

PRADO, Clara Gouvêa do. **Primeiras composições: Mirada - um olhar sobre o percurso da Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros na improvisação em dança.** São Paulo: Instituto de Artes/UNESP; Aluna da Pós-Graduação do Mestrado em Artes Cênicas do IA – UNESP/SP; Orientadora Lilian Freitas Vilela; Bolsista CAPES DS; Mestrado em Artes.

### RESUMO

O presente artigo discorrerá sobre a trajetória e produção artística da *Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*, campo de estudo de uma pesquisa de mestrado em Artes Cênicas no IA/UNESP São Paulo. Nesta, investiga-se a improvisação em dança contemporânea como modo compositivo e como procedimento de criação, tendo como ponto de partida a produção artística do grupo, seus processos de investigação e criação, suas obras e história (2006-2018). Considera-se o corpo-sujeito de sua dança, seus discursos e história, e compreende-se neste percurso uma narrativa singular no contexto da dança paulistana; busca-se nesta discussão, de modo inicial, levantar questões sobre a dança, a improvisação e as corporeidades cênicas. Neste recorte conciliamos a leitura dos processos das obras e traçamos paralelos com as *formas de improvisação*, com a *dança situada* - criada a partir de ou para uma determinada realidade espacial - e com os fundamentos do *contato improvisação*, assim como, com os procedimentos e pesquisas de artistas improvisadores que são referências no campo artístico da dança contemporânea, dentre os quais destacamos *Steve Paxton* e *Lisa Nelson*.

**Palavras-chave:** Dança contemporânea. Improvisação. Contato Improvisação. Dança situada. Processo de criação.

### ABSTRACT

This article will discuss about the trajectory and artistic production of the *Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*, the study's field of a master research in Performing Arts in IA/UNESP São Paulo. In this, we investigate the improvisation in contemporary dance as a compositional mode and as a creation procedure. The start point consists the artistic production of the group, your research and creation processes, your works and story (2006-2018). It considers the body-subject of your dance, your speeches and your story and it is comprised in this path a singular narrative in the dance context from São Paulo, whereas it searches, in this discussion, initially raise questions about the dance, the improvisation and the scenic corporeity. In this research framework we reconcile the reading about the processes of the works and we trace parallels with the *forms of improvisation*, with the dance *in site specific* – which is created from or for a particular space reality –, and with the basics of *contact improvisation*, as with the procedures and researches of improvising artists which are references of the contemporary dance field, among which we highlight *Steve Paxton* and *Lisa Nelson*.

**Keywords:** Contemporary dance. Improvisation. Contact Improvisation. Dance in site specific. Creation processe.

O texto que aqui se apresenta discorrerá sobre a improvisação em dança contemporânea como modo compositivo e procedimento de criação na *dança situada* (MORAIS, C. 2015), a partir da trajetória artística da *Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros*, campo de estudo de minha pesquisa de mestrado em

Artes Cênicas no IA/UNESP São Paulo. Tendo como ponto de partida a produção artística do grupo, seus processos de investigação e criação, suas obras e sua trajetória (2006-2018), quer-se compreender e levantar questões sobre, a dança, a improvisação e as corporeidades cênicas.

A Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros<sup>1</sup>, grupo paulistano de dança contemporânea, no qual sou uma das fundadoras, e atuo há treze anos como intérprete, criadora e gestora, iniciou seus trabalhos em janeiro de 2006, dentro do Estúdio Nova Dança<sup>2</sup>, endereço na cidade de São Paulo da geração que começou a investigar, nos anos 1990, a improvisação como possibilidade de composição e dramaturgia para a dança. Compartilhando desta inquietação e interesse, o grupo surgiu como um espaço de criação coletiva, tendo como apoio a figura de um diretor co-autor, e desde então vem desenvolvendo continuamente uma pesquisa sobre improvisação em dança e música, em que estas linguagens se constituem tanto como ferramentas no momento da criação quanto meios de construir seu discurso cênico e dialogar com o público. Denominamos grupo, pois a forma de organização e gestão busca ser horizontal para as decisões, as quais são tomadas em coletivo.

