

## A IMPROVISAÇÃO EM DANÇA COMO ATO POLÍTICO

### THE IMPROVISATION IN DANCE AS A POLITICAL ACT

Patrícia Chavarelli Vilela da Silva<sup>1</sup>

Jarbas Siqueira Ramos<sup>2</sup>

#### Resumo

Entendemos que a improvisação em dança é um campo de atuação com especificidades e singularidades, e que somente podem ser alcançadas com a vivência prática e a experiência de criação artística que abordem seus aspectos peculiares. Compreendemos, também, que os trabalhos no campo da improvisação podem apresentar aspectos políticos em seu contexto, seja no processo de formação e atuação do artista-criador neste campo, seja como a capacidade que a improvisação atribui ao sujeito para a tomada de decisões e posicionamento político. Este artigo tem como objetivo discutir as dimensões políticas da improvisação em dança, considerando as relações de poder que elas produzem e as maneiras pelas quais elas alcançam uma prática de liberdade.

**Palavras-chave:** improvisação em dança, dimensões políticas, relações de poder, práticas de liberdade.

#### Resumen

Entendemos que la improvisación en la danza es un campo de actuación con singularidades y especificidades, y que sólo se puede lograr con la experiencia práctica y la experiencia de la creación artística para abordar sus aspectos peculiares. Entendemos, también, que el trabajo en el campo de la improvisación puede presentar cuestiones de política en su contexto, sea en el proceso de formación y actuación del artista-creador en este campo, sea como la capacidad que la improvisación concede al sujeto para la toma de decisiones y posicionamiento político. Este artículo tiene como objetivo discutir las dimensiones políticas de la improvisación en la danza, teniendo en cuenta las relaciones de poder que producen y las formas en las que llegan a una práctica de la libertad.

**Palabras claves:** improvisación en la danza, dimensiones políticas, las relaciones de poder, práctica de la libertad.

#### Abstract

We understand that the improvisation in dance is a acting field with specificities and singularities, and these can only be achieved with practical living and the artistic

<sup>1</sup> Professora Assistente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Bacharel e licenciada em dança pela Universidade Federal de Viçosa – UFV. Mestre em Artes pela Universidad Internacional Tres Fronteras/ PY. Membro do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço.

<sup>2</sup> Professor Assistente do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Artes/Teatro pela Unimontes, mestre em Desenvolvimento Social pelo PPGDS/Unimontes, mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Diretor Financeiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE (biênio 2015-2016). Membro do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço.

creation experience which deals with its peculiar aspects. We also understand that the jobs in the improvisation field can present political aspects in its context, which can be in the artist-creator formation and acting process in that field, or as the capacity the improvisation gives the subject to make his decisions and his political positioning. This article has as its goal the discussion of the political dimensions of the improvisation in dance, considering the power relations they produce and the ways they achieve a freedom practice.

**Keywords:** improvisation in dance, political dimensions, power relations, freedom practice.

## Introdução

Sabe-se que o ser humano se expressa por meio da dança a milênios, sempre de maneiras específicas em cada cultura, momento histórico, região geográfica, gênero, crença, etc. Em muitas manifestações, dançar é uma experiência de improvisação, em outras não. Por toda a história seres humanos criativos recorreram à improvisação, seja para dançar ou simplesmente para lidar com as situações da vida. Huizinga (2001) inclusive aponta que o jogo é a característica básica de todos os seres vivos, propondo pensar que não temos nossa ancestralidade ligada ao *homo sapiens*, mas sim ao *homo ludens*<sup>3</sup>.

No senso comum, a improvisação foi entendida como uma ação que os sujeitos, imbuídos de um saber específico, lançam mão para lidar com o inesperado, o imprevisível. Nestes termos, o improviso ocorre diante de situações que não haviam sido programadas, pensadas anteriormente, definidas de antemão. Contudo, nos interessa abordar a improvisação de uma maneira diferente daquela utilizada pelo senso comum, por entendermos que este campo apresenta diversas possibilidades de atuação.

