

SOMENCAIXAS: A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E DANÇA IMPROVISAÇÃO COMO DIRECIONAMENTO PARA A COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

SOMENCAIXAS: RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND IMPROVISATION AS A WAY TO FOSTER DANCE COMPOSITION

Victória Ponte de Oliveira (IFB/UnB - bolsista PROEXT 2013) – vivones@gmail.com

Resumo: O presente artigo se propõe a apresentar investigações sobre um processo de produção estética fundamentado em estímulos criativos e improvisacionais em dança envolvendo música, corpo, imagem e performance. Este trabalho se baseia em uma metodologia auto-etnográfica. O desenvolvimento da pesquisa se deu a partir da coleta de dados vivenciados na prática, desde o sapateado americano até as experiências apreendidas nos grupos de pesquisa CEDA-SI (Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação) e no grupo Corpomagem na Improvisação. Através do conceito de criatividade espontânea, percebe-se uma abertura considerável para processos de composição coreográfica.

Palavras-chave: improvisação em dança, criatividade espontânea, musicalidade.

Abstract: This paper holds the intention to present investigations over aesthetical production process deeply grounded in creative stimulus and dance improvisation, which involves music, body, image and performance. The work itself is based on auto-ethnography as method. The research development ran includes from data gathered from the experiences within the practice of Tap Dance to the ones seized together with CEDA-SI (Collective of Dance Studies, Somatic Education and Improvisation) and in the Corpomagem in Improvisation group. Through the concept of spontaneous creativity, it is noticeable a considerable openness for dance compositions processes of dance compositions.

Keywords: dance improvisation, free play, musicality.



INTRODUÇÃO

É claro para esta pesquisa o conceito de sujeito-corpo defendido por Suselaine Martinelli (apud CUNHA, 2012) que, em uma perspectiva geral, propõe o encontro e o entrelaçamento entre estudos interligados à subjetividade e à corporeidade. Com nossas experiências e abordagens de corpo próprio, vívido e dançante, cheio de materialização de desejos, esse sujeito-corpo é capaz de elaborar discursos e sentidos singulares para o mundo. Um corpo que sente, escolhe e se relaciona com o tempo, o espaço, as pessoas e os sentimentos que conscientizam a relação existente entre o sujeito e o meio em que vive, assim como a escolha de me colocar neste texto em primeira pessoa, abrindo espaços e cedendo à

subjetividade dentro da própria forma de apresentar pesquisa prática em arte.

Aqui, o estudo da improvisação em dança é colocado em primeiro plano, uma vez que foia partir de direcionamentos e exercícios que envolvem espaço, tempo, relação e composição que houve o despertar do desejo para a retratação de meu corpo de um modo nunca antes pensado. A necessidade de expressão ligada ao conceito de sujeito-corpo fez com que eu passasse por experiências singulares, estando apta a desenvolver uma obra coreográfica como intérprete-criadora chamada Somencaixas.

Neste caso, a improvisação em dança não se situa somente como processo de pesquisa prática, mas como tema da própria obra. Para este trabalho, foi preciso acessar uma memória pessoal para as

vivências e as experiências em improvisação que foram feitas ao longo de anos e que, antes das experiências vivenciadas em minha graduação em dança, estavam adormecidas e sem muita integração com a totalidade corporal.

Analisando minha trajetória de formação artística, pude constatar a forte relação com as conexões rápidas, jogos, aspectos lúdicos e também espirituais que pude transportar para as ações em improvisação. Tais constatações foram apresentadas por Nachmanovitch (1993), quando ele trata da criatividade espontânea como modo de acesso à improvisação. Este autor é essencial não só para tornar mais viva a relação entre música e dança como também para o aprofundamento em questões sobre a improvisação.

Este artigo também parte da leitura do livro *Composing while dancing: an improviser's companion*, de Buckwalter (2010). A autora descreve em sua obra exercícios para serem explorados sob o viés da improvisação e cita personalidades relevantes, especialmente norte-americanas, que desenvolveram estudos direcionados, técnicas específicas e modos singulares de se relacionar com o tema da presente pesquisa.

