maneira progressiva, gradual e lenta. Isto quer dizer que cada processo de investigação não deve ser tomado em consideração de maneira hermética aos outros, uma vez que estes possuem ecos e reverberações dos precedentes.

Vale pontuar que traduzir tudo isto por meio da arte no meio acadêmico pode produzir alguns atritos da própria linguagem que tornam esse deslocamento de um meio para o outro um desafio. Nesse sentido, a partir de suas considerações de pesquisa em artes, Fortin e Gosselin (2014) apontam que o encontro do campo

<sup>8</sup> Sylvie Fortin é pesquisadora em dança na Universidade de Québec, no Canadá, especialista em educação somática, etnografia pós-moderna e pedagogia das artes.

<sup>9</sup> Pierre Gosselin é pesquisador em artes visuais e midiáticas na Universidade de Québec, no Canadá, especialista em ensino das artes para jovens e em metodologia das artes.

artístico e do campo acadêmico irá trazer então o resultado final de uma *pesquisa-criação* e que isto “implica tanto em uma obra de arte quanto em um produto baseado em texto.” (p. 6)

Considerando desde já esta pesquisa como uma *pesquisa-criação*, os resultados da mesma serão os relatos dos processos investigativos, as videodanças originadas dos processos criativos, a dissertação em sua textualidade e os materiais emergentes das investigações - incluindo as reflexões, poéticas, registros e escritas criativas -.

É imprescindível afirmar que as múltiplas práticas possuem um papel central na pesquisa pois é por meio delas que se despertam os *insights* que alimentam o próprio processo de pesquisa. Nesse viés, a pesquisadora Ciane Fernandes (2013) aponta ao longo de seu trabalho - a partir da *Prática como Pesquisa* - as particularidades de “escrever com dança” (p. 23) sem colocá-la como ilustrativa ou exemplificativa. Com isso, a autora defende a inseparabilidade entre a prática e a pesquisa, bem como também da própria construção de conhecimento:

Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição, etc) (FERNANDES, 2013, p. 25)

Para Fernandes (2013), a prática torna-se um eixo metodológico principal a partir do qual os processos de investigação e de criação da pesquisa são construídos ao longo deles:

Já as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói durante seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo(s) artístico(s). (FERNANDES, 2013, p. 23)

Baseado neste contexto em que para Fernandes (2013, p. 23) as pesquisas “nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento”, a pesquisa-criação defendida por Fortin e Gosselin (2014) aproxima-se do pensamento pós-moderno e pós-estruturalista em que é valorizada a polissemia e a pluralidade:

[...] temos o pensamento pós-moderno e pós-estruturalista que inclui pesquisas que questionam os próprios fundamentos do conhecimento e da realidade, seja apresentando a pluralidade de pontos de vista, seja mostrando os processos de subjetivação, seja jogando com a polissemia da linguagem. (FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 8)

Então, a pesquisa aglomera e agrega a prática criativa e suas conexões teóricas em uma relação interdependente em que uma não é necessariamente produto da outra, mas participam de uma rede produtiva de conhecimento. Por isso, objetiva-se produzir pensamento acerca da realidade coletando, através de múltiplas práticas, as memórias encarnadas que estão armazenados e acumulados no corpo:

[...] os artistas possuem um saber encarnado, um saber que se encontra na totalidade de sua pessoa (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação. Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados. Para fazer isso, o artista acumulará vestígios de seu trabalho de criação da mesma forma que um etnógrafo documentará os usos e costumes de uma comunidade cultural. (FORTIN E GOSSELIN, 2014, p. 10)

As investigações e as criações contam com a captação da imagem de uma câmera, de um pequeno diário de campo onde eu tenta-se escrever criativamente os transbordamentos das práticas e a lembrança enquanto relato de experiência.<sup>10</sup> Vale destacar que, embora esses registros da prática não possuíssem inicialmente uma preocupação com a lógica ou com a maneira em que seriam apresentadas, emergem em um momento posterior como videodanças contendo momentos relevantes do ato investigativo. A partir destas construções, é possível revisitar os processos e estabelecer conexões teóricas com a prática de questões disparadoras que possam ter impulsionado a prática mas cujo entendimento muitas das vezes se deu em um outro momento.

Pois o interesse primordial da grande questão focal é perceber como a prática, a partir da improvisação, evoca a memória corporal e como esta pode contribuir para a recomposição de si em sua transitoriedade. Então, procura-se colocar o corpo em um estado de fuga diante da produção e a aceleração desenfreadas, profundamente enraizadas na memória do corpo. É evidente que existe uma natureza autobiográfica

---

<sup>10</sup> É preciso pontuar que foram produzidos materiais audiovisuais das performances realizadas. Os vídeos são recortes performativos da prática com o objetivo de apresentar os resultados da pesquisa, possibilitar o acesso à prática e participar também como material de análise do processo criativo.

na relação da prática e do cotidiano, mas vale destacar como esta experiência pode ser abraçada por outras pesquisas em outros contextos que compartilhem esse incômodo diante dos excessos do hábito produtivo.

De acordo com Fortin e Gosselin (2014), todos esses procedimentos que compõem a pesquisa desde o processo de investigação até os seus registros contribuem para um aglomerado de “escritas criativas” (p. 12) que servirão como caminhos analíticos da prática. Para os autores, o próprio movimento opera também como uma escrita criativa que já existe como manifestação e construção de conhecimento. Então, a pesquisa vale-se do movimento, da videodança e do ato literal de escrever como manifestações múltiplas dessas ‘escritas criativas’ a serem utilizadas como alimento para o texto da pesquisa.

Em confluência a esta abordagem metodológica, Fernandes (2014) defende que o próprio fazer artístico está fortemente imbuído de rigor metodológico. A autora pontua que sua dimensão somática “implica numa adaptação constante a mudanças, num estado de integração dinâmica entre ser e meio – ambas categorias vivas”. (FERNANDES, 2014, p. 77)

Fernandes (2014) pontua que seu desejo não é precisamente definir um paradigma ou categorizar pertinências entre as mais diversas manifestações da arte, mas enfatizar o papel e a importância da arte como pesquisa:

Mais importante do que categorias - como dança, teatro, performance etc. -, ou enfoques – como somático, cultural, tecnológico, terapêutico, ambiental, histórico etc. - é a ênfase na arte como pesquisa, ou seja, como estados dinâmicos, imprevisíveis e auto-organizantes de criatividade, atualização e compartilhamento, em qualquer que seja a mídia ou abordagem. (FERNANDES, 2014, p. 81)

A criação, a atualização e o compartilhamento são nevrálgicos em seu desejo pelos encontros dinâmicos e integrativos. Fernandes (2014, p. 81) observa que há “memória em constante e simultânea realização, desaparecimento e auto-poiesis relacional, num encontro imprevisível com o Real.” Dessa forma, a autora defende que esta perspectiva articula questões relevantes a partir de um olhar sensível:

Associada ao soma, a performance não apenas constitui-se como ato ou evento que desconstrói o simulacro e atravessa o Simbólico em todas as suas instâncias, mas contribui de forma politicamente efetiva para a contemporaneidade, inovando modos de operar questões eminentes e

insistentemente negligenciadas, como a sustentabilidade, a inclusão, a disritmia e insatisfação generalizadas, entre outras.  
(FERNANDES, 2014, p. 77-78)

Nesse sentido, a pesquisa-criação é aqui atravessada pela autora por compreender a transitoriedade da soma em uma ecologia de materialidades e imaterialidades:

Como somas em constante equilíbrio e desequilíbrio, a pesquisa hoje tem um papel ecológico de renovar nossa compreensão e atitude como simultaneamente passivos e ativos, dançando com(o) átomos, moléculas, células, letras, símbolos, signos e universos. (FERNANDES, 2014, p. 88)

Para além do que emerge da prática, será realizada ao longo do trabalho uma revisão bibliográfica associando com as investigações em busca da improvisação como esse espaço indagador, perceptivo e ecológico da experiência.

Os autores apontam este mosaico metodológico de escrita - revisão bibliográfica, a prática, os registros fotográficos, as memórias, os relatos e as reflexões - como uma forma compositiva de etnografia pós-moderna que possui como objetivo explicitar um texto multifacetado acerca da experiência:

Na literatura de etnografia pós-moderna algo parece claro sem nunca realmente ter sido estabelecido: alguns textos enfatizam o processo de investigação, enquanto outros focam mais na forma de escrita. Diversos estudos, muitas vezes fundem os dois, mas o fato é que textos autobiográficos são diferentes de histórias, contos ou poemas.

[...]

A escrita evoca suas experiências sensoriais, visuais, táteis, mentais e espirituais. Escritos autoetnográficos geralmente não se concentram tanto na história objetiva, mas sim visam comunicar muitos aspectos da experiência pessoal do autor.

(FORTIN e GOSSELIN, 2014, p. 13-14)

## C. ORGANIZAÇÃO DA PESQUISA

A dissertação divide-se em três capítulos que se complementam progressivamente como camadas da própria pesquisa. Inicialmente, efetuei no primeiro capítulo uma revisão bibliográfica onde será abordada a perspectiva conceitual da improvisação e suas interrelações com a memória e a experiência. Pretende-se aqui delimitar este improvisado de um corpo que percebe e relaciona-se

com as *sutilezas*<sup>11</sup> em uma investigação que envolve uma composição processual de memórias.

No segundo capítulo, intitulado *decompondo memórias*, será abordado como a prática surgiu da necessidade de uma fuga do cotidiano que culminou no entendimento de que o processo de investigação representava uma forma de cuidado para o corpo que cria uma ponte dialógica entre materialidades e imaterialidades da memória.

No terceiro capítulo, intitulado *em recomposição*, coloca-se ênfase no aspecto cocriador do corpo e do espaço em que se indaga sobre os modos de existência dos corpos. Pretende-se trazer o aspecto transformador da prática por meio de reverberações da memória e o estranhamento de si na sociedade contemporânea. Dessa forma, será atribuída a capacidade da prática de ser um caminho para a desconstrução de automatismos e a reconstrução de novas versões de si.

Ao longo dos subcapítulos, pretende-se evocar os processos de investigação e de criação realizados, estabelecendo conexões teóricas, trazendo os relatos de experiência e articulando a prática no contexto acadêmico. Dessa forma, serão trazidas as experiências realizadas bem como as experiências sensoriais durante os processos de investigação e suas conexões teóricas, percebendo como cada experiência deu-se uma após a outra.

Tendo em vista esta proposta, aceito o convite de Silva (2019, p. 259) para que “sejamos cruzamento, sejamos atentos, corpo-escuta, corpo-olho, corpo-pele, corpo-todo. Sejamos com os outros, que ao expandir saibamos recolher em respeito.”

O caminho nesta pesquisa para possuir esta atenção que a autora coloca mostrou-se ser a *sutileza* do mundo. É por meio dela que faço o meu corpo centrar-se e escutar-se. E é a partir dela que a reflexão se inicia.

---

<sup>11</sup> Sutilezas é um termo adotado por mim para referir-me a tudo que passa despercebido. Embora o termo seja mais bem explorado no texto, vale ter em mente o interesse e o recorte da prática onde a improvisação está voltada para essas sutilezas e como alcançar esta relação. Então, este termo foi eleito como crucial para a minha prática e será abordado e utilizado ao longo de toda a pesquisa.





Figura 3. Fluindo pela impermanência da água. Fonte: acervo pessoal

## CAPÍTULO 1: A IMPROVISAZÃO COMO UMA INDAGAÇÃO

É possível ver o que está na sombra  
e o que está sob a luz,  
basta nos aventurarmos a escutar-olhar.  
(SILVA, 2019, p. 259)

Se Silva (2019) nos convida a perceber as sombras como uma aventura nesse *corpo-escuta*, isto também não quer dizer que seja uma tarefa tão fácil de ser realizada. Pois às vezes estamos tão fixados justamente no que já é dado na luz - o percebido - no cotidiano, a rotina pode levar qualquer ação ao hábito. Nesta metáfora de luzes e de sombras proposta pela autora, entendo essa imersão e essa aventura nesta pesquisa como um mergulho em memórias corporais por meio dos processos de investigação e de criação.

Abraçando a empreitada motivada pela autora, inicio este capítulo elegendo a improvisação como uma das inúmeras maneiras de “escutar-olhar” as *sutilezas*. Dessa forma, as investigações e as criações práticas propõem-se a exercitar essa capacidade de percepção das memórias do corpo e do espaço quando a atenção se volta para as sombras e o despercebido.

Para isso, este capítulo pretende trazer uma base fundamental acerca das investigações processuais e artísticas da improvisação, circundando perspectivas teóricas acerca das *sutilezas*, da experiência, bem como da própria improvisação. Será apresentada e articulada então a ideia do improvisado nas *sutilezas*, dando ênfase principalmente na percepção do corpo como um motor para a criação e como uma forma de pensar a experiência.

Em seguida, objetiva-se evidenciar um corpo que se aproxima ao campo da ecologia por entender-se como interrelacional e como contribui para a apreensão da experiência em suas múltiplas temporalidades. Dessa forma, será possível trazer esta prática como um portal evocador de memórias sensíveis e gestuais.

## 1.1 AS SUTILEZAS: OBSERVANDO O DESPERCEBIDO

A partir do conceito de pesquisa-criação e a prática como pesquisa trazidas como princípios metodológicos desta pesquisa, Fortin e Gosselin (2014) e Fernandes (2014) abordam em seu trabalho a pesquisa em artes onde possa ser possível em um programa de pós-graduação o desenvolvimento de uma pesquisa que seja fortemente imbuída pela prática.

No entanto, não seria incomum pensar que ainda há uma tensão no uso de métodos orientados pela intuição que desafiam muitas vezes estruturas de conhecimento já consagrados no campo acadêmico. Com isso, Fortin e Gosselin (2014) indicam que há um conflito presente na pesquisa acadêmica de artes quando apontam que o pensamento tende a ficar orientado tradicionalmente para uma perspectiva positivista:

Nós observamos que, quando os alunos entram no ambiente universitário, passam por um estágio em que já não sabem como tirar proveito de suas especialidades. Sua fonte de conhecimento profissional encontra-se, temporariamente, abalada. Eles aspiram a uma respeitabilidade, a qual, estranhamente, conectam com o modelo dominante de pesquisa, o positivismo. (FORTIN E GOSSELIN, 2014, p. 2)

Vou ao encontro da perspectiva dos autores uma vez que por vezes não seria incomum perceber-me privilegiando o raciocínio, a argumentação e a lógica em detrimento de outras formas de construir pensamento. Eminentemente, para poder continuar firme em meu caminho, foi preciso manter-me próximo à intuição, à incerteza e à dúvida para poder me lançar ao despercebido e construir esta pesquisa.

Assim como os autores, essa subjetividade e, para além dela, novas perspectivas devem ser vistas como inovação sem deixar de lado sua dimensão artística, poética e metafórica. Mas como a improvisação irá me auxiliar a indagar-me diante ao *academicismo*?

Para entalhar uma possível resposta a este questionamento, as pesquisadoras em dança Mundim, Meyer e Silva (2013) iniciam sua abordagem trazendo a improvisação como um processo de criação que pode articular discussões políticas acerca da sociedade. Para isso, as autoras oferecem uma boa crítica diante de uma

sociedade que tem enfraquecido a sensibilidade em prol do avanço tecnológico e informacional:

Vivemos num período em que estabelecemos como sociedade um padrão comportamental o qual provoca um apagamento do corpo como fonte de cinestesia e percepção sensível ao privilegiar a cultura tecnológica, as redes virtuais de comunicação usadas de modo excessivo e a proliferação de informações dispostas sem complexidade, prontas para serem absorvidas e consumidas. Pensar a arte e a dança neste contexto já se configura como uma prática deslocada. Deslocada, pois apesar de lidar com este contexto, tem a capacidade, de certa forma, de revertê-lo em novos processos e refletir sobre os próprios fazeres. Assim, provoca outros modos de convivência que passam pela percepção da realidade e a proposição de novas perspectivas a partir dessa identificação associada à reflexão.  
(MUNDIM, MEYER, SILVA, 2013, p. 2)

Atravessado pelas autoras, as *sutilezas* referenciadas pela pesquisa ao longo de todo o texto são consequências desse apagamento sensorial promovido pelo excesso de informação e de consumo desenfreado que muitas vezes se tem na vida cotidiana.

Dessa maneira, torna-se sutil<sup>12</sup> perceber o corpo que se torna automatizado e habituado, como Silva (2019) denuncia, diante dessa rede de sistemas que normaliza e privilegia as experiências que são efêmeras e instantâneas. Ao ter esta situação como algo normalizado pelos espaços que ocupamos, não questionamos normalmente o porquê dessas automatizações e como elas permanecem despercebidas em uma contínua repetição do cotidiano.

Os processos de investigação e de criação na pesquisa por meio da improvisação neste contexto poderia auxiliar-nos a refletir por meio de novas perspectivas sobre o próprio fazer da dança. A partir das autoras, essas práticas poderiam ser vistas como um “modo de conduzir as relações” (MUNDIM, MEYER E SILVA, 2013, p. 2) do corpo e o espaço no constante risco de “colocar-se em vida”. (MUNDIM, MEYER, SILVA, 2013, p. 3)

---

<sup>12</sup> De acordo com Nascentes (1955, p. 481), sutil provém do termo latino *subtile* que significa aquilo que é fino e delgado, mas cuja origem etimológica possui relação com o que está por debaixo do tecido. A ideia da sutileza está então construída em cima desta significação onde o despercebido é aquilo que esconde-se atrás dos tecidos do corpo, do espaço e da memória. Dessa forma, *sutilezas* é um termo desta pesquisa que está simultaneamente vinculado, por um lado, aos hábitos e aos automatismos e, por outro, às minuciosidades do espaço. Esta ponte promovida pelo termo *sutilezas* visa enfatizar e circundar o despercebido como um motor de investigação e de criação por meio da improvisação.

Isto quer dizer que os processos desenvolvidos não são apenas o resultado da pesquisa, mais precisamente o meio pelo qual as relações são tecidas e conduzidas, a partir das quais as reflexões emergem acerca do próprio corpo em sua sociedade. Por isso, improvisar enquanto indagação nesta pesquisa torna-se um ato de pensar acerca das relações. Então, torna-se crucial compreender que estas práticas foram para mim além da construção de formas em tempo real, sendo também *uma maneira de pensar* em tempo real.

A pesquisa sugere que estes processos visitam e reveem os automatismos e os hábitos frente a essa aceleração informacional e produtiva. Justamente, Mundim, Meyer e Silva (2013, p. 3) apontam como uma vez percebidos esses hábitos, estes já estarão afetados de alguma maneira. Nesse sentido, as autoras destacam que os hábitos “podem até parecer os mesmos, mas se nos conscientizamos para agirmos sobre eles, eles já se modificarão.” (MUNDIM, MEYER e SILVA, 2013, p. 3)

Então, improviso em *sutilezas* para pensar e modificar hábitos em um fazer que tenta fugir do automatismo. A partir de sua ideia de “sair do estado de ser crítico para o estado de fazer crítico” (MUNDIM, MEYER e SILVA, 2013, p. 4), busco refletir a partir de práticas de improvisação a maneira como eu danço e, conseqüentemente, como eu me apresento diante do cotidiano.<sup>13</sup>

É preciso considerar que esse processo não é homogêneo, mas múltiplo e diverso,<sup>14</sup> o que nos permite ver a improvisação como um evocador de memórias e de discussões, onde fazer torna-se pensar. Nesse sentido, as autoras apontam como a improvisação é um processo de composição entrelaçada de movimentos, ideias, memórias e sentimentos:

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. [...] É fazer

---

<sup>13</sup> Este comentário motiva-se por não tratar-se de uma representação de narrativas ou de personagens, e ainda que considero-me um dançarino que dança todos os dias em todas as horas. Dessa maneira, os limites do cotidiano e da arte borram-se em uma vida que é completamente imbuída de dança.

<sup>14</sup> Refiro-me a que não foi seguido um método sistematizado repetidamente ao longo do processo e que a maneira em como eu me relacionava com a prática dependia diretamente de outras materialidades - como o espaço, o estado fisiológico do corpo, aspectos físicos do ambiente e outros - e imaterialidades - como o estado emocional, psicológico, espiritual e emocional, bem como as próprias memórias armazenadas no corpo que reverberavam durante a prática -.

pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. [...] É o espaço das microrupturas como microrevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações. (MUNDIM, MEYER e SILVA, 2013, p. 5-6)<sup>15</sup>

O caminho é percorrido descobrindo, experienciando ou mais interessante como as autoras pontuam, “pensar fazendo” acerca das relações e como elas reverberam novas memórias de uma criação à outra. Persistindo nesse “seguir” da transitoriedade das transformações, é possível perceber hoje o seu caráter processual ressonante de processos precedentes e, inclusive, previsões de processos posteriores.

Nas reverberações, nos ecos e nos cruzamentos das relações, é possível perceber a minha prática de improvisação como um ato de perceber a memória não apenas como uma mera lembrança sem ação, mas um constante estado de transformação ativa a partir da mesma.

Em confluência com as autoras, lembrar não é uma atividade passiva, mas justamente uma ação proativa:

Lembrar é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, "fazer" alguma coisa com ela. O verbo "lembrar-se" faz par com o substantivo "lembrança". O que este verbo designa é o fato de que a memória é "exercitada". A transformação incessante do "agora" em "não mais", e do "ainda não" no "agora". (MUNDIN, MEYER e SILVA, 2013, p. 12)

Tendo em vista em como a memória é esse o processo de transformação ativo durante a improvisação, a pesquisadora em dança Neylla Silva (2019), ao retomar a citação pertencente ao seu artigo intitulado *A hora do Corpo*, estabelece uma provocação para compreender o corpo como um jogo de luz e de sombras. Para a autora, este jogo requer o desejo de aventura em uma escuta dita *extraordinária* - entendida pela pesquisa como uma parte ativa do processo em perceber as *sutilezas* e as memórias -:

O convite deste texto é perceber o momento, o movimento, o instante do corpo. É ser o menino que, com as mãos, segura o outro e vê. Captar a imensidão que habita o corpo e eclode em acontecimento poético.

---

<sup>15</sup> As autoras apontam que o termo composição em tempo real é normalmente associado com o pesquisador português de dança João Fiadeiro. Embora seus métodos particulares não sejam referenciados pelas práticas que serão abordadas neste texto, as aproximações das concepções da improvisação de acordo com o ponto de vista de Mundim, Meyer e Silva (2013) são importantes para poder perceber a investigação improvisacional como uma composição que se dá no ato de fazer, em tempo real no sentido mais amplo.

Nesse mergulho no ver, compreender a dança enraizada na vida. Dança que se alarga e acontece em palcos não convencionais. Dança que se revela na relação com o outro e nos permite compor o tempo.  
(SILVA, 2019, p. 251)

As investigações então partiam da ideia de perceber o momento, o movimento e o instante do corpo em uma escuta extraordinária que revela as *sutilezas* - perceber a hora do corpo -.

Silva (2019, p. 252) segue seu raciocínio abordando como o nosso corpo é pensamento e memória, o que me leva a pensar que parece haver uma articulação entre o pensar da prática e o lembrar por meio da improvisação. No entanto, em consonância ao enfraquecimento sensorial promovido pelos hábitos produtivos e desenfreados, a autora também critica como os tempos modernos fazem o corpo anular-se e desfragmentar-se em um ensurdecimento de si que o impede de fruir suas potencialidades sensíveis:

Estamos diante de uma era de muitos sons, que anulam a voz do corpo e, por vezes, deparamo-nos com o corpo próprio perdido no que vê e toca.  
[...]  
É deste corpo próprio que trata a corporeidade: o corpo já nos é próprio, mas, ensurdecemos e, por vezes, precisamos reafirmar esta propriedades e nos assentarmos no espaço que ocupamos: então, o que ocupo?  
(SILVA, 2019, p. 252-253)

Novamente, as *sutilezas* apresentam-se por meio da autora como resultado de uma anulação do corpo diante do excesso. Para poder improvisar em *sutilezas*, o meu interesse era, inicialmente, colocar o corpo afastado dessa anulação e desse ensurdecimento que Silva (2019) critica.

Tem-se sua provocação e sua interpelação para ocupar o espaço reafirmando a corporeidade e assentando o corpo. Por isso, a pesquisa iniciou-se com práticas de investigação e de criação a partir da improvisação em um desejo por isolamento.

