

ESTRUTURAS E RESTRIÇÕES NA COMPOSIÇÃO IMPROVISADA EM DANÇA

Mariane Araujo Vieira (Universidade Federal de Uberlândia – UFU)¹

RESUMO

Na composição improvisada em dança há uma intensificação das relações do momento presente que expõe o corpo a situações não definidas e esperadas. As estruturas que podem nortear a criação são de cunho restritivo, poético, visual, espacial, sonoro, entre outros, que se tornam uma forma de afunilar as múltiplas possibilidades de criação do corpo em movimento. Dessa forma, escolher regras é uma forma de lidar com o infinito, mas que na verdade, é lidar com um infinito “menor”, pois as escolhas continuam a ser inúmeras, uma vez que, uma regra pode apontar uma direção, mas a forma como se faz o caminho é infundável. Assim, os regramentos são modos de eleger elementos insistentes em uma obra, tornando o jogo um primeiro esforço possível de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramaturgica.

PALAVRAS-CHAVE

Improvisação; estruturas; regras compositivas; composição.

ABSTRACT

In improvised dance composition, relationships are intensified at the moment of performance and expose the dancing body to non-defined and non-expected situations. The structures that drive creation are restrictive, poetic, visual, spatial, sounding, among others—which is a way to narrow the multiple creations of a moving body. Thus, choosing rules is a way to deal with the infinite, but it is actually a “smaller” infinite because choices are still countless. When one chooses a rule motivated by a restriction, this rule points to infinite ways to dance. Rules are a way to select insisting elements in a work, which turns the game into a first possible effort to compose and set a dramaturgical dimension.

¹ Doutoranda pela Unicamp, Mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia. Orientador do mestrado: Jarbas Siqueira Ramos. Integrante do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança e Substantivo Coletivo. É artista pesquisadora no BANDO – Grupo de Estudos em Improvisação em Dança. Artista nos coletivos Cia It. e Grupo Strondum.

KEYWORDS

Improvisation; structures; compositional rules; composition.

Ao longo da minha prática, enquanto improvisadora, me questionei sobre os modos de compor e criar na composição improvisada em dança, tentando compreender sobre as estratégias de preparação e composição para se criar na cena improvisada. Esse questionamento me levou à pesquisa de mestrado realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia, no qual desenvolvi uma pesquisa sobre dramaturgia da improvisação. Algumas questões que eu tinha enquanto improvisadora eram: o que seria uma composição? Como escolher o que vai ou não para a cena? Existe uma dramaturgia improvisada? Quem cria a dramaturgia na composição em tempo real?

Além de pensar sobre a dramaturgia da improvisação, a pesquisa me levou a analisar também sobre alguns aspectos da composição improvisada, sendo um desses aspectos sobre estruturas e restrições na improvisação, que ganhará ênfase nesse texto. Ficou claro para mim a necessidade de reafirmar que a composição improvisada em dança exige da improvisadora² preparação corporal, escuta, autonomia, criatividade e tomada de decisão individual e coletiva, produzindo uma demanda alta de práticas e pesquisa que não se resumem em fazer qualquer coisa. Nesse sentido a composição em improvisada em dança exige da improvisadora a atenção e o diálogo com o que lhe atravessa e a acomete. Todas essas interações e conexões influenciam no modo de fazer perceber do corpo na criação de uma dramaturgia dançada. Assim, a composição cria questões a todo momento, que demandam das improvisadoras ferramentas de composição que são elencadas de forma específica para cada trabalho.

As estruturas que podem nortear a criação são de cunho restritivo, poético, visual, espacial, sonoro (entre vários outros) e se tornam uma forma de afunilar as múltiplas possibilidades de criação do corpo em movimento. Normalmente, essas estruturas são escolhidas previamente durante o processo criativo improvisacional e norteiam o fazer da improvisadora para a criação de uma dramaturgia singular no trabalho.

² Para abordar essa temática e identificar a pessoa que improvisa na cena, utilizarei o termo improvisadora, no gênero feminino, uma vez que identifico uma maioria de mulheres que trabalha/estuda na dança e, em específico, na composição improvisada na dança. Quando uso o termo improvisadora, generalizo-o para todas, todos e todes que se identificam com a prática improvisacional.