O pensamento corporal está apoiado, principalmente, nos fundamentos da dança do Contato Improvisação (CI) (técnica de dança criada por Steve Paxton em 1972). As abordagens da educação somática como o BMC (Body-Mind Centering), a Ideokinesis, entre outras, também alicerçam a criação de vocabulários de movimentos próprios a partir da consciência das estruturas corporais. Este pensamento corporal compreende tudo aquilo que abarca tanto os fundamentos para o trabalho corporal, ou seja, as práticas corporais que alimentam o treinamento e o processo quanto a compreensão estética e filosofia que emergem do fazer e que, a partir daí, também se desdobram em outras questões.

No grupo a concepção de ter um diretor não decorre de uma visão tradicional, mas sim de ter um integrante com mais distanciamento do processo criativo e com um olhar de encenador. Esta mudança no ideário das hierarquias, relativamente recente no contexto da dança, teve início nos anos de 1960 e 1970 nos EUA e na Europa. O (a) bailarino (a) conquista um novo lugar dentro das produções artísticas, este se vê desafiado a ser cada vez mais criador da sua dança (CARTER, 2000).

Atualmente, na cidade de São Paulo, tal movimento de transformação dos modos de organização dos grupos, coletivos e companhias está também ligado com o Programa Municipal de Fomento à Dança<sup>3</sup>, lei que financia e apoia

---

<sup>1</sup> Integrantes atuais do grupo: Alex Ratton Sanchez, Ciro Godoy, Clara Gouvêa, Cristiano Karnas, Laila Padovan e Larissa Salgado. Integrantes fundadores: Carolina Callegaro, Clara Gouvêa, Débora Marcussi, Laila Padovan e Alex Ratton Sanchez. Ex-integrantes da Cia.: Carolina Callegaro e Débora Marcussi.

<sup>2</sup> O Estúdio Nova Dança iniciou suas atividades em maio de 1995 e encerrou em 2007. Fundado por quatro bailarinas: Lu Favoretto, Tica Lemos, Adriana Grecchi e Telma Bonavita. Em 2004, Cristiane Paoli Quito junta-se com Tica Lemos e Lu Favoretto como sócia do estúdio. Sede das companhias Cia Nova Dança 4 (1998), Cia Oito Nova Dança (2002), Cia Nada Dança (2003) e local para ensaios de outros grupos, coletivos e cias. Oferecia cursos regulares de dança e teatro, workshops com grandes nomes da dança e eventos culturais permanentes. (CAMARGO, 2008)

<sup>3</sup> O Programa de Fomento à Dança foi instituído em 2006; efeito de ampla organização e participação de artistas da dança interessados em garantir a regularidade do repasse da verba pública para as pesquisas na área da dança contemporânea. Muitos trabalhos recentes no campo da dança contemporânea na cidade de São Paulo foram produzidos a partir deste

projetos de criação em dança há mais de uma década. É neste contexto que nasce a Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros, em um cenário favorável à produção em dança da cidade, em um período de alguns avanços das políticas públicas para a dança nas esferas municipal, estadual e federal. Políticas estas que foram fundamentais para que tivéssemos um trabalho continuado ao longo dos anos 2006 a 2018, podendo desenvolver projetos, realizar investigações e processos de criação que resultaram nas obras: *Puntear* (2007/2008/2009), *Duas Memórias* (2010), *Lugar do Outro* (2011), *Espaços Invisíveis* (2013), *Sobre ruas e rios* (2014), *Ponto de Fuga* (2008/2015) e *Espaço Entre* (2018).

A improvisação em dança como modo de composição faz-se presente com mais força no contexto da dança cênica contemporânea a partir dos anos 1960, principalmente na dança norte-americana, como um lugar político e emancipador (FOSTER, 2002). Em São Paulo, nos anos de 1990, muitos bailarinos e criadores escolherem a linguagem da improvisação como território de investigação, sendo um importante local agregador, o já citado, Estúdio Nova Dança<sup>4</sup>. A bailarina mineira Dudude Herrmann é uma importante referência desta linguagem, pesquisadora contumaz, atualmente fomenta em seu Atelier em Casa Branca/ Brumadinho (MG) residências e encontros artísticos com improvisadores brasileiros e estrangeiros.

Ainda hoje, mais comumente a improvisação é utilizada como importante procedimento de criação na elaboração de obras cênicas ‘fechadas’ como em coreografias, no entanto, alguns coletivos e artistas têm se debruçado na investigação da improvisação como modo compositivo e linguagem de encenação das suas obras (Katie Duck, Steve Paxton, Lisa Nelson, David Zambrano, Dudude Herrmann, Cristian Duarte, Zélia Monteiro, entre outros).