A ideia de isolar-se estava associada à ideia de afastar-me da urbanidade. Um afastamento do trabalho exaustivo, do estudo bancário, da relação tóxica com o dinheiro, da conexão eterna com a internet, do som constante dos transportes e da produção excessiva.

Com um desejo por reconexão com o mundo e comigo mesmo, trata-se do afastamento de todos esses ruídos que, como apontado pela autora, “ensurdecem” o corpo. Uma pausa do excedente e uma parada da preocupação contínua na curiosa e paradoxal necessidade de isolar-se para poder sentir-se conectado com o Todo.

Estas práticas foram pensadas como uma fuga a uma sensação diária de reiteração produtiva de automatismos e de hábitos inscritos no corpo justamente para entendê-los por meio da prática. Ao longo do tempo do processo, a pesquisa sugere que este isolamento e este afastamento se referiam ao acesso a um estado corporal diferente que não dependia necessariamente do local físico, mas de uma intencionalidade. Então, a improvisação concebe um estado de pensamento em ação em que o conhecimento é construído no fazer em tempo real frente ao despercebido.

Quando tomamos ações efetivas que ocorrem nesta lógica perceptiva de *sutilezas*, a observação é um elemento crucial de apreensão da experiência. Não somente visual, mas um estado de observação com todos os sentidos. Pois ao observar com o corpo direcionamos atenção e intencionalidade ao espaço.<sup>16</sup>

Enquanto é uma maneira possível de improvisar, é também uma maneira peculiar de ver o mundo. Observo com o corpo tudo que encontro pelo caminho. Observo cada objeto, cada espaço, cada palavra. Sinto cada brisa, cada feixe de luz e cada vibração. Percebo cada movimento, cada padrão e cada hábito. Cada grão de areia da praia. Isto é ***observar as sutilezas***.



Figura 4. Memória como um grão de areia. Fonte: acervo pessoal

---

<sup>16</sup> Etimologicamente, observar é composto pelo prefixo ob - em direção a algo - e o radical servare - manter, guardar-. (NASCENTES, 1955, p. 359)



Busca-se nesta observação pensante evidentemente uma catarse sobre si mesmo e, nesse sentido, Silva (2019, p. 253-254) aponta que a dança pode contribuir nesta transformação abordando o cuidado de si em uma abertura para o outro. Para construir o pensamento encarnado por meio do movimento, a autora tece uma relação intrínseca entre dançar e perceber no que ela chama de “agir com cuidado”.

Então, para observar as *sutilezas* é preciso agir com cuidado. Esse cuidado pode ser entendido simultaneamente como uma atenção mais aguçada ou ainda como um afeto com o outro. Em seguida, a autora destaca a importância de investigar as questões do corpo por meio da corporeidade nessa interseção entre afeto e atenção:

A corporeidade é o real do corpo, torna-se cada vez mais difícil a investigação por caminhos teóricos que tentem explicar ou analisar: é preciso percebê-lo e isto nos libertará de sínteses que tentem uma resposta e nos colocará de frente com a questão: O que seria isto, o meu corpo? E, ao chegar neste lugar, podemos compreender a corporeidade como uma questão que se dá no corpo. (SILVA, 2019, p. 255)

A observação cuidadosa das *sutilezas* pode ocorrer por múltiplas ações e procedimentos. Isto poderia ser, por exemplo, escutar o som mais baixo e mais distante possível de uma folha caindo no chão. Ou poderia ser sentir as vibrações mais fracas e espaçadas da terra e da água pelos pés. Ou ainda, ser empurrado pela brisa mais lenta que o ar possa gerar na minha pele. Tudo isso como uma busca e uma insistência incessante pelas *sutilezas* como investigação e criação.

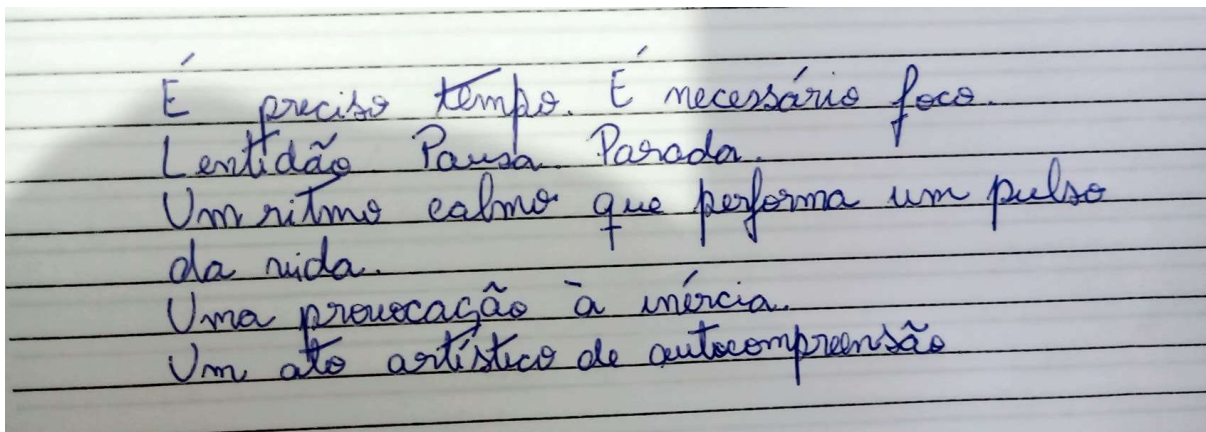


Figura 5. Escrita criativa sobre o processo. Fonte: acervo pessoal<sup>17</sup>

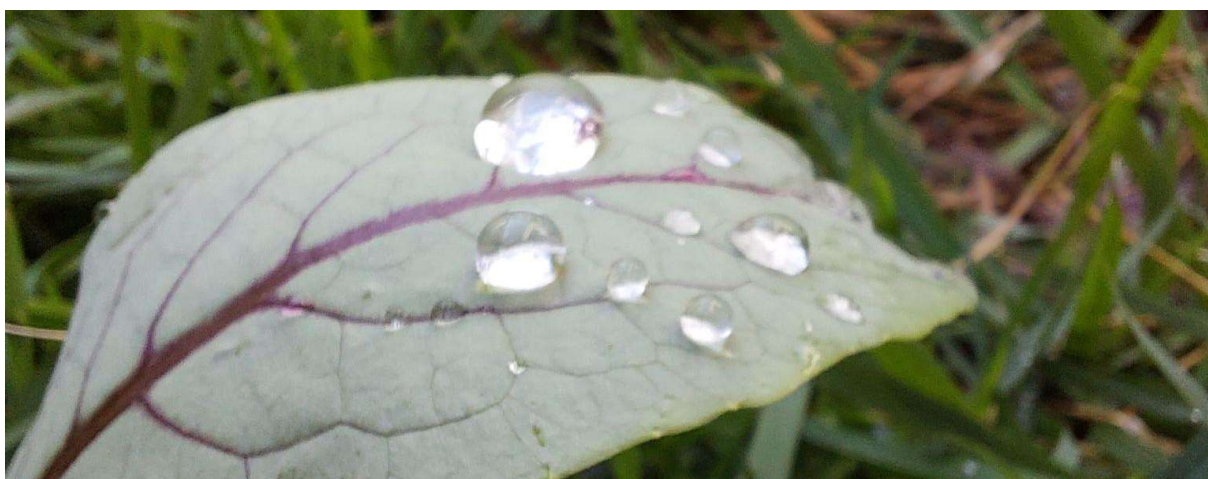


Figura 6. Gotículas que caem em uma folha. Fonte: acervo pessoal

Após uma chuva intensa com infinitas gotas de água que fluem, caem e repousam nos corpos, as formas alteram-se diante dos nossos olhos.

Beirando o despercebido, observo a transitoriedade através das *sutilezas*.

<sup>17</sup> É preciso tempo. É necessário foco. Lentidão. Pausa. Parada. Um ritmo calmo que performa um pulso da vida. Uma provocação à inércia. Um ato artístico de autocompreensão.

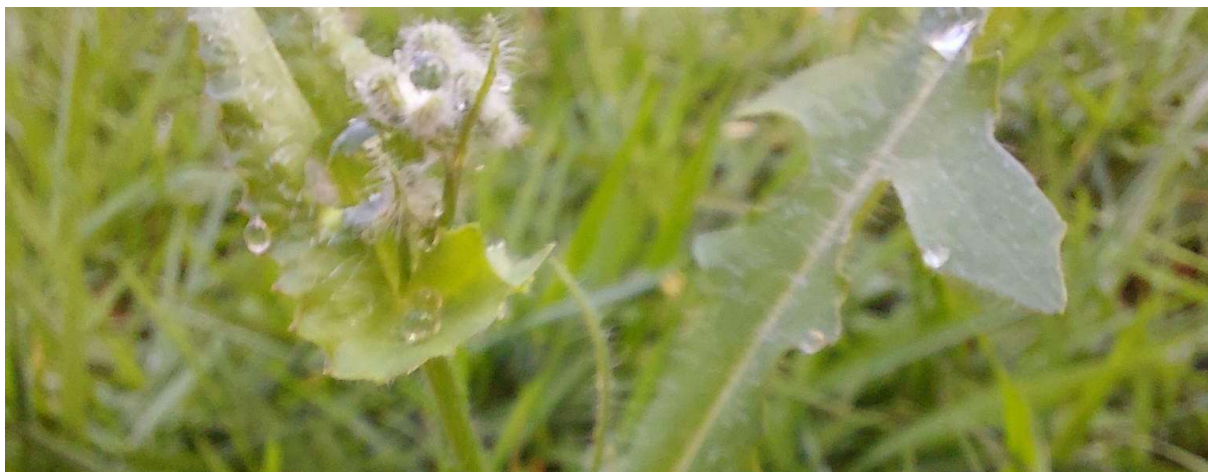


Figura 7. Submerso em água, ar e terra. Fonte: acervo pessoal

## 1.2 CRIANDO PISTAS: IMPROVISO COMO TRANSFORMAÇÃO

Diante do contexto desta prática onde observa-se a transformação das *sutilezas*, torna-se fundamental trazer perspectivas teóricas que circundam a prática de improvisação, pois é prudente considerar que “improviso” trata-se de um termo consideravelmente amplo que possui múltiplas significações de acordo com o campo de pesquisa em que está inserido.

A prática improvisacional desenvolvida durante a pesquisa em questão é resultado de múltiplas formações e experiências ao longo da vida. Dessa forma, não há uma homogeneidade metodológica explícita ou uma linha técnica específica construída em minha formação. Isto quer dizer que a memória corporal imbricada na improvisação é composta por fragmentações metodológicas das origens mais diversas. Ou seja, ora utiliza-se o sensorial e o espaço como inquietação, ora o acaso e a efemeridade, ora a análise reflexiva do ato performativo. Ou ainda, uma simultaneidade de todos estes elementos.

Conseqüentemente, podemos considerar que a prática improvisacional à qual é feita referência pela pesquisa possui influências e reverberações - em diferentes graus - de práticas de dança moderna (séculos XIX e XX), pós-moderna (décadas de 60 e 70) e dança contemporânea (década de 80 em diante). Afinal, não se trata especificamente e unicamente das práticas improvisacionais desenvolvidas, por

exemplo, por Steve Paxton, Anna Halprin, Rudolph Laban ou Merce Cunningham, nomes célebres que legitimaram e difundiram os seus estudos em improvisação, contendo suas particularidades e recortes investigativos.<sup>18,19,20,21</sup>

Embora haja possíveis interseções e aproximações conceituais como ecos de práticas que estes e outros autores construíram ao longo da sua carreira - como a natureza relacional e incerta do improviso ou ainda a articulação da presença e da atenção -, os procedimentos não são baseados diretamente nos mesmos. Isto porque a improvisação, como visto previamente, é um termo abraçado por diversos contextos.

Nesse sentido, a pesquisadora Mara Guerrero<sup>22</sup> (2008, p. 9-10) aponta a natureza geral do termo improvisação e como ele exige um detalhamento meticuloso para não cair justamente em uma significação universal. Por isso, a autora se propôs a classificar modos de uso e de aplicação de diferentes tipos de improvisação, pontuando suas origens e influências, bem como separando-os por um lado pela existência ou não de acordos prévios e por outro pelo seu uso em criação ou roteirização.

Guerrero (2008) aborda ao longo de seu trabalho a improvisação quanto um forte articulador de frescor e espontaneidade em uma lógica de ruptura de hábitos armazenados no corpo.<sup>23</sup> Nesse sentido, a autora afirma que até a improvisação mais desprovida de acordos prévios é orientada por certas 'restrições' - em seus termos -

---

<sup>18</sup> Steve Paxton foi um dançarino e coreógrafo norte-americano, um dos pioneiros da dança contemporânea e contribuiu para a construção do Contato-Improvisação nos anos 70.

<sup>19</sup> Anna Halprin foi uma coreógrafa norte-americana, influente no movimento da dança pós-moderna e inovadora por utilizar a dança como instrumento de transformação social e cura nos anos 50.

<sup>20</sup> Rudolph Laban foi um teórico e coreógrafo húngaro que contribuiu para a compreensão e análise do movimento no início do século XX.

<sup>21</sup> Merce Cunningham foi um coreógrafo norte-americano que introduziu o acaso e a tecnologia à dança a partir dos anos 40, participante do movimento da dança moderna.

<sup>22</sup> Mara Guerrero é professora e pesquisadora em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), enfatizando em sua pesquisa processos de composição e de improvisação.

<sup>23</sup> "Buscam evitar padrões habituais na tentativa de obter "frescas" soluções para as configurações da dança. As repetições e insistências de hábitos incomodam vários artistas, que desenvolvem treinamentos com objetivo de evitar essas tendências. Como ser bem sucedido, optando por "combater" uma condição básica de sobrevivência, como a instauração de hábitos? Conseguimos viver livres e soltos no mundo para apreciá-lo sempre com o frescor da primeira vez? Podemos evitar o aprendizado ou criar desvios constantes nas experiências de modo a não estabelecer referências? A resposta positiva a essas questões parece pouco provável, porém, a imprevisibilidade operante durante a improvisação instiga tais questões e desejos." (GUERRERO, 2008, p. 10)

ancoradas à experiência do improvisador, ao contexto e às condições em que o corpo está inserido, incluindo suas próprias memórias corporais.<sup>24</sup>

O que a autora parece sugerir é que há uma convergência no campo diante de um incômodo frente a esses hábitos e que a improvisação se destaca por ser uma forma compositiva que se propõe a uma certa 'fuga' - "hábito em mudar hábitos", como afirma - construída em tempo real.<sup>25</sup>

Então, os processos de investigação e de criação realizados nesta pesquisa poderiam ser vistos, a partir da perspectiva de Guerrero (2008), como práticas de improvisação com acordo prévio baseado em uma criação. Isto porque entrar em relação com as *sutilezas* requer uma certa relação específica com o espaço e ainda propõe *restrições* investigativas no ato criativo, o que poderia ser visto como um certo tipo de 'acordo' para o processo.<sup>26</sup>

Ainda, a autora considera a prática de improvisação como uma obra aberta, em que se desdobra processualmente em tempo real:

Pode ser considerado uma 'obra aberta', que agrava e explicita condições inerentes a todas as obras artísticas: nelas, pesquisa, produção e apresentação se configuram na idéia de processualidade. Não existe obra ideal pré-elaborada, e sim composições organizadas a partir de possibilidades emergentes durante sua própria ocorrência. A imprevisibilidade observada e experimentada pelo artista tende a ser adotada como a principal característica da improvisação, que promove modificações de seqüências e encadeamentos motores, alterando, em tempo real, as relações que definem a estrutura compositiva. (GUERRERO, 2008, p.16)

É interessante perceber a composição a partir de sua ideia de abertura processual, pois ao considerar os meus processos de investigação e de criação como uma composição aberta, coloco-me em estado de busca, de rastreamento e de mapeamento com um certo grau de incerteza.

---

<sup>24</sup> "Pode-se notar que há sim certos acordos sobre suas possibilidades de realização, sejam eles relativos aos treinamentos compartilhados ou à combinação de certas "normas" de conduta para improvisar ou aos padrões de ações cotidianos de cada improvisador, por exemplo [...]" (GUERRERO, 2008, p. 14)

<sup>25</sup> "Na improvisação há seleção de movimentos, de relações com outros corpos, com contexto presente, com outras linguagens, entre outras, sua distinção está em realizar tais seleções compositivas durante sua ocorrência. Sendo assim, não conta com seleções previamente estabelecidas acerca do desenvolvimento da obra, não há necessariamente uma ordenação de ocorrências, pois a configuração é proposta em tempo real." (GUERRERO, 2008, p. 14)

<sup>26</sup> O termo restrição é utilizado por Guerrero (2008) para apontar a ilusão de uma suposta liberdade total do improvisador diante da prática. Dessa forma, não há um sentido negativo da palavra, mas um recorte rico dentro do qual é possível explorar as possibilidades do movimento.

Dessa forma, podemos enfatizar que o primeiro esboço da minha prática de improvisação como uma indagação corporal diz respeito a como é produzida em tempo real, como é um processo compositivo com as *sutilezas* e ainda como é uma obra aberta diante a sua processualidade.

Com isso, a pesquisa alia-se ao pesquisador em artes cênicas Marcelo Lazzarato<sup>27</sup> (2003) quando trata o improvisado de uma maneira nevrálgica para sua pesquisa acadêmica e artística. Para o autor, há uma relação entre a prática de improvisação, o pensamento e a experiência:

O ator por ser alguém que encontra na prática sua razão de ser, seu entendimento, necessita da experimentação para compreender seus processos criativos. Ele não é um teórico que encontra unicamente no pensar a chave de sua existência: não é somente o conhecimento racional, mediato que é válido para ele. Ele também está sujeito à experiência, levando em conta os sentimentos e as vontades frente a ela. Seu conhecimento não é, portanto, somente do tipo racional-discursivo, mas também, do tipo irracional-intuitivo. A experiência o transforma pois o desequilibra. (LAZZARATO, 2003, p. 21- 22)

Lazzarato (2003) aponta que a experimentação é necessária para o improvisador para compreender os seus processos criativos a fim de construir conhecimento. Para além de perceber-se como um investigador que pesquisa para além da racionalidade, o autor leva-me a refletir primeiro na prática como uma forma de entendimento não puramente racional - uma possível forma de construir conhecimento sobre memórias corporais emergentes da própria investigação -.

Voltado para esses intercâmbios de energia enquanto gera-se a forma, permito-me ser atravessado pelo espaço e pelas diversas temporalidades da memória para criar *insights* sobre a própria existência e as possibilidades de transformação. De fato, é preciso pontuar que se lida com os desejos, expectativas e ansiedades.

Vale destacar que improvisar não seria fazer uma coisa qualquer e muito menos fazê-la de qualquer maneira, uma vez que entra em contradição com a ideia de “agir com cuidado”, como visto previamente. Tampouco seria prudente pensar que improvisar requer uma metodologização rígida, uma vez que Lazzarato (2003, p. 20) aponta como seria contraditório um método rígido para a improvisação justamente por

---

<sup>27</sup> Marcelo Lazzarato é pesquisador de teatro com ênfase em improvisação, direção teatral, interpretação teatral e dramaturgia cênica.

acreditar que esta não é necessariamente um fim - a finitude -, mas um meio para obter a compreensão de si:

Assim, nunca se falou e nem é possível falar em um método de Improvisação, pois traria em si uma contradição incontornável. Um método traz em sua essência uma ideia de finitude, acabada, uma fórmula pela qual se chega a um resultado já comprovado e verificado. Ora, a Improvisação é exatamente o oposto. Ela nunca será um fim e sim um meio. (LAZZARATO, 2003, p. 20)

Se não se trata de fazer qualquer coisa de qualquer maneira e trata-se de um meio condutor, é preciso então lançar um olhar mais existencial sobre a improvisação como uma manifestação da subjetividade e pensamento. Assim como Lazzarato (2003), parte-se da perspectiva de que a improvisação é um meio para expressar o desejo e a necessidade armazenados no corpo:

Improvisação é coisa séria. Não pode ser entendida apenas como 'gambiarra', como mascaramento de um erro, mas sim como meio de acesso à criatividade. É através dela que o ator encontrará o meio pelo qual expressará suas necessidades e desejos. (LAZZARATO, 2003, p. 26-27)

Partindo da escuta extraordinária, as ansiedades, as expectativas, os desejos e as necessidades que Lazzarato (2003) indica - entendidos pela pesquisa também como manifestações da memória - tornam-se *sutilezas*. Pois estas estão muitas das vezes estão ocultas ou despercebidas.

Sugerindo que improvisar pode ser uma forma de criação, sempre ocorre o transbordamento de algo. Um ruído remanescente da prática. Simplesmente algo que foge ao conhecido e ao dado. Por isso, o improviso atua como uma forma de indagação que transborda e revela memórias armazenadas no corpo.

Para perceber esta relação da prática com o transbordamento do sabido, propõe-se visitar a origem etimológica da palavra *improviso* - *improvisus*<sup>28</sup> - que significa algo que não foi previsto. Dessa forma, improvisar corresponderia à ação de entrar em relação com o presente tal como ele é percebido. Por outro lado, improvisar culmina simultaneamente no ato de fazer o 'agora' e na emersão de memórias no próprio ato. Este entrelaçamento temporal é percebido pela pesquisa como uma manifestação de pensamento e de construção de conhecimento que revela não só a

---

<sup>28</sup> De acordo com Nascentes (1955), a palavra deriva de in - não - e proviusus - previsto - que por sua vez deriva de pro - à frente, além - e video - ver, saber-. Dessa forma, poderíamos tratar o improviso como o que é realizado sem saber o resultado.

sua natureza investigativa e criativa, mas também uma natureza reflexiva sobre si mesma.

Justamente, esta concepção dedica-se a lançar foco ao que Lazzarato (2003, p. 24) nos conta quando acredita fortemente que “o improvisado faz o corpo pensar”:

Abole a divisão corpo/mente. Razão e sensibilidade juntas processando os mais variados estímulos e respondendo a eles de maneira completa, inequívoca; pois nesse estado (corpo pensando), não há certo e errado, não há juízo de valor, muito menos maniqueísmos e dicotomias; o que há é o processo da dualidade, constante, entrelaçando-se em espiral como o DNA, como o anel de Moebius, onde figura e fundo coexiste, significando e dependendo um do outro. (LAZZARATO, 2003, p. 24)

Transcendendo desde já a dicotomia corpo/mente,<sup>29</sup> o autor acredita que o pensamento não é reservado à mente e à parte do corpo como instâncias separadas e sim como a construção de relações e a integratividade do corpo no mundo.

Neste contexto de processos de investigação, pensar com o corpo seria participar desta integratividade, de acordo com Lazzarato (2003). Então, considera-se que há um pensar que integra a prática e que não é um raciocínio baseado puramente em fatos, argumentos e objetividades, mas em impressões, sensações e subjetividades.

Quando Lazzarato (2003) aponta que improvisar faria o corpo pensar, leva-me a pensar em uma estratégia de retroalimentação onde há um atravessamento entre todas as entidades ali presentes. Ou seja, ao invés de ser um pensamento individual, forma-se um pensamento em conjunto. Uma percepção que se transforma a cada momento e um pensamento armazenado nos espectros corporais que permeiam a existência. E ao desvelar as relações entre as entidades percebe-se a memória do corpo.<sup>30</sup>

Ainda acredito que é preciso insistir mais sobre esse pensar. Pois se a pesquisa sugere que, por um lado, que a improvisação pode ser vista como uma indagação corporal e, por outro, que a improvisação ‘faz o corpo pensar’, temos que considerar

---

<sup>29</sup> A pesquisa parte da concepção integral do corpo onde não há uma separação racionalista da mente em detrimento do corpo. Dessa forma, toma-se como premissa que o “corpo” e a “mente” são manifestações da mesma unidade.

<sup>30</sup> Ora me refiro ao meu próprio corpo, ora ao corpo do espaço ou ainda ao corpo integrado ao mundo. Vale o interesse justamente não separar estes corpos pela escrita, sendo o objetivo confundir estes termos apenas nomeando neste trabalho como *corpo*.



que indagar e pensar são ações relacionadas e completamente imbricadas, neste contexto.

Transitando etimologicamente pela palavra pensar, o termo latino *pensare* significa simplesmente o ato de refletir. (NASCENTES, 1955, p. 389)

Porém, a partir da origem etimológica inglesa de seu equivalente *to think*, Onions (1966, p. 917) aponta que significa 'causa que faz aparecer para si mesmo'.<sup>31</sup> Em outras palavras, pensar seria o que desvela algo para si.

