

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DANÇA - LICENCIATURA

A IMPROVISACÃO NO ENSINO APRENDIZAGEM EM DANÇA

Belo Horizonte

2025

Amanda Marques de Lima

Amanda Marques de Lima

A IMPROVISACÃO NO ENSINO APRENDIZAGEM EM DANÇA

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obter o título de licenciada em dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Ana Cristina Carvalho
Pereira



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
EBA - COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM DANÇA

FOLHA DE APROVAÇÃO DA DEFESA DE MONOGRAFIA/TCC

**FOLHA DE
APROVAÇÃO**

**"A IMPROVISACÃO NO
ENSINO APRENDIZAGEM
DE DANÇA"**

**AMANDA
MARQUES
DE LIMA**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado de Graduação em Dança, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Dança, aprovado em 24 DE NOVEMBRO DE 2025 pela banca constituída pelos membros:

Orientadora: Profª. Drª. Ana Cristina Carvalho Pereira

Examinadora: Profª. Drª. Gabriela Córdova Christóforo



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Carvalho Pereira, Coordenador(a) de curso**, em 25/11/2025, às 18:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Cordova Christofaro, Professora do Magistério Superior**, em 26/11/2025, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

Ata de Defesa de Monografia/TCC-Folha de aprovação (4766849) - SEI 23072.272483/2025-61 / pg. 1



https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4766849 e o código CRC 1F62CE9C.

INSTRUÇÕES

Este documento deve ser editado apenas pelo Orientador e deve ser assinado eletronicamente por todos os membros da banca.

Aos meus pais, que mesmo à distância foram presença constante de amparo e força em cada conquista. Aos mestres, que acenderam em mim o brilho e a inspiração. Ao Lorenzo, presença serena nas marés do meu percurso.

Operar com os olhos abertos mantinha-me a uma distância do ambiente. Para aproximar o espaço, só precisava de os fechar. Novas instruções para navegar pelo espaço surgiram do tacto e da audição e informaram a minha dança com os olhos abertos. Ler o espaço desta forma fez com que ele se imprimisse no meu corpo, fez de mim uma impressionista. E o inverso – o meu movimento ofereceu um espelho ao espaço tornando visível a sua vida oculta.

LISA NELSON

RESUMO

Este trabalho de caráter exploratório tem como objetivo identificar aspectos da improvisação em dança que possam contribuir para a autonomia do ensino aprendizagem de dança. A investigação tem como base o mapeamento dos elementos memória, imaginação e metodologia, como fontes fundamentais para esse desenvolvimento, a fim de promover o aprimoramento técnico, a capacidade de inovação e a identidade artística do dançarino. A pesquisa se desenvolveu a partir da concepção de que a criatividade é estrutural para o crescimento artístico autônomo na formação em dança. As bagagens e experiências culturais do aluno são entendidas, aqui, como fundamentais para esse desenvolvimento.

Palavras-chave: Processo Criativo; Improvisação; Formação em dança.

ABSTRACT

This exploratory study aims to identify aspects of dance improvisation that can contribute to autonomous dance teaching and learning. The investigation is based on mapping the elements of memory, imagination, and methodology as fundamental sources for this development, with the goal of fostering technical improvement, innovative capacity, and the dancer's artistic identity. The research was developed under the premise that creativity is structural to autonomous artistic growth in dance training. The students' cultural backgrounds and experiences are understood here as essential to this development.

Keywords: Creative Process; Improvisation; Dance Training.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
2.	OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA.....	4
3.	ENTENDENDO A IMPROVISACÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA	7
4.	ALGUMAS REFERÊNCIAS EM IMPROVISACÃO	12
4.1	Lisa Nelson: formas de improvisação	12
4.2	Klauss Vianna: técnica no processo criativo	14
5.	MAPEAMENTO DOS ELEMENTOS	16
6.	CONSIDERAÇÕES.....	25
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27

1. INTRODUÇÃO

A dança é uma forma de expressão artística, social e cultural que se estabelece no mundo a partir de um arcabouço de técnicas. Essas técnicas, além de impactarem a sensibilidade individual e coletiva, estimulam, no bailarino, a capacidade criativa, em constante formação e aprimoramento. No decorrer do tempo, as técnicas se transformam e se complementam. Algumas delas superaram as criações robóticas e mecânicas, alcançando propostas artísticas mais conscientes e expressivas, que contribuem para um ensino cada vez mais orgânico e sincero.

Minha trajetória na dança teve início aos oito anos de idade, em uma pequena cidade do interior, que apresentava recursos limitados voltados à formação artística. Nesse contexto, as práticas corporais eram conduzidas por uma única professora, que, apesar de não possuir formação específica na área, foi fundamental para o desenvolvimento das primeiras experiências com o ballet clássico e as danças urbanas — duas vertentes distantes que hoje fazem parte da minha identidade. Essa vivência inicial, permeada por desafios estruturais e pedagógicos, despertou em mim o desejo de compreender mais profundamente os caminhos da dança e as múltiplas possibilidades do corpo em movimento.

O ingresso no curso superior de Dança representou um ponto de inflexão nesse percurso, pois possibilitou o acesso a uma formação ampliada, tanto no campo técnico, quanto no teórico e criativo. Nesse novo contexto, tive as primeiras experiências e contato com a improvisação, a educação somática e a criação em dança, práticas que transformaram minha percepção sobre o corpo. O estudo dos processos criativos emergiu, então, como um eixo central da minha formação, permitindo-me compreender que a dança não se restringe à reprodução de movimentos codificados, mas se constitui como uma linguagem viva, permeada por subjetividade, sensibilidade e construção de sentido.

Ao revisitar minha formação inicial, marcada pela ausência de um ensino voltado à criação e à reflexão, percebi a importância de repensar o papel da criatividade no ensino, especialmente na educação básica e na formação de bailarinos. A partir dessa compreensão, fez-se necessário perguntar: como podemos pensar ferramentas criativas que estimulem a autonomia e a expressividade dos estudantes? E ainda: como, enquanto professores, podemos evitar práticas robotizadas e promover experiências que despertem o potencial artístico e criador em diferentes realidades de ensino?

Essas reflexões apontam para a necessidade de práticas pedagógicas que valorizem o processo, e não apenas o produto artístico final. Nesse sentido, metodologias baseadas na improvisação, na exploração sensorial e na escuta do corpo tornam-se estratégias essenciais para o desenvolvimento da criatividade. Tais abordagens (Lisa Nelson (2010), Klauss Vianna (2005)) permitem que o aluno se reconheça como sujeito criador, compreendendo a dança não apenas como técnica, mas como campo de investigação e expressão.

