

Marina Elias

Atriz e pesquisadora das artes da cena. Docente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora e Mestre em Artes e bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP). marinaelias@hotmail.com

Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino

RESUMO

A improvisação em dança legitimou-se como um potente procedimento pedagógico, de composição coreográfica e linguagem cênica. Mas até que ponto essa prática se limita à livre combinação de passos codificados, e até que ponto ela é encarada como possibilidade de reinvenção da dança e até do próprio dançarino?

Palavras-chave: *Improvisação. Dança. Corporeidade.*

ABSTRACT

Improvisation in dance legitimized itself as a powerful pedagogical procedure, choreography and scenic language. But to what extent this practice is limited to the free combination of codified steps, and to what extent it is viewed as a possibility of reinventing the dance or even the dancer himself?

Keywords: *Improvisation. Dance. Embodiment.*

A improvisação em dança configura-se, na contemporaneidade, como um campo infinito e fértil de desenvolvimento, ensino e produção artística. Podemos pensar na relação entre dançarino e movimento improvisado, abarcando quatro contextos específicos: 1) Improvisação como procedimento para o desenvolvimento técnico/poético do bailarino. 2) Improvisação como procedimento pedagógico de ensino da dança. 3) Improvisação como procedimento para a composição coreográfica. 4) Improvisação como linguagem espetacular.

A dança improvisada é anterior à invenção e nomeação de qualquer passo codificado. Dizer que vamos improvisar em dança não é uma ruptura com as formas tradicionais desta ou daquela dança, e sim um reencontro com sua origem histórica, quando os primitivos dançavam movimentos surgidos no momento presente, inventados no calor da ação, com finalidades de comunicação e sobrevivência. Dançavam jogando, e jogando construíam relações e hierarquias nas civilizações.

Se há um princípio fundamental nas artes do corpo, esse princípio é o do jogo. Teatro é jogo. Dança é jogo. Improvisar é, sobretudo, jogar, e sabemos que jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. O jogo é um atributo da vida que está presente em todas as organizações, humanas e da natureza, e em todas as relações sociais. Jogar dançando, ou dançar jogando, sugere extrapolar a noção de improvisação como livre combinação de passos codificados, de movimentos já sabidos e experimentados. Sugere relacionar-se com o tempo e o espaço, balizado por alguma estrutura, mas sem saber de fato do que o corpo será capaz naquele instante. Que torções, saltos, giros, intensidades, poéticas serão movimentadas quando o improviso começar? Propõe que o improviso seja um espaço de experimentação não de passos, mas do próprio dançarino. Improvisar não é (só) organizar, de maneira espontânea, estruturas de movimento recorrentes e que se tem a priori, ele é um espaço de reinvenção do movimento. Trata-se de reinventar-se corpo naquele momento, reinventar-se bailarino para, assim que o improviso acabar, abandoná-lo naquela duração... e recomeçar uma próxima. Improvisar em dança, em qualquer que seja o contexto, provoca o bailarino a experimentar-se e reinventar a própria dança.

Então vem a pergunta inevitável. Porque um bom bailarino nem sempre é um bom improvisador? Embora não haja uma resposta, a pergunta pode gerar um campo de reflexão e práticas que muito nos interessa neste contexto improvisacional da dança. Quem improvisa não é o corpo, nem uma cabeça pensante, nem tão pouco as "sensibilidades" ou o "espontâneo mais profundo" do bailarino. Quem improvisa é a corporeidade com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe. Não o conceito de corporeidade, mas a prática de compreender-se e fazer-se corporeidade: o difícil exercício de desfazer-se de dicotomias em estado improvisacional. Exercício do abandono de

dualismos, que pressionam nosso modo de ver e viver o mundo dilacerado entre bem e mal, belo e feio, certo e errado, simétrico e assimétrico, profano e sagrado.

