



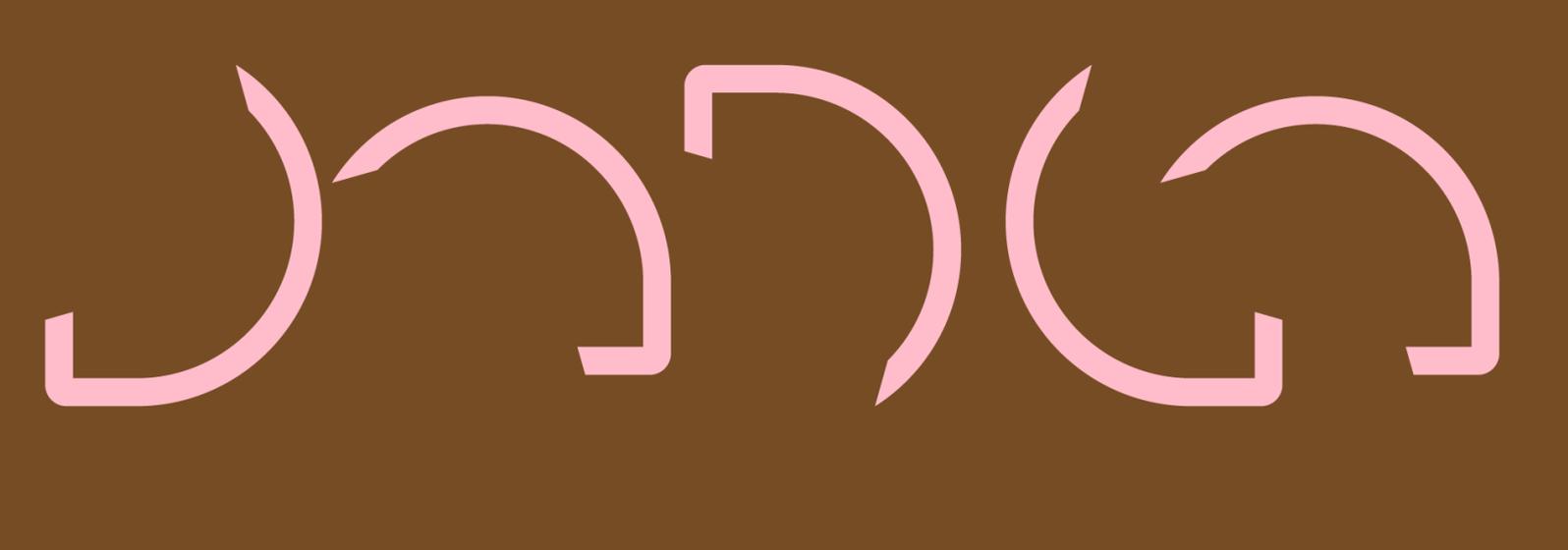
revista
brasileira
de estudos
em dança

A improvisação como forma de insurgência

The improvisation as a form of insurgency

Rosa Hercoles

HERCOLES, Rosa. A Improvisação como Forma de Insurgência. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 88-106, 2024.1.



RESUMO

Este artigo se propõe a refletir acerca das estratégias da improvisação como um ato potencialmente insurgente. Ao abordá-la enquanto uma habilidade cognitiva voltada para a solução de problemas, busca traçar as possíveis distinções entre as ações realizadas cotidianamente e artisticamente, obviamente, considerando as relações entre os corpos e seus contextos, no sentido de observar que comportamentos cognitivos não estão imunes à ordem biossocial estabelecida e construída pelo macrosistema. Aborda, também, alguns traços históricos de modo a evidenciar como a improvisação foi pensada pelos movimentos artísticos ocidentais no interior da área de conhecimento da dança. E, a partir do reconhecimento da ascendência epistemológica do balé romântico e da dança moderna na formação do corpo que dança, no Brasil, observa a resiliente presença de alguns de seus traços nas produções artísticas da atualidade.

PALAVRAS-CHAVE Improvisação; Dança; Políticas do corpo; Movimento; Cognição

ABSTRACT

This article sets out to reflect on the strategies of improvisation as a potentially insurgent act. By approaching it as a cognitive skill aimed at solving problems, it seeks to draw possible distinctions between actions performed daily and artistically, obviously considering the relationships between bodies and their contexts, in order to observe the fact that cognitive behaviors are not immune to the biosocial order established and constructed by the macrosystem. It also addresses some historical traits to highlight the way improvisation was thought of by Western artistic movements within the area of dance knowledge.