Esta última ideia é interessante ao considerarmos o ato de improvisar como uma forma de pensar, uma vez que, a partir da improvisação, a memória corporal é desvelada enquanto é dançada.

Entender a improvisação simultaneamente como um estado de pensamento e de indagação nos induz a compreender esta ação de rastrear e de revelar, respectivamente. Buscar e descobrir. Mapear e deixar aparecer. E é justamente nesse revelar, descobrir e deixar aparecer que a improvisação abre espaço para a transformação.

Para podermos perceber esta transformação com uma imagem, valho-me sempre de uma conexão peculiar e metafórica com as águas. Interessa-me pensar sobre a memória nessa improvisação como uma grande cachoeira em que se tem um fluxo intenso de águas cristalinas - um fluxo inimaginável repleto de memórias do mundo inteiro -.

Este fluxo golpeia as minhas costas e impulsiona energicamente o meu corpo para frente enquanto este resiste contra esta força. O corpo parece insistir em apegar-se ao que o mundo já é - ao hábito - e exercer uma força resistente contra esta oportunidade de mudança para não despencar totalmente. A queda da própria altura.

---

<sup>31</sup> To think provém do termo *þyncan*, pertencente ao inglês antigo (Old English), que significa "cause to appear to oneself". (ONIONS, 1966, p. 917)



Figura 8. Um eu em 2010. Fonte: acervo pessoal



Figura 9. Um eu em 2023. Fonte: acervo pessoal

Quando a pesquisa afirmou inicialmente que *isto é um estudo de si e, agora, igualmente como um estudo da transformação*, compreende-se o imprevisto como uma manifestação da própria transitoriedade.

Ao mover-nos nos fluxos da memória como uma maneira de indagar e pensar ou rastrear e desvelar, transformamos não só as *sutilezas* das minhas águas, mas também as águas da cachoeira.

### 1.3 TEMPO E INTENÇÃO: A EXPERIÊNCIA A PARTIR DAS SUTILEZAS

Entender o interesse da pesquisa pelas sutilezas tem relação com a minha religião budista, na qual o conceito *anicca* (impermanência, em páli) é uma constante em meu estilo de vida. *Anicca* seria uma das três marcas da existência trazidas há cerca de 2500 anos atrás pelo Buda Shakyamuni, reforçada inclusive em suas últimas palavras para apontar que a vida é sempre imbuída de uma natureza transitória. Dentro deste contexto, penso a minha prática como uma extensão desta porção de mim e que possui igualmente esta natureza em perceber a experiência durante a improvisação.

Com o ritmo desenfreado repleto de excessos da vida cotidiana, vale destacar que nem sempre é simples perceber a experiência da transitoriedade em sua processualidade, em sua amplitude e em sua profundidade. Pois afinal torna-se desafiador perceber a *sutileza* quando estamos repletos e embriagados de excessos que se mostram comuns.

Partindo desta concepção, faz parte de mim aproveitar o que existe em um determinado espaço e tempo até que se transforme. Quando um momento cessa, outro surge - como é dito tradicionalmente através de *anicca* -.

Nesse sentido, possuir uma atenção ampliada para as sutilezas demanda uma intencionalidade diante da própria maneira de perceber a experiência, o que tornaria realmente a escuta *extra-ordinária*.

Nesse sentido, o filósofo Jorge Larrosa (2015) aborda em seu trabalho, intitulado *Tremores: escritos sobre a experiência*, a maneira como a experiência é vista na sociedade contemporânea observando estes desafios. Segundo o autor, a experiência é levada a sua destruição quando inserida em um contexto sociocultural que privilegia a racionalidade em detrimento de outras manifestações de inteligência.

O autor posiciona-se criticamente frente a este sistema apontando que pensar tem relação também em como lidamos com as estruturas do saber e da experiência:

E pensar não é somente "raciocinar" ou "calcular" ou "argumentar", como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a

ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso. (LARROSA, 2015, p. 16-17)

Alinho-me ao autor a partir do momento que percebo o desafio de transcender o hábito de busca da racionalidade, da lógica e da argumentação. No entanto, os processos de investigação por meio da improvisação cultivam uma intenção mais empática e intuitiva com a prática em que não precisaria necessariamente uma lógica racional.

Então, não se trata de mover-me durante as improvisações 'por causa disso ou aquilo' ou 'em consequência disto ou daquilo' em uma lógica de causalidade racional. Por exemplo, não raciocino que irei mover o meu braço ou a minha perna porque uma árvore se moveu, mas por estar em sintonia com o espaço o braço ou a perna irá ser movida conjuntamente com as árvores, as águas, os ventos e as memórias. Dessa forma, as movimentações emergiam a partir das sensações em uma sintonia com os ritmos, percebendo os fluxos do espaço, e não necessariamente por meio de uma mimese da realidade.

Segundo o autor, a experiência está associada aos afetos que ocorrem pelo atravessamento do sujeito e o mundo em uma encruzilhada de afetos. No entanto, Larrosa (2015, p. 18-22) aponta como o excesso da informação e a aceleração da sociedade contemporânea estão relacionadas de alguma forma a uma anestesia do acontecimento e da experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. (LARROSA, 2015, p. 18)

Sua crítica frente a esses hábitos de excesso e de aceleração é uma grande influência na minha pesquisa para perceber a 'anestesia do acontecimento' - o que não nos toca, em seus termos -. Assim como o autor, penso que tudo passa tão rápido e repleto de informação que nossa capacidade de perceber as *sutilezas* é enfraquecida. Dessa forma, essa 'anestesia do acontecimento' é automatizada no corpo e torna-se justamente também uma *sutiliza* na forma de memória.

Esta reconcepção não se refere somente aos processos de investigação, mas a uma atitude ao cotidiano. Em um hábito pessoal de andar observando e tirando fotos, um dia observei um jarro curioso com uma planta ao lado da entrada de um mercado da cidade. Totalmente rachado e, mesmo assim, mantinha a sua forma.

Quando observo curiosidades como esta, tiro fotos sem saber necessariamente ainda o que aquilo provocaria em mim. Meses depois aquilo que eu fotografo retorna a mim de uma outra forma em que é possível estabelecer uma conexão com o todo da pesquisa. Para construir este texto, revisito constantemente a minha galeria de *sutilezas* fotográficas e videográficas - ver Apêndice B - para poder entender o que chamou a minha atenção, o porquê de ter me cativado e o que me faz refletir.

Ao ver a foto deste jarro em específico, associei o meu corpo a esta textura que mantém uma forma, realizando movimentos e tendo comportamentos definidos pela forma, que racham buscando novos caminhos e formando múltiplas bifurcações para transformar-se.

Este corpo torna-se um espaço de rupturas que transformam o próprio espaço ao redor e a maneira como ele é percebido.



Figura 10. Percebendo um vaso quebrado transformando-se. Fonte: acervo pessoal

Assim como o vaso conservava sua forma e sua memória - embora fragmentada e transformada -, entendi esta experiência como uma conscientização

de que seria possível reformar o que nos captura, o hábito, seguindo e investigando rastros dessas memórias corporais ao longo dos processos de investigação.

Pretendendo dançar com estes rastros, a concepção de experiência de Larrosa (2015, p. 25) é crucial para esta pesquisa pois o autor defende a transitoriedade do sujeito e como ele, o sujeito, é o “lugar do acontecimento”:

[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. (LARROSA, 2015, p. 25)

É preciso lançar um olhar para alguns rastros de memória na lembrança. Quando observo a minha trajetória relatada no memorial, evidencia-se um corpo habituado em um ritmo constante de preparo para o mercado de trabalho em um esgotamento contínuo do corpo para a produção máxima, sem mesmo questionar o porquê.

Os processos de investigação e de criação entram em alinhamento com Larrosa (2015) quando nos conta que é preciso um gesto de parada. Um ato momentâneo de interrupção de todas estas anestésias para poder investigar-me. Para isso, aproximo-me ao que o autor defende quando aponta que é preciso parar para sentir e, ainda mais importante, apreender a lentidão do acontecimento:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, apreender a lentidão, a escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2015, p. 25)<sup>32</sup>

Atravessado pela sua ideia de experiência, os processos de investigação são, na verdade, múltiplos convites para parar.

---

<sup>32</sup> Embora o autor não delimite explicitamente sobre o que considera como delicadeza, acredita-se que seja possível formar uma interseção entre as duas propostas onde o seu termo - delicadeza - poderia tratar-se de algo despercebido - a *sutileza* -.

Parar para pensar, olhar e escutar em um ritmo mais devagar, cultivando a atenção e *sutileza*.



Figura 11. Memórias como rastros do mundo em meu corpo. Fonte: Traços

Nesse sentido, Larrosa (2015, p. 30) explica que o saber da experiência é uma mediação justamente entre o conhecimento e a vida. Além disso, o autor completa que este saber é “o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece.” (LARROSA, 2015, p. 32)

A percepção da transitoriedade nos processos de investigação e de criação da pesquisa interpela a intimidade com o espaço por meio da parada, da lentidão, da indeterminação e da abertura.

Ao longo do trabalho, busca-se gerar sentido e criar um saber dessa relação corpo-espaço sobre a memória por meio da improvisação.

Então, será possível criar conexões com a vivência cotidiana, as práticas, as fotos, os relatos e os vídeos para gerar sentido e um saber da experiência.

## CAPÍTULO 2: DECOMPONDO MEMÓRIAS

Não existe essa coisa de espaço vazio ou tempo vazio.  
Sempre há algo para ver, algo para ouvir.  
Efetivamente, não importa o quanto tentemos fazer silêncio, não podemos. [...]  
Até eu morrer haverá sons,  
e eles continuarão depois da minha morte.  
(CAGE, 1985, p. 8)

John Cage<sup>33</sup> (1985) pensava o silêncio, muitas vezes despercebido pela maioria das pessoas, como uma fonte rica de abundâncias e o artista contou insistentemente ao longo de sua vida uma história célebre de como uma vez entrou em uma câmara de silêncio total. Cage (1985) relembrou frequentemente como este espaço, embora tecnologicamente projetado para o silêncio total, ele sentiu o seu próprio corpo pulsar e emitir som por si só. Ao perceber aquilo que uma vez era despercebido pelo hábito, o músico tensiona a *sutileza* como uma grande potência em seu trabalho ao longo de sua vida.

Houve uma experiência similar durante uma prática na disciplina Corpo, Dança e Cultura,<sup>34</sup> em que fui um dos três participantes na dinâmica de aula. A mediadora solicitou que eu ficasse no centro da sala enquanto dois outros estudantes permaneciam ao meu lado e tapavam as minhas orelhas com as mãos. Ainda ouvindo o que ela estava falando, solicitava que mais dois estudantes repetissem o mesmo procedimento por cima da mão dos colegas precedentes. Sua voz cada vez mais distante para mim, solicita em seguida que outros estudantes fizessem o mesmo mais 3 vezes.

---

<sup>33</sup> John Cage foi um influente compositor, teórico musical e artista experimental norte-americano. Reconhecido internacionalmente pelas suas composições que desafiaram convenções musicais tradicionais explorando principalmente a música aleatória e a relação som-silêncio.

<sup>34</sup> Corpo, Dança e Cultura é uma disciplina obrigatória pertencente ao segundo semestre do Mestrado em Dança no Programa de Pós-Graduação em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ministrada pela minha orientadora Carolina Natal e que a experiência contada acima ocorreu em 2023. A disciplina contava com uma prática mediada por estudantes a cada aula e que, nesta aula, a mediadora propunha-se a oferecer a oportunidade de ter a impressão de como é ser surdo, uma vez que sua pesquisa debruçava-se sobre este recorte.



Somente após múltiplas camadas de mãos que pressionavam minha cabeça e isolavam qualquer som externo de entrar pelos meus ouvidos, eu ouvia ainda o pulsar do meu coração e a vibração do ar que entrava pela minha garganta.

Entendo a improvisação nas *sutilezas* e uso a percepção da experiência considerando tanto esse silêncio abundante de riquezas que Cage (1985) explorou em sua obra como também o pulsar e a respiração do corpo na experiência relatada.

Esses silêncios, melhor como ruídos despercebidos, são vistos aqui na pesquisa também como *sutilezas* a serem estudadas pois os corpos estão habituados a não ouvi-los.

Com isso, os processos de investigação e de criação são portais para acessar esses silêncios com o objetivo de perceber o que beira o imperceptível. Então, torna-se crucial abordar os principais processos de investigação e de criação ao longo da pesquisa.

## 2.1 PRINCIPAIS PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO

Ao decorrer da pesquisa, foram realizados múltiplos processos de investigação e de criação que foram sendo feitos e construídos de maneira *imprevista* com o próprio desenrolar da pesquisa (ver Apêndice B). Isto quer dizer que houve um andamento orgânico e cronológico em que um processo continha reverberações de todos os processos anteriores e provocava ecos naqueles que seriam posteriores.

A partir de uma abordagem cronológica desses processos de investigação, busca-se estabelecer um andamento orgânico e processual da pesquisa onde cada processo deu-se após o outro sem determinação prévia. Isto quer dizer que eu não saberia com antecedência como seria exatamente a próxima prática.

As investigações improvisacionais ocorreram em espaços que estivessem de alguma forma interpelando-me pela sua ocupação. Nesse sentido, o mapa abaixo é resultado de uma fotografia por satélite de Itaipuaçu, um distrito da cidade de Maricá, onde algumas trajetórias realizadas foram traçadas para as visitas aos espaços.



Figura 12. Cartografia dos processos de investigação. Fonte: Google Maps

Quando me coloco em busca do motivo pelas quais houve a decisão de entrar em processo, percebo que as investigações foram uma maneira de repensar uma sensação de anestesia frente ao cotidiano.<sup>35</sup> Anestesiado pelo acúmulo efêmero de capital, pela velocidade da metrópole e pelo fluxo exaustivo de informação. Quando vejo-me indagando - rastreando pistas - no cotidiano e na dança, trato de questionar de certa forma uma estrutura na qual a capacidade e a disponibilidade do sentir estão enfraquecidas.

O propósito é questionar, a partir da improvisação, o corpo que a pesquisadora em dança Neylla Silva<sup>36</sup> (2019, p. 256) chama de “habitado, surdo e cego a si” no sentido de um corpo que vive no automatismo do hábito e não se dá a oportunidade para sentir. Nesse sentido, a autora defende justamente que muitas vezes estamos inseridos em estruturas que podem enfraquecer a nossa capacidade de sentir e a nossa disponibilidade sensorial.

<sup>35</sup> Anestesia é utilizado aqui como uma metáfora para a vivência de um cotidiano em que percebi em minhas memórias que eu existia apenas para produzir incansavelmente e para trabalhar ininterruptamente. Dessa forma, não trata-se do sua significação fisiológica de ausência de sensações, mas um enfraquecimento sensorial ocasionado pelo hábito produtivo do sistema capitalista.

<sup>36</sup> Neylla Carvalho Silva é uma terapeuta ocupacional formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que atua no circuito da dança.

Para poder construir esta dissertação, foram selecionados quatro dos processos de investigação e de criação na ordem em que foram realizados e que contém de alguma forma deslumbramentos e *insights* relevantes para o andamento global desta pesquisa: *In Natura*<sup>37</sup>, *Quebradiço*, *Gruta e Traços*.

Neste capítulo, espera-se abordar o processo de investigação intitulado *In Natura*, realizado em 2022 com questões disparadoras para a pesquisa. Em seguida, será trazida a investigação intitulada *Quebradiço*, que foi realizada em um momento mais embrionário da pesquisa em 2023 adotando esses questionamentos para a compreensão da improvisação como um estado de indagação corporal.

## **2.2 IN NATURA (2022): AFASTAR-SE DO URBANO PARA RESPIRAR**

Quando ingressei no programa de pós-graduação, logo após a pandemia da COVID-19, pairava pela minha mente um desconforto com a cidade, seja pelo excesso de barulho, seja com o ritmo acelerado da vida.

Queria dançar em um outro lugar ou acessar um outro estado corporal, talvez ser outro. Um desejo por um afastamento da urbanidade por constatar que eu estava ensurdecido pela produção desenfreada do cotidiano.

---

<sup>37</sup> *In Natura* foi uma investigação improvisacional que representou um momento de transição após o término da minha graduação em dança e antes do meu ingresso formal na mesma instituição. Realizada no início de 2022, pode-se dizer que esta investigação “prévia” atuou como uma passagem entre momentos de pesquisa, pois disparou diversos interesses que me auxiliaram a dar forma ao que seria proposto ao programa e por outro lado a perceber que tipo de prática seria abordada no mesmo. Então, embora ainda não estivesse com a maturidade de pesquisa ou com sua concepção propriamente circundada, *In Natura* é de extrema relevância por possuir questões disparadoras que atuaram como uma ignição para esta pesquisa.

Me desnudo e escapo  
para um esconderijo.  
Me desarmo diante  
de um oásis de isolamento.  
O movimento das folhas  
move o meu tronco.  
A luz do sol permeia,

pelos espaços inocuados  
Um cuidado preciso no  
andar em cima de um  
pedaço fino de madeira  
flutuante em lama e um  
vento que vem da praia  
mais adiante.  
Entro em sintonia  
com os ritmos.

Figura 13. Escrita da investigação *In Natura*. Fonte: acervo pessoal<sup>38</sup>

Rastreando este processo de investigação e de criação, parte-se dessa escrita como um vestígio ou uma pista que faz referência aos transbordamentos da pesquisa. Urge um desejo por uma reconexão em uma metáfora que parte de uma máscara cotidiana. Por isso, desnudar-se e desarmar-se aqui possuem o sentido de tornar-se outro por meio da sensorialidade, a transformação de si mesmo.

Em *In Natura*, o corpo começou sua movimentação desde o momento em que estava em casa e desejou caminhar sozinho sem possuir uma trajetória previamente definida. Apenas caminhar de maneira descompromissada com o destino.

Ensurdecido e fragmentado, entendo que a investigação e a criação começam já no momento da decisão de querer sair de casa. Observava como as pessoas se moviam e para onde se dirigiam, orientando-me sempre para o sentido contrário de onde ouvia-se o “burburinho da cidade”.<sup>39</sup>

Eu estava sendo atraído pelo som distante das ondas batendo na praia, afinal o nome *Itaipuaçu*, o nome do distrito onde moro, significa “o grande som da pedra”.<sup>40</sup> Atravessei a estrada principal em direção à praia atraído pelo som, continuei andando

<sup>38</sup> “Me desnudo e escapo para um esconderijo. Me desarmo diante de um oásis de isolamento. O movimento das folhas move o meu tronco. A luz do sol permeia pelos espaços inocuados. Um cuidado preciso no andar em cima de um pedaço fino de madeira flutuante em lama e um vento que vem da praia mais adiante. Entro em sintonia com os ritmos.”

<sup>39</sup> Burburinho possui origem etimológica onomatopeica, representando ruídos indistinguíveis, tumultuados e simultâneos. Neste contexto, burburinho da cidade abrangeria os sons urbanos, como as vozes das pessoas, escapamento dos transportes, anúncios sonoros e outros.

<sup>40</sup> *Itaipuaçu* possui origem etimológica guaraní mbya composto por ita - pedra -, ruapu - som - e guaxu - grande -. Dessa forma, seria o local onde há grande som associado à água na pedra.

por uma curva ao final da rua e segui meu caminho descompromissadamente por um chão de terra até um local sem saída.

Já havia estado nesse lugar antes, lembrava de uma ponte neste beco. Era uma ponte de madeira bem simples feita de uma junção bem rudimentar de galhos e que dava acesso à praia. No entanto, a ponte não estava mais lá.



Figura 14. Caminhando de madrugada pela ponte em 2018. Fonte: In Natura

Em 2022, a ponte estava totalmente destruída e restava para mim apenas a sua memória e a foto acima. Isto me levou a pensar na memória de um espaço como um fragmento da minha memória. Fez-me questionar se eu poderia dançar com as memórias daquele espaço, entrelaçando a lembrança que eu tinha do local, a conformação do presente e, quem sabe, com as formas do futuro. Dessa maneira, a improvisação poderia atuar como uma composição de memórias no ato de entrar em relação com o espaço.

O espaço consistia - 4 anos depois - em um pequeno refúgio repleto de árvores, um pequeno canal à frente e bem mais adiante estava a praia. No meio, apenas e somente um único pedaço de madeira daquela mesmíssima ponte que afundava em uma grande piscina de lama. Dei-me conta que surgiu um desejo de entrar em relação com aquela sensação paradoxal de falta e de presença. Falta daquela memória da ponte e da presença daquele espaço.

Em seguida, retiro a minha roupa, tentando afastar-me do meu eu fantasiado pela urbanidade e pelo cotidiano. Neste momento, não interpreto nem represento. Por outro lado, sinto o ar úmido, o chão de terra e a luz quente do sol. Com cuidado frente ao risco iminente, decidi subir nesta madeira caminhando até a sua borda para continuar a minha investigação, a minha aventura.

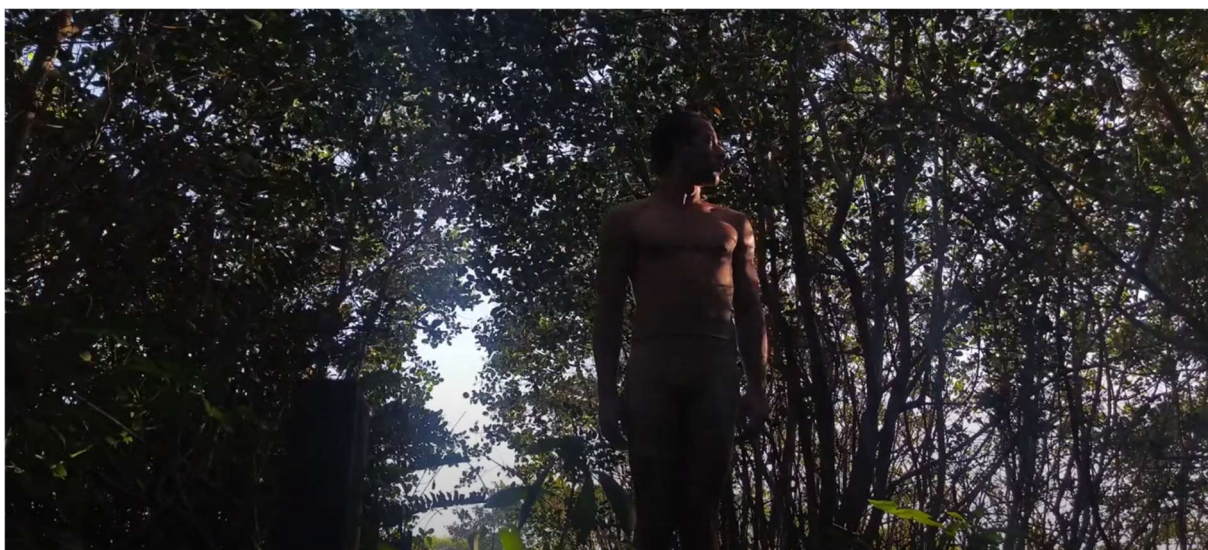


Figura 15. Observando, respirando e sentindo a luz. Fonte: In Natura

Permaneci durante um bom tempo simplesmente meditando “imóvel”.<sup>41</sup> Medito a partir de minha experiência budista, respirando calmamente, observando atentamente o movimento do espaço e sentindo o calor do sol que se punha. Sua luz passava pelas pequenas frestas dos galhos das árvores no alto e aqueciam gentilmente a minha pele. Embora nesta época o termo *sutileza* ainda não fosse tão

---

<sup>41</sup> Destaco a imobilidade entre aspas pois mesmo sem movimento aparente, existem infinitos fluxos de ar, de água e de energia que movem-se pelo meu corpo

bem fundamentado, pode-se ver desde já uma orientação e uma escuta às pistas do despercebido que culminariam em sua melhor definição posterior.

Muito mais do que usar ou controlar o corpo como uma mera ferramenta de comunicação, é sobre render-se para o momento presente e entender como há uma conexão entre todos os seres.