Tratar da Improvisação como um tema fluido, permeável e preenchível por artes visuais, dança, diálogo, música e política, entre outras expressões, é parte da experiência contemporânea. Não há aqui a pretensão de chegar a um conceito único de improvisação, mas sim de aproveitar escolhas de autores e pesquisadores para tornar este trabalho um discurso provável dentro de um sistema conceitual aberto.

O trabalho da criatividade espontânea de Stephen Nachmanovitch (1993) é referência fundamental, pois o autor interliga elementos da improvisação com a criação, unidos ao fazer artístico e ao cotidiano do artista.

Torna-se pertinente, então, esclarecer as palavras desse músico, uma vez que elas foram essenciais para o despertar de decisões dentro desse processo pessoal. Com suas abordagens de incentivo à criatividade, conexões mais integradas puderam ser estabelecidas entre os conteúdos pesquisados. Consequentemente, o incentivo trouxe um novo modo de respirar neste processo

de composição.

Em seu livro, *Ser Criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*, Nachmanovitch (1993) inspira e auxilia os interessados na obtenção de motivações para estudos em arte através do incentivo à criação e até mesmo na condução para a improvisação, seja em dança, artes visuais, teatro ou música.

Como é que alguém aprende a improvisar? A única resposta possível é outra pergunta: o que nos impede? A criação espontânea nasce de nosso ser mais profundo e é imaculadamente e originalmente nós. O que temos que expressar já existe em nós, de forma que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural (NACHMANOVITCH, 1993, p. 21).

A criatividade não é mais tida como um alvo a ser atingido pelo indivíduo, mas sim manifestada e conquistada através de suas atitudes e pensamentos que desenvolvam sua capacidade singular e motivacional. Para Nachmanovitch (1993, p. 15), criatividade é parte da essência do homem.

Houve identificação pessoal pelo fato do autor ser músico, uma vez que, durante minha longa formação em sapateado, pude perceber que houve um período em que me afastei do movimento para começar a estudar e me aprofundar no estudo de bases rítmicas, no aprendizado de tocar um instrumento, pois sempre é comentado por grande parte de professores, como Chloe Arnold, Jason Samuels Smith, Sarah Reich e Steven Harper¹ que os sapateadores não são apenas dançarinos, mas também músicos. E, de algum modo, sempre tive maior interesse por danças que apresentassem essas manifestações e conexões com o hibridismo artístico.

Com relação aos estados de presença em Improvisação, Nachmanovitch (1993, p. 57) instiga outros modos de conquista da atenção e da consciência necessárias para o desenvolvimento de improvisações. Segundo o autor, "podemos nos tornar aquilo que estamos fazendo; esses momentos ocorrem quando, de

1 Nomes do sapateado americano de referência para o estudo do tema na atualidade. Jason Samuels Smith é considerado um dos maiores sapateadores da atualidade. Assim como Chloe Arnold e Sarah Reich, faz parte do grupo Syncopated Ladies. Steven Harper é muito conhecido nacionalmente e mundialmente.

repente, o indivíduo se anula e tudo o que existe é o trabalho". Transpondo tais incentivos para a busca de atitudes, houve um modo pessoal de me concentrar em uma prática que parte da disponibilidade, algo que parece vir antes do conhecimento.

Improvisar é, antes de tudo, o modo como me coloco enquanto pessoa num espaço do aqui e do agora. Para o autor, essa questão é observada como a disponibilidade de se entregar com fidelidade ao tempo do presente. Mas não é só de entrega que se faz o momento da Improvisação. Para isso, é importante também planejarmos, focalizando a atenção no campo em que estamos prestes a entrar. Ainda, para o autor, "entregar-se significa cultivar uma atitude de não saber, nutrir-se do mistério contido em cada momento, que é certamente surpreendente, e sempre novo" (NACHMANOVITCH, 1993, p. 30).