KEYWORDS Improvisation; Dance; Body politics; Movement; Cognition

A Improvisação como forma de in- surgência

Rosa Hercoles (PUCSP)¹

¹ Etonista e dramaturgista da dança. Mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica, professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e Vice-líder do Centro de Estudos em Dança (CED), todos vinculados à PUCSP.
E-mail: rhercoles@pucsp.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4036-6579>

Preliminares

Antes de entrarmos nas especificidades do objeto de reflexão deste artigo, cabe dizer que se entende encenação como um espaço-tempo compartilhado entre: algo de natureza metafórica que se apresenta e alguma audiência, tratando-se, portanto, do estabelecimento de relações intrinsecamente políticas², dado que o termo se refere às relações estabelecidas entre diferentes em um espaço comum. O compartilhamento de escolhas estéticas em espaços públicos, saibamos ou não, são ações permeadas por questões políticas. Pois, ao propor alguma reflexão que levanta questões acerca das formas de organização biossociais, possivelmente, intervém no real em direção à reafirmação ou ao tensionamento do consensuado. Assim, pode, ou não, promover deslocamentos nos hábitos perceptivos e comportamentais da audiência, favorecendo o surgimento de outras formas de ler os fenômenos do mundo.

Embora somente em meados do século XX a improvisação tenha sido adotada como matéria-prima da encenação coreográfica (na qual tanto a composição dos movimentos quanto a proposição das relações espaço-tempo se dão no presente imediato), a improvisação sempre fez parte dos processos de criação como estratégia para reorganizar o sabido, viabilizando a descoberta de outras formas de pensar o dançar.

A dança profissionalmente encenada, sobretudo no período pós-monárquico, especialmente em meados do século XVIII, foi marcada por movimentos artísticos férteis ao se voltarem para a pesquisa do corpo que dança, caracterizada pela intensificação das investigações das potencialidades comunicacionais do movimento quando organizado coreograficamente (KIRSTEIN, 1997). Para tanto, a adoção de outras premissas relativas ao dançar se fez necessária. No período Barroco, as linguagens artísticas (até então,

² Do grego *politikós*, (*polis* = cidade e *tikós* = bem comum). O termo surge concomitantemente à formação das Cidades-Estado gregas, aproximadamente no século IV a.C. Essas cidades que se constituíram através do agrupamento de distintas tribos, socialmente organizadas em torno de oligarquias rurais, demandaram estratégias de negociação entre diferentes.

politicamente abrigadas e fomentadas pela realeza) tiveram como propósito a conquista de sua autonomia, o que favoreceu o rompimento com os ideários veiculados pelas dramaturgias institucionais que, obviamente, intencionavam estabelecer códigos de conduta (etiqueta) de modo a naturalizar a replicação das relações de poder e promover as hierarquias necessárias à distinção e demarcação das classes sociais.

Mas, antes de olharmos para a improvisação como um traço político insurgente para a história da dança ocidental, escrita e difundida pelo eixo do atlântico norte e da qual somos tributários (devido aos processos coloniais), é preciso reconhecê-la como uma habilidade natural. A Teoria da Evolução Darwinista nos diz que nossos corpos carregam um projeto neurobiológico a ser implementado e que é na relação com seus ambientes que os múltiplos processos que nos constituem se dão, lembrando que todos esses processos ocorrem no sentido de consolidar as possibilidades que o projeto dispõe. E, entre as habilidades cognitivas necessárias para lidar com o vasto mundo, os corpos desenvolvem a capacidade de improvisar.

Todas as vezes que nos deparamos com os problemas trazidos pelas demandas da vida e os recursos disponíveis (repertórios) não são suficientes para atingir o que se pretende solucionar, improvisamos. Porém, como tudo que ocorre tanto nos nossos corpos quanto no mundo é da ordem do processual, cabe ressaltar que as soluções encontradas para esses problemas que se apresentam não são finais, ou definitivas, mas, sim, encontram-se no fluxo temporal que as atualizam e possivelmente as transformam.

Cognitivamente, os processos inteligentes têm na improvisação o seu substrato e, como dito acima, operam nas tomadas de decisão que visam solucionar problemas. Contudo, é importante lembrar que a inteligência não é um tipo de arquivo composto por soluções pré-existentes, guardadas na memória e preservadas da ação do tempo. Sua processualidade pressupõe que diferentes acordos sejam feitos a partir das informações e dos conhecimentos disponíveis, que se atualizam para que a solução mais adequada

ao problema se dê. Assim, quanto maior o número de informações disponíveis, organizadas como conhecimento, maiores as possibilidades de ocorrerem variações nestes acordos, sempre circunstanciais e potencialmente inovadores:

Comportamentos Inovadores em geral não são unidades novas; ao contrário eles são compostos por uma combinação nova de velhos elementos: um estímulo diferente suscita um comportamento padrão, ou alguma combinação nova de movimentos é utilizada como resposta. [...] Uma base formada pelo conhecimento existente é, evidentemente necessária para a riqueza de aptidões, capacidade de fazer previsões e criatividade. Você não pode ser um poeta ou um cientista sem um bom vocabulário. [...] Shakespeare não inventou o vocabulário que utilizou. Ele inventou combinações dessas palavras, mais notavelmente as metáforas que permitem que as relações sejam importadas de um nível de discurso para outro. (Calvin, 1998, p.30-35).