Guiado pela intuição e pelas sensações, o processo de investigação e de criação não foi baseado na pura racionalidade. Normalmente, muitas das práticas que eu realizo foram treinadas e adquiridas ao longo dos anos a partir dos ensinamentos do instrutor de meditação Danny Penman (2018) em seu livro intitulado *A arte de respirar: O segredo para viver com atenção plena*.<sup>42</sup>

Penman (2018, p. 17) considera o simples ato de respirar com uma atenção diferenciada - como uma arte -. E, além disso, como um caminho para alcançar a paz com o mundo e consigo mesmo. Em seu livro, o autor aborda múltiplas práticas de respiração, de conscientização e de percepção, com o objetivo de fazer despertar uma vontade perceptiva por serenidade. A respiração é crucial para toda a performance pois o corpo pulsa no ritmo da inspiração:

Sozinho, ele sabe que não pode se dar ao luxo de perder a consciência, pois talvez nunca mais acorde. Então começa a se obrigar a respirar. Devagar. Profundamente. Com uma imensa força de vontade, ele tira o foco do corpo machucado e concentra a mente na própria respiração. Inspira. Expira. Pouco a pouco, a agonia vai passando. Até que por fim ele alcança um estado de serena tranquilidade. De pura consciência. (PENMAN, 2018, p. 13)

Assim como Penman (2018), utilizo a minha prática para entender-me como uma encruzilhada de hábitos. Essas estratégias utilizadas nos processos de investigação nasciam da necessidade da serenidade frente a essa sensação de exaustão e de anestesia. Sei que, enquanto eu estiver dançando ou ainda mais improvisando, irei observar atentamente esta sensação para poder desconstruí-la.

---

<sup>42</sup> Danny Penman é um jornalista, autor e instrutor de meditação conhecido principalmente pelos seus livros abordando a *Atenção Plena* como um método de calma e de paz corporal. Penman foi um autor-chave para o meu Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em Dança na UFRJ em 2021.

Memórias tornam-se impulsos que tomam conta do corpo durante a prática. Neste processo de investigação, dirijo-me para fora de mim pelo pulso da respiração para poder me compreender por meio do que a memória faz ver pelo corpo.

Pontuando o caráter relacional da respiração, Penman (2018) aponta como esta arte desperta curiosidade, faz as emoções transbordarem e encaminha o corpo para se tratar com um cuidado especial consigo:

A respiração é o maior bem que você possui. Ela é naturalmente meditativa e está sempre com você. Reflete suas emoções mais intensas e lhe permite tanto suavizá-las quanto direcioná-las.

[...]

A arte de respirar desperta uma sensação de assombro, fascínio e curiosidade

[...]

Para tratar a si mesmo com a bondade, a empatia e a compaixão de que você realmente precisa. Ela o ajuda a olhar para fora e abraçar o mundo. (PENMAN, 2018, p. 16)

Se Penman (2018, p. 20) nos diz que ao respirar “nenhum de nós está separado”, me alinho a esse espírito *dividual*<sup>43</sup> dos fluxos aéreos e aquosos, pois entro em relação com o ambiente que me rodeia. Dessa forma, assim como eu me percebo em minha transitoriedade, percebo também como as energias transitam nesse espaço em um portal de temporalidades por meio da escuta extraordinária.

É possível ver em *In Natura* que se cria um jogo com a luz, tapando o meu rosto e pensando em como observar as sombras. Jogo-as para longe e participo do pulsar das árvores que se movimentam continuamente de uma maneira tão sutil, mas ainda assim de forma tão majestosa. Caminho indo e vindo com medo de cair pela madeira no chão. Fluo pelas rajadas de vento que refrescam a superfície do meu rosto. Minha coluna se inclina pelo ar e se torce pela forma dos galhos.

---

<sup>43</sup> *Dividual* é um conceito deleuziano que defende um indivíduo como uma entidade que é menos centrado em seu isolamento, mas em sua complexa coligação com o seu ambiente.





Figura 16. Confundir-se com as árvores. Fonte: In Natura

Lembro-me da frase “*Você se confunde com as árvores*” - disse-me minha mãe quando lhe mostrei a videodança. Percebo que por meio do que ela colocou é possível ver que existe uma sintonia e uma harmonia que se torna presente. Confundir-se com as árvores partiria de um movimento de empatia e de alteridade diante do que nos rodeia.

Nesse sentido, Penman (2018, p. 43) conta-nos que existe uma percepção empática dos fluxos mentais e fisiológicos do corpo. Afastar-me da urbanidade para essa respiração era de certa forma um gesto que, embora eu considerasse inicialmente como um desligamento daquilo que me exauria, seria um ato de conectar-se e de acolher-se em toda sua integratividade:

É prestar atenção em quaisquer pensamentos, sentimentos e emoções que estejam fluindo pela sua mente, pelo seu corpo e pela sua respiração sem julgá-los nem criticá-los de forma alguma.

[...]

Nem é optar por ficar de fora ou se desligar do mundo.

É se conectar e acolher a vida em toda sua caótica beleza, com as falhas e fraquezas que você possui. (PENMAN, 2018, p. 42-43)

É relevante considerar que quando se pensa a improvisação como um estado de indagação corporal no qual rastreiam-se pistas do despercebido, existe simultaneamente um estado de observância do acontecimento que promove o ato de pensar do corpo. Nesse sentido, quando Penman (2018, p. 45) coloca o corpo como um “observador de seus pensamentos” destaca como o turbilhão de *sutilezas* permitem ser vistas durante a prática.

Para além disso, como um recriador do mundo, ajo simultaneamente como um performer e um observador. Performo e observo então durante a prática não só os meus pensamentos, mas também percebo os pensamentos corporais de todos os seres que co-performam e co-observam comigo no momento.

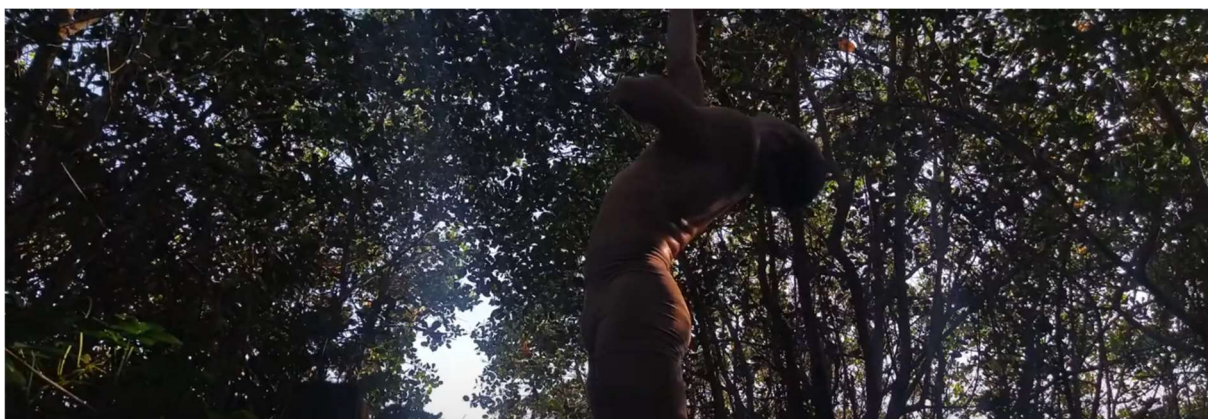


Figura 17. Sendo junto às árvores. Fonte: In Natura

Inevitavelmente, a movimentação possui uma virtuosidade que reflete um repertório vasto de movimentos adquiridos durante longos e intensos treinamentos técnicos em dança. Nesse sentido, a memória técnica do meu corpo - da dança clássica, do jazz dance, da dança contemporânea - é retomada como uma referência para o próprio corpo. Este movimento de retorno incomodava-me na prática pois percebia-me em um hábito.

Penman (2018, p. 60) aponta que “os hábitos têm a capacidade de potencializar limitações e encurralar você em estados mentais negativos”, no entanto destaca que “os hábitos não são um destino, a menos que você permita que sejam.” (PENMAN, 2018, p. 61)

Dessa forma, no instante em que me percebo encurralado em um hábito de movimento, considerado pelo autor como uma divagação do próprio corpo, opto por alterar a orientação, o ritmo, o foco ou o estímulo do movimento. Senão, se eu verdadeiramente estiver curioso em exaurir o movimento, irei repeti-lo até que este não peça mais pela sua repetição.



Figura 18. Memória emergente na investigação. Fonte: In Natura

Foi neste momento que eu percebi certamente que a pesquisa possuía alguma relação imbricada com a memória do corpo. Neste transbordamento, percebo a corporeidade que anseia por uma reconexão com sua integratividade em um ritmo peculiar que se debruça sobre a atenção, a meditação e a respiração. Movimento-me por meio das sensações sem prever o resultado fluindo por um desejo de recompor-me. Isto seria atravessado como uma escrita do corpo que envolve as sensações, os ritmos, as tonicidades, os impulsos e os gestos cotidianos transformando o que vemos, sentimos e percebemos em dança.

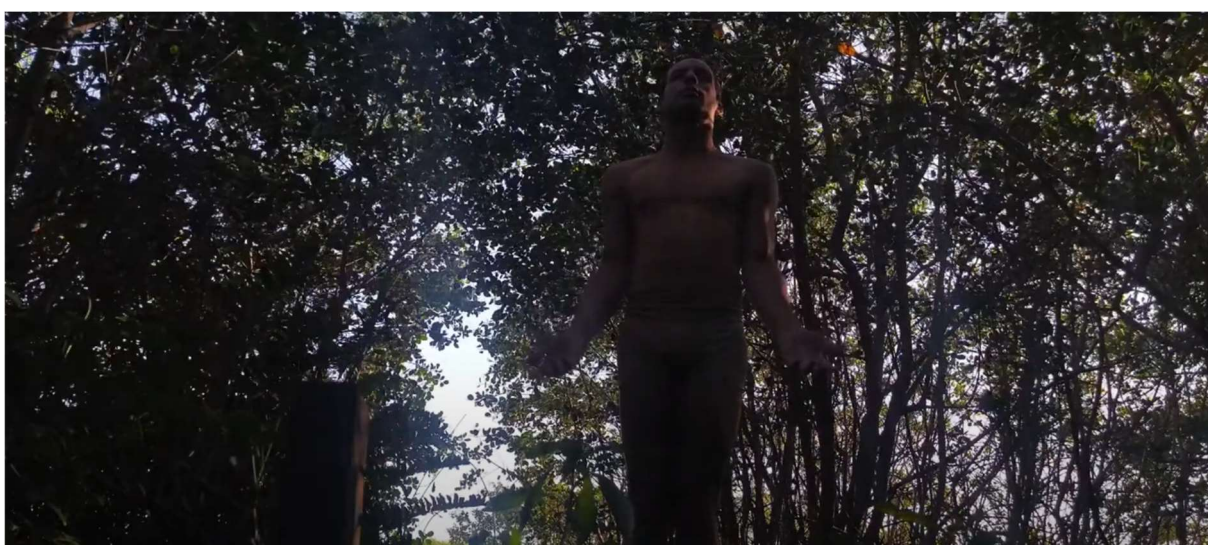


Figura 19. Desarmar-se. Fonte: In Natura

### 2.3 QUEBRADIÇO (2023): CURAR-SE EM IMPROVISO

Existia inicialmente um compromisso com o desejo de sair de casa e ir para um outro lugar. No entanto, acometido por uma condição temporária de saúde em que não era possível me mover, senti-me imobilizado tanto por acessórios médicos como também pela minha própria fisiologia. Questionava-me como entrar nesse estado de observação estando em casa. Dessa forma, fui entendendo que, embora o local físico fosse muito importante para poder entrar em relação com o espaço, tratava-se do acesso a um outro espaço que se encontra no entrelugar entre a materialidade e a imaterialidade.

Nesse sentido, a professora Cláudia Millás<sup>44</sup> (2021, p. 10) utiliza o termo “corpo-em-fluxo” como um estado corporal de encantamento e entrelaçamento do todo. A autora o coloca como uma magia que pode ser aproximada a este estado de observação das *sutilezas* do meu processo de investigação e de criação:

Interessava, na busca deste corpo-em-fluxo que adentra no plano dançado, a possibilidade de produzir encantamento e de ser encantado: na ordem do sensível e do sutil, muitas vezes de forma invisível, mas perceptível, gerar gestos e movimentos que fossem para além do corpo, desdobrando-se pelo espaço; e ser tocado e afetado de alguma forma por tudo aquilo que está ao redor e que lhe diz respeito. Seria perceber a arte como uma magia, aquilo que transforma; gera beleza e poesia; e cria novas perspectivas.  
(MILLÁS, 2021, p. 10)

Nesse sentido, o processo de investigação e de criação apelidado de *Quebradiço* veio para refletir sobre o desafio à imobilidade. *Percebi naquele corpo adoecido um corpo anestesiado e exausto pelo próprio adoecimento.*<sup>45</sup> Estabeleci

---

<sup>44</sup> Cláudia Millás é professora integrante do corpo docente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisadora principalmente em dança vertical, ecologia e circo.

<sup>45</sup> Aqui vale destacar que adoecimento, anestesia e exaustão são termos que possuem múltiplos sentidos que devem ser diferenciados. Quando trata-se de adoecimento, refiro-me por um lado a um estado fisiológico de saúde literal pela qual eu passava e por outro a um estado emocional de corrosão diante das sensações corporais. Já quando trato de anestesia, tem-se simultaneamente a anestesia abordada previamente como um corpo habituado que não se questiona e deixa de ser atravessado pela experiência, e a anestesia em seu sentido literal em que me encontrava em um estado fisiológico que obrigava-me a dormir o dia inteiro e a permanecer imóvel. Finalmente, exaustão significaria o estado literal de cansaço frente a esta situação como possui também a conotação de desgaste emocional.

inevitavelmente uma ligação entre esta alteração sensorial e o ensurdecimento de si trazido previamente.

Ao escrever sobre esta experiência após o processo, percebi que o meu corpo é uma ponte comunicante na maneira em como ele se expressa e se posiciona. Logo, o meu corpo opera como um meio de acessar esse entrelugar entre a materialidade e a imaterialidade.

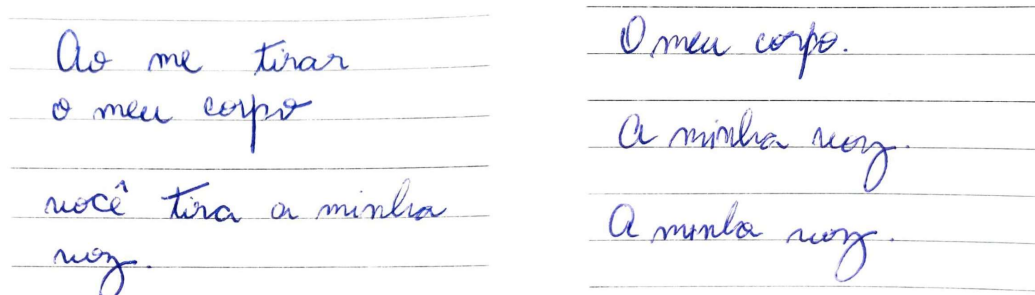


Figura 20. Escrita criativa da investigação Quebradiço. Fonte: acervo pessoal<sup>46</sup>

Nesta escrita, a repetição da posse do corpo através do pronome “meu” parece ressaltar a sua própria ausência, uma vez que não parecia mais ser meu aquele corpo e, ainda, não parecia ser eu que poderia sustentá-lo. A sensação de que a gravidade era mais intensa provocava a impressão do meu corpo pesar toneladas sobre o chão que parecia puxar-me intensamente. Impossibilitado de sair de casa, decidi retirar todas as coisas que estavam em cima de um armário do qual aceitei o convite de deitar-me.

Em *Quebradiço*, a dança foi um caminho efêmero nesta pesquisa para encontrar uma certa “cura” para o que eu sentia naquele momento. Talvez não como uma cura médica, mas como o ato de permitir-se ser levado a um estado diferente ao de adoecimento. Nesse sentido, a cura teria relação a um processo de transformação compreendendo a sua natureza transitória e entendendo estas sensações como as *sutilezas* que irão ser tensionadas.

<sup>46</sup> Ao me tirar o meu corpo o meu corpo você tira a minha voz. O meu corpo. A minha voz. A minha voz.

Etimologicamente, embora a origem latina do termo “curar” possua a relação usual com o aspecto cotidiano da cura médica, sua origem germânica remete ao ato de restabelecer a integridade.<sup>47</sup> Diante da sensação de ausência do corpo em que eu estava inserido, esta última significação é interessante para relacionar a retomada de presença do corpo como uma possibilidade de cura. Curar é, neste processo, reaver o corpo em sua potência criativa.

Neste contexto, Millás (2021) aborda a prática somática em dança que age como este tipo de cura em específico e que promove uma transformação em direção a um outro estado diferente ao anterior:

Sendo assim, a saúde, depois do processo de transformação subsequente ao adoecimento, não seria a mesma de antes. Curar-se não seria retornar ao estágio anterior de normalidade, dito como tal, mas experimentar outras formas inéditas de viver [...] Curar seria a realização de uma experiência de emancipação da norma imposta como normal, seria a transformação, e não a retificação das normalidades. (MILLÁS, 2021, p. 5)

Curar-se, nesse sentido, seria para a autora uma transitoriedade a um estado transgressor. Nesta transição, cria-se uma interseção entre cuidado, cura, imprevisto e transformação em um emaranhado de afetos que me levavam a uma serenidade do corpo frente à angústia.

Atribuir uma natureza de afeto e de cuidado ao imprevisto torna-o um meio para alcançar tal serenidade pois permite, assim como Millás (2021) apontou, formas inéditas de viver para além do que já é dado. Para alcançar esta transição, as *sutilezas* deste corpo são pistas a serem rastreadas - indagadas - neste processo de investigação.

Neste contexto, quando o corpo se propõe a estabelecer vínculos afetivos com o que o rodeia, em busca dessa cura, evoca-se uma corporeidade chamada ecocêntrica que seria abordada por Millás (2021, p. 5) como uma prática de cuidado:

Cura como uma maneira de potencializar a vida e de gerar vitalidade, possibilitando outros arranjos e novas formas de sensibilidade. Não se fala da clínica ou da cura de uma patologia, mas da percepção de que o fazer do artista e do educador envolve uma dimensão curativa, por lidarem com corpos

---

<sup>47</sup> Enquanto o sentido de tratamento médico está associado ao termo latino *curare*, o sentido de restabelecer a integridade está associado ao termo anglófono *heal* que provém do Germânico Comum *xailjan* - “make whole” (ONIONS, 1966, p. 432) ou “fazer/deixar inteiro” (tradução nossa)

em vida, com seres humanos permeados de afetos e atravessamentos, em transformação, e que trabalhar com dança é trabalhar com a Medicina (de si mesmo). (MILLÁS, 2021, p. 12)

Em busca desses atravessamentos e afetos provocados pela autora, respiro calmamente em *Quebradiço* e inicio a minha escuta extraordinária para poder tranquilizar o corpo. Sob muito nervosismo, eu conseguia movimentar apenas aquilo que parecia provocar uma dor menor: as minhas escápulas, os meus olhos e a minha boca. Aliso com a minha língua toda a cavidade bucal tocando os dentes, as bochechas e o palato. Ao perceber que estava sustentando o meu crânio, abandonei este esforço e comecei a observar toda a minha casa. Nessa busca, movia o meu olhar para cada aresta e para cada ponto da minha sala. De repente, a minha casa tornou-se a minha gruta.



Figura 21. Ser observado. Fonte: Quebradiço

Enquanto sinto o meu batimento cardíaco aumentar e a frequência respiratória ficar mais intensa, recomeço o momento apenas respirando aparentemente imóvel. Tão sutil como possa parecer alguém deitado fazendo “*nada*”. Inspirando e expirando, existindo enquanto os fluxos do corpo - ar, água, emoções e pensamentos - transitam pelo corpo.

Se em *In Natura* a respiração criava grandes movimentos com o corpo, em *Quebradiço* respirar como um gesto - como também massagear, saborear e piscar - torna-se grande neste processo de cura.

Em um gesto de acolhimento a mim mesmo, realizo uma massagem e uma ativação no meu crânio. Diante de uma anestesia corporal, o desejo de querer sentir algo se torna cada vez mais intempestivo. O carinho torna-se uma coceira. Em seguida, uma esfregação. Por sua vez, tapas e golpes fortes. Por todo o corpo, respiro e golpeio o meu corpo com muita força com um grito metafórico do mais alto possível dizendo para mim mesmo: “por favor, sinta algo!”

Podemos ver que estes movimentos não são mais apenas da ordem do mecânico, mas de um sentido gerado entre a prática artística, o estado emocional e a condição corporal. Sugere-se que ao estabelecer sentido no entrelugar entre a materialidade e a imaterialidade, Millás (2021, p. 9) aponta que quando nos movemos, o próprio movimento extrapola sua natureza mecânica e nos transforma pelas suas reverberações:

[...] Ao mesmo tempo em que se faz o movimento, ele também faz algo contigo, faz-te tremer um pouco a carne, vibrá-la [...] sobre o espaço da experiência, e assim ressoar em si e no espaço algo a mais, que já não é o movimento mecânico. (MILLÁS, 2021, p. 9)



Figura 22. Ativação corporal. Fonte: Quebradiço

Com o intuito de me acolher neste momento, mapeio com os meus dedos e as minhas palmas os contornos ósseos, cartilagosos e musculares, observando as texturas, resistências e maleabilidades da pele. Dessa forma, entra-se nesse “corpom-fluxo” que a autora defende em sua dimensão sensível e sutil.





Figura 23. Examinando contornos. Fonte: Quebradiço

No fim da investigação, restava apenas movimentar a minha coluna na tábua branca e gelada que tocava toda a minha pele. Golpeio o armário com as minhas costas em uma vibração intensa. Um corpo convulsivo que expressa epilepticamente algo que a voz não alcança neste momento, transbordando a potência do oculto.<sup>48</sup>

Desvela aquilo que por um lado nunca esteve escondido e por outro o despercebido. Obtenho pela prática a minha reflexão e sussurro com o mínimo de ar possível, sem som, aquilo que eu escreveria em meu caderno nos momentos seguintes e que foi o início deste relato.

Sentia-me como um corpo em decomposição que era estudado anatomicamente por especialistas que profetizavam insistentemente o fim do meu eu.<sup>49</sup> Nesse cataclisma corporal, a investigação encerra-se de olhos fechados, imaginando uma dança daquelas que eu sempre pude fazer, sonhando a minha potência pela memória.

---

<sup>48</sup> Convulsão e epilepsia não estão inseridas aqui com seu sentido literal, mas portam uma conotação metafórica, significando tanto um estado de crise frente a transformação como a movimentação realizada.

<sup>49</sup> Decomposição é utilizado aqui como uma sensação de impotência e de ausência de autonomia diante do estado corporal literal em que me encontrava.

Expresso-me por meio do pensamento observando o meu corpo se realizando em toda sua potência e com toda sua graça com o repertório corporal que naquele momento era visível apenas na memória.



Figura 24. Dançando na memória. Fonte: Quebradiço

## 2.4 COMPONDO COM MEMÓRIAS

A partir de *In Natura*, foi possível perceber o performer-observador que se relaciona com a memória em uma fuga à anestesia, lidando com ausências para atingir a serenidade. Já em *Quebradiço*, a prática foi trazida como um processo de cuidado e de uma certa cura que promove uma mudança de estado criando uma ponte entre as materialidades e as imaterialidades.

Cultivando a curiosidade genuína pelo despercebido, foi preciso de certa forma um procedimento de escolha. E, nesta escolha, há ainda a necessidade de abordar a improvisação como um espaço simultâneo não só de pensamento, mas também de composição. Isto porque a movimentação ao mesmo tempo que é imprevista, ela não é randômica. Ou seja, existe uma forma de composição do movimento que é, em certo grau, baseada em escolhas.

As investigações compõem lapsos de memória corporal que entram em contato com outras memórias corporais do mundo em um processo complexo de composição.

Dessa maneira, a improvisação é também de certa forma uma decomposição e uma recomposição de memórias.

Nesse sentido, a pesquisadora Mariane Vieira (2021) aborda a improvisação como uma composição em constante mudança para constituir a sua corporalidade:

[...] entendo a dramaturgia da improvisação como uma (de)composição de corporalidade repleta de memórias, pensamentos, ideias, técnicas e movimentos que elaboram uma dramaturgia como uma finalidade em si. [...] É sempre uma dramaturgia em transformação, não acabada e não prevista. Nesse sentido, me parece que há lapsos de uma dramaturgia que monta e se desmonta em um continuum, que dá uma noção de coesão ao mesmo tempo em que se desfaz e novamente se refaz nas ações desse corpo que dança e cria. (VIEIRA, 2021, p. 103)

Em confluência com a autora, vale adicionar que o processo compositivo pode estar etimologicamente associado ao ato de arranjar, juntar e combinar.<sup>50</sup> Nesse sentido, Vieira (2021) aponta que existe uma relação de composição e decomposição não só de memórias, mas também de pensamentos, ideias, técnicas e movimentos, percebidos pela pesquisa como manifestações da própria memória.