Assim, minha trajetória pessoal e acadêmica entrelaça-se com minha prática docente e com minha pesquisa sobre processos criativos. A experiência de uma formação inicial restrita impulsiona meu compromisso com um ensino que estimule a imaginação, a experimentação e a construção de um fazer artístico crítico e sensível. Promover estímulos criativos não robotizados implica oferecer ao aluno ferramentas que o convidem a criar a partir de sua própria realidade, reconhecendo que a arte da dança se fortalece justamente na diversidade de corpos, contextos e modos de existir no mundo.

O meu interesse pelo tema processos de criação na formação em dança surgiu a partir de observações feitas no âmbito formativo de alunos que desejam seguir suas carreiras profissionais atuantes como bailarinos. As bases para esta pesquisa se estabeleceram em pesquisas e estudos sobre técnicas de improvisação no âmbito da formação profissional, que vão respaldar o processo de autonomização destes bailarinos, aptos a seguirem seguros na carreira, depois de todo o percurso formativo. O processo criativo foi pensado como protagonista nesta pesquisa, porque inclui duas de muitas partes importantes de uma formação em dança: a autonomia criativa e a consciência do corpo. Ele contribui e auxilia na passagem do aluno em seus processos de pesquisa e investigação porque é capaz de transcender as formas mais engessadas de ensino. Para que o caminho criativo do artista seja vivido é preciso reconhecer e recorrer a ferramentas que dialoguem também com seus interesses pessoais. É pelo interesse que se descobre o desejo e é pelo desejo que se cria e materializa as experiências pessoais e sociais de um bailarino.

Os processos de criação se estabelecem em etapas muito singulares para o artista em formação. Quando falamos em formação — exercida em qualquer contexto e relação entre pessoas —, estamos manifestando sobre a construção do modo de ver e interpretar o mundo. Segundo Klauss Vianna (2005), as metodologias de trabalho de improvisação e o estímulo da criatividade são geridas na construção do aluno e está também ligada à forma como são trabalhadas suas

capacidades de se desenvolver artisticamente e experimentar o movimento partindo de sua autonomia.

Dentre todas as formas de compreensão sobre o ensino da dança e suas técnicas, ponho ênfase no campo das corporalidades, especificamente no âmbito da improvisação. A corporalidade envolve a representação do corpo, suas práticas e sua interação com o mundo e entendê-la passa por entender a maneira como vivemos a cinesia que descobrimos em nossos corpos, a forma como nos comunicamos e expressamos nossas ideias, emoções e pensamentos através do movimento que é nosso, em largo medida, mas não totalmente.

O fazer artístico intensifica e qualifica os modos especiais de operacionalização de conhecimento. Não se deve pensar a dança na escola desconectada do pensamento artístico. O corpo é a matéria física concreta que produz as possibilidades artísticas em dança, as sensibilidades como sentir, perceber, agir, intuir, organizar, entre outras. (Barreto, ANDA, 2020, p.89)

A partir daí, como podemos pensar o uso destas ferramentas criativas na educação básica e na formação de bailarinos? Como professores, quais meios nos auxiliam para que estímulos criativos não robotizados cheguem aos alunos, a fim de extrair deles a capacidade de criar e ser artista dentro de todas as possibilidades e realidades?

.

2. OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA

Há anos se discute sobre como tem sido explorado o ensino da dança na educação e na formação de bailarinos de um modo geral. Desse longo debate, percebemos que a carência de contato do estudante com os processos de criação incide sobre a educação básica e na educação superior.

Para um estudante que nunca teve contato com a dança, a educação básica é o primeiro momento — crucial — para que uma relação entre ele e suas possibilidades corporais sejam estabelecidas e desenvolvidas. É necessário que a introdução do estudante nas disciplinas de dança nas escolas dialogue inicialmente com seus interesses, para que a inserção às infinitas possibilidades das quais eles são capazes sejam reconhecidas e apoiadas.

Quando percebemos que o novo dialoga com nossas bagagens, criamos um laço de interesse que torna o processo mais real e promissor. É comum que nem todo processo seja fácil e nem toda expectativa seja correspondida, pois, no meio educacional, há impasses a serem ultrapassados para que alcancemos nossas expectativas de ensino.

O que habita em nós, professores, é a esperança de um ensino com estruturas que permitam que nosso trabalho diário seja reconhecido e caminhe cada vez mais próximo às possibilidades de refletir a vida na arte. Nessa direção, toda potência será ressaltada. Essa potência já está no estudante, em suas bagagens, referências e influências — o papel do ensino emancipador é catalisar o que está latente.

No entanto, há muito tempo, o ensino de dança vem se estabelecendo em repetições de repertórios midiáticos, reproduções coreográficas e exercícios robóticos, que engessam e maquiam o prazer em criar do aluno. É comum presenciarmos este ‘modelo’ de aula tanto no ensino básico em escolas quanto no ensino ou na formação de bailarinos que desejam seguir uma carreira profissional.

Em direção oposta, os espaços educativos devem possibilitar aos alunos o entendimento da dança não somente como entretenimento ou reprodução de repertórios standardizados, mas, também, como uma linguagem de expressão e de questionamentos. É necessário que o aluno tenha conhecimento da arte como uma forma de conhecer a si e o outro.

Aulas de dança que são meras reproduções e ensaios de repertórios ou de sequências de passos pré-estabelecidas, sem aprofundamento ou discussão, também proporcionam contatos entre o universo da dança e seus alunos, constroem e são

construídos na passividade, na acomodação, não têm consequência, simplesmente copiam e reproduzem. (Marques, 2010, p. 29)

Pensar sobre o ensino da dança envolve muito mais do que a relação estudante-professor — trata-se de inúmeras realidades que se encontram e se moldam. Para além das metodologias capazes de conectar mestres e aprendizes, é necessário entender que as estruturas escolares são primordiais para que todo trabalho elaborado pelo professor chegue aos alunos. O espaço educacional deve corresponder às necessidades, tanto do aluno quanto do professor. Se há limitação do espaço, toda troca se torna também limitada e a motivação do aluno pode se perder durante o processo.

As realidades com as quais teremos que lidar no ambiente educacional serão extremamente complexas. Assim como haverá campos de possibilidades para os alunos, haverá também inúmeros campos de possibilidades para nós, professores. Será preciso entender e estar diariamente em troca com corpos marcados por histórias muitas vezes distintas. Nesse intercâmbio, a escuta deve estar atenta às, precariedades, violência e sofrimentos pelos quais o estudante passou para chegar até ali.

Como, de pouco a pouco, poderemos inserir diferentes realidades no processo de ensino e fazer com que nossos alunos descubram a potência valiosa que sua experiência? Por mais difícil que seja ou que tenha sido, como transformar as marcas doloridas, em voz e expressão através da dança? Analisar estes contextos e realidades é um desafio de luta para que o ensino chegue cada vez mais a meios mais humanos e acessíveis, para todas as realidades.