Nosso projeto neurobiológico contém a possibilidade de que nossa motricidade se organize a partir das múltiplas combinações entre 04 (quatro) ações fundacionais, presentes na construção de todo e qualquer movimento e através das quais os movimentos inovadores poderão ser arquitetados. Trata-se das múltiplas possibilidades de combinações entre: flexionar, estender, inclinar e torcer.

Então, frente a algum problema, quanto maior o conhecimento, maiores serão as possibilidades de encontrar ou de inventar uma combinação, entre as ações fundacionais, que não estava anteriormente disponível. E, quando isso ocorre, adentramos no campo da criação. Porém, ao contrário do que é difundido e aceito pelo senso-comum, criar não é um espaço de uma liberdade absoluta, mas, sim, um ato de restrição delimitado por algum problema, alguma questão ou hipótese (Peirce, 1995). Sendo que as soluções possíveis estarão condicionadas àquilo que já conhecemos, uma vez que somente somos capazes de perguntar algo para a área que integramos e, bem ou mal, temos familiaridade com seus contornos, substratos, propriedades e premissas. Contudo, não há como atingir soluções diferenciadas fazendo o mesmo, pois, quanto mais conhecido um comportamento, por mais complexas que sejam as combinações que o constituem, mais longe ele estará dos níveis superiores da inteligência, ou seja, da criação.

Evidentemente, você pensa cada experimento como algo isolado de todos os demais. Não lhe ocorreu, por exemplo, que seria possível aventurar-se pensar que toda série ligada de experimentos constituiu um experimento coletivo singular? Quais são os ingredientes essenciais de um experimento? Primeiramente, é claro, um experimentador de carne e osso. Em segundo lugar, uma hipótese verificável. Esta é uma proposição que se relaciona com o universo que cerca o experimentador, ou que se relaciona com uma parte bem conhecida desse universo e que desse, apenas, afirma ou nega alguma possibilidade ou impossibilidade experimental. O terceiro ingrediente indispensável é uma dúvida sincera no espírito do experimentador quanto à verdade daquela hipótese. (Peirce, 1995, p.292).

As proposições evolucionistas das Ciências Cognitivas nos dizem que todas as nossas habilidades cognitivas podem se especializar através da intensificação de seu exercício. Incluindo nesses processos a potencialização de alguma capacidade perceptiva, aqui entendida como mediadora dos fazeres do corpo, bem como da construção do conhecimento inerente a esses fazeres (com ênfase naquelas que envolvem uma ação deliberada do sujeito na observação e na formulação dos entendimentos acerca dos modos como esses fazeres se organizam). Por exemplo: um chefe de cozinha constantemente exercita seu paladar/olfato e, ao provar algum prato, é capaz de identificar todos os ingredientes que foram utilizados na sua cocção, enquanto o não especialista é apenas capaz de reconhecer que se trata, ou não, de um bom prato. Seguindo com a reflexão, quando um corpo que não se especializou no movimento abaixa para pegar alguma coisa que caiu no chão, ele atentamente se engaja com o aqui e agora da ação? Ele é capaz de reconhecer quais combinações ocorrem entre as ações fundacionais do movimento e como elas se atualizam no decorrer de sua realização?

Visto sua natureza metafórica, os movimentos de dança que serão encenados pedem por sua reconfiguração e, para tanto, várias de suas instâncias terão de ser analisadas, fazendo-se necessário o domínio sobre aquilo que os constituem para que a invenção de outras combinações possa ocorrer. Este conhecimento especializado, por exemplo, pressupõe reconhecer: Quais são os ângulos articulares necessários para que a ação ocorra? Ou, quais são os direcionamentos ósseos que vão garantir a sua continuidade? Ou, quais são as oposições necessárias para a sua

estabilização? Ou, quanta força está sendo empregada durante sua execução? Ou, como dimensionar as distâncias entre o corpo e o chão? Ou, qual a quantidade de peso que está sendo colocada em cada um dos apoios? Ou, quais as espacialidades que está produzindo? Ou, ou, ou?

Em síntese, somente o conhecimento das instâncias que constituem os movimentos, bem como o domínio de suas propriedades, irão capacitar o corpo a investigar e inventar outras formas de se mover. E, a construção desses conhecimentos é que irão garantir o acesso às possibilidades que não estavam, anteriormente, acessíveis ao reconhecimento. Insisto na questão do conhecimento porque, reiteradamente, a nossa tradição racionalista insiste em minorar os saberes que emergem no interior das *práxis*, como se esses fazeres não requeressem estudo e fossem ocorrências espontâneas, frequentemente ancoradas nos questionáveis argumentos que idealizam noções de “talento”. Ninguém nasce filósofo, cientista ou artista, obviamente o corpo tem preferências, ou seja, possui pré-disposições bioculturais. Mas, sem muitas horas dedicadas aos estudos, não há como desenvolver e consolidar os conhecimentos necessários à profissionalização (Sennett, 2009).

