

IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff

MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

DIRETORIA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES

João Carlos Teatini de Souza Clímaco

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE

UNICENTRO

REITOR: Aldo Nelson Bona

VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza

PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil

COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel

COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski

VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DA UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali, Margareth de Fátima
Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Maria de Fátima Rodrigues,
Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha

GABRIELA DI DONATO SALVADOR SANTINHO
e KAMILA MESQUITA OLIVEIRA

IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central da UNICENTRO, Campus Guarapuava
Bibliotecária responsável: Vânia Jacó da Silva CRB 1544-9

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador
S235i Improvisação em dança / Gabriela Di Donato Salvador Santinho, Kamilla Mesquita Oliveira.– Guarapuava: UNICENTRO, 2013.
72p.

Bibliografia
ISBN

1. Dança. 2. Improviso. 3. Dança. I. Título. II. Oliveira, Kamilla Mesquita

CDD 20. ed. 792.62

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	07
O QUE É IMPROVISAÇÃO?	09
A ARTE DO IMPROVISO NA DANÇA: PERCURSO HISTÓRICO	13
A IMPROVISAÇÃO E O INCONSCIENTE DO ARTISTA	37
IMPROVISAÇÃO COMO PROCESSO CRIATIVO X IMPROVISAÇÃO COMO FINALIDADE	45
A Improvisação como processo criativo	47
A improvisação como finalidade	51
A IMPROVISAÇÃO NA EDUCAÇÃO: PROPOSTAS PRÁTICAS	59
Exercícios de Improvisação como parte do Processo Criativo	60
Exercícios de improvisação como linguagem cênica	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	71

INTRODUÇÃO

O assunto que abordaremos neste livro é de extrema importância para a arte contemporânea, em especial, no que tange às artes da cena (dança, teatro, performance e circo). A improvisação tornou-se uma importante aliada no estudo corporal, nas práticas de técnicas específicas de trabalho do artista cênico, nos processos criativos e nas composições finalizadas de inúmeros artistas – além, é óbvio, de ser um caminho de aprendizado aplicado na arte-educação de maneira a instigar a criatividade, a consciência corporal e percepções diversas nos alunos.

Assim, o que propomos neste texto é uma abordagem dinâmica, tentando passar pela multiplicidade da aplicação da improvisação nas artes da cena, em especial, no que tange à improvisação na arte voltada para a educação. Abordaremos diferentes autores e caminhos para essa discussão e proporemos alguns exercícios práticos que possam ajudar-nos na ilustração da teoria aqui discutida. Todavia, antes de iniciarmos a explanação é importante que o leitor tenha o corpo e a mente abertos para a leitura, entendendo que improvisar é, antes de tudo, deixar com que memórias, sensações e imagens fluam pelo corpo em forma de movimento e que não é, nem de longe, um trabalho simples como aparenta ser.

Em princípio, para o senso comum, a palavra *improvisar* indica algo feito às pressas, sem pensar, realizado de súbito. Porém, aqui a trataremos como sendo uma “inspiração de ocasião”, ou seja, algo que traz ao corpo movimentos carregados de informações graças às inspirações do “aqui e agora”. Entenderemos isso mais detalhadamente ao longo do texto. Dessa forma, trocaremos o senso comum pela profundidade da inspiração cinética, poética e sensorial que a improvisação nas artes da cena pode causar em quem a experiencia.

Improvisar pode ser um mergulho na consciência, na musculatura, na *psique*, nos ossos, nas memórias, nas sensações corpóreas e emocionais e pode nos trazer resultados diretos ou indiretos na prática das artes da cena, porém, de qualquer maneira, será sempre uma prática rica e repleta de possibilidades.

O QUE É IMPROVISACÃO?

Improvisar é uma palavra que comumente está relacionada ao nosso cotidiano, a como fazer algo de uma maneira “qualquer”, repentina, sem preparação prévia; uma alternativa rápida para contornar um erro. Em geral, o improviso se faz, quando o que era programado, por algum motivo, não deu certo, e, portanto, o improviso acontece como uma alternativa emergencial, porém não como um desejo, uma finalidade.

Essa pode ser uma visão geral e mais corriqueira do verbo “improvisar”, porém, no âmbito das artes, a improvisação faz-se necessária, tanto como fator integrante dos processos de criação, quanto também como uma finalidade – o improviso como a obra em si, como o resultado do processo.

Discutiremos com mais detalhes, ao longo deste texto, essas funções diversas do “improviso” nas Artes, mas antes de qualquer coisa, busquemos entender o que significa esse verbete, tão múltiplo em seus significados, dentro do âmbito específico da criação artística.

O fazer artístico está intimamente relacionado à necessidade expressiva do seu agente, ou seja, do artista, e dentro do processo de criação, é impossível que não se faça presente a espontaneidade do artista que, num primeiro momento, há de experimentar, testar, errar e acertar inúmeras vezes até que obtenha algum resultado minimamente próximo ao desejado, seja no papel,

na tela, na cerâmica, em uma cena teatral ou em uma coreografia. Enfim, em quaisquer das linguagens artísticas, o agente da criação passa por um período de experimentações e tentativas múltiplas.

No Improviso, a subjetividade e a espontaneidade do artista são flagrantes, pois é o momento em que, ainda desprovido dos posteriores refinamentos técnicos, ele se depara com sua matéria-prima bruta (constituída de seu suporte artístico somado às suas intenções artísticas), em pleno nascimento e, sem ter ainda como programar e pré-estabelecer o que será desenvolvido a partir de então, não lhe resta outra alternativa a não ser abrir-se às possibilidades que emanam daquele momento presente, que é algo inevitável no processo de criação de qualquer artista, em qualquer linguagem, visto que ele, embora possa ser posteriormente modificado, é inevitavelmente, em algum momento, concebido, sendo nesse instante de concepção que se estabelece uma relação intrínseca entre o artista e seu suporte, seus anseios e o tempo presente – o tempo real da criação, que pode ser considerado um momento de improvisação.

Etimologicamente, a palavra “Improviso” deriva do latim *IN PROMPTU*, “em estado de atenção, pronto para agir”, que vem de *IN*, “em”, mais *PROMPTUS*, “prontidão” que, por sua vez, origina-se de *PROMERE*, “fazer surgir”. Esse estado de prontidão do artista, no momento de surgimento da sua obra, caracteriza a ação do improviso na criação artística.

Conforme, já apontamos anteriormente, esse momento pode ser sucedido por diversos outros momentos de refinamento técnico, ou ainda, a obra pode se concretizar nesse único instante de improviso, constituindo-se desde já como obra artística.

[...] uma obra de arte improvisada é aquela que se forma em “tempo real”, ficando visível e/ou audível nela, ao constituir-se o seu corpo, a expressão direta de todos os “passos dados” pelo(s) artista(s). É, portanto na forma como lida com o tempo que a obra de arte improvisada difere das restantes obras de arte (DUARTE, 2007, s/p).

Dentre essas características marcantes de uma obra-de-arte improvisada, poderíamos apontar uma tolerância maior ao “erro”, visto que a experimentação é um elemento primordial do improviso, e que, dentre os “acertos”, fatalmente ocorreriam “erros”. Mas tais conceitos de “certo” e “errado”, dentro de uma

obra improvisada, não possuem um caráter hierárquico de “melhor” ou “pior”, afinal, todos os resultados são incorporados como integrantes da obra.

Outra característica marcante da obra improvisada é a sua efemeridade, visto ser uma arte presencial, na qual é elementar a presença física do artista, uma vez que ela existe apenas durante aquele espaço de tempo em que o público e a criação se comunicam. No momento seguinte, ela já não mais existe, pois possui um fim cronológico. A própria estética da obra improvisada estabelece-se como um processo criativo finito, de metafórico “nascimento-vida-morte”.

O improviso pode ocorrer em quaisquer das linguagens artísticas, porém, pela própria característica performática da obra improvisada, o corpo passa a ter um destaque importante nesse contexto. Ainda que o artista seja prioritariamente um musicista ou um artista plástico, quando se dispõe a realizar uma obra improvisada, suas ações corporais constituirão parte integrante da performance artística em questão.

O corpo do artista torna-se, portanto, o agente do ato improvisado, e no caso dos agentes da Dança e do Teatro, o corpo adquire, além do caráter de agente, também o caráter de suporte artístico. Na verdade, torna-se uma simbiose, pois o corpo do ator-bailarino é a própria obra, seja numa situação criativa de improviso ou não. Contudo, no ato criativo improvisado, tal simbiose torna-se ainda mais flagrante, visto que o agente e a obra – o corpo – são um elemento único em relação ao espaço, ao público e ao tempo presente.

Nas próximas páginas, trataremos justamente dessas especificidades da arte improvisada no contexto corporal, abrangendo a arte da Dança, na qual o bailarino, por meio do seu próprio corpo e movimentos, realiza o ato criativo improvisado, que faz emergir dessa dinâmica relação entre corpo e tempo presente, o fascinante surgimento de uma obra artística improvisada.

A ARTE DO IMPROVISO NA DANÇA: PERCURSO HISTÓRICO

A Dança é tida como uma das mais antigas linguagens artísticas, tendo sua origem cronologicamente associada ao surgimento da humanidade. Afinal, o homem sempre utilizou o próprio corpo e seus movimentos para expressar seus sentimentos e emoções.

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.

No âmbito das danças étnicas, cujas origens são remotas e diretamente relacionadas ao surgimento de civilizações e culturas específicas, o improviso também está sempre presente, porém percebemos nesse caso, a existência de determinadas matrizes de movimento características de determinadas danças; ou ainda, dentro de uma mesma dança, existem matrizes de movimento específicas, por exemplo, algumas para homens e outras para mulheres.

Enfim, com o passar do tempo e o refinamento dessas danças, ainda que de origens arcaicas, foi havendo uma necessidade de codificação de alguns elementos, tendo em vista a afirmação de uma determinada identidade cultural,

e dentro dela, algumas outras identidades, tais como o gênero, ou ainda, a função social estabelecida naquele contexto. Por exemplo, a movimentação de um sacerdote passa a ser diferenciada (com certo grau de codificação) da movimentação de uma pessoa em processo de cura. Pelo próprio processo de organização social e/ou religiosa, as danças de cunho cultural também passam a ter algum tipo de organização e codificação, mantendo, porém, um grande espaço para a ação do improviso.

Outro fator interessante a ser notado nesse processo histórico de codificação da Dança, é a própria percepção, pelo homem, do poder de expressividades múltiplas do corpo humano em movimento. O homem passa a utilizar o próprio corpo e a Dança para fins específicos, de acordo com as necessidades pungentes, inicialmente relacionadas às crenças religiosas e fins ritualísticos. Ou seja, o homem passa a codificar os seus gestuais na criação de danças específicas – para a chuva, para a colheita, para uma cerimônia de casamento ou para um rito de cura – por necessidades específicas, sejam elas expressivas e/ou identitárias.

[...] muito antes de a dança se tornar uma arte complexa, já o homem primitivo tinha gosto em se mover, girar, andar e bater o pé ritmadamente, tal como as crianças o fazem hoje em dia. Consciente da ação das poderosas forças da natureza, o homem primitivo submeteu os seus gestos a uma expressão determinada, na esperança de apaziguar tais forças ou de, assim, as dominar (ANDERSON, 1987, p. 7).

De fato, para o estabelecimento da Dança como linguagem expressiva, fez-se necessária a codificação, e embora, algumas danças, tais como aquelas de cunho étnico, cultural e ritualístico nunca tenham perdido a ação do improviso em sua constituição, durante muito tempo a dança ocidental, em especial, a dança de cunho teatral, manteve-se quase que exclusivamente como uma dança extremamente codificada.

Por exemplo, no processo de evolução do Balé, o improviso foi tendo cada vez menos espaço. As danças sociais da corte europeia, que já eram bastante codificadas, com a definição de movimentos e espacialidades, deram origem aos “Balés de Corte”, surgidos no século XV, na Itália, que já se caracterizavam como uma linguagem amplamente ensaiada, com desenhos espaciais muito bem programados. Mais tarde, evoluíram para a técnica do Balé Clássico, o qual

começa a se definir de maneira cada vez mais codificada a partir do surgimento da Academia Real de Dança, na França, em 1661. A partir de então, o Balé vai se configurando como uma forma de Dança na qual, em geral, os movimentos e coreografias são extremamente codificados.

O Improviso, como resultado artístico, foi praticamente banido das Danças Teatrais, no Ocidente, durante todo o período no qual predominou a Dança Renascentista e Romântica – o Balé, sendo que apenas com o advento da Dança Moderna, é que têm início, ainda de maneira tímida, as inserções de cenas de danças improvisadas no contexto da Dança Teatral.

Façamos aqui uma rápida consideração acerca da terminologia “Dança Moderna”. Trata-se de um período posterior ao Romantismo na Dança, havendo, no entanto, controvérsias entre os historiadores da área, em relação a esse termo.

A designação *modern dance* nunca agradou a ninguém, nem a críticos, nem a coreógrafos, nem a historiadores da dança. Todavia, ela manteve-se, e ainda não se encontrou uma designação melhor. Tão pouco se tentou encontrar uma definição concisa para aquilo que a *modern dance* exatamente é, ainda que o historiador, perante a necessidade de uma definição, possa dizer que ela é uma forma de Dança Teatral do Ocidente que se desenvolveu quase completamente alheia à tradição balética (ANDERSON, 1987, p.117).

Muito além de uma questão de cronologia, a Dança Moderna é, essencialmente, um movimento de valorização do individualismo artístico, que encoraja os bailarinos a fomentarem estilos. Uma das precursoras desse movimento conhecido como “Dança Moderna” foi a bailarina Isadora Duncan; que, certa vez, ainda adolescente, teve a audácia de adentrar o escritório do empresário de teatro Augustin

Isadora Duncan (EUA: 1877 – 1927), bailarina norte-americana, cuja proposta de dança era algo completamente diferente do usual, com movimentos improvisados, inspirados nos movimentos da natureza: vento, plantas, etc. Os cabelos meio soltos e os pés descalços também faziam parte da personalidade profissional da dançarina. Isadora consolidou sua carreira na Europa e morreu de maneira trágica, na cidade de Paris, em um acidente de carro conversível, quando a sua echarpe ficou presa a uma das rodas, enforcando-a.

