

2% para mais ou para menos: a ordem dos fatores [dançados] altera o produto [improvisado]

2% for more or for less: the order of the [danced] factors does changes the [improvised] product

Débora Souto Allemand¹

Josiane Franken Corrêa²

Carmen Hoffmann³

RESUMO

29% do trabalho pretende discutir questões sobre a pesquisa artística, 25% aborda a improvisação como estratégia de composição em dança e os outros 36% não cabem no resumo. A investigação não descobre algo de inovador, apenas propõe um jogo entre os dados quali e quantitativos, o que não significa que os números aqui descritos sejam verídicos. O trabalho aponta caminhos sobre a *cientificização* que a *numerificação* é capaz de atingir.

Palavras-chave: Composição coreográfica. Pesquisa artística.

Processos de criação.

ABSTRACT

29% of this paper intend to discuss issues regarding artistic research, 25% approach improvisation as a dance composition strategy and the other 36% do not fit in the abstract. This research does not discover something innovative, it only proposes to play with qualitative and quantitative data, which does not mean that the numbers described here are true. The paper points out paths of scientificization that numerification is able to achieve.

Keywords: Choreographic composition. Artistic research.

Creative processes.

1. Professora substituta no curso de Dança-Licenciatura da UFPel. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8479-9822> Contato: deborallemmand@hotmail.com

2. Professora no curso de Dança-Licenciatura da UFPel. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3983-0215>. Contato: josianefranken@gmail.com

3. Professora Adjunta no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5543-1209> Contato: carminhalese@yahoo.com.br

Submetido em: 06/11/2017

Aceito em: 30/04/2018

Apresentação da pesquisa

Este texto trata das considerações iniciais sobre uma pesquisa em arte em desenvolvimento em uma instituição acadêmica, a qual aborda como temas principais: improvisação em dança, estratégias de composição coreográfica, dança contemporânea e tensões entre pesquisa qualitativa e quantitativa, incluindo reflexões sobre as características da própria pesquisa artística.

A investigação foi iniciada em março de 2017⁴, em Pelotas (RS), instigada por discussões a respeito da compreensão de pesquisa artística e por hipóteses que as três pesquisadoras tinham. Essas hipóteses serviram para suscitar a criação de movimentos e sequências coreográficas: 98% das pessoas têm bloqueio criativo ao iniciar uma composição em dança e 100% das pessoas que não fazem não sabem como é fazer.

Logo, chegamos à percepção de que pesquisar dança exige 100% de movimento e que 97% da população mundial utiliza a porcentagem como dado numérico para garantir a cientificidade de trabalhos acadêmicos. Uma conclusão que se descobre no início do processo e que nos movimenta a seguir a pesquisa.

Em função das muitas inquietações sobre a relação prática-teoria-prática que circundam o nosso cotidiano⁵ é que nos arriscamos a jogar com a *numerificação* de dados – oriundos de diferentes fontes, como, por exemplo, de notícias de jornais ou da imaginação criativa das colaboradoras. Por isso, é preciso ressaltar que os números aqui expostos não são 100% verdadeiros (figura 1). A intenção é tornar o texto lúdico, assim como a dança improvisacional que, entre tantas possibilidades, potencializa a capacidade de jogo e a imaginação, tanto d%⁶ artista e d% escritor%, como d% espectador% e d% leitor%.

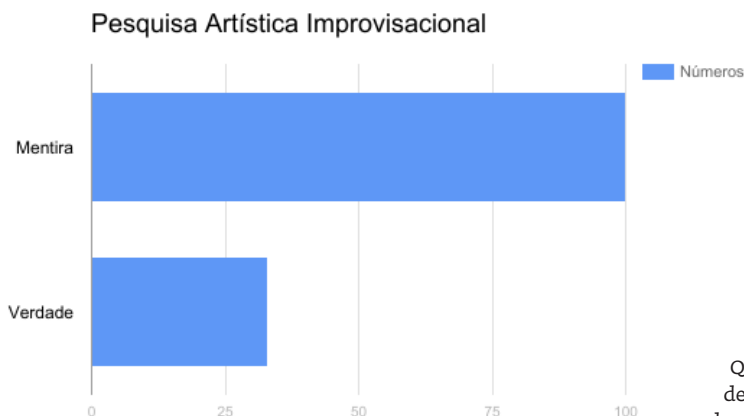


Figura 1. Quantidade de verdade e de mentira no artigo. Fonte: criação das autoras, 2017.