Quando nos movimentamos o que se apresenta é aquilo de que o movimento é feito. Ou seja, o movimento, ao apresentar os acordos que o constitui, comunica algo. Contudo, ele não é capaz de comunicar coisas estranhas ou estrangeiras àquilo que constitui sua própria materialidade. Ao adotarmos esta premissa, somos forçados a entender que um corpo que abaixa só é capaz de nos contar que está abaixando. Além das evidentes e necessárias questões relativas à especialização técnica no movimento (mencionadas acima), cabe perguntar: O que diferencia uma ação cotidiana de uma ação cênica? A hipótese é de que o propósito do não especialista está em *pegar* o papel que caiu no chão, ou seja, a ação antecipa e projeta futuro; enquanto o corpo especializado no movimento de dança se engaja à imediaticidade do *abaixar* e o *pegar* já será um outro presente. Essa diferença de propósitos modifica não

só o modo como uma mesma ação é realizada, mas também aquilo que comunica.

Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. [...] O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. (Agamben, 2015, p.59-60).

De acordo com a professora Helena Katz, em sua tese de doutorado *Um, Dois, Três: A Dança é o Pensamento do Corpo* (COS/PUCSP), publicada em 2005, o movimento de dança apresenta o modo como o corpo pensa o dançar nas suas relações com o mundo. A partir desta tese, entendo que a diferença entre um movimento cotidiano e um dançado se encontra no fato de que ações reconfiguradas como movimentos de dança apresentam sua medialidade através das relações e espacialidades que propõem. Para tanto, o movimento necessita externalizar o modo como o corpo lida com as especificidades que o compõem, fazendo vibrar suas possíveis intensidades, durações, dimensões, trajetórias e fluxos. Ou seja, o movimento de dança apresenta não só as combinações que o constitui, mas, também, o modo como essas combinações são qualificadas e como estão sendo processualmente realizadas no presente imediato.

Frente ao exposto até aqui, somos forçados a admitir que nossas habilidades cognitivas de improvisar (cotidiana e/ou artisticamente) somente são acionadas a partir da necessidade de solucionar algum problema que se impõe. Problemas trazem consigo questões que, por sua vez, desdobram-se na formulação de hipóteses e, geralmente, são elas que, ao serem testadas, potencialmente promovem algum deslocamento em relação às perspectivas adotadas por nossos entendimentos.

Obviamente, hipóteses variam nas suas taxas de complexidade, independente de afirmarem ou negarem questões relativas ao mundo em que vivemos, ou ao campo epistemológico no

qual atuamos. Mas, sem elas, ficamos perdidos no interior de nossos fazeres e, facilmente, somos sequestrados pelos padrões de movimentação estabelecidos e consolidados pelos estudos e experimentos profissionais aos quais fomos expostos. Certa ocasião, em uma conversa de botequim com Fernando Martins, bailarino com uma longa trajetória em Cias de Dança (públicas e privadas), ele me disse: “Saí porque estava exausto de dançar coisas que eu não entendia”.

Entendimentos somente são passíveis de serem elaborados quando temos acesso às premissas que fundaram algum tipo específico de reconfiguração dos movimentos. Assim sendo, para que algum deslocamento em relação ao sabido ocorra, dado que nossos repertórios não são universais, é preciso perguntar algo ao problema que se apresenta e decidir com quais hipóteses verificáveis, devido às suas inserções factuais no real, as improvisações irão caminhar. Somente podemos perguntar algo àquilo que a materialidade do corpo em movimento pode solucionar, ou seja, a frustração estará garantida por mais fervoroso que seja o desejo de levitar.

Ao acompanharmos as produções coreográficas da atualidade em nosso território, evidencia-se consideravelmente, a presença de traços culturais e epistemológicos que as fazem retroceder a entendimentos consensuados, consolidados e, muitas vezes, já superados pela história da dança ocidental; e, conseqüentemente, conservadores e nada insurgentes na medida em que o traço contestatório da arte é suprimido. E, apesar da consolidação da *dança contemporânea* nos anos 90, marcada pelo abandono de modelos pré-estabelecidos, é como se houvesse um passado que não quer passar e na insistência de sua permanência a auto referencialidade, distanciada dos problemas do mundo e da nossa área de conhecimento, caminham sem tropeços, mas, também, sem público.

A improvisação não está imune a esta tendência cultural e pode ser analisada como sintoma, na medida em que se observa cada corpo se movimentando como bem entende, executando a

“sua dança”, independentemente do contexto artístico, político e social no qual essa dança se insere. De acordo com Agamben (2009), nossos fazeres não são nada contemporâneos na medida em que estejam, parcial ou completamente, aderidos ao senso-comum de nossos tempos.

A aderência irrefletida à esta ordem estética, refratária às mudanças favorecidas pelo pensamento crítico, produz retrocessos e isto se externaliza por meio de um tipo de movimentação no qual subjazem as concepções de improvisação que emergiram nos anos 60, ou ainda mais grave, quando recorrem às ideias de uma expressividade subjetivada implementada nas primeiras décadas do século XX. A questão, aqui, é que técnicas de treinamento estabelecem padrões comportamentais, criam um conjunto de pré-disposições que orientam as escolhas e restringem possibilidades. Isso não significa dizer que os treinamentos técnicos são irrelevantes ou desnecessários, ao contrário, o conhecimento técnico é imprescindível para o exercício de toda e qualquer profissão. Além disso, não se pode ignorar o fato de que há muito conhecimento embutido em suas formulações, mas, a possibilidade da insurgência ao tacitamente estabelecido somente poderá ocorrer na medida em que esse conhecimento seja escrutinado.