A materialidade do corpo não é pura, é composta por visibilidades e invisibilidades, e é isso que nos faz sermos corporeidades, esse trânsito livre entre o interno e o externo, o palpável e o não palpável, esse eterno jogo de existir mediado pelo maior de todos os órgãos do corpo: a pele, que como sugere Paul Valery, é o mais profundo de nós. A pele como facilitadora das trocas entre corpo e espaço, como fluxo de liberdade dos rótulos impostos, dos movimentos que nos categorizam e codificam, reprimindo a oportunidade da experiência. Mas o que isso significa para o improvisador? O que e como isso faz mudar sua prática, seu cotidiano e fazer artístico?

Consideremos em primeira instância o exercício de sensibilizar-nos para ver, pensar, dizer e experimentar um mundo, no qual as questões não se dividem: belo e feio, certo e errado, sagrado e profano, e permitir que esta ação *atravesse* o improvisador: o mundo, a cena, a relação criador/ criação, sem dicotomias. Em segunda instância, busquemos uma relação na qual sujeito e objeto, criação e criador, processo e produto, interno e externo não veem mais tantas fronteiras entre si. Ou seja: o ator é a própria cena. O dançarino é a própria dança. O cantor, o próprio canto. E sob esta perspectiva, o improvisador torna-se, ele próprio, a improvisação. O improvisador deixa de ser o ponto de partida do improviso e passa a ser uma linha de atravessamentos, que ao mesmo tempo em que gera, é gerado; linha em fluxo. Ele não é mais o centro da cena, e sim uma força relacional, na qual jogarão o espaço, tempo, sons, imagens, movimentos, palavras, dramaturgias. O improvisador não é o centro, não porque haja outro elemento mais importante que ele na improvisação, mas porque não há um centro. O improvisador não é uma entidade, ele é uma força, e enquanto força relaciona os elementos do jogo.

A perspectiva da corporeidade nos leva a crer que o sujeito não se faz somente pela intencionalidade própria, não é um sujeito que têm opinião, liberdade e ação unicamente pela sua intenção, por aquilo que ele pensa e faz. O sujeito se dilui em um fluxo no qual outras forças e intensidades agem com ele. Este “modo de sujeito” é o modo como penso o improvisador, pois desloca-o de uma condição de soberania sobre a cena. Suas ideias e escolhas se tornam mais fluidas, em uma via de mão dupla na qual ele faz, mas também se deixa fazer, improvisa, mas também se deixa improvisar: um improvisador que não só compõe a cena, mas também se decompõe nela. “Gasta-se” em criação. Um improvisador que não é um ser da representação ou da intenção, mas um ser de intensidades. Um improvisador que sente, percebe, mas também faz sentir, faz perceber. Até que ponto, então, o improvisador pensa, fala e age em seu próprio nome e até que ponto ele é falado e pensado? Não se exclui o discurso próprio, mas soma-se a ele o “ser discursado”: agente e reagente, passivo, receptivo e ativo ao mesmo tempo.

Um movimento improvisado jamais será tecnicamente pensado antes. O bailarino não tem a chance de alinhar-se, treinar e repetir, até “ajustar” o movimento tal como deseja “mostrá-lo”. No movimento improvisado, interessa menos o movimento do que quem (ou o quê) motiva o movimento. Menos a técnica mecânica do que a possibilidade de um movimento expressivo. Interessa sempre saber que o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida: “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a Lua?” (OIDA, 2001, p. 94).

