

UEMS – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

**CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA – LICENCIATURA**

Disciplina – Itinerários Científicos IV

Ptof. Dr. Marcos Antônio de Oliveira

**COMO A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO PODE SER UMA FACILITADORA DO  
TRABALHO EM DANÇA PARA NÃO BAILARINOS?**

Campo Grande, MS

DEZEMBRO/2016

**COMO A PRÁTICA DA IMPROVISACÃO PODE SER UMA FACILITADORA DO  
TRABALHO EM DANÇA PARA NÃO BAILARINOS?**

**ADELINE SILVA BARRETO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina de Itinerários Científicos IV, ministrada pelo professor Marcos Antônio de Oliveira, como requisito fundamental para conclusão da disciplina do 4º ano do curso de Artes Cênicas e Dança – Licenciatura da UEMS – Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

Campo Grande, MS  
DEZEMBRO/2016

## **COMO A PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO PODE SER UMA FACILITADORA DO TRABALHO EM DANÇA PARA NÃO BAILARINOS?**

**RESUMO:** Essa pesquisa pretende investigar de que modo a improvisação pode ser compreendida como uma prática que viabiliza a introdução de uma abordagem em dança através de um trabalho corporal artístico e sensível. Por não ser uma técnica fechada e codificada, a improvisação permite que o sujeito experimente a dança por meio de sua própria história corporal, elaborando sua expressividade a partir das relações que estabelece com os estímulos e propostas apresentadas, numa compreensão e apropriação particulares destes. Para isso, lanço mão de princípios da educação somática que valoriza o conhecimento do corpo enquanto uma unidade, suas sensações, motricidade, afetos e intenções, reconhecendo e respeitando a singularidade do sujeito na experimentação e criação de movimentos. Diante disso, proponho esta investigação atrelando o conhecimento teórico às práticas que venho desenvolvendo com meus alunos de dança e teatro, percebendo as relações que se estabelecem entre os sujeitos e a improvisação, bem como professor e aluno, para numa perspectiva somática, pensar a dança no ensino formal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Improvisação em Dança, Educação Somática, Não bailarinos.

### **INTRODUÇÃO**

Esta pesquisa surge de uma demanda pessoal de pensar possibilidades em dança para corpos de não bailarinos numa perspectiva somática. A dança pode acontecer em qualquer corpo que se disponibilize a investigar-se nesse fazer artístico, quando, numa abordagem inclusiva, não nega os saberes do sujeito, possibilitando ainda outros aprendizados.

Para pensar uma metodologia do ensino da dança nessa perspectiva inclusiva é que proponho investigar as possibilidades de uso da improvisação numa abordagem em dança. Para isso, precisamos, primeiramente, refletir sobre o conceito de improvisação e os aspectos que envolvem essa prática, o que será desenvolvido no decorrer desta pesquisa, para então pensar em como ela pode ser essa facilitadora da dança.

A dança veio sendo associada a estilos e técnicas no decorrer dos séculos, ou seja, o termo “dança” geralmente antecede a técnica pela qual é dirigida. Por exemplo: dança clássica, dança moderna, dança de salão, danças urbanas, etc. Houve, com o tempo, e através dos movimentos históricos artísticos, uma necessidade de alocar a dança em lugares estilísticos definidos, diferenciados entre si por gestos codificados e modos de fazer específicos a cada uma das técnicas, como se dançar dependesse necessariamente de uma ou outra técnica para acontecer. Na história da dança ocidental, antes da sistematização da técnica, dançar estava associado a manifestações culturais e sagradas do corpo, livres de conceitos de “certo” ou “errado” e potentes na subjetividade e expressividade do sujeito,

dando-se de maneira espontânea e improvisada. Sobre essa forma de dança pessoal as autoras Salvador e Oliveira afirmam:

Dançar como uma forma de expressão pessoal implica, conseqüentemente, certa subjetividade e espontaneidade no ato de Dançar, o que nos faz crer que as primeiras danças, tendo se originado, de maneira espontânea dessas necessidades pessoais de expressão, tenham sido muito provavelmente danças improvisadas. (SALVADOR & OLIVEIRA, 2016, p. 13)

Esse conceito de dança se aproxima ao que atualmente chamamos de “dança contemporânea”, quando numa perspectiva de pesquisa se pensa o corpo expressivo e modos próprios de criação para o sujeito que experimenta a dança. A chamada dança contemporânea oferece possibilidades inúmeras de inclusão abarcando uma diversidade de corpos, diferentemente das técnicas codificadas que, muitas vezes, pela rigidez de critérios indispensáveis ao seu fazer, culminam na exclusão.

Dentre tantos outros caminhos, a dança contemporânea se apropria da improvisação como forma de criação e pesquisa do movimento, facilitando o acesso de diversos corpos a essa prática. Desta forma, haveremos de contrapor o forte argumento de “eu não sei dançar”, buscando discutir a improvisação como um meio de viabilizar a dança no corpo, entendendo esta como uma experiência possível a todos os indivíduos.

Diante de um discurso dominante que contribui com a ideia de que a dança e o belo se referem ao balé clássico, vemos comumente crianças e adultos frustrados em suas práticas artísticas, pois, em se tratando de dança, crescem os distanciamentos – entre sujeito e a prática - quando esse mesmo discurso considera serem fundamentais pressupostos físicos e o domínio de uma técnica para se dançar.

Acredito não haver fórmulas exatas e globais para se fazer um corpo dançar, mais ainda em se tratando do sujeito entendido enquanto uma singularidade. Entretanto, as técnicas podem ser potencializadoras da dança, à medida que fornecem mecanismos e caminhos estruturados, para que nas apropriações feitas pelo corpo, torne-o mais disponível para o movimento. Desse modo, proponho um esclarecimento do que entendo por técnica, fazendo alusão ao que nos diz a autora Mônica Dantas:

A técnica é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo intenções formativas de quem dança. Está presente tanto nos processos de criação coreográfica quanto nos processos de aprendizagem de novos estilos de dança. É, por isso, um modo de informar o corpo e, ao mesmo tempo, de facilitar o manifestar da dança no corpo, ou seja, tornar o corpo que dança ainda mais dançante. (DANTAS, 1999, p.31)

O que devemos considerar, portanto, é que o problema não está na técnica, mas em como esta muitas vezes se apresenta e é transmitida, assumindo uma posição hierárquica na qual a dança está submetida a ela, numa perspectiva de servidão e não colaborativa.