A familiaridade corre o risco de gerar apenas mais denotação inerte. O desafio representado pela denotação inerte consiste precisamente em desmontar o conhecimento tácito, sendo para isto necessário trazer à superfície da consciência aquele conhecimento que se tornou tão óbvio e habitual que simplesmente parece natural. (Sennett, 2009, p.206).

A natureza política das ações...

Para Lazzarato (2014), o capitalismo, desde seu surgimento no mercantilismo, atua no sentido de produzir subjetividades que assumam como “naturais” algo que de fato é construído, sendo que na contemporaneidade, os *dispositivos* de poder e controle utilizados para o estabelecimento deste *Intelecto Geral* (delimitando formas desejáveis de sentir, agir e pensar) são a *sujeição social* e a *servidão maquínica*. A *sujeição* opera na manutenção das lógicas dominantes, visto que hierarquiza o social e define os papéis que

os sujeitos ocupam no interior de sua macroestrutura, mas esse dispositivo, isoladamente, não é capaz de controlar as confrontações políticas e sociais que podem surgir na forma de *contra dispositivos*. Pois, no interior das oposições binárias que estabelecem (homem/mulher, artista/não artista, patrão/empregado, branco/preto, humano/sub-humano etc.), conflitos podem emergir com a potência de favorecer o surgimento de reflexões/ações capazes de desestabilizar a ordem estabelecida. Mas a produção de discursos dissidentes e linguagens dissonantes não interessam ao capitalismo. Então, faz-se necessário agregar um segundo *dispositivo* de poder, assim, adota-se a *servidão maquínica* para garantir o controle dos comportamentos e dos desejos. Transformando os sujeitos ilhados em suas subjetividades individuadas (uma espécie de neo-antropo-individualismo) em meros emissores e multiplicadores de valores e crenças que despolitizam a ação e garantem a manutenção do poder ao não levantarem questões que foquem na superação tanto do capitalismo quanto de suas lógicas excludentes, que operam através da estratificação da sociedade em classes, gênero, etnia e raça.

Esses *dispositivos de controle* operam em todas as instâncias da sociedade e, dado que o sistema precisa se atualizar para continuar se reproduzindo, ele fomenta e atribui à arte a função de reformar, mas, jamais de inovar ao ponto de revolucionar as lógicas dominantes. Produções com esta natureza serão marginais e o risco de serem assimiladas pelo macrossistema sempre estará presente na medida em que as discussões que implementam se tornem irrecusáveis.

O que está no coração do capitalismo nos dias de hoje é menos conhecimento do que um processo de produção de subjetividade centrado no desejo, do qual mesmo o conhecimento, a informação e a produção cultural dependem. Não é uma questão de subjetividade cognitiva, mas de técnicas de poder (sujeição e servidão) que agem de modo transversal em uma multiplicidade de formas de atividade. (Lazzarato, 2014, p.50).

Para que práticas anacrônicas, relativas à improvisação, sejam abandonadas é urgente escaparmos das lógicas binárias e das habituais dinâmicas de superfície, tão estimuladas pela positividade daquilo que se tornou o viver em sociedade, nos dias de

hoje. Entendo que um dos traços desta positivação é a supressão do objeto da investigação, ou seja, ao invés daquilo que é pensado e feito guardar conexão com o seu objeto (o movimento), há uma tendência de ignorá-lo ou de submetê-lo a algum sistema de crenças, fato que promove a redução do objeto a um tipo de "epistemologia" do desejo. E, para superar o sintoma da ausência de dúvidas, únicas capazes de produzir outros acordos no interior dos comportamentos cognitivos, o primeiro passo pressupõe a recusa da mística de que um experimento realizado pelo corpo em movimento não se relaciona à uma operação do pensamento, como se o ato de improvisar pudesse prescindir de toda e qualquer forma de planejamento e de razoabilidade. Obviamente, quando o que está em questão é a descoberta, tal planejamento não será pautado por lógicas deterministas causais, mas, sim, terá o papel de projetar algo a ser implementado no decorrer da própria improvisação, na qual o inesperado sempre será observado. Mas, quais serão os disparadores do processo? Quais são os problemas que se impõem e fazem mover? Qual é o propósito da improvisação? O que se busca descobrir? Quais procedimentos (hipóteses verificáveis) serão adotados de modo a favorecer as descobertas? Quais formas emergentes serão selecionadas com vistas às suas verticalizações? Como as hipóteses testadas são submetidas à dúvida e se atualizam, ou mesmo são abandonadas?