Pensamos na improvisação como campo de estudos em que tem sido utilizado de modo mais ou menos complexo por áreas como a Psicologia, a Linguística, a Educação e as Artes. Compreendemos que a Arte é um campo de atuação que tem desenvolvido uma grande quantidade de estudos sobre a improvisação, tanto em termos conceituais quanto práticos. No caso da Dança, campo onde essa temática tem sido muito trabalhada nos últimos anos, Zilá Muniz (2004) aponta que a improvisação pode ser vista como um sistema complexo de atuação que sempre será dinâmico, não linear e

<sup>3</sup> Para maiores informações ver: HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

repleto de alterações. Entendemos que na improvisação em dança, **estar em experiência de improvisação é se colocar em pesquisa**, mantendo a atenção e a percepção ampliadas para agir de maneira a estabelecer relação com o outro e com o ambiente, relacionando com seu entorno e transformando essa experiência em material cênico.

Temos percebido que os estudos sobre improvisação em dança têm sido direcionados, de modo geral, por três maneiras específicas de trabalho: aquelas que utilizam a improvisação como proposta de formação de bailarinos; as que a utilizam como técnica de atuação individual ou coletiva; e as que pensam a improvisação como poética de criação da cena. Temos pensado e estudado essas três formas de trabalho com improvisação (formação, técnica e poética) de maneira interdependente, sem, contudo, criar uma hierarquia entre elas.

Focamos a discussão deste texto a partir da nossa experiência junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço<sup>4</sup>, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Em nossas experimentações com o grupo, bem como na nossa formação em dança, temos observado alguns aspectos potencializados pela experiência com a improvisação: a ampliação do vocabulário corporal e de estudos de movimento; o desenvolvimento da ‘flexibilidade’ em relação aos processos de criação; a ampliação da percepção sensível do nosso entorno (espaço, tempo, direção, fluxo, etc.); a escuta das possibilidades de relação com o outro; a autonomia para assumir certas ‘posições políticas’ e posturas frente a diferentes tipos de situações. Nesse sentido, percebemos que a improvisação tem nos auxiliado tanto na formação como bailarinos como na nossa condição enquanto sujeitos sociais.

Assim, abordaremos nesse artigo a nossa compreensão sobre a improvisação em dança, a partir das experiências vividas junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço, e as dimensões políticas que a improvisação possibilita ao seu praticante. Propomos uma reflexão sobre a **postura política** do interprete-criador nos processos de composição em tempo real, considerando as possibilidades de atuação presentes nesse

---

<sup>4</sup> O Grupo de estudos foi criado em 2010 pela prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Carolina da Rocha Mundim com o nome *Dramaturgia do corpo-espaço e territorialidade*. No início do ano de 2015, após discussões acerca do entendimento do grupo sobre as questões conceituais em torno da ideia de corpo e espaço, levando em consideração o pensamento fenomenológico da obra *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau Ponty (1999) e os estudos de improvisadores como Lisa Nelson e Julien Hamilton, o grupo optou por mudar o nome do para *Dramaturgia do corpospaço*. Para maiores informações sobre o grupo consultar: <https://conectivonozes.blogspot.com>

universo da dança. Nesse sentido desejamos estabelecer uma relação entre a improvisação e o posicionamento político do sujeito; considerando que no jogo da improvisação as maneiras de lidar com as questões sócio-político-culturais fazem parte das particularidades e singularidades do sujeito.

### **Improvisar... Compor no instante imediato da ação**

Ao longo do tempo artistas de diversas linguagens se dedicaram ao estudo da improvisação como campo de experimentação, criação e atuação. Na dança, esses estudos se tornaram mais significativos a partir do século XX. Conforme nos aponta Zilá Muniz:

De acordo com Andrea Amort, num artigo para a revista Ballet Internacional sobre Improvisação (1999, p.28), durante o século XX acontecem dois momentos em que a improvisação aparece como um divisor de águas entre dois sistemas fixados e estilizados na dança. Primeiro, na década de 20, quando expressionistas europeus e americanos se dividiram – um tempo em que o individualismo estava em foco –, e de novo, na década de 60, quando o Judson Dance Theater radicalmente rompeu com a estrutura da dança moderna (MUNIZ, 2004, p.30).