Desta forma, mesmo entendendo que a técnica é uma maneira de informar e formar o corpo e torná-lo mais dançante, acredito, sim, haver uma dança inerente ao ser humano, que não depende de um modo de fazer específico, um treinamento a priori, para que esta se manifeste no corpo. Como dizer que a movimentação carregada de sensações de um bebê, ao som ritmado da lavadora de roupas, não é dança? Não é movimento expressivo? Essa foi uma importante experiência que vivi, quando numa manhã comum percebo meu filho, que então tinha nove meses de idade, dançando à beira da lavadora, impulsionado pelo som e ritmo por ela emitidos. Obviamente o registro daquele momento com uma foto<sup>1</sup> pouco relata as riquezas do instante, mas me faz lembrar e refletir que um bebê de menos de um ano dançou.

Em se tratando de uma dança que se faz singular, carregada de percepções próprias do corpo, capaz de permear diversas relações do sujeito consigo e com o resto do mundo, é que me aproximo da fala de Luis Pellegrini na introdução de “*A dança*”, de Klauss Vianna, para pensar o trabalho e a composição em dança através da improvisação: “é na observação dos processos da natureza, manifestada dentro e fora de si mesmo, que se acumula o acervo das coisas que, depois, constituirão matéria-prima da obra pessoal” (PELLEGRINI, 2005, p.18).

O trabalho de improvisação em dança, somado a princípios da educação somática, pode atuar no corpo como propulsor de movimento expressivo quando evoca sensações e percepções próprias dessa linguagem, potencializando esse corpo para o movimento. Desta forma, a improvisação pode se apresentar de diferentes maneiras, tornando-se uma ferramenta maleável para alcançar determinados objetivos.

## **1. IMPROVISACÃO: mil caminhos, nenhuma fórmula**

A forma do corpo e do movimento na dança moderna, por exemplo, são característicos de suas respectivas técnicas. No entanto, a dança que penso ser inerente ao sujeito pode ser experimentada sem, necessariamente, pressupostos técnicos informados no corpo a priori ou movimentos codificados. Proponho potencializar o corpo por meio de sistema de

---

<sup>1</sup> Conferir foto no anexo 1.

improvisação, para que num trabalho de experimentação, resgate e elaboração de movimentos a dança aconteça.

Ao contrário do que o termo conota comumente, a improvisação em dança requer trabalho e esforços extra físicos, indo além da aprendizagem e repetição exaustivas de movimentos. Trata-se da prática de um sujeito cada vez mais conhecedor de sua corporeidade e disponível para experimentá-la como matéria para a dança. A improvisação, portanto, assume nessa pesquisa uma perspectiva de sistema<sup>2</sup>, visto que é um conjunto de procedimentos flexibilizados de acordo com a demanda corporal da aula, sem códigos pré-estabelecidos, a fim de possibilitar experiências aos sujeitos que improvisam.

Segundo Larazzatto a improvisação é uma prática utilizada ao longo da história por mestres do teatro, que se dava basicamente a serviço da técnica ou sistema de trabalho desenvolvido por eles, passando por uma perspectiva metodológica, preparação do ator e criação de personagens, até nos dias atuais quando espetáculos inteiros têm sua concepção e elaboração fundadas na improvisação. Sobre o lugar da improvisação no teatro ele diz:

A improvisação se presta em qualquer momento do processo. Cabe aos artistas envolvidos perceber sua utilidade a partir de suas necessidades. De Stanislavski a Peter Brook, passando por Brecht, Barba, Viola Spolin, Stela Adler, Michail Checov, Boal e Grotovski, todos em algum momento de suas criações e de seus sistemas de trabalho usam a improvisação de acordo com suas teorias. Cada um a seu modo propõem aos atores que improvisem oferecendo limites seja de linguagem, de objetos, ou de traços estilísticos que pertencem à sua proposta estética. (LAZZARATTO, 2003, p. 19)

Na década de 1970 nos Estados Unidos, quando as artes sofrem influências do momento social libertário vivido pelos norte-americanos, surge então a técnica *Contato-Improvisação*, criada pelo bailarino e coreógrafo Steve Paxton, sendo uma prática viabilizadora da liberdade e criação do movimento por meio do contato consigo, com o outro e com o entre. Esse movimento artístico promove uma experiência em dança na qual percebemos a decadência das relações de hierarquia, gênero e classe, construindo uma nova identidade para a dança (FARIA, 2013).

Encontramos ainda na improvisação a forte influência de Viola Spolin que desde os anos 1960 colabora através dos jogos teatrais como processo metodológico para a prática teatral, objetivando a flexibilidade nas propostas, resolução de problemas em cena, trabalho em equipe, autodescobrimento, responsabilidades compartilhadas entre professor e aluno,

---

<sup>2</sup> “A sistematização leva em conta a idéia de repetição, não fechando portas, mas permitindo a existência de lacunas originadas nas repetições, para que ocorra nova sistematização, num processo constante e ininterrupto. É por isso que há a necessidade de treinamento, elaboração e reflexão constantes” (LAZZARATTO, 2003, p. 23).

dentre tantos outros exemplos que se aproximam do trabalho de improvisação em dança pensados aqui (SPOLIN, 1979).

Baseada nas suas experiências com jogos de improvisação, Spolin afirma que “todas as pessoas são capazes de improvisar” (SPOLIN, 1979, p.3) o que corrobora com o trabalho em dança desenvolvido nesta pesquisa, se pensarmos que o corpo que interpreta e joga é o mesmo que dança, ou seja, um corpo cênico. Mônica Dantas pensa a improvisação em dança de maneira semelhante ao modo como Viola Spolin entende os jogos teatrais:

A improvisação é como um jogo, cuja regra principal é estar sensível e atento às propostas que estão surgindo. Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. (DANTAS, 1999, p.102)

Para improvisar acessamos memórias da nossa corporeidade, criando possibilidades de resolução para os problemas que se apresentam, à medida que o professor direciona as provocações de acordo com os objetivos da aula. Todo esse processo se dá de maneira fluída, trabalhando o corpo sensível, sem dicotomias corpo e mente. Esses acessos são feitos ora em fontes majoritariamente intelectuais, ora nas sensações reverberadas no corpo através das relações que o aluno construiu durante sua prática, processando memórias outras.