Há uma frase, enunciada por um de meus professores de filosofia, que não me canso de repetir e que, infelizmente, sua validade continua se afirmando: *Quem não sabe o que procura, não sabe quando acha!*

Rastros históricos...

Ao longo de seus mais de 06 (seis) séculos de existência, muito conhecimento foi produzido pela dança enquanto linguagem artística. Mas, para colocarmos esses conhecimentos, produzidos pela área, no fluxo das mudanças necessárias à sua evolução, se impõe como imprescindível adotar a premissa de que esses conhecimentos não são inaugurados por nossas experiências pessoais. Saibamos, ou não, somos fruto de alguma de suas linhagens epistemológicas e delas herdamos os entendimentos produzidos, ao sermos expostos às informações que veiculam, relativos ao corpo, movimento, expressão, representação cênica, espaço e, inclusive, à improvisação. E, ao desconhecermos as premissas que orientaram a formulação destas epistemologias estamos fadados a replicar entendimentos superados pela história.

Já na *Academia Real de Dança* francesa (1661), adotava-se, além da *linha acadêmica* (tradição italiana), a *linha das inovações pessoais* que se dedicava à busca por novidades e permitia que, durante os ensaios, bailarinos dotados de grande excelência técnica reformulassem completamente os modos de execução de algum passo, bem como inventassem outros (Marroco, 1981). Curiosamente, o músico e mestre de balé Jean-Philippe Rameau (1683-1764), um dos pioneiros da reformulação da *ópera-balé* (estética que ainda estava condicionada às dramaturgias institucionais), era alvo de reclamações de seus vizinhos devido ao “barulho” constante que seus sapatos produziam em seus tetos.

Embora o século XVIII tenha sido marcado por grandes reformas, como as reflexões acerca das potencialidades comunicacionais do corpo que dança ocupando a centralidade das investigações coreográficas, observa-se, no século XIX, uma espécie de retroação afirmativa das tradições acadêmicas. Pois, ao objetivarem a transcendência da carne, a materialidade do corpo e do movimento, entendidos como instrumentos, deveriam apenas servir ao seu ideário. Coube aos *movimentos modernistas* o rompimento definitivo com as formas de pensar a dança que idealizavam, sacralizavam ou mitificavam o corpo, entendida como uma ocorrência audiovisual construída através da ligação rítmica de figuras

pré-definidas. O *modernismo*, em certa medida, resgata o que havia se iniciado no *barroco*, ao assumir que o corpo em movimento é o objeto da dança (Hercoles, 2005).

Tanto no interior do balé, desdobrando-se no *balé moderno*, quanto na emergente *dança moderna*, intensificaram-se as buscas por modos distintos de expressão. No *balé moderno*, todo vocabulário de movimentos e os entendimentos de dança, construídos até então, passam por profundas transformações. Com o bailarino e coreógrafo russo Michel Fokine (1880-1942), considerado o pai do *balé moderno*, a cena ganha volume, o corpo peso e o movimento ambiguidade pela profanação das linhas claras e distintas.

As múltiplas propostas abrigadas sob a *dança moderna* foram marcadas por duas correntes, a estadunidense, que investiu em uma ideia de expressividade ligada à estados psicológicos e pessoais, dedicando-se à busca por novos vocabulários de movimento, consolidados em técnicas de treinamento distintas, mas que, de modo geral, não tensionaram as lógicas compositivas estabelecidas pelo *balé romântico* (Lawson, 1976). Sobretudo, no que se refere à sua linearidade (começo/meio/fim) e à ideia de que a dança é capaz de discorrer “sobre algum tema” (universalidade do movimento), como se o movimento (um fenômeno tátil-cinestésico) pudesse abrigar lógicas verbais. Esses traços conservativos evidenciam algo que poderia ser classificado como uma espécie de fundamentalismo juvenil, como se não fosse necessário conhecer aquilo que se quer negar ou como se o ato de negar automaticamente produzisse algo novo. A partir destes rastros históricos pode-se aferir que surgia, neste período, a ideia da “minha dança”, ainda mais, se considerarmos a ascendência das *danças modernas* na formação dos corpos que dançam, no Brasil.

A outra corrente, de matriz europeia, focou em questões sociais e coletivas (devido aos contextos impostos pelas grandes guerras), ela não teve a negação do conhecimento produzido como traço, mas, sim, operou no questionamento e no tensionamento deste conhecimento, ou seja, os coreógrafos europeus não

queimaram seus livros. Dado o objeto deste artigo, um exemplo dessa corrente é o método de improvisação sistematizado por Rudolf Laban (1979-1958), um dos pioneiros da *dança moderna*, ligado ao *expressionismo* alemão. Laban redimensionou o papel da improvisação nos processos de criação, ao investigar as potencialidades do movimento humano (Rengel, 2003). Seu propósito não era pré-estabelecer, recombina ou reformar algum vocabulário, mas, sim, resgatar a plasticidade dos padrões naturais de movimentação nas suas relações com o espaço, valorizando as singularidades dos corpos durante o mover. E, aqui, subjaz a ideia de “liberdade”, devido às leituras superficiais e equivocadas de tais proposições, como se as possibilidades do mover fossem infinitas e irrestritas.