Não é somente o improvisador que “faz o movimento”, mas o próprio “movimento que o movimenta”. Isso significa que o movimento do dançarino não se restringe ao movimento de músculos, ossos e pele pelo espaço, a serviço de uma intenção qualquer. O movimento movimenta muitas outras intensidades e forças. Não se trata de um movimento no sentido da física, que o determina como um deslocamento no espaço-tempo de um ponto a outro, mas é um movimento que se convoca corporeidade e, portanto, acontece no potente encontro entre visibilidades e invisibilidades. O movimento vibra na materialidade do corpo, e, aparentemente, faz-se visível nela, mas ele é gerado e “acontecido” em uma turbulência de forças que envolve memória, técnica, pensamento, imaginação, criação, entre tantos outros atributos. Seria pouco agregador assumir o movimento do improvisador como um movimento puramente do corpo físico. Gil (2004) fala também do corpo virtual, que não é separado do físico, mas que o compõe e afeta. Esse corpo físico “aparente” é o próprio corpo orgânico, “mas da multiplicidade dos corpos orgânicos virtuais que formam um mesmo corpo resulta um corpo impossível, uma espécie de corpo monstruoso: é ele o corpo virtual” (GIL, 1999, p. 8). Gil acrescenta:

Esse corpo prolonga na virtualidade o gesto cuja sequência não se vê mais no corpo empírico, atual. Disso resulta não haver corpo único (como o “corpo próprio” da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino [...] é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais. (GIL, 1999, p. 8).

O movimento não precisa expressar sentimento algum, ele busca fazer circular intensidades conectando espectador e improvisador em “potência de comunicação não significada”, porque o público não vai ver piruetas ou torções, não vai ver equilíbrios e sustentações, ele vai ver, no movimento, surgir intensidades e presenças, e estas, sim, o atravessarão (e talvez por isso também, paradoxalmente, seja preciso aprimorar a técnica e fazer sim as piruetas e torções, equilíbrios e sustentações. Uma coisa não exclui, mas agrega a outra).

O movimento improvisado pode ser pensado pela perspectiva do acaso que Cunningham propõe como procedimento coreográfico. Cunningham quer desaparecer com a organicidade do corpo e com a utilização bem ordenada e sem autonomia das partes do corpo. Nesse contexto, o improvisador terá necessariamente que fissurar as coordenações físicas codificadas e memorizadas, e, provocando um transbordamento desses códigos, alargar limites e explorar movimentos possíveis ainda não explorados. Porque é exatamente isto que o dançarino improvisador busca fazer: nem coreografia, nem combinação improvisada de passos reconhecíveis, mas somente a possibilidade de deixar os movimentos se fazerem e fazerem espaços. Trata-se de uma decomposição do movimento em multiplicidades, a partir de uma recusa iniciada por Cunningham de representações de movimento e todo “sentimento” ou motivação que não seja o próprio movimento, pois o movimento pode, por si só, suscitar movimento, já que “a emoção nasce do movimento, e não o contrário.”[...] O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido” (GIL, 1999, p. 10).

Buscamos um movimento desprezioso e desprovido de sentido. Às vezes o improvisador quer mostrar o sentido do movimento, e se esquece de simplesmente fazer o movimento. Ocupar-se do movimento e não da interpretação do movimento, como faz o improvisador “embaraçado de sentido”, “grávido de sentido”, cheio de significados e interpretações. E isso nada tem a ver com qualidade de movimento, mas com atitude e estado, com uma possível ética do movimento. “Constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista [...] o plano de movimento imanente do bailarino” (GIL, 2004, p. 60).

Destaco, obviamente, a importância de o improvisador desenvolver suas habilidades técnicas específicas na dança, e estar apto a utilizar-se de suas potências corporais e vocais no momento do improviso. Mas se o improvisador só se prepara tecnicamente, provavelmente vai acabar reduzindo sua composição coreográfica e gestual a uma determinada técnica, método ou sistema, e no momento do improviso dificilmente conseguirá criar fora dessa estrutura, recorrendo sempre a movimentos aprendidos, codificados e talvez “adestrados”. Mas, e o movimento espontâneo, criado no aqui agora? E o corpo virtual? Esse é, e sempre será, um território desconhecido, não decifrável e surpreendente (assim como o corpo físico, claro). O corpo virtual não pode ser medido ou visto, e ao mesmo tempo o improvisador precisa “conhecê-lo” e exercitá-lo. É disso que Pina Bausch trata quando diz que para ela não interessa “como”, mas “o que” move o bailarino. Acredito sim na importância do como eu me movo: a técnica, o trabalho rigoroso de consciência e aprofundamento corporal. A tranquilidade de poder entrar para o jogo sabendo que essa parte vai se dar automaticamente, que o corpo físico vai responder, é a base para convocar com ele o corpo virtual, não material, o corpo extensivo. É essa a baliza que assegura a integridade do dançarino, que permite que ele se arrisque quando