Esses acessos dizem respeito ao aluno e suas escolhas, que podem emergir em vista das experiências já vividas ou das experimentadas no momento presente da improvisação, e que resultará em uma nova experiência inscrevendo-se como um novo registro em seu corpo. Nesse aspecto, Salvador e Oliveira contextualizam a respeito do *inconsciente* de Jung<sup>3</sup>, oferecendo-nos um panorama das possibilidades inconscientes no momento da improvisação:

Ora, se o corpo está em um contínuo processo de resignificação, no momento em que ele se movimenta em estado de improvisação, ele certamente aciona, de uma maneira ou de outra, o inconsciente, que também está em constante movimentação, despertando memórias, sensações e imagens que acabam aparecendo (ou submergindo do inconsciente) em forma de movimento. (SALVADOR & OLIVEIRA, 2013, p. 41)

Quando falamos de improvisação é indispensável esclarecer que *improvisar* não significa fazer qualquer coisa, principalmente porque não “vale tudo”. Ao contrário, este fazer requer também prática – experimentar, tentar. Afinal aprendemos a improvisar improvisando.

---

<sup>3</sup> “Carl Gustav Jung foi um psiquiatra suíço. Fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana” (SALVADOR & OLIVEIRA, 2013, p. 39).

Não há certo e errado na improvisação, mas ela entra em descrédito quando não é planejada e mediada com seriedade. Portanto ao professor é necessário ter os objetivos bem claros, estar aberto ao aproveitamento do acaso e à inspiração do momento (LAZZARATO, 2003).

A improvisação não é um método, “pois este traz uma essência de finitude, acabada, uma fórmula pela qual se chega a um resultado já comprovado e verificado” (LAZZARATTO, 2003, p. 20). Sendo assim, ela se torna um meio pelo qual os artistas se apropriam deste fazer para conseguir resultados em suas teorias ou práticas artísticas. Então a improvisação é uma “sistematização, repetições seguidas de treinamento, elaboração e reflexões constantes” (LAZZARATTO, 2003, p.23). Essa prática proporciona ao corpo um estado de atenção, não cotidiano, latente às ideias, fazendo dele um corpo pensante, que age e reage poeticamente às provocações, aberto aos estímulos e ao acaso, ou seja, inteiramente em processo integrado, sem a dicotomia de corpo e mente.

## **2. CORPO: que *soma* é esse?**

A consciência corporal, juntamente com a expressividade, são aqui objetivos da improvisação em dança, pois à medida que o sujeito conhece seus potenciais e limites, assim como funcionamentos básicos do seu corpo, poderá ampliar sua capacidade de expressão, controle dos gestos e qualidade na movimentação, agindo ativamente sobre seu corpo. Miller e Neves (2013) fazem um apanhado histórico de como vieram acontecendo os primeiros movimentos ligados à consciência corporal no Brasil, e ressaltam o trabalho da família Vianna, numa perspectiva de configuração integral do corpo.

Foi necessário situar o momento em que se reconhece o trabalho dos Vianna como uma pesquisa de expressão e de consciência corporal, para deixar claro que a palavra corporal está aí não para afirmar a existência de uma consciência que seria apenas do corpo, excluindo ou deixando de lado todas as outras capacidades mentais que concorrem para a consciência. Tratava-se, naquele momento, da necessidade de afirmar, no âmbito das artes, que o movimento envolve outros aspectos do ser, além dos simplesmente mecânicos. (MILLER & NEVES, 2013. p. 2)

Não chegaremos a ter plena consciência de nosso corpo ou de cada partícula que envolve o movimento, mas sim uma percepção de si mesmo gerada por um estado de atenção e prontidão. Uma vez focada a atenção para uma parte do corpo, ou para como este se comporta em determinada movimentação, podemos perceber o peso da cabeça, alongamento



dos braços, formato dos ossos, rotação dos joelhos, etc., o que possibilitará os ajustes necessários que irão colaborando para uma dança que respeite a constituição física de cada um, minimizando, por exemplo, esforços desnecessários e reduzindo as possibilidades de lesões. Sobre o termo *consciência corporal* Miller e Neves (2013) nos falam:

Em inglês, há duas palavras para falar de consciência, enquanto em português só temos uma. Os termos *awareness* e *consciousness*. O primeiro fala do estado de prontidão para a ação, com os acionamentos da atenção e da presença. O segundo é o saber da *awareness*, é a capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber sendo. (MILLER & NEVES, 2013, p. 3)

A investigação e a experimentação do corpo *soma* começam no Brasil na década de 1960 surgindo em contraposição às técnicas codificadas e mais tradicionais, em um momento onde se “buscava a sensibilização do corpo, a percepção dos estados corporais, com o interesse de entender as relações entre a mecânica do movimento e a expressão” (MILLER & NEVES, 2013, p. 1). Conceituada como Educação Somática por Thomas Hanna em 1980 o pensamento sobre o corpo *soma* busca a unidade corpo e mente, tão dicotomizada pelo pensamento cartesiano “penso, logo existo”. Dessa forma fica claro que o corpo e a mente não se dissociam em suas atividades, mas trabalham juntos e constantemente, numa relação interdependente.

Para delimitar o conceito de *soma*, lanço mão das palavras das pesquisadoras e intérpretes criadoras na dança Silva e Salvador:

O que chamamos de corpo soma é uma unidade em constante processo de construção e reconstrução, composta por diversas dimensões: física, biológica, social, emocional, psicológica, religiosa, etc. Todas essas dimensões atravessam o corpo e o modificam constantemente, tornando cada corpo um corpo único e, conseqüentemente, cada indivíduo um indivíduo único, em um processo contínuo de reconstrução de seus padrões corporais, sociais, emocionais, psicológicos, etc. (SILVA & SALVADOR, 2016, p.4)

Angel Vianna inicia o prefácio do livro "*Qual é o corpo que dança?*" dizendo que "dançar é um registro de vida, de força, expressão, empenho, vontade e paixão que aprofunda cada vez mais os conhecimentos corporais" (MILLER, 2012). Em vista disso é possível pensar que o impulso para se dançar não está ligado necessariamente a uma técnica codificada, mas ao desejo do sujeito livre em dançar a si mesmo, aberto para propostas reveladoras dos quereres do corpo. Desta forma, quando dançamos imprimimos no espaço, através dos movimentos e suas intenções, exatamente quem somos naquele momento. Digo

até aquele momento porque, logo após essa nova experiência, outras informações são assimiladas pelo corpo, fazendo dele novo a cada instante.