Contudo, pensar a improvisação não só como estratégia para a criação de outras formas do mover ou do resgate de potencialidades, mas, também, como a própria matéria cênica ocorre com maior intensidade durante o *pós-modernismo* estadunidense. A pioneira Anna Halprin (1920-2021) redefine os habituais entendimentos de dança, no final dos anos 30, ao pensá-la como uma experiência fenomênica que promove a conexão perceptiva entre artistas e audiências. Com isso, tensionou as habituais relações entre espetáculo e espectador, rompendo com os limites entre execução/recepção. Suas composições coreográficas se baseavam em partituras criadas a partir da sensibilidade cinestésica, adaptando sua execução ao presente imediato, tratando-se da apresentação de um *produto processual*, descolado da ideia de apresentar algo inteiramente pré-definido a ser apreendido por um espectador passivo (Ross, 2007). Entre seus estudantes encontravam-se: Meredith Monk, Ruth Emmerson, Sally Gross, Simone Forti, Trisha Brown e Yvonne Rainer; alguns deles envolvidos com o *Judson Church Group* (1962-64), cujas proposições artísticas se comprometeram com a premissa da experimentação (Banes, 1987). O coletivo era formado por artistas da dança, músicos e

artistas visuais³. O tipo de encenação proposto pode ser exemplificado pelo *Contact Improvisation* (Contato Improvisação), de Steve Paxton (1939-2014), que estabeleceu princípios técnicos, desenvolveu vocabulários de movimentos, mas, não definia previamente as relações espaço-tempo (coreográficas), dado que a imprevisibilidade era o operador fundante de combinações possíveis (Paxton, 2022).

Traços Paulistanos...

No Brasil, o Método Laban foi introduzido pela bailarina, húngara de nascimento, Maria Duschenes (1922-2014), que se mudou para São Paulo em 1940. Em uma pequena sala adaptada, em sua residência, a saudosa Dona Maria atuou como educadora e coreógrafa e foi responsável pela formação de vários artistas da dança com atuação cênica, entre eles: J.C. Violla, Juliana Carneiro, Denilton Gomes, Júlio Vilan e Thales Pan Chacon. O método de improvisação sistematizado por Laban é até hoje utilizado como estratégia pedagógica para expandir algum repertório de movimentos e, com isso, ampliar as possibilidades de combinações que um corpo pode encontrar para as questões e hipóteses que formula frente aos problemas que pretende solucionar.

Contemporâneo à Dona Maria, o bailarino mineiro Klauss Vianna (1928-1992) que passou a residir em São Paulo, em 1981, após uma longa, reconhecida e premiada trajetória artística autoral, iniciada em Belo Horizonte (como coreógrafo do Ballet Klauss Vianna, de 1958 a 1962) posteriormente continuada no Rio de Janeiro (destacando-se a preparação corporal na inovadora montagem de *O Arquiteto e o Imperador*⁴), e em Salvador (como preparador corporal do Grupo de Dança Contemporânea (GDC), da

³ Entre eles: Aileen Passloff, Carolee Schneemann, David Gordon, Deborah Hay, Elaine Summers, Fred Herko, James Waring, Jen Scoble, Jessica Cargill, Judith Dunn, Lucinda Childs, Malcolm Goldstein, Meredith Monk, Philip Corner, Sally Gross, Steve Paxton, Tony Holder, Trisha Brown, Yvonne Rainer.

⁴ No Brasil, a primeira montagem aconteceu em 1970, com direção de Ivan de Albuquerque. A montagem, considerada um dos marcos da história do teatro, rendeu vários prêmios à sua equipe e elenco.

Escola de Dança/UFBA, em 1980), também foi professor visitante da mesma Escola, a partir de 1963. A inestimável contribuição de Klauss para a improvisação é o seu inusitado uso como meio para a construção de habilidades técnicas, sua inovadora abordagem desconstrói as lógicas implementadas pelas técnicas de treinamento vigentes, tanto pelo balé quanto pela dança moderna. Sua proposta, sem paralelos, formou toda uma geração de dançarinos e pesquisadores do corpo (da qual tive a sorte de integrar), entre vários artistas da dança, atores, jornalistas, psicanalistas e médicos que também frequentavam suas aulas. Fui colega de Carlos Martins, Cristina Brandini, Dolores Fernandes, Duda Costilhes, Ethel Scharff, Helena Bastos, Lenora Lobo, Ligia Veiga, Márcio Aurélio, Madalena Bernardes, Mariana Muniz, Paulo Contier, Silvia Rosembaum, Vivian Buckup, Zé Maria e Zélia Monteiro que, até os dias de hoje, desenvolve seu trabalho cênico (individual e coletivo) adotando a improvisação como meio e matéria da encenação.