4. Acreditamos que cerca de 72,38% do experimento artístico aconteceu durante 2017 em Pelotas (RS), enquanto o restante aconteceu em vivências pregressas, pois concordamos com Xavier e Meyer (2016), na seguinte colocação “O teu processo de composição já começou, neste não-saber sabendo. O plano compositivo pré-reflexivo já se instaurou, quase sem volta, vai quase por si só tomando no seu tempo o teu tempo, a qualquer tempo. Um trabalho de cultivo e engajamento se faz necessário neste território que inaugura, ainda nebuloso, o seu modo de existência. O teu não-saber é um bom começo” (p. 274).

5. Cabe ressaltar que as três autoras são professoras universitárias de um curso de Dança.

6. Opta-se por utilizar o símbolo de porcentagem (%) em palavras onde o plural é masculino, ressaltando que muitas vezes podemos nos referir a homens ou a mulheres.

Esta pesquisa é iniciada nas ideias, nas conversas de *whatsapp*, nos cafés e nos encontros pós-aulas – em algumas ocasiões tendo o vinho como o nosso acompanhante de discussões – e, também, nas eternas necessidades de criação, assim como nas dificuldades cronológicas de encontros para a mesma. Um território que começa a ser cultivado para culminar, enfim, na criação, na coreografia propriamente dita, no corpo em movimento no espaço, na sala de ensaio e no não saber, no ficar perdida caminhando pela sala e falando números, porcentagens e frases rememoradas das experiências já vivenciadas.

Entre %s autor% estudad% para a realização da investigação, estão Zamboni (2012), Abib (2016), Martins (2003) e Xavier e Meyer (2016), além de outr%s. A seguir, relatamos de modo mais detalhado o percurso metodológico que está se delineando com a pesquisa em desenvolvimento.

Percurso metodológico: tensão quali-quanti-teoria-prática-vida-morte

Como professoras universitárias, vivemos na expectativa de apresentar resultados objetivos para os problemas postos pelos diferentes tipos de pesquisa, pois, no método científico, “[...] o que não é quantificável é cientificamente irrelevante” (SANTOS, 2012, p. 28).

Mas, para Zamboni (2012, p. 44), o processo de pesquisa artística “[...] é permeado por inúmeros fatores não racionais e não controlados pelo intelecto do artista, e portanto pode necessitar de caminhos menos diretos para que se dê a maturação necessária das soluções objetivadas pelo artista”.

Por acreditar na ideia do autor e, também, ao desempenhar as funções de artistas, professoras e pesquisadoras, percebemos que o nosso trabalho não pode ser quantificado, pois não há um caminho lógico, nem mesmo uma maneira de colocar o nosso “rendimento” em forma de gráfico (figura 2), pois “números não comem, números não namoram, não trabalham, não sentem raiva. Números não têm nome, as pessoas têm nome. Qualquer pessoa” (ESTA NÃO É A SUA VIDA, 1991, 2m51s).

Essa não é a sua vida - Jorge Furtado

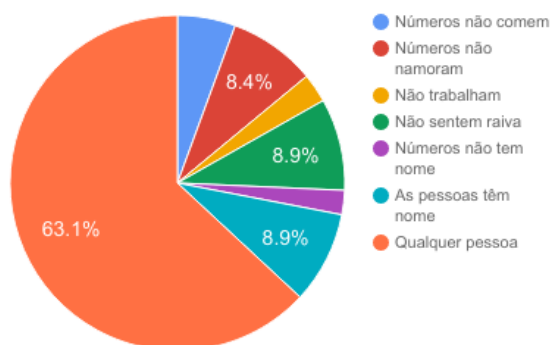


Figura 2.
Gráfico de “Esta não é a sua vida”.
Fonte: criação das autoras, 2017.

Por compreender que a complexidade do mundo é o que possibilita a criação artística e a produção de novos conhecimentos é que não concordamos com a noção restrita de pesquisa científica apresentada por Santos (2012). Entendemos que este tipo de pesquisa supervaloriza os métodos quantitativos de investigação, excluindo abordagens alternativas de pesquisa, como as motivadas pela criação artística.

As evidências que encontramos no processo de criação em dança mostram um contraponto: se levarmos em consideração a questão de autoria para a inovação e o ineditismo científico, o número, por si só, jamais poderia ser um dado válido. O caminho para chegar ao número, sim, valida o novo conhecimento. Mas podemos afirmar que o número não abarca a humanidade e toda a complexidade que faz do ser humano um criador. A criação tende ao infinito.