Em vida nada em nós é acabado, ainda que estejamos totalmente estáticos, em nosso interior há grande movimentação, atividades fisiológicas, emocionais e psicológicas constantes. Essa é a nossa natureza, e enquanto pesquisadores do movimento podemos tomar partido disso, como uma forma de desenvolver e potencializar o trabalho em dança, numa abordagem somática.

Por outro lado: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002, p. 25). A não-experiência dos sujeitos automatizados pelo cotidiano acelerado pode influenciar negativamente no momento da improvisação. A rotina de acordar com o despertador, fazer o caminho para o trabalho, passar por vitrines “invisíveis”, desprezar as saudações, etc., não nos permite experienciar o mundo como poderíamos (entende-se mundo como o conjunto de nós mesmos, o outro e o ambiente), acumulando-nos de insensibilidades. Em muitos momentos fazemos ações como guardar o celular na bolsa e em seguida procurá-lo desesperadamente pelas gavetas e armários, pois não houve no momento da ação uma atenção necessária para gerar o que aqui chamo de experiência.

O corpo que improvisa muitas vezes pode ser esse, aquele que experimenta pouco do mundo e quando vem para a sala de aula, e se depara com uma situação de improvisação, pouco também se abre. Faz-se necessária, então, uma nova configuração de corpo que, ao improvisar, despindo-se do automatismo rotineiro, presta mais atenção a si mesmo, assumindo um lugar de experimentação, paciência e saberes outros que não só os do dia-a-dia. Para experienciar na improvisação é necessário “interromper, parar, desacelerar, suspender o mundo exterior para aprender a lentidão. Entrar no tempo que dura, desacelerar o ritmo exteriormente imposto para acessar a profundidade do espaço interior” (GOUVÊA, 2012, p.9).

O sujeito que improvisa precisa necessariamente se colocar em situação de atenção não cotidiana, mais perceptível e aberto aos acasos e riscos intimamente ligados ao processo de improvisar. O improvável deve vir à tona submergindo os gestos comuns àquele corpo que agora improvisa não mais preso ao que lhe é familiar, mas que experimenta e cria a partir disso.

Não pode o corpo separar-se de suas vivências cotidianas ou de comportamentos rotineiros, mas é uma capacidade do corpo a resignificação de si mesmo, podendo acessar

novas configurações de movimentos, bem como a experimentação do ainda não vivido. Não me refiro somente a movimento enquanto gesto, forma, mas às sensações próprias de cada um. Ou seja, no processo de experimentar-nos improvisando em dança, podemos descobrir sensações diversas ao executar o mesmo movimento, isso simplesmente alterando as intenções dirigidas a ele. Essa consciência corporal, a percepção do movimento, não se dá de maneira integral o tempo todo, mas está presente à medida que atentamos para as partes que compõe o movimento. Assim:

A expressão “consciência corporal” enfatiza a compreensão de que, na arte, vivenciamos e reconhecemos que o corpo está incluído nos processos da memória, de que os movimentos acionam e são acionados pelos sentidos, de que a consciência não está separada mas presente no movimento (MILLER & NEVES, 2013, p. 2-3)

Em uma das minhas aulas de teatro<sup>4</sup> percebi que os alunos diziam seus textos sempre acompanhados da movimentação dos braços de forma mecânica e desatenta, e esta se tornava uma espécie de muleta ou vício. A sensação de movimentação dos braços agia como uma espécie de estratégia de segurança que, na verdade, “sobrava” em cena. Para trabalhar isso, uma provocação foi lançada: todos deveriam dizer o mesmo texto repetidamente, sem a movimentação dos braços, até que tivessem encontrado uma intenção precisa para a fala. Após alguns minutos começamos a perceber que a relação automatizada entre fala/movimento havia se dissolvido, pois cada um encontrou em si outras sensações que lhes aportavam a mesma segurança antes proporcionada pela movimentação excessiva dos braços.

Dessa forma, a fala (que aqui entendo como parte do corpo) sofreu uma alteração em suas intenções: antes estava associada a como se moviam os braços, ou o quanto enrijeciam-se os ombros, mas logo foram necessários outros acessos para que cumprissem o desafio de equilíbrio entre voz e gesto. Novas combinações de intenções foram experimentadas, outros caminhos foram encontrados e as falas foram ditas sem essa movimentação viciada e desnecessária do corpo. *Grosso modo*, o redirecionamento das intenções pode ser uma forma de induzir o corpo à desconstrução dos vícios gestuais, que por sua vez acabam limitando o fazer artístico do sujeito que dança, quando na sua prática limita-se ao já conhecido.

### 3. SUJEITOS DA IMPROVISAÇÃO

---

<sup>4</sup> Ministro aulas de teatro desde fevereiro de 2016 no Projeto Pedra Angular, que funciona dentro do Instituto Ato de Amor, em Campo Grande - MS. Turma é composta por jovens e adultos.

Em se tratando de sujeitos da improvisação, resalto aqui o olhar para o professor e o aluno, visto que nessa prática outros sujeitos podem constituir as relações: diretor e intérprete; coreógrafo e bailarino; público e intérprete; etc.

Entendendo que o professor de improvisação não é o detentor do conhecimento, e nem o aluno um mero receptor dele. Podemos dizer que há entre eles uma relação colaborativa, tornando-os compartilhadores de saberes. Nesse contexto, o ensino aprendizagem será sempre empírico, pois o professor propõe sua aula na prática do aluno e, trocam afetações espontâneas, bem como aquelas mediadas por provocações previamente pensadas pelo professor em acordo com os objetivos da aula. O papel desse professor é oferecer possibilidades e recursos para a construção da dança no corpo do aluno. Em acordo com a relação de afetações entre aluno e professor, a autora Marina Elias considera:

A contemporaneidade propõe uma relação dinâmica e integrada como perspectiva para pensar as inter-relações entre o indivíduo e o mundo. Pensar uma abordagem educativa sob este prisma nos leva a considerar o aluno como uma potência não só de ser afetado, mas também de afetar, e, portanto, alguém que não vai somente absorver saberes que serão a ele transmitidos e sim, como um sujeito em movimento que irá vivenciar e experimentar uma relação dinâmica com um professor e com outros alunos, e a partir dela produzir seu próprio conhecimento. (ELIAS, 2011, p. 85).