A ascendência das propostas experimentais da *Judson Church*, sobretudo, a do *Contato Improvisação*, elaborado por Steve Paxton, se fez presente através do *Estúdio Nova Dança*⁵. O estúdio foi fundado, em 1995, em São Paulo, pelas artistas da dança Adriana Grechi, Lu Favoreto, Thelma Bonavita e Tica Lemos; e, até 2007, desempenhou um importante papel para a produção da *dança contemporânea* vinculada à experimentação, tornando-se um espaço de referência para a formação, pesquisa e criação. O projeto *Terças de Dança*, com ocorrência semanal, por 07 (sete) anos, transformou o terraço do estúdio em um espaço relevante para a apresentação de experimentos em dança contemporânea. A partir de práticas colaborativas de criação, cada uma das fundadoras, do estúdio, criou suas próprias Cias de Dança e a Cia Nova Dança 4, formada, em 1996, pela parceria entre Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito, adotou a improvisação como matéria-prima da encenação. Uma nova geração de dança-

⁵ Estúdio de Pesquisa e de Criação de Dança, localizado na Rua 13 de Maio, 240, 2º andar no Bixiga (Bairro Bela Vista/SP).

rinos foi ali formada, entre eles destaque Cristian Duarte, que posteriormente constituiu sua própria Cia (Christian Duarte em Companhia) e que também adota a improvisação como matéria-prima da encenação.

Outra manifestação artística que não pertence às linhagens citadas (Maria Duschenes, Klauss Vianna e Steve Paxton), mas que adota a improvisação enquanto matéria coreográfica é o grupo GRUA (Gentleman de Rua). O grupo surgiu no interior do Balé da Cidade de São Paulo, em 2002, por iniciativa dos bailarinos Jorge Garcia, Osmar Zampieri e Willy Helm, então intérpretes da Cia. A formação do grupo foi marcada pela busca das singularidades expressivas dos corpos, bem como de estratégias para resistir à sua institucionalização. Pois, como sabemos, intérpretes de Cias de Repertório são educados em lógicas que visam a reprodução de resultados. Seus corpos são treinados e se especializam em: a) copiar movimentos construídos por terceiros, obviamente, objetivando a fidelidade de cópia; b) memorizar longas sequências de passos, sendo que o corpo se ocupa com a minimização de erros futuros e não com a execução de cada um deles enquanto são executados; e, c) externalizar o movimento através da projeção das imagens que produz, ao invés de externalizar o modo como o movimento foi construído, já que a isto, geralmente os corpos não têm acesso. Hoje, o grupo se ocupa da busca por formas que possam intervir nos hábitos perceptivos e comportamentais praticados nas ruas das cidades, de modo a produzir algum deslocamento nas coreografias sociais.

Contudo...

Frente aos argumentos apresentados, que partem da premissa de que o ato de improvisar se relaciona à descoberta de soluções inéditas para o corpo que realiza a ação, pode-se dizer que: seja para construir habilidades técnicas, reconfigurar um passo, inventar novos vocabulários ou configurar a cena, o assunto da improvisação é o movimento. Mas, o problema que parece insolúvel se relaciona à lentidão em que a história caminha, felizmente, com sua lealdade aos fatos e indiferença aos nossos anseios, feita de fluxos inovadores (mas, raramente revolucionários) e refluxos conservadores que ocupam grandes períodos, na maioria das vezes superando a duração de nossas vidas. Mas, embora com algumas exceções, sinceramente, espero que estejamos assistindo a produções artísticas que se encontram em um momento tsunami, naquela fase em que as águas refluem para, então, apresentarem-se com uma potência disruptiva capaz de modificar o todo da paisagem. E que a afirmação dos hábitos seja apenas um meio para superá-los, capazes de restaurar a *medialidade* do gesto, instaurar um ambiente que favoreça outras formas de existência e que o resgate de seu caráter insurgente promova o surgimento de outros fazeres *politikós*.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.

LAWSON, Joan. *A History of Ballet and Its Makers*. Londres: Dance Books, 1976.

CALVIN, William H. *Como o Cérebro Pensa: a evolução da inteligência, ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FORTI, Simone. *Handbook in Motion: an account of an ongoing personal discourse and its manifestation in dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2021.

HERCOLES, Rosa. *Formas de Comunicação no Corpo: novas cartas sobre a dança*. PUCSP: Tese de Doutorado, COS, 2005.

KIRSTEIN, Lincoln. *Dance: a short history of classical theatrical dancing*. Nova Iorque: Dance Horizons, 1997.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três: A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Sesc/N-1, 2014.

MARROCO, W. Thomas. *Inventory of 15th century: Bassedanze, Balli e Balletti*. Nova Iorque: CORD Inc. Dance Research XIII, 1981.

PAXTON, Steve. *Gravidade*. São Paulo: n-1, 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Estudos, 1995.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

ROSS, Janice. Anna Halprin: *Experience as Dance*. Los Angeles: University of California Press, 2007.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.

Recebido em 09 de maio de 2024.

Aprovado em 21 de setembro de 2024.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança