



IMPROVISAÇÃO EM DANÇA: 3 perspectivas em diálogo

IMPROVISACIÓN EN DANZA: 3 perspectivas en diálogo

DANCE IMPROVISATION: 3 prospects on dialogue

Ester França¹

RESUMO

Esse artigo tem por objetivo abordar a improvisação a partir três perspectivas, a saber: perspectiva histórica, perspectiva da experiência da improvisação e por fim a perspectiva da experiência atencional do improvisador. Esses conteúdos em sua grande maioria encontrados em publicações da revista americana *Contact Quartely* e aliados a pensamentos de outros pesquisadores serviram como fundamentação teórica da dissertação de mestrado “Processos de ‘conexão’ na experiência do Coletivo Movasse” defendida em março de 2017 na EBA/UFMG sob orientação da professora Bya Braga.

PALAVRAS-CHAVE: Ação coletiva, Composição, *Contact Quartely*, dança contemporânea, Experiência.

RESUMEN

Ese artículo tiene por objeto abordar la improvisación en la danza desde tres perspectivas: perspectiva histórica, perspectiva de la experiencia de la improvisación y por la perspectiva de la experiencia atencional del improvisador. Esos contenidos, en su gran mayoría encontrados en publicaciones de la revista americana *Contact Quartely* y unidos a pensamientos de otros investigadores, sirvieron como fundamentación teórica para la disertación de maestría “Procesos de ‘conexión’ en la experiencia del Coletivo Movasse”, concluida en marzo de 2017 en la EBA/ UFMG y bajo la orientación de la profesora Bya Braga.

PALABRAS CLAVE: Acción colectiva, Composición, *Contact Quartely*, danza contemporánea, experiencia.

ABSTRACT

This paper aims to approach the dance improvisation from 3 different perspectives: historic perspective, improvisation’s experience perspective and the improvisator’s attentional experience. These contents, most of them found at the American journal *Contact Quartely*, were added with thoughts from others researches and they were used as theoretical foundation for the master’s dissertation “Process of ‘connection’ at the *Coletivo Movasse*’s

¹ Rubia Bernardes Nascimento é mestranda (aluna especial) em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde também graduou-se em Teatro (licenciada). Pesquisadora das relações híbridas entre teatro, performance e fotografia. Iniciação Científica UFU - (CNPq) com o projeto: PRECISAMOS COM URGÊNCIA FALAR SOBRE DIREITOS HUMANOS! Gênero, sexualidade e liberdade. Atriz e produtora no Grupo de Teatro Apoteose e Coletivo Ocupa Teatro. Criadora do projeto fotográfico: O Desejo Del@s! Graduada também em Biologia pelo Centro Universitário do Triângulo- Uberlândia MG (2006).

experience” concluded on 2017, March at EBA/UFMG and under the guidance of the Professor Bya Braga.

KEYWORDS: Collective action, Composition, Contact Quartely, contemporary dance, Experience.

* * *

1. INTRODUÇÃO

Para se refletir sobre dança, temos que enfrentar a dificuldade de se falar de algo que é efêmero e que nunca se repete de forma exata (BUCKWALTER, 2010, p. 03). Portanto, para se refletir sobre improvisação em dança, a dificuldade se redobra, uma vez que a ausência de uma coreografia preestabelecida e a flexibilidade de suas estruturas a tornam, no mínimo, imprevisível.² Além disso, como pontuado pela pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), existe um grande desafio em usar a linguagem para falar de uma experiência não linear e de difícil tradução, “que não se faz compreender pelos significados, mas tão somente pelas nuvens de sentido que produz na imanência, no fluxo da própria experiência” (GOUVÊA, 2012, p. 134).

Para Gouvêa (2012), a improvisação em seu aspecto de vivência-aprendizagem revela um modo de estar no mundo e de perceber a si próprio nas relações com outras pessoas

que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade [...] Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência. (GOUVÊA, 2012, p. 162)

² Segundo a pesquisadora Marina Elias Volpe (2011), tanto na improvisação quanto nos trabalhos de dança ensaiados (codificados) ocorre um processo de atualização, mas na improvisação esse processo é ainda mais radical, pois, ao contrário dos espetáculos ensaiados, a escolha criativa não se repete nunca (VOLPE, 2011, p. 151).

Partindo da ideia de experiência³ de Jorge Larrosa Bondía (2002) e identificando as perspectivas sobre a improvisação abordadas nesse artigo, considero importante levar em conta as ideias de Laurence Louppe em que a improvisação em dança, sob a ótica da dança contemporânea, é parte de uma corrente que se estabelece à margem da história da dança; é, portanto, uma contracorrente.

Sendo assim, na contramão da cultura de um século que se entrega à velocidade da circulação das informações, encontramos um esvaziamento das experiências, e dessa maneira, segundo Bondía, para que “algo nos aconteça, nos toque”, é necessário uma interrupção. Para o filósofo, ao sujeito da experiência

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

É a partir dessa postura que reuni considerações convergentes de artistas improvisadores e/ou pesquisadores, a fim de delinear os principais elementos presentes na improvisação em dança. Além disso, reconheço a impossibilidade de uma abordagem generalista, que pretenda estabelecer uma “verdade” sobre a improvisação. Compartilhei, portanto, pontos de vista de importantes improvisadores e/ou pesquisadores que considero esclarecedores sobre a experiência da improvisação, ou melhor, que entendem que “a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo” (GOUVÊA, 2012, p. 165). Dessa maneira, para compor as reflexões sobre a improvisação em dança optei por textos em sua maioria publicados no periódico

³ A ideia de experiência para Bondía (2002) é, resumidamente, “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21).

americano *Contact Quartely*,⁴ já que nele existem relatos de improvisadores e/ou pesquisadores e historiadores da dança sobre a experiência da improvisação em dança, desde a década de 1970.

2. PERSPECTIVA HISTÓRICA

Segundo Sally Banes, importante historiadora da área, a improvisação na dança pós-moderna⁵ possui múltiplas funções e diferentes significados no intervalo entre as décadas de 1960 e 1990: espontaneidade, autoexpressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, o natural, presença, desenvoltura, risco, subversão política, um sentido de conexão na brincadeira, lazer, esporte e jogo infantil (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 77). A dança pós-moderna na década de 1960 e 1970, assim como outras formas artísticas, foi marcada, nos Estados Unidos, pela liberdade, pela abundância e pela comunidade. A improvisação em dança, ou seja, a “coreografia indeterminada” ou “coreografia aberta”, ou, ainda, a “composição *in situ*”, abarcava os valores⁶ citados acima, pois era uma forma de aprofundamento e busca de recursos criativos pessoais. Das ações na Judson Church com o lendário Judson Dance Theater⁷ surgiram outros grupos que utilizavam a “coreografia aberta”, como o Natural History of American Dancer. Contudo, os maiores expoentes dessas décadas foram o movimento de Contato e Improvisação (Steve Paxton) e o grupo Grand Union (1970 a 1976). O primeiro se tornou uma prática mundial⁸ que nem sempre acontecia

⁴ *Contact Quartely* é um periódico americano existente desde 1978, focado na dança contemporânea, mais especificamente na improvisação e *performance*. Cf. <<https://contactquarterly.com/about-us/index.php>>. Os textos consultados nesta seção, em sua maioria, estão reunidos no livro *Taken By Surprise: A dance improvisation reader* (2003), organizado por Ann Cooper Albright e David Gere.

⁵ Alguns autores acreditam que o termo “dança pós moderna” é análogo ao termo “dança contemporânea” . A discussão não é pacífica justamente pela pluralidade e diversidade de possibilidades que a dança contemporânea abarca (MURTA, 2014, p. 35-52).

⁶ Anna Halprin, na Costa Oeste dos EUA, e Simone Forti, na Costa Leste, trabalhavam métodos de improvisação na década de 1960 e 1970 e comungavam desses valores.

⁷ Movimento artístico na década de 1960 que reverberou até o fim do século XX. Seu impacto na dança ultrapassa as ordens estéticas dessa arte, pois propõe novas maneiras de organização estrutural de um grupo, resgatando a potencialidade do indivíduo é a partir desse movimento que surge o termo dança pós moderna. (BELEM, 2011; GIL, 2005; RETTORE, 2010; STUART, 1998)

⁸ Existem muitas comunidades de praticantes de Contato e Improvisação nos EUA, Japão, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e também no Brasil.

diante de uma plateia e que muitas vezes se dava fora de teatros. Suas experimentações permitiram que homens e mulheres pudessem dar e receber o peso de seus corpos, levantar e carregar, liderar e seguir, atuar em confronto ou em parceria (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 78). Já o Grand Union⁹ foi um grupo que partiu das experimentações de Yvone Rainer em *Continuous Projects – Altered Daily (Projetos Continuados - Dia a Dia Alterados*, tradução nossa) e somente improvisava diante da audiência. Eram tão comprometidos com a “coreografia *in situ*” e a *performance* teatral que nunca se encontravam fora do palco. Exploravam as diversas relações com o movimento a partir de diferentes aspectos da realidade: ficcional, dramático, metateatral e diário. Se as práticas de Contato e Improvisação exploravam mais os duos (porém não exclusivamente), o Grand Union potencializava todos os tipos de situações e dinâmicas de grupo, abordando textos e imagens numa coreografia aberta em constante surpresa. No entanto, ambos exploravam a riqueza corporal, políticas de coletividade ou cooperatividade e uma abordagem do movimento que se relacionava mais com o prazer e o lazer do que com um possível engessamento do trabalho de dança (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 80).

Outro aspecto importante ressaltado por Sally Banes é que a década de 1960 nos EUA foi marcada pela abundância econômica. Já na década de 1970, os recursos diminuíram e o que parecia ser temporário à época se estendeu para as próximas décadas. Dessa forma, a autora pontua que a improvisação na década de 1970 estava enraizada nos princípios da improvisação da década de 1960, mas sofria influências da situação econômica do país. Um exemplo é o Grand Union, que era uma produção relativamente barata, mas que continuava o legado histórico das artes e da sociopolítica da década de 1960 (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

As décadas de 1980 e 1990 imprimem consideráveis mudanças na dança pós-moderna em função de novas formas de colaboração entre as múltiplas linguagens

⁹ Integram o Grand Union: Steve Paxton, Yvone Rainer, David Gordon, Trisha Brown, Douglas Dunn, Barbara Dilley, Lincon Scott e Nancy Lewis.

das artes.¹⁰ Se nas décadas de 1960 e 1970 a improvisação era uma forma de encontrar o autêntico e o “eu”, Banes esclarece que nas décadas de 1980 e 1990 a cultura pós-moderna passa a questionar qual singularidade e autenticidade que não são apenas uma multiplicidade de identidades flutuantes. Dessa maneira, o debate sobre a identidade se torna complicado nessas décadas, e os dançarinos começam a questionar o significado de liberdade e comunidade.¹¹ Algumas influências se multiplicam no cenário da dança, como a estética afro-americana¹² e o *DanceAbility*,¹³ ampliando os contextos da improvisação. Se na improvisação das décadas de 1960 e 1970 os improvisadores afirmavam que tinham todo o tempo do mundo para suas explorações, nas décadas seguintes o sentido de urgência invade a improvisação, tornando-a frenética, incorporando a violência e a energia do risco.¹⁴ Ainda nas décadas de 1980 e 1990, a improvisação continua sendo usada de variadas maneiras, e nos primeiros anos da década de 1990 começam a surgir festivais especializados.

Banes enfatiza que, apesar de a nova geração de improvisadores sempre contestar as práticas das gerações anteriores, alguns aspectos da improvisação ainda permanecem, como: **a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva**. Entretanto, a urgência e a multiplicidade de caminhos para a improvisação são aspectos relevantes dessa nova geração de

¹⁰ Obras que unificavam as artes sob o conceito de *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 81).

¹¹ Banes salienta que o momento histórico vivido pelas décadas 1980 e 1990 é bem diferente do das décadas de 1960 e 1970: a AIDS, a Guerra Fria e a crise mundial financeira que se prolonga fazem com que artistas questionem o sentido de liberdade e comunidade (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83).

¹² Como exemplo, o grupo Urban Bush Women, que traz a tradição afro-americana para a dança pós-moderna com aspectos políticos e também espirituais (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 82).

¹³ O *DanceAbility* aborda acessibilidade utilizando a improvisação em dança para promover a exploração artística entre pessoas com e sem deficiência física, descobrindo a capacidade de dançar de cada indivíduo.

¹⁴ Sally Banes, em entrevista ao telefone com Jennifer Monson em 5 junho de 1994, apresenta a seguinte afirmação da coreógrafa: “*Improvisation now is different from the seventies [...]. Contact Improvisation was slow and gentle; I needed to explode. There is a fierce physicality that may be an impact of the New York City environment [as opposed to Vermont, Steve Paxton’s home for the past 30 years]. For me, improvisation has political overtones*” (“Improvisação agora é diferente da improvisação na década de 70. O Contato e Improvisação era lento e gentil; Eu precisava explodir. Há uma fisicalidade feroz que pode ser impacto do ambiente da cidade de Nova Iorque [em oposição a Vermont, casa de Steve Paxton nos últimos 30 anos]. Para mim, improvisação tem tons políticos.”) (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 83, tradução nossa).

improvisadores, seja na dança ou no teatro (BANES *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 84).

3. PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA DA IMPROVISACÃO

A coreógrafa e pesquisadora Susan Leigh Foster (2003), em seu texto “Taken By Surprise: Improvisation in Dance and Mind” (“Pêgo de surpresa: Improvisação em Dança e na Mente”, tradução nossa), esclarece alguns mal-entendidos sobre a improvisação presentes na literatura específica. Entende a experiência da improvisação como a articulação pelo improvisador do que lhe é **conhecido** e do que lhe é **desconhecido**, ou seja, uma articulação entre o que é familiar e o que é imprevisível. Por conhecido, entendem-se: as convenções comportamentais estabelecidas para cada contexto onde ocorra a performance; as regras que podem ser preestabelecidas para balizar a improvisação; a predisposição corporal de cada participante decorrente do seu treinamento diário; a relação entre os improvisadores participantes; e, por fim, a memória do que aconteceu em outras improvisações. Já por desconhecido, a autora estabelece que seria o conhecido mais aquilo que não se poderia imaginar previamente, pois a improvisação nos faz expandir os limites do que é conhecido. (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 03-04).

Para a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), de forma análoga ao pensamento de Foster, a improvisação se refere ao “fenômeno” de “criação imediata da dança”,

que não se limita ao que aparece (atual) à consciência, a qual não está necessariamente submetida à intencionalidade [...], se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre inconsciente e consciente (GOUVÊA, 2012, p. 161, grifo nosso).

A esta articulação entre o conhecido e o desconhecido, proposta por Foster, ou ainda na fronteira entre consciente e inconsciente, como foi proposto por Gouvêa, não seria correto separar corpo e mente, pois toda articulação corporal é preenchida

de mente (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06).¹⁵ Durante a improvisação, cada modulação de tensão, de energia, de acentuação ou de pausa são, portanto, instâncias do pensamento. Foster defende que contrariamente ao que se lê sobre improvisação, não há qualquer supressão de atividade da “mente” para liberar o “corpo” para o imprevisível, mas uma *hyperwareness* (“hiperconsciência”, tradução nossa) da relação entre a ação que está prestes a acontecer ou acontecendo e a que aconteceu ou irá acontecer (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06-07).