Em uma turma muito heterogênea como numa escola de ensino formal, na qual cada aluno tem experiências criativas em dança que diferem muito entre si, é interessante partir de estímulos conhecidos e comuns a estes sujeitos. Para isso é indispensável sondar a faixa etária e práticas socioculturais predominantes. Não sendo possível esse diagnóstico prévio, o mesmo poderá se dar nas primeiras aulas de maneira a trabalhar elementos básicos da comunicação oral, como: falar o nome, idade, o que gosta e não gosta de fazer, quais os familiares mais próximos; atrelando a essas informações alguma movimentação que suscite significado para os alunos, podendo ser metafórica ou uma mímese de algo ou alguém. Essa atividade pode aproximar os alunos entre si, pois agora conhecem um pouco mais um do outro, o que permite ao professor assumir abordagens mais convenientes ao perfil de cada turma.

A condução do professor durante a improvisação poderá apontar meios para que o aluno possa conceber seu corpo sempre em relação ao espaço, ao outro e a si mesmo, colaborando na consciência corporal à medida que caminhos são oferecidos, enquanto potencializa as próprias descobertas que o aluno fará no decorrer das práticas. Operar essa condução exige do professor extrema sensibilidade para ponderar sua inclusão nesse processo. À medida que os alunos respondem às provocações, o professor se mune, gradativamente, de novas propostas, focando sua aula no sujeito, inscrevendo-se num lugar de recíprocos e

permanentes intercâmbios, conforme aponta Marina Elias, quando afirma que “os aspectos pedagógicos não são fixos, são instâncias em movimentos e fluxos de troca que se recriam a cada fazer, a cada sala de aula. Assim, o professor não prepara a aula para o aluno, e sim no aluno” (ELIAS, 2011, p. 85).

Na relação professor e aluno, outros saberes, além dos conteúdos pré-estabelecidos no plano de aula, são compartilhados, e parte desses saberes vem dos alunos. Entende-se aqui que o professor não é o detentor do conhecimento, mais ainda em se tratando de experiência corporal, na qual cada sujeito carrega em si referências e experiências próprias de sua historicidade. Tais saberes podem ser acessados, explorados e valorizados em sala de aula. Desta forma, tanto professor como aluno podem construir maneiras próprias de expressar sua arte de acordo com acessos que fazem. Sobre essa autonomia Spolin afirma que:

Se o aluno e professor estiverem livres do ritual e do autoritarismo, e lhes for permitido compartilhar desse libertar de sua criatividade, ninguém precisará dissecar e examinar suas emoções. Eles saberão que há muitas maneiras de expressar alguma coisa – que as xícaras, por exemplo, são seguradas diferentemente por diferentes pessoas e diferentes grupos. (SPOLIN, 1979, p. 36)

Em arte se faz necessária uma abordagem ainda mais sensível com os alunos, a qual assume um papel fundamental na formação e produção artística desse sujeito. Ainda que a presença do professor seja indispensável na improvisação em dança, o aluno deve construir autonomia de criação se apropriando das propostas e configurando suas maneiras de responder às propostas do professor, não considerando seu trabalho numa relação comparativa a outros, nem projetando-se num ideal estabelecido de movimento. Ao perceber que o aluno não alcançou satisfatoriamente os objetivos da aula – a saber: tempo, ritmo, níveis espaciais, por exemplo - cabe ao professor oferecer novos recursos, para que o aluno consiga completar a proposta com êxito, entendendo que a experiência requer tempo. Algumas vezes isso não acontecerá em apenas uma aula, por isso a observação do desenvolvimento dos alunos deve ser feita levando em conta sua singularidade. Spolin é didática ao expor como deve ser a postura do professor frente ao aprendizado do aluno:

Ele [o professor] deve estar sempre alerta para trazer novos problemas de atuação para solucionar quaisquer dificuldades que possam aparecer. Ele se torna o diagnosticador, por assim dizer, desenvolvendo suas habilidades pessoais, em primeiro lugar para descobrir aquilo de que o aluno necessita ou o que está faltando para o seu trabalho, e em segundo lugar para descobrir aquele problema que funcionará o mais exatamente para o aluno. (SPOLIN, 1979, p. 19)

Faz-se necessário também que o professor esteja aberto para o que receberá como produção artística por parte dos alunos, e não corrobore com o discurso posto sobre o que é e o que não é dança, fazendo valer o conceito de singularidade do aluno. Daí ser fundamental construir uma relação de segurança e honestidade entre aluno e professor, na tentativa de elaboração de sistemas saudáveis de relacionamento, sem dependências emocionais ou de aprovação. Sobre essa postura, Spolin nos fala:

A linguagem e as atitudes do autoritarismo devem ser constantemente combatidas quando desejamos que a personalidade total emerja como unidade de trabalho. Todas as palavras que fecham as portas, que têm implicações ou conteúdo emocional, atacam a personalidade do aluno-ator ou mantêm o aluno totalmente dependente do julgamento do professor, devem ser evitadas. Uma vez que muitos de nós fomos educados pelo método da aprovação/desaprovação, é necessário uma constante auto-observação por parte do professor-diretor para erradicar de si mesmo qualquer manifestação desse tipo, de maneira que não entre na relação professor-aluno. (SPOLIN, 1979, p. 7)

De certa forma, nós professores temos de nos avaliar constantemente, priorizando o trabalho em parceria com o aluno, buscando que ele alcance também seus próprios objetivos dentro da prática artística, o que poderá contribuir na sua formação enquanto indivíduo.

#### **4. IMPROVISACÃO COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Proponho pensar a dança a partir de um processo de improvisação, o qual tem potencial para despertar um corpo expressivo mesmo que o sujeito nunca tenha dançado, lançando mão das memórias e experiências acumuladas no decorrer de sua vida. Cada corpo possui suas memórias que poderão servir de matéria prima na construção do movimento expressivo no momento da improvisação. Nada é desprezado no sujeito, entretanto, na improvisação enquanto processo de pesquisa para a composição, à medida que a prática acontece, e os movimentos vão surgindo, alguns serão descartados, tidos apenas como experimentação, enquanto outros podem ser compilados e organizados de maneira que façam sentido entre si dentro da composição que está se estruturando.