Desde a década de 1960, artistas como Lisa Nelson, Mary Overly, Meredith Monk, Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown e muitos outros, incorporaram e sistematizaram a improvisação em seus trabalhos, gerando diferentes maneiras de organização e criação em dança. Segundo Zilá Muniz (2014), essa diversidade de modos de atuação com a improvisação em dança se deu tanto pela forma muito particular como cada criador/pensador desenvolveu suas práticas em dança, quanto pelas diferentes maneiras de utilização da improvisação. De acordo com Helena Katz (2000), pensadores como Lisa Nelson e Steve Paxton ainda buscam problematizar a utilização de modo genérico do termo improvisação por entenderem que ele pode confundir mais que esclarecer, dada as especificidades de atuação em dança por meio da improvisação.

Em seu estudo, Zilá Muniz (2014, p. 90) ressalta que, nos últimos cinquenta anos, “o termo ‘improvisação’ pôde ser aplicado a diferentes modos de trabalho de criação”. A autora fala do uso da improvisação como:

[...] técnica de construção de um corpo com atenção no presente e inteligente; como uma técnica de criação; como processo de composição em

performance; e em composição instantânea, composição no momento ou, ainda, composição em tempo real (MUNIZ, 2014, p.90-91).

Com a mesma intenção de compreender os modos de organização do trabalho com a improvisação, Mara Guerrero (2008) aponta que:

A partir das pesquisas e textos encontrados foi possível delinear três modos de uso da improvisação, com base nas próprias questões e delimitações dos autores e artistas. Em cada um dos modos foram apontados alguns aspectos específicos envolvidos auxiliando em suas definições. 1. Improvisação sem acordos prévios; 2. Improvisação com acordos prévios, que se subdivide em duas classes: 2.1 Improvisação em processos de criação (como pesquisas para posteriores organizações coreográficas); 2.2 Improvisação com roteiros (incluindo roteiros, acordo, regras, ou seja, algumas orientações anteriores à cena) (GUERRERO, 2008, p.09-10).

No Grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço optamos por desenvolver estudos de composição/improvisação em tempo real, fazendo uso tanto de jogos abertos, sem direcionadores específicos, como com a estipulação de regras/acordos; dependendo de quais são os nossos interesses de pesquisa no momento específico do trabalho<sup>5</sup>.

Buscamos em nossa prática no grupo de pesquisa a compreensão de que a improvisação em dança<sup>6</sup> não é sinônimo de: “não sei o que estou fazendo”. Para nós, ela demanda estudo, treinamento e comprometimento; demanda uma abertura da sensibilidade para o estabelecimento de relação com o outro e com o entorno que circunda a experiência; demanda a ampliação da percepção para a tomada de decisão com propriedade sobre o que se faz e como se faz. Assim, entendemos a improvisação como um espaço de tomada de posição política, como um modo de descentralizar o poder na dança, de destituir-se de poder, de compartilhar as tomadas de decisão, de organizar a criatividade, de responder prontamente a partir da percepção e relação com o meio, com o presente, com as pessoas presentes.

<sup>5</sup> O Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço organizou procedimentos de trabalho para experimentações práticas, denominados **Movíveis**. Os Movíveis se organizam a partir de três eixos: 1) estruturas de movimento (pontos, retas, círculos, espirais, alavancas); 2) recursos de jogo (coincidência, equivalência, bloqueio, pergunta no ouvido, ênfase); 3) comandos (para, repete, continua, rebobina, deleta). Os desdobramentos possíveis a partir de cada componente desses eixos provocam uma ampla gama de possibilidades técnico-criativas que, se minuciosamente estudados, estabelecem instrumentais que podem ser acionados em processos de improvisação ou em composições coreográficas pré-estabelecidas.

<sup>6</sup> Refiro-me à dança por ser minha área de formação, porém entendo que, considerando as particularidades de cada linguagem artística, o teatro, a música e as artes visuais também trabalham com a improvisação a partir de estudos muito bem fundamentados e comprometidos com a construção de conhecimentos importantes a cada profissional.