Assim, fizemos a escolha de escrever um texto concomitante ao nosso processo de criação artística em dança contemporânea, entendendo que as diferentes materialidades se alimentam. Neste processo, o disparador é a *numerificação* e a instantaneidade da vida. Utilizamos a improvisação como estratégia, tanto por assumir a velocidade da contemporaneidade, quanto por sentirmos a necessidade da liberdade de abertura para a criação no momento presente, potencializando o caráter instantâneo-efêmero nos diferentes momentos em que a cena pode vir a ser apresentada.

A liberdade da qual estamos falando é a de combinações entre restrições e não-restrições. A improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não-restrições. O número de tais arranjos é muito grande, podendo satisfazer a uma função exponencial. Cada vez que uma coisa está sendo combinada com outra coisa, todo o sistema precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de variáveis (MARTINS, 2003, p. 1).

Por isso, assim como nos arranjos exponenciais da improvisação, esta pesquisa não segue uma ordem metodológica “tradicional”, que é costumeiramente entendida como “correta”. Aqui, as combinações de seleção e leitura de fontes, definição de referencial teórico, fichamentos, pesquisa de campo e análise de dados são de ordem aleatória e não na ordem como foram colocadas nesta frase. Pois a ordem dos fatores altera o produto sim, e o produto, neste caso, não tem a necessidade de estar “certo”, mas de fazer pensar, de movimentar 130% dos nossos corpos. Cordeiro (2016) disserta sobre a importância da pesquisa que advém da própria dança como corpo em movimento no espaço:

Não se trata de negar conhecimentos oriundos de outros campos epistemológicos, a priori vistos como extrínsecos ao pensamento da dança. Mas sim de desacelerar o uso ou a evidência em apropriar-se de teorias legitimadas pelas ciências como sendo o único recurso apto a sedimentar o pensamento artístico. Em suma, confrontar-se com os saberes práticos implica criar linhas condutoras de teorias locais, situadas no âmbito de propostas autônomas, instigando o artista, no decorrer das suas atividades, a tomar conhecimento dos problemas por ele gerados (p. 124-125).

Assim, perguntamo-nos: *Como vamos fazer? Não é assim que se começa, precisamos de um 'norte'*. Optamos por não recorrer ao que já sabíamos (no início, ao menos) e nos arriscamos no desconhecido. A pesquisa nos tirou da zona de conforto. “Nesse momento, abrimos mão das receitas prontas e nos deparamos com a incerteza” (HELLER, 2016, p. 44).

Esta escolha de buscar o inexplorado também trouxe a dificuldade em estabelecer um caminho metodológico com início, meio e fim, indo ao encontro do que Zamboni (2012, p. 56-57) coloca sobre o processo de trabalho na pesquisa em arte:

[...] não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de ideias e fatos coletados de uma determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento de uma pesquisa em arte, porque é exatamente quando se materializam as ideias.

Ao nos depararmos com os estudos de Zamboni (2012), confirmamos a ideia de que havia a necessidade de realizar, na pesquisa, um período experimental de criação para dar materialização processual às ideias que se mostravam, por vezes, conflitantes e desordenadas. Aos poucos então, iniciamos essa aventura corporal e escrita em meio a números, que vieram e continuam a nos chegar como ondas que impulsionam para frente, para trás e para os lados. Um balanço que nos faz ir ao encontro de estratégias de criação conhecidas e desconhecidas, recorrendo e acessando memórias, experiências e embarcando no mar desconhecido da composição coreográfica. Sabíamos que não poderíamos mais retornar ao início e que nossas escolhas só permitiriam inventar diferentes recomeços.

A título de contextualização, onde acontece a pesquisa, ou seja,

no estado brasileiro do Rio Grande do Sul, 78% das coreografias são criadas no inverno e na primavera, fato que influencia, de modo determinante, na concepção e no desenvolvimento da ideia artística. Para Silva *et al.* (2000, p. 730):

[...] as melhores condições para criação [...] seria de uma temperatura entre 13 e 18°C, uma umidade relativa de 60 a 70%, velocidade do vento de 5 a 8 Km/h, solos férteis, sem parasitas e bactérias [...]. A temperatura, a umidade relativa e os níveis de radiação solar entre latitudes de 30° dos hemisférios Norte e Sul, geralmente, estão longe do ideal ou da zona de conforto para o ponto ótimo de criação [...].⁷

Sobre a região de Pelotas, localizada no sul do Rio Grande do Sul, o mesmo autor discorre a respeito da alta umidade do ar, aspecto característico do local:

As análises estatísticas permitem concluir que a umidade relativa apresenta-se mais alta nos meses de outono - inverno (de maio a agosto) apresentando um máximo em julho. Como em todos os meses do ano a umidade relativa é maior que 70%, a região é considerada bastante úmida (p. 734).