Sobre o trabalho de improvisação para a composição, no que se refere ao material de cada improvisador, Dantas afirma:

Toda pessoa possui um repertório de impressões sensitivas diversificadas no âmbito das sensações acústicas, visuais, táteis, cinesiológicas, de olfato, de

paladar, de equilíbrio. Esse repertório está à disposição de cada pessoa: todas as experiências acumuladas são partículas de novas experiências criadas, sejam conscientes ou inconscientes. Deste modo, as experiências armazenadas podem ser reutilizadas ou transformadas e reorganizadas de acordo com as necessidades de cada momento. (DANTAS, 1999, p. 103)

O resgate desse repertório pode ser feito à medida que o professor lança as provocações aos alunos e estes respondem com base em suas memórias, ou seja, quando o professor dá os comandos e cada aluno busca em seu interior respostas para dar conta daquela provocação.

O movimento está em constante trabalho com o pensamento, não se dissociam. Desta forma, na improvisação, o aluno não se move aleatoriamente para somente depois organizar os movimentos, estruturando o seu dançar, mas o faz quando improvisa. Ou seja, além da pesquisa de movimento, o momento presente da improvisação já é dança. Assim certamente na improvisação há uma composição em ato.

Costumo dizer aos meus alunos que nosso corpo é como uma biblioteca, cheia de livros contendo nossas experiências e que foram sendo escritos e armazenados desde nossa concepção. Aumentamos esse acervo com cada experiência, podendo lançar mão de alguma quando nos é conveniente. No caso da improvisação, posso acessar sensações, memórias, etc., para me servir de estímulo e autoconhecimento, bem como revisitar movimentos apreendidos nessa trajetória. Quanto mais experimento, mais livros disponíveis nessa biblioteca eu tenho.

É nessa perspectiva que a improvisação se torna facilitadora da experiência em dança, uma condução para o resgate da memória corporal em colaboração com a experimentação de novas possibilidades de movimento. Tudo o que somos pode ser “dançável”, e tudo que se cria a partir do que somos, também. “Improvisar é abrir-se à inspiração e ao acaso. Inspiração no sentido de conexão, [...] que nos tira do estado de consciência cotidiano, banal e viciado, para nos colocar em um estado de consciência poético, transgressor, atuante” (LAZZARATTO, 2003, p. 24)

O estado de improvisação possibilita ao sujeito (re)criar-se constantemente, seja partindo de códigos já conhecidos ou de códigos outros aprendidos no momento presente da improvisação. Durante a prática da improvisação podemos acessar caminhos não antes percorridos pelo nosso corpo, promovendo assim nossa criatividade, tão importante na prática artística. Quando a criatividade não está ativa, em desenvolvimento, a dança perde em expressividade e a improvisação pode ser esse acesso à criatividade como bem coloca Lazzaratto (2003). Ainda que o autor se refira ao corpo do ator, podemos facilmente estender

essa reflexão para a improvisação em dança, considerando que ambas linguagens artísticas confluem quando pensam a expressividade do corpo.

É através dela [a improvisação] que o ator encontrará o meio pelo qual expressará suas necessidades e desejos. O ator que não improvisa está matando sua necessidade de expressão. Ele subjugase à necessidade do autor e do diretor. Ele deixa de ser artista e passa a ser uma máquina copiadora. Ele perde contato consigo, deixa de perceber-se como homem inserido em um contexto muitas vezes claustrofóbico, impede seu grito. (LAZZARATTO, 2003, p. 27)

Em uma de minhas práticas de improvisação com alunas de dança<sup>5</sup> do quinto ano, pude observar o quanto o conhecimento de si colabora numa composição em dança, e como essa experiência pode resultar em reflexões sobre o corpo. A proposta foi trabalhar as articulações separadamente projetando as intenções de movimento ora para uma ora para outra, atentando onde essas intenções reverberavam no resto do corpo.

Ao final da aula nos sentamos para fruir sobre o experimento e fui surpreendida pelos comentários: "percebi que cada movimento abria uma porta para outro novo movimento", "quando estavam dançando parecia uma coreografia", "dentro de cada uma de nós existe uma dança", "sim, isso é dança". A condução da improvisação necessariamente deve estar atrelada a resposta dos alunos, eles é que "pedem" o que deve vir a seguir, ainda que intuitivamente. Torna-se imprescindível um olhar sensível e ousado para experimentar com os alunos, mas também humilde para reconhecer quando uma proposta não funciona e deve ser alterada.

Isto não significa que o professor irá para sala de aula sem um planejamento, mas deve ir munido de alternativas e aberto aos imprevistos que certamente acontecerão, como mencionado por Salles (1998) quando se refere aos acasos. A autora se refere aos fatores inesperados que surgem como *insight* para criação, ou do acolhimento que transformará o processo ao ponto de não mais voltar ao que fora antes, assumindo assim outra trajetória. Um exemplo disso foi quando apliquei a mesma aula em outra turma, um ano mais nova. Comecei propondo basicamente a mesma sequência, porém usando menos tempo entre uma atividade e outra, visto que nessa turma havia uma menor capacidade de concentração e maturidade para tais exercícios. À medida que as atividades iam se modificando e passando do individual para o coletivo, a turma respondia melhor, por isso passamos mais tempo experimentando os mesmos princípios articulares coletivamente.

---

<sup>5</sup> Atividade opcional da escola integral e bilíngue Harmonia, em Campo Grande – MS. A escola oferece para seus alunos várias atividades opcionais, entre elas a dança, logo após o turno regular. Sou professora de alunos de segundos a quintos anos, desde abril de 2015 até o presente momento.



A capacidade de improvisar pode estar atrelada a diversas sensações: podemos ver ou tocar objetos, permitindo reverberar no corpo, através do movimento, as sensações daquela experiência; observar imagens percebendo diferentes cores, texturas e dimensões que as compõem, provocando o corpo numa movimentação que se relacione com alguns desses aspectos; lançar palavras que proponham ações ao corpo, entre outras. Tudo pode ser usado como estímulo para o corpo, que é naturalmente criador quando está em estado de escuta aos seus sentidos.

O material desenvolvido na improvisação, através de processos investigativos de movimentos, pode ser compilado e organizado em sequências coreográficas e até culminar num espetáculo. Pode ser o cerne do espetáculo quando assume a característica total ou parcial da obra, ou seja, quando em cena todos ou parte dos movimentos são improvisados, sendo motivados por um tema, pela interferência do público ou mesmo da organização esporádica de movimentos de repertório. Lembrando que “A improvisação se presta a qualquer momento do processo. Cabe aos artistas envolvidos perceberem a sua utilidade a partir de suas necessidades” (LAZZARATTO, 2003, p.19).