Bonnie Bainbrige Cohen (2015), criadora do método de educação somática *Body-mind Centring*¹⁶ (BMC) há mais de 40 anos, contribui substancialmente para o entendimento da continuidade corpo-mente, já que todos os seus estudos se baseiam na não dicotomização corpo e mente, mas na totalidade de uma existência. O BMC crê que o corpo é permeado pela consciência como um todo e traz uma imagem que explicita claramente essa relação:

Há alguma coisa na natureza que forma padrões. Nós, como parte da natureza também formamos padrões. A mente é como o vento, e o corpo como a areia: se você quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia. (...) [...] As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando por meio do corpo naquele momento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. (COHEN, 2015, p. 22)

Dessa maneira, seria errôneo afirmar que para se improvisar não é necessário ter técnica. Além de necessitar de uma vigilante atenção em articular o conhecido e o desconhecido (a *hyperwareness*, ou hiperconsciência), segundo Foster, ou o que

¹⁵ Em inglês, a autora pontua “*all bodily articulation is mindful*” (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 06, grifo da autora), na tentativa de minimizar a separação corpo-mente presente em alguns estudos sobre a improvisação. Além disso, pretende marcar a continuidade entre ambos, no sentido de que a mente não se localiza no cérebro, mas está presente em todo o corpo.

¹⁶ O BMC, *Body-mind Centering*, é um método de educação somática bastante utilizado entre bailarinos, porém não exclusivo a esse segmento. A palavra *centering* significa o processo de equilíbrio (e não local de chegada) entre corpo e mente baseado no diálogo e este, por sua vez, está baseado na experiência (COHEN, 2015, p. 22). Bonnie Bainbrige Cohen organizou os princípios de seus métodos a partir da experiência de seus praticantes e afirma que cerca de 30 pessoas colaboraram para o trabalho de forma consistente, dando profundidade ao mesmo. Sendo assim, Cohen, atribui os princípios do BMC à experiência coletiva desse grupo (COHEN, *op.cit.*, p. 23) e reúne seus conhecimentos no livro *Sentir, perceber e agir: Educação somática pelo método Body-mind Centering*, com textos da autora que foram publicados no periódico *Contact Quartely*, citado anteriormente.

está na fronteira entre consciente e inconsciente, segundo Gouvêa, o ato de improvisar demanda do improvisador conhecer também os princípios da composição¹⁷, ou seja, os arranjos apropriados entre proporção e relação (FOSTER apud ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 07).

Sendo assim, a composição não está presente apenas nos processos coreográficos, mas também na improvisação. Sobre a composição na dança, Laurence Louppe traz contribuições valiosas, uma vez que a reconhece como o laboratório da escrita da dança. Para Louppe, a escrita da dança é o cerne da dança, em detrimento da imagem ou efeito. A composição pode dar “elementos de leitura sobre o propósito e a construção da obra” (LOUPPE, 2012, p. 223). Cada coreógrafo, no nosso caso, cada improvisador, “tem a liberdade de organizar as leis internas da sintaxe, cujo único limite deve ser a legibilidade, mas nunca uma legibilidade¹⁸ definida segundo normas preestabelecidas” (LOUPPE, op.cit., p. 226). Portanto, Louppe afirma que “em todas as formas de arte e, sobretudo, na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias” (LOUPPE, op.cit., p. 229). A autora cita com pertinência Sylvie Giron, que acredita que “a composição começa com a escolha dos intérpretes” (GIRON apud LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso), pois as características de cada bailarino são as “raízes qualitativas” de qualquer obra de dança.

Assim, qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas pelo acaso – é já uma “composição” no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização desenhe. Numa trama tão delicada

¹⁷ Como bem colocado por Ana Carolina Mundim (2013), a fim de afastar a ideia distorcida porém persistente nas práticas cotidianas de que improvisar é fazer algo de qualquer jeito. Para ela “a composição instantânea exige dos bailarinos ou performers experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante (...) há que se treinar o estar no aqui e agora, aprender a lidar com a ideia do real” (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013). A evidência da necessidade desse treino se dá na existência de treinamentos para improvisação criados por artistas-pesquisadores, a saber: “Contato e Improvisação” de Steve Paxton, “*Tuning Score*” de Lisa Nelson, “*Flying Low*” de David Zambrano, “Lógica da improvisação” de Robert E. Dunn, “*Fixed-point technique*” de Hagendoorn, “Composição em tempo Real” de João Fiadeiro e “*View Points*” de Marie Overlie que depois foi ampliado e aprofundado pela diretora teatral Anne Bogart (GUERRERO 2013; MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013).

¹⁸ Louppe relativiza a legibilidade (não vinculada a normas preestabelecidas) para que esta não seja condição para a escrita da dança. Talvez pudéssemos falar mais de uma escrita crível do que uma escrita legível propriamente.

e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. (LOUPPE, 2012, p. 225, grifo nosso)

Logo, é possível notar que a composição na dança contemporânea é um processo subjetivo que não segue regras externas preestabelecidas, sendo portanto uma operação poética. Na improvisação, esse processo é radicalizado, pois, como afirma Susan Leigh Foster (2003), é possível ter **a experiência de não liderar e nem seguir, mas se mover junto**, ou seja, o processo subjetivo da composição não se dá apenas individualmente, mas é algo compartilhado, que se dá entre os improvisadores. A improvisação, no que se refere à liderança, constitui-se como uma via alternativa de agenciamento corporal,¹⁹ visto que não é nem passiva nem ativa, apresentando agenciamentos individuais e coletivos. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 07-08). Além disso, segundo Louppe, a improvisação, como *performance* contém os elementos essenciais da dança contemporânea e a possibilidade de explorar seus próprios limites:

A presença absoluta da imediaticidade de um ato, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea? Ao mesmo tempo, a improvisação atinge outros limites não menos enigmáticos e essenciais para o projeto contemporâneo: a fronteira tênue entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos. (LOUPPE, 2012, p. 238) O imprevisível não é indeterminado. “Fatores (pessoais, a história do sujeito, a morfologia, as marcações funcionais) estabelecem os limites na infinitude de movimentos possíveis”. (SPAIN *apud* LOUPPE, 2012, p. 238-239)

¹⁹ Foster reconhece na filosofia algumas formas de agenciamento corporal: O agenciamento individual é baseado nas teorias do contrato social, de Jean-Jacques Rousseau, em que “*the self within the body tells the body what to do, and the body execute those orders, sometimes reluctantly or inadequately or deviantly, but never autonomously*” (“O self diz ao corpo o que fazer e o corpo executa essas ordens, às vezes relutantemente ou inadequadamente, ou em desvio, mas nunca autonomamente”) (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 08, tradução nossa). Na contramão desse pensamento, seria o agenciamento que parte do poder do Estado e do capitalismo de transformar o *self* numa “máquina de desejo” que faria aumentar esses poderes. Nesse modelo que é explorado por Foucault e por outros teóricos políticos, as escolhas individuais apenas parecem independentes, no entanto os agenciamentos corporais são controlados pelas forças econômicas e políticas. (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, *op.cit.*, p. 08). Em ambas correntes de pensamento, Foster afirma que o corpo é relegado a um *status* de objeto, ou seja, instrumento de forças maiores.

Segundo Louppe, John Cage afirmava que era importante encontrar o meio-termo entre a improvisação e o indeterminado, para que o ego não bloqueasse o caminho do indeterminismo, desautorizando a improvisação (LOUPPE, 2012, p. 239). Dessa forma, Foster acrescenta que a improvisação demanda uma **consciência reflexiva** de quando o conhecido se torna um esteriótipo ao invés de um caminho possível que possa equilibrar conhecido e desconhecido na *performance*. Nessa direção, a autora entende que a ação corporal constitui um gênero de discurso, uma vez que está vinculada ao potencial físico e semântico de cada corpo (FOSTER *apud* ALBRIGHT, GERE, 2003, p. 7). Assim, Foster aposta que na improvisação **o poder circula pelas ações coletivas e não se estabelece de forma estática numa perspectiva hierárquica de controle ou dominação.**²⁰ Empodera participantes e testemunhas num engajamento ativo (e não numa recepção passiva), pois a assistência participa com os improvisadores no campo aberto das possibilidades de construções e escolhas. De forma análoga, este pensamento também está presente nas pesquisas em âmbito nacional relativas ao assunto, a saber: “Em uma construção conjunta de imagens e signos, espectador e bailarino tornam-se agentes de um diálogo presente que mapeia memórias e aciona o porvir” (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013).

Assim sendo, Susan Leigh Foster aborda o fenômeno da improvisação a partir da articulação do conhecido e do desconhecido por um corpo-mente consciente e

²⁰ De forma análoga a esse pensamento, a pesquisadora Marina Elias Volpe defende que o improvisador não é o centro, ou melhor, o elemento mais importante da improvisação. Ele é uma “força relacional”, ou seja, “o improvisador flui singularmente dentro de um coletivo, conectado em rede e em ação (em improvisação). **Ser improvisador implica em ser com o outro**” (VOLPE, 2011, p. 191, grifo nosso). Ainda nessa abordagem, Sandra Meyer a partir das experimentações com a técnica de Viewpoints no grupo de pesquisa Corpo-mente em cena (UDESC) revê o protagonismo do sujeito na ação e a abertura para o que é oferecido pelo outro. Assim, a pesquisadora nota que o grupo desenvolveu práticas de improvisação e composição menos hierárquicas e mais compartilhadas numa ética do viver junto (MEYER, 2014, p. 6). Esse trabalho em coletivo que prioriza aspectos relacionais proporciona o desenvolvimento da escuta, termo extremamente presente entre improvisadores. Nesse contexto, a “escuta” ultrapassa o sentido da audição. Como bem colocado por Roland Barthes, “escutar é um ato psicológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Difere, portanto, de “ouvir”, que é um “fenômeno fisiológico” (BARTHES, 1982, p. 201). Nessa direção, a escuta é “o próprio sentido do espaço e do tempo” e se dá “como o exercício de uma função de *inteligência*, isto é, de seleção” (BARTHES, 1982, p. 202, grifo do autor). Portanto, vai além do sentido da audição: escuta-se com todo o corpo durante a presença deste em cena. Dá-se na imbricação de múltiplos sentidos: sendo, portanto, ativa e passiva ao mesmo tempo, ou melhor, continuamente.

reflexivo sobre suas ações na constituição de um discurso próprio. É por meio desse corpo-mente consciente e reflexivo, ou seja, uma *embodied consciousness* (“consciência corporificada”, tradução nossa) que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência (FOSTER *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 8-9). A autora afirma que essa consciência pode alternar, durante o ato de improvisar, seu foco, passando de si mesmo para a relação com o grupo, do corpo em relação ao corpo, do movimento em relação ao espaço e ao tempo, do passado em relação ao presente ou da parte em relação ao todo. Dessa forma, a experiência atencional do improvisador é fundamental no processo de alternância de foco da referida consciência corporificada abordada por Susan Leigh Foster.

4. PERSPECTIVA DA EXPERIÊNCIA ATENCIONAL DO IMPROVISADOR

Para Kent de Spain, artista do movimento e pesquisador, assim como Susan Leigh Foster, a improvisação pode ser usada para diversos fins, como aquecimento, criação coreográfica, conexão entre grupos, exploração de novas qualidades ou até mesmo para se divertir. Em todas essas formas, a improvisação é utilizada como ferramenta para algo (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). No entanto, Kent nota que os praticantes mais antigos encaram a improvisação menos como ferramenta e mais como fim. Em outras palavras, encaram-na como a **experiência** de se improvisar (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27). Para Kent,

Improvisation is a way of being present in the moment, and your awareness²¹ of yourself within that moment both challenges and refines your presence in each subsequent moment. (A improvisação é uma modo de estar presente no momento, e sua consciência ou atenção em si neste momento desafia e refina sua presença em cada momento subsequente). (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 27, tradução nossa)

Kent adota uma perspectiva voltada para a experiência do improvisar ao desenvolver um sistema de análise do processo improvisacional. O autor registrou

²¹*Awareness* significa a qualidade de estar ciente, atento ao que acontece em sua volta. É uma palavra do inglês derivada de *aware*, que significa ter conhecimento, perceber algo. Dessa forma, utilizo como sinônimas as palavras “consciência” e “atenção”, a fim de aproximá-las do sentido da palavra em inglês.

impressões verbais de sete improvisadores experientes que deveriam reportar o que se passava no momento em que improvisavam. As verbalizações foram gravadas e analisadas por Kent, revelando três tipos de estruturas diferentes: a primeira se referia à descrição de movimentos e ações, como correr, andar, rastejar, pegar; a segunda, à ação de compreender ou obter informações, como escutar, sentir, notar, pensar; e, por fim, a terceira fazia menção à natureza da relação entre o improvisador e o material improvisacional, como jogar, responder, forçar, manipular e seguir (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 29-30).

A partir das estruturas encontradas, Kent analisou os conteúdos registrados e percebeu que a consciência ou a atenção do improvisador muda de foco a todo tempo, pois pode se dar em relação à sua propriocepção, em relação a imagens mentais, a estados emocionais ou em função das reações estéticas ao próprio mover-se, revelando, em todos esses casos, o mundo interno do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 30-31).

A consciência ou atenção pode ainda se dar em relação à percepção sensorial do mundo externo, através dos clássicos cinco sentidos, com a pele (tato) e os olhos (visão) criando conexões com o mundo interno, ou seja, perceber e responder ao ambiente, de forma conflituosa ou não, a partir de imagens mentais ou emocionais e tantas outras possibilidades de relações entre quem se move e o mundo em que se movem (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 31- 32).

A consciência ou atenção pode se dar também em relação a uma memória associativa ou cinestésica, ou seja, à capacidade de associar imagens, fatos, movimentos e qualidades que estão armazenados na memória. Ademais, a consciência ou atenção pode se dar em relação à intencionalidade, tema complexo e muito fascinante, segundo Kent. O autor esclarece que provavelmente nós não conseguimos estar conscientes ou atentos a mais do que uma pequena porcentagem do que intentamos ou queremos, não sabendo exatamente como nossas intenções serão realizadas. Dessa forma, a eficiência de uma ação e a clareza da consciência dependem do quanto o que fazemos improvisando se refere ao treinamento para improvisar e aos modelos experienciados, nas necessidades não notadas e nas

funções autônomas. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Na improvisação da nossa vida diária, usamos a criatividade em tempo real para manifestar nossos desejos, por isso a importância de estar consciente e atento na improvisação para identificar a intencionalidade (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 33). Para Kent, existem as seguintes relações a partir da intencionalidade: a relação entre intenção e movimento, entre intenção e corpo físico e entre intenção e os elementos formais da arte.

Na relação entre intenção e movimento se revela uma vida interna do improvisador, que pode não ser vista por quem observa, mas talvez sentida, isto é, pode ser conscientemente percebida, mas não se tornar uma ação, pois ali reside um processo de edição por parte do improvisador (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34).

Já na relação entre intenção e corpo físico, Kent afirma que essa seria uma possibilidade de isolar o corpo do contexto holístico da continuidade corpo-mente ou do termo “soma” por acreditar que o corpo é e possui sua própria intencionalidade. As interações entre múltiplos aspectos como corpo, mente, espírito, intenções e ações são tão complexas que às vezes é necessário separá-las para compreendê-las melhor. Nessa relação, o autor também pontua que o corpo às vezes apresenta necessidades próprias, como se alongar ou recuperar o equilíbrio depois de algum movimento. Nesses casos, quem assiste poderia entender essas ações como apenas escolhas estéticas (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 34-35).

Por fim, na relação entre intenção e os elementos formais da arte, Kent aponta para as estratégias que podem aparecer ou fazer parte da estrutura de criação de uma improvisação e que podem se modificar, pois as condições e contextos desta também podem mudar. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 35).

Além disso, o improvisador também pode estar atento a como o seu processo de improvisar está sendo experienciado pela audiência. Nessa direção, a intencionalidade pode ser o filtro para escolha do movimento, ou um retorno da relação entre o que queremos ou fazemos. No entanto, pode ser o foco principal

quando se adentra no espaço e as escolhas de movimento são menos importantes do que sentir e explorar o que se deseja. (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 36).

Para o autor, improvisar é uma prática atencional, pois

The more you attend to movement and memory, and sensing and intention, the more you play (improvise) with all the elements of what we call living – and the more you come to understand that reality itself is based on the relationship between our attention and the world. You sense that our attention is both selecting and forming your experience in real time, but what is being selected and formed is not completely of your choosing, because the world is improvising too; and that dance, your interaction with the world, forms you just as you form the world. (Quanto mais você se atenta ao movimento, à memória, ao sentir e à intenção, mais você entende que a realidade em si é baseada na relação entre nossa atenção e o mundo. Você sente que nossa atenção está ao mesmo tempo selecionando e formando nossa experiência em tempo real, mas o que está selecionando e formando não é completamente uma escolha sua, porque o mundo está improvisando também; e essa dança, sua interação com o mundo, forma você, assim como você forma o mundo.) (SPAIN *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 37, tradução e grifo nosso).

Confirmando a posição de Kent, a pesquisadora Zilá Muniz (2014) entende que

O evento de improvisar não é um algo acabado, mas sim um convite à sensação e à experiência. [...] Improvisar é ativar o tempo todo essa composição de sensação, percepção e memória e ação/movimento em um fenômeno relacional. A percepção que temos em relação a um evento é construída a partir de imagens corporais que se relacionam e se modificam em meu corpo. Improvisar é explorar justamente esse universo infinitamente variável da percepção, no qual o movimento se articula através de um labirinto de possibilidades, despertado pela sensação que desencadeia e pela forma que a percepção atua no discernimento consciente, ou reflexo, para selecionar cada possibilidade em cada momento e descobrir as camadas de possibilidades que emergem. (MUNIZ, 2014, p. 111-112)

As afirmações de Kent e Muniz sobre a nossa atenção e o mundo corroboram com os pensamentos de Katz e Greiner, em sua teoria corpomídia, na ideia de continuidade corpo-ambiente, pois

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. [...] o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente [...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em

negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2006, p. 130-131, grifo nosso)

Na mesma direção, temos que

Um dos esforços compartilhados na contemporaneidade entre arte, filosofia e ciência tem sido em reavaliar o estatuto de um mundo pré-dado e suas implicações nos modos de percepção e ação. Em detrimento das especificidades de suas abordagens, estes campos de conhecimento vem desafiando a concepção tradicional do sujeito como o epicentro da cognição, da experiência e da ação, propondo a noção de sistema aberto e dinâmico, que produz modos de submissão e controle, assim como de resistência e devir. Em uma dimensão encarnada (corporificada) da experiência humana, organismo e meio atuam em reciprocidade, o que implica numa revisão das pedagogias do corpo, especialmente em relação aos coletivos de atores ou bailarinos que desenvolvem processos de improvisação. (MUDIM, MEYER, WEBER, grifo nosso)

Ruth Zaporah é americana e improvisadora há mais de 30 anos. Como atriz e bailarina, Ruth afirma que tece imagens através do movimento, da linguagem e da vocalização. (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Na mesma direção que Foster e Spain, acredita que corpo e mente não estão separados e quando se refere a corpo está também se referindo à mente, pois um se conhece pelo outro (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Entretanto, pontua que às vezes é apropriado falar de corpo e de mente como se fossem entidades separadas, por exemplo: Disciplinar ou relaxar o corpo, aquietar a mente ou focar a atenção. Mas, na prática, não se pode fazer nenhuma dessas ações sem o corpo ou sem a mente (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 21). Em sua experiência artística, Ruth revela sobre o assunto as seguintes impressões:

Sometimes my body seems to have a mind of its own. It fidgets, slumps, and jerks while my mental attention is elsewhere. And conversely, my mind (as we all experience in meditation practice) fidgets, slumps, and jerks while my body appears to be calm and still. We talk about the mind and body as if they were separate but, in fact, it's our attention that is split. Through improvisational practice, awareness expands to hold our entire self. (Algumas vezes meu corpo parece ter uma mente própria. Ele se inquieta, cai e pula enquanto minha atenção mental está em outro lugar. E em contrapartida, minha mente [como todos experimentam em práticas de meditação] se inquieta, cai e pula enquanto meu corpo parece estar calmo e parado. Nós falamos de mente e corpo como se fossem separados, mas de fato, é nossa atenção que é dividida. Através da prática

improvisacional, a consciência ou atenção se expande, envolvendo seu ser inteiro.) (ibidem, p. 22, tradução e grifo nosso)