O termo escolher é um verbo ligado à palavra escolha, que tem como origem do latim o termo *excolligere*, escolher, formado por *com*, junto, mais *legere*, catar, colher. Assim, a escolha é decidir, selecionar, eleger dentro de um conjunto aquilo que interessa, o que envolve uma tomada de decisão entre as variáveis possíveis. Essa ação de escolher envolve uma inteligência (do latim, *inter*, entre, e *legere*, colher – aquele que sabe escolher entre muitas coisas) sensível, aberta, relacional e compositiva (INTELIGÊNCIA..., 2021). A palavra escolher também está atrelada, em sua origem, à ideia de ler (do latim, *legere*) e negligência (do latim, *nec*, não, e *legere*, escolher) (LER..., 2021), o que reforça mais uma vez a capacidade de organização e seleção dos vocabulários presentes no corpo junto com uma percepção e atenção da relação com o ambiente para decidir o que vai ou não se dar em cena.

O escolher no instante da cena está atrelado às escolhas feitas no processo criativo de uma improvisação. Uma vez que já se subentende que improvisar não é criar do nada ou fazer qualquer coisa, é possível identificar processos de elaboração e decisão das estruturas “ventiladas” que serão acionadas em cena. Para cada grupo ou artista da improvisação, há percursos muito singulares, em que as escolhas e as decisões serão sempre distintas e transformarão a experimentação em cena. Nesse sentido,

Longe de constituir um estorvo, a regra/consigna proporciona um limite às virtualidades ilimitadas (por elas passarem inadvertidas) e proporciona um dispositivo modular que marca pontuações temporais e espaciais, economiza energias individuais e sinergias coletivas simultaneamente disparadas, instala um marco onde remeter as ações (HARISPE, 2014, p. 51).

Paulo Caldas (2010) aponta a importância das restrições como um princípio que define um *modus operandi* de um fazer composicional que “reconhece, depura, desvia, lança, lança sentidos e esforços que supõe camadas sucessivas de tratamento dramaturgico” (CALDAS, 2010, p. 13). No texto *Notas sobre a restrição*, Caldas (2010) exemplifica uma restrição que se torna composição na obra literária *La Disparition* (1988), de Georges Perec. Nesse texto, escrito em francês, o autor decidiu não usar a letra “e” (a mais usada na língua francesa), recurso chamado de lipograma, em um romance de mais de 300 páginas. Por meio desse exemplo, se cria uma ideia de restrição afirmativa, como forma de potencializar e engendrar processos de criação.

Escolher regras dentro da improvisação é uma forma de lidar com o infinito, mas com um infinito “menor”. Dentre as inúmeras escolhas, por conta de uma restrição, uma regra aponta uma direção, mas a forma como se faz o caminho é infundável. Assim, os regramentos são modos de eleger elementos insistentes numa obra, tornando o jogo

um primeiro esforço possível de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramaturgica.

Um exemplo de restrição na composição improvisada está no espetáculo *Menu*, do grupo Radar, dirigido por Líria Morais. Neste trabalho há um convite para o público escolher opções de cenário, sonoplastia, quantidade de improvisadoras, figurinos, entre outros. Antes do espetáculo, o público recebe um objeto cênico, um “menu”, no qual escolhe os elementos que vão delinear a cena (FIGURA 1). Assim, a cada apresentação, diferentes escolhas/restrições servem de estímulo para as improvisadoras.

radar 1 **Menu**

música escolha 1 opção

SUAVE RÚSTICO SILÊNCIO

ELETRÔNICO AGRESSIVO

figurino escolha 1 opção

PESADO CURTO LONGO

LEVE ELÁSTICO

espaço escolha 1 opção

PALCO CABINE DE LUZ

ATRÁS DA PORTA CORREDOR FRONTAL

BEIRA DO PALCO

quant. de dançarinos escolha 1 opção

DUO QUARTETO

SOLO TRIO EMERGÊNCIA

nome dos dançarinos opções...