Considero aqui também falar que a improvisação pode se configurar como obra. Como exemplo disso, temos o trabalho desenvolvido por Jussara Miller com seus alunos do “Salão do Movimento”, sobre o qual a mesma relata: “Trabalhamos a improvisação em aula e em cena não apenas como procedimento para explorar e criar novos movimentos, mas também como estrutura de composição coreográfica” (MILLER, 2012, p.97).

Um trabalho similar ao de Miller foi desenvolvido com minhas alunas<sup>6</sup>, quando no jogo coreográfico das articulações que havia surgido como uma proposta pedagógica se transformou numa proposta cênica, dada a potência de criação e de construção do corpo durante a improvisação. Minhas alunas de quartos e quintos anos apresentaram o trabalho que desenvolvemos em sala num evento de poesias que aconteceu na escola. A música usada fazia jus ao tema do evento, Manoel de Barros, e com o trabalho corporal experimentado em aula e um roteiro previamente estabelecido, as alunas apresentaram uma improvisação em dança.

Ainda em se tratando de experimentação de movimentos, mesmo que inicialmente apareçam gestos ou movimentos que serão descartados, é necessário que venham como experimento para que de alguma forma alcancemos o movimento final. Esse processo de escolha e saberes sensíveis ao que será aproveitado ou descartado, parte da noção de crítica genética proposta por Cecília Almeida Salles no livro “*O gesto inacabado*”, obra esta que foi

---

<sup>6</sup> Aulas de dança ministradas na Escola Bilíngue Harmonia.

um forte inspirador para minhas pesquisas em improvisação. A discussão trazida pela autora nesta obra me permitiu verificar que os estímulos criadores são os mais diversos possíveis, e como todos os elementos da criação estão disponíveis no mundo, a todo o tempo, basta que eu consiga percebê-los e acessá-los criativamente (SALLES, 1998).

A autora afirma que o momento da escolha dos movimentos ou sensações que queremos trazer para a obra é naturalmente conflituoso, pois dentre tantas possibilidades temos que nos decidir por aquelas que estarão presentes na composição e as que ficarão apenas no processo.

Como a crítica genética “não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra” (SALLES, 1998), nos proporciona pensar inúmeras possibilidades de criação, através de *insights* ou de reflexões sobre determinados assuntos. Nos permite ainda pensar a obra sempre como uma produção inacabada, pois ao entrar em contato com o público, assume novas significações nessa relação. Sobre esse espaço o artista não tem controle, e o apreciador poderá ou não responder a suas expectativas de fruição. Esse descomprometimento com resposta do apreciador colabora com a dança na educação, quando pensamos que o aluno não tem a obrigatoriedade de ser didático em suas obras, no sentido de que de todos que assistam seus trabalhos entendam ou se sensibilizem. Afinal isso seria impossível dimensionar. Sobre a obra não definitivamente acabada, Salles nos diz:

Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mudança [...]. (SALLES, 1998, p. 26)

Assim, a improvisação pode ser uma forte aliada da composição em dança, quando pensamos que essa coreografia é experimentada e montada num trabalho colaborativo, no qual os alunos têm lugar enquanto intérpretes criadores.

## **5. IMPROVISÇÃO: uma ferramenta para a dança na escola**

Ao discutir a abordagem pedagógica da dança, lançarei agora um olhar para a improvisação, que enquanto metodologia pode ser uma grande facilitadora do aprendizado

dessa linguagem artística na escola. As autoras Salvador e Oliveira destacam importantes aspectos da improvisação quando falam da dança na educação:

Ela [a improvisação] pode ser usada no processo de consciência corporal, no processo criativo, como processo ou como finalidade; pode colaborar na observação e análise ativa do movimento estruturado; pode desenvolver rapidez de raciocínio para a cena; facilitar a descoberta de novos movimentos, descristalizando corpos enrijecidos; possibilitar interação entre integrantes de um grupo e colaborar em muitos outros aspectos do processo educativo, se considerarmos os aspectos psicológicos expostos anteriormente. (SALVADOR & OLIVEIRA, 2013, p. 59)

Atualmente a dança na escola acontece, de maneira geral, vinculada a comemorações que fazem parte do calendário escolar ou como projeto extracurricular, apesar da linguagem estar prevista na LDBE 9.394 de 1996 - juntamente com a música, o teatro e as artes visuais - como componente curricular obrigatório na educação básica. A dança pode assumir diversas funções na educação. Uma delas é referida por Strazzacappa, quando afirma: “A dança no espaço escolar busca o desenvolvimento não apenas das capacidades motoras das crianças e adolescentes, como de suas capacidades imaginativas e criativas” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 71) o que coopera diretamente com o desenvolvimento do sujeito integral. Nesse mesmo sentido, sobre o papel da dança na educação, as autoras Salvador e Oliveira consideram:

Acreditamos que a dança, na educação, tem como função principal o aprendizado de mais uma linguagem expressivo-artística (além das já conhecidas artes visuais, música e teatro), dessa vez, a partir do corpo como canal expressivo. Tendo essa premissa inicial, todo o trabalho de dança, na educação, deve instigar o aluno a explorar todo o potencial expressivo e criativo de seu corpo, o que coloca a improvisação em lugar privilegiado, uma vez que trabalha justamente nesse sentido. (SALVADOR & OLIVEIRA, 2013, p. 59)

Acredito que a improvisação em dança funcione muito bem no âmbito escolar, caracterizando espontaneidade no fazer, o que pode ser um fator determinante na disposição dos alunos em experimentar a dança como linguagem artística nesse contexto. A improvisação dispensa um saber técnico prévio em dança para se dançar. “No caso da Dança, o improvisado possibilita, pelo seu caráter lúdico, espontâneo e desafiador, a vivência dos jogos corporais, independentemente de uma técnica específica, mas por meio da descoberta de possibilidades” (SALVADOR & OLIVEIRA, 2013, p. 36). Entendo que todos os corpos guardam em si possibilidades criativas e imaginativas, e a improvisação é um meio pelo qual essas podem ser convocadas.

A improvisação na educação é também relevante quando consideramos a multiplicidade de corpos presentes numa sala de aula, pois como já mencionado, não há um corpo único nem modos universais de experimentar a dança.

O envolvimento dos alunos com aquilo que lhe faça sentido é naturalmente maior, e a improvisação em dança colabora também nesse sentido, pois todo o material desenvolvido nas aulas vem do próprio aluno, de sua criação e intenções pessoais. Nas aulas, à medida que os movimentos ou gestos são manipulados através de fatores como velocidade, nível, direção ou repetição, estes podem ir assumindo outra forma, como se dissolvessem no espaço reconfigurando-se, para então chegar ao movimento escolhido e compilado juntamente a outros que possibilitam a construção de uma célula coreográfica.