A partir da autora, parece-me crucial trazer a sua concepção de corporalidade como uma composição de memórias - já incluindo pensamentos, ideias, técnicas e movimentos - que se articulam em um refazimento contínuo da dança - uma recomposição -.

Dessa forma, as memórias fragmentam-se por meio da escuta formando novas concepções de si mesma e criando novas formas por meio do movimento:

A escuta se abre às diferentes camadas do tempo-espço, presentes na cena que compartilham da composição, como o som, a luz, o lugar, o contexto, os hábitos corporais, as regras do jogo, o corpo de quem faz e o corpo de quem assiste/vivencia, o acaso, entre outros. Assim, a composição improvisada lida com essas diferentes camadas - algumas já dadas, outras não -, que a complexificam e, ao mesmo tempo, a tornam mais instigante e desafiadora. (VIEIRA, 2021, p. 105)

Vieira (2021) destaca uma certa escuta enfatizando uma disponibilidade para o espaço na composição no ato do fazer. Isto nos aponta que as camadas dimensionais em correlação durante a improvisação atribuem à prática não só um

---

<sup>50</sup> Compor provém etimologicamente de sua origem latina componere que significa “combine” - combinar -, “put or bring together” - juntar - e “arrange” - arranjar -. (ONIONS, 1966, p. 199)

caráter compositivo de cena, mas simultaneamente uma forma de compor com as memórias.

Interpelada pela memória, trata-se de uma reafirmação que desenvolve correlações com o espaço a partir desta dança que indaga e transforma a si mesma:

[...] o fazer da improvisação afirma uma nova forma de dança que se distancia de uma identidade fixa, repetitiva, habitual e comum. [...] há, sim, uma disponibilidade do corpo, que se abre à espera de algo, mesmo não sabendo o que será esse algo. Atenção, sensibilidade, escuta e simplicidade no não fazer são imprescindíveis para construir um fazer que transforma e altera o corpo que dança e o corpo que observa. (VIEIRA, 2021, p. 124-125)

Além disso, Vieira (2021) adverte que não considera a improvisação como uma dança descompromissada. De fato, a autora afirma que é uma forma de acionar memórias para criar questionamentos rigorosos em um estado corporal mais atento:

Para lidar com esses níveis de relação da percepção, a improvisação vai para além de um dançar com o acaso, de dançar no imprevisível, de estar sempre no instável. A improvisadora aciona memórias, vocabulários de movimento e técnicas de dança já incorporadas e que formam a própria corporalidade do sujeito, organizando a maneira como ela responde e pergunta a essas camadas de relação no espaço-tempo. (VIEIRA, 2021, p. 105)

Ao interagir com as “memórias, vocabulários de movimento e técnicas de dança já incorporadas” (VIEIRA, 2021, p. 105), tomo-os como *sutilezas* a serem rastreadas e por sua vez, indagadas. Com isso, estabelece-se um estado de indagação corporal acerca da própria existência e da própria vivência. Paradoxalmente, podemos perceber que se entra em um pulso contínuo de retorno e de avanço pelo tempo.

Jogar com o percebido e o despercebido para ‘além do que está dado’ poderia referir-se justamente a um autoconhecimento processual em cena em que hábitos são revistos. Nesse sentido, sendo atravessado pela observação dos pensamentos trazido previamente por Penman (2018), a corporalidade é sentida no que Vieira (2021, p. 111) chama de “um modo próprio de dizer”:

[...] o corpo produz a própria fala pelas ações. Os sentidos partem das ações e continuam a ser assimilados como ações, e não como um texto ou por meio de palavras faladas. O corpo é, assim, o próprio fazer-dizer de sua dança, não precisando de outros meios ou maneiras de "comunicar algo" além do próprio corpo [...] (VIEIRA, 2021, p.112)

Assim como poetas indagam-se por meio de suas composições e decomposições de palavras, indago-me quanto artista da dança por meio de

composições e decomposições de movimentos. Então, assim como falamos em voz alta para escutar-nos pensando, ou escrevemos apontamentos e anotações para observar os pensamentos, improviso ‘em voz alta’ para escutar, olhar, pensar, observar e sentir.

Neste contexto de improvisação como composição e decomposição de memórias, a pesquisadora Terezinha da Nóbrega<sup>51</sup> (2015, p. 274) aborda em seu trabalho como a improvisação cria de “espaços de sentir”:

No caso da dança, essa emersão pode ser experimentada na improvisação por meio das sensações corporais. Esse aspecto contribui para uma compreensão estética da dança contemporânea capaz de ampliar a linguagem coreográfica, a carta do visível e do movimento dançante e as percepções do corpo e das práticas corporais na composição de ecocoreografias como espaços de sentir o corpo e criação de movimentos não apenas no campo das artes, mas também criando possibilidades existenciais, clínicas, terapêuticas ou educativas, por exemplo. (NÓBREGA, T. 2022, p. 274)

Ao visitar o campo da ecologia, tem-se um apelo para o processo de retomada de consciência para a interdependência dos corpos em sua transitoriedade, chamada pela autora de “ecologização do corpo”.<sup>52</sup> Com isso, Nóbrega (2015, p. 275) critica a artificialização cotidiana da vida e coloca em provocação a ecologização do corpo como uma maneira de perceber que os corpos são correlacionados - poderíamos dizer talvez compostos ou arrançados - no que chama de “corpo mundo”.

Então, não existe apenas a composição e decomposição de minhas memórias e como estas transformam-se entre elas. Existem também as memórias do espaço e dos outros corpos que se transformam mutuamente - do ‘corpo mundo’ como um todo

---

<sup>51</sup> Terezinha da Nóbrega é educadora física e pesquisadora em dança, tendo uma grande relevância com seu trabalho abordando a emersiologia e ecocoreografia. Segundo a autora, a ecocoreografia é “uma experiência do corpo em movimento a partir das sensações do corpo vivo como nuance para a experiência corporal no domínio da arte, da educação ou da clínica. A noção de ecocoreografia desloca-se, pois, do quadro tradicional da coreografia como escrita da dança em termos de controle do movimento no espaço e no tempo ou de uma gestualidade circunscrita a domínios estéticos já estabelecidos para compor novos espaços de sensibilidade e de movimento que possibilitam a imersão no corpo e o despertar de sensações profundas da corporeidade.” (NÓBREGA, 2015, p. 278)

<sup>52</sup> “Trata-se de uma trajetória de pesquisa que, face à descorporalização digital e a artificialização do vivo, descritas em terceira pessoa, colocam as experiências emersivas como arte de imergir, como ocorre por meio das drogas, da música ou da realidade virtual, por exemplo. Essa perspectiva confirma que a natureza não é considerada como limite do corpo, limite físico ou extremidade, mas prova de sua profundidade e de sua extensão. Essa ecologização do corpo envolve as relações intercorporais, o corpo mundo, a empatia que nos une ao outro e ao ambiente em um processo de ecologização do corpo.” (NÓBREGA, 2015, p. 275)

-. A ecologização dessa indagação seria então colocar-se em um estado de escuta dos rastros de memória do corpo mundo que leva a uma composição do próprio corpo no espaço e no ambiente em que está inserido.

Nóbrega (2015) desdobra a ecocoreografia para a improvisação em dança contemporânea instigando um certo desapego de si.<sup>53</sup> Isto sugere que para promover novas recomposições da memória seria necessário um certo grau de esquecimento e uma abertura para novas concepções. De fato, ao adotar uma perspectiva integrativa, o corpo percebe-se inserido em um ambiente no qual existe como parte. E dessa forma, a presença do corpo em estado indagatório torna-se desde já uma forma de composição - arranjar-se, combinar-se e estar junto -.

A partir dessa concepção, esse desapego de si trazido por Nóbrega (2015) diz respeito a perceber justamente que o outro - incluindo o espaço, as pedras, as árvores e tudo o que rodeia bem como as memórias, pensamentos, sentimentos e ideias - faz parte do meu próprio corpo e vice-versa:

[...] abandonar-se para deixar passar o vivo de seu corpo através da consciência não é nem um retorno ao instinto, nem uma regressão arcaica. Não se trata aqui de progresso, mas de aprofundamento. A improvisação cria um túnel de comunicação entre o vivo e o vivido, o aprofundamento pode ser emersivo do vivo ao vivido, mas também imersivo do vivido ao vivo. Esses dois movimentos assimétricos são modos de exploração voluntária ou involuntária em função do grau de improvisação. Sem ser detido pela consciência, o sujeito dançante, seu corpo vivo pode então se inspirar: assim não é mais o eu consciente que controla a improvisação, é o corpo que é capaz de atualizar o gesto dançante. Ser capaz é tanto se conhecer como acolher o que surge em mim desse eu que se faz conhecer como outra parte de mim mesmo. (NÓBREGA, 2015, p. 277)

Em confluência, Nóbrega (2015) aponta uma definição de ecocoreografia que é justamente uma das pistas desse emaranhado - essa composição - de múltiplos rios do corpo mundo:

Uma ecocoreografia é uma escrita do corpo que dança e da dança no corpo em improvisações criadas a partir das sensações do corpo vivo, de seus ritmos, de sua tonicidade, de seus impulsos e pulsões. Trata-se de um espaço sensível para a criação de partituras de movimento, que nos conecte com as pulsões do corpo vivo e que nos mova em direção a uma expressão do corpo

---

<sup>53</sup> Este desapego de si apontado pela autora refere-se a um convite ao abandono da concepção individualista que considera um isolamento hermético do eu diante do que o rodeia. Dessa forma, o eu seria mais uma manifestação de todas as confluências desse “corpo mundo”.

vivido conectado com a percepção direta e com os afetos partilhados na ecologização do corpo no mundo. (NÓBREGA, 2015, p. 282)

Em seguida, Bernard Andrieu e Terezinha Nóbrega (2016) destacaram a partir da emersiologia que esta relação poderia estar associada a uma descontinuidade entre o corpo e sua memória:

Considerando-se esse contexto da dispersão da história do corpo e de suas ideias científicas, filosóficas ou psicanalíticas, entendemos que a emersiologia busca criar uma perspectiva de compreensão da corporeidade que reúna essas dimensões em um processo de descontinuidade entre o corpo vivo e sua experiência vivida. (ANDRIEU e NÓBREGA, 2016, p. 372)

Imbuído desse mosaico paradoxalmente fragmentário e contínuo de memórias, os processos de investigação e de criação articulam essa ecologização do corpo. Faz sentido então compreender a memória não como uma ausência, mas como uma *sutileza* que se manifesta por meio de rastros presentes.

Vale colocar ênfase que, longe de ser um processo unicamente contemplativo, o próprio fundamento da prática traz em si um ímpeto dialógico e produtivo.<sup>54</sup> Nesse sentido, os autores abordam este diálogo como um ‘entrar na dança’ e como um ‘fazer corpo’:

Não se trata apenas de contemplar o objeto, a coreografia, mas de entrar na dança, fazer corpo com o espaço através do movimento, do ritmo, da respiração, das sensações que percorrem todo o corpo. (ANDRIEU e NÓBREGA, 2016, p. 381)

Ao longo de toda a pesquisa, perguntava-me quem eu sou, por quem eu sou, para que eu sou. Uma indagação existencial através da qual performava uma certa despersonalização de mim mesmo, confundir-me com as árvores. Justamente, ao experienciar o desapego de mim mesmo para fazer corpo, como os autores acima nos provocam, cria-se um *continuum* dos múltiplos tecidos. Uma sensação peculiar de fundir-me com o ambiente para deixar de ser o eu individualista por um momento.

---

<sup>54</sup> Produtivo nesta frase refere-se especificamente à geração de sentido e não deve ser confundido com a produção exagerada em que põe-se crítica ao longo da dissertação. Nesse sentido, podemos trazer a orientação budista da ‘fala correta’ pertencente ao Nobre Caminho Óctuplo, onde evita-se a mentira, o engano, a ofensa e, principalmente para este argumento, a fala sem propósito. Dentro deste contexto, a prática é produtiva exatamente na medida em que possui o seu propósito.

Nesse sentido, Andrieu e Nóbrega (2016) apontam que a ecologização do corpo se dá justamente em um estado anterior de consciência que carece de sujeito:

Por sua sensibilidade, o corpo vivo é “sem sujeito”, posto que o sujeito consciente não controla a atividade orgânica, nem a ativação cerebral. É a vicariância de seu cérebro quando de sua ecologização que cria redes e formas anteriores à consciência [...]  
(ANDRIEU e NÓBREGA, 2016, p. 373)

Todo este rigor durante o processo cria uma ponte ecológica entre as imaterialidades e as materialidades. Por sua vez, ao perceber a improvisação como o ato de compor e decompor com as memórias, estabelece-se uma maneira de pensar e de indagar que emerge do corpo para além da racionalidade:

Na imersão, o corpo vivo invade inteiramente a sensibilidade sem que o sujeito consiga ser extraído pela reflexão: a intensidade é tão forte que faz transbordar os quadros estesiológicos habituais, ou seja, as sensações habituais. Trata-se, com efeito, de descer um estágio, de passar do vivido ao vivo, de partir do organismo vivo para repensar não somente uma classificação do que é filosoficamente pensável, mas para fundar uma filosofia que articula a relação do corpo vivo e do corpo vivido.  
(ANDRIEU e NÓBREGA, p. 373)



### CAPÍTULO 3: CORPO EM RECOMPOSIÇÃO

‘Qual é a sua linguagem, ó céus?  
 A linguagem da questão eterna.’  
 ‘Qual é a linguagem de sua resposta?  
 A linguagem do silêncio eterno.’  
 Escute, meu amor, para os sussurros do mundo  
 com os quais faz amor com você.  
 O mistério da criação é como a escuridão da noite,  
 o que é muito bom.  
 Ilusões do conhecimento são como a névoa da manhã.  
 Não prenda o seu amor em um precipício pois é alto.  
 Sento em minha janela esta manhã  
 na qual o mundo passageiro pára por um momento,  
 me saúda e se vai.  
 Estes pequenos pensamentos são como mexer das folhas;  
 elas têm o seu sussurro de alegria em minha mente.  
 O que você é, você não vê.  
 O que você vê é a sua sombra.  
 (TAGORE, 1919, p. 5-6, tradução nossa)<sup>55</sup>

O filósofo Tagore<sup>56</sup> (1919) percebia também o valor do silêncio como os sussurros do mundo e a transitoriedade do tempo. O que é notável para a pesquisa é que Tagore (1919) compôs seu livro por meio de fragmentos menores de outros poemas pequenos já escritos por ele mesmo, nesta obra combinados para gerar uma nova forma.

Entendo pela pesquisa que a obra deste autor é um mergulho e uma composição de memórias corporais do autor organizados de forma a ter uma catarse acerca de sua vida e o seu lugar no mundo. Sua maneira de compor inspira-me a observar as minhas memórias e as minhas criações para criar justamente esta dissertação como uma composição de fragmentos de memórias.

Assim como Tagore (1919) pensa sua obra como uma composição de suas memórias, eu também componho o meu improviso nesta pesquisa considerando que

<sup>55</sup> “‘What language is thine, O sea?’ ‘The language of eternal question.’ ‘What language is thy answer, O sky?’ ‘The language of eternal silence.’ Listen, my heart, to the whispers of the world with which it makes love to you. The mystery of creation is like the darkness of night—it is great. Delusions of knowledge are like the fog of the morning. Do not seat your love upon a precipice because it is high. I sit at my window this morning where the world like a passer-by stops for a moment, nods to me and goes. These little thoughts are the rustle of leaves; they have their whisper of joy in my mind. What you are you do not see, what you see is your shadow.” (TAGORE, R., 1919, p. 5-6)

<sup>56</sup> Rabindranath Tagore foi um renomado poeta, filósofo, músico e escritor indiano. Em seu livro intitulado *Stray birds*, próximo a “Pássaros errantes”, insere uma coletânea de aforismos em que expressa ideias relacionando a vida, o universo, a liberdade e a conexão com o universo.

é criada no ato do fazer com fragmentos de memória da minha vivência. Além disso, se consideramos na seção anterior a dança como uma linguagem, então por meio de Tagore (1919) aponta-se que a linguagem é uma questão eterna cuja resposta, segundo ele, é o silêncio eterno. Nesse sentido, observo a dança como uma questão cuja resposta poderia ser a atenção aos silêncios, que por sua vez associam-se aos silêncios de John Cage e, ultimamente, às *sutilezas* da pesquisa.

Perceber, como aponta Tagore (1919, p. 5, tradução nossa), “os sussurros do mundo”, delinea-se em seu poema o caráter passageiro do universo como uma saudação que nos afeta e parte para novos afetos.

Ao final deste excerto, o autor coloca em questão uma certa ilusão que se tem ao perceber-se e se utiliza da metáfora das sombras como uma fantasia, constatando uma realidade despercebida acerca de si mesmo. Por isso, a presença deste autor é relevante para esta pesquisa porque uma vez entendida a obra como composição de memórias, há a crítica ao despercebido, o que é entendido na pesquisa como automatismos e hábitos.

Neste capítulo então, serão abordados os outros dois processos de investigação e de criação escolhidos: *Gruta e Traços*. Pertencentes a um momento mais maduro da pesquisa, estes processos tratam já não somente de um corpo dolorido e anestesiado, mas de um momento após a este, consciente de si e em constante recomposição. Um corpo em reconstrução que busca emancipação de si mesmo.

Assim, busca-se explorar principalmente esse resgate às memórias lidando com as presenças e as ausências em uma relação que requer justamente essa volta para poder avançar. Por fim, objetiva-se colocar um estado dito corpo-estranhado como aquele em que o corpo se coloca em indagação corporal, questionando-se e recompondo-se continuamente.

### 3.1 GRUTA (2023): LIDANDO COM AUSÊNCIAS E ECOLOGIAS

Curioso sobre a memória corporal como o que impulsiona a criação, desejava prosseguir neste trânsito pela cidade. Alguns meses após *Quebradiço*, senti a necessidade de afastar-me do urbano mais uma vez. Reverberando a sensação de estar inserido em uma gruta em *Quebradiço*, procurei cuidadosamente por grutas acessíveis pela região. Neste momento, me dirigi para um aglomerado de grutas localizadas no bairro Spar, ainda na mesma cidade de Maricá/RJ. Embora não fosse pré-definido, o meu desejo teve alguma relação com o fato de que este espaço uma vez já foi uma mineradora que explorava um mineral chamado *feldspato*.

Este mineral possui uma nomenclatura e uma presença na terra que sugerem que é altamente frequente no solo e nas rochas.<sup>57</sup> Sabe-se que este material é amplamente utilizado na fabricação de vidro, cerâmica, tinta, plástico, borracha, dentre outros materiais. Isto cativou muito a minha atenção uma vez que despertou a ideia em mim de que aquilo que foi extraído do solo e das rochas tornou-se o que recobre os prédios, as paredes, os objetos plásticos, as rodas e muito mais. Entendi de alguma forma que aquilo que foi extraído tornou-se cidade e deixou um enorme espaço vazio naquele território.

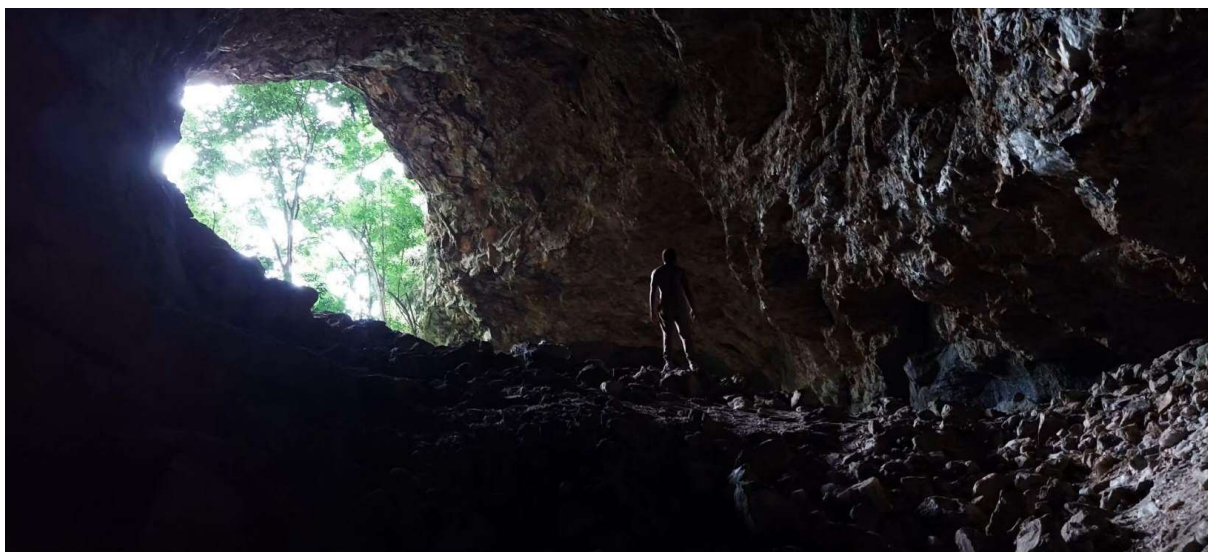


Figura 25. Percebendo os contornos da gruta. Fonte: Gruta

---

<sup>57</sup> Feldspato se origina do alemão e significa “Feld” - campo - e “Spath” - rocha, mineral. Literalmente “rocha do campo”, sugerindo simplesmente um material que é comum e frequente na terra.

Enquanto o que foi extraído tornou-se uma outra coisa, a mineradora já desativada há 50 anos resta hoje apenas como um terreno abandonado repleto de vazios e de memórias. O local é destino de alguns aventureiros que gostariam de conhecer a estrutura, embora no momento atual seu acesso esteja proibido e completamente destruído. Apesar disso, lancei-me para encontrar as grutas novamente em uma caminhada perceptiva.

Em busca por um acesso às grutas, instaurou-se uma frustração uma vez que tudo encontrava-se completamente destruído e desfeito. Após ter desistido, tendo em vista que a caminhada era fisicamente muito extenuante e longa, havia um espaço pequeno e escuro na mata com difícil acesso. Este espaço assemelhava-se com uma imagem que eu havia visto previamente e que era impossível de comparar no momento pois a rede de internet não alcançava este lugar. Com apenas o resto de esperança que pulsava e novamente a memória de uma imagem, requereu um pouco de esforço para escalar até alcançar o que tornou-se uma trilha sem saber o destino para onde realmente desembocaria.

Subindo pelo caminho por uma hora, sinto uma brisa gelada e úmida que toca o meu rosto e o meu braço. Um som mínimo de água bem distante acompanhado de seu eco. As folhas das plantas ao longo da trilha se movimentavam com mais intensidade respondendo a uma brisa que fluía para fora do caminho. Tratava-se de uma interpelação pelas sutilezas deste espaço escondido e misterioso.

Atraído pelo frescor, finalmente o acesso às grutas foi descoberto. Um portal escuro e silencioso que possuía uma pequena passagem de água que atraía os corpos. O caminho era completamente escuro e longo - um breu total - até alcançar o aglomerado de cavernas que existem na região. Desde já, eu sentia que precisava escrever o que se passava dentro de mim ao entrar na gruta.

Eu gostaria de contar  
 uma história de um  
 certo dia que eu  
 descobri uma caverna.  
 Uma gruta imensa e  
 repleta de nada, de um  
 vazio, de vozes e de espaço.  
 Observo cada ponto, cada  
 aresta. Não reconheço, mas  
 conheço essa caverna, esse  
 território, esse chão. Um medo  
 começa a entrar em mim.  
 Uma luz que vem de fora  
 queimando as minhas costas.  
 Indicam o caminho de saída. Mas  
 o frescor diz para o meu  
 instinto para ficar e entrar

dentro da gruta. Meu corpo  
 hesita, o território treme,  
 Meus pés vibram, o meu  
 corpo começa a hesitar entre  
 ficar ou sair. Sair ou ficar.  
 Meu corpo todo vibra em  
 dúvida, questionando se esse  
 é o lugar dele. Meus pés  
 continuam a vibrar.  
 O nervosismo toma conta.  
 Mas me dou conta que eu  
 preciso entrar dentro dessa  
 gruta.