As reflexões apresentadas aqui surgem dos processos de investigação que temos desenvolvido no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpospaço, especialmente da experiência que temos tido no trabalho de estudo da improvisação como meio de preparação para a cena e nas próprias improvisações geradas nos processos compositivos instantâneos, ou seja, na composição em tempo real.

Ao trabalhar as técnicas de preparação para improvisação entendemos que os procedimentos de improvisação permitem ao praticante ampliar a capacidade de atenção e de tomada de decisões, levando-o a escolhas de movimentos a partir das relações que estabelece com o instante imediato vivenciado. O sujeito passa a tomar decisões sobre uma obra artística e, ao mesmo tempo, observar a si e a todo o entorno que faz parte daquele instante criativo. As ações individuais colaboram com as ações coletivas, o sujeito e o grupo se mesclam, se sintonizam, em experiências artísticas conjuntas sem, contudo, anular e/ou desconsiderar as singularidades. As experiências particulares dialogam gerando um material onde a engenhosidade da obra surge proporcionalmente a expansão da generosidade dos criadores, que se destituem da autoria individual e acolhem a coletiva. Nesse sentido, improvisar é construir conhecimento, é desenvolver sabedoria, é estabelecer uma conexão perceptiva e sensível com o espaço ao seu redor, explorando as potencialidades do espaço e dos seres numa conexão entre corpo e ambiente.

Mara Guerrero (2008) faz a seguinte observação em relação ao trabalho de treinamento com e a partir da improvisação:

Igualmente preocupados com a composição da improvisação e sua prática, Lisa Nelson, David Zambrano e Robert Ellis Dunn afirmam que é necessário treino. Somente com treino é possível ter condição de tomar decisões em tempo real, com a devida atenção e percepção para a composição, contribuindo conscientemente e premeditadamente para tal exercício. Para Nelson (2000), a improvisação é baseada em fórmulas não lineares compostas entre escolhas e edições durante sua ocorrência, que exigem treino para sua composição. O ato de improvisar implica uma cadeia de escolhas, cujas seleções reduzem as propostas de performance durante seu acontecimento. Nelson afirma que não é possível fazer tudo o que se sabe, sempre há um recorte sobre relações possíveis a serem exploradas, de acordo com condições e encadeamentos para a cena. Afirma ainda que, sem treino anterior, o improvisador tende a compor com maior restrição, pois não há condições para perceber as possibilidades compositivas e agir a tempo, estando sempre atrasado na relação percepção e ação nas ocorrências (GUERRERO, 2008, p.24).

No grupo de pesquisa temos como um dos pontos importantes de discussão a ideia de associação/integração entre corpo e espaço. Entendemos que o sujeito, nessa perspectiva, aqui também nominado como corpo, faz parte daquilo que comumente identificamos como espaço e vice-versa. Daí a opção de utilizarmos o termo corpoespaço em detrimento do termo corpo-espaço separados por hífen. Logo, pensar sobre a experiência corpoespaço é considerar inter-relações amplas e sensíveis entre potências, com extensa e criativa possibilidade de movimentos. A experiência artística, nesse caso, não se relaciona somente com o conjunto dos sentidos considerado pela maior parte da cultura ocidental (tato, audição, paladar, visão, olfato), mas com uma ampliação desses em direção a uma totalidade dos sentidos, como proposto na filosofia oriental.

Quando trabalhamos com processos de composição em tempo real, percebemos que há, entre os participantes do grupo de pesquisa, um desejo de se colocar em experiência com o próprio ato de criação, principalmente quando considerado que aquele momento criativo tem por direcionador a composição de cena(s). Não se trata, portanto, apenas de uma improvisação investigativa<sup>7</sup>, mas também criativa<sup>8</sup>. Naquele instante há o desejo de elaborar instantaneamente uma obra artística. Partindo desse pressuposto, temos proposto nos colocar em cena de duas maneiras: a) improvisando ativamente, ou seja, se colocando em movimento ou em pausa conforme a intenção da cena, na intenção de compor com a cena, com a experiência de improvisação que está acontecendo; b) permanecendo à margem da cena, ou seja, escolhendo se ‘retirar da cena’, se colocar em segundo plano, a fim de enfatizar alguma ação mais importante que esteja acontecendo no momento (o sujeito, nesse caso, normalmente não desaparece, apenas se coloca em um estado de organização corporal que informa o observador que ele não está em jogo de composição; ou seja, que está em cena, em experiência criativa, porém participando de outra maneira).