o corpo tem uma ideia, quando o corpo fissa os códigos já aprendidos e estruturados e decide fazer aquilo que a gente quer, que é reinventar de fato o movimento, criar espaços, silêncios. “Como” eu me movo também é fundamental. Trata-se de olhar justamente para as invisibilidades. Os afetos, memórias, pensamentos, imaginações. Tudo aquilo que me atravessa e me compõe. Mas também gosto de acrescentar um terceiro questionamento para completar este tripé de interrogações do movimento: o que eu movo quando me movo? Ou seja, que movimentos (ou suspensões, paragens, que são também movimento) eu provoço no outro, no mundo e em mim mesmo, quando me movimento? São justamente essas invisibilidades. Os afetos, memórias, pensamentos, imaginações. Tudo aquilo que me atravessa e me compõe.

O movimento não se limita ao espaço territorializado pela pele; o improvisador deve buscar movimentar-se transbordando os limites de seu corpo organismo. Deve recusar esta ideia de uma imagem fixa a respeito de si, que se forma na mente, e transgredir ao encontro de uma imagem processual que se forma no próprio *fazer-a-improvisação*, no próprio movimentar-se. O improvisador ao entrar para o jogo pode formar, momentaneamente, a imagem de si que ele quiser. É como quando a criança entra para um jogo, ela “faz de conta” que seu corpo é aquilo que, de fato, está muito longe de poder, fisicamente, ser. Peça para uma criança improvisar ser um dinossauro; seus pequenos braços e pernas, fisicamente, não tem estrutura alguma que remeta ao peso e às dimensões do dinossauro, porém, a qualidade que ela atribui ao movimento, somada à imagem corporal temporária que imediatamente se cria naquele ato próprio de movimentar-se, aliando-se à força da imaginação imanente, não deixarão qualquer um, principalmente a própria criança, duvidar de que é um dinossauro. A criança desconhece os limites das potências do corpo e do movimento, por isso experimenta, arrisca, acredita e evidentemente transborda, permitindo que reinvente com mais prontidão suas possibilidades de movimento. Se improvisamos os movimentos a partir dos limites que impomos a nós mesmos, dificilmente abriremo-nos para uma experimentação das potências e micropotências do corpo. Pensamentos como “eu não tenho sustentação”, “não tenho equilíbrio”, “não tenho voz para cantar”, acabam fixando-se na imagem que o improvisador faz de si, de seu corpo físico e também do virtual, impedindo que ela se recree e flexibilize a cada jogo. Todos têm sustentação, a questão não é essa, a questão é que sustentação eu tenho, e que, portanto, me diferencia enquanto improvisador.

Um passo codificado, quando lançado em exercício de improvisação, passa a “estar” e não “ser” daquela forma; e cada um deles passa a ser um processo de improvisação. Improvisar movimentos não é sinônimo de combinar diferentes passos em diferentes ordens, é reinventar o movimento expressivo “vazado” do passo, e neste sentido o improvisador é território ilimitado.

As questões levantadas até aqui, acerca do movimento improvisado foram experimentadas em laboratórios com dançarinos, atores e cantores; por isso, apesar de direcionar, no presente artigo, minha escrita para o campo da dança, trata-se de uma realidade transdisciplinar, que tem como linguagem o corpo, e não o teatro ou a dança. E tratando-se de improvisação, as fronteiras ficam ainda mais borradas, pois não há como classificar gêneros de antemão.