Assim, a umidade do ar influenciou em 70% no momento da criação, uma vez que o trabalho foi realizado em Pelotas. Todavia, outros elementos também foram importantes nesse processo, como: 13% voz do *google*⁸; 29% objetos que estavam no local; 37% trilhas sonoras utilizadas no aquecimento e na cena; 40% experiências anteriores; 76% do acaso⁹. A primeira apresentação pública da composição coreográfica intitulada *2% para mais ou para menos* aconteceu na Mostra Coreolab¹⁰, evento realizado na Universidade Federal de Pelotas no dia 05 de maio de 2017.

E, por concordarmos com Silva (2000, p. 730) que o “[...] criador deve estudar os meios para modificar o impacto do ambiente sobre a produtividade [...]”, é que nos propomos a pensar sobre a zona de conforto da criação e sobre a fertilidade dos solos com os quais nos relacionamos durante o processo.

Nosso processo: a vida lattes improvisacional

Pensamos que o trabalho é o caminho, que nosso norte é a pesquisa do movimento e sabemos que a alegria do estar juntos é indispensável para se dançar melhor com a vida. Somos na verdade contrários a mentiras... e ao contrário das verdades.. casamos com a dança, mas ficamos sem pudores com o... teatro..., literatura..., filosofia...,

7. Mesmo sabendo que o autor não utiliza os números para falar da criação artística, pensamos que, se de alguma forma a pesquisa nos levou até este artigo, podemos utilizá-lo para nos ajudar a pensar e inventar novas formas de escrita e de pesquisa. Mas como sabemos que na arte não existe verdade ou mentira, entendemos que a frase pode sim suscitar movimentações inovadoras em dança.

8. A “voz do *google*” é a voz que ouvimos ao solicitar uma tradução no *google* tradutor. Disponível em: <<https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR>> Jogamos muitas vezes com a criação de frases contendo porcentagens para ser falado pela “voz do *google*”, como modo de deixar o número ainda mais mecânico ou padronizado.

9. Aqui recorremos ao Cunningham com sua estratégia de compor a partir do acaso, que tem como consequência na coreografia: “[...] a abertura a outros movimentos possíveis ainda não explorados” (GIL, 2004, p. 29).

10. A *Mostra Coreolab* é um evento realizado semestralmente pelo *Projeto de Extensão Coreolab*, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. A mostra reúne trabalhos coreográficos dos acadêmicos do Curso de Dança - Licenciatura e tem como público alvo a comunidade não acadêmica de Pelotas (RS, Brasil).

palavras..., músicas... e com o silêncio... e este tem nos ensinado a dialogar com nossos "eus" (*Berê Fuhro Souto*)¹¹.

Na perspectiva que escolhemos para realizar esta pesquisa, era necessário que a prática artística disparasse teorias, o que acreditávamos ter 50% de chance de dar certo, em termos metodológicos. Situações do nosso momento de vida nos colocaram dispostas a realizar a pesquisa. Entendemos que nada do que consta nas nossas plataformas *lattes*¹², em termos de produção acadêmica, como títulos conquistados e artigos publicados, tem maior importância vivencial do que a experiência¹³ de estar em cena. Experiência essa que não passa somente pelo racional, como coloca Zamboni:

[...] como em qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional; o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo da pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano (2012, p. 43).

A nossa busca intenciona discutir a pesquisa em arte e para tanto, organizamos o processo de trabalho em torno da improvisação em dança, tendo como tema para a pesquisa de movimentos a porcentagem e suas relações (números, gráficos, tabelas, etc.). Na reunião inicial de três professoras-artistas-pesquisadoras (nós, autoras do trabalho), cada qual colaborando com elementos que pudessem motivar a criação artística, idealizamos e colocamos em prática laboratórios de criação para a construção de uma narrativa coreográfica não linear e aberta para a interferência de novos estímulos a qualquer instante.