Nesses dois tipos de posturas entendemos que o improvisador é participante daquele trabalho, daquela cena. Na primeira situação ele assume um papel de criador, na segunda, mesmo se colocando como observador, não ‘abandona’ aqueles que se

<sup>7</sup> Como esclarecimento, desejamos ressaltar que nominamos como improvisação investigativa as experiências de improvisação que não tem por foco a criação de uma cena. Esses momentos de estudo são permeados por criatividade, pesquisa, refinamento da percepção como qualquer outro; o que diferencia cada tipo de pesquisa em improvisação é o foco de investigação.

<sup>8</sup> A palavra criativa, nesse contexto, não se refere só à criatividade presente na pesquisa, mas ao desejo de criar, compor uma cena artística.

mantém como ‘criadores’, apenas lhes envia uma mensagem: estou observando o que fazem para, a qualquer momento, poder voltar a colaborar nessa obra coletiva.

No grupo de estudos Dramaturgia do Corpospaço, são estabelecidos espaços de discussão sobre como, individualmente, devemos perceber nossas características de movimento e jogo a fim de conseguirmos uma relação mais refinada e afinada com o coletivo. Como somos um grupo, precisamos apurar nossa percepção individualmente a fim de estabelecer uma relação dialógica coletivamente, independente se estamos compondo em jogo de cena ou se estamos participando como observadores da composição em tempo real.

A esse respeito, Zilá Muniz (2004) faz a seguinte assertiva:

Um corpo que cria e executa ao mesmo tempo, no limiar entre produto e obra de arte, entre intérprete e criador, entre ambiente e movimento, é o corpo na composição instantânea, um corpo em processo, que percebe o ambiente por intermédio dos sentidos e negocia num ato consciente que material desenvolver ou rejeitar, e que caminho percorrer na criação da obra. (MUNIZ, 2004, p.66)

Assim, entendemos que na improvisação é necessário um treinamento para desenvolvimento da habilidade de fazer escolhas, de se relacionar com os demais improvisadores e com o meio em que acontece aquela experiência artística a fim de apurarmos nosso tempo de ação. Em um trabalho de composição em tempo real o artista-criador deve estar presente no jogo durante todo o tempo de duração do trabalho. Isso não ocorre de maneira automática, é uma competência que deve ser desenvolvida por meio de treinamentos, de estudos que viabilizem esse aprendizado de atenção, envolvimento, comprometimento, percepção de si e do outro.

Além do sentido de presença é importante também um refinamento da percepção de si e do entorno, esse processo é bastante conhecido por profissionais da dança por meio da expressão: saber ouvir. A esse respeito Mundim (2013) diz que expandir os processos de escuta, nos mais diferentes níveis, ampliam as possibilidades técnico-criativas dos interpretes-criadores e que, refinar as habilidades de ouvir o próprio corpo, o outro, as sonoridades, o espaço reflete no desenvolvimento desses – seja como seres sociais e/ou artistas.

Nesse sentido, algumas sabedorias imprescindíveis de serem trabalhadas pelo improvisador colaboram na estruturação de um ser social: o saber ouvir; o desenvolvimento do sentido de presença no instante presente; a capacidade de

observarmos nossas características a fim de nos relacionarmos de maneira mais dialógica com o coletivo ao qual estamos inseridos; a habilidade de ser agente ativo, colaborador, criativo em prol de uma obra (artística ou social); a possibilidade de vivenciar experiências relacionais amplas e sensíveis por meio de um corpospaço que deseja expandir suas potencialidades.

No entendimento dessas questões consideramos que o trabalho do improvisador contém dimensões e potencialidades políticas que podem se desenvolver nas relações e investigações que o artista estabelece nas situações de jogo.