A escuta que acontece entre o professor e o aluno vem da necessidade de se conhecerem. Ver o corpo do aluno como um espaço de possibilidades de criação, conhecer quais histórias culturais e pessoais seu corpo carrega, é tornar o trabalho diário do ensino em um diálogo mais honesto e sincero, capaz de perseverar e promover a dança que existe dentro de cada um. Apostar no ensino que estabelece a escuta e o diálogo e procurar por um espaço de troca mais respeitoso e democrático:

Ampliar o olhar para compreender a formação corporal dos(as) nossos(as) estudantes e quem são estes sujeitos a partir dessa perspectiva dos sentidos culturais “colados” nos seus gestos e em suas formas de enxergar o mundo, nos leva ao acolhimento destas danças e ao respeito às novas subjetividades produzidas. (ALLEMAND; BONFIM, 2020, p. 28)

A improvisação é o nicho principal escolhido nesta pesquisa como uma proposta que opõe a ideia de repetição e reprodução de movimentos. O aluno, ao se apropriar livremente de seus gestos, é capaz de destacar sua individualidade dentro do coletivo e assumir seu papel de investigador dos próprios movimentos. A proposta que nós professores apresentamos nas aulas surge com o interesse inicial de propiciar a procura de sentidos e movimentos que não seriam explorados pelos alunos por conta própria. As transições de um movimento para outro, dinâmica, musicalidade, expressão são qualidades ricas, no caminho de descoberta de possibilidades de gestos não habituais, que vão compor um vocabulário autêntico.

Nesse sentido, é preciso que as metodologias estejam carregadas de fundamentos que possam contribuir para o desenvolvimento, não somente técnico e teórico, mas também artístico e criativo do bailarino em formação.

A estrutura faz parte do processo de aprendizagem, é ali o ‘laboratório’ de trabalho, no qual os direcionamentos precisam ser correspondidos, de modo a unir ambas as partes — aluno e professor experimentando sem limitações. A metodologia criada para um aluno que não teve acesso a aulas de dança em sua experiência de vida não deve ser a mesma daquele que teve acesso. A correspondência dos direcionamentos só é possível considerando os contextos.

As cópias e os ensinamentos robotizados não são realidades de ensino apenas da educação básica, elas vão refletir nas etapas futuras de formação do bailarino. Muitos bailarinos que optarem por fazer licenciatura podem atuar na educação se sua formação estiver alicerçada na importância do processo criativo e na improvisação; com certeza serão professores capazes de contribuir para formação construtivista.

3. ENTENDENDO A IMPROVISACÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA

Um processo criativo parte da organização das ideias de um criador. Nesse preparo, o estudante-aluno entra em um estado de foco que o motiva a observar à sua volta. É necessário entender quais meios o levaram à concepção da criação e quais fatores foram necessários para a percepção do aluno durante o caminho. Para além de todos os meios e fatores, a atenção se volta aos complexos elementos que compõem sua obra. Dentro das compreensões dos métodos necessários que conduzem a obra, acontece a criação pela movimentação.

A improvisação como ferramenta excepcional no desenvolvimento da autonomia do estudante-aluno está associada a práticas que vão ao contrário do óbvio, porque ela é capaz de extrair o que é improvável e desconhecido. A improvisação vem como uma alternativa para desorganizar, tirar o conforto e provocar em suas etapas a construção de um corpo presente, que pode digerir suas capacidades através da experimentação e trazê-las ao mundo. É na improvisação que as possibilidades de movimentações e experiências acontecem. É no incômodo que crescemos como artista. É importante destacar que este incômodo no qual eu me refiro não está associado a meios abusivos de ensino ou de autocobrança. Está associado a provocações criativas capazes de desenvolverem o imaginário, capazes de levar o bailarino a lugares fora da sua zona de conforto, a testar o estranho, o desconhecido, para assim se reconhecer.

No ensino da dança a improvisação pode funcionar como um jogo de perguntas e respostas. Não necessariamente estaremos preparados para a ‘pergunta’ que chegará até nós, mas será elaborada uma forma de resposta nova, que dará acesso às possibilidades de movimentos que talvez não fossem acessados antes.

A improvisação traz a confiança no movimento desconhecido e funciona como uma potência cênica, porque resgata no corpo, através da memória e da imaginação, movimentações muito singulares e inéditas. Além das possibilidades cênicas, a improvisação articula no bailarino a capacidade de ler o espaço, a atenção, a escuta corporal e a conexão entre a técnica e a expressão.

Podemos pensar na improvisação também como uma maneira de perceber mais conscientemente as estruturas do corpo, suas qualidades, tão únicas em cada ser. A improvisação faz possível o diálogo das descobertas de movimentos com a experiência que temos. Ela recria a memória, porque é um processo de transformação contínua e resgata, através do movimento, as memórias de gestos e experiências.

Embora seja uma criação instantânea, não se trata de um ato desordenado. A improvisação faz parte de um processo de conscientização do corpo e da técnica que é sustentado por uma escuta muito refinada e por pesquisa prévia. É a criação em tempo real com base em um corpo preparado e consciente, que possui a capacidade de se reorganizar e gerar resultados muito significativos.

Se manter na zona de conforto em processos de criação é estar fadado a passar por caminhos pelos quais já conhecemos. Passar pelo desconhecido é uma forma de conhecer a potência do bailarino que ele mesmo desconhece. É ter acesso a grandiosidade de infinitas possibilidades que não são acessadas por medo do desagrado de padrões e julgamentos. Dançar é acessar o íntimo da nossa memória e imaginação, é por aí que se dá a formação do sujeito e suas experiências. Nossas ações do presente estão ligadas direta e indiretamente com o passado e com como somos resultados de experiências de vida. Isso se entrega e se relaciona com a nossa dança, uma dança autoral.

Vejo a memória como um suporte muito valioso no desenvolvimento da criatividade, porque nada do que foi vivido pelo homem é inutilizável para o ser que é artista. Temos a oportunidade, como bailarinos, de reviver nossa memória e criar outras realidades com o que já foi vivido, com o que já passou. Temos a liberdade de avançar pouco a pouco, a fim de descobrir mais de nós mesmos. Trazer mais dessa vivência para o ensino da dança é dar acesso aos futuros estudantes-alunos, uma grandiosa potência de descoberta: de si, de movimento, de técnicas, de estilos de dança, coletividade, de sociedade, de vida.