Geralmente, as investigações relacionadas à criação em dança partem da análise do resultado da coreografia. Para a realização deste trabalho, escolhemos teorizar no momento da criação, entendendo teorização como 89% da produção textual aqui colocada. Ou seja, em cada encontro de criação realizado tivemos a companhia do computador e, enquanto duas artistas dançavam, uma outra ficava no computador digitando suas impressões, considerações, ideias para experimentações futuras e frases oralizadas pelas colegas durante a improvisação.

Para complementar a produção textual, deixamos o texto disponível como documento do *google drive*¹⁴, estratégia para o fácil acesso à escrita e, com esta possibilidade, passamos a es-

11. Berê Fuhro Souto foi uma coreógrafa de dança contemporânea que atuou na cidade de Pelotas, influenciando várias gerações de bailarinos pelotenses. Faleceu recentemente (março de 2017), deixando um legado importante para a arte sul-rio-grandense, especialmente no que se refere à improvisação em dança. Tinha asco às questões "acadêmicas", por isso preferimos citá-la aqui da forma como ela gostava de ser chamada, e não através do sobrenome, como é de praxe nos trabalhos científicos.

12. No Brasil, "O Currículo Lattes se tornou padrão nacional no registro da vida pregressa e atual dos estudantes e pesquisadores do país, e é hoje adotado pela maioria das instituições de fomento, universidades e institutos de pesquisa do País. Por sua riqueza de informações e sua crescente confiabilidade e abrangência, se tornou elemento indispensável e compulsório à análise de mérito e competência dos pleitos de financiamento na área de ciência e tecnologia". Logo, a plataforma Lattes funciona como uma base de dados em que é possível consultar o currículo acadêmico dos pesquisadores brasileiros. Fonte: <<http://lattes.cnpq.br/web/plataforma-lattes/o-que-e>> Acesso em 15 mai. 2017.

13. Experiência "é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca" (BONDÍA, 2002, p. 21).

14. O *Google Drive* é um disco virtual, em que é possível armazenar e compartilhar arquivos com os amigos, havendo a opção de permitir a edição e visualização de textos e outros tipos de documentos. Por ser acessado via *internet*, pode-se trabalhar com os documentos armazenados em qualquer computador *on line*. Para saber mais: <https://www.google.com/intl/pt-BR_ALL/drive/using-drive/>

crever em momentos que nos eram pertinentes, inspiradores e em diferentes ambientes. Da sala prática de dança, a produção textual seguiu sua continuidade nas nossas casas, nos corredores da Universidade, nas viagens realizadas no período em que aconteceu a formalização do texto.

Com isto, percebemos que o distanciamento reflexivo oportunizado por essa escrita mais individualizada proporcionou a “incubação” de pensamentos relativos ao que havia sido criado anteriormente que, num próximo encontro, possibilitava novas ideias coreográficas para o trabalho em andamento.

A composição coreográfica e o texto assumiram o acaso e a efemeridade como características principais. Inclusive, dos momentos inspiradores para a produção textual, muitas partes aqui colocadas são oriundas de artigos encontrados aleatoriamente, letras de músicas lembradas por remeter à pesquisa, falas de pessoas que consideramos influências neste trabalho. No próximo tópico discorreremos sobre o processo de composição coreográfica tendo como referência a improvisação em dança a partir da temática (%) abordada.

O que será que será? Coreografia improvisacional.

O que será que me dá
 Que me queima por dentro, será que me dá
 Que me perturba o sono, será que me dá
 Que todos os tremores me vêm agitar
 Que todos os ardores me vêm atíçar
 Que todos os suores me vêm encharcar
 Que todos os meus nervos estão a rogar
 Que todos os meus órgãos estão a clamar
 E uma aflição medonha me faz implorar
 O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem juízo
 (O que será - À flor da pele - Chico Buarque)

Acreditamos que compor não é somente selecionar as partes e juntar, externamente ao criador. Ao compor, posicionamo-nos, a composição passa por nós mesm% e movimenta tudo o que há em nós e tudo aquilo que somos. Toda a vida d% artista está imbuída no momento da criação e também a define, mesmo que nós não tenhamos consciência disso, assim como a composição também constitui % artista (ABIB, 2016). Pressupomos essas ideias a partir do que Xavier e Meyer definem como composição:

A compreensão do que seja uma composição não se restringe ao ato de dispor cenicamente movimento, palavra, som, imagem, mas incide em um posicionamento ético, um ‘pôr-se com’, ou seja, posicionar-se com o outro: com+posição (2016, p. 261).