### **Dimensões políticas da improvisação em dança**

A improvisação em dança propõe um lugar de investigação que exige uma postura crítica, reflexiva e política do sujeito. Quando falamos da improvisação na composição em tempo real, ela exige a todo tempo que nos coloquemos, enquanto sujeitos improvisadores, no “momento presente” do jogo, abertos às questões do ambiente e às questões das limitações e potencialidades relacionadas aos artistas-criadores como materiais da improvisação, cientes do ‘poder’ que eles detêm de problematizar as questões sociais e de propor soluções. A esse respeito, Zilá Muniz (2004) afirma que:

Se compor no instante torna-se o desafio, para estes artistas a força motriz para seu trabalho está na relação que se estabelece entre a improvisação, o espectador e o meio. Os recursos e ferramentas de composição podem ser diversos e advindos de diferentes meios, porém a consciência de que tudo acontece no momento, a velocidade em que decisões são tomadas e a responsabilidade para com a obra como produto estão presentes constantemente durante a performance (MUNIZ, 2004, p.71).

Ao pensar as dimensões políticas da improvisação em dança, duas questões nos ocorrem: a primeira se refere à escolha da improvisação como campo de atuação e formação na dança; a segunda trata dos procedimentos de trabalho com a improvisação que capacita os sujeitos às tomadas de decisão e posição política.

Sobre a primeira questão, entendemos que a improvisação é mais um campo de atuação na dança, assim como qualquer outro. Entretanto, historicamente a improvisação não foi compreendida dessa forma, sendo relegada a uma situação inferior a outras propostas de formação em dança. Assim, ao assumir a composição em tempo real como procedimento tanto de treinamento como de criação, estamos admitindo uma

posição política em relação ao campo de conhecimento da Dança. Entendemos, nesse contexto, que a improvisação pode ser um caminho de formação do intérprete-criador, como mais uma forma de trabalho que se diferencia das técnicas clássicas e modernas, habitualmente utilizadas na formação de bailarinos, proporcionando, assim, a ampliação das possibilidades de atuação do intérprete-criador. A tomada dessa postura é, para nós, um modo de descentralizar o poder na dança, de fortalecer micropoderes e de garantir autonomia ao desejo de criação.

Em relação à segunda questão, temos acreditado que a prática da improvisação pode desenvolver a capacidade do sujeito de estabelecer escolhas rápidas diante das problematizações sócio-político-culturais apresentadas no ato do jogo. De outra forma, o sujeito também se torna capaz de estabelecer um profícuo diálogo com os demais participantes da improvisação, permitindo que este possa, num ato de generosidade com a cena que está sendo criada, abandonar a sua escolha individual em favor do acolhimento de uma resposta coletiva.

Ainda, como já temos apontado no desenvolvimento desse texto, entendemos que o exercício da improvisação amplia a capacidade de percepção do intérprete-criador e, ao mesmo tempo, a sua autonomia para assumir um posicionamento político coerente com sua visão de mundo. Nesse contexto, e tomando como referência os estudos de Stuart Hall (2006) sobre a identidade na pós-modernidade, compreendemos que os sujeitos pós-modernos não se encontram mais fixados e estáveis em suas “identidades essenciais”, mas, ao contrário, se organizam e se posicionam em relação ao mundo conforme cada situação que ocorre ao seu entorno. Seu comprometimento social faz com que ele, assim como o improvisador, esteja sempre ‘no jogo’, compondo de acordo com as estruturas que lhe são dadas, colaborando e mobilizado para se mover em prol das causas que lhe apeteçam naquele momento.

Nesse sentido, ao contrário de se colocar como sujeito desconectado das questões políticas, entendemos que a improvisação em dança requer a afirmação do improvisador como agente político na sociedade, seja em sua atuação direta (participação em uma ação de improvisação) ou indireta (observando, analisando, dando voz ao outro ou realizando ‘pequenos movimentos’ no ato de improvisar). Assim, ponderamos que o improvisador-criador deve aprender a agir no jogo tanto por meio do movimento/ação, como pela observação participativa.