Figura 26. Escrita criativa da investigação Gruta. Fonte: acervo pessoal<sup>58</sup>

Novamente, lida-se por meio dessa escrita com o paradoxo da presença-ausência. Neste momento, o vazio contido na gruta tornou-se uma *sutileza*, entendendo essa ausência como um território rico de memória com a qual eu poderia dialogar por meio da improvisação em dança. Nota-se que há um risco envolvido em adentrar em um espaço aparentemente perigoso, assim como em *In Natura* e *Quebradiço*. Mas é justamente neste risco que a incerteza se instala e abre caminhos possíveis para a criação.

<sup>58</sup> Eu gostaria de contar uma história de um certo dia que eu descobri uma caverna. Uma gruta imensa e repleta de nada, de um vazio, de vozes e de espaço. Observo cada ponto, cada aresta. Não reconheço mas conheço essa caverna. Esse território, esse chão. Um medo começa a entrar em mim. Uma luz que vem de fora queimando as minhas costas. Indicam o caminho de saída. Mas o frescor diz para o meu instinto para ficar e entrar dentro da gruta. Meu corpo hesita, o território treme. Meus pés vibram, o meu corpo começa a hesitar entre ficar ou sair. Sair ou ficar. Meu corpo todo vibra em dúvida, questionando se esse é o lugar dele. Meus pés continuam a vibrar. O nervosismo toma conta. Mas me dou conta que eu preciso entrar dentro dessa gruta.

Nesse sentido, as pesquisadoras Nelly Lacince e Terezinha Nóbrega (2010) abordam o risco justamente como produto da própria improvisação, como um elemento interrelacional e como o ato de entrar em contato com a criação e a recomposição de memórias:

Corpo, espaço e improvisação produzem o risco em suas composições coreográficas, sempre efêmeras, instantâneas e que produzem conexões vibrantes entre os bailarinos, o espaço, o público.  
[...] Assim, o risco estabelece-se no engajamento do corpo em busca de novas sensações, novas relações com o espaço e com o tempo que fazem deslizar os sentidos estéticos e coreológicos já instituídos na dança contemporânea. (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 246-247)

As autoras concluem que o risco - no contexto da dança e da improvisação - é a criação por meio da sensorialidade e do movimento a partir de uma empreitada do corpo que é capaz de desafiar o que já é dado:

O risco refere-se ao engajamento do corpo na ação por meio do investimento na sensorialidade e na busca pelo inusitado do movimento, capaz de criar novas gestualidades para a dança. Gestualidades que desafiam o corpo, o espaço, o tempo, as regras e os códigos já instituídos na dança. (LACINCE; NÓBREGA, 2010, p. 256)

Em *Gruta*, entro pelo portal observando atentamente cada contorno e caminho por um chão instável de pequenas rochas. Sinto no meu tronco um fluxo de ar intenso que, assim como eu, transitava pelo túnel e apontava para a escuridão. Após um suspiro denso de preocupação e atravessado por todas as investigações precedentes, decidi abraçar o convite da desestabilização do solo para iniciar a entrada.

Assim como em *In Natura*, acabo por me (con)fundir com o ambiente. Ainda como em *Quebradiço*, lido novamente com a ausência. Isto parece indicar que cada um desses processos de investigação e de criação - como outros que ocorreram - possuía reverberações fortes dos processos precedentes. No entanto, ao longo do processo de pesquisa ocorre uma transformação da própria matéria com a qual eu

improviso. Pois se antes eu era uma árvore em simbiose ou um corpo em decomposição, desta vez sou uma rocha quebrada, recompondo o chão.<sup>59</sup>

Se através de Lacince e Nóbrega (2010) o risco de estar nesta gruta baseia-se na sensorialidade das conexões e das relações, há um estado corporal expandido ao da observação das *sutilezas* do espaço. Proveniente de uma ideia similar, porém com uma concepção expandida. Pois o meu corpo está inserido na memória deste espaço - neste contexto, tempo, lugar, emoção, sentimento e pensamento - e suas *sutilezas* são igualmente observadas pelo espaço.

Então, podemos pensar neste aspecto que a improvisação como um estado de indagação corporal poderia referir-se também ao do próprio espaço. Dessa forma, trata-se de uma indagação corporal que, ao invés de ser individual ou egocêntrica, é coletiva e em conjunto. Isto porque o espaço transforma-se igualmente com o encontro e, conseqüentemente, termina-se não só como uma indagação da minha corporeidade, mas também se indaga o espaço por ele mesmo.<sup>60</sup>

Nesse sentido, há um acontecimento emaranhado de afetos que retroalimentam as experiências dos corpos durante a improvisação. Para contextualizar este estado expandido, debruça-se em paralelo sobre a perspectiva ecológica da improvisação e de processos criativos.

Para isso, a pesquisadora Sandra Corradini<sup>61</sup> (2022) aborda em seu artigo intitulado *Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em videoecoperformance*, como a ecologização do corpo ocorre no encontro, na relação e principalmente no afeto:

O corpo em estado somático-performativo, ecocentrado; uma corporeidade ecocêntrica que performa no/com o ambiente, interagindo em fluxo poético e sensível, conectado às próprias sensações e aberto às emergências afetivo-conectivas no instante performado. As dramaturgias do corpo e da obra são enfocadas como artefato cognitivo-artístico à luz da abordagem ecológico-enativa, refletida como prática expandida nos contextos da experiência

<sup>59</sup> Esta frase possui sentido metafórico multifacetado, referindo-me por árvore em simbiose como uma sintonia poética com o ambiente, um corpo em decomposição como um corpo metafórico sem autonomia e rocha quebrada como o chão literal da gruta.

<sup>60</sup> Aqui afasto-me da ideia sujeito-objeto, referindo-me ao meu corpo e ao espaço como manifestações da matéria da mesma ordem. Dessa forma, esta ideia deve ser tomada em conta para perceber que, ao indagar-me, indago não só a mim mas também ao espaço, e vice-versa.

<sup>61</sup> Sandra Corradini é pesquisadora em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e fisioterapeuta. A autora contribui para o campo das práticas somático-performativas, da imersão corpo-ambiente e da prática como pesquisa.

dramatúrgica imersiva e das relações obra-espectador. (CORRADINI, 2022, p. 88)

O estado improvisacional em que me coloco parece aproximar-se do estado corporal que a autora menciona: a corporeidade ecocêntrica. Ela coloca o termo como um caminho para compreender que, embora aparentemente a investigação seja erroneamente percebida como individual, o corpo está inserido em um fluxo coimplicado entre todos os seres que concebem a investigação e a criação integrativamente.

O desafio para a prática é justamente o que Corradini (2022, p. 91) aponta acerca do ambiente ser “cocriador da dança em processo”, o que requer uma abertura e um olhar atento dessa corporeidade ecocêntrica que defende:

A partir da abertura sensorial, gera-se um fluxo poético sensível. O corpo, com o olhar atento às sensações corporais geradas pelos estímulos externos, percebe e reconhece o ambiente como ativador somático. O corpo em performance, ecocentrado, deixa-se afetar e ser conduzido por impulsos corporais gerados na conexão corpo-ambiente, gerando material poético como resultado da percepção e da presença. (CORRADINI, 2022, p. 90)

Em seguida, Corradini (2022) nos conta como todas as entidades presentes são testemunhas e coautoras da improvisação, e ainda que até o repouso possa ser igualmente visto como performático:

Nesse estado de presença, toda ação, incluindo o repouso, torna-se performance, independentemente da presença de um público formal. Tanto a mata como as rochas, ou qualquer elemento no ambiente, incluindo o próprio self, performam e testemunham a si mesmos, em momentos de interação recíproca entre corpo e pedra, corpo e vento; até mesmo quando os performers estão a sós ou conectados a interações externas, como pode ocorrer entre pedra evento, por exemplo. (CORRADINI, 2022, p. 92)



Figura 27. Sentindo a pressão do teto. Fonte: Gruta



A partir da perspectiva teórica da ecologia e das concepções etimológicas de pensamento e de indagação (o que aparece a si e rastrear pistas, respectivamente), a improvisação auxilia-me a pensar sobre os modos de ser e estar no mundo, sobre a própria existência.

Corradini (2022) associa essa existência do ser humano ao preenchimento do mundo pelos desejos:

“Preencher”, palavra que expõe limites extremos da existência humana e separa diferentes modos de ser e de existir no mundo. Como Pergunta e ao mesmo tempo uma busca, O que preenche se coloca como um dispositivo artístico audiovisual que lança a dúvida e questiona a vontade. Incita o espectador à reflexão sobre seus próprios sonhos e desejos, e indaga-o acerca de si e de seu lugar no/com o mundo. (CORRADINI, 2022, p. 89)



Figura 28. Entrando e saindo dos moldes. Fonte: Gruta

A partir desse desejo provocado pela autora de querer indagar-me acerca dos meus hábitos e o meu lugar no mundo, observo plenamente e me posiciono diante de um grande orifício no outro lado da caverna. Tento encaixar-me e desencaixar-me frente a este modelo dado - o hábito de adequar-se -, percebendo semelhanças e diferenças do meu corpo com o da rocha, desenhando com os meus braços o seu formato ao lado de um precipício.

Atento aos fluxos de água que passavam desde o teto até a entrada como também ao vento sutil que me acolhia. Caminho em cada desnível no ritmo dos

silêncios do espaço vendo o mineral brilhoso no chão. Uma rocha pontiaguda que se encontrava em uma depressão na caverna, convidou-me para subir e experimentar os ventos que transitavam ao seu redor. Chego até o ponto limite, mas não saio da pressão da gruta. Empurro com as mãos as paredes e, com os pés, o chão.

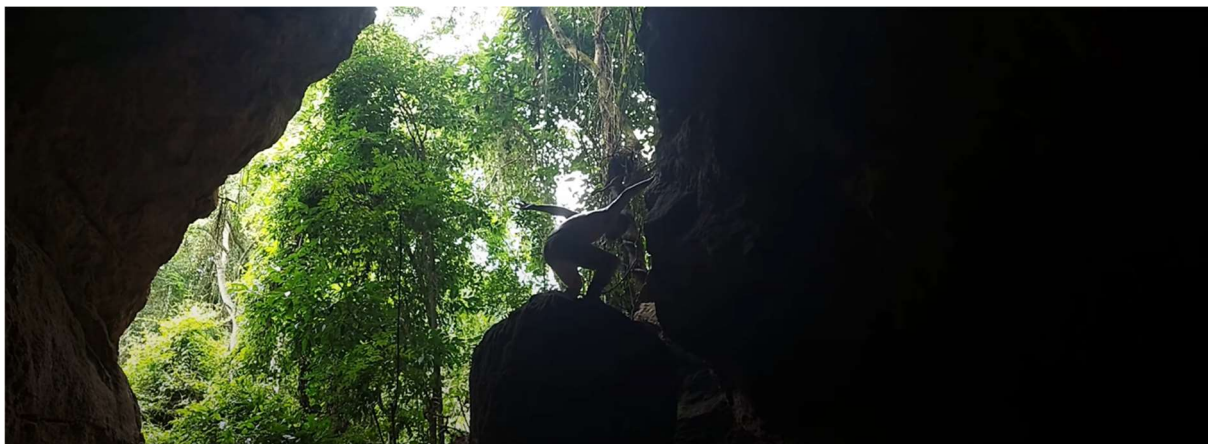


Figura 29. Empurrar com pés e mãos. Fonte: Gruta

Compreende-se quando Corradini (2022, p. 94) afirma que o ambiente não é apenas e somente um lugar não convencional, um cenário ou um lugar de experimento. A autora afirma que embora possam ser objetivos secundários, a prática deve visar primordialmente o centramento e a integratividade do corpo com o ambiente.

Curiosamente, esta impressão de integratividade surgiu ao longo do processo de investigação. Em um momento, uma sensação de pressão tornou-se maior, como se o teto estivesse pressionando tudo que estivesse dentro para se fundir em um só. Como se fosse cair em cima de mim. Sentia que eu iria fundir-me com a gruta e tornar-me rocha mais uma vez.



Figura 30. Confundir-se com rochas. Fonte: Gruta

Desorientado e exausto pelo ar e pelo silêncio, ainda havia uma sensação de estar mais pesado, talvez uma reverberação de *Quebradiço*. Por isso, deitei-me no que seria uma cama de pequenas rochas para descansar. No entanto, as rochas perfuravam, arranhavam e machucavam as minhas costas no caso de eu me mover. Tudo era testemunha da dor. Enquanto eu observava o teto que chamava a minha atenção pelos seus cristais brilhosos, queria levantar-me, mas não conseguia pois havia uma pressão no meio da minha coluna, a minha sustentação. Tentava me acalmar e ficava nervoso. Por isso, abracei o nervosismo, o que possibilitou que eu pudesse me tranquilizar e perceber o pulso mesmo em repouso.

Em seguida, subi em uma grande pedra no meio da caverna para ver todos os meus companheiros. Não conseguia levantar-me por causa do teto, eu precisava ficar preso à pedra. Tentava subir, mas não conseguia. Eu já fazia parte deste espaço e vice-versa.

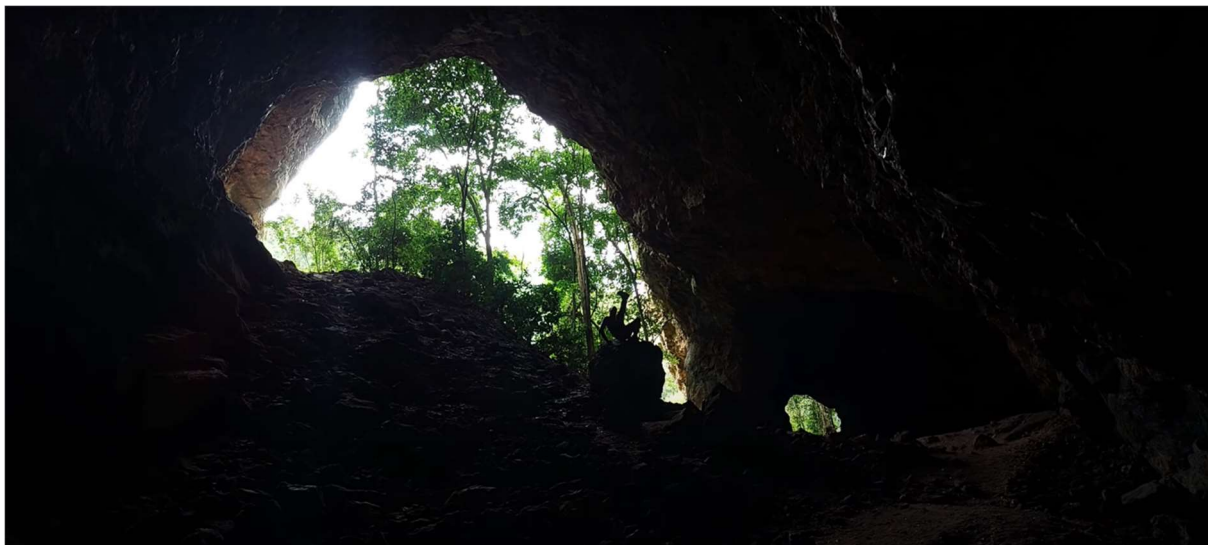


Figura 31. No centro da gruta. Fonte: Gruta

Querendo acolher esta caverna, desejei fazer carinho nela, mas doía. Qualquer toque nesta superfície repleta de pedras e de minerais arranhavam a minha mão.

Estabeleci um vínculo entre esta superfície hostil e a minha própria pele quando se lida com a ausência. Conseqüentemente, percebi que seria a maneira em que se toca a superfície - por muito tempo com angústia e agora com afeto - que transforma a forma em como ela é percebida.

Decidi abraçar essa dor. Por isso, comecei a amassar, modelar, cavar, alisar, empurrar e puxar este chão até exaurir a prática. Repleto de ruídos sensoriais oriundos da prática, optei por retornar trilhando para o meu lar.

Corradini (2022) trará que é possível integrar conhecimentos a partir da prática em um vetor coerente e carregado de sentido que se constrói com a vida em uma imersão ecocêntrica:

Os enlaces conectivos entre as atividades internas e as externas ao performer/espectador são vitais, e nem sempre são engendrados de imediato, sobretudo quando demandam imersão em profundidade, o que pede silêncio/quietude de modo que os processos cognitivos tenham espaço e tempo para adquirirem condições físicas e mentais integradas e o indivíduo possa alinhar coerência(s), sentido(s) e alvo. Em termos de ação, seria lançar-se inteiro àquilo que o indivíduo percebe como relevante para si e para o mundo, incorporando a sabedoria ecocêntrica em seus processos na arte e na vida. (CORRADINI, 2022, p. 106)

Atravessado pela autora, penso que é a partir destas experiências que é possível fazer vínculos entre os processos de investigação e a vivência cotidiana, o que é tratado pela pesquisa sem distinção formal. Tendo atenção às *sutilezas* do espaço, é possível acolher calmamente e com profundidade às vezes inclusive após a prática, no ônibus, na universidade, no trabalho.

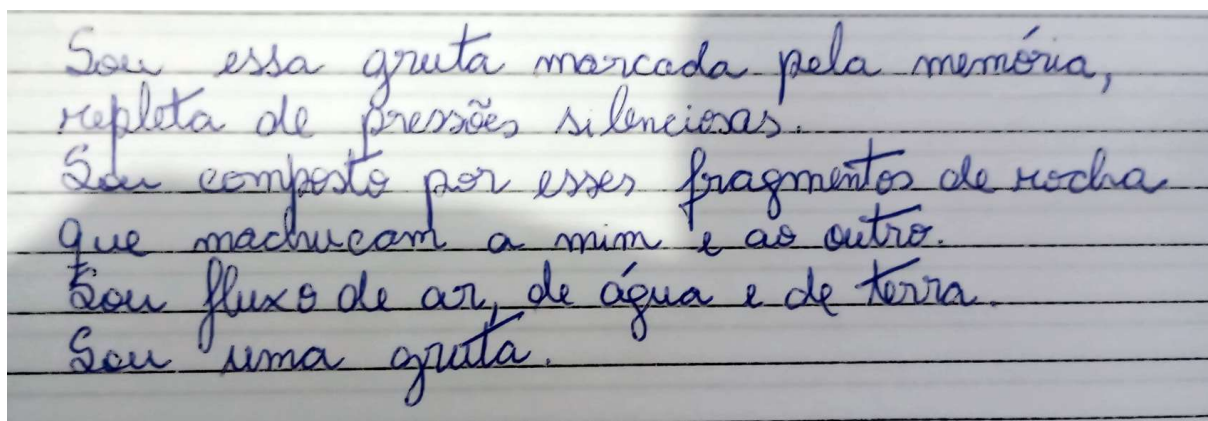


Figura 32. Escrita criativa da investigação Gruta. Fonte: acervo pessoal<sup>62</sup>



Figura 33. Percebendo o chão. Fonte: Gruta

---

<sup>62</sup> Sou essa gruta marcada pela memória, repleta de pressões silenciosas. Sou composto por esses fragmentos de rocha que machucam a mim e ao outro. Sou o fluxo do ar, da água e da terra. Sou uma gruta.

### 3.2 TRAÇOS (2023): MEMÓRIA COMO AVANÇO

Em *Traços*, eu fui motivado pelo som do mar novamente para ir à praia de uma maneira despreziosa. Desta vez, encontrava-me na areia a alguns poucos metros da água. Ao sentar-me, escutei as ondas do mar e senti a areia grossa de Itaipuaçu/Maricá, cujos grãos são duros, pesam e chegam a marcar a pele somente de entrar em contato. Essas marcas de areia, pegadas do mundo em mim, no meu tronco, na minha perna e na minha mão levaram-me a pensar em como deixamos o nosso rastro no corpo do outro.

E nestes rastros corporais deixados, é relevante notar como cada investigação possuía em algum nível de reverberação de investigações precedentes, principalmente no que diz respeito ao que era percebido como *sutileza*, memória, transitoriedade e ausência.

Inicialmente, em *In Natura*, compreendi que o ato de se indagar por meio das sutilezas estabelecia uma ponte dialógica entre o presente e as memórias corporais, percebidas como a força transformadora do próprio ser.

Essa ponte, em *Quebradiço*, passou a ser entendida como uma interligação entre a transitoriedade e as suas possibilidades de transformação, trazendo consigo a ideia de cura como um processo emancipador.

Em *Gruta*, por sua vez, percebi que esse vínculo se conecta diretamente com uma ecologia da ausência e com o impacto que essa ausência exerce sobre o meu corpo.

Finalmente, a partir da ideia dessa ausência, *Traços* abordou os vestígios deixados por essa transformação. Ao tocar, deixamos rastros, e, mesmo após o toque, a memória do afeto persiste.

Considerando a perspectiva ecológica, este estado de indagação corporal possui uma estrutura recursiva onde a transformação e a reflexão acerca do movimento possuem uma autorreferência para criar novas memórias a partir da

vivência.<sup>63,64</sup> Transformar-se avançando-retornando simultaneamente em um movimento que, para avançar, é necessário passar pelo retorno e seguir a partir desta recursão.

Considerando memória como essa transformação contínua que sustenta a nossa existência, o pesquisador Claudinei Sevegnani (2015)<sup>65</sup> abordou a questão da memória em dança em sua dissertação intitulada *dança: memória e transformação como condição de existência*.

O autor defende que o movimento não é hermético à memória e que esta insere-se em uma rede recursiva composta de sistemas, como o político, o jurídico ou até o acadêmico. Dessa forma, constata que possuem uma coimplicação em como se dá o seu modo de ser:

O sistema dança tenta encontrar na sua própria rede recursiva modos de tratar essas perturbações de acoplamentos estruturais, produzindo processos que se comunicam com elas ou que não as selecionam como informação para sua auto-organização. Assim, há uma interferência direta de outros sistemas nas constituições das memórias de dança [...] (SEVEGNANI, C., 2015, p. 43)

Dessa forma, a prática pode ser vista a partir de sua perspectiva de coimplicação de memórias como o lugar onde essa encruzilhada desses sistemas fazem brotar composições e decomposições da memória.

Em *Traços*, foi atribuída à areia a própria ideia de memória, como se a superfície da praia encarnasse o conceito de memória, cristalizado em cada um de seus grãos. Nesse sentido, a memória seria um aglomerado infinito de pequenos grãos que se fazem e se desfazem como dunas de areia. Uma superfície maleável e

---

<sup>63</sup> Recursividade é um termo bem antigo, sem precisão de sua origem, cuja popularidade torna-se cada vez mais notável na sociedade contemporânea. A atenção dada ao termo no último século, em destaque à sua própria definição, ainda está ganhando forma e espaço nas mais diversas áreas do conhecimento do século XXI. Em dança, o termo ainda são apenas traços de seus usos e, nesta pesquisa, o termo recursividade e suas derivações significam o processo de criação e de reinvenção a partir de uma lógica autorreferencial.

<sup>64</sup> A autorreferencialidade está associada neste contexto a uma noção não-individualista do ser humano e, nesse sentido, que o indivíduo não é visto de forma isolada, mas em uma visão interconectada com o ambiente, o mundo e a sociedade. Nesse sentido, ao dizer que a memória possui recursividade diz respeito a usar suas próprias referências ao longo da vida e de suas experiências para continuar vivendo.

<sup>65</sup> Claudinei Sevegnani é artista, professor e pesquisador principalmente na área de Improvisação em Dança, performance, educação e criação de arte contemporânea.

sensível, cuja forma se produz a partir da interação recursiva com o mundo. E, por fim, como a memória estaria sempre em trânsito, como dunas deformando-se pelo tempo, pelo vento e pelo mar.

Ao imprimir força com o meu corpo nesse chão que se desfaz, deixo minhas pegadas no que parece uma espiral corporal. Respiro calmamente e sinto a minha pele borbulhar pelo calor extenuante do sol. Coloco atenção ao contato do corpo com os grãos de areia, a pele como a memória.



Figura 34. Respirando sobre a superfície arenosa da memória. Fonte: Traços

A espiral evocou no meu corpo a exploração de rolamentos, como a ênfase no empurrar e no puxar da areia. Um ir e vir, um avanço e um recuo. Um movimento total contínuo de levar e trazer o corpo pela memória. Carimbando e manipulando o chão, deixo os meus rastros e crio novas formas com a areia. Esse movimento descrito parece se aproximar ao que o professor de dança Antonio dos Santos<sup>66</sup> se refere quanto ao pensamento recursivo:

Talvez, desse ponto de vista, possa surgir uma sociedade também capaz de acolher o inusitado que é compartilhar o vivido. Uma convivência social, na qual os atos simultaneamente estruturantes e desestruturantes de pensar, sentir, fazer, querer, saber e sonhar, juntos favoreçam uma dança recursiva com o mundo [...] (SANTOS, 2011, p. 38)

---

<sup>66</sup> Antonio dos Santos é educador no âmbito formal principalmente em educação física e dança com ênfase na aprendizagem de jovens.