Assim, na proposta aqui apresentada, acreditamos na coreografia como gesto inacabado (SALLES, 2006), que, no momento da criação, compreende a exploração de vários rascunhos corporais, que não significa a elaboração de uma escrita única. Esta é nossa posição a partir de vivências e de nosso momento atual, no qual não nos permitimos tomar decisões definitivas, mas preferimos estar à espreita de situações no momento presente, que possam vir a contribuir com a coreografia.

Se pudéssemos comparar a composição coreográfica com um texto escrito, a coreografia que tem uma sequência predeterminada poderia ser uma redação com início, meio e fim, mesmo que para o espectador essas etapas não estejam figuradamente visíveis (de qualquer modo, o criador sabe qual é o fio condutor que poderá levar o trabalho à finalização). Já, a improvisação na dança teria maior relação com a criação de vários rascunhos corporais que podem se sobrepôr, se anular, definir novos caminhos, ganhar volume e acréscimo de elementos. Com isso, também temos a dificuldade de finalizar este texto, sempre abrindo um documento em branco e deixando ideias, frases, citações e parágrafos guardados para um próximo momento de finalização da pesquisa.

Desse modo, consideramos o trabalho de improvisação como uma Composição em Tempo Real, ainda que nossa pesquisa não esteja totalmente alinhada com a ética que João Fiadeiro cria e denomina como Composição em Tempo Real (ou apenas CTR). Inspiradas em Fiadeiro e Caspão (2016), podemos afirmar que as coisas não nos ficam, passam e não ficam. Xavier e Meyer (2016) entendem a experiência da Composição em Tempo Real como um conhecimento que acontece na própria experiência do fazer, sendo menos um modo de conhecimento e mais um conhecimento de um modo. Para nós, utilizar esse tipo de composição é como abrir-se para a escuta, não forçando para que as coisas aconteçam, mas um estar atento ao acontecimento.

Assim, estando abertas ao instantâneo, agregamos outras duas colegas em cena no momento da apresentação – algo realmente inusitado, uma vez que estas não participaram dos laboratórios de criação. Desse modo, de três pessoas nos encontros do processo criativo, passamos para uma estreia com cinco pessoas. Não temos certeza de como isso aconteceu, mas suspeitamos que a proposta “em aberto” tenha dado a entender que poderia ocorrer esse tipo

de sobreposição. Passamos a nos perguntar se havíamos feito convites indiretos, mas o que nos parece mais apropriado pensar é que a inserção cênica destas outras pessoas tenha sido uma consequência dos diferentes entendimentos de improvisação que cada uma tinha. Para nós, acolher este tipo de “acaso” não foi algo simples, mas necessário no momento do acontecimento, fazendo-nos pensar sobre a forma como estávamos tratando a pesquisa ou sobre a forma como a pesquisa estava chegando até às pessoas. Isso nos fez repensar o processo.

Optamos pela improvisação em cena como principal estratégia de criação compositiva, por considerar que ela garante a instantaneidade do tempo presente. A improvisação permite acessar aquilo que nos perturba o sono, o que nos agita, o que nos “dá nos nervos”, aquilo que clama nossos órgãos. Para Corrêa *et al.* (2016, p. 53-54) “[...] improvisar é dar vazão para novas descobertas corporais, tentando, de forma imediata, expressar através do corpo algo ou alguma sensação”. A partir desta estratégia, lançamos em cena aquilo que faz parte da nossa bagagem corporal, mas que nos é ingovernável, que só surgirá no momento presente do movimento.

Quem improvisa não improvisa a partir do nada, de um vazio, e sim por meio de anos de uma evolução orgânica, codificada em algum lugar dentro de nós, posto também trabalharmos com nossos arquétipos. Improvisamos a partir do que está inscrito no corpo pelas nossas percepções, sensações, memórias e por todo tipo de relações com o meio ambiente (LOBO; NAVAS, 2008, p. 119).

Podemos considerar que utilizar a improvisação também é um ato de coragem pois, além da existência de risco, há o fator de que, ao escutar o próprio corpo, é possível acessar memórias encorajadas que, por vezes, não queremos movimentar. No nosso processo de busca poética, além da improvisação, agregamos uma diversidade de elementos e de contextos que compuseram a cena. Situações, ações, gestos, voz, música, iluminação, figurino também ocuparam um papel importante na criação. Tentamos deixar o espaço e o tempo emergirem para além da coreografia.