Para se conseguir esse estado de atenção participativa (direta ou indireta) é necessário o desenvolvimento de um estado corporal específico, onde o corpoespaço aprimora seu sentido de prontidão ao movimento, a fim de usá-lo, ou não, dependendo das oportunidades de jogo surgidas na experiência da improvisação. Sobre isso Zilá Muniz (2014, p.47), diz que “a improvisação é uma prática que acumula em si diferentes camadas da percepção”. A esse respeito, a autora aponta que:

A intensificação da presença do corpo na consciência promovida pela prática da improvisação de dança, também é uma maneira de despotencializar a atividade reflexiva descoordenada do corpo e, ao mesmo tempo, de dinamizar a percepção direta do movimento no improvisador. A consciência preenchida de corpo é já uma consciência-corpo, que provoca uma atitude, uma abertura para estar na experiência, a qual revela a perfeita coordenação entre corpo e pensamento. (GOUVÊA apud MUNIZ, 2014, p.47)

Pensando nas dimensões políticas da improvisação em dança em nossas práticas e processos criativos, percebemos que os estudos que temos desenvolvido no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço têm nos possibilitado a compreensão de que o exercício contínuo da improvisação, tanto no treinamento como na composição em tempo real, capacita o sujeito para tomada de decisões, pois, segundo nos aponta Muniz (2004), o coloca diante da possibilidade de se posicionar em relação ao mundo. A autora faz a seguinte ponderação a partir da leitura da obra de Danielle Goldman:

Danielle Goldman (2010), autora do livro *I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom*, sugere que a prática da improvisação – o treinamento que a improvisação verdadeiramente exige – é uma rigorosa maneira de se preparar para uma gama de situações em potencial. Exige preparação e prática constantes para estar presente no momento e, ao mesmo tempo, aberto para as possíveis ações e limitações do próximo instante. A prática da improvisação, como define Goldman (2010), é “politicamente poderosa” para o indivíduo tornar-se predisposto, alerta e consciente de si e do lugar que o situa no mundo. Portanto, é tanto um caminho como um exercício contra reificações estáticas da liberdade (MUNIZ, 2014, p.33).

Ao assumir uma determinada posição e colocá-la em jogo, o sujeito admite o estabelecimento de uma “relação de poder” no ato da improvisação. Para efeito desse trabalho, quando nos referimos a “relações de poder” nos processos de produção e criação a partir da improvisação em dança, estamos falando de duas perspectivas de poder: a primeira está associada ao pensamento de Michel Foucault (2007; 2008) sobre poder disciplinar; a segunda se refere ao pensamento de Pierre Bourdieu (2011) sobre poder simbólico.

Foucault (2008) nos alerta que o poder disciplinar tem a capacidade de atuar nas singularidades dos sujeitos, criando estruturas para vigiar, normatizar, punir e controlar os mesmos por meio dos seus corpos, impondo uma condição de docilidade-utilidade e circunscrevendo um processo de extrema sujeição. Já Bourdieu (2011) aponta que o poder simbólico se refere a um tipo invisível de poder que normalmente é exercido a partir da cumplicidade daqueles que estão sujeitos a ele. Para o autor, esse tipo de poder é plenamente reconhecido pelos agentes envolvidos, uma vez que se refere a um tipo de relação ligada aos sistemas e estruturas simbólicos presentes na sociedade.

Em nossos processos criativos buscamos atender para o fato de que as relações de poder estabelecidas no ato de improvisar se associam menos aos processos ligados ao poder disciplinar e mais às possibilidades apontadas por Pierre Bourdieu (2011) acerca do poder simbólico. Entendemos que o poder simbólico está, na verdade, associado à capacidade que o improvisador-criador terá de problematizar as estruturas sociais impostas pelo poder disciplinar e de, a partir de então, propor resoluções e quebras dessas estruturas, possibilitando tanto aos espectadores como aos artistas a sua “libertação”.

Diante dessas questões, podemos afirmar que a improvisação em dança propõe, portanto, uma dimensão política de liberdade. Zilá Muniz (2004) aponta que trabalhar com a composição em tempo real pode ser compreendido como uma proposta de liberdade/libertação, dada a condição que a improvisação possui de ser um espaço poderoso de resistência, seja como prática de criação, como processo de conhecimento ou como pensamento.