A + VELHA 666

1 DENTRO DE 0 MÚLTIPLA

DOZE 20 E POUCOS

Figura 1 – Menu, do grupo Radar³

No trabalho *Trio Jogo Coreográfico*, que surgiu do Projeto Jogo Coreográfico, desenvolvido por Ligia Tourinho, a estruturação do jogo partiu de investigações das categorias do Sistema Laban de corpo, espaço, esforço e forma (FIGURA 2). Nesse jogo, há três tipos de jogadores: jogador-intérprete, jogador-coreógrafo e jogador-

³ Fonte: Silva (2012, p. 69).

público. O espaço é delimitado por algum objeto (linóleo ou fita crepe), e, na parte frontal do espaço cênico, há uma mesa com diferentes CDs, dois microfones e os lugares para o público. O jogo é dançado por três improvisadoras, que se revezam entre intérpretes e coreógrafas (falando no microfone). Durante o jogo, ficam disponíveis, em papel impresso, as seguintes palavras com cores diferentes: corpo (azul e verde), espaço (amarelo), esforço (rosa), forma (roxo). À medida que ocorrem as ações, elas ficam disponíveis para o público também atuar como coreógrafo da cena, podendo escolher entre ações escritas ou qualquer outra ação.



Figura 2 – Trio Jogo Coreográfico⁴

O trabalho *Sobre pontos, retas e planos*, do grupo Conectivo Nozes, monta um espaço com linhas e fita crepe e improvisa com procedimentos denominados movíveis, que se organizam em três eixos: estruturas de movimento (pontos, retas, círculos, espirais, alavancas), recursos de jogo (coincidência, equivalência, bloqueio, pergunta no ouvido, ênfase) e comandos (para, repete, continua, rebobina, deleta) (FIGURAS 3 e 4). Os movíveis são acionados pelas improvisadoras durante o tempo de trinta minutos em que se relacionam com o público, com o espaço, com o som, com o acaso, entre outros.

⁴ Fonte: Tourinho (2020).



Figura 3 – Vídeo do Sobre pontos, retas e planos⁵



Figura 4 – Registro do espetáculo Sobre pontos, retas e planos na UFU⁶

A criação de restrições e regras previamente consiste, assim, em modos de “afinar”, entre as pessoas que dançam, alguns pontos de encontro que colaboram na composição. Essas estruturas dadas previamente se tornam estratégias relacionadas aos modos de compor, que, nesse caso, concentram-se na criação de uma dramaturgia improvisada. Líria Morais (2010) aponta que a cena se organiza como um sistema (baseando-se na Teoria Geral dos Sistemas) em que usando a conectividade a improvisadora em dança compõe por meio da imitação, do contraponto e da novidade. Harispe (2014, p. 152) indica que as operações “de segmentar, filtrar, repetir, desemaranhar, padronizar (*re patterning*), decidir ‘o que não é’, justapor e sequenciar” são acionadas como procedimentos compositivos. Esse autor aponta que as escolhas dessas operações indicam o que “o conjunto delas diz sobre a singularidade estética da pesquisa de um coletivo de improvisadores” (HARISPE, 2014, p. 152).

⁵ Fonte: Conectivo Nozes (2014).

⁶ Fonte: Boel (2014).

Contudo, não há um método, uma forma certa ou “eficaz”, pois não há uma receita a ser seguida, mas, sim, modos e vontades compositivas que estruturam a dramaturgia dançada. Assim,

É fato que cada improvisador vai desenvolvendo estratégias de ação, sistematizando seus modos de atuação para com a Improvisação e criando modos de fazer que podem talvez ser nomeados de Dramaturgia improvisacional porosa e susceptível a mudanças dependendo sempre do momento da ação, sujeita a surpresas na somatória dos eventos deste momento (HERMANN, 2018, p. 104).

A escuta das relações propostas do ambiente e a atenção à própria corporalidade colocam a improvisação para além do vivencial, criando um percurso composicional. Por outro lado, é importante não romantizar e não criar um ideal de que a improvisadora perceba e jogue com todas essas relações na improvisação, pois é impossível o ser humano dar conta do todo, de perceber tudo, de relacionar com tudo o que acontece com ele.