Se para o autor a dança recursiva é justamente o ato de estruturar e desestruturar no encontro, ainda Santos (2011) inclui não somente a fisicalidade, mas o próprio emaranhado de fatores inconscientes e emocionais. Pois acredita que “[...] essa recursividade de pensamentos, de experiências, de vida, de dança, essa vontade de querer fazer outra vez aquilo que proporcionou satisfação, é também característica da complexidade.” (SANTOS, 2011, p. 49)

Santos (2011) põe ênfase na coletividade, na coparticipação, nesse “juntos” - como afirma - em que se relacionam as materialidades e imaterialidades da memória. Alguns anos mais tarde, Sevegnani (2019) aborda em sua tese de doutorado, intitulado *Acordos Temporários: coexistências e coimplicações*, como a improvisação, assim como a vida, pode ser visto como um conjunto de acordos temporários implícitos dessas relações, destacando a sua transitoriedade:

Somos acordos temporários. Se nos constituímos através das acomodações do tempo, se fazemos uma dança sobre um chão cheio de fissuras, sobre chãos que revelam os desgastes desse mesmo tempo, se tecemos discussões sobre processos evolutivos e a passagem do tempo, do tempo que não volta, se acreditamos na existência e nas suas condições possíveis e nas suas realidades imaginadas, podemos dizer que, sim, somos acordos temporários. (SEVEGNANI, C., 2019, p. 10)

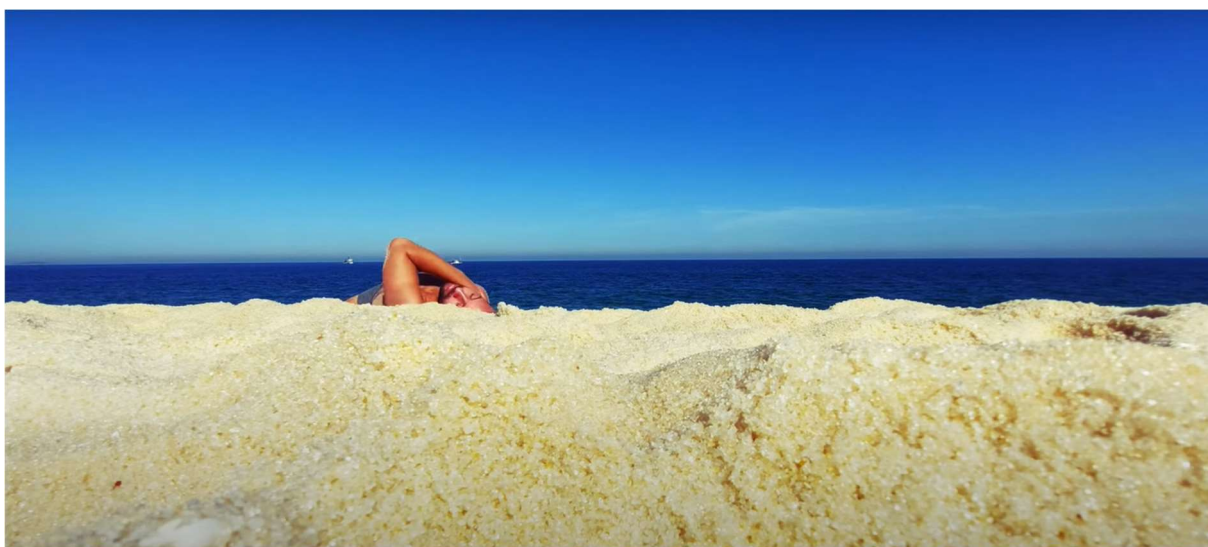


Figura 35. Espirais no chão. Fonte: Traços

Percebi naquele chão um acordo temporário de *Traços* repleto de fissuras, desgastes, evoluções e suas inúmeras realidades imaginadas com os quais relaciono-

me por meio do corpo. Em confluência com Santos (2011), ao eleger a transitoriedade como um atributo essencial não só à existência humana, mas principalmente à coexistência do todo, Sevegnani (2019) pensa como a interdependência é crucial quando se pensa a memória como existência.

No encontro com o outro ao longo do tempo e na maneira em como ecoam na materialização, o autor destaca que modos de existência são memórias:

Improvisar é um exercício de coexistência. Modos de existência que se encontram, vez ou outra, no mesmo lugar. Modos de existência que se [des]encontram na duração do tempo, que se [des]encontram na curva do tempo, que se distanciam e que, mesmo assim, reverberam-se, ecoam-se. Modos de existir que se materializam e se atritam. Modos de existência que são memórias. (SEVEGNANI, C., 2019, p. 16)

Esta consideração é de alta relevância neste contexto uma vez que a memória não é colocada como algo finito, realizado, completo ou finalizado. Pelo contrário, a memória é trazida como um modo de existir. Ou seja, a memória não só se encontra no passado, mas trata-se de uma articulação do/no presente frente a ecos e reverberações de múltiplas temporalidades.

Nesse sentido, a maneira em como os corpos se apresentam durante as improvisações nos processos de investigação e de criação ecoam articulando memória e presença.

Por sua vez, os ecos e reverberações foram percebidos *em Traços* como a luz e a sombra do escutar-olhar de Silva (2019), o entrelaçamento do todo do corpo-em-fluxo de Millás (2021) ou ainda a ecologização do corpo de Corradini (2022), bem como todo o diálogo que vem sendo tecido ao longo da pesquisa.

Uma vez que a luz intensa cegava a visão, meu corpo era guiado pelas sombras e pelo som das ondas. Círculos e mais círculos que giram em uma performance invisível, sendo apenas acessível a mim como observador direto da experiência como para a câmera que observa apenas o visível.



Figura 36. Círculos de areia. Fonte: Traços



Figura 37. Guiado pelas sombras. Fonte: Traços

O corpo permanece deitado, apenas escutando, respirando e sentindo o contato com a areia. Com a ponta dos dedos, massageio esse chão percebendo como a memória se esvai entre os dedos enquanto o momento se mostra irreplicável e único em sua transitoriedade.

Estabeleci a partir da fragilidade da forma da areia que se desfazia em minha mão uma relação intrínseca entre compor e decompor. Pois assim como a areia pode ser reagrupada e remodelada em novas formas, percebi que para criar essas novas

composições seria preciso simultaneamente decompor suas partes e abrir-se para novas combinações.

Sugere-se que para recompor, então, é preciso de um certo grau de esquecimento de si. De fato, já vimos como a transformação requer de alguma forma um abandono a um estado anterior, o que nos revela que o próprio viver, existir, dançar e lembrar demandam de um desapego do passado para recompor-se novamente no presente.

Nesse sentido, Sevegnani (2015) em sua linha de pensamento inicial de memória como transformação destaca como o seu refazimento implica com um certo esquecimento e reinvenção:

A dança, no seu refazimento, já implica em algum esquecimento. É no esquecimento da memória que a presença se refaz, nas reformulações das memórias que são evocadas, porque o aqui é um refazimento do antes junto com as informações do agora, é o sistema aberto de uma dança que opera através de seu estoque – não estanque –, de suas memórias, em negociações quase constantes, porque nem tudo é poroso, porque nem tudo é atravessamento, mas muita coisa é porosa e muita coisa é atravessamento. [...] O esquecimento, essa suposta ausência, faz parte de um processo vivo e dinâmico que se atualiza nos presentes [...]  
(SEVEGNANI, C., 2015, p. 56)

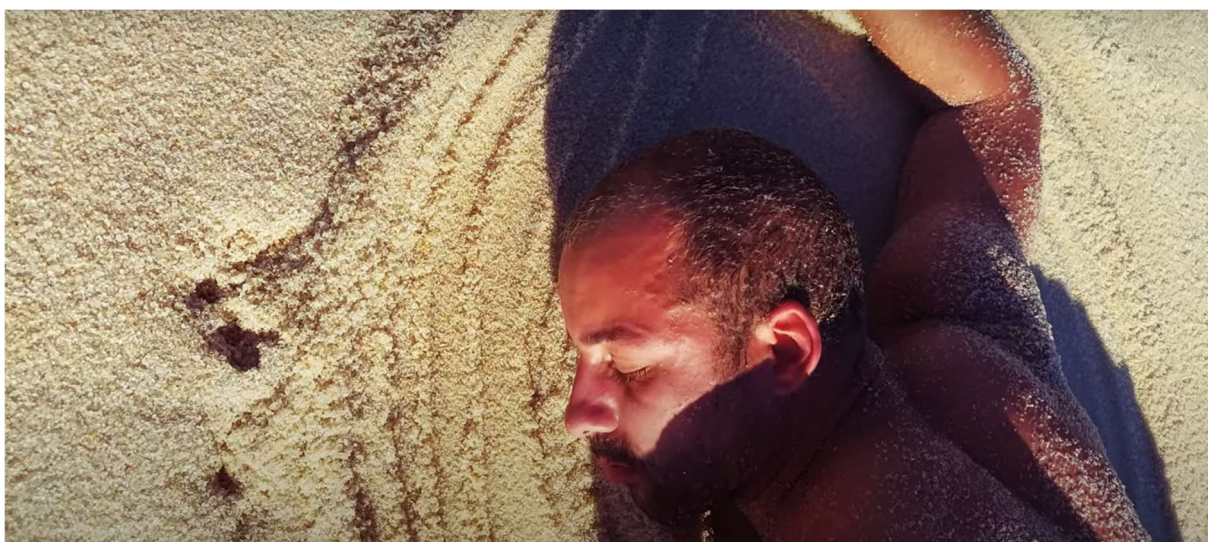


Figura 38. Deitado escutando a areia. Fonte: Traços

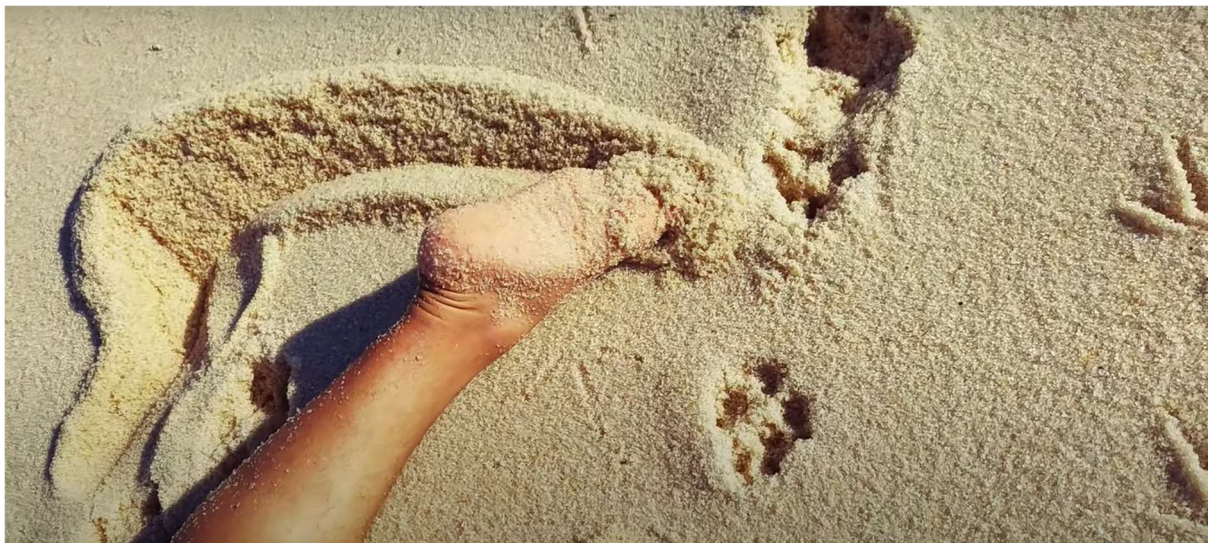


Figura 39. Memórias impressas no chão. Fonte: Traços

Observo no chão, pegadas de pássaros, cachorros e cavalos. Existem marcas de veículos e de pés humanos. Além de grãos de areia, existem conchas, pedras e madeiras. Além de tudo isso, deixo igualmente os meus rastros nessa malha. Rastros que se deformarão e se transformarão continuamente. Provavelmente, serão esquecidos e recompostos em novas memórias. Em novos modos de existência.

Em minha pele, os grãos também permanecem persistentemente, pois assim como afetei a memória, esta afetou-me também. Assim como acredita-se ser inseparável à nossa memória, Sevegnani (2019) destaca como ela está no corpo e como nos referenciamos a ela para dançar e improvisar:

Improvisar é quase sempre paradoxal: eu danço e nessa dança eu já escolho, mesmo sem total consciência, um amontoado de coisas que vou continuar dançando. Não há como fugir: dançamos aquilo que somos, dançamos nossas referências e as referências nos contaminam nos níveis mais incrustados da carne. (SEVEGNANI, C., 2019, p.43)



Figura 40. Rastros da memória na pele. Fonte: Traços



Figura 41. Partículas de memória na pele 2. Fonte: Traços

### 3.3 FRAGILIDADES E ESTRANHAMENTOS

Ao abordar os processos de investigação, levou-me a pensar em um corpo que está viajando e colecionando constantemente experiências, sentimentos, pensamentos e sensações. Então, poderíamos perceber a nossa trajetória ao longo da vida como uma coleção de memórias. A partir da ideia da dança como um retorno para avançar - a sua natureza recursiva - podemos associar esse ato de investigação como uma jornada com propósito e intenção que retorna a nós mesmos de maneira transformadora e emancipadora de hábitos e de automatismos.

Quando adotamos uma perspectiva global sobre os processos de investigação, as práticas revelaram-se fortemente imbuídas da minha experiência individual em relação ao mundo. Além disso, desvelou-se o caráter coletivo da experiência que não é hermética às confluências do entorno. Por isso, as improvisações lidaram com essa amálgama de materialidades e de imaterialidades.

Dessa maneira, estabelecendo pontes entre essas (i)materialidades, tem-se definitivamente que o movimento e a criação não estão desconectados à minha experiência frente ao contexto em que está inserida. Partindo de um corpo habituado pela própria vivência, foi preciso fragilizar-se diante do processo de improvisação e, de alguma forma, estranhar esses hábitos e esses contextos para poder percebê-los, entendê-los e reformá-los.

Curiosamente, esse estranhamento mostrou-se igualmente mutável a cada improvisação e a cada processo de investigação. Se em *In Natura* o objeto do estranhamento era a produção excessiva como um hábito corporal, em *Quebradiço* o objeto desse estranhamento passou a ser a anestesia automatizada no corpo. Por sua vez, se em *Gruta* este objeto tornou-se a presentificação da memória, em *Traços* a atenção se voltou ao caráter transitório da memória. Isto quer dizer que a natureza transitória se encontra inclusive no próprio ato de estranhar os nossos hábitos e as nossas certezas, pois o objeto do estranhamento transformou-se ao longo do processo de pesquisa.



Figura 42. Asfalto rachado. Fonte: acervo pessoal

Se é possível romper essa pele rígida, repleta de hábitos e memórias, que não é indestrutível, assim como o asfalto que se decompõe em fragmentos e, portanto, igualmente mutável, então há um jogo contínuo de transformações na forma que foi, é e será.

Nesse entrelaçamento de (i)materialidades, vimos como é preciso um certo grau de abandono e de esquecimento de si ao longo do tempo. Para isso, sugere-se que é preciso estranhar-se para adotar uma outra perspectiva. Existe um gesto de ‘despir-se’ ou ‘fragilizar-se’ diante do processo para haver uma recomposição de si. O que resta deste estranhamento são os rastros de memória no corpo que atuam como *sutilezas* previamente despercebidas durante a improvisação.

Essa vulnerabilidade evocada pelo auto-estranhamento aproxima-se ao que o investigador Óscar Cornago<sup>67</sup> (2010), em seu artigo intitulado *Onde acaba a teoria*, aponta como um rito para abrir-se à fragilidade:

Espaços de exposição, de abertura. A cerimônia de abrir-se em frente dos outros, que estão diante de nós, olhando, esperando que aconteça algo desse lado do palco (sem fé excessiva, quem sabe). Espaços de fragilidade, de dúvida, de afirmações, de mentiras e verdades. (CORNAGO, O., 2010, p. 230)

---

<sup>67</sup> Óscar Cornago é um pesquisador do Centro de Ciências Humanas e Sociais do Conselho Superior de Pesquisas Científicas de Madrid e especializa-se no estudo da teatralidade e suas relações sociopolíticas.



Entre incertezas e fragilidades, é estabelecido um jogo de alteridades durante os processos de investigação onde é criada uma fluidez de existências na qual borra-se a fronteira do eu para novos modos de existir.

A percepção deste jogo informa muito mais do que a criação de movimento no ato do fazer, pois articula a relação com outros contextos cotidianos para além da presença específica do processo investigativo. Isto quer dizer que o que ocorre durante as investigações é atravessado pela vivência cotidiana e pela memória.

Nesse sentido, Cornago (2010) aborda como a cena expressa esta rede de influências entre o performer e seus contextos, sendo logicamente uma expressão de algo maior que o próprio ato:

O 'eu' aqui e ali, às vezes mais visível, às vezes menos, o 'eu' no mundo da arte, da televisão, da cena, da universidade. Os teatros do eu. As políticas do eu. [...] A cena em primeira pessoa. A pesquisa em primeira pessoa. A cena como espaço de expressão do outro, dos outros, de um coletivo, de uma sociedade. A cena como expressão de um grupo ou o teatro como expressão de um indivíduo, de muitos indivíduos. (CORNAGO, O., 2010, p. 230)

Esta pesquisa alia-se ao que o autor traz acerca da descoberta da própria história e de outras possíveis histórias. Tendo como descoberta as sutilezas, aquilo que uma vez era despercebido torna-se evidente.

A obra opera como uma confissão da experiência de si, segundo Cornago (2010, p. 233): “Pensar o movimento, a obra como confissão pública de uma experiência pessoal, histórica, de um momento de vida”.<sup>68</sup>

Por isso, a indagação corporal por meio da improvisação aproxima-se ao que poderíamos chamar de depoimento dançado, falado e performado em uma mistura insidiosa entre ficção e realidade. A dramaturgia a partir da dança de uma vida incorporada. A maneira como a memória é dançada revela muito da própria pessoa. Talvez, às vezes, a nossa história não seja lógica e muito menos argumentável, mas é a visão individual subjetiva que irá trazer beleza à dança.

---

<sup>68</sup> Aqui, enquanto o autor aponta a história de 'si' como algo particular em relação com um 'outro', sua afirmação poderia ser extrapolada para uma história mais ampliada do próprio contexto. Nesse sentido, o 'si' torna-se menos particular e mais contextual em sua rede de relações com o 'outro'. Então, considero nesta pesquisa uma história do 'junto'.

Em um momento de aquietamento da pesquisa e de resoluções, bem como de descobertas e de insights que agitaram intensamente as águas do pensamento, deito-me ao lado de mim mesmo e observo-me com um olhar afetuoso para poder entender quem é esta pessoa que veste as minhas roupas.

Ao estranhar-me para aproximar-me de mim mesmo, desfaço gradualmente o entrelaçamento que mantém a minha forma e utilizo-o como forma de pensar e de alcançar o pensamento. Isto abre espaço para a transformação e para novas possibilidades de movimento que, quando atingem a nossa vida, é possível inclusive desconstruir hábitos, ter autonomia de decisão e abraçar a incerteza.

Convido a quem leia que repita comigo: **eu sou transitório**.

Um ato coletivo de chamamento à transitoriedade em que somente a partir dela percebemos a contínua transformação do eu ao longo do tempo. Uma interpelação pelo eterno inacabamento do eu.

Hoje, é possível perceber que os processos de investigação e de criação abordados ao longo da pesquisa buscaram um certo estranhamento da normalidade, ou seja, perceber o normal como estranho. Esta ideia é crucial para entrar em estado de indagação corporal, pois entrar em relação com as *sutilezas* - o despercebido - requer essa capacidade de estranhar-se.

Dentro deste contexto, a pesquisadora Lailah de Aragão<sup>69</sup> (2023) aborda o estranhamento de si<sup>70</sup> aplicando-o para o corpo que dança, no que ela aponta ao longo de seu trabalho como “estranhamento corporal”:

A categoria do estranhamento, ao modular os indivíduos em função de formas de vida parciais e que não possibilitam o desenvolvimento das potências do gênero, acaba por determinar diretamente as esferas sensíveis que integram os sujeitos sociais. Assim, compreendemos que os resultados materiais da categoria do estranhamento interferem diretamente na formação dos sentidos humanos e do estranhamento do próprio corpo, tendo em vista que é nele onde os sentidos se localizam, constituindo-os e sendo constituído por eles. (ARAGÃO, L. G., 2023, p. 28)

---

<sup>69</sup> Lailah de Aragão é pesquisadora do movimento e professora em educação somática pela metodologia Angel Vianna, atuando academicamente em uma perspectiva de serviço social em pesquisa sobre os conceitos marxistas e lukacsianos frente aos procedimentos de estranhamento da corporeidade em modos de produção no sistema capitalista.

<sup>70</sup> É relevante notar que *estranhamento* está teoricamente referenciado em Marx e Lukács pela autora como uma crítica específica ao sistema capitalista, aplicando-o aqui no contexto de produção desenfreada e aceleração informacional em que a pesquisa é recortada.

É crucial aqui pontuar que o que Aragão (2023) aponta como “estranhamento corporal” não possui o mesmo significado que estranhar-se pela pesquisa. Por isso, é preciso distinguir a significação do termo utilizado pela autora e ao que esta pesquisa se refere quando indica que é preciso “estranhar-se” para entrar em relação com as *sutilezas*.

Por um lado, segundo Aragão (2023), a sensação de estranhamento corporal é um processo de afastamento de si promovido por estruturas sociais em que sua produção - econômica, corporal ou intelectual, por exemplo - não está diretamente ancorada em seus próprios desejos. Dessa forma, estranhamento corporal é para a autora uma consequência de um conflito entre o corpo e o que este produz.

Por outro lado, estranhar-se para esta pesquisa refere-se à capacidade de reinventar-se em um ato performativo de afastamento voluntário do corpo desta produção para poder analisar e rever hábitos e automatismos do corpo.

Com isso, é preciso atentar-se para quando se fala do estranhamento corporal trazido por Aragão (2023) como uma falta de autonomia sobre si e da ideia bem diferente de estranhar-se pela pesquisa como um ato performativo de tomada de consciência sobre os hábitos. Embora suas significações sejam dissonantes, ambas as concepções dialogam intrinsecamente entre si.

Aragão (2023) constrói, ao longo de seu livro intitulado *O estranhamento corporal na sociabilidade do capital*, um arcabouço teórico-prático para apontar uma tendência da criação de sujeitos sociais desde a industrialização. A autora acrescenta que estes sujeitos vivem à luz de automatismos corporais promovidos por uma fragmentação sensorial cotidiana que se instaura no inconsciente na sociedade e resulta em sujeitos ditos estranhados:

Além disso, o problema apontado nos hábitos cotidianos – por vezes reificados – não reside na simples manifestação de um comportamento útil, objetivo e pragmático. Entendemos que tais habituações não configuram escolhas voluntárias e prescindíveis, tendo em vista a necessidade de engendrar tais hábitos para a sobrevivência na sociabilidade do capital. Ocorre que, quando os movimentos e gestos se reduzem apenas a operacionalizações do ritmo diário, acabamos nos defrontando com uma concepção muito restritiva de capacidade expressiva corporal e, assim, perdemos a dimensão de outras potências advindas com uma estimulação psicofísica mais abrangente. (ARAGÃO, L. G., 2023, p. 76)

Este estranhamento refere-se justamente à perda de autonomia corporal como uma consequência industrial que habituou os sujeitos ao conceito de produtividade máxima, por exemplo. Para sustentar os hábitos corporais, Aragão (2023) defende que o corpo foi aproximado a uma perspectiva tão utilitária que levou o sujeito social a inserir-se em uma rede que objetiva apenas o lucro e a produção:

É de fundamental importância discutir as adjetivações que incidem sobre os comportamentos e padrões corporais, como mencionadas anteriormente: eficiência, rendimento, aperfeiçoamento, disputa e, principalmente, perfeição, são conceitos que propomos serem minuciosamente analisados para auxiliar como chaves de entendimento que permeiam o corpo útil. Essa análise representa uma tentativa de demonstrar que as engrenagens que dão ritmo e as estruturas que sustentam o metabolismo do modo de produção capitalista se refletem, inclusive, nos pressupostos teleológicos para que a existência possa se efetivar. (ARAGÃO, L. G., 2023, p. 41)

Para além do lucro, acredita-se que a ideia de produção neste contexto é interessante para perceber a minha memória corporal tecida ao longo deste texto diante da produtividade desenfreada. Então, as práticas desenvolvidas pela pesquisa foram um convite para reavaliar a maneira como a dança é produzida em minha vida. O que nos leva a dizer que estranhar-se é proposto pela pesquisa como uma ação em resposta ao estranhamento corporal apontado por Aragão (2023) como uma atitude crítica frente aos nossos hábitos não só em arte, mas também fora dela.