A improvisação é o exercício de não saber o que e nem como será, então como seria possível definir ou mesmo prever a linguagem que irá se configurar em cena? Esbarramos em uma questão fundamental acerca do improviso em qualquer contexto: a improvisação é em si uma linguagem, assim como o teatro e a dança o são, portanto, “o que será” depende de variáveis subjetivas, que dizem respeito às particularidades de quem improvisa. É claro que existem tendências e afinidades recorrentes, além de habilidades corporais específicas, mas não seria a incerteza justamente o lugar mais potente? O das formas e não das fôrmas; que enquadram o improvisador de antemão em um determinado modo de fazer. Será que o interessante não seria justamente trabalhar no improvisador elementos específicos da improvisação no teatro e na dança para que ele possa alargar seu repertório de jogo? A improvisação é composição sem fronteiras de linguagens e sem “manual”, o improvisador aprende jogando e jogando cria e experimenta seus próprios procedimentos; ele se “inventa” improvisador na ação.

É importante que fique claro que não estou sugerindo uma aproximação tão simples entre a improvisação na dança e no teatro, até porque existem especificidades que fazem com que elas tenham diferentes naturezas. A primeira delas, me parece, é a questão da abstração de uma lógica do sentido na dança, que é uma característica da improvisação teatral. Não porque os atores improvisadores assim desejem, mas pelo uso recorrente da palavra. A palavra, de modo geral, aciona essa lógica do sentido. Já no contexto da dança, como o movimento não convoca essa mesma lógica, e sim outras que, também de modo geral, são as lógicas da sensação e da percepção, os dançarinos improvisadores podem criar para si uma perigosa armadilha que é a de ficar ensimesmados, improvisando consigo e para si, numa espécie de “piração” respaldada justamente por essa lógica mais sutil do movimento. Quando o ator tem uma ideia, ele rapidamente age essa ideia, diz o que pensou ou realiza ações a partir dela. Mas, e quando o corpo tem uma ideia? E essa ideia pretende ser dançada em movimentos e pausas? A ação é verbo, a palavra é verbo, o gesto é síntese, e isso tudo configura uma compreensão, um sentido passível de ser reconhecido, mas e o movimento? Em geral, a improvisação teatral sugere um jogo fabular, propõe personagens e envolve uma história, já em dança, abre-se um caminho para também, através do movimento, emergirem não só histórias, mas imagens, sonoridades e poéticas, não necessariamente personagens, mas processos de sujeitos, estados e afetos.

Improvisar dançando é improvisar o movimento, mas não só um movimento inscrito no espaço tempo, que pode ser visto, mas um outro movimento, que é aquele que José Gil define como Movimento Total, e sobre o qual falaremos mais adiante. Um movimento que convoca um corpo total, um corpo que não é somente físico, mas como sugere Espinoza, um corpo que é um conjunto de partes em relação. Partes essas visíveis e invisíveis, materiais ou perceptíveis, mas todas igualmente reais, compondo um plano de imanência no qual habitam todas as possibilidades improvisacionais que esses corpos irão dançar... todos os pensamentos pensados e os não pensados, os movimentos movimentados e não movimentados, as imaginações imaginadas e não imaginadas, e assim por diante.

Essas questões encaminham uma prática que persegue o tal “bom” improvisador. Nietzsche (1886) defende a tese de que não há o bem e o mal, e sim o bom e o mau. Bom e mau têm um sentido objetivo: o que convém e o que não convém à nossa natureza, esse é igualmente o pensamento espinosista que distingue a ética da moral, em benefício da primeira. Portanto, há dois modos de existência imanentes no sujeito: o primeiro, o bom (ou livre), é aquele que imprimi um esforço em organizar bons encontros, que tendem a compor com ele e conseqüentemente aumentar sua potência de vida e ação, relacionando o bom ao dinâmico (bondade = dinamismo). E o outro que é o mau (ou escravo), que, ao contrário, vive ao acaso dos encontros, não busca promover para si encontros bons, se coloca passivo, impotente, ao sabor do acaso dos encontros, e se contenta em viver as conseqüências e os efeitos. O improvisador, se não se convoca enquanto corporeidade para provocar bons encontros, não consegue agir minimamente nas causas, e fica à deriva dos efeitos, provocando um “tipo” de improvisador que não mais encontra a si mesmo. Ele não cria para si uma identidade de improvisador, um modo de existência na cena que virá a promovê-lo e potencializá-lo enquanto força relacional dentro do jogo. Não se trata de “determinar” ou “definir” certo modo de fazer, mas de traçar caminhos e condutas, tendências de ação que nortearão o improviso. E ainda mais, é através deste conhecimento de si, que conduz a um certo “modo” de improvisar, que o improvisador abrirá a possibilidade de surpreender, a si e aos outros, pois é só constituindo uma estrutura que será possível romper com ela.

O improvisador, em sua inevitável condição de sujeito corporeidade, nunca é puramente bom ou mau, ele está bom ou mau de acordo com cada ação, e é exatamente o variar entre elas que garante a vida e, em nosso caso, a improvisação. Aliás, sob esta perspectiva, improvisar passa a ser um processo de transitar entre paixões, entre subidas e descidas, alegrias e tristezas. E isso, cenicamente, é bem concreto: a criação alegre é aquela que com você compõe, aumentando sua potência de agir criativamente, ao passo que a triste é aquela que diminui essa mesma potência, é o mau encontro que decompõe com seu corpo/ corporeidade: você. O improvisador, portanto, em uma relação ética com seu

trabalho, busca sempre passar pela alegria, improvisar alegre, esta alegria espinosista que o faz bom. O improvisador eticamente alegre em seu ofício deve denunciar na cena tudo que o separa da vida e da *alegria*, deve recusar toda *paixão triste*, toda ausência do entusiasmo, não se acomodar naquilo que acredita “ser” e “conhecer”, supondo que sabe seu limite de ação. Não tendo “consciência” do seu limite, naturalmente o improvisador não irá limitar-se a ele. Se o improvisador não sabe de que afetos é capaz, ele vai experimentar, e quanto mais se lançar aos abismos da improvisação, mais se aproximará do limite (sem limites) de suas capacidades, alargando assim o próprio limite, essa fronteira móvel em permanente expansão.

O bom improvisador é o improvisador livre, e a liberdade, segundo Espinosa se opõe ao constrangimento: é livre todo ser humano que não se constrange ao fazer sua produção. Como pensar isso no caso do improvisador? Não há um meio de garantir a ausência do constrangimento no sujeito, mesmo porque ele é necessariamente constrangido vez ou outra por forças também externas a ele. O que podemos garantir é a incansável busca, a ética de caminhar em direção a uma liberdade improvisacional na qual não haja atribuição de juízo de valor; “o improvisador além do bem e do mal”, aquele que solicita no pensamento, no corpo, na corporeidade, “forças que escapam tanto à obediência como à culpa, e apresenta a imagem de uma vida situada para além do bem e o mal, rigorosa inocência desprovida de mérito e de culpabilidade” (DELEUZE, 2002, p. 10). Improvisar é alcançar a liberdade. Não uma liberdade utópica, romântica, mas sim instaurar-se em um plano poético onde a impossibilidade não existe. Estamos falando de arte. Não existem fórmulas. Existe experiência, prática, análise, reflexão, técnica, jogo.

REFERÊNCIAS

BOGART, Anne. LANDAU, Tina. *The ViewPoints Book: A Pratical Guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

GIL, Jose. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. *O Corpo do Bailarino*. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari, em abril de 1999.

NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. Editora Beca, 2001.