Vale salientar que Steve Paxton foi membro fundador dos coletivos Judson Dance Theater e Grand Union, em meados da década de 1960 nos EUA, que reuniu Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Barbara Lloyd, Nancy Lewis, Trisha Brown, Simone Forti, Deborah Hay, David Gordon, entre outros, os quais, segundo Gil (2004), inauguram uma nova forma de pensar e entender a dança cênica, “*queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança*” (GIL, 2004, p.148).

Em junho de 1972, Paxton e colaboradores<sup>5</sup>, apresentam pela primeira vez o contato improvisação em uma série de performances na Galeria John Weber em Nova York. A dança do contato improvisação contribuiu para um processo de alargamento da compreensão do que é movimento de dança, de um corpo que recusa modelos exteriores e que é elaborado a partir da

---

financiamento, por meio da seleção de projetos relacionados a pesquisas continuadas, que viabilizou por sua vez a produção e a circulação em dança. (CERQUEIRA, 2015)

<sup>4</sup> “[...] a criação do Estúdio deve ser indicada como um dos acontecimentos relevantes para o processo de consolidação de tendências estéticas manifestadas na década de 90 em São Paulo. Na busca de fundamentos práticos e teóricos que acolham a diversidade e a multiplicidade (...) Inclui-se uma filosofia nos princípios somáticos que englobam o papel e a importância do movimento corporal para a qualidade de vida, entendidos não só como a comunicação de uma experiência cênica, mas também como uma investigação coletiva sobre o homem e a teatralidade unem pedagogia à encenação”. (BRAVI apud CAMARGO, 2008, p.26)

<sup>5</sup> “Entre os dançarinos estavam Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf e David Woodberry. Vídeos dessas performances podem ser vistos em dois documentários narrados pelo próprio Paxton, *Chute* (1979) e *Fall After Newton* (1987), arquivados na Videoda’s Edition of CI Archive 1972-83”. (GREINER, 2017, p.107)

individualização da expressão, lidando com a tridimensionalidade do espaço, num processo de improvisação contínua centrada na percepção e na sensação do tocar no corpo do outro. (LOUPPE, 2012)

Rompendo paradigmas anteriores, o interesse que se inaugura a partir deste contexto é pesquisar o corpo em si mesmo como assunto de dança, deslocando a criação para fora da lógica representacional e dos recursos cênicos até então dominantes (o espaço teatral, palco italiano, o uso de figurinos, cenografia, etc.). Abriu-se aí um campo de investigação acerca do corpo numa relação direta com o peso e a gravidade, a partilha gravitacionária na dança a dois, experimentando a entrega, os choques, as pressões, as quedas, o relaxamento e reconfiguração do tônus muscular, como também as ações corporais cotidianas, como o movimento pedestre, o caminhar, levantar, ficar de pé, correr, deitar, sentar, comer, etc.

*A contact improvisation, cuja influência continua se fazendo sentir no campo atual da coreografia, sintetiza muitos dos desafios da dança contemporânea. E ao mesmo tempo constitui para ela um ponto limite. A forma, a estrutura aí são radicalmente subordinadas ao processo. A contact improvisation permite que se veja a emergência do movimento: é a experiência que cria um espetáculo, aquém e além de toda representação mental. (SUQUET, 2008, p.537)*

Diante disso, ao longo destes treze anos o grupo tem articulado estes fundamentos em seus processos de criação, nos quais a improvisação cênica em dança e o contato improvisação são as bases. Em cada obra do repertório do grupo, a improvisação está presente de formas diferentes e aqui faço referência a divisão destas “*formas de improvisação*” propostas pela pesquisadora Mara Guerreiro (2008), considerando que em nossos trabalhos transitamos por elas, as quais se constituem em:

(...) improvisação sem acordos prévios; improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas), improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena). (GERREIRO, 2008, p. 9-10)

Em *Puntear* (2007), nosso primeiro projeto de pesquisa e obra cênica, elegemos investigar na dança, repertórios, memórias e situações que emergissem das lembranças da infância e do início da vida adulta. Intuímos que em um primeiro processo criativo seria interessante adentrar na história de cada um, como uma maneira de nos conhecermos mais e que o material poético partisse do que nos era mais próximo. E para tanto fizemos uma série de viagens para as cidades de origem dos integrantes do grupo e nestas escolhemos espaços ativadores de memória, lugares que investidos de lembranças sugerissem sensações e imagens, como propõe Gaston Bachelard (2008). Nestes locais realizamos intervenções de dança, com o intuito de colocar em relação “*corpo-memória*” (GIGLIO, 2007) com a própria gestualidade e movimentações motivadas pelos espaços.