Esse processo é tão importante, porque pode ir além da técnica. Num mundo extremamente tecnológico e virtual, ter acesso a nós mesmos tem sido uma tarefa cada vez mais difícil. Ter a improvisação como parte de acesso a nós mesmos e às nossas capacidades é de suma importância para que futuros bailarinos possam desenvolver a fundo seu lado artístico e suas próprias formas de criar. Na formação ela se apresenta de um modo mais rico ainda, capaz de desenvolver o senso crítico que subverte os padrões de ensino comuns. É preciso criar memória para se construir o futuro. Acredito que isso é construído de dentro para fora e é desenvolvido a partir da consciência, da percepção de si e da capacidade de criar e compor.

Em todas as improvisações, o movimento deve ser imbuído de uma razão, que deve ser formal, compositiva e intuitiva, e não meramente racionalizada. A razão para se mover pode envolver relações com o espaço, com o corpo, com outro, mas nenhum movimento deve acontecer arbitrariamente ou por um mero desejo de variedade. (MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi, 2012, p. 8)

Para falar de ações que contribuam no fazer artístico em dança em formação é preciso entender sobre essas tais desestabilizações que são necessárias e que reverberam as emoções e as reações, na busca por um fazer artístico autoral. Questionar é uma ferramenta muito poderosa no processo criativo. Quem questiona assume a responsabilidade do desconhecido, a responsabilidade deste experimento artístico que vai além dos meios convencionais de aprendizagem. Quando falo sobre a autonomia do estudante-aluno é mais do que saber fazer sozinho, é mais do que fazer bonito. A autonomia causada pelos processos criativos na dança é ter a liberdade de experimentar o que funciona e o que não funciona, e esse processo se dá com boas instruções no ensino. Ser autoral no processo é acessar o desconfortável para ter acesso às respostas que procuramos durante o decurso da criação.

A importância dos processos criativos na formação do artista da dança vem da proposta de que o estudante-aluno esteja presente e aberto para a elaboração. Assim, para além de examinar a percepção de si, também é possível exercer o trabalho em comunidade, a experiência coletiva, a percepção do outro, do tempo e do espaço. As pausas, a observação, a crítica construtiva e a percepção, são chaves para a formação criativa.

Todos esses pensamentos vêm do desejo de se formar bailarinos únicos, cada vez mais dotados de suas próprias experiências, de seus corpos ímpares. A memória merece um espaço tangível na realidade e transformá-la em arte é revivê-la da forma plena que se pode fazer.

A improvisação emerge em outras técnicas de trabalho, entretanto meu foco é apresentá-la no âmbito formativo de artistas-criadores. E essa potência vai além da nossa formação como indivíduos sociais, que ‘improvisam’ na lida com as situações não esperadas da vida. Ela contribui para o artista-criador em formação com ampliação sensível do espaço, direção, tempo, fluxo; com a ampliação do vocabulário corporal e do movimento; com aprofundamento da relação com o outro; com o estímulo à reflexão e autonomia política.

Temos agora uma ideia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo. (Gil, 2002, p. 128)

Pode-se pensar que nas experimentações de um exercício de improvisação os estudantes-alunos não façam ideia do que se trata. É comum pensar que o ‘corpo é o jeito que o seu corpo balança’

e que nenhuma técnica ou estudo é necessário nesse campo, por se tratar de improviso. A improvisação demanda para além da experimentação de diversas técnicas, estudos, comprometer-se e a sensibilidade do que se estabelece com o outro e com o mundo. Sabendo-se da importância desse lugar, podemos confirmar que a técnica da improvisação no meio formativo criativo é também um meio de se posicionar politicamente no mundo.

É preciso ler, estudar, pesquisar, entender sobre a improvisação e aqueles que contribuíram para que ela tivesse seu lugar na formação, para que todo esse conhecimento fosse (e seja) utilizado de forma consciente.

É importante, educacionalmente, compreender e ensinar a improvisação para além do senso comum, mas reconhecendo como uma prática de pensamento e criação.

A partir do meu percurso de formação artística e experimentação, posso ressaltar algumas etapas de estudos que se tornaram ferramentas importantes para agregar as qualidades de movimento e a percepção do corpo no estudo da improvisação:

- a) Consciência corporal: percepção do corpo e do movimento que visa ao autorreconhecimento, no toque, na observação e entendimento de sua mecânica: quando sentamos, levantamos, corremos, caminhamos. O olhar e o reconhecimento do espaço e tudo que há nele. A percepção neste meio está ligada a identificação do corpo e a preparação dele para a criação.
- b) Mapeamento do espaço: o mapeamento espacial está ligado também à percepção do corpo. A interação (ou não) do bailarino com o que está a sua volta faz com que proximidades e distâncias sejam ‘brincadas’ no processo criativo.
- c) Explorar o movimento: este faz parte de uma parte metodológica importante porque implica e ajuda o bailarino na expansão do seu vocabulário corporal. Consiste em explorar direções, níveis, peso, dinâmicas e ritmos, o movimento livre e controlado e a transição de diferentes formas e estilos corporais.

Qual linguagem artística carregamos em nossa bagagem queremos mostrar ao mundo? Como podemos chegar ao ponto em que a dança que temos guardada no corpo seja vista e compreendida?

É na compreensão dos métodos necessários para construção da obra que acontece a criação pela movimentação. O que eu gostaria enfatizar neste trabalho são metodologias que aportam a construção e formação em dança, capazes de explorar o artístico, capazes de criar. A técnica, a improvisação e a consciência corporal vão se encaixando, como auxiliadora na percepção da linha de criação do artista, como escape criativo.

Como perceber o peso, o equilíbrio, o espaço, a gravidade, que resultam na liberdade de movimento? É um caminho que nós, professores, podemos seguir para que nossos alunos encontrem formas para tornar suas ideias palpáveis e reais.

O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação. (Miller, 2012, p.53)

Para além do que se aprende dentro de uma sala de aula sobre improvisação, é importante ressaltar o que chega aos que observam as reações que são desencadeadas pelo desconhecido proposto. Numa atividade de improvisação, estudantes-alunos não terão a certeza do lugar aonde vão com isso, mas é preciso esclarecer que as ferramentas de sua escolha se tornam consistentes e dialoguem com a proposta proferida anteriormente. Nesse ato, o propositor se defronta com a própria proposta.

Além de toda técnica e forma que um estudante-aluno aprende em sua busca pela profissionalização, a elaboração do artístico é o que ressalta sua essência criativa. Falar sobre o desenvolvimento do artístico do bailarino é tocar na maneira única e pessoal que germinará seus trabalhos, impressos no mundo, encontrando outros seres em sua dimensão precisa e preciosa, propondo diálogos de visão de mundo através da identidade de sua arte

O artístico é a essência, as eminências profundas e subjetivas, trabalhadas para que, acima de técnicas e habilidades, o estudante-aluno estabeleça conexões da dança com suas interpretações da realidade. O ensino de dança e a procura pelo artístico gera a capacidade de que o artista-criador canalize suas emoções e pensamentos nos trabalhos que cria.