Esse processo de criação, manipulação e seleção pode ser mais simples do que parece. Ao retomarmos as aulas de dança<sup>7</sup>, logo após as férias de julho, pedi as minhas alunas que escolhessem um fato dentro todos os que viveram nas férias. Depois buscariam na memória, ou poderiam criar naquele instante, um movimento que expressasse como se sentia naquele momento escolhido. Uma falou sobre o medo do avião, outra em como perderam o animal de estimação, uma em como foi andar num pônei pela primeira vez, etc. Depois de experimentarem um pouco essa movimentação, fui conduzindo a improvisação de maneira que o movimento fosse sofrendo variações de tempo. Logo, tínhamos ali material suficiente para montar uma coreografia completa baseada nas experiências delas.

Penso que propostas como essas valorizam as experiências pessoais dos alunos e permitem que as mesmas façam parte daquela criação artística. Acredito que desta forma podemos criar maior relação da obra com os sujeitos, promovendo assim um comprometimento outro com o trabalho e entre os colegas.

Acredito também que a dança não tem intenção (nem o poder) de salvar o mundo, mas torna-se potente para transformar o mundo de alguém, quando este indivíduo se permite ampliar suas capacidades reflexivas sobre o corpo e mundo. Marques chama nossos corpos de *corpos sociais*, em seu texto *Notas sobre o corpo e o ensino da dança* (2010), definição coerente com esta pesquisa, visto que a autora aponta para um lugar onde os corpos que dançam estão em constante diálogo com tudo que o rodeia:

Corpos que dançam são potenciais fontes vivas de criação e de construção, de reconfiguração e de transformação dos cotidianos. Os corpos dos alunos que dançam e se presentificam em nossas salas de aula são pensamentos,

---

<sup>7</sup> Aulas de dança ministradas na Escola Bilíngue Harmonia.

percepções, sensações, atitudes, ideias, comportamentos e posicionamentos em constante diálogo com a arte e com o mundo. (MARQUES, 2010, p. 32)

O sujeito que se permite dialogar com a arte, tende a se colocar no mundo de maneira mais sensível, como fonte viva de criação, projetando seus saberes numa perspectiva mais inclusiva e desfeita de dualismos.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Considerando a singularidade de cada sujeito é que acredito que esta pesquisa assuma seu maior grau de importância, pois as vivências de cada um constituem esse sujeito como único, que aprende e dança a sua própria maneira, construindo durante a improvisação, portanto, as relações que lhe são mais apropriadas e convenientes, conscientes ou não. Já dizia Klauss Vianna que "a dança e a arte se confundem com a vida" (VIANNA, 2005, p. 15), não há como separar a dança do sujeito que dança, são um só.

Pensar que qualquer pessoa pode dançar, para alguns, poderia soar descomprometido com esse fazer artístico. No entanto, quando me desloco para o lugar onde o sujeito é medido pelo que pode fazer e não pelo que não pode, todas as experiências são válidas para promover a dança. Nessa perspectiva é que acredito que o campo da improvisação na educação é muito pertinente e potente pra acessar a dança no indivíduo não artista, dando voz e lugar ao aluno.

Desta forma, busquei expor nesse trabalho como a improvisação pode ser uma facilitadora da dança, partindo da premissa de que os sujeitos possuem em si mesmos mecanismos suficientes para desenvolverem-se em dança. Nessa perspectiva, professor e aluno assumem uma relação colaborativa no compartilhamento dos saberes.

Também coube a essa pesquisa relatar alguns aspectos da improvisação: processo de criação de movimento e obra; formato de espetáculos; procedimento metodológico; e autoconhecimento por meio de princípios da educação somática. Esta proposta de pesquisa abarca principalmente o fazer do aluno não bailarino, mas acredito poder abrir outras possibilidades de pesquisa com foco em profissionais da dança, nas possibilidades de estímulos de criação, na proposta cênica de espetáculos, entre outros.

## **7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- DANTAS, Mônica. **Dança: O enigma do movimento**. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- ELIAS, Marina. “**Aspectos pedagógicos no processo de ensino / aprendizagem da improvisação teatral**”. In: **Revista de Ensino de Teatro**. EBA/UFMG. V. 1 n. 02/ 2011.
- FARIA, Ítalo Rodrigues. “**O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação**”. In: **Revista Arte** v.1., n. 1, 2013, p. 89 – 106. ISSN: 2317-613X.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- LAZZARATTO, Marcelo Ramos. **O campo de visão: exercício e linguagem cênica**. Campinas, SP: [s.n.], UNICAMP, 2003.
- MARQUES, Isabel. **Notas sobre o corpo e o ensino da dança**. Palestra proferida na aula inaugural do Curso de Educação Física e do 2º. Curso de Especialização em Dança, Corpo e Arte da Univates, Lajeado, RS, em agosto de 2010.
- 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 Vinna: Consciência em movimento**”. In: **Revista do LUME**. UNICAMP n.3, 2013.
- PELLEGRINI, Luís. "Introdução". In: VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. ed. – São Paulo: Summus, 2005, p. 17-20.
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 4. Ed. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.
- SALVADOR, Gabriela Di Donato; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em Dança**. Guarapava. UNICENTRO, 2016.
- SILVA, Dora de Andrade; SALVADOR, Gabriela. “**O corpo na educação: um olhar sensível corporal para a formação de professores**”. In: Bartolina Ramalho Catanante; Roberto Ortiz Paixão; Walter Guedes da Silva (org). **Saberes e fazeres educacionais: reflexões e experiências em torno da formação de professores, diversidade e organização do trabalho didático**. Campo Grande, Semed. (No prelo)
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- STRAZZACAPPA, M. “**Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos**”. In: **Repertório Revista Acadêmica de Teatro e Dança**, v. 2, p. 48-54, 2009. (Edição Eletrônica). Disponível em: Acesso em: 10 nov 2015.
- STRAZZACAPPA, Márcia. “**A educação e fábrica de corpos: a dança na escola**”. In: **Cadernos Cedex 53, Dança-Educação**. ed. 1, 2001.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. 3. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção polêmicas do nosso tempo, 59)

**ANEXOS**

## Anexo 1



Víctor Adriano com 9 meses de idade (outubro de 2008)