Ruth complementa que não percebe o corpo diferente do espaço em que ele se move ou do som em que o corpo está se movendo. Percebe o corpo de um parceiro na improvisação como o seu corpo, mergulhado em corpos maiores de som, cores, calor e gesto. São extensões de seu próprio corpo. Nesse sentido, acredita que a dança suaviza as barreiras que separam as pessoas, pois é uma atividade de comunhão (ZAPORAH *apud* ALBRIGHT; GERE, 2003, p. 23). Na mesma direção, o experiente bailarino canadense Andrew Lotbinière Harwood acredita ser importante sensibilizar camadas diferentes da percepção para lidar com todos os elementos da cena. Assim como Ruth, Andrew acredita que vídeo, música e iluminação funcionam como outros corpos. (MUNDIM, MEYER, WEBER, 2013). Sendo assim, as impressões de Zaporah e Harwood, por meio de seus olhares de artista, reafirmam os princípios estabelecidos pelas teóricas Katz e Greiner, reforçando a ideia de continuidade corpo-ambiente, e apontam ainda para relações horizontais entre seu corpo, o espaço, o som, o corpo do colega etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das três perspectivas abordadas nesse artigo conduz ao entendimento de que a improvisação como potente laboratório da escrita da dança pode ser dar tanto como ferramenta quanto como fim. Historicamente, apesar das diversas características que a improvisação vem apresentando desde a década de 60, é possível notar que a ânsia em lidar com o acaso, o prazer na surpresa e o desejo da criação coletiva continuam sendo elementos importantes para essa prática. Já em relação à experiência da improvisação, a mesma abarca uma articulação entre o conhecido e o desconhecido numa prática relacional mediada pela composição. Esse arranjo apropriado das relações e proporções se dá de forma subjetiva, visando conferir existência a algo que até então não existia, isto é, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. Sendo assim, improvisar demanda desenvolvimento de uma consciência reflexiva pelo improvisador, encontrando um meio-termo entre o

imprevisível e o indeterminado. Refuta-se, portanto, a ideia de que improvisar dispensa mediações técnicas tendo em vista que a eficiência de uma ação ou a clareza da consciência possui estreita relação com o treinamento para improvisar e os modelos experienciados. Ademais, a improvisação como gênero de discurso que articula o potencial físico e semântico de cada corpo possibilita novos agenciamentos corporais em que o poder circula pelas ações coletivas e não se estabelece de forma estática, numa perspectiva hierárquica de controle ou dominação. Especificamente em relação à experiência atencional do improvisador, a improvisação desafia e refina a consciência e a atenção do mesmo na concepção de que mente e corpo não são separados, mas é a consciência e a atenção (*awarness*) que alterna o foco a todo tempo. Por fim, a improvisação permite que o improvisador na qualidade de “força relacional” articule o movimento, a memória, o sentir e a intenção, pois improvisador e mundo improvisam concomitantemente. Assim, suas escolhas não são apenas suas, uma vez que é por meio do seu corpo-mente consciente e reflexivo que a dança é gerada, assim como a dança é geradora dessa consciência. A realidade em si é, portanto, baseada na relação da nossa atenção com o mundo. O entendimento e reconhecimento desses processos nas práticas improvisacionais podem gerar novas questões para campo de conhecimento da dança visando repensar suas pedagogias bem como ressignificar possíveis apropriações equivocadas do termo improviso.

REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper; GERE, David. **Taken by surprise**: A dance improvisation reader. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.

BELÉM, Elisa. Abordagens do movimento: o contato-improvisação e o toque nas práticas da dançarina Dudude Herrmann. **Revista Cena**, n. 9, Porto Alegre, 2011, p. 01-17.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, Rio de Janeiro, 2002, p. 20-28.

BUCKWALTER, Melinda. **Composing while dancing**: An Improviser's Companion. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**. São Paulo: Ed: Sesc, 2015.

GIL, José. **Movimento Total**: O corpo e a dança. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação. 2012. 160 p. Tese de Doutorado (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2013. 93 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, BA.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. In: V Congresso da ABRACE, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2017.

GREINER, Christine. **O Corpo**. Pistas para Estudos Indisciplinares. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Trad. Rute Costa. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

MEYER, Sandra. Viewpoints: Uma filosofia da práxis. **Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 2, Uberlândia, 2014, p. 3-15.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; MEYER, Sandra; SILVA, Suzane Weber da. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Cena**, Rio Grande do Sul, n. 13, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090>. Acesso em: 17 nov. 2017.

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. **Rascunhos–Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 2, Uberlândia, 2014, p. 93-112.

MURTA, Flor. **Danças contemporâneas**: articulando concepções e práticas de ensino. 2014. 130 p. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, BA.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. 2010. 166 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, MG.

STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança I**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, p. 191-204.

VOLPE, Marina Fernanda Elias. **Cartografia de um improvisador em criação**. 2011. 209 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em outubro de 2017.
Publicado em janeiro 2018.