Esse aspecto me parece caro e interessante de discutir, por isso direciono a discussão para enfatizar a capacidade do ser humano de atenção, percepção e tomada de decisão por uma lógica que é da sobrevivência; assim, ele privilegia ações que são mais cotidianas e habituais. O corpo é geneticamente programado para economizar o máximo possível de recursos cognitivos e energéticos, então ele tende a administrar de forma seleta quais estímulos serão percebidos e quais serão inibidos:

Por exemplo, com relação aos estímulos visuais, o indivíduo capta, em cada fixação ocular, muitos detalhes do mundo, embora, sem a atenção focalizada, eles não são percebidos nem processados conscientemente e dificilmente lembrados. Essa sobrecarga no processamento cognitivo ainda piora quando, simultaneamente ao processamento de estímulos, necessitamos recuperar informação da memória ou nos engajar em pensamentos complexos. Nesta dinâmica cognitiva, a atenção tem um papel fundamental (JOU, 2006, p. 1).

Dentro dessa perspectiva, ainda há, na organização do sistema cognitivo, uma capacidade limitada de atenção, que exclui todas as informações que não estão no foco da percepção. Esse fenômeno, identificado como cegueira por desatenção (*inattentional blindness*), é “um efeito da atenção seletiva, [pois] quanto mais o foco da atenção está centrado no estímulo selecionado, maior será a possibilidade de percebê-lo, processá-lo e lembrá-lo conscientemente e, ao mesmo tempo, menor será a possibilidade de perceber e lembrar os outros estímulos” (JOU, 2006, p. 3).

Outro fenômeno da capacidade humana de atenção é chamado cegueira para a mudança (*change blindness*), que se refere à percepção da existência, identificação e

localização da mudança. Isso significa que a limitação de não conseguir observar a mudança acontece não porque ela está escondida ou longe do alcance perceptivo, mas, sim, porque não se espera que ela aconteça. Segundo Jou (2006, p. 2),

Temos a tendência de achar que podemos perceber qualquer alteração na nossa frente se ela for importante o suficiente, mas resultados de pesquisas mostram que não sempre é assim. Por uma variedade de fatores, podemos ser totalmente cegos para mudanças, isto é, falhamos em vê-las mesmo quando elas são grandes e repetidas. Nestes casos, há inabilidade para detectar grandes mudanças dos objetos em uma cena, especialmente se esses objetos não correspondem ao foco de interesse do observador.

João Fiadeiro (2017), no livro *Anatomia de uma decisão*, dá como exemplo desse fenômeno de cegueira para a mudança o vídeo intitulado *Inatentional blindness*⁷, exemplificado na Figura 5. Fiadeiro (2017) afirma que esse fenômeno também pode ser responsável por uma necessidade da improvisadora de se tornar o centro das atenções, limitando sua capacidade de perceber e produzir mudanças. Ele afirma que, “para sermos mediadores do acontecimento, temos que nos abster da tentação de sermos protagonistas. Mesmo tendo boas razões para o fazer, devemos abandonar, senão não conseguimos ver o visível (FIADEIRO, 2017, p. 18).

Por meio dessa reflexão, reconhecer que o corpo não capta tudo ao seu redor e o que acontece consigo próprio de forma totalizante torna a improvisação um lugar do singular, em que o interessante está no que e como um corpo absorve e joga com o que é percebido, para além daquilo que está dado. Esse reconhecer também parece ser a apreensão de uma dramaturgia da improvisação por quem improvisa. Nunca se sabe qual é a dramaturgia final ou como ela está sendo criada; ela é em si processual e constantemente transformada em cena, sendo assim impossível que a improvisadora tente apreender a dramaturgia que é criada em sua totalidade.

⁷ Nesse vídeo, os jogadores passam a bola um para o outro diversas vezes. É pedido a quem assiste contar quantos passes são dados. Durante o jogo, uma pessoa fantasiada de urso atravessa a cena dançando o *moonwalk*. O vídeo evidencia que as pessoas que se atentam em contar os passes de bola não conseguem ver o urso atravessando a cena.

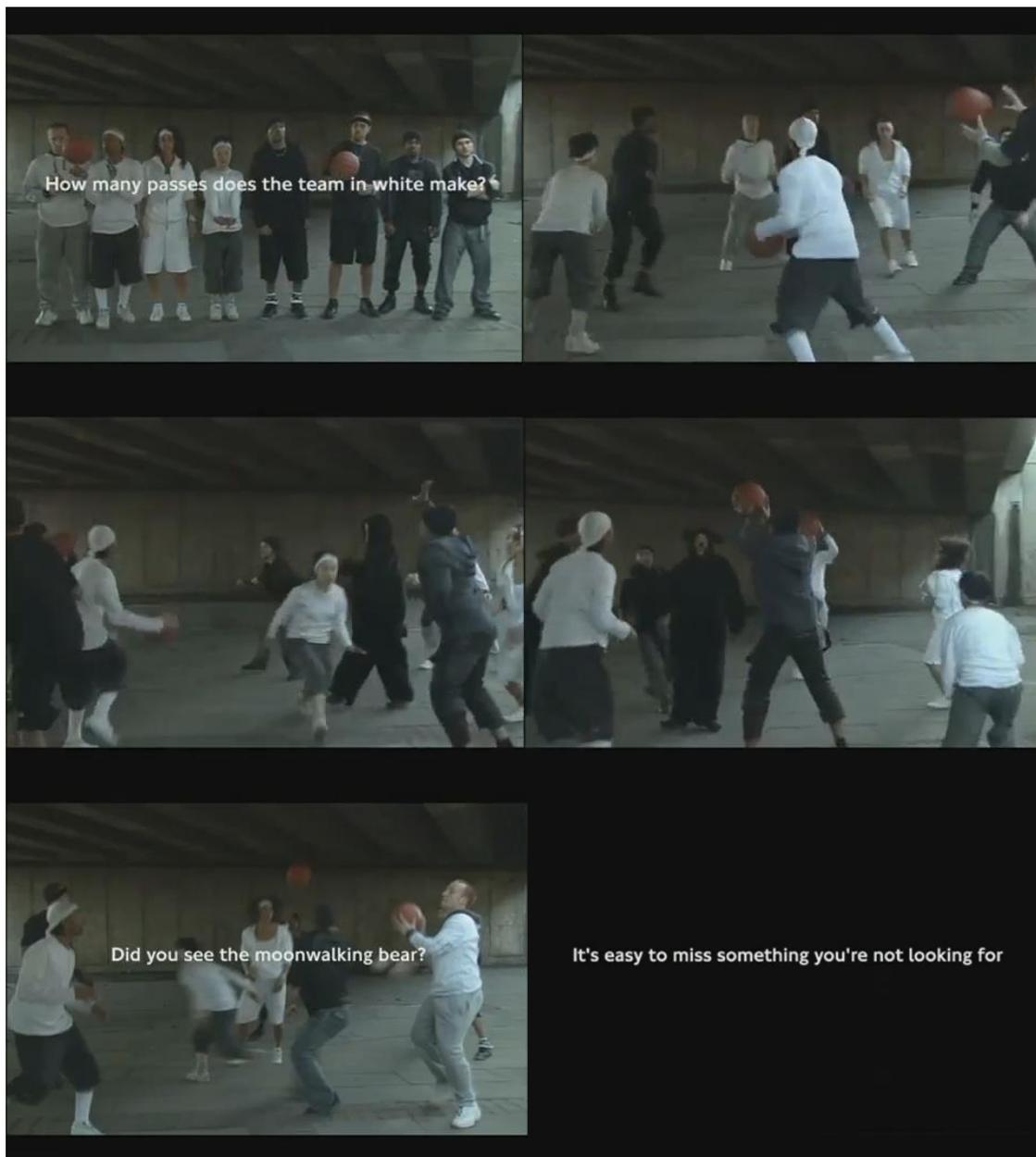


Figura 5 – *Inattentional blindness – how many passes* (Cegueira por desatenção – quantos passes)⁸

Entretanto, sinto que não deve haver uma subjugação dos sentidos e da atenção pelo fato de eles não captarem “o todo”; em vez disso, cabe uma valorização e um foco no trabalho de escuta, que deve ser cada vez mais ampliado e aguçado dentro de um lugar possível e orgânico de percepção. Essa ideia também retoma o pressuposto de que a escuta, a atenção e a conectividade estão implicadas no corpo ao se colocar disponível ao acontecimento, pois “O fulgurante, a alta conectividade, o multi-associado em lapsos

⁸ Fonte: Inattentional... (2010).

ínfimos de tempo passa a se constituir, então, no mecanismo que desencadeia ‘as maiores surpresas’”. Assim,

O improvisador desenvolve refinamentos perceptuais por meio das experimentações e reflexões que o tornam apto e autônomo para lidar com as instabilidades, acasos e probabilidades surgidos dos embates do corpo com o ambiente, além de torná-lo mais apto a descobrir, desenhar e manusear (como em trabalho artesanal) significados na cena (GUIMARÃES, 2012, p. 112).

As restrições de percepção e atenção do corpo humano fazem parte dos modos compositivos da criação. As regras criadas previamente para um trabalho de composição improvisada dialogam diretamente com as capacidade e habilidades do corpo de jogar com algo que é conhecido em relação ao desconhecido, de forma a permitir sempre um novo fazer em dança.

Como forma de exemplificar esses entendimentos traçados ao longo do texto, apresento um pouco do processo de criação do espetáculo de improvisação do grupo em que participo que é o Substantivo Coletivo⁹ com o trabalho *SOMA: Variações sobre o sensível*. Esse trabalho foi criado em 2018 em uma parceria com o Núcleo de Música e Tecnologia (NUMUT)¹⁰, vinculado ao curso de Música da UFU. Essa proximidade foi fruto de um interesse interdisciplinar entre dança e música focado na improvisação em cena (FIGURA 6).

⁹ O Substantivo Coletivo é um grupo artístico que pesquisa composição improvisada em dança, vinculado ao Núcleo de Estudos de Improvisação em Dança (NEID) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Para saber mais acesse: <https://substantivocoletivo.com.br/>.

¹⁰ O NUMUT é um grupo de pesquisa voltado para o desenvolvimento de atividades teóricas, práticas e pedagógicas ligadas à música e à tecnologia. Também tem a função de coordenar o Laboratório de Ensino e Pesquisa em Multimídia (LABMUL) e o Laboratório de Ensino e Pesquisa em Produção Sonora (LASON), ambos vinculados ao curso de Música do Instituto de Artes da UFU (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2012).



Figura 6 – Apresentação do SOMA no Festival Entreartes, em 2018¹¹

Para criar a dramaturgia do trabalho, foi acordado, inicialmente, que não haveria sobreposição de uma área sobre a outra, pois a intenção era que ambas as áreas (dança e música) se influenciassem e se contaminassem durante a improvisação. As regras de composição acordadas eram oposição (exemplo: sons muito ruidosos e muito barulho com gestos lentos e leves), semelhança (exemplo: movimentos staccato com sons agudos e de curta duração) ou silêncio e pausa por um determinado momento.

Além desses primeiros acordos, a criação do trabalho envolveu algumas estruturas de composição que foram experimentadas ao longo de seis meses e modificadas de acordo com o que era interessante ou não para as improvisadoras¹². Por motivos organizacionais e pelo tempo escasso que havia (uma vez que o grupo se encontrava apenas uma vez na semana), cada grupo experimentava separadamente, e quinzenalmente era realizado tiros de improvisação com os dois grupos juntos. Para que o jogo acontecesse e os procedimentos acordados fossem compreendidos por todos os envolvidos, os membros do NUMUT sugeriram que eles trabalhassem em cinco sessões sonoras executadas em ordem linear, conforme a Figura 7.

¹¹ Fonte: Machado (2018).

¹² O termo improvisadoras é utilizado para integrantes do Coletivo Substantivo e do NUMUT.