Daly e anunciar: “Descobri a dança. Descobri a arte que há 200 anos tem andado perdida” (ANDERSON, 1987, p. 89).

Essa afirmação, digamos um tanto audaciosa de Duncan, de certa forma, refletia o desejo da bailarina de vanguarda de quebrar os paradigmas vigentes de uma dança de rígida codificação. A expressão “descobri a dança”, pode ser lida num sentido mais subjetivo, de “descobrir a própria dança” – o que nos traz uma das prerrogativas presentes na Dança Moderna, na qual os bailarinos, na busca pela liberdade criativa, dançam a partir de suas próprias subjetividades, criando danças carregadas de idiossincrasias e, muitas vezes, como o foi o caso de Isadora Duncan, dando espaço a trechos de improviso, o que era intitulado como Dança Livre – uma dança desprovida de códigos pré-estabelecidos, guiada principalmente pela expressão das emoções, pelo “sentir da música” e pela liberdade de movimentos muito simples. Porém, não se tratava de um dançar de “maneira qualquer”. Pelo contrário, apesar da simplicidade de suas apresentações, Isadora Duncan impressionava suas plateias, visto o grande domínio de musicalidade e de dinâmicas de movimento que demonstrava.

O programa-tipo de Duncan consistia em danças para mímica clássica, executadas num palco vazio, forrado com cortinas azuis. Usava túnicas simples ou mantos, e dançava descalça. Os seus movimentos básicos limitavam-se ao passo, à corrida e ao salto. Excetuando a utilização ambiciosa de partituras de Beethoven, Wagner e Gluck, tudo isso não parece ser grande coisa; não obstante, o efeito era aparentemente espetacular, graças ao seu conhecimento profundo de dinâmica, das propriedades do movimento e das sutilezas rítmicas (ANDERSON, 1987, p. 90).

Isadora ousou dançar de uma maneira relativamente simples e livre, num período em que as plateias estavam extremamente acostumadas com performances grandiosas, cheias de ricos cenários e figurinos, de coreografias repletas de codificação e virtuosismo técnico. Naturalmente, Duncan recebeu críticas árduas, mas também encantou um público que entendia o ato de dançar com tamanha liberdade como algo entre o inusitado e o poético.

É interessante notar que embora fizesse, de fato, o uso da liberdade dos movimentos, Duncan tinha um grande domínio sobre eles, o que lhe possibilitava dançar sem o apoio de códigos pré-estabelecidos, mas com o suporte de conhecimentos de dinâmicas do movimento e uma grande capacidade de leitura corporal da música. Sabe-se que a bailarina teve uma formação bastante

eclética em dança, passando pelas danças de salão até o Delsartismo. Toda essa formação múltipla possibilitou um vocabulário corporal e um domínio das propriedades do movimento que lhe possibilitavam a execução de danças expressivas sem a necessidade de uma extrema codificação.

Todo esse vanguardismo estético de Isadora Duncan e outras precursoras da Dança Moderna, de certa maneira, abriram caminho para novas perspectivas da Dança Teatral, havendo, a partir de então, a valorização a individualidade artística, a fuga de códigos pré-estabelecidos e o encorajamento à fomentação de estilos pessoais na Dança.

De fato, o início da Dança Moderna traz obras carregadas de identidades artísticas muito pessoais, afinal, são propostas que nasceram do desejo fremente daquele determinado artista de quebrar com os paradigmas anteriores. Por outro lado, tais idiosincrasias acabaram por criar novos paradigmas, novos códigos rígidos e, por consequência, a necessidade de uma nova fuga deles.

De fato, foi o que aconteceu no início da Dança Moderna, na qual foram surgindo diversos agentes da Dança, com propostas técnicas inovadoras. Nesse turbilhão de novas vertentes, o bailarino passa a ter a possibilidade de vivências múltiplas e escolha das propostas de trabalho que mais se adéquam ao seu contexto e aos seus desejos como artista.

Citamos aqui Isadora Duncan, por ser uma das precursoras desse movimento de Dança Moderna, que de fato, influenciou o florescimento de uma liberdade expressiva nessa forma de arte. Mas ainda assim, o ato do improvisado na Dança – nosso foco de estudo – teve pouco espaço no período da Dança Moderna, já que ela ainda estava centrada nos preceitos técnicos e nos novos códigos que surgiam com o trabalho dessa gama de novos

Delsartismo é um sistema de estudo do movimento criado por François Delsarte (França: 1811-1871), que pretende fazer um exame científico da forma como as emoções e as ideias se refletem em poses e gestos humanos.

Ruth St. Denis (EUA: 1879–1968) foi uma das pioneiras da Dança Moderna, conhecida pela introdução de estéticas marcadas pelo exotismo e pelas influências orientais ao trabalho da Dança Teatral. Foi co-fundadora da Escola Dennishawn, a qual teve notáveis figuras da Dança Moderna como alunos, tais como Martha Graham e Doris Humphrey.

Ted Shawn (EUA: 1891 - 1972) foi um dos pioneiros bailarinos dentro da Dança Moderna Americana. Além de ser co-fundador, juntamente a Ruth St. Denis, da Escola de Dança Dennishawn, ficou conhecido também pelo seu inovador trabalho, na época, em criar uma companhia exclusivamente masculina de Dança.

Martha Graham (EUA: 1894 - 1991) foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da Dança Moderna. Sua técnica de trabalho era voltada para a respiração, inspiração-contração, expiração-relaxamento. As suas contribuições transformaram essa forma de arte, revitalizando e difundindo a dança ao redor do mundo.

Doris Humphrey (EUA: 1895-1958) foi uma das maiores figuras da dança moderna. Atuou como artista, professora, coreógrafa e teórica. Sua técnica era baseada principalmente na utilização do peso corporal, explorando as nuances de queda e recuperação.

vanguardistas, tais como Ruth Saint Dennis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey e tantos outros que foram desenvolvendo técnicas próprias e ampliando as possibilidades expressivas da Dança Teatral, ainda sob a perspectiva de códigos pré-estabelecidos, embora muitos deles tenham surgido durante estudos corporais em situação de improvisação.

Na dança moderna a improvisação foi um recurso amplamente utilizado durante o processo de criação. Eram realizadas experimentações com foco em investigar outras formas do corpo se mover distintas do balé clássico. Esses processos se consolidavam em produtos específicos, em coreografias predeterminadas levadas ao público. Com o passar dos anos, esses processos começaram a se formalizar, a ponto da dança moderna codificar movimentos e composições da dança. A partir de então seus processos passaram a atuar entre recombinações desse campo de possibilidades pré-instaurado, entre movimentos codificados, relacionados a algum tema tratado na obra cênica (NOVAK, 1997, p. 03).

Uma abordagem interessante nessa perspectiva da Dança Moderna é a Dança Educativa Moderna, de Rudolf



Figura 1: Isadora Duncan

Fonte: <http://www.duncandancers.com/directory.html>



Figura 2: Ted Shaw e Ruth St Dennis

Fonte: <http://lib-anubis.cair.u.edu/About/collections/SpecialCollections/Buckley/>



Figura 4: Martha Graham

Fonte: <http://mundodadanca1.blogspot.com>



Figura 5: Doris Humphrey

Fonte: beyondthenotes.org

Laban, na qual é desenvolvido todo um sistema de análise do movimento, tendo em vista a utilização espacial, as variações de tempo e dinâmica do movimento. Esses estudos das propriedades do movimento influenciaram o trabalho de Dança Teatral de alguns agentes da Dança Moderna, dentre os quais, poderíamos destacar a bailarina Mary Wigman.

As contribuições de Laban se propagaram por todo o período posterior à Dança Moderna, e continuam influenciando significativamente os agentes da Dança Contemporânea, tanto na Dança Teatral, como também nas perspectivas educacionais da Dança, as quais trataremos com mais detalhes mais adiante.

É importante destacar que todo esse arsenal de possibilidades múltiplas de utilização do movimento corporal a partir dos estudos de Laban constitui uma ferramenta muito interessante e muitíssimo utilizada nos processos de improvisação em dança.

Retomando o percurso histórico, podemos afirmar que, o improvisado na dança, passa a ser mais valorizado a partir do movimento chamado Arte Pós-Moderna, que surgiu, *a priori*, em outras linguagens artísticas, mas acabou por influenciar a linguagem da Dança. Dentre essas influências dos demais universos artísticos, poderíamos destacar as *Performances* e os *Happenings*.

O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distingue da performance, na qual não há participação do público). Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts,

Rudolf Laban (Áustria-Hungria: 1879-1958), dançarino, coreógrafo, considerado o maior teórico da dança, do século XX, e "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

Mary Wigman (Alemanha: 1886-1973) foi uma bailarina e coreógrafa alemã, considerada uma das pioneiras da Dança Expressionista. Discípula de Rudolph Laban, é considerada uma das mais importantes figuras da Dança europeia, sendo seu trabalho reconhecido por trazer à cena, uma profunda e densa expressividade relacionada aos dramas existenciais.

Pós-modernidade é o estado ou condição de ser pós-moderno - depois ou em reação àquilo que é moderno. A Arte Pós-Moderna surgiu como um movimento de quebra dos paradigmas construídos pela Arte Moderna, propondo novas estéticas que propiciassem uma maior democratização das artes. Cronologicamente, poderíamos situar esse movimento entre as décadas de 50 e 60.

lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os “atores” não são profissionais, mas pessoas comuns. (Itaú Cultural, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647).

Toda essa audaciosa liberdade criativa propiciada pelos *happenings* influencia alterações muito significativas dentro dos paradigmas artísticos, não sendo mais imprescindíveis os roteiros e ensaios, além de haver uma intensa democratização do fazer artístico, que passa a ocupar os mais diversos Espaços (ruas, comércios, etc.), ficando ao alcance dos mais variados públicos e acolhendo a sua participação no fazer artístico. Tanto a fruição quanto o fazer artístico tornam-se mais democratizados, ficando ao alcance de qualquer pessoa que esteja presente naquele local e naquele momento presente – no Espaço/Tempo da ação artística.

A década de 60 foi, dessa maneira, definida pelo crítico brasileiro Mario Pedrosa.

Merce Cunningham (EUA: 1919 - 2009) foi um bailarino e coreógrafo norte-americano. Possuía como características marcantes de sua dança, o caráter experimental e o estilo vanguardista. Entre seus colaboradores, figuram grandes nomes da arte pós-moderna, tais como John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg.

Foi um período em que “a arte como exercício experimental da realidade” era o lema dos artistas, principalmente dos norte-americanos, que deram início a esse movimento. Na dança, muitos experimentos aconteciam em tempo real, ou seja, a apresentação do trabalho de determinado artista ou grupo era a própria improvisação, mostrando ao público o experimento como resultado estético. Assim, instaurou-se um novo conceito de estética, a estética do aleatório.

Um dos agentes da dança, desse período, que se destaca por apresentar em seus trabalhos as características da estética do aleatório foi o coreógrafo Merce Cunningham, cujas propostas inovadoras de agregação da arte da Dança

a trabalhos de artistas visuais e musicais de vanguarda, na época, tais como Andy Warhol e John Cage, trouxeram uma nova concepção de Dança, rompendo, inclusive, com paradigmas da Dança Moderna, e ampliando a capacidade expressiva do corpo que, livre da necessidade de significação prévia, pode se expressar pela própria ação do movimento. O corpo torna-se expressividade, torna-se Dança por si próprio, e essa libertação de uma temática e de uma significação prévia, acaba por abrir espaço a ações corporais mais espontâneas.

Merce Cunningham e outros artistas mantiveram o foco coreográfico no movimento, o qual não tinha um significado simbólico determinado ou intenção comunicativa legível. Esses coreógrafos reivindicam mudanças radicais na Dança Moderna, libertando-a do psicologismo e envolvimento social dos estilos anteriores e permitindo ao público grande liberdade de interpretação da dança. Cunningham tenta criar uma forma de dança onde qualquer movimento pode ser chamado de dança e na qual a dança não tem que representar nada a não ser ela mesma como ação física humana (NEDER, 2005, p. 8).

Nos palcos, os dançarinos de Merce Cunningham também experimentavam propostas de movimentos em sequência não linear, ou aleatória, mudando a ordem das sequências pré-estabelecidas, e deixando o acaso, o aleatório... agir na cena:

Cunningham pode preparar antecipadamente uma imensidade de hipóteses de movimento, mais do que ele necessita para uma obra, e depois decidir, atirando uma moeda ao ar, quais as sequências que vão surgir, de fato, nessa obra. Ou poderá criar obras em que um dado número de episódios pode ser executado segundo uma ordem qualquer (ANDERSON, 1987, p. 131).

Em algumas linguagens artísticas, a palavra “improvisação” não é usada, sendo substituída por outras, tais como, “aleatório” ou “acaso”. Aliás, essas palavras aparecem também na dança, principalmente, com o coreógrafo Merce Cunningham.

Para a definição desses jogos de acaso, Cunningham utilizava os mais diversos meios, brincando com jogos de sorte dos mais simples, desde um simples sorteio ou um cara-ou-coroa, até a utilização de técnicas mais sofisticadas, baseadas em oráculos milenares, como, por exemplo, o I Ching.

“I Ching” pode ser compreendido e estudado tanto como um oráculo quanto como um livro.....

de sabedoria. A consulta oracular é feita com 50 varetas (originalmente de mil-folhas, uma planta sagrada), das quais uma é separada e as outras 49 manuseadas, seguindo seis vezes a mesma operação matemática, para a obtenção da resposta. Dessa manipulação, resultam uma linha *firme* ou uma linha *maleável*, que podem ser móveis. As linhas firmes são resultado da obtenção dos números 7 ou 8, e as maleáveis vêm dos números 6 ou 9. Desses, 6 e 9 correspondem a linhas móveis que, por estarem prestes a mudar, têm importância na interpretação.

Um dos métodos consistia em criar e fazer os dançarinos aprenderem certo número de sequências de movimento cuja ordem de execução numa noite poderia ser inteiramente diferente daquela da noite anterior. A escolha poderia ser feita através de cara-e-coroa, de um diagrama do I-ching ou de sorteios aleatórios (SILVA, 2005, p.106).

Cunningham via na utilização do acaso, uma possibilidade de abrir espaço criativo a outras possibilidades: uma fuga ao comum, ao que o corpo e a mente fazem normalmente. Os padrões mentais, comportamentais e mesmo os padrões criativos tendem a se repetir continuamente, e o acaso viria como uma quebra desses padrões, revelando ao coreógrafo/bailarino novas possibilidades, as quais, guiando-se unicamente pela consciência, talvez nunca fossem deslumbradas.

[...] o acaso pode revelar ao coreógrafo modos de conjugação de movimentos que, de outro modo, a sua mente nunca teria imaginado; o nosso consciente é, em certa medida, escravo do hábito, prisioneiro dos padrões de pensamento que se vão adquirindo ao longo da vida. Ao utilizar o acaso na coreografia, é possível descobrir combinações de movimento agradáveis, que o nosso consciente, por si só, não teria de outro modo imaginado (ANDERSON, 1987, p. 131).

Cunningham centrava todo seu trabalho criativo nas possibilidades expressivas do corpo, que é seu mote e fim

criativo. E essa forma de pensar a criação, embora seja aparentemente simplória, pois se liberta da necessidade de contextos prévios, torna-se extremamente inovadora e revoluciona o fazer artístico em Dança da época.

Não existe pensamento nas minhas coreografias. Eu trabalho sozinho por um par de horas cada manhã em meu estúdio. Apenas experimento coisas. E meus olhos capturam alguma coisa no espelho, ou meu corpo capta alguma coisa que parece interessante; então eu trabalho sobre isso. [...] Eu não trabalho sobre imagens ou idéias, eu trabalho através do corpo. (TOMKINS, 1965 apud NEDER, 2005, p. 9)

Todo esse vanguardismo de Cunningham e a sua ênfase na valorização do próprio corpo do ator/bailarino como mote da criação influenciou trabalhos posteriores que, baseados nessa premissa de que o corpo e seus movimentos são por si só comunicantes, e que de que esse corpo poderia, sem a necessidade da codificação coreográfica, expressar-se no tempo real da criação, caracterizando assim, uma valorização do próprio ato do improvisado na Dança.

Citaremos agora, algumas outras linhas de trabalho na área da Dança, estruturadas por agentes da Dança que se encontram, tal como Cunningham, nesse limiar entre a Dança Moderna e a chamada Dança Pós-Moderna. Seus trabalhos se baseiam consideravelmente ou totalmente no Improvisado e na busca pelo conhecimento das possibilidades corporais. Iniciemos falando da coreógrafa americana Ana Halprin, que via no improvisado uma maneira de desenvolvimento criativo pessoal e de possíveis interações entre os bailarinos.

Através da improvisação, Halprin estendeu a noção modernista de “subjetividade”. Enquanto a subjetividade era formalmente aplicada à investigação do coreógrafo, no trabalho improvisacional cada dançarino explorava sua própria subjetividade. Ela

Dança Pós-Moderna é o nome dado ao movimento de Dança posterior à Dança Moderna, que tem como características a quebra de paradigmas instaurados pela Dança Moderna, inaugurando um período de amplas experimentações, pautadas na ideologia da antiarte.

dizia que se voltou para a improvisação para descobrir “como você pode se mover se você não é Doris Humphrey e você não é Martha Graham, mas você é apenas Anna Halprin” (NEDER, 2005, p. 10).

Essa valorização do próprio bailarino como agente da criação coreográfica foi algo, de fato, revolucionário no contexto artístico da época. Além dessa democratização do papel do criador, Halprin via, no improviso, também uma possibilidade de integração entre o expectador e o processo de criação da obra.

Ela (Halprin) também viu na improvisação uma maneira de incluir o público na performance, superando a tradicional divisão dos participantes da performance entre “especialistas e observadores”. Porque os coreógrafos usam tipicamente a improvisação só nos ensaios para ajudar a construção do produto que se exibirá diante do público. Em outros termos, a improvisação tem a possibilidade de tornar o processo visível ao público. (NEDER, 2005, p. 10).

Cinestesia: Conjunto de sensações pelas quais são percebidos os movimentos musculares cujos estímulos provêm do próprio organismo.

Halprin sempre enfatizou, junto a seus alunos, o sentido da experimentação direta do movimento, instruindo-os a experimentarem a “percepção cinestésica” e o senso de mudança das configurações dinâmicas do corpo. Combinando métodos de improvisação com concepções de uma base natural de movimento, ela contribuiu para um conceito de Dança baseado na interação e nos impulsos do corpo.

Outro nome interessante a ser citado, e que também baseou muito do seu trabalho na improvisação, nos estudos de cinesiologia e nas técnicas de desenvolvimento da conscientização corporal, foi o bailarino e coreógrafo Erik Hawkins (EUA: 1909 – 1994), que desenvolveu uma filosofia de treinamento do corpo que enfatizava as sensações do

movimento combinadas com técnicas baseadas em princípios científicos e filosóficos.

Para Hawkins o corpo era tanto um instrumento natural, sujeito às leis da gravidade e movimento, como um meio de experimentar o mundo. [...] Consequentemente seu treinamento enfatizava a consciência cinestésica, a sensação do movimento ocorrendo nos músculos e articulações, de tal maneira que o corpo pode ser usado eficientemente e sem esforço nem pressão. Ao mesmo tempo, o dançarino deve “pensar-sentir”, expressão de Hawkins para um estado de “consciência intelectual e experiência sensorial (BROWN apud NEDER, 2005, p.11)

Combinando a cinesiologia com a experiência do “sentir”, Hawkins sugere um caminho de reconciliação entre a técnica da dança e a sensação de dançar que, obviamente, pode ser experienciada por meio de uma dança codificada, coreografada. Ele via também, e principalmente, no improvisado, uma oportunidade do corpo vivenciar de uma forma mais livre e intensa essa sensação do movimento dançado – de um corpo inteiro e presente, que se expressa em momento real, aliando ao mesmo tempo, a cinestesia do movimento, o domínio muscular do corpo, a interação com o tempo, com o espaço, e todas as escolhas criativas necessárias para lidar com todos esses elementos em tempo real.

O espectador está assistindo a pessoas de verdade, “pressionadas” pelos eventos e o tempo. Isso é improvisação. Nenhum participante está totalmente sob ou fora de controle (NEDER, 2005, p.5).

Além dos agentes da Dança citados acima, faz-se importante mencionar também os coletivos artísticos formados por bailarinos e coreógrafos com o interesse comum na investigação e experimentação da Dança, buscando criar juntos, nesse sentido, circunstâncias mais flexíveis de atuação cênica que possibilitassem esse caráter experimental. Um dos mais significativos exemplos dessas formas de organização foi o *Judson Church Group*.

De 1962 a 1964 o grupo apresentou 16 “concertos” na Igreja Greenwich Village na Washington Square, NY. Qualquer pessoa que quisesse apresentar uma peça, vinha a uma reunião onde todos decidiam coletivamente qual seria o programa daquele concerto. Mais de 40 artistas, predominantemente coreógrafos, mas também artistas visuais e músicos, mostraram seus

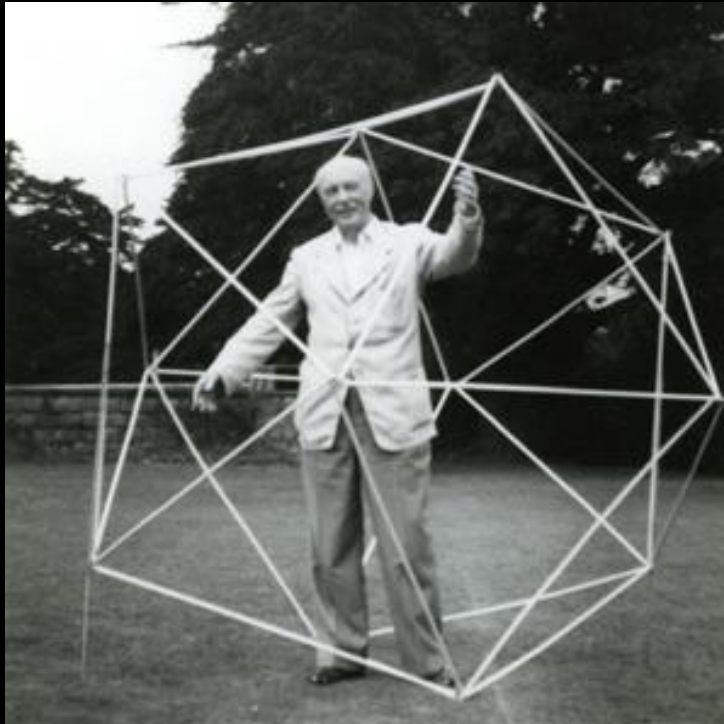


Figura 6: Rudolf Laban

Fonte: arteeducacaoemquestao.blogspot.com

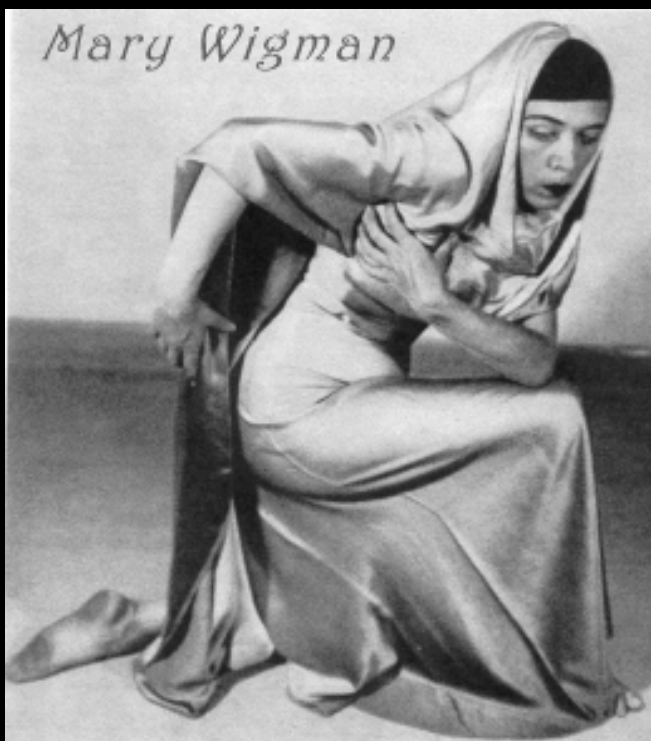


Figura 7: Mary Wigman

Fonte: snakeskin.com



Merce Cunningham and dancers of the Ballet de l'Opéra national de Paris, 1973. Photo by Babette Mongolte
Courtesy of Cunningham Dance Foundation

Figura 8: Merce Cunningham e Estudantes

Fonte: <http://analise critica.wordpress.com/2010/10/24/merce-cunningham/>



- photo by peter larsen

Figura 9: Anna Halprin e Estudantes

Fonte: <http://www.annahalprin.org/classes.html>

trabalhos durante esse período, trabalhos que apresentavam uma ampla gama de concepções estéticas, mas sempre caracterizados pela experimentação com o movimento e as distintas formas de estruturá-lo. Os dançarinos investigavam movimentos cotidianos, usando estruturas improvisacionais e indeterminadas, pegando ideias emprestadas dos esportes, artes visuais e teatro. (NEDER, 2005, p.14).

Um dos integrantes desse grupo, que merece uma atenção especial em nosso contexto, haja vista o enfoque dado por ele ao improviso na dança, é Steve Paxton, a quem é creditada a criação de uma importante Técnica de Dança baseada no Improviso – o Contato e Improvisação. Paxton teve seus primeiros contatos com dança na Universidade, em Tucson, Arizona, onde atuava como um habilidoso ginasta, quando, a convite de uma amiga, começa a estudar dança, com o intuito inicial de aprimorar seus saltos de ginasta, mas acaba se apaixonando pelo novo universo.

Tendo aulas com grandes nomes da dança moderna, como Cunningham e José Límon, passou a atuar como bailarino profissional, em momentos diferentes, nas companhias desses dois coreógrafos. A partir dessas experiências como bailarino-intérprete, passa a elaborar seus questionamentos sobre a dança e a formular as bases de seu próprio trabalho.

Paxton traçou alguns de seus conceitos a partir de críticas ao trabalho de Cunningham. Ele sentia que uma das fraquezas de Cunningham era sua recusa em indicar aos dançarinos como dançar o material coreográfico, apenas indicando os elementos formais da qualidade de movimento. Outra crítica era a estrutura hierárquica da companhia, que Paxton sentia impregnar tanto atuações quanto ensaios. O início da dança moderna – o trabalho de Isadora Duncan e mais tarde a análise do movimento de Rudolf Laban – prometiam liberdade e igualitarismo, pensava ele. Décadas mais tarde, onde quer que olhasse, mesmo

Steve Paxton (nascido em 1938) é um bailarino e coreógrafo americano que, entre muitas atividades dentro da dança contemporânea, criou a Técnica Contact Improvisation.

na companhia mais radical e democrática, ele ainda via “estrelismo” e sistemas ditatoriais (NEDER,2005, p. 20).

Paxton passa a receber tanto elogios quanto severas críticas. Muitos o admiram por sua postura aberta, ainda que muito séria de trabalho, além da estrutura democrática de seus grupos. Por outro lado, muitos o criticam, argumentando serem, seus espetáculos, tediosos e com frágeis estruturas estéticas. Contudo, no geral, o bailarino americano constrói uma figura respeitada dentro do cenário da dança de sua época, sobretudo, pelo grande domínio das qualidades de movimento.

É um prazer surpreendente observar Paxton experimentando as relações entre as partes do corpo, e imagens de estados corporais como força e doença. [...] Se vê combinações e atitudes corporais que são inusitadas na dança, às vezes até para outra atividade ou cultura. Ainda assim eles parecem agradáveis, satisfatórios, orgânicos, não como imagens copiadas de posturas estranhas, mas como movimentos e posições atingidas no curso de um fluxo inteligente e sem censura de peso e energia através dos ossos e sistema muscular. Às vezes se reconhece imagens de outros contextos: esportes, medicina, balé, embriaguez, dança moderna, escultura, pintura, natureza. Mas a imagem é fugaz. O que permanece é um contínuo senso do potencial corporal em inventar e descobrir, em recuperar o equilíbrio, depois de perder o controle, em recobrar o vigor a despeito da dor e desordem. Steve Paxton dançando nos diz que, para todos esses problemas, perigos, inconsistências, o mecanismo humano é também uma grande e elegante máquina. Nos lembra que a graça do corpo reside no seu extraordinariamente variado repertório de capacidades. (BANES apud NEDER, 2005, p. 21)

Em 1970, juntamente com Yvonne Reiner, Trisha Brown e outros, Paxton fundou um coletivo de performance chamado *Grand Union*, que realizou diversas performances de caráter experimental em estúdios e universidades, tendo como enfoque principal a improvisação diante do público.

Baseado nessa experiência, ele passa a ocupar-se de estabelecer uma estrutura formal de improvisação menos anárquica do que a que usavam na *Grand Union*. Como primeiro ensaio interessante dessa tentativa de organização de uma estrutura de improvisação em dança, surge o espetáculo *Magnesium*, realizado em 1972, na Universidade de *Oberlin College*, com a atuação de Paxton

e mais onze alunos. Essa performance e o ano de 1972 tornaram-se as marcas referenciais de início cronológico do Contato e Improvisação.

Dançada sobre um chão coberto por tatames, os homens circulavam pelo espaço, se chocavam uns contra os outros, caíam, rolavam, se levantavam para lançar-se no espaço novamente. Os performes não focavam a atenção no público, mas sim em suas quedas e impulsos. As quedas pareciam repentinas e selvagens, mesmo assim era evidente que ninguém se machucava, pois se notava um ativo controle dos performers em suavizar o impacto com o chão através dos rolamentos. A performance terminava com cinco minutos do que Paxton chamava de “standing meditation” todos de pé, de olhos fechados, observando os reflexos do corpo trabalhando sutilmente para manter a vertical depois de toda a agitação. Contato improvisadores costumam a referir-se a Magnesium como o marco do C.I., antes da forma ser batizada (NEDER, 2005, p. 22).

Nesse mesmo ano de 1972, como já havia passado por diversas universidades no período de atuação com o grupo *Grand Union*, Paxton convida entre 15 a 20 estudantes dessas universidades para viverem e trabalharem juntos durante duas semanas, somente dando em troca, os gastos com a alimentação. Durante esse período de imersão desse grupo, estabeleceram-se as bases estruturais do sistema de movimento Contato e Improvisação.

Nesse experimento, arriscado e imprevisível, resguardados apenas por um imenso tatame de ginástica olímpica, provaram momentos extremos que iam desde lançar-se no vazio sobre o corpo do outro, até o que Paxton chamou por muitos anos de *small dance*, a micro-dança dos reflexos do corpo fazendo pequenos ajustes na postura vertical (NEDER, 2005, p. 22).

E em que consiste esse sistema de movimento? O Contato e Improvisação é, geralmente, desenvolvido em duplas, embora possa ser realizado com mais pessoas, baseando-se no encontro desses corpos e nos “jogos relacionais”, que eles desenvolvem entre si. O toque, o contato anatômico das regiões corporais, os apoios, os impulsos, as alavancas de movimento, enfim, de maneira improvisada esses corpos se relacionam entre si, e de maneira quase simbiótica, vão construindo, em tempo real, uma dança única.

Seus fundamentos (Contato e Improvisação) dão origem a uma forma de dança espontânea, sensorial e física na qual duas ou

mais pessoas, brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado (NEDER – 2005, p. 04).

Dentro de uma dinâmica de Contato e Improvisação, os corpos dos bailarinos estão totalmente presentes, abertos e atentos às possíveis relações entre esses corpos, e também com os fatores Tempo e Espaço. É imprescindível que haja esse jogo de relações, nos mais diversos âmbitos, entre os bailarinos, pois a partir desse jogo, eles são capazes de se comunicar corporalmente entre si, e de estabelecer, no caso de uma performance para terceiros, um jogo também de comunicação com o público, que entra no jogo dos bailarinos e passa a coparticipar dessas relações.

O espectador não olha através dos dançarinos para a mente e suas estéticas. Raramente alguém olha aos dançarinos e suas escolhas, reações e instintos, para o que acontece entre eles. O que é revelado é um entendimento mútuo, um sistema básico, uma maneira de comunicação. Toque. Pele rápida e sutil processando as massas, vetores, emoções, dando aos músculos a informação correta para que se movam os ossos, de maneira que o duo possa cair através do espaço e tempo da dança, sem que os bailarinos se machuquem, se atrapalhem, se subjetivem, se objetivem (STEVE PAXTON apud NEDER,2005, p.5)

Mencionamos acima, a palavra “jogo”, bastante utilizada no contexto do teatro, e aqui a abordaremos também, no âmbito da dança, em especial, na dança improvisada. O jogo evoca a ludicidade, a brincadeira, mas também a resolução de um conflito, de um problema, pois configura um objeto de resolução, seja ele fazer um gol, encontrar um objeto escondido, vencer uma partida de cartas, adivinhar algo ou fingir ser determinado personagem. Há inúmeras formas de jogo, mas aqui trataremos dos jogos nas Artes, em especial, na Dança.

O jogo pode suscitar a ideia do brincar, no que de fato o ser humano encontra prazer e diversão. Mas Roger Caillois (1990: 9) salienta que os jogos são variados e de múltiplos tipos: jogos de sociedade, de destreza, de azar, jogos ao ar livre, etc. Acrescento ainda os jogos nas Artes, como os teatrais, nas artes visuais, musicais e em dança. A palavra “jogo” evoca idéias de facilidade, risco ou habilidade, diversão, “atividades sem escolhas, mas também sem consequências na vida real.” Ou seja, além dessas evocações, pode trazer infinitas possibilidades [...] O jogo, conjugado ao ato do improvisado em um processo de criação, é capaz de despertar a

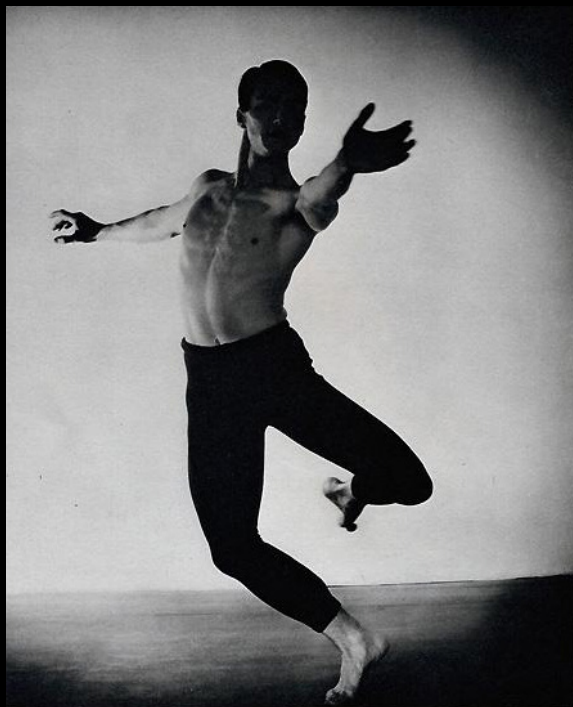


Figura 10: Erik Hawkins

Fonte: <http://www.artfuldancer.com/Lessons/topics/DanceProduction/BarbaraMorgan.htm>



Figura 11: Steve Paxton

Fonte: <http://catracalivre.folha.uol.com.br/2012/01/iv-encontro-internacional-de-contato-improvisacao-de-sao-paulo/steve-paxton-reproducao/>

imaginação e oferecer subsídios, proporcionando elementos que auxiliam na expressividade artística (FARIA, 2011, p. 01).

A Improvisação em dança carrega em si muitos elementos característicos de uma atividade de jogo, tendo em vista, em primeiro lugar, o caráter de experimentação e espontaneidade. Em alguns casos, há o estabelecimento de regras, como, por exemplo, o estabelecimento de determinada trajetória, temática corporal ou qualidade de movimento, ou até mesmo de sequências e de roteiros de estabelecimento prévios. Porém, há liberdades de escolhas pessoais na realização das ações artísticas, em cumprimento às regras estabelecidas que, na verdade, passam a atuar como propulsoras, como motes para as ações improvisadas.

Nas artes o jogo adquire um papel de relevo, pois traz a possibilidade do experimento, independente da técnica, do código, se valendo de recursos que obedecem a regras estabelecidas e aceitas pelos participantes/jogadores. À medida em que aceitam, juntamente com o respeito à tais regras, pode-se até mesmo “inventar” caminhos para adquirir, com prazer, os resultados esperados: seja em um exercício para preparação corporal, seja em um processo de criação, ou mesmo em um projeto/empreendimento educacional (FARIA, 2011, p. 02).

Outro elemento do jogo, presente na Dança improvisada, é o caráter relacional, no qual o resultado final – a resolução do conflito – só poderá ser concluído a partir da interação entre os agentes, sendo o Contato e a Improvisação exemplos nítidos desse jogo relacional entre os bailarinos, que necessitam do corpo, dos apoios, dos impulsos, enfim, das escolhas e ações do outro.

Em uma partida de futebol, assim como no teatro ou na dança, a ação se desenvolve a partir do conflito, que necessita ser revolido conforme determinadas regras mínimas, preestabelecidas com antecedência e que conta com a intervenção de agentes, do imprevisível, do acaso, dos “deuses”, ou de todos simultaneamente. O herói individual ou coletivo é o resultado final deste conflito. Nessa “coreografia dos conflitos”, em que as regras do jogo e da improvisação determinam um processo de criação, temos o ambiente propício à criatividade individual e/ou coletiva. Nestas situações podemos detectar *performances* em que os criadores/dançarinos necessitam uns dos outros para

alcançarem os resultados desejados para a construção de uma obra a ser apresentada ao público (FARIA, 2011, p. 03)

Essas qualidades do jogo, na Dança, são bem interessantes de serem exploradas tanto no âmbito artístico profissional, como também no âmbito educacional, tendo em vista as inúmeras possibilidades expressivas e educacionais fomentadas pela sua qualidade. No caso da Dança, o improviso 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.

O jogo na dança contemporânea consiste em atingir metas, cumprir determinadas tarefas recém-estipuladas: traz consigo o brincar, o dever, o aprendizado, o desenvolvimento da moral; o que torna o jogo um restaurador de energias ou mesmo uma realização do desejo em querer compartilhar com o outro a sensação da descoberta. O jogo tem o poder da fascinação e do desafio que intensifica o valor da criação (FARIA, 2011, p.03).

Enfim, o ato de improviso é um ato de abertura a possibilidades. Ao longo do presente capítulo procuramos abarcar alguns agentes da dança que, ao longo da história, se lançaram nesse campo de experimentação de possibilidades múltiplas. Todos esses experimentos são considerados improvisação, na medida em que proporcionaram novos caminhos – inusitados e não racionalizados – instigando o dançarino a encontrar soluções rápidas e em tempo real para determinadas propostas.

Na atualidade, essa estética ainda tem (e cada vez mais) seus seguidores. Diversas outras propostas surgiram e surgem a cada momento na Dança Contemporânea. Experimentar a movimentação em tempo real instiga muitos dançarinos a estabelecer uma relação diferenciada entre dança, público e tempo, estipulando formas “não tradicionais” de olhar e de sentir a obra de arte.

Nas próximas páginas, discorreremos sobre algumas outras propostas de utilização da improvisação em dança, que será abordada com diferentes finalidades dentro do processo criativo e aplicada em diferentes âmbitos da criação artística do ator/bailarino profissional ou no âmbito educacional.

A IMPROVISACÃO E O INCONSCIENTE DO ARTISTA

Após observarmos e refletirmos sobre as potencialidades que a improvisação pode promover no trabalho artístico, nos debruçaremos sobre um ponto de extrema importância na compreensão da improvisação: Improvisar é um ato criativo.

Já pudemos constatar que diferentes artistas, em diferentes períodos históricos e contextos sócio culturais, lançaram mão da improvisação para seus processos ou para seus resultados estéticos. Porém, devemos entender que essa não é uma exclusividade de artistas, e que a improvisação também é usada em outras áreas do conhecimento, tendo em comum, com a arte, sua função específica de instigar a criatividade.

Para entendermos melhor essa afirmação, podemos recorrer a exemplos de nossa vida cotidiana, como, por exemplo, quando queremos resolver algum problema e não encontramos uma solução que nos satisfaça. Nessas situações, é costume usarmos a improvisação, tentando, experimentando, de uma maneira e de outra, até encontrarmos uma solução que nos agrade. Assim também ocorre na rotina de profissionais das diferentes áreas, que buscam soluções para diferentes problemas.

Para clarear ainda mais essa comparação, devemos relembrar que “improvisar” não significa “realizar alguma coisa de qualquer jeito”, como costumamos usar o termo em nosso linguajar coloquial. Improvisar é entendido no contexto artístico como “abrir possibilidades de exploração e experimentação”.

Na arte, essas possibilidades podem ser despertadas pela improvisação a partir de algumas técnicas específicas – e apresentaremos algumas delas mais adiante – porém, é muito importante entendermos que elas trabalharão sempre em parceria direta com mecanismos de memória, com sensações e inspirações e que todos esses mecanismos só podem ser acionados se o improvisador se dispõe integralmente ao ato da improvisação. Improvisar é matéria viva, ou seja, o ato da improvisação só é apreendido se o improvisador entender que ele é um ato de entrega total ao momento exato da ação, no “aqui-agora”. É, portanto, uma disposição para enfrentar riscos e trabalhar a partir desses riscos. Improvisar é sempre um tiro no escuro, já que tudo pode acontecer e, sendo assim, o improvisador deve entregar-se ao jogo, sabendo que ele pode transformá-lo, e que esse jogo será diferente a cada novo momento de improvisação. Quanto a isso, Gouvea (2012), em seus estudos sobre a improvisação em dança, nos mostra a necessidade dessa tomada de consciência por parte do improvisador:

O mundo do criador não é comum, nem corriqueiro. Nele não existem certezas, garantias ou finalidades claras; não há uma verdade única, nem um propósito dado, ao contrário, o criador enamora-se do risco e flerta com a loucura, deixando-se fisgar pelo incompreensível e desconhecido da criação. Ele se abre ao caos necessário à invenção do novo, deixa-se levar em rodopios até um máximo de instabilidade, dobrando-se e desdobrando-se para dentro e para o mundo. Sua destreza em tornar visível o que poucos conseguiriam ver é a manifestação de um poder genuíno - não de um talento, e único: o poder de atravessar o caos infinito, mesmo que por um brevíssimo instante, e dele voltar transformado (GOUVEA, 2012, p.11).

Ou seja, não é possível improvisar sem se entregar, pois o caos só acontece com a entrega. Nisso, todas as técnicas de improvisação estão de acordo: Improvisar é abrir-se ao acaso e não é fácil entregar-se ao desconhecido, pois ele nos assusta. Todavia, para que essa entrega possa realmente acontecer, é preciso chegar a um estado físico, emocional e psicológico que permita a

improvisação. É preciso, portanto, chegar a um estado poético de abertura ao inusitado:

O improvisador, para tornar sua dança um verdadeiro acontecimento de arte, enfrenta as forças caóticas que emergem de um sem fundo infinito. Este enfrentamento é já o desejo de criar o caos para si, a intuição que o incita a avançar em direção à desestabilização, à retirada de tudo aquilo que já existe e que lhe fornece uma base solidamente constituída. É preciso “perder a cabeça” para criar o novo, ou ainda, para fazer nascer a singularidade do gesto de dança, sua forma única e indefinível. O improvisador abre mão provisoriamente daquilo que o enraíza neste mundo, deixando se afetar pelas intensidades que circulam e que o atravessam e o tocam no momento da criação. Perder a cabeça é mergulhar num plano da experiência que é corporal em sua potência máxima, e, neste sentido, o mergulho afeta a estabilidade da consciência comum, abrindo-a às experiências singulares e paradoxais mobilizadas por um corpomente transformado, expandido, distorcido pelas forças caóticas da dança em estado nascente. Não há causalidade na criação, na invenção do novo, portanto, não é possível entender este fenômeno partindo-se dos conceitos e parâmetros que organizam o mundo objetivamente percebido. Para criar o novo é preciso abrir mão do poder da razão para explicar, julgar e organizar a experiência (GOUVEA, 2012, p.12).

O que a autora nos propõe é a compreensão de que não é possível entregar-se ao inusitado – premissa da improvisação – sendo demasiadamente racional. Assim, o improvisador deve estar pré-disposto a invadir algumas regiões “desconhecidas” de sua consciência para conseguir resultados em sua proposta, mergulhando no plano máximo de sua potência corporal.

Alguns autores chamam essas regiões desconhecidas de *inconsciente* e buscam, na psicologia de Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung foi um psiquiatra suíço. Fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana.

(1875-1961), suporte para entender o que realmente acontece com o improvisador no momento da improvisação.

Para entendermos essa teoria, iniciaremos com a compreensão do que Jung entende por consciência e inconsciente. A consciência, segundo o psicólogo, pode ser entendida como uma ‘cebola’, ou seja, composta por camadas sobrepostas, que podem ser analisadas superficialmente ou mais profundamente. Cada uma dessas camadas constituiria a nossa consciência, de maneira a tornar alguns conteúdos mais acessíveis (camadas mais externas da cebola) e outros menos acessíveis (camadas mais profundas da cebola). Assim, as camadas mais profundas seriam o que ele chama de inconsciente.

Talvez uma das primeiras divergências entre Freud e Jung consista, justamente, no conceito de inconsciente, que para o primeiro guardaria nossas tendências infantis reprimidas e, para Jung, englobaria todo nosso material psíquico, além das repressões sugeridas por Freud:

De acordo com essa teoria [de Freud], o inconsciente contém apenas as partes da personalidade que poderiam ser conscientes se a educação não as tivesse reprimido. Mesmo considerando que, sob um determinado ponto de vista as tendências infantis do inconsciente são preponderantes, seria incorreto definir ou avaliar o inconsciente somente nesses termos. O inconsciente possui, além deste, um outro aspecto incluindo não apenas conteúdos reprimidos, mas todo o material psíquico que subjaz ao limiar da consciência (JUNG, 1979, p.3).

Considerando, então, que o inconsciente possui todo o material psíquico e que esse material deve estar em processo de renovação e ressignificação a todo instante – caso contrário, teríamos um material psíquico estático, o que não é o caso, pois preenchemos nossa consciência a

Sigmund Freud (1858-1939) - médico psicanalista austríaco - foi professor e parceiro de Jung, que em um determinado momento de seus estudos começou a questionar alguns conceitos do mestre, em especial, aqueles relacionados à natureza do inconsciente, dando início a uma divergência intelectual.

Entendemos por material psíquico o conteúdo completo da consciência (incluindo consciente e inconsciente)

cada nova experiência de vida – concluímos que o inconsciente também está em movimento a todo o momento, inclusive se relacionando com as camadas mais externas da consciência:

Temos razões também para supor que o inconsciente jamais se acha em repouso, estando sempre empenhado em agrupar e reagrupar as chamadas fantasias inconscientes. Só em casos patológicos tal atividade pode tornar-se relativamente autônoma; de um modo normal ela é coordenada com a consciência, numa relação compensatória (JUNG, 1979, p.118).

Podemos, a partir das premissas propostas por Jung, alargar essa compreensão para o corpo em estado de improvisação. Para isso, também devemos nos lembrar de que o corpo, nesse contexto (e também no contexto da dança contemporânea), é entendido como um organismo em processo, que se reelabora e se ressignifica a cada instante e a novas experiências, não sendo, portanto, algo estático e pronto, mas um organismo em constante movimento emocional, psicológico, físico biológico e social.

Alguns autores definem esse corpo em processo como “corpo soma”.

Ora, se o corpo está em um contínuo processo de ressignificação, 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.

Assim, podemos entender por que alguns autores dizem que, no momento da improvisação – em que o improvisador deve estar entregue e aberto aos riscos – tudo pode acontecer, pois despertamos ali infinitas possibilidades físicas, emocionais e mentais, todas ligadas ao que sentimos, pensamos, entendemos ou apreendemos do mundo, seja de maneira consciente ou inconsciente, afinal, a obra de arte é

sempre parte do artista. Zimmermann (2008) esclarece, segundo as premissas de Jung, o mecanismo que torna essa afirmação verdadeira:

Esse envolvimento consiste em se colocar de frente a uma parte de si mesmo, muitas vezes até então desconhecida. Na produção artística, a técnica e o conteúdo racional podem ser controlados. Mas há o momento em que algo quer se manifestar o artista deve deixar-se conduzir pela intuição (ZIMMERMANN,2008, s/n).

O que a autora chama de intuição é exatamente o material que, no momento da improvisação, pode emergir do inconsciente do improvisador, conduzindo-o, então, ao risco, ao caos e às infinitas possibilidades que a ação de improvisar pode promover. Esse material é individual e torna cada obra de arte única e singular.

Se o artista usa, no momento da improvisação, seu corpo (composto por suas memórias, sensações e imagens, enfim, pela consciência e pelo inconsciente), ele tem como material bruto de trabalho a si próprio e, dessa forma, a improvisação se torna o melhor instrumento de pesquisa e elaboração para sua arte. Podemos, então, concluir que o jogo da improvisação é um momento de profunda criação, que pode ser definida da mesma forma como definimos improvisação: criar é entregar-se ao risco, abrindo possibilidades de expressão.

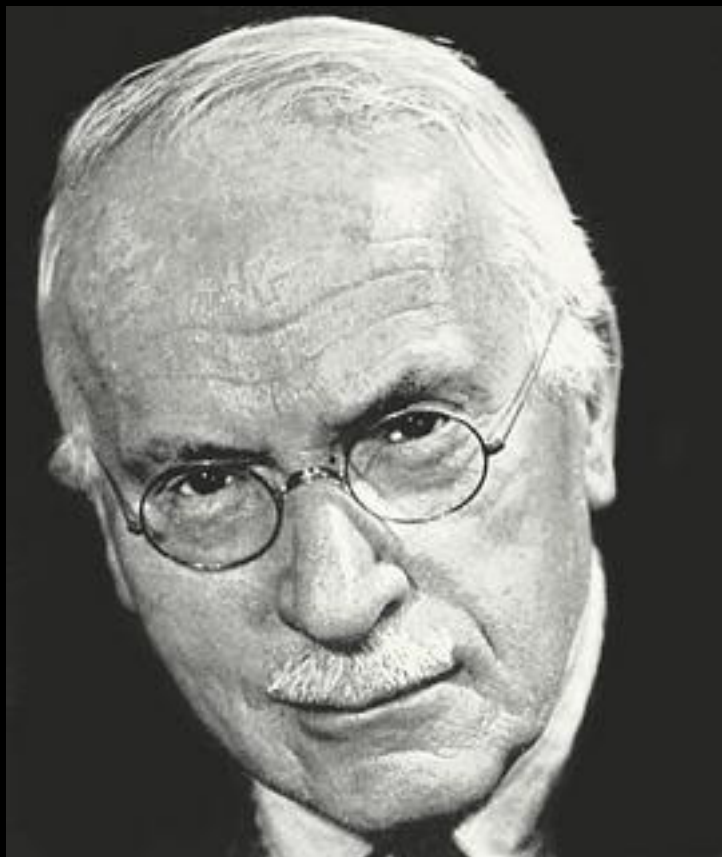


Figura 13: Carl Gustav Jung

Fonte: <http://olharbeheca.blogspot.com.br/2011/02/um-olhar-comportamental-sobre-jung.html>

IMPROVISACÃO COMO PROCESSO CRIATIVO X IMPROVISACÃO COMO FINALIDADE

Como já foi dito, são inúmeras as possibilidades de criação, dentro do trabalho criativo na dança. Ao longo da sua história, muitos coreógrafos e dançarinos desenvolveram e aperfeiçoaram suas técnicas de aprendizado e de composição coreográfica, as quais foram ressignificadas pelos profissionais da atualidade ou serviram de base para a criação de outras. Ou seja, podemos dizer que os processos criativos que auxiliam o trabalho do dançarino para a cena se multiplicam (seja no trabalho de preparação de corpo cênico ou de composição coreográfica), e não seguem regras ou caminhos únicos, cabendo a cada grupo ou profissional a escolha da técnica que mais lhe agrada ou que melhor atende às suas necessidades. Porém, a improvisação pode permear muitas dessas possibilidades e, na arte contemporânea, ela se apresenta como uma grande aliada ao trabalho técnico e de composição em todas as linguagens artísticas.

Observamos, por exemplo, o uso da improvisação na música popular, em que os artistas usam esse recurso com bastante frequência, como no *jazz*, no *choro*, e até mesmo no *rock*. Já na música clássica, encontramos alguns estilos que propõem o uso da improvisação para a composição, como, por exemplo, a música aleatória de Morton Feldman (1926-1987), Karlheinz Stockhausen

(1928 — 2007) e John Cage (1912-1992), parceiro do coreógrafo Merce Cunningham e considerado o pioneiro da música aleatória e da música eletroacústica.

Lançando nosso olhar para as Artes Visuais, observamos que alguns artistas assumiram o uso da improvisação ou do aleatório para fins estéticos, como, por exemplo, o artista plástico norte-americano Jackson Pollock (1912-1956), que gotejava tintas sobre a tela aleatoriamente, inaugurando o estilo conhecido como “dripping”(respingos) na chamada “pintura de ação”:

As pinceladas livres de William Kooning; as imensas telas monocromáticas de Barnett Newman, responsável pelo encontro com o sublime através da criação de campos de cor; a valorização do tempo presente em movimentos de pinceladas e *drippings* (respingos) na *action painting* (pintura de ação) de Jackson Pollock – tudo isso fazia parte de uma necessidade de autonomia e valorização do “agora”, o que superaria as experiências das vanguardas, que dialogavam com as próprias tradições históricas. (CANTON, 2009, p17-18).

Na arte contemporânea, o público pode ser instigado ou convidado a participar da obra, colaborando, assim, efetivamente, com o produto estético idealizado pelo artista.

Na arte contemporânea, a improvisação é quase uma premissa, visto que muitas das obras, de diferentes linguagens, incluindo a performance, dependem da interação com o público, o que acrescenta à obra o “elemento surpresa”, que é justamente a resposta (ou não) do espectador, levando o artista a utilizar a improvisação para a realização e concretização efetiva de seu trabalho.

Na dança não é diferente. A improvisação se tornou uma possibilidade riquíssima de trabalho e possibilita não apenas o conhecimento do corpo e a exploração do movimento como colabora significativamente com a composição coreográfica, na medida em que abre caminhos para novas possibilidades da cena e em sua preparação.

Considerando isso, abordaremos essas

possibilidades de duas maneiras: inicialmente, a improvisação como *processo criativo* e depois, como *resultado estético*, dois caminhos comumente usados na dança atual. Esses dois olhares para a improvisação também serão abordados no momento em que trataremos de propostas práticas para a dança na educação.

1) A IMPROVISAZÃO COMO PROCESSO CRIATIVO

Para criar é preciso, primeiramente, conhecer o material bruto de trabalho, o que, no caso da dança, é o corpo do dançarino. Não há como investir em criação sem estabelecer com clareza as possibilidades e limites do corpo que dançará. A improvisação auxilia no processo criativo a partir daí, quando promove a exploração das potencialidades do corpo, mostrando ao dançarino ‘o quê’ e ‘como’ é possível realizar a partir de determinadas partes do corpo e, por fim, alia-se à combinação dessas partes em movimento, despertando a consciência também do movimento corporal.

É de extrema importância esclarecer o que entendemos por ‘consciência corporal na dança’, para deixarmos clara a importância da improvisação nesse processo. A consciência corporal é a compreensão sensível do próprio corpo, aliada a sua percepção e ao seu controle. Muitos autores escrevem sobre a importância e a necessidade dessa consciência sensível para a ação de artistas cênicos, e todos os profissionais de dança concordam com a premissa de que esse deve ser o primeiro trabalho de todo dançarino, no início de um processo criativo.

Klauss Vianna (1828-1922) – bailarino, coreógrafo e acima de tudo um educador corporal brasileiro – defendia que a dança começa no conhecimento dos processos internos:

Você é estimulado a adquirir a compreensão de cada músculo e do que acontece quando você se movimenta. Às vezes, por processos prazerosos ou dolorosos, as partes vão se ligando e você acaba entendendo o todo, tendo uma percepção mais integrada do corpo (VIANNA, 2008, p.104).

Assim, quando o dançarino conhece e reconhece as possibilidades e potencialidades de seu corpo, ele pode trabalhar com mais coerência e organicidade, além de poder explorá-lo de diferentes maneiras.

Portanto, antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais tensões musculares profundas (VIANNA, 2008, p.124).

O autor também defendia o uso da improvisação como caminho para esse conhecimento corporal e para as quebras das “armaduras corporais” citadas acima. Além de estimular esse conhecimento com o corpo estático, o autor também estimula o conhecimento a partir do corpo em movimento, dizendo que devemos soltar (ou liberar) cada uma das partes, deixando-as livres para a exploração de movimentações inusitadas. Aqui, a improvisação é usada diretamente para a consciência corporal, e movimentos livres e aleatórios podem ajudar no reconhecimento e na liberação das partes do corpo, individualmente, e também na integração das mesmas. Essa etapa do trabalho de Klaus Vianna é chamada “corpo inteligente” e é uma fase importante para dar seguimento ao trabalho na dança:

Reafirmo que um corpo inteligente é um corpo que consegue adaptar-se aos mais diversos estímulos e necessidades, ao mesmo tempo que não se prende a nenhuma receita ou fórmula preestabelecida, orientando-se pelas mais diferentes emoções e pela percepção consciente dessas sensações (VIANNA, 2008, p.126).

Como Klaus Vianna, muitos outros profissionais da dança defendem a improvisação como importante aliada da etapa de consciência corporal e que, como dissemos anteriormente, quando usada para essa finalidade, já surge na primeira fase de um processo criativo consciente.

Cabe-nos atentar para uma importante observação: a consciência corporal é um elemento essencial para a dança na educação, quando apresenta aos alunos seus próprios corpos e seus limites, estimulando-os a novas descobertas corporais:

As vivências e experiências decorrentes do sentir e perceber as partes do corpo contribuem para um melhor controle adaptativo: ao diferenciar as diversas partes do corpo, sentir a importância das mesmas, atingir uma independência de movimento, dispor seu corpo a interação e ação com o mundo e no mundo darão disponibilidade

à criança para uma ação melhor vivenciada de seu universo (NANI, 2008, p.79).

O mesmo processo que ocorre com um dançarino profissional pode ocorrer com a criança em fase de iniciação à dança. Por meio dos mesmos processos, ela pode reconhecer seu corpo, integrando suas partes até adquirir consciência completa dele e dos movimentos que é capaz de realizar. A única diferença entre um adulto profissional e uma criança em iniciação é um maior ou menor grau de racionalidade sobre essa consciência, bem como a elaboração da movimentação, porém, os processos internos de consciência corporal são os mesmos. Portanto, podemos aplicar os mesmos exercícios de improvisação para bailarinos profissionais e para crianças, em função da consciência corporal. Mais adiante veremos algumas propostas de exercícios voltados para cada idade escolar.

Então, como já dissemos, os processos criativos são compostos por algumas etapas e depois de proporcionarmos, aos dançarinos, a possibilidade de aprofundar sua consciência corporal, podemos estimulá-los a experimentar movimentos que possam ser usados em uma composição da maneira como os conhecemos, ou seja, de maneira esquematizada e estruturada.

Neste livro, a improvisação é considerada uma técnica de trabalho, ou ainda, uma técnica de criação, e para entendermos esse lugar da improvisação vamos retomar o que entendemos por técnica. Usaremos, no contexto específico que discutimos neste texto, a definição de técnica dada por Eugênio Braba (1995), para quem, ela consiste em uma maneira particular de usar o corpo para determinada finalidade. Em nosso caso, a improvisação seria, portanto, uma técnica, na medida em que propõe um uso particular do corpo (exploração de possibilidades corporais), com a finalidade de composição coreográfica.

Para abordarmos esse ponto nos apoiaremos em algumas diferentes maneiras de usarmos a improvisação como técnica na composição e, considerando que, na atualidade, podemos encontrar muitos artistas que a usam como técnica de trabalho, selecionamos apenas alguns exemplos para ilustrar essa possibilidade.

O grupo “Ar Cênico” é um grupo de pesquisa e criação em Dança-teatro, dirigido pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares, da UNICAMP – Campinas- SP.

Iniciaremos com o exemplo de trabalho da “Técnica Energética” (TE), utilizada pelo grupo “Ar Cênico”. Essa técnica trabalha, basicamente, com a potencialização de partes específicas do corpo que possam despertar movimentos expressivos. Em outras palavras, a TE propõe que cada parte específica do corpo – como, por exemplo, os pés, a região do quadril, a região da cintura escapular, etc. – seja explorada profundamente, a partir de movimentos de improvisação, a fim de que sejam potencializadas ao ponto de liberar o inconsciente do artista e fazer com que todas as imagens e sensações relativas à parte do corpo escolhida para o trabalho apareça na forma de movimentação.

Sobre a relação da improvisação com o inconsciente do artista falaremos mais adiante

Essa é uma proposta de trabalho bastante profunda, usada, principalmente, por profissionais que já têm alguma experiência com movimento expressivo, e que buscam caminhos de criação a partir da improvisação. Ao final dos laboratórios de criação, os integrantes do grupo, juntamente com a diretora, selecionam os movimentos surgidos na improvisação e, só então, iniciam o processo de estruturação da coreografia propriamente dita, sempre a partir dos movimentos surgidos na improvisação. Ou seja, o processo de improvisação tem como objetivo gerar movimentos estruturados que serão usados na coreografia final.

A Cia Elevador de Teatro Panorâmico é uma cia de teatro sediada em São Paulo-SP e dirigida pelo Prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, da UNICAMP.

O segundo exemplo de trabalho com a improvisação como processo criativo pode ser o do “Campo de Visão”, usado pela “Cia Elevador de Teatro Panorâmico.” Essa proposta de improvisação nos oferece a possibilidade de improvisação coletiva e foi usada para a construção da maioria dos espetáculos da companhia:

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral coral no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica

através do movimento, se suas intenções e pulsações conquistarem naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática (LAZZARATTO, 2011, p. 41-42).

Cabe-nos ressaltar que essa técnica de improvisação foi usada, inicialmente, para grupos de teatro, mas já é aplicada em diferentes grupos de trabalho de dança, até mesmo na dança-educação, provando, mais uma vez, a importância dos intercâmbios entre as artes da cena.

A partir dessa proposta, o ator pode deixar-se contagiar pelos movimentos sugeridos pelos outros atores e, dessa forma, improvisar a partir deles, gerando um ciclo infindável de possibilidades de movimentação.

O diretor da “Cia Elevador de teatro Panorâmico” defende a improvisação como potencialização máxima do teatro (LAZZARATTO, 2011, p27), e descreve sua opinião sobre a ação do improvisador:

Não é possível dizer que se você fizer de tal e tal maneira num improviso você chegará a tal resultado, pois ele abre, durante seu acontecer, inúmeras possibilidades, que uma vez desenvolvidas, podem chegar a resultados diversos, tantas vezes quantas for realizado. Nunca se saberá ao certo qual será o fim de um improviso. Ele dependerá de inúmeras variantes subjetivas que dizem respeito somente aos artistas que o executam (LAZZARATTO, 2011,p.26).

A experiência da improvisação pode, portanto, acontecer de diversas maneiras, abrindo diferentes e novas possibilidades ao improvisador, dando-lhe maior percepção de si e do outro, do espaço, da música ou do texto escolhido para seu trabalho. Porém, só se chega ao estado de improvisação improvisando, e o resultado de cada improvisação é sempre uma variável infinita.

Ambos os exemplos aqui citados (Técnica Energética e o Campo de Visão) também podem ser usados na educação escolar e detalharemos suas respectivas metodologias mais adiante.

2) A IMPROVISÇÃO COMO FINALIDADE

A improvisação como resultado estético foi, como já vimos, uma tendência de trabalho de alguns grupos entre os anos 50 e 70 que, influenciados

pela vanguarda artística da época, buscavam uma arte que se afastava da narrativa e do virtuosismo, seguindo em direção ao experimento. Assim, buscando novas experimentações, ficava quase impossível não esbarrar na improvisação.

Esses experimentos são considerados improvisação na medida em que proporcionavam novos caminhos – inusitados e não racionalizados – instigando o dançarino a encontrar soluções rápidas e em tempo real para determinadas propostas. Essa estética ainda tem (e cada vez mais) seus seguidores; e experimentar a movimentação em tempo real instiga muitos dançarinos que estabelecem uma relação diferenciada entre dança, público e tempo, estipulando formas “não tradicionais” de olhar e de sentir a obra de arte.

Seria esse, então, o estado real da improvisação em cena: a cena é o próprio jogo cênico, ou seja, a cena carrega, em sua estética, as regras do jogo da improvisação, fazendo com que seus participantes assumam os riscos e as convenções desse tipo de jogo.

Volpe (2011) vai ainda mais além do entendimento de improvisação como risco, e nos apresenta o jogo da improvisação como conjunto inseparável entre obra e artista, quando entende o artista que escolhe experimentar esse trabalho como um *improvisador em criação*. A autora defende que o momento da improvisação como linguagem cênica é um momento bastante singular, em que o improvisador, que cria em tempo real, se mistura com a obra a ponto de não se distinguir mais dela:

O território da improvisação como linguagem se manifesta como uma zona fértil e potente ao lançar o ator e o dançarino a uma situação limítrofe, na qual o processo de improvisar torna-se simultaneamente a própria obra, um contexto, no qual não há tempo para elaborar o material criativo para depois inseri-lo, ou não, na cena. Trata-se de não olhar o atuator e a criação separadamente e sim como forças que relacionam os elementos do jogo da improvisação, e que só existem em uma relação entre forças. O jogo, a cena, a coreografia ou a criação, não se dão no atuator ou na composição, mas na relação entre, e é justamente esta relação entre as forças atuator/ criação que estou chamando de *um improvisador em criação* (VOLPE, 2011, p.24).

Esse ponto de vista nos leva a entender que existe, portanto, uma relação íntima e intrínseca entre o criador e seu trabalho, quando a improvisação é usada dessa maneira e que, mais uma vez, não podemos separar nunca (e

ainda mais nesse contexto), o artista de sua obra, pois é estabelecida uma relação de forças físicas, emocionais e psicológicas que carregam o artista ao estado de jogo, já descrito anteriormente.

Quando usada dessa maneira, a improvisação passa das salas de ensaio para o resultado estético propriamente dito e se torna a linguagem cênica adotada para o trabalho. Um exemplo bastante claro desse resultado estético é o estilo musical *jazz*, no qual a improvisação é o elemento central da obra. Aliás, os dançarinos contemporâneos adotaram uma terminologia usada pelos músicos desse estilo para batizar uma prática frequente: a *Jam Session*. No *jazz*, esse termo é usado para definir o momento de improvisação, ou seja, o momento em que os artistas se encontram sem saber ao certo o que tocarão e qual será o resultado musical estético do encontro.

Na dança, esse termo é usado com o mesmo sentido, ou seja, quando dançarinos têm a única finalidade de improvisar, sem pré-determinar, ou pré-estabelecer o que acontecerá no momento desse encontro. É a improvisação pura, sendo ela a única finalidade em si.

Um exemplo bastante contemporâneo da improvisação como linguagem cênica na dança, sobre a qual já discorremos anteriormente, na contextualização histórica, é o “Contato Improvisação” (*Contact Improvisation*), um exercício criado por Steve Paxton, que ganhou bastante espaço na dança contemporânea a ponto de ser entendido, por alguns grupos e estudiosos da dança, como uma linguagem cênica. Porém, o próprio criador do exercício não o considera exatamente uma linguagem cênica, mas um exercício que pode despertar consciências e ampliar as possibilidades corporais graças à relação entre corpos.

O Contato Improvisação acontece como a própria palavra sugere: a partir do contato entre dois ou mais dançarinos. Juntos, potencializados pelo toque do corpo do outro (por isso a palavra “contato”), os participantes improvisam, gerando uma cadeia de movimentos inusitados, buscando saídas para situações complexas e criando movimentações a partir desse contato. O próprio Steve Paxton explica um pouco dessa técnica em uma entrevista, em que foi questionado sobre os aspectos que considerava mais importantes em uma sessão de Contato Improvisação:

Bem, eu vou tentar descrever qual seria minha dança ideal. É aquela em que os parceiros se aproximam para se tocarem e passam os primeiros 20 minutos praticamente sem mover-se. Apenas tocando-se levemente. Durante 20, 25 minutos... Então começam a mover-se muito, muito devagar. E seguem o mais intimamente possível através desse ponto de contato. A essa altura já podem estar tocando-se em qualquer parte. Mas extremamente lento. Quando acham as “micro-danças” um do outro e quando começam a ficar treinados nessa velocidade que é mínima, como centelhas de movimento ao redor do corpo, então podem começar a dançar com esse tamanho de movimento, que é mínimo. Começam a reconhecer-se mutuamente e suas tentativas em fazê-lo. Então, o movimento vai ficando maior e talvez um pouco mais rápido. Mas devem sempre manter as informações que foram encontradas nos primeiros 20 minutos. A identificação das menores unidades de movimento dessa pessoa. A velocidade e a clareza que encontraram naquele momento. (PAXTON, in NEDER, 2010 Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443>)

Em outras palavras, o Contato Improvisação estabelece uma relação íntima de movimentação entre os seus participantes e, ao longo do exercício, essa relação vai se aprofundando, gerando uma movimentação contínua e estabelecendo um jogo de risco e de acaso completamente diferente daquele gerado quando o improvisador está sozinho.

São potências, estímulos, sensações e emoções trocadas a partir do contato entre corpos que podem gerar outras potências, outras sensações, outros estímulos e emoções que se materializam em forma de movimento. Não pode haver, portanto, um líder no Contato Improvisação, pois para que essa relação de troca ocorra, ambos devem responder aos estímulos de movimento gerados pelo parceiro:

É “algo” entre as pessoas que não está sendo controlado por nenhum dos dois. A menos que na fluidez das coisas alguém decida assumir o controle da forma e fazer algo com isso. Mas primeiro há a identificação. [...] O estado do seguidor e do líder, ambos estão conscientes, mas quando se começa a incluir reflexos e outros tipos de manifestações inconscientes, algo mais está guiando. A consciência pode apenas observar o que acontece. Você não tem que ser voluntarioso, por exemplo (PAXTON in NEDER, 2010, disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443>)

Dentro dessa “não hierarquia”, a prática da improvisação acontece de maneira fluida, levando os participantes ao estado de jogo real, em que o inusitado e o caos o conduzem à criação também em tempo real.

Como já foi dito, Steve Paxton não considera o Contato Improvisação como uma linguagem cênica – pelo menos ele não criou o exercício com essa finalidade – porém, inúmeros dançarinos e grupos de dança instituíram sessões de Contato Improvisação em seus estúdios ou até mesmo em momentos de seus espetáculos, abrindo a possibilidade de observá-lo como linguagem cênica. Assim, podemos considerar esse exercício tanto como uma proposta de processo criativo quanto uma proposta de linguagem cênica.

Todo esse caráter “democrático” do Contato Improvisação fez com que essa proposta fosse desenvolvida em novas perspectivas. Uma dessas novas vertentes criadas por influência do Contato Improvisação, a qual merece nossa atenção, tanto no âmbito artístico como também, e principalmente, no âmbito educacional, é o *Dance Ability*, um método de dança inclusivo para portadores e não-portadores de deficiências, que pesquisa movimentos coordenados.

A *Dance Ability* foi desenvolvida por Alito Alessi, cuja formação como bailarino teve grandes influências do Contato Improvisação. Ele compreendia que, a pretensa democratização da Dança, pelos seus agentes nos anos 70 e 80, não era suficientemente democrática ao ponto de ser acessível a todo e qualquer indivíduo, passando então a desenvolver um método, essencialmente baseado em improvisação, no qual pessoas com deficiência e pessoas sem deficiência dançam juntas. São corpos distintos que, na dança, vão se percebendo mutuamente e descobrindo as inúmeras e fascinantes possibilidades relacionais entre eles;

Alito Alessi, nascido em 1954, desenvolveu, em 1987, uma técnica que hoje já está difundida pelo mundo: o *Dance Ability*.

Apesar de os valores da dança contemporânea, que nasceu nos anos 1970 e 1980, afirmarem que ela é para todos, não era isso que eu via.

Pensei em como seria fazer a dança acessível para todo mundo – não isolando as pessoas em seus grupos – e que ela fosse um reflexo da sociedade, onde todos fossem capazes de trabalhar juntos. Estou interessado em todas as pessoas, em todos os movimentos e na linguagem que cada corpo e cada pessoa têm para oferecer no processo da comunicação. (ALESSI, 2007 in Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/eq2405200714.htm>)

Enfim, o Improviso pode tornar a dança mais acessível, mais democrática, ou tornar um processo criativo mais instigante a partir de sua imprevisibilidade.

O improviso na criação cênica, seja como processo ou como linguagem cênica, possui inúmeras abordagens, e aqui percorremos rapidamente apenas algumas delas. Como proposta educacional ou performática, seja qual for o contexto ou a aplicabilidade, vale ressaltar que, em qualquer prática de improvisação, o improvisador deve estar bastante preparado para enfrentar os desafios que a prática da improvisação pode oferecer. Nas páginas seguintes, discorreremos com mais detalhes sobre o Improviso aplicado às práticas educacionais em Dança, explorando esse vasto universo de possibilidades criativas, expressivas e educacionais, propiciadas pela Improvisação.



Figura 14: Dance Ability

Fonte: <http://danceabilityflorianopolis2011.wordpress.com/danceability-no-brasil/>

A IMPROVISACÃO NA EDUCAÇÃO: PROPOSTAS PRÁTICAS

É óbvio que, com tantas possibilidades e riquezas que a prática da improvisação pode propor, sua aplicação na educação pode ser muito útil no que diz respeito ao aprendizado da dança. Ela 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.

Além disso, lembrando que improvisar é criar, a improvisação colabora diretamente com a criatividade de quem a pratica, transformando o indivíduo a cada momento, na medida em que atua diretamente em seu corpo, que é memória viva.

Também consideramos relevante apresentar nosso ponto de vista sobre a dança na educação antes de continuarmos explanando sobre a improvisação. 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.

Portanto, sugerimos algumas práticas efetivas de improvisação na escola, para que sua aplicação fique mais clara. Assim sendo, dividiremos essas sugestões da mesma maneira que dividimos as possibilidades de trabalho com a improvisação: Exercícios que aplicam a improvisação como parte do processo criativo e Exercícios que a utilizem como finalidade.

É importante lembrar que esses exercícios são aplicados por diferentes profissionais da dança e que não são direitos exclusivos nossos; o que propomos aqui são possibilidades de trabalho, considerando que possuímos experiência com dança na educação e que aplicamos esses exercícios nas nossas aulas, obtendo resultados muito positivos.

Também consideramos importante lembrar que alguns dos exercícios são retirados das práticas do Campo de Visão e da Técnica Energética, explicitados anteriormente, e que são de autoria dos respectivos grupos citados.

Mais uma vez, é imprescindível que você se disponha a abrir sua mente e seu corpo para essas propostas, para que elas funcionem de maneira efetiva, como diálogo fluido e produtivo entre a teoria até aqui apresentada e a prática que será sugerida. Lembramos que os exercícios aqui propostos poderão ser utilizados para quaisquer faixas etárias, sempre respeitando os limites e o desenvolvimento psico-emocional de cada uma delas, bem como compreendendo que os grupos de trabalho são heterogêneos e apresentam respostas diferentes para as mesmas propostas.

1) EXERCÍCIOS DE IMPROVISÇÃO COMO PARTE DO PROCESSO CRIATIVO

Podemos iniciar nosso trabalho com a improvisação em sala de aula da mesma maneira que propusemos o primeiro olhar sobre a improvisação na prática, ou seja, usando-a como apoio para a consciência corporal. Nesse sentido, existem inúmeros exercícios que podem conduzir o aluno a uma boa compreensão de seu corpo, das partes que o compõe e da integração entre elas.

Primeiramente, solicitamos que os alunos deitem no chão e iniciem um trabalho de relaxamento e concentração a partir da respiração. Essa etapa é muito importante, pois elimina distrações externas e volta a atenção dos alunos para seus próprios corpos. Havendo tempo, podemos solicitar um trabalho mais profundo com a respiração, pedindo que acelerem ou ralentem o tempo da mesma, que controlem a entrada e a saída de ar; porém, se houver falta de tempo, não é preciso fazê-lo, pois o simples fato de se concentrarem em sua respiração já traz a consciência de como respiram e do quanto a respiração é importante para o trabalho corporal.

Depois de relaxados e concentrados, pedimos para que voltem sua atenção para seus pés (ou para qualquer uma das partes do corpo). Primeiramente, sentindo seus tamanhos, peso, forma, e, então, já podemos introduzir a improvisação. Solicitamos que, lentamente, comecem a movimentá-los aleatoriamente, tentando realizar o máximo de movimentos possíveis de serem executados por essa parte do corpo. Pedimos que tentem não racionalizar muito, e, dessa forma, vamos introduzindo os princípios da improvisação, deixando que experimentem, pelo máximo de tempo possível, as diversas possibilidades de movimentação dos pés.

Essa mesma proposta pode ser aplicada com o corpo do aluno em diferentes níveis (baixo, médio e alto), pois assim, podemos solicitar que os participantes sentem, ajoelhem, fiquem em pé ou explorem outras posições possíveis, sempre improvisando movimentações com os pés.

Esse exercício pode ser aplicado com todas as partes do corpo, inclusive com o rosto e com regiões que aparentemente não se movimentam tanto – como, por exemplo, a região peito. Assim, o aluno irá descobrindo novas possibilidades de movimentação para cada uma das partes trabalhadas e vai, lentamente, adquirindo ou expandindo a consciência das mesmas.

Normalmente, existe um tempo diferente entre os alunos para a aquisição da consciência corporal das partes do corpo, ou seja, para cada aluno esse tempo pode ser bastante diferente. Assim, a sugestão é que esse exercício seja realizado sempre que possível, e que a integração das partes dos corpos em movimento de improvisação seja uma sugestão constante nas aulas, não obedecendo muitas regras de ordem, pois o corpo não tem uma lógica racional: quanto mais realizamos exercícios, mais adquirimos consciência de nossas

possibilidades e limites corporais.

Outro exercício que ajuda na etapa de consciência corporal é o que chamaremos de “bonecos de pano”, um jogo lúdico realizado em duplas que pode ser aplicado também nas primeiras aulas. Em duplas, um integrante será o “boneco de pano”, enquanto o outro será o manipulador do boneco. Iniciamos o jogo no nível alto, pois dessa forma, deixamos os corpos dos participantes mais livres para a manipulação. Então, ao colocarmos uma música, pedimos que o boneco fique o mais solto possível, destravando tensões e tentando não comandar seus movimentos – como se fosse realmente um boneco de pano – e seus movimentos serão comandados e só acontecem a partir da manipulação do colega manipulador.

Assim, a partir da manipulação dos corpos, os manipuladores vão experimentando as articulações, os limites e as possibilidades de seus corpos e dos corpos de seus colegas bonecos, em uma improvisação em dupla que além de ser bastante lúdica e divertida, promove a consciência corporal.

Uma última sugestão para exercícios de improvisação que colabora com a consciência corporal é o “trem do movimento”, um exercício tipo “siga o mestre”, em que os participantes se colocam em fila e o condutor da fila (o primeiro da fila) inicia movimentos aleatórios, sempre se movimentando no espaço, e o restante da fila deve copiá-lo. Ao terminar sua improvisação, o condutor da fila assume o último lugar, dando oportunidade para que o próximo da fila experimente o posto de condutor do trem.

Esse exercício é também muito lúdico e, além de promover a consciência corporal, na medida em que obriga o participante a observar o movimento do corpo do outro e tentar repeti-lo em seu corpo – estimulando movimentos novos – também estimula o entrosamento do grupo e a aceitação de movimentos diferentes daqueles que os alunos estão habituados a realizar individualmente.

Após essas sugestões de exercícios que promovem a consciência corporal, passamos a algumas sugestões de exercícios de improvisação que fazem parte de processos criativos, propriamente ditos, e iniciamos com a sugestão de exercícios advindos da Técnica Energética (TE), já explicada anteriormente neste livro.

Esclarecemos que essa é uma técnica de trabalho usada por profissionais de dança e teatro e que os exercícios aqui propostos são adaptações feitas

pelas autoras, que possuem intimidade com a TE, visto que são integrantes do Grupo de pesquisa “Ar-Cênico”, que desenvolve o trabalho com a TE.

Dessa forma, a sugestão seria também escolher uma parte do corpo entre as seguintes propostas: pés, joelhos, região do quadril, região do umbigo (ou abdominal), região da cintura escapular, pescoço ou cabeça. Depois de escolhida a região do corpo que será trabalhada, pedimos que, ao som de uma música previamente selecionada, os alunos explorem as possibilidades de movimentação dessa região do corpo, sempre evitando racionalizar a escolha das movimentações, deixando que ela flua livremente pelo espaço. O tempo em que os alunos realizarão essa etapa do exercício varia de acordo com os resultados. Às vezes, é preciso que o orientador exemplifique, tentando mostrar que a parte do corpo escolhida pode ser explorada em níveis e planos diferentes, e que quanto mais se experimenta, mais livre a movimentação fica.

Então, depois da experimentação realizada, pedimos que os alunos tentem selecionar alguma movimentação que surgiu na improvisação, e que lhes seja significativa – ou por afinidade, ou por gosto, ou por gostar da sensação que ela lhe causa, indiferentemente do motivo da seleção (o orientador pode sugerir o motivo da escolha, se ele preferir) – fazendo-os repeti-la algumas vezes. Uma boa sugestão para esse momento do exercício é filmar a improvisação, pois muitas vezes, os alunos se entregam muito a ele, (como deve ser esperado de um exercício de improvisação) e acabam não conseguindo selecionar, racionalmente, alguma movimentação. Assim, assistindo ao vídeo, eles podem ter maior facilidade em selecionar movimentos e, posteriormente, aplicar o movimento escolhido em uma coreografia estruturada.