Aos poucos, o trabalho que tinha como objetivo ser uma improvisação em dança a partir de estímulos oriundos do processo passou a demonstrar a necessidade de acordar previamente alguns aspectos, como a elaboração de uma trilha sonora, a trajetória espacial que cada bailarina desenharia em cena, a necessidade de pontos específicos na iluminação, a busca por um figurino que tivesse coerência com a proposta investida. Em relação ao movimento dançado, ao longo dos laboratórios de criação organizamos algumas partituras coreográficas, que poderiam ser jogadas em

cena, conforme a interferência do ambiente e do momento, algo que jamais poderia ser repetido.

Por isso, apesar do processo tender à predeterminação coreográfica, onde cada bailarina poderia ensaiar e decorar a sua ação a ser apresentada, estamos no momento de definir alguns aspectos, deixando brechas para o inusitado, uma vez que não queremos abandonar o risco improvisacional. “Pode-se compreender que jamais uma cena que é repetida será presentificada da mesma forma que na vez anterior; mas entende-se, também, que uma coreografia pré-determinada não conterà a mesma vivacidade que há num ato de improvisação” (CORRÊA *et al.*, 2016, p. 53).

A vivacidade no processo artístico de 2% *para mais ou para menos* está no jogo – onde as regras servem apenas como porta de entrada para a criação. Com a incerteza de um processo inacabado, vamos ao encontro da perspectiva de Martins (2003, p. 1), sobre a improvisação em dança:

[...] a improvisação é desestabilizadora do sistema e dialoga com as determinações lá existentes. Porém, o sistema luta para não ser desestabilizado; os sistemas querem permanecer. Para tanto, precisam usar os mecanismos de sobrevivência, ou seja, impor os seus hábitos aos elementos novos que chegam e que querem combinar hábitos, repropor jogos de montagem nas restrições evolutivas.

Para lidar com o sistema que insiste em permanecer, estamos dispostas e sentimos a necessidade de abandonar certos elementos compositivos, reestruturar outros e acrescentar novidades. Uma das mudanças apontadas é a respeito da música Leãozinho¹⁵, utilizada na trilha, que foi importante como impulso para a criação de movimentos, mas que agora percebemos a necessidade de transformação. A transformação urge, pois o movimento não cessa, nem mesmo com a morte.

15.

É possível conferir a música Leãozinho, de Caetano Veloso, no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=A1WDI3vmbVI>>

99% - Considerações

Por fim, assumimos que a abertura do processo não diz respeito apenas a uma criação de dança contemporânea possibilitada pela improvisação mas, também, pelo ritmo cotidiano-acadêmico que vivemos.

Existem lacunas que não podem ser preenchidas e/ou finalizadas neste trabalho artístico tais como: a incompatibilidade de agendas e a busca contínua por salas de ensaio na Universidade; a discussão teórica e as definições transitórias do que é pesquisa em arte; a explanação ininterrupta de o porquê fazer arte no

ambiente acadêmico; o encontro de parcerias durante o processo de trabalho; entre tantos outros aspectos que podem se configurar também como uma abertura ao novo instigada pelo nosso cotidiano.

Por isso, a escolha pela improvisação como processo criativo partindo do nosso entendimento em relação ao dia a dia, ao compartilhamento de dúvidas e dos inacabamentos da pesquisa em arte é, também, para nós, uma forma artístico-pedagógica de pensar a criação em dança. Ao assumirmos esses riscos vamos vivenciando no meio do processo as novas descobertas.

Em momento algum, com o trabalho, menosprezamos as pesquisas quantitativas e entendemos a relevância e a necessidade de cada tipo de pesquisa em sua respectiva área de conhecimento. Porém, pensamos que o nosso papel como artistas é o de propor novas formas de conhecer e perceber o mundo, formas que se afastam da quantificação científica. Vimos, com a experiência vivenciada para a realização desta investigação, uma forma de criação, uma maneira de falar sobre a pesquisa artística tendo como temática norteadora os dados quantitativos. Intentamos a produção de conhecimento através da arte, especialmente dentro do ambiente acadêmico, encontrando brechas para a invenção cotidiana, pois acreditamos que o mundo é uma improvisação constante e está em modificação a todo instante.

Nossa pesquisa, portanto, pode ser considerada emergente, pois as metodologias foram se incorporando no fazer artístico, o que consideramos capaz de construir esse conhecimento. Tratamos de conectar no texto os diferentes tipos de relato – inclusive de ficção – para permitir aos leitores não apenas contemplarem as experiências de quem fez, mas, também, encontrarem espaços para suas reflexões.

Em virtude de a nossa proposta apostar na improvisação como forma de compor, sentimo-nos mais aptas a enfrentar situações novas que vão se incorporando no processo. Jogamos ao tempo e ainda estamos trocando com o ambiente e com novas situações, permitindo mudanças e buscando continuar com o trabalho aberto e com a possibilidade de transformação. Podemos considerar que a improvisação também possibilita a emergência de diferentes estratégias de composição coreográfica, que estão ligadas à singularidade de cada processo de criação. Ou seja, cada coreógrafo acaba por inaugurar novas possibilidades criativas no momento da exploração de movimentos. Esse aspecto da criação artística – a singularidade – é o que os pesquisadores enfatizam na pesquisa em arte, pois, conforme Zamboni (2012, p. 52):

Em arte, deve-se considerar a não existência da duplicação de pesquisas e, desde que a pesquisa assuma o caráter de obra de arte, torna-se impossível esta duplicação. Isso faz com que não seja tão relevante a formalização escrita da definição do objeto da pesquisa. Normalmente, quando isso é feito, é mais por questão de imposição acadêmica e/ou burocrática, do que por norma de trabalho, necessária e consagrada pelos artistas pesquisadores.

Creemos que a autoria, como uma assinatura individual, é o fator que diferencia as pessoas umas das outras. Colocar essas diferenças em marcações numéricas é relevante para a humanidade, mas é preciso salientar que tão relevante é reconhecer que a distinção entre mulheres, homens e os outros animais é a possibilidade que nós, humanos, temos de criar novos e inimagináveis mundos a partir da arte.

REFERÊNCIAS

ABIB, Marina. **O ato de inventar-se**. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 241-248.

Berê Fuhro Souto. Poema. <http://estimulocentrodearte.blogspot.com.br/2011/06/aulas-de-danca-contemporanea.html> Acesso em 13 abr. 2017.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.

CORDEIRO, Volmir. **Quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas**. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 123-137.

CORRÊA, Josiane Franken; LESSA, Helena Thoferhn; NASCIMENTO, Flávia Marchi. *Algodão Doce: registros e reflexões acerca do processo criativo de um espetáculo de dança contemporânea para crianças*. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan/jun 2016, p. 45 a 63. Disponível em: < <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/29285/15637> > Acesso em 15 mai. 2017.

ESTA NÃO É A SUA VIDA. Direção: Jorge Furtado. São Paulo: Giba Assis Brasil, 1991. 16 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_Pn1bUdYHA. Acesso em: 09 mai. 2017.

FIADEIRO, João; CASPÃO, Paula. **O fim dos princípios**. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 195-209.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HELLER, Alberto. **A experiência do compor**. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 41-47.

LEÃOZINHO. Caetano Veloso. 1977. 2:34m

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MARTINS, Cleide. **Improvisação em dança: sistemas e evolução**. 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/>> Acesso em 10 mai. 2017.

O QUE SERÁ - À FLOR DA PELE. Chico Buarque. Phonogram/Philips, 1976. 4:07 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yIERqgKooiU> Acesso em: 13/mai/2017.

QUILICI, Cassiano S. O “contemporâneo” e as experiências do tempo. In: NAVAS, C; ISSACSSON, M; FERNANDES, S (Org.). **Ensaio em cena**. Brasília: Abrace, 2010. p. 24-33.

ROCHA, Thereza. **Derivas de um plano de composição em dança**: o todo é *menor* do que a soma de suas partes. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 211-231.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Boaventura S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, João B.; PEREIRA, Rodrigo da S.; ÁVILA, Ana Paula S.; ROSA, Gisele C. Uma Análise Estatística da Umidade Relativa em Pelotas, Rio Grande do Sul. In: **Anais do XI Congresso Brasileiro de Meteorologia**. Rio de Janeiro, RJ: Sociedade Brasileira de Meteorologia, 2000. Disponível em: <<http://www.cbmet.com/cbm-files/12-7fda239def0e82560c67b4edo66a0798.pdf>> Acesso em 13 abr. 2017.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra. **Com + posições =** investigações acerca do ato de compor nas artes. In: XAVIER, Jussara et al. (org.). *Tubo de Ensaio: composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 261-275.

XAVIER, Jussara et al. (org.). **Tubo de Ensaio**: composição [Interseções + Intervenções]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 4 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.