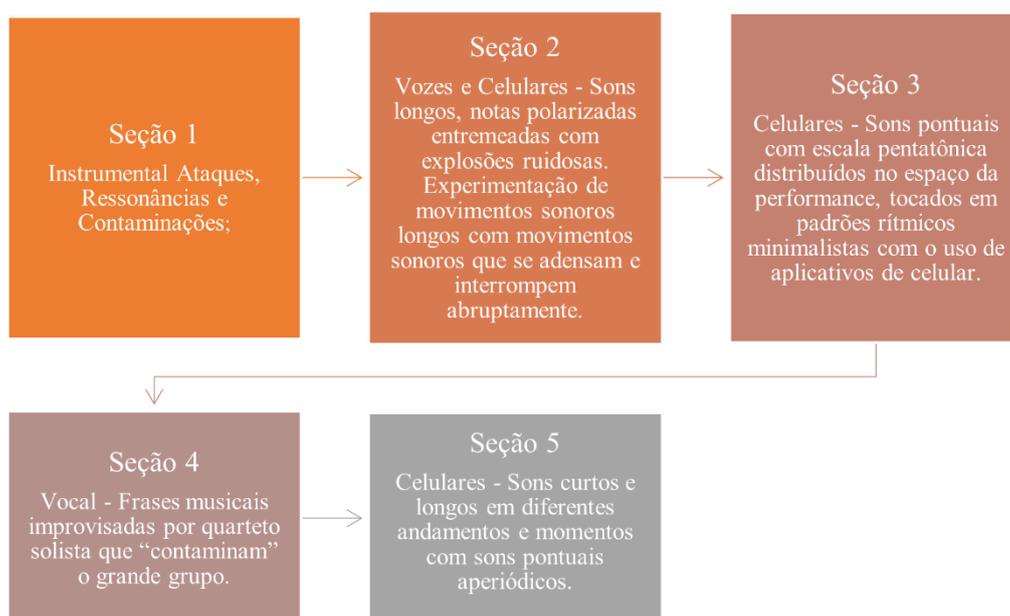


Figura 7 – Seções do Soma

Depois que os participantes do NUMUT explicaram o que significava cada seção, o Coletivo Substantivo decidiu experimentar em movimentos cada uma delas, tentando entender o que significariam, no movimento e na composição em tempo real, ataques, ressonâncias e contaminações, por exemplo. Assim, foi experimentado enquanto qualidade de movimento e como estrutura de jogo, o que essas categorias provocavam no corpo.

Após alguns encontros e práticas, se percebeu que algumas seções criavam conexões interessantes e outras não. Desse modo, ficou decidido que o Substantivo Coletivo iria criar as próprias estruturas de jogo que dialogariam com as seções criadas pelo NUMUT. Dessa forma, nas primeiras experimentações, foi feito um esboço de uma ordem de recursos que poderiam ser acionados e que seguiam uma ordem semelhante à das seções propostas pelos músicos. Nesse momento, foi entendido que esse combinado trazia uma previsão de cenas que enfraquecia o jogo. Além disso, surgiam coisas interessantes fora dessas estruturas para as quais não era dado espaço para desenvolver (porque não estava dentro da estrutura). Nesse sentido, por conta de algum estímulo ou provocação que surgia, apareceram desejos de acionar outras estruturas fora de ordem e, assim, o grupo se sentia muito engessado em ter a obrigação de seguir determinada ordem. Com base nesses apontamentos que não interessavam ao grupo, ficou decidido escolher os recursos de composição e jogo apresentados na Figura 8.



Contaminação

Criação de movimentos oriundos da experiência de se deixar contaminar por alguma proposta que outra improvisadora colocou em jogo (qualidade de movimento, direção, estrutura, linhas, formas, velocidade), seja decorrente de um músico ou dançarino.



Pilares em foco

Todos caminham e quando alguém propõe alguma ação compositiva os demais podem: parar e observar, ou 'comprar' a ideia e dançar junto.



Quedas e recuperação

Enquanto as improvisadoras caminham pelo espaço cênico podem adotar as ações de: desmoronar/cair lentamente no chão; interromper a queda de alguém; conduzir outra improvisadora ao chão; levar outra pessoa ao chão indo junto com ela; ajudar alguém que está no chão a levantar.



Movimentos contínuos e pontuados

Estrutura relacionada à proposta sonora de ataques e ressonâncias.



Relação com os músicos.



Relação com o público.