4. ALGUMAS REFERÊNCIAS EM IMPROVISACÃO

4.1 Lisa Nelson: formas de improvisação

Para entendermos melhor como a improvisação pode ser usada na formação de bailarinos, podemos ressaltar algumas técnicas e experimentações que foram cautelosamente criadas para instigar a percepção artística, a observação do movimento natural do corpo. As formas de improvisações pesquisadas por Lisa e Paxton são uma das referências que carregam uma riqueza de possibilidades para a elaboração de atividades, jogos de improvisação e didáticas no ensino.

Segundo Nelson e Paxton, improvisação “é uma palavra escorregadia”, muito genérica, exigindo um trabalho de classificação e detalhamento. Classificações auxiliam nas observações, análises e entendimentos, pois cada decisão, recorte ou interesse direcionam para alguns modos de uso, delimitados pelas restrições implicadas em suas propostas e desenvolvimentos. (Guerrero, 2018, p. 01)

De acordo com Lisa, nas improvisações caracterizadas pela ausência de acordos prévios quanto ao encadeamento das ações e às conexões compositivas, o processo criativo passa por um processo instantâneo em que a elaboração e o resultado são estabelecidos diante do público e tudo é decidido no instante da execução. As decisões na improvisação são tomadas em tempo real e é elaborado em total liberdade entre os bailarinos, que têm influência sobre o desenvolvimento e o resultado.

Analisar as formas de improvisação de Lisa Nelson tem sua importância para que tracemos pensamentos sobre como a técnica trabalhada com nossos estudantes alunos pode ser capaz de fazer com que eles alcancem níveis de conhecimento e segurança em seus movimentos e em suas corporeidades a fim de se sentirem pertencentes de seus próprios movimentos e de deixá-los fluir instantaneamente. No ensino de dança, é possível trabalhar metodologias que ampliem o repertório, o entendimento sobre composição e a atenção dos estudantes-alunos.

Acredito e confio na riqueza do movimento espontâneo como forma de colocarmos para fora o que temos de bagagem. Trabalhar essa forma de espontaneidade com bailarinos que desejam seguir uma carreira profissional é ter a oportunidade de instigá-los a acessar sua forma mais orgânica e sincera de movimento não antecipado.

A partir do desejo de Lisa Nelson de classificar e detalhar as formas de improvisação, foram estabelecidos agrupamentos de ideias denominados formas de improvisação. As formas de

improvisação especificam algumas regras, contextos e intenções nas quais o improviso pode ser firmado entre os participantes. Estas são algumas formas de improviso, segundo Mara Francischini (2008):

- Improvisações sem acordos prévios: são arranjos criados durante a apresentação, sem ensaios, roteiros ou combinações antecipadas. Essa forma de improvisação instiga a autonomia do artista porque ele pode ter a liberdade de tomar suas decisões em tempo real, fazendo com que o resultado se dê a partir da escuta e relação entre eles os bailarinos durante o processo de improvisação. As improvisações sem acordos prévios invertem a lógica das formas tradicionais de criação e fazem com que o processo criativo seja exposto em tempo real, ou seja, a obra é construída de modo imprevisível e aberto. O produto final depende inteiramente das decisões tomadas pelos artistas no momento da apresentação, que se baseia também em todo preparo técnico, perceptivo, artístico e na disponibilidade de diálogo de diferentes corpos.
- Improvisação como propositora de investigações: na criação de um trabalho coreográfico, ou até mesmo em aulas, é possível que o bailarino trace suas preferências inicialmente, elegendo movimentos improvisados que serão repetidos, com variações, para se concretizarem em uma sequência coreográfica. Na improvisação como propositora de investigações, o artista tem a liberdade de experimentar e investigar em busca de resultados inesperados. Nesse formato, a improvisação constitui o formato final da apresentação, mas integra o processo de experimentação anterior.
- Improvisação que parte de um roteiro prévio: é estimulada por ideias iniciais regidas por regras. Nesses processos de criação, a improvisação age como fomento a possibilidades de movimentos disponíveis. Os gestos não passam despercebidos e são explorados com o intuito de irem se encaixando a outros gestos já pré-estabelecidos. Ao contrário das improvisações sem acordo prévio, estas são experimentadas antes, a fim de formalizar uma composição criativa, baseada em formas estruturais. Nenhuma movimentação é criada livremente, mas a articulação de alguns pontos dará início à composição: materiais cênicos podem ser utilizados, o modo como o espaço será composto e como tudo se inicia. Improvisar através de comandos pré-estabelecidos significa que o trabalho do bailarino é gerenciado durante a apresentação, seguindo o esquema e restrições determinadas

Trabalhar estas etapas na formação em dança é importante para que a qualidade de movimento seja garantida durante as investigações. Nessa abordagem a repetição não é vista como mera reprodução, mas como uma estratégia metodológica que dialoga com a escuta do corpo e encontra as dinâmicas necessárias durante o movimento.

Nas práticas investigativas em improvisação as repetições atuam como estratégias catalisadoras, que alimentam composições futuras. Nesse sentido, a reincidência em determinadas movimentações permite que novas camadas de possibilidades sejam descobertas.

O fazer artístico se estrutura, assim, como um campo de pesquisa que se renova e atualiza, fazendo com que o ato de compor esteja intrinsecamente ligado ao exercício da escuta, da observação e da reconfiguração contínua.

4.2 Klauss Vianna: técnica no processo criativo

Dentre estas diversas técnicas se destaca o método de Klauss Vianna, por sua ênfase na autoridade e consciência corporal. Desenvolvido pelo notável bailarino e coreógrafo brasileiro, o método explora a dança de forma dinâmica, investigativa, visando ao desenvolvimento pessoal, em detrimento de uma prática rígida e estruturada.

Klauss é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Foi bailarino, professor e coreógrafo. Ele foi responsável pelo desenvolvimento e contribuição significativa na compreensão dos mecanismos corporais aplicados na dança, por meio de estudos anatômicos, exploração pessoal e criatividade.

Suas práticas se tornaram influentes e tiveram a colaboração de sua esposa e companheira Angel Vianna, que teve importante contribuição na expansão da técnica.

Por mais que eu fale sobre Klauss nesta pesquisa, é fundamental entendermos quem foi a pessoa mais importante para o refinamento de suas práticas.

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui sua dança e seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005, p. 88).

O presente trabalho procura contribuir para o preparo do corpo, o estímulo do entendimento e percepção de si. Numa proposta somática, proponho um trabalho de aumento da consciência corporal e desenvolvimento da improvisação através de descobertas pessoais.

É preciso citar a importância da pesquisa de Klauss para aqueles que não são do campo da dança, de todas as idades e campos de formação que se sentem instigadas por seus próprios questionamentos. Pessoas que apostam no uso e na superação da técnica.

O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação. (MILLER, 2012, p.53)

A pesquisa de Klauss gerou um impacto significativo nos processos criativos e na improvisação na dança. Sua contribuição para um corpo mais consciente resultou em ferramentas e estímulos muito importantes. Algumas destas contribuições estão presentes em A Dança, de Klauss Vianna (2005):

- a) Incentivo da improvisação como ferramenta essencial para a expressão artística, não apenas como um exercício técnico, mas como prática a fim de desenvolver a descoberta de novos movimentos. Assim, os dançarinos seriam capazes de criar coreografias, através da improvisação, e encontrar suas vozes individuais;
- b) Desenvolvimento da autonomia através da técnica, sendo ela capaz de encorajar e tornar dançarinos como criadores ativos e não apenas intérpretes. Autônomos, os dançarinos seriam capazes de desenvolver sua própria pesquisa no exercício da improvisação, explorando seus movimentos e se tornando mais confiantes;
- c) Entendimento do processo criativo como ferramenta fluida e adaptável. Vianna encorajava os dançarinos a explorarem diferentes abordagens e possibilidades. Era permitido que novas ideias e movimentos emergiram de maneira natural durante a busca por consciência corporal;
- d) Valorização do trabalho corporal e atenção concentrados na consciência do corpo e do movimento, explorando a maneira como surge a dança no corpo que se move.

A prática de Klauss Vianna se estabelece na consciência corporal. Sua técnica acrescenta muito na investigação ativada durante os processos de criação; ela gere a construção do corpo cênico, que busca ser artístico e consciente.

A técnica valorizava a improvisação e a criação a partir de movimentos que derivam da experiência, estimulados e percebidos pelos bailarinos. Quando acontece a improvisação e algo interessante surge, este material é revisitado até que se torne concreto e se integre à composição. Por isto a importância da compreensão corporal instigada pela técnica: ela mostra o caminho, mostra o movimento que vai se encaixar, que vai gerar infinitas possibilidades.

5. MAPEAMENTO DOS ELEMENTOS

O mapeamento feito até aqui se dá pela relação dos elementos: memória, imaginação e metodologia. Esses elementos atuam de forma integrada no desenvolvimento criativo e autônomo do bailarino. Para esquematização, proponho a divisão em três tabelas, que os diferenciam e apontam sua conexão:

Tabela 1 – Memória

Autor(a)	Memória
Miller (2019, P. 21)	“Podemos enfatizar a proximidade entre <u>memória e imaginação</u> pela impossibilidade de separar seu acontecimento da experiência presente como princípio propulsor da existência do corpo no ambiente. Na especificidade da exploração do movimento, há um percurso de experimentação do fluxo das imagens mentais, que poderá, portanto, contribuir com o estudo da criação por meio da improvisação.”
Brasil (2014, P. 79)	“Se a mente é incorporada, ou seja, se toda experiência depende e forma o corpo da atualidade, podemos entender também que a <u>memória</u> é potência que se materializa, gerando outras potências quando em movimento, podendo recriá-la e atualizá-la.”
Greiner (2005, p. 81).	“Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o <u>imaginado</u> (...).”

Silva (2012, P. 16)	“Os estudos sobre <u>memória corporal</u> contribuem para essa trama de sentidos. Interessa-nos investigar como o corpo lida com as experiências que tem. A memória está relacionada à aprendizagem, e nós só podemos saber se aprendemos algo quando podemos de alguma forma recobrá-lo, retê-lo, armazená-lo. (...) A <u>memória</u> (seja ela autobiográfica, operacional ou convencional) é importante, pois sem ela não daríamos conta de aprender algo novo.”
Klauss Vianna (2005, P. 36)	“É claro que tudo isso exige técnica e somente o seu aperfeiçoamento vai permitirão bailarino chegara essa <u>memória</u> e a essa emoção comum a todos os seres humanos. É milagroso o que o corpo é capaz de fazer quando o deixamos livre após o aprendizado técnico.”
Meyer, Mundim, Weber (2012, p. 2)	“A improvisação recria a <u>memória</u> ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado. Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar.”
Meyer, Mundim, Weber (2012, p. 2)	“E quanto a questão da <u>memória</u>? De que modos a composição no tempo/espaco real, e outras terminologias afins utilizam do suporte da <u>memória</u> para a criação? Como a composição no tempo real, através de diferentes pontos de vista, se relaciona com o passado, o presente e o futuro? A improvisação faz dançar a <u>memória</u>. Ou seja, se pensarmos a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como percepção dos índices do “passado” a partir de um olhar extemporâneo, a <u>memória</u> (dançada, dançante) responde ao chamado do presente. A formação do sujeito se dá através das vivências constantes negociadas pela <u>memória</u>.”

Klauss Vianna (2005, P. 108)	“Desde a infância, todos nós trazemos lembranças fortemente gravadas de odores de frutas, de comidas, de pessoas, de lugares e até mesmo de objetos, odores que de alguma forma já estão incutidos em nossa <u>memória</u> emocional e que são parte indissolúvel de nossa personalidade. Necessitamos dessas lembranças bem vivas
	se quisermos sentir o mundo com intensidade e se quisermos nos manifestar no mundo com inteireza.”

O conceito memória, de acordo com análises feitas por diferentes pesquisadores, professores e bailarinos, está associado ao fluxo de imagens mentais que são resgatadas durante a exploração do movimento. Há relação intrínseca entre memória e imaginação. Uma impulsiona a outra produzindo imagens que vão se traduzir em movimentos.

Alguns estudos sobre memória abordam o mecanismo biológico de rememoração e sua interferência no processo criativo do bailarino em sua pesquisa corporal.

Na tabela, a associação entre memória e imaginação fica evidente. A potência criadora da memória é disruptiva, porque está ligada às vivências singulares de cada artista. Dialogando com a memória o experimentador acessa a vida passada tornando-a presente, transformando-a em criação, em dança. Além de considerar a simbiose entre memória e imaginação, é importante ressaltar que a memória é inseparável do corpo; o corpo tem sua história e essa história é capaz de potencializar o fazer artístico do bailarino.

Tabela 2 - Imaginação

Autor(a)	Imaginação
Miller (2019, P. 22)	“Todo este processo de construção de imagens se faz presente na instabilidade dos mapas mentais, que mudam a todo momento, refletindo assim as mudanças que ocorrem nos neurônios que lhes fornecem informações estas que por sua vez, também refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à nossa volta. (...) E justamente pelo fato de que a dança vive de movimento, somos capazes de fazer escolhas e, portanto, de improvisar e de criar diferentes caminhos de <u>imaginação</u>.”
Robert Turner (2008)	“É no espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio a cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas espaço <u>imaginário</u>, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração”
Brasil (2014, P. 14)	“A <u>imaginação</u> aproxima-se da memória, já que agrega informações subjetivas às potencialidades estabilizadas. O cérebro vai sempre além da informação recebida, recriando, então, na experiência atual, a memória e a imaginação. (...) De qualquer forma, o que se aciona de fato no cérebro 14 quando recordamos algo são potências, o que nos leva a concluir que a memória é, em última instância, criação.”

Brasil (2014, P. 26)	“A potencialização da relação entre dança e subjetividade-singularidade sugerida pela pesquisa, a partir das discussões sobre diferença e <u>imaginação</u>, abre caminho para uma reflexão sobre a ação política do corpo no mundo
Brasil (2014, P. 61)	“Quando o assunto especifica-se sobre a especialidade do corpo artista, a questão da <u>imaginação</u> torna-se um assunto ainda mais importante, já que passamos a considerar a criatividade na exploração do movimento humano enquanto criação de outras possibilidades de relacionamentos entre corpo e ambiente.”
Greiner (2010, p.96)	“Em termos de percepção (e especificamente da percepção do “outro”), no momento em que a informação vem de fora, as sensações se colocam sempre “em relação a”, criando conexões. É assim que o processo <u>imaginativo</u> se organiza e quando começa não distingue mais o que vem de dentro e o que vem de fora. A história do corpo em movimento é também a história do <u>movimento imaginado</u> que se corporifica em ação.”
Brasil (2014, P. 72)	“A <u>imaginação</u>, conceito discutido por diversos autores em diversos períodos históricos, tomada como atitude passiva para alguns e como a aproximação à criatividade para outros, interessa-nos no sentido em que aponta para a relação entre ficção e veracidade nos processos de conhecimento do corpo no mundo.”
Paxton (1977)	“A esfera é uma <u>imagem</u> acumulada a partir de diversos sentidos, a visão sendo uma delas. Como se rapidamente olhando em todas as direções tivesse uma <u>imagem</u> de como isso pode parecer ter uma superfície visual em todo o meu corpo, ao invés da pele.”

Meyer, Mundim, Weber (2012, p. 9)	“Compor no tempo/espço real pode ser uma prática de como nossos corpos fazem escolhas, pode ser um procedimento de seleção, pode ser uma prática de diálogo, pode ser um modo de lembrar através do corpo e da <u>imaginação</u> .”
---	---

A imaginação aproxima o artista da criatividade. Nesta análise, podemos perceber que imaginar abre caminhos para que o bailarino explore movimentos e composições. No ensino de dança, a imaginação pode ser um ato guiado pelo professor, a fim de semear novos caminhos no aluno, que terá abertura para moldar o que a memória lhe trouxe em arte. A imaginação, como Ana Clara (2014, p. 72) citou: “interessa-nos no sentido em que aponta para a relação entre ficção e veracidade nos processos de conhecimento do corpo no mundo”.

Assim, compor em tempo real exige da imaginação um campo para que as possibilidades artísticas e de movimento sejam exploradas. A imaginação parte da memória, de tudo que foi experimentado pelo bailarino, e se torna um elemento central no processo criativo: perceber, combinar e reorganizar elementos para acessar repertórios passados e experimentá-los em plena transformação criadora.

A imaginação no processo de criação atua como ferramenta pedagógica, porque estimula não somente a criatividade, mas também a capacidade da percepção espacial e a sensibilidade estética. A imaginação é capaz de fortalecer, além da composição coreográfica, a interpretação, a presença cênica e a capacidade artística de perceber todo o corpo em movimento.

Tabela 3 – Metodologias

Autor(a)	Metodologia
----------	-------------

Lisa Nelson (1995)	“Para construir suas experiências com a performance, usa a sinestesia que está constantemente ligando os sentidos ajudando e colaborando a completar a imagem que ela forma no corpo, estimular o awareness com a visão na qual o performer consiga utilizar da improvisação para compor a experiência. As direções são ferramentas para editar a imagem para que esta se torne visível no espaço, um performer deve trabalhar outros níveis, ou seja, estar alerta para o processo, em sua comunicação e como seu movimento é perceptível no espaço. O sentido é de fora para dentro, você percebe o teto, quem entrou pela porta, o espaço e cria um diálogo com os sentidos. (...) Ela também utiliza de pequenos comandos como: início, pausa, substitua, pausa, reverso, como uma edição de vídeo, o corpo passa a editar o movimento durante os estímulos.”
Klauss Vianna	“A elaboração de procedimentos para um estudo do movimento que leva em conta estímulos técnicos estruturantes, torna-se um caminho para o fazer da dança, por meio da construção de imagens de naturezas distintas somadas à composição dentro do trabalho de improvisação cênica. Nesta conjuntura, ao aprofundar um tema como por exemplo articulações, em si mesmo ou em diálogo com outros, como terceiro e quartos vetores (púbis e sacro), outras provocações poderão surgir durante o processo criativo, como referências de sonoridades, luz, espacialidades, palavras, objetos, etc., que podem vir a ser acolhidos e internalizados na criação.” “Depois da conversa, peço que se deem no chão e observem-se: a intensidade da respiração, a temperatura, o que estão sentindo, o que não estão sentindo, o que é agradável, o que não é agradável. Peço ainda que imaginem um giz traçando o desenho do corpo no chão. Um mapa deles mesmos, no qual as várias regiões diferenciam-se: traços mais fortes, em que o contato é mais pesado ou profundo, mais delicados onde o contato é menor, ausência de linhas nas regiões em que o corpo não toca o chão.”

Greiner (2005, P. 65)	“Assim, conforme protocolos práticos desenvolvidos por (Rodolfo) Llinás, o movimento é sempre criado a partir de uma oscilação, um evento rítmico (como o do pêndulo e o do metrônomo), que se processa em um neurônio como atividade elétrica, manifestada no momento preciso em que a voltagem atravessa a membrana que envelopa a célula. As ações potenciais são as mensagens que viajam pelos axônios (o prolongamento da célula nervosa) tecendo a relação entre a informação do cérebro e os nervos periféricos do corpo. O processo começa sempre por uma transformação sensorio motora, por isso a mente não emerge de repente e o seu desenvolvimento evolutivo ocorre exclusivamente nas criaturas que se movem.”
Brasil (2014, P. 122)	“Quando o treinamento é guiado por técnicas e procedimentos que consideram a criação do corpo como principal foco de atenção, essa afirmação potencializa-se ainda mais. Aqui, os princípios de trabalho dos métodos envolvidos em todas as suas instâncias práticas e teóricas consideram que técnica e criação não se separam.”
Ana Maria Alonso Krischke, Iracema Soares de Sousa	“O que acontece é que, em termos teórico metodológicos, as solicitações e expressões são diferentes para cada ser humano que se manifesta por meio da dança. Em outras palavras, a relação entre o ser humano e a dança se traduz numa síntese ao enfatizar
(2004, P. 22)	ora uma expressão criativa e reflexiva, ora um caráter direcionado à coordenação, memória e resistência, por exemplo.”
Lisa Nelson (2014)	“Antes de sua performance, ao entrar em uma sala antes da apresentação, observa a arquitetura, o comportamento dos expectadores, tudo que compõe o ambiente. E quando tem sorte alguma coisa acontece que captura sua atenção e ela cria a imagem, não existe imagem sem a participação do performer e então abre um diálogo entre os sentidos, eles se dão apoio e colaboram para ajudar a completar a imagem, a imagem o performer se torna. Ao se engajar no processo de performance estimulando o awareness com a visão, utilizando também de uma estrutura para as performances”

Quanto às propostas metodológicas, são apresentadas ideias sobre como a percepção sensorial do artista pode contribuir em suas experiências performativas. Não sendo essa percepção a fusão dos sentidos, mas uma consciência de sentidos que podem ajudar o bailarino a compor imagens corporais. Dessa forma, faz entender que algumas metodologias afirmam que a improvisação não é somente técnica, mas sim, um processo de percepção do corpo que o torna mediador de experiências.

Já outras metodologias podem ressoar no estudo do movimento abordando a combinação de elementos técnicos com a improvisação cênica, exaltando a imaginação como parte fundamental na construção de imagens através do corpo.

Há também a relação da ciência neurofisiológica [1] com a prática do movimento. Esta, por sua vez, explica que a importância do mover não está somente no físico, mas funciona como parte fundamental na construção da mente, por se tratar de uma ação motora que estimula o desenvolvimento sensorial, motor e cognitivo. Há, ainda, metodologias que explicam como cada percepção externa está ligada ao corpo influenciando as decisões e movimentos do bailarino em tempo real.

6. CONSIDERAÇÕES

No capítulo 5, foi apresentado um mapeamento que salienta a criação artística na dança e na formação em dança. Ao fazer a análise desse mapeamento, nos deparamos com reflexões e argumentos que superam o ensino tradicional engessado e ressaltam que o ensino humano é dotado de metodologias que nos fazem pensar sobre como são articulados os processos criativos.

Cada autor, artista, criador citado apresenta em suas propostas metodologias singulares que possam orientar a formação em dança com ênfase nos processos criativos como parte fundamental para construção de bases fortes.

Portanto, podemos afirmar que a formação em dança não se reduz apenas em trechos repetitivos já criados anteriormente. É importante que o olhar atento às inúmeras realidades e contextos sociais dentro do ambiente de formação seja realçado e articulado com as potências artísticas de nossos estudantes-alunos. Entender a improvisação como fonte crucial no desenvolvimento e descobertas destas potências faz com que o olhar de cada estudante-aluno esteja voltado para o que é possível dentro de suas singularidades.

A improvisação articula estes elementos em tempo real; a memória e a imaginação organizam e preservam as experiências na busca por refinamentos que transformem as experiências pessoais e acadêmicas em trajetória que parte e constrói uma bagagem artística de possibilidades.

É importante refletir que a improvisação é capaz de conectar o ensino da dança com a descoberta para além do que é técnico, tocando o artístico. É preciso que se busque um ensino de dança que desenvolva as sensibilidades humanas, como perceber, sentir, fluir, organizar, entre outras. Nesta perspectiva, ampliar as metodologias de ensino, e não nos restringirmos decorar e reproduzir, faz com que os estudantes alunos se reconheçam como propositores cujas singularidades importam. Singularidades que podem ser revividas, moldadas, experimentadas e compartilhadas.

Finalmente, considero a improvisação importante para ambas as formações, futuros bailarinos e estudantes da educação básica. A improvisação se contrapõe aos modelos de ensino tradicionais, rígidos, propondo um ensino que compreenda o campo humano e artístico,

sustentado por metodologias que estimulem não somente reflexões, mas a prática, articulando os processos de criação e aprendizagem.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDA. BALDI, Neila Cristina; ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de; ZANELLA, Andrisa Kemel, organizadores. Processos criativos, formativos e pedagógicos em dança – Salvador. Salvador: ANDA, 2020. 580 p.: il. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 4).

BARROS, Taynah do Rêgo. A improvisação na performance: interação pelo olhar. 2016. 27 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

BRASIL, Ana Clara Amaral. Dança e imaginação. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. Dança e imaginação. 2014. 246 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1623257>. Acesso em: 29 out. 2025.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. Leituras do corpo. São Paulo: Annablume, 2010.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

KATZ, Helena. Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso; SOUSA, Iracema Soares de. Dança improvisação, uma relação a ser trilhada com o lúdico. Motrivivência, Florianópolis, n. 23, p. 15–28, 2004. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2017>. Acesso em: 29 out. 2025.

MARQUES, Isabel. Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações. In: TOMAZZONI, Airton; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). Algumas perguntas sobre dança e educação. Joinville: Nova Letra, 2010. p. 23–37.

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como possibilidade criativa. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade do Estado de Santa Catarina. [Ano incompleto].

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. ETD, Campinas, v. 16, n. 01, p. 100–114, abr. 2014. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167625922014000100008&lng=pt&nrm=iso.

MILLER, Jussara. Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna: consciência em movimento. In: ILINX – Revista do LUME, Campinas: Unicamp, nº 3, 2013.

NELSON, Lisa. Fragment of a tuning run. Contact Quarterly, Winter/Spring 2014.

E NASCIMENTO, M. V. M.; MILLER, J. Memória, imaginação e improvisação na técnica Klauss Vianna. Olhares, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 14–23, 2019. DOI: 10.59418/olhares. v6i1.116. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/olhares/article/view/116>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SILVA, Barbara Conceição Santos da. A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena. 2011.

SILVA, José Adailton da. A contribuição da educação ambiental para a formação de cidadãos críticos e conscientes. 2019. 120 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Biológicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

SILVA, Josiane Cristina da Costa et al. RBEP: 80 anos de contribuição para a educação pública e democrática, a produção científica independente e o impacto social da pesquisa educacional. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, v. 105, e6071, 2024.

TURNER, Robert. Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power, 2008.

VIANNA, Klauss. A dança. São Paulo: Summus, 2005.

WERNECK, Vera. Educação e sensibilidade: um estudo sobre a teoria dos valores. Rio de Janeiro: Rovelte, 2013.

[1] As ciências neurofisiológicas estudam como o sistema nervoso funciona, analisando os processos elétricos, químicos e biológicos que permitem a comunicação entre os neurônios e controlam as funções do corpo e da mente. Essa área busca entender como o cérebro e os nervos produzem comportamento, percepção e pensamento.