Desta maneira, foram construídas danças situadas ou *in situ*, danças criadas a partir de e para uma determinada realidade espacial (MORAIS, C. 2015), nas quais as improvisações eram realizadas sem acordos prévios, em composições imprevistas que partiam de repertórios de movimento e arranjos

improvisacionais individuais e coletivos levantados na sala de ensaio e durante a própria performance.



Figura 1 – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Pesquisa de Puntear; local: Emissário Submarino, em Santos; fotografia de Alex Rattón Sanchez; 2007; na foto: Laila Padovan, Clara Gouvêa e Débora Marcussi.

A pesquisa com as memórias e os espaços poéticos de memória nos levou ao interesse de estar na rua, nos espaços públicos, como também o desejo de estar próximo do espectador no cotidiano da cidade. Assim, no espetáculo *Duas Memórias* (2010) exploramos estar e intervir em espaços públicos que fazem parte da memória da cidade, como a Estação da Luz, a Casa das Rosas, o Museu do Ipiranga.



Figura 2 – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Espetáculo *Duas Memórias*; local: Estação da Luz em São Paulo; fotografia de Alessandra Haro; 2012. Na foto da esquerda para a direita: Carolina Callegaro, Laila Padovan, Larissa Salgado, Clara Gouvêa e Rafael Montorfano.

Utilizando procedimentos de *Puntear*, buscamos levantar corporeidades dos espaços, e entender suas dinâmicas, fluxos e arquiteturas. Desenvolvemos

estratégias de jogo para colocar em relação a estes fluxos, como por exemplo, no começo da apresentação ficávamos mais “invisibilizados” no espaço, construindo imagens ou pequenos fluxos de dança que aos poucos iam ganhando visibilidade. Individualmente ou coletivamente íamos dando ênfase aos fluxos que atravessavam o espaço, criávamos conjuntamente novas dinâmicas, enfatizando imagens corporais e composições que já estavam acontecendo ou trazendo corporeidades que o espaço “eclovia” em nós.

Durante as apresentações exercitávamos estar permeáveis e atentos aos atravessamentos do lugar: um cachorro que atravessava o espaço, um grupo de estudantes, uma mulher esperando alguém, um vendedor de plantas que as carregava na cabeça. A estrutura improvisacional tinha acordos prévios, mas com frestas e possibilidades de abertura para o diálogo com estes atravessamentos no momento da cena. A trilha musical era executada ao vivo pelo elenco <sup>6</sup> o que gerava um trânsito dos intérpretes entre dança e música o que determinou a criação de núcleos de improvisação mais definidos.

Deste modo adentramos no território de uma dança improvisada na rua, a qual nomeamos como “*dança de ocupação*”. Verticalizamos a pesquisa em relação ao espaço, principalmente os espaços da cidade, percebendo como a sua arquitetura, dinâmicas e fluxos influenciavam o corpo dançante, somada à potência do encontro com o público no espaço público.

Vieram ao encontro destas investigações, a prática e abordagem de pesquisa em dança da artista norte-americana Lisa Nelson, com a qual participamos individual e coletivamente de workshops, nos quais foram abordados procedimentos de investigação de movimento e improvisação, composição e estudos sobre o comportamento dos sentidos atuando na imaginação, nomeados como *Tuning Scores* (NELSON, 2006).

Lisa Nelson está interessada na atenciografia, termo nomeado por ela e fundamental da sua pesquisa em dança, que consiste no mapeamento sensível da atenção como suporte da imaginação do corpo que se posiciona no espaço e se prepara para responder aos estímulos dos elementos através dos quais se move (Nelson, 2010). Antes de pensar a improvisação como jogo de proposições entre colaboradores em um setting, Lisa Nelson (2010) se interessa pelo modo como cada um organiza o próprio movimento... A partir desse jogo, Lisa Nelson pensa a criação de uma dança originada da própria expressão do dançarino como resultado de respostas para se organizar no movimento e em movimento. (NETO, 2016, p.2)

Estes procedimentos nos abriram ainda mais possibilidades de ‘leitura’ do espaço, e esta leitura intimamente ligada a percepção e a experiência de um devir espaço, Gil (2004) no diz, em consonância com o que propúnhamos, que “*este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço*” (GIL, 2004, p. 56).