Podemos, então, fazer uma “colagem” dos movimentos selecionados na forma de coreografia, e passar

Essas regiões corporais são escolhidas pela TE por carregarem expressividades específicas. Para entender mais sobre a TE, sugerimos a leitura de: SOARES, Marília Vieira. **Técnica Energética: Fundamentos corporais de expressão e movimento criativo.** Dissertação de Doutorado. Campinas/ UNICAMP, 2000.

para a turma toda executar, tornando o processo criativo singular e advindo da improvisação. Todavia, para que ocorra a compreensão do processo criativo, é preciso que fique claro que a improvisação está sendo usada como parte de um processo de criação, não como finalidade ou linguagem cênica.

A segunda sugestão de trabalho também tem como origem um exercício já explicado, o “Campo de Visão”. Como o próprio criador do trabalho diz, o campo de visão é o primeiro passo para que o coletivo atuante no jogo improvisacional adquira e trabalhe sobre um campo de percepção (Lazzaratto, 2011, p. 43). Mais do que promover um processo de criação, os exercícios relativos ao Campo de Visão promovem uma percepção do grupo e do espaço em que ele trabalha, abrindo as possibilidades para o grupo todo e não somente para um indivíduo. Assim, o exercício que iremos propor deve ser realizado em grupos com 6 (seis) pessoas, no mínimo (e sem número máximo de participantes), para que a improvisação desejada possa se estabelecer.

Lembramos, novamente, que o exercício aqui sugerido é um desdobramento do exercício proposto pelo Campo de Visão, considerando, mais uma vez, que estamos tratando de exercícios para o trabalho com a improvisação na escola e que eles apresentam algumas diferenças em relação àqueles praticados por profissionais das artes da cena.

Iniciamos a proposta com todos os participantes em posição neutra e espalhados pelo espaço. Sob a ordem do orientador, os participantes iniciam uma movimentação aleatória ao som de uma música também aleatória. Então, o orientador escolhe um participante para ser o condutor do exercício, ou seja, os movimentos desse participante devem ser seguidos pelos outros participantes, porém com uma condição: desde que o movimento realizado pelo condutor esteja no campo de visão dos outros participantes. Se, por algum motivo, o movimento do condutor sair do campo de visão de algum deles, esse participante deve voltar para a posição neutra e só retomar à movimentação quando o movimento voltar ao seu campo de visão. Os movimentos do condutor devem ser seguidos com o máximo de rigor para que exista, cada vez mais, uma unidade na movimentação do grupo.

É importante entender que o campo de visão do participante é aquele em que ele pode visualizar o movimento sem ter de virar seu corpo ou se contorcer para vê-lo, ou seja, o campo de visão é estabelecido pelos limites do movimento do olho do participante e não pelos movimentos do seu corpo.

Assim, em uma posição neutra, o campo de visão é aquele alcançado quando o globo ocular alcança o máximo de sua extensão.

O condutor do movimento entrará e sairá várias vezes do campo de visão dos participantes, tornando o exercício bastante dinâmico e diversificado. É interessante trocar o condutor dos movimentos durante o exercício, para que todos possam experimentar a liderança e para que tenham mais diversidade de movimentação. Porém, é igualmente importante instruir o condutor para que seus movimentos improvisados sejam claros e precisos, a fim de que todos possam acompanhá-lo com facilidade e fluidez.

Esse exercício pode ser aplicado de duas maneiras, como exercício de processo criativo e como exercício de linguagem cênica. No último caso, as cenas podem ser criadas no momento da cena, fazendo seus participantes experienciarem o imprevisto do acaso, jogando com seus parceiros de maneira ativa na cena.

Ainda como proposta de exercícios de improvisação para o processo criativo, podemos usar objetos cênicos, músicas, figurinos e cenários a que inspirem. Nesse caso, colocamos o improvisador em relação de movimento com o elemento cênico escolhido, e incentivamos a exploração máxima dos movimentos possíveis de serem realizados com ele. Então, podemos selecionar movimentos saídos desses exercícios e inseri-los em coreografias ou cenas.

Da mesma maneira, também é possível o trabalho com qualquer outra fonte de inspiração, seja ela uma imagem, uma sensação, uma memória, um sentimento, um conto, uma poesia, etc. O importante é sempre incentivarmos que o exercício de improvisação aconteça dentro do estado de improvisação explicado acima, ou seja, o improvisador deve estar sempre pronto para encarar o caos e o risco que

A Cia “Elevado de Teatro Panorâmico” apresentou, em 2012, “Ífigênia”, seu primeiro espetáculo realizado integralmente com o Campo de Visão como exercício de linguagem cênica, ou seja, no qual o exercício foi a linguagem estética escolhida para a realização do espetáculo.

o mergulho em seu inconsciente pode provocar. Se esse mergulho acontecer, certamente o participante do exercício terá resultados bastante positivos, repletos de potencial criativo.

2) EXERCÍCIOS DE IMPROVISAÇÃO COMO LINGUAGEM CÊNICA

As propostas apresentadas agora são de extrema relevância para o âmbito escolar, pois cumprem não só com a proposta do uso da improvisação como linguagem cênica, como vêm responder a um grande dilema de arte-educadores em geral: como criar um espetáculo ou uma apresentação de dança quando a escola solicita, sem atropelar os processos criativos tão zelados nas aulas de arte?

Uma resposta que vai ao encontro das propostas pedagógicas, sem fazer os alunos copiarem passos ou criarem coreografias completamente aleatórias seria, justamente, aplicando exercícios de improvisação como linguagem cênica.

Quando escolhemos esse caminho, estamos proporcionando, aos alunos, uma experiência bastante intensa e nova de trabalho e, ao público, uma linguagem estética diferenciada do que eles estão habituados, colaborando, assim, não só para o desenvolvimento e para o entendimento do que é dança para os alunos, mas também para a formação de público para a arte contemporânea.

O importante é que os alunos entendam a proposta e, para isso, é possível não só explicá-la e contextualizá-la dentro da arte contemporânea e dos trabalhos que seguem essa proposta, como também mostrar vídeos de trabalhos realizados com essa linguagem cênica ou levá-los para assistir espetáculos dessa proposta, sempre que possível.

A primeira proposta de exercício de improvisação como linguagem cênica seria o exercício já citado “Campo de Visão”. Sugerimos a leitura do livro de Marcelo Lazzaratto, intitulado “Campo de Visão: Exercícios de Linguagem

Cênica,” como suporte e meio de aprofundamento desse trabalho, caso você considere que as instruções aqui apresentadas não sejam suficientes.

A próxima sugestão também já foi citada neste texto: o exercício de “Contato Improvisação”. Aqui, podemos sugerir levar os exercícios realizados em sala de aula para algum espaço da escola, como pátios, quadras e saguões, dividindo os alunos em duplas ou trios, para experimentar a movimentação que o contato com o outro pode gerar. Essa é uma proposta muito rica, no que diz respeito ao entendimento do risco que a improvisação em tempo real pode gerar, pois o contato com outros corpos deixa as ações e os movimentos gerados por elas ainda mais imprevisíveis, promovendo um estado de jogo bastante potente.

Por fim, descreveremos um último exercício de improvisação como linguagem cênica (sempre lembrando que são apenas algumas sugestões dentro de infinitas possibilidades de trabalho que a improvisação pode proporcionar), e chamaremos de “brincadeira com frases”. O exercício consiste em pedir para que os alunos escrevam frases ou palavras aleatórias em pequenos papéis, que depois serão distribuídos para a plateia.

Quando a apresentação (ou a improvisação como linguagem cênica) inicia, o público é convidado a falar em voz alta, a frase ou palavra que recebeu e, então, os participantes da apresentação respondem corporalmente ao que escutam. Com essa proposta, criamos um jogo de cena inusitado e interessante, além de colocar os participantes improvisadores em total zona de risco. Se a turma se sentir segura, também podemos pedir que o próprio público escreva as frases ao entrar no local da apresentação, depositando-as em uma caixa ou em uma urna, e os participantes do jogo sorteiam em, cena, as frases e palavras sugeridas.

LAZZARATTO, Marcelo.
Campo de Visão: exercícios
de linguagem cênica. São
Paulo: Escola Superior de
Artes Célia Helena: 2011.

Obviamente, essa sugestão é mais ousada e exige mais intimidade com a improvisação por parte dos participantes, porém ela pode trazer resultados interessantes, pois prende a atenção do público – que é pego de surpresa e participa da criação – e pode ser aliada há muitos temas de trabalho, como datas comemorativas, festas folclóricas e a uma enorme sorte de temáticas, suprimindo facilmente as necessidades das escolas em apresentar propostas coreográficas em algumas datas específicas.

Lembramos que, ao optarmos pelas propostas de improvisação como linguagem cênica, devemos sempre trabalhá-las previamente em sala de aula, para que os alunos possam ter a sensação da experiência que o exercício pode gerar em seus corpos, antes de apresentá-las, proporcionando certa “intimidade” com os exercícios e evitando possíveis nervosismos e tensões no momento da apresentação.

Com essas sugestões procuramos apresentar um breve panorama das possibilidades de trabalho com a improvisação na educação, possibilitando que a arte na escola se torne cada vez mais um campo fértil de possibilidades expressivas. Emprestamos, mais uma vez, as palavras de Katia Canton para finalizar esse texto:

A arte ensina justamente a desprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades. A arte pede um olhar curioso, livre de “pré-conceitos” e repleto de atenção (CANTON, 2009, p.12).

Portanto, esperamos que a improvisação possa ser parte desse desafio curioso, atencioso e cuidadoso que é a arte, em especial, a arte na educação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Improvisar, como já dito anteriormente, é um estado de prontidão para o surgimento, para a criação do novo. E a conquista de tal estado de prontidão, de fato, não é uma conquista imediata, mas um processo que se dá por meio da vivência, da experimentação prática.

Esperamos que estas páginas escritas possam trazer algumas primeiras referências que, minimamente, orientem essa viagem pelos caminhos da Improvisação, caminho esse para o qual não existem mapas, roteiros pré-determinados, nem tão pouco, regras pré-estabelecidas. O improviso se faz pela entrega ao processo, pela vivência integral do momento presente, que reverbera a criação e o movimento em cada corpo.

A vivência do Improviso é uma experiência única para cada indivíduo, e mais do que isso, para um mesmo indivíduo, cada vivência de improviso realizada será uma nova vivência totalmente diferente, e será justamente pelas vivências múltiplas que o indivíduo vai conquistando intimidade com o ato do improviso, podendo explorá-lo com maior facilidade, aproveitando suas diversas aplicabilidades dentro da criação artística (improviso como processo e/ou como produto), mas acima de tudo, conquistando, por meio dessa experiência vivencial, o tal estado de prontidão que permite ao artista estar

atento, aberto e presente ao surgimento espontâneo da sua obra improvisada.

Finalizamos aqui, nossos escritos, com a certeza de que muito ainda há para dizer sobre a arte de improvisar. Foram aqui relatadas apenas algumas perspectivas, sendo que existem ainda tantas outras não mencionadas, e muitas outras ainda por serem criadas, visto ser a improvisação de caráter dinâmico e tão rica em possibilidades.

Todavia, nosso intuito antes de qualquer coisa foi, justamente, instigar nos leitores a busca por essas tantas possibilidades propiciadas pelo ato do Improviso, pois seja ele aplicado no âmbito artístico ou educacional, a improvisação estará sempre intimamente relacionada ao ato criativo, o qual é dinâmico e sem limites. Portanto, desejamos a todos uma boa jornada por esse caminho infindo e repleto de possibilidades múltiplas que é a arte da Improvisação.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Jack. **A Dança**. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Ed WMF Martins Fontes, 2009.

GOUVEA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012**. (Tese de doutorado) Artes Cênicas, UNICAMP, Campinas.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis-RJ: Ed, Vozes, 1979.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão: exercícios de linguagem cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena: 2011.

NANNI, Dionísia. **Dança educação: princípios, métodos e técnicas**. Rio de Janeiro, Ed Sprint, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica Energética: Fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. 2000** (Tese de Doutorado), Educação –UNICAMP, Campinas.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Summus, 2008.

VOLPE, Marina Fernanda Elias. **Cartografia de um improvisador em criação. 2011** (Tese de doutorado), Artes da Cena - UNICAMP, Campinas.

ARTIGOS

FARIA, Ítalo Rodrigues. **A Dança, o Jogo e a Improvisação: Estratégias de Criação e Ensino.** Anais do Segundo Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança - Dança: contrações epistêmicas, p.1-15, 2011.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de Improvisação** em Dança. Universidade Federal da Bahia, p. 1-5, s/d.

NEDER, Fernando. **Contato improvisação: Origens, influências e evolução. Gens, fluências e tons.** UNIRIO, p. 1- 25, 2005.

REFERÊNCIAS DA INTERNET

BERGEL, Mariana. **Dança para Todos** – 2007. In Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/equilibrio/eq2405200714.htm>, acessado em 04 de novembro de 2012.

DUARTE, Nuno de Matos. **Arte e Improvisação: Uma Questão de Identidade** – 2007.

Disponível em: <http://nuno-matos-duarte-textos.blogspot.com.br/2007/03/arte-e-improvisao-uma-questo-de.html>, acessado em 04 de novembro de 2012.

ITAÚ CULTURAL. **Happening.** Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647, acesso em 04 de novembro de 2012.

NERDE, Fernando. In O Percevejo on line. Periódico do programa de Pós graduação em Artes Cênicas PPGA/UNIRIO. Vol 2, no 2, 2010.

ZIMMERMANN, Elizabeth. **A relação da criação artística com a psicologia profunda.** São Paulo, set, 2007. Papeando com a psicologia. Disponível em <http://grupopapeando.wordpress.com/>. Acesso em 10 de outubro de 2012.