Se é que é possível sair em algum grau do meu eu artista e permanecer fora da arte, estranhar-se gerou certos efeitos em minha corporalidade. Pois enquanto me afastava de todos os processos de investigação, os meus braços começaram a coçar. Em seguida, as minhas coxas. Logo, meu pescoço, minhas mãos e até meu rosto. O corpo teve uma reação alérgica intensa irritando a pele e deixando-a vermelha, sensível e completamente inchada. Um corpo que reage como se estivesse sendo atacado por uma toxina pois não está habituado à mudança.<sup>71</sup>

Me dirigi imediatamente para o banho, onde a investigação continua. Lavo a minha pele esfregando energicamente com as mãos, querendo expulsar aquilo que

---

<sup>71</sup> Esta foi uma reação alérgica real e literal a um dos processos de investigação e de criação. No entanto, ela pode ser extrapolada a uma concepção metafórica do choque corporal ao estranhar-se.

meu corpo estranhou. Após algumas lavagens, senti o meu corpo voltando a um estado menos desconfortável, embora não fosse o estado anterior à prática.

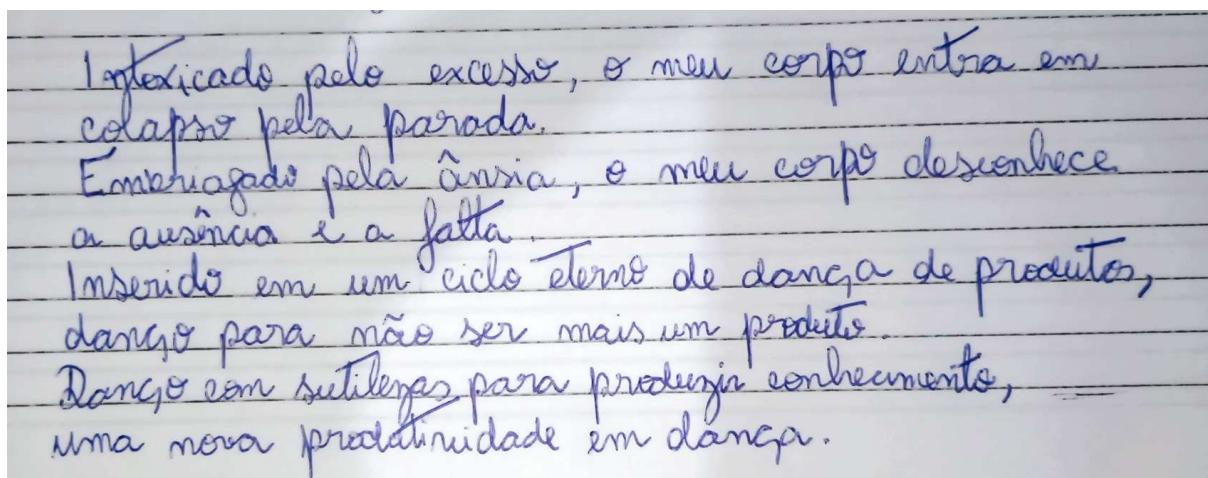


Figura 43. Escrita criativa da pesquisa. Fonte: acervo pessoal<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Intoxicado pelo excesso, meu corpo entra em colapso pela parada. Embragado pela ânsia, meu corpo desconhece a ausência e a falta. Inserido em um loop eterno de dança de produtos, danço para não ser mais um produto. Danço com sutilezas para produzir conhecimento, uma nova produtividade em dança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa refletiu não apenas na prática de improvisação quanto mecanismo de investigação em que são exploradas as possibilidades do movimento, mas convida a qualquer pessoa que a leia a reconhecer a reiteração dos nossos próprios hábitos e reconceber aqueles que possam estar automatizados em nossa vida.

Nesse sentido, foi possível perceber como o movimento na improvisação possibilita uma catarse existencial, culminando em um estado de disponibilidade para a mudança. Imbuído pela percepção da transitoriedade durante a pesquisa, é possível criar novos caminhos existenciais, perceber hábitos e transformar-se em prol da serenidade. Ao constatar que é possível extrapolar as relações encontradas na prática artística para a vida cotidiana, a improvisação tornou-se um estado de indagação corporal, rastreando pistas sobre o próprio corpo em sua vida diária e promovendo uma capacidade perceptiva crucial em tempos de reiteração eterna de produtividades e excessos.

A metodologia da pesquisa, representada pela pesquisa-criação, mostrou-se um caminho válido e rico em possibilidades, especialmente em sua processualidade, para gerar sentido através da prática. Com isso, a improvisação se apresentou como uma prática pertinente que, embora não seja o único caminho, pode promover insights valiosos, provocando uma catarse corporal e levando à revisão de como o corpo se apresenta na dança e no cotidiano.

Inicialmente, foi trazida a noção de *sutileza* diante de uma certa anestesia em nossa vida, originada pelo ritmo desenfreado de produção, que requer uma escuta extraordinária para ser compreendida. Os processos de investigação atuaram como evocadores de memórias corporais, atribuindo ao corpo uma natureza autorreflexiva. Assim, a sutileza da experiência foi entendida como aquilo que normalmente passaria despercebido, exigindo um olhar mais afetivo para o acontecimento.

Ao promover estados integrativos e ecológicos com o espaço, constatou-se que o improvisador opera não apenas na produção de movimentos e formas, mas também

na produção de pensamentos. O improvisador atua como um observador dos próprios pensamentos, estabelecendo uma ponte entre as materialidades e as imaterialidades da memória em um pulso cíclico de avanço e retorno.

Com uma concepção expandida de corpo, foi possível perceber como a memória age de maneira sinérgica em um contínuo refazimento interdependente que se transforma a partir de um certo grau de esquecimento. Adotando uma natureza transitória, abraça-se o espírito da transformação para rever continuamente os nossos hábitos enrijecidos, que podem nos afastar de nossos verdadeiros desejos. Dessa maneira, conclui-se que é preciso estabelecer um contínuo estado de estranhamento corporal, onde estranhar-se seria sinônimo de indagar-se.

A pesquisa provou ser essencial ao trazer debates profundos sobre o esgotamento corporal, a anestesia sensorial imposta pelas demandas da sociedade e as possibilidades de reinvenção através da improvisação. Ao integrar-se fortemente com a pesquisa acadêmica em dança, o estudo oferece novas perspectivas sobre o corpo, a memória e a transformação, proporcionando *insights* valiosos que enriquecem tanto a prática artística quanto o pensamento acadêmico.

Ao longo do processo de pesquisa, percebi que minha história individual e percepção pessoal desempenhavam um papel muito maior do que eu imaginava. Em relação às motivações que sustentam as práticas, identifiquei tópicos essenciais que podem ser aprofundados no doutorado. Acredito que há espaço para continuar explorando as relações ecológicas do antropoceno com os hábitos, além de um forte desejo de dialogar com ideias e concepções do budismo, temas que merecem uma abordagem mais extensa para evitar superficialidades.

Finalizo a minha fala reiterando que esta pesquisa abraça a memória, a dança e o cotidiano para reconceber como vemos e como levamos a dança, mas também a vida como um todo, tendo como desafio desconstruir esses hábitos e promover uma visão mais integrativa e calma da vida.

Estas considerações finais não são um fim onde questões são encerradas, mas trata-se de um convite a todos para reverem os seus próprios hábitos e para que tenham uma nova percepção da própria noção de produtividade em dança.

## REFERÊNCIAS

ANDRIEU, Bernard; NÓBREGA, Terezinha Petrócia da. A emersiologia do corpo vivo na dança contemporânea. *Holos*, v. 3, p. 371-384, 2016.

ARAGÃO, Lailah Garbero de. *O estranhamento corporal na sociabilidade do capital: obstáculos e caminhos para a sensibilização do corpo*. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2023.

CAGE, John. De segunda a um ano: novas conferências e escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CORNAGO, Óscar. Onde acaba a teoria. In: NAVAS, C. et al. (Orgs.). *Ensaio em cena*. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPq, 2010. p. 230-233.

CORRADINI, Sandra. Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em vídeo-ecoperformance: dança, ecologia e cognição. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 12, n. 26, p. 84-113, 2022. DOI: 10.35699/2237-5864.2022.38753. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/38753>>. Acesso em: 22 fev. 2024.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 3, p. 18-36, 2013.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GUERRERO, Mara Francischini. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. 2008. 93 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LACINCE, Nelly; NÓBREGA, Terezinha Petrócia da. Corpo, dança e criação: conceitos em movimento. *Movimento*, v. 16, n. 3, p. 239-256, 2010.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *O campo de visão: exercício e linguagem cênica*. 2003. 208 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1608493>>. Acesso em: 14 mar. 2024.



MILLÁS, Cláudia Regina Garcia. Corpo-em-fluxo: conexões entre dança, educação e saúde. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, v. 25, p. e200376, 2021. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ics/a/S7Ny9wBKCg4drqSXMJwHZGj>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; MEYER, Sandra; SILVA, Suzane Weber da. A composição em tempo real como estratégia inventiva. *Cena*, n. 13, 2013. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/131248>>. Acesso em: 14 mar. 2024.

NASCENTES, Antenor. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar. Natal: IFRN, 2015. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/790>>. Acesso em: 18 mar. 2024.

ONIONS, Charles Talbut et al. (Ed.). *The Oxford dictionary of English etymology*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

PENMAN, Danny. *A arte de respirar: o segredo para viver com atenção plena*. Tradução de Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

SANTOS, Antonio Carlos Silveira dos. *Corporeidade dançante: aprendizagem e experiência da dança entre os jovens*. 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/254>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

SEVEGNANI, Claudinei. *Acordos temporários: coexistências e coimplicações na improvisação em dança*. 2020.

SEVEGNANI, Claudinei. *Dança: memória e transformação como condição de existência*. 2015. 99 p. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

SILVA, Neylla Carvalho. *A hora do corpo*. In: FAGUNDES, Igor et al. (Org.). *Entre pares: partilhas em dança & outros movimentos*. São Paulo: Penalux, 2019.

TAGORE, Rabindranath. *Stray birds*. Macmillan, 1919.

VIEIRA, Mariane Araújo. *Dramaturgia da improvisação: reflexões de um fazer composicional*. 2021. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. DOI: <<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.52>>.

## APÊNDICE A - MAPA MENTAL DA PESQUISA

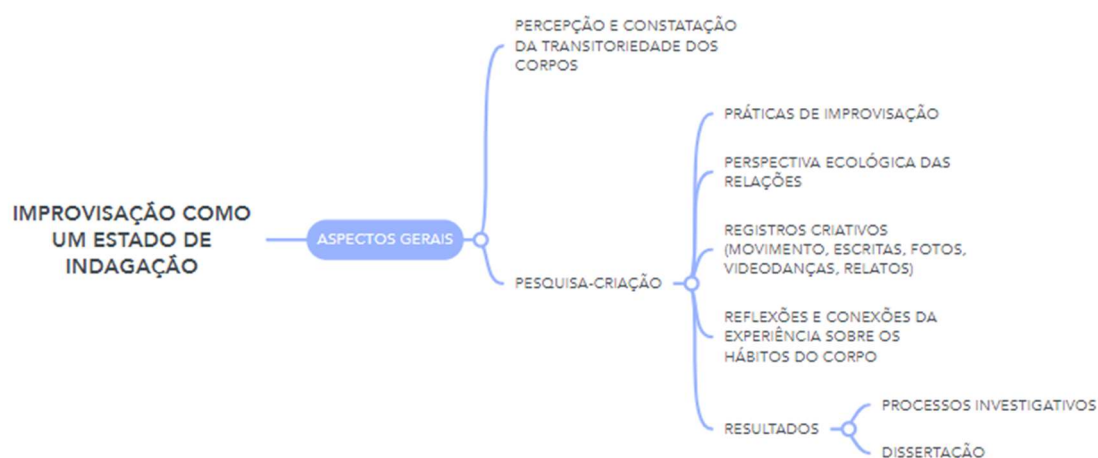


Figura 44. Aspectos gerais da pesquisa Fonte: acervo pessoal

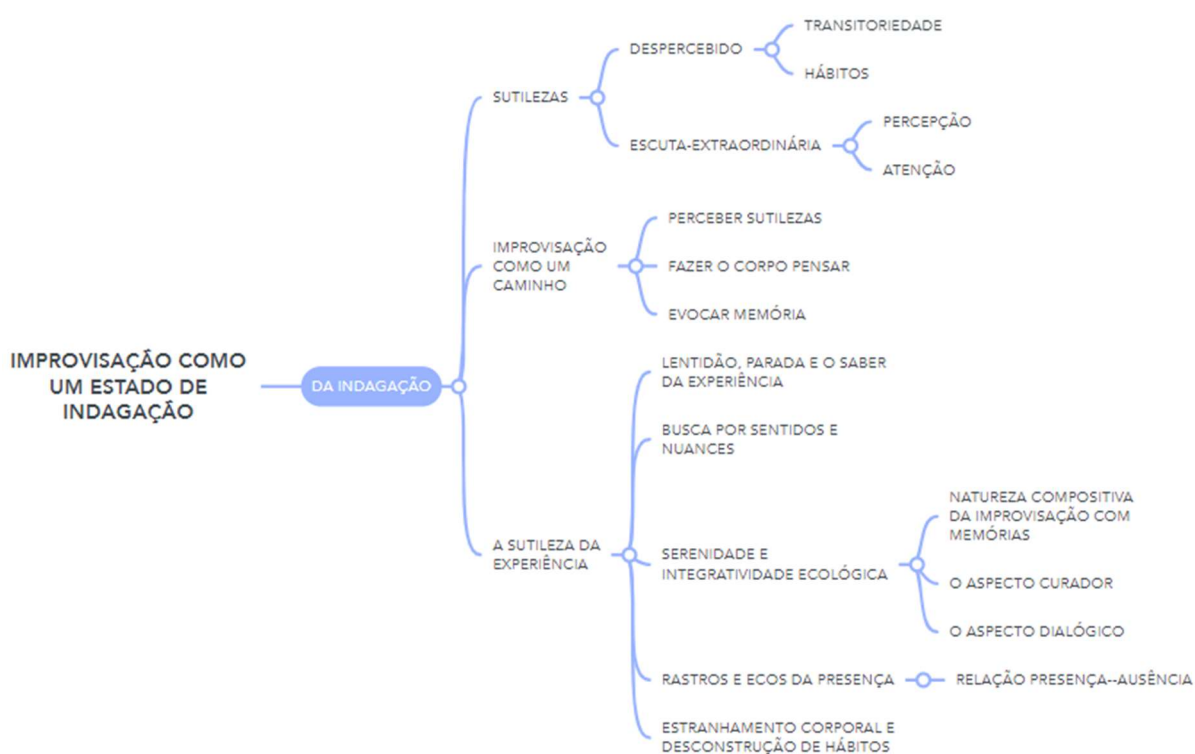


Figura 45. Organização conceitual da pesquisa. Fonte: acervo pessoal

## APÊNDICE B - COLEÇÃO DE SUTILEZAS, CRIAÇÕES E PROCESSOS

A seguir, encontra-se o material intitulado *‘quando foi a última vez que parou para perceber as sutilezas?’*


O material foi exposto fisicamente e digitalmente para o público presente no dia da defesa da dissertação como uma maneira de ambientação da pesquisa. Seu objetivo principal é introduzir o contexto e o uso das sutilezas como conscientização de um olhar sensível que é base para o desenvolvimento dos processos de investigação e de criação.

A exposição contém uma seleção de imagens que estão em uma vasta base de fotos que foram tomadas em minhas andanças ao longo da pesquisa e que foram selecionadas prioritariamente pelo seu efeito dramático do material. Foram colocadas imagens de vegetação em diferentes estágios de desenvolvimento, por vezes envolvidas por arames farpados, bem como surgindo do asfalto, dentre outras. Esta composição de memórias em forma de fotografias transmite uma percepção minuciosa do entorno do corpo.

Estas imagens operam como uma orientação do olhar e da sensibilidade para o que a pesquisa se propõe. Dessa forma, este material possui uma importância relevante como um convite para acessar o universo e o recorte da pesquisa. Em seguida, o material apresenta o conteúdo técnico das criações abordadas na pesquisa, incluindo título, duração, ano de produção, sinopse, ficha e imagem. Além disso, são trazidas imagens de outros processos de investigação ocorridos ao longo da pesquisa.



Figura 46. Exposição presencial da pesquisa. Fonte: Acervo pessoal



quando foi a  
última vez que  
parou para  
perceber as  
**sutilezas?**  
por Marcos Klein



para perceber como o  
mundo está em  
constante  
**transformação...**



Vivemos **habitados** a tantos excessos para produzir de forma **incansável** e estamos tão acostumados a não perceber o que nos rodeia. O tempo passa tão rápido e parece que nada nos tocou porque não prestamos atenção às **sutilezas** da vida, um mundo despercebido por nós.

**Um convite para parar.** Percebamos as coisas que normalmente não percebemos. Tudo que está ao seu redor, desde o som mais baixo ou a brisa mais fraca até a sua respiração e o seu coração. Nossas emoções e pensamentos. Quando vemos que **tudo está em movimento**, ansiedades e angústias de repente deixam de ter tanta importância.



perceber como o  
mundo é **dinâmico...**

*“Todas as formações são impermanentes.  
Sejam cuidadosos em seu fazer.”*

**Últimas palavras do Buda Shakyamuni**  
**aprox. 480 ac, tradução nossa**

perceber como às  
vezes estamos  
**enrijecidos...**



**moldados**



**e contidos...**





para romper com os  
nossos costumes  
**automatizados...**





# **CRIAÇÕES E PROCESSOS**



# IN NATURA



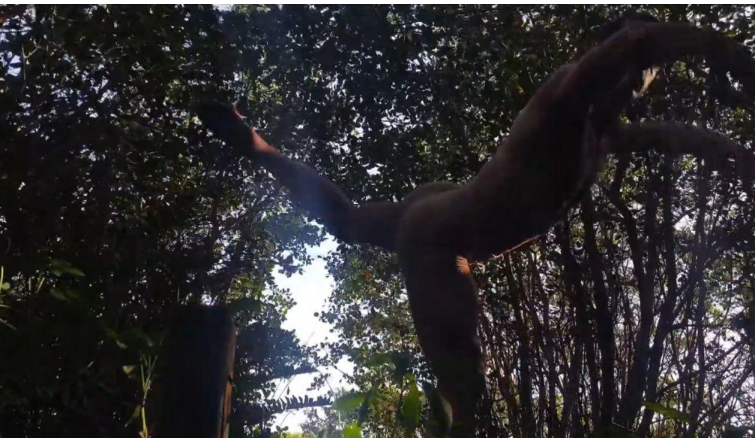
2022, 5' 41''

Concepção: Marcos Klein

Música: Hiraeth - Scott Buckley

## SINOPSE

Fugir da cidade em meio às árvores para entrar em sintonia com a efemeridade do acontecimento. Gerar sentido no encontro com o vento, a luz solar e o chão de terra para evocar memórias corporais por meio da improvisação. Ralentar e lançar um olhar sutil para as minuciosidades para refletir.





# QUEBRADIÇO



2023, 12' 25''

Concepção: Marcos Klein

Música: Just Chill - Lil Bob Nag

## SINOPSE

O que pode o corpo quando ele expressa a impossibilidade, a anestesia e a necessidade do sentir? Criar um momento de cuidado em que a dança cura as memórias em uma atenção às sutilezas.

# GRUTA



2023, 13' 56''

Concepção: Marcos Klein

Música: YT Audio Library (várias)

## SINOPSE

Em uma missão de busca e de reconhecimento, adentra-se em uma gruta onde a memória se torna confusa. As memórias do espaço fundem-se com as do meu corpo para indagar e rastrear perguntas sobre o porquê persistimos sobre os hábitos.





# TRAÇOS



2023, 4' 06''

Concepção: Marcos Klein

Música: Goddess of the Sea - Contreras

## SINOPSE

Atraído pelo pulsar do mar, o corpo se manifesta nas circularidades do tempo. A memória é um tecido que se transforma continuamente em um movimento de vai e vêm. Na nossa própria transitoriedade, vê-se que para avançar é preciso, antes de mais nada, retornar.













Este material foi realizado em 2024 como um dos resultados de pesquisa de **Marcos Klein** no curso de Mestrado em Dança do **Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN)** da **Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)**.

Pesquisador do movimento, Marcos Klein investiga como é possível utilizar as sutilezas para promover processos de criação em dança por meio da improvisação como um caminho para acessar memórias e perceber a sua transitoriedade.



**UFRJ**

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO RIO DE JANEIRO

**PPGDAN**  
**UFRJ**

## APÊNDICE C – COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL FINAL

Foi desenvolvido e exposto via projeção um material audiovisual intitulado “Improvisando em Sutilezas” como uma estratégia de publicização dos resultados audiovisuais da pesquisa. Consistiu em uma composição em vídeo imbuída de uma narrativa coesa e coerente de fragmentos audiovisuais dos processos investigativos e criativos realizados pela pesquisa. Este material objetivou ambientar e situar a pesquisa no dia ancorando a exposição de sutilezas e a exposição oral da defesa.



Figura 47. QR Code de Improvisando em Sutilezas.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=OVu426Gssjc>

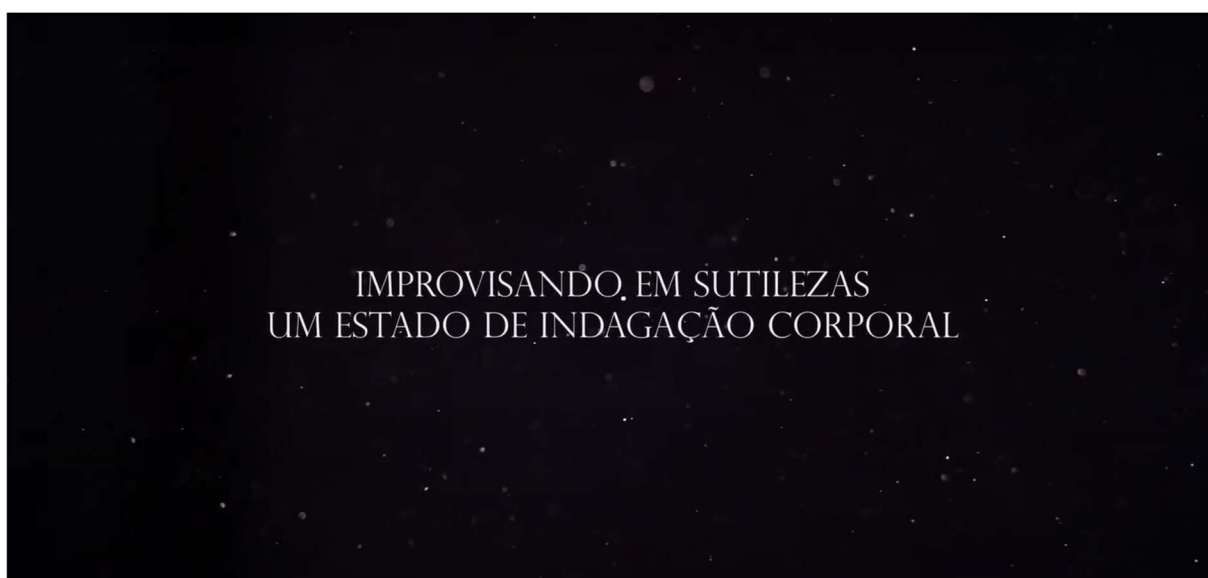


Figura 48. Frame da composição Improvisando em Sutilezas. Fonte: Acervo pessoal