A pesquisa de movimento de Steve Paxton fundamentada no seu Material For The Spine (MSF) (PAXTON, 2008) alicerçou nosso treinamento e decorrentes investigações; tal material está organizado em ensaios audiovisuais em um cd-room, consiste em um estudo da consciência da coluna e do movimento pélvico que combina uma abordagem técnica e processos de

---

<sup>6</sup> Na pesquisa musical de *Duas Memórias* utilizamos como referência as obras da compositora Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e a formação musical é composta por piano, violino, escaleta, acordeon e um sete de percussão.

improvisação. A partir da pesquisa no contato improvisação em seu MFS, Paxton chegou em sínteses e concebeu um sistema de movimentos que tratam da consciência em relação à coluna de forma tridimensional e sua relação espiral com o restante do corpo como princípio de toda a inteligência motora. Paxton ressalta que são processos de aprendizagem e de incorporação de procedimentos que voltam para a dança e não se separam dela (MARENGO & MUNIZ, 2018, p.153).

Ligados à estas propostas de compreender o corpo e a dança, enunciadas por Paxton e Nelson, retomo aqui a trajetória do grupo, visto que, em nossos três primeiros trabalhos, os processos de criação dos espetáculos na e para a rua mobilizaram em nós algumas questões que foram cruciais para os próximos três, *Lugar do Outro* (2011), *Espaços Invisíveis* (2013) e *Sobre ruas e rios* (2014), sendo este último, um vídeo dança. Nas últimas duas obras tivemos como referência o livro de Ítalo Calvino, “*As cidades invisíveis*” (1990), o filme de Pina Bausch, “*O lamento da imperatriz*” (1990), bem como o trabalho de Solange Caldeira (2009), em que aborda a obra acima considerando a representatividade de seus discursos. Assim, estar no espaço urbano abriu discussões sobre o sujeito e o coletivo, o espaço público e privado, e como o “olhar”, os pontos de vista nos propunham qualidades de estar e perceber. Estes três trabalhos formam uma trilogia do exercício que fizemos de pensar a cidade vivida e imaginada por nós como sujeitos atuantes e políticos.

Pensar, apresentar cidades através da arte, é percebê-las no alargamento da imaginação, que deve contribuir para a apropriação do tempo, do espaço, da vida e do desejo daqueles que as habitam. A arte, ao fazer uma reflexão sobre a cidade, em perspectiva dialógica, pode contribuir para apontar a emergência da realidade urbana, de formas de sociabilidade pautadas pela apropriação e fruição de espaços e temporalidades múltiplas, reafirmando o direito à cidade, à vida urbana. (CALDEIRA, 2009, p.42)

Em *Lugar do outro* (2011) e em *Espaços Invisíveis* (2013) estávamos interessados em desenvolver estratégias para trazer qualidades da dança que fazíamos na rua para um espaço cênico fechado, não nos interessava fazer uma obra cênica para o palco italiano.

Deste modo, para trazer a qualidade do olhar do público passante da rua, em *Lugar do Outro* (2011), desenvolvemos uma estrutura de pranchas sobre rodas, nas quais a plateia era acomodada em cadeiras que eram manipuladas por prancheiros<sup>7</sup>. Durante o espetáculo, esta “dança das pranchas” formavam qualidades de espaços para as cenas, como por exemplo, no momento final do espetáculo em que a plateia orbitava em volta da prancha onde estava o piano e o pianista, e logo depois a plateia era conduzida a assistir uma cena que acontecia bem distante. Neste trabalho, as improvisações ocorriam em algumas cenas, porém, aconteciam acordos prévios bem definidos.