Como prática de liberdade, a improvisação possibilita a formação de um artista-criador consciente e comprometido com sua sociedade. O que ocorre em nossa prática no Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço é que passamos a fazer uso da improvisação como espaço de discussão sócio-político-cultural, nos posicionando em relação às questões que envolvem as relações de poder existentes na sociedade, a fim de propor argumentos capazes de deslocar o sentido político da ação improvisada para a dimensão estética, fazendo com que o fazer artístico seja o ponto nodal da nossa intermediação política com o mundo.

### **Considerações finais**

Buscamos apontar ao longo desse artigo que o nosso entendimento sobre improvisação em dança passa pela percepção de que as experiências com esse campo têm sempre uma relação com a pesquisa, com o estudo de princípios norteadores de jogo, com o aperfeiçoamento e verticalização de conhecimentos, com a ampliação da percepção e sensibilização do intérprete-criador. Nessa perspectiva, as experiências com improvisação têm se tornado elemento comum na formação do artista-criador em dança, sendo algo desejado e esperado na atuação desse profissional.

Compreendemos, assim como Zilá Muniz (2004) assevera, que o trabalho com a improvisação possibilita (desde que praticado de forma consciente, com atenção e com aprofundamento de pesquisa) o desenvolvimento da autonomia para que o intérprete perceba suas capacidades de atuação, ampliando o seu vocabulário corporal e sua capacidade de movimentação bem como desvendando a dança que produz.

De outro modo, percebemos que ao alcançar essas qualidades estético-artísticas, a improvisação possibilita aos artistas da dança, que a buscam como campo de atuação, o desenvolvimento de um sentido político da ação improvisada na dimensão estética do trabalho cênico, estabelecendo o fazer artístico como ponto nodal da intermediação política com o mundo. Assim, compreendemos que a improvisação em dança é um campo de atuação que possibilita ao intérprete-criador o desenvolvimento de uma prática artística politizada, pois capacita os sujeitos tanto para tomar de decisões como para assumir posturas, seja em relação ao jogo de criação com a improvisação, seja em relação com a vida social.

É importante destacar a nossa compreensão de que uma atuação a partir da improvisação em dança não está deslocada das relações de poder estabelecidas nas estruturas sócio-político-culturais. Dessa maneira, entendemos que o intérprete-criador não é desprovido de uma situação de 'posição de poder'. Entretanto, é possível afirmar que a atuação do intérprete-criador a partir da improvisação em dança está assentada mais na relação de poder simbólico (Bourdieu) que nas estruturas de um poder disciplinar (Foucault).

Percebemos também que este campo de atuação é um importante espaço para que o intérprete-criador possa desenvolver sua capacidade de problematização, argumentação e crítica, garantindo condições para que ele possa atuar politicamente de maneira efetiva nos processos sócio-culturais, propondo formas de superação das estruturas hierárquicas de poder.

É nessa direção que afirmamos, a partir de nossa experiência junto ao Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço, que a composição em tempo real é um campo profícuo para o desenvolvimento das dimensões políticas para o artista da dança. Assim, compreendemos e defendemos que a improvisação em dança é um campo que, em todas as suas dimensões, propõe uma prática da liberdade de expressão, possibilitando a formação de um artista consciente e comprometido com as questões sócio-político-culturais de sua sociedade.

### **Bibliografia**

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 15ª ed. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 24ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 35ª ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 93 p. Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Salvador, 2008. (Dissertação Mestrado em Dança)

\_\_\_\_\_. **Formas de improvisação em dança**. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) – Belo Horizonte, 28 a 31 de outubro de 2008. Disponível em: <http://goo.gl/OH8YjO>. Acesso em: 02/02/2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KATZ, Helena. Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 fev. 2000. Caderno 2, p. 26.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 81 p. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2004. (Dissertação Mestrado em Teatro)

\_\_\_\_\_. **A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. 259 p. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro

de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2014. (Tese Doutorado em Teatro)

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita.  
**Improvisação em dança.** Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015