Figura 8 – Recurso dos jogos no SOMA¹³

Como resultado da união dos acordos entre os grupos Substantivo Coletivo e NUMUT, identificou-se que seguir uma ordem das seções ou dos recursos de jogo de forma estática não contribuía para que uma relação se estabelecesse. Assim, decidiu-se que, na composição em tempo real, essas estruturas iriam se diluir (sem deixar de existir) para serem acionadas de formas diferentes a cada apresentação. Isso significou que não haveria uma ordem a ser seguida, ou um momento em que, por exemplo, a seção 1 seria o momento de queda e recuperação proposta pelas improvisadoras. A relação estabelecida entre música e dança seria feita em tempo real, de forma que as estruturas poderiam ser acionadas (ou não) ao longo do trabalho, dando possibilidades de criação de acordo com o contexto, com o estado corporal específico de cada dia, com as imprevisibilidades singulares de cada acontecimento. Enfim, foi privilegiado a

¹³ Fonte: MACHADO, 2018.

interação criada no momento improvisado, e as estruturas serviriam para colaborar com o refinamento e estreitamento dessas interações.

Desse modo, a dramaturgia do trabalho abordava a interação entre música e dança, que se relacionam na tessitura de ações e sons em conexão com o tempo presente, não se restringindo a um tipo de interação, mas, sim, explorando e compondo diversas formas de contato, convívio, influências e afetos. Nesse sentido, grifo que as estruturas de composição direcionam as escolhas compositivas da improvisação na cena, mas não a enrijece; pelo contrário, aumenta as possibilidades de relação entre os corpos e criam uma infinidade de caminhos que dialogam com o que é proposto no trabalho. Assim, os recursos e ferramentas de composição apontam uma direção, mas não o caminho.

REFERÊNCIAS CITADAS

BOEL, Andressa. **Sobre pontos, retas e planos**. Uberlândia, 2014. Disponível em: <http://conectivonozes.blogspot.com/2012/09/exposicao-sobre-retas-pontos-e-planos.html>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CALDAS, Paulo. Notas sobre a restrição. In: BARDAWIL, A. (org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças; Funarte; Ministério da Cultura, 2010. v. 1. p. 13-15.

CONNECTIVO NOZES. **Sobre Pontos, Retas e Planos**. 1 vídeo (33:46 min). Publicado pelo canal Emiliano Freitas. Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F8wVPTuzmqk>. Acesso em: 23 jul. 2021.

FIADDEIRO, João. **Anatomia de uma decisão**. Ghost Edições: Portugal, 2017.

HARISPE, Leonardo Andrés Mouilleron. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LER. In: ORIGEM da palavra. [S.l.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/ler/>. Acesso em: 18 jan. 2021. LEVIN, Jordan. Merce Cunningham's Legacy: The Dance Goes On. **NPR**. org. 2011. Disponível em: <https://www.npr.org/2011/08/06/139021889/merce-cunninghams-legacy-the-dance-goes-on>. Acesso em: 18 jul. 2021.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da companhia Ormeo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

HERMANN, Dudude. Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança. **Dramaturgias**, Brasília, n. 8, p. 100-111, 21 set. 2018. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14971>. Acesso em: 5 jul. 2020.

INATTENTIONAL **Blindness-How Many Passes**. 1 vídeo (1:08 min). Publicado pelo canal Kiara Nelson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z-Dg-06nrc>. Acesso em: 18 jul. 2021

INTELIGÊNCIA. In: ORIGEM da palavra. [S.l.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/inteligencia/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

JOU, Graciela Inchausti. Atenção seletiva: um estudo sobre a cegueira por desatenção. 2006. **Psicologia**: o portal dos psicólogos. 10 out. 2006. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0305.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MACHADO, Nicolle. [**Registro do espetáculo SOMA: variações sobre o sensível**]. Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BqCwyzhHth6/>. Acesso em: 18 jul. 2021

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança**: como o dançarino cria propósitos para a cena. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. NUMUT. **Núcleo de Música e Tecnologia**. Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://www.numut.iarte.ufu.br/>. Acesso em: 9 jul. 2021.

TOURINHO, Lígia. Trio – Jogo Coreográfico: Processo de criação e performances. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 32 p. 115-127, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104299/59478>. Acesso em: 18 jul. 2021.