No processo de criação vivenciamos uma série de laboratórios nos quais propusemos situações e experiências de solidão e coletividade. Em uma destas experiências cada criador ficou três dias em casa sem contato com o exterior e

---

<sup>7</sup> performers que empurravam as pranchas pelo espaço cênico, mobilizando e reordenando sua estrutura no decorrer do espetáculo. Tivemos como referência a manipulação de pranchas do espetáculo “*Les Éphémères*” da companhia francesa Théâtre du Soleil, dirigida por Ariane Mnouchkine.

depois em forma de depoimento poético partilhou com o grupo a reverberação deste procedimento. Em outro momento nos propusermos ficar um final de semana juntos, isolados e em silêncio, e em outra experiência ficamos também um final de semana juntos e a proposta era fazer tudo junto, tudo era decidido pelo coletivo, como um acordo tácito do momento. Muitas destas vivências e organizações do estar em coletivo ou solitário podem ser metáforas do que vivemos dentro do jogo da improvisação. Estávamos interessados em amplificar ainda mais estes estados e deles produzir materiais poéticos.



Figura 3 – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Espetáculo Lugar do Outro; local: Paço das Artes – USP, em São Paulo; fotografia de Alessandra Haro; 2012; na foto: Laila Padovan e Clara Gouvêa.

Já em *Espaços Invisíveis* (2013), ainda interessados nesta relação rua e espaço cênico fechado, o processo de criação foi híbrido. Em um primeiro momento realizamos uma série de intervenções na cidade, principalmente no centro, nas quais nos colocávamos novamente disponíveis corporal e sensorialmente à “leitura” do espaço, porém, trazendo propostas definidas de ações. Trago como exemplo a proposta da bailarina Laila Padovan, que consistia em construir um espaço delimitado na rua, utilizando um tapete e duas cadeiras dispostas frente à frente, para que ela ficasse aproximadamente uma hora sentada esperando algo acontecer; talvez alguém sentasse ou não, talvez ela dançasse ou prolongasse sua espera. Quando às vezes alguém se sentava um diálogo era estabelecido, dança e fala, entre ela, bailarina, e o passante desconhecido.

Neste processo estávamos interessados em que nossas subjetividades, fantasias e imaginários sobre a vida na cidade pudessem ser expressados em dança e sonoridade. Estas experiências nos espaços públicos se tornaram materiais constitutivos à criação do espetáculo para espaços fechados.

Na encenação, resolvemos explodir as fronteiras da condução do olhar da plateia, as cenas aconteciam simultaneamente e o público podia caminhar no espaço e eleger o que gostaria de olhar e quanto tempo ficaria olhando; como o viajante que chega à Despina, no texto de Calvino (1990): *"Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar"* (CALVINO, 1990, p. 21). As cenas eram, em um primeiro momento, individuais, depois evoluíam para duetos e trios, depois solos e por fim o grupo todo. A plateia era convidada a um passeio pelo espaço cênico e pouco a pouco íamos conduzindo o seu olhar para uma cena única. A estrutura da encenação delimitava como lidaríamos com a

improvisação em cada momento do trabalho, tínhamos bem definidos um compêndio de gestualidades e movimentos que poderíamos lançar mão em cada situação, no jogo com o espaço e a apreciação do público. Espaço Invisíveis ganhou o prêmio Denilto Gomes<sup>8</sup> em 2013, na categoria “melhor criação em dança para espaços específicos”.



Figura 4 – Cia Damas em Trânsito e os Bucaneiros; Espetáculo Espaços Invisíveis; local: Paço das Artes – USP, em São Paulo; fotografia de Daniel Carvalho; 2013; na foto: Carolina Callegaro, Laila Padovan e Gregory Slivar.

Em 2015 e 2016, realizamos um projeto de comemoração de 10 anos do grupo, e a remontagem do espetáculo *Ponto de Fuga* (2008/2015). Este trabalho deu-se como continuidade da pesquisa corpo e memória de *Puntear* (2007) e culminou em uma obra quase que totalmente improvisada, o começo e o fim tinham um roteiro de acontecimentos acordados. A memória ainda era o ponto de partida, mas novas estratégias foram criadas para resgatá-las e compor a dramaturgia. No decorrer do processo escolhemos que as memórias de canções que povoavam nosso imaginário seriam disparadores de movimento e situação, e assim, acompanhados por um pianista improvisador, íamos jogando e compondo nesta relação com corpo, movimento e voz cantada.

Os espaços, fatos, histórias, sons, imagens, sensações, movimentos, músicas e recordações vivenciados e emergidos durante a pesquisa são materiais de criação a serem reorganizados na cena, não como algo construído, mas como fragmentos, fundidos e repartidos, que vão sendo costurados, interligados, desconstruídos e transformados, no fluxo entre música e dança. (Fragmento do texto contido no programa de divulgação do espetáculo *Ponto de Fuga*, 2015)

---

<sup>8</sup> Criado pela Cooperativa Paulista de Dança em 2013, o Prêmio Denilto Gomes de Dança, surgiu como reconhecimento ao artista da dança pelo trabalho de pensar, refletir, criar, produzir e difundir sua arte. Vide <http://www.coopdanca.com.br/assuntos/id-676506/cooperativa-de-danca-divulgacao-premiados-da-5-edicao-do-premio-denilto-gomes-de-danca>. Acesso 26 de abril de 2019.

Este processo nos colocou numa encruzilhada de criação e concepções; desta crise nasceu a vontade de voltarmos para as bases de nosso encontro inicial.

Em nosso último projeto, *Espaço Entre* (2018), nos propusemos a voltar a um foco de pesquisa que foi um dos motes da formação do grupo, o Contato Improvisação, seus princípios, a relação da troca de peso e o toque, o diálogo físico nos duetos improvisados, a vertigem e a sensorialidade. Interessados em rever as estruturas do grupo e modos de fazer, entendemos que voltar para os princípios inaugurais do CI poderiam trazer para nós outras relações de experimentação e produção. O resultado cênico desta pesquisa nomeamos como *Partilhas Poéticas em Contato*.



Figura 4 – Cia Damas em *Trânsito e os Bucaneiros*; *Partilhas Poéticas em Contato*; local: Praça das Artes, em São Paulo; fotografia de Clarissa Lambert; 2018; na foto: Larissa Salgado, Laila Padovan, Alex Rattón Sanchez, Cristiano Karnas, Clara Gouvêa e Sandra Ximenez.

Desenhei aqui esta trajetória da Cia para dar contorno aos caminhos de pesquisa que percorremos ao longo dos anos. Este é um primeiro momento, um reconhecimento de percurso. Considerando “*a dança como a pronúncia do mundo*” (VILELA, 2010), e compreendo neste percurso, que é meu e é de um coletivo de artistas, uma narrativa singular no contexto da dança paulistana. Existindo enquanto um corpo-sujeito de sua arte e de sua história, e neste caso o corpo coletivo do grupo e o meu corpo como artista e pesquisadora, compartilhamos com Lilian Vilela (2010) quando afirma em sua pesquisa sobre a bailarina Denise Stutz:

O presente estudo se debruça, portanto, sobre a dança pronunciada por este corpo-sujeito, ou melhor, se pauta nos modos de pronunciamento de seu mundo vivido, de seu discurso no mundo como dança. Nesta questão, a dança é abordada como uma linguagem humana, uma linguagem corporal, artística e estética. (VILELA, 2010, p. 8)

A improvisação como linguagem da dança tem se consolidado e se instituído no repertório dos bailarinos brasileiros, mas igualmente é uma prática com muitas especificidades. Ao mesmo tempo em que “*todos podem*” improvisar a partir do seu repertório de movimento numa criação e composição no momento

presente, vimos que existem artistas e coletivos da dança cênica contemporânea que se dedicam à improvisação como linguagem de criação e encenação. Com isso, inúmeras são as questões que povoam as reflexões destes artistas e coletivos.

Questões estas que se fazem minhas e que surgem das práticas e processos vividos no grupo. Quais são os aspectos característicos em improvisação? Como se relacionam a imprevisibilidade, a prontidão composicional, a liberdade de criação com os hábitos no corpo e o risco de cair em lugares comuns? Como se relacionam os aspectos da presença cênica, criatividade, espontaneidade e elaboração na improvisação? Como as práticas de treinamento e preparação atuam na improvisação? Como é a atuação do artista da dança em um espetáculo de improvisação? Como é a relação do espectador com uma dança que propõe um olhar estético aberto para o experimental e inacabado, processual?

Um dos equívocos que giram em torno da improvisação é que ela só está relacionada a espontaneidade e criatividade, porém, estudando diversos improvisadores e a partir dos processos de criação do grupo, nos deparamos com uma complexidade donde cada artista vai estruturando entendimentos sobre presença cênica, estratégias compositivas, estados no corpo, atenção, treino, entre outros. Desta maneira, a improvisação como modo compositivo, nas possibilidades que ela inaugurou e inaugura em relação a autoria, autonomia, modos de produção e organização na dança, é um campo a ser explorado que pode ampliar ainda mais o entendimento sobre os processos e discursos da dança contemporânea.

Chego aqui ao término deste artigo, não com respostas, mas com questões que me impulsionam e instigam a buscar diálogos e compreensões a partir de minha prática e história como bailarina e investigadora da dança, em parceria com autores, artistas e companheiros. Por fim, compartilho uma reflexão que elaborei durante o processo de criação do espetáculo *Dança em Jogo* (2010) da Balangandança Cia, companhia que investiga a criação de obras de dança para/com crianças dirigida por Georgia Lengos, e na qual também atuo há nove anos.

Escolher por um trabalho de improvisação não quer dizer só fazer tudo na hora, o que vier na cabeça, é sim lançar mão dos elementos trabalhados e ser espontâneo, estar vivo no jogo, se deixar levar por aquilo que se revela na cena. Treinamos arduamente estratégias de composição, jogos cênicos, brincadeiras, conexão de grupo, a leitura do outro e de si mesmo, a relação corpo – objeto, corpo – palavra, nos instrumentalizamos, nos afinamos, construímos a nossa coerência, para no fim, no momento presente, “Jogar para cima e deixar cair. (Excerto de meu caderno de pesquisa do espetáculo *Dança em Jogo*, 2011)

### Referências bibliográficas

ALBRIGHT, Ann Copper & GERE, David, (eds.). **Taken by Surprise – a dance improvisation reader**. Hanover: Wesleyan University Press, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANES, Sally. Spontaneous combustion. em: ALBRIGHT, Ann Copper ; GERE, David (eds.) **Taken by Surprise – a dance improvisation reader**. Hanover: Wesleyan University Press, p. 77-88, 2003.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da imperatriz: a linguagem em trânsito e o espaço urbano em Pina Bausch**. São Paulo: Annalume, 2009.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 1ª Ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Mariana Vaz. **O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2008.

CARTER, Curtis. **Improvisation in dance**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 58, No. 2, pp. 181-190. Spring, 2000.

CERQUEIRA, Joana dos Santos Egypto. **Forças em luta para a invenção de uma dança: política cultural e dança contemporânea em São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2015.

FOSTER, Susan Leigh. **Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull**. Hanover: Wesleyan University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. Improvisation in dance and mind. em: ALBRIGHT, Ann Copper ; GERE, David (eds.) **Taken by Surprise – a dance improvisation reader**. Hanover: Wesleyan University Press, p. 03-12. 2003.

GIGLIO, Karin Virginia Rodrigues. **A Memória de um Corpo Cênico – A improvisação como recurso desvelador de inscrições corporais na linguagem da dança segundo os princípios de construção da memória de António Damásio**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2007.

GIL, José. **Movimento Total. O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

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

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARENGO, M. & MUNIZ, Z. **Um olhar sobre o Material for the Spine, de Steve Paxton**. Revista Brasileira de Estudo da Presença, Porto Alegre, v.8, n.1, p. 151-166, jan./mar. 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MORAIS, Carmen. **A dança in situ no espaço urbano**. São Paulo: Lince, 2015.

NELSON, Lisa. **Composing, Communication, and the sense of imagination.** Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores. Ballettanz, April, p.76-79. 2006.

NETO, Francisco de Assis Gaspar. **Atenciografia do Corpo: intersecções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato.** In: Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, vol. 7, n. 1, p. 205-22, jan./abr. 2017.

NOVAK, Cynthia J. **Some thoughts about dance improvisation.** Contact Quarterly, Northhampton, v. 22 n. 1, p. 17-20. 1997.

PAXTON, Steve. **Improvisation is ...** Contact Quarterly, Northhampton, v. 12 n. 2, p. 15-19. 1987.

\_\_\_\_\_. Drafting interior techniques. em: ALBRIGHT, Ann Copper & GERE, David (eds.) **Taken by Surprise – a dance improvisation reader.** Hanover. Wesleyan University Press, p. 175-184. 2003.

\_\_\_\_\_. **Material for the Spine. A movement study.** Contredanse, Bruxellas, DVD-room, 2008.

SUQUET, Annie. Cenas – o corpo dançante: Um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques. (org.). História do corpo. Vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes. 2008.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Imersões poéticas como processo de formação do artista docente.** In: Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. Vol. 1/2 , p. 96-111, jul./dez. 2014.

VILELA, Lilian Freitas. **Uma vida em dança: movimentos e percursos de Denise Stutz.** Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas. 2010.