O artigo de Martinelli, Barbato e Mitjás (2003), *No ensino quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança no Distrito Federal*, consolida-se como uma pesquisa qualitativa que teve como propósito discutir e gerar dados sobre a forma como era tratada a criatividade no ensino da dança no Distrito Federal, a partir de entrevistas realizadas com professores e alunos de Balé Clássico e Dança Contemporânea. A pesquisa traz como análise de dados a informação de que, em grande parte das aulas verificadas no estudo, há ótimo desenvolvimento técnico-expressivo dos alunos; porém, não há o estímulo suficiente para desenvolvimento de personalidade, ou seja, de aulas que instiguem manifestação criativa.

Ocorre que, por anos, percebi que, em meus estudos e experiências dentro da técnica do sapateado americano houve abstenção da busca pela personalidade, tornando os passos um modo de suporte para o não envolvimento emocional nas execuções das danças, suprimindo, conseqüentemente, a vontade de desenvolver processos criativos. Contudo, com a introdução dos estudos em improvisação em dança no transcorrer de seus desenvolvimentos, pude compreender a integração corpo-mente, onde a criação passa a ser um direito de todo e qualquer indivíduo capaz de satisfazer e realizar vontades

personais (NACHMANOVITCH, 1993, p. 23).

Uma onda de Improvisação tem surgido como modus operandi de várias outras formas de arte, principalmente do teatro e da dança, em que a Improvisação é usada não apenas como técnica capaz de produzir um novo trabalho dentro do estúdio, mas na forma de performances totalmente espontâneas apresentadas ao público como obra acabada. As artes plásticas criaram uma tradição de "automatismo"; pintores como Wassily Kandinsky, Yves Tanguy, Joan Miró e Gordon Onslow Ford encararam suas telas sem nenhum tema preconcebido, apenas permitindo que as cores e as formas fluíssem de um impulso intuitivo e espontâneo do inconsciente. Nas Improvisações, séries de pinturas que constituíram a base para grande parte da arte do século XX, Kandinsky traça estados de espírito e transformações na forma como lhe ocorriam (NACHMANOVITCH, 2010, p. 20, grifo do autor).

Parece, então, que trazer a intuição, a espontaneidade e o inconsciente para o processo criativo é parte de uma escolha para potencializar campos de autenticidade. Carla Sabrina Cunha², em suas aulas no Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, sugere trazer a objetividade e a clareza nas escolhas em improvisação, o que não significa dizer que as escolhas sejam findáveis, mas que, na verdade, a improvisação gere no movedor uma liberdade de ações e desejos.

Pizarro (2011, p. 72) menciona que "a improvisação está geralmente associada à liberdade de movimentos, nesse sentido tudo é válido. Porém, dentro das estruturas que são sugeridas a cada improvisação, há regras claras". Desse modo, a atenção é parte integrante da ação improvisada, uma vez que é com ela que o momento do desenvolvimento de uma ideia ou proposta se funde e se direciona para a composição.

Através do pensamento de Nachmanovitch (1993, p. 83), é importante pensar que, além de regras, há o estabelecimento de limites dentro da

Professora Doutora do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília. Em sua tese, *Corpomagem na Improvisação* (2012), fala sobre os aspectos imagéticos capazes de nos mover para o ato da improvisação, além de experiências e apresentações com relação ao Butô, dança de origem japonesa que é pesquisada pela artista.

improvisação, sejam limites impostos pelo meio, pelo improvisador ou pelos próprios códigos a serem seguidos ou mapeados. “Improvisar não significa romper com formas e limitações apenas para se sentir ‘livre’, mas usá-las como um meio real de superação.” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 83).

A organização da obra descrita por esse autor propõe, sem dúvida, um modo de encorajamento para as mentes criativas. Muitos são os casos em que o fazer é podado pela expressão “como fazer”. Dessa forma, os estudos práticos trazidos a partir da improvisação podem contribuir como impulso criativo, uma vez que em improvisação é necessário assumir riscos, abdicando dos juízos de construção do que seria certo ou errado para aquela dança. Se há um comando a se seguir é o de saber posicionar as escolhas para com os movimentos, o posicionamento perante o espaço, o tempo e as pessoas. Possuo liberdade de escolha, mas também sou responsável pelo espaço e pelas propostas geradas. Portanto, uma dança é construída através do risco daquele que se permite fazer.

Segundo Nachmanovitch, artista é “o que você faz com a informação que vem sendo trazida para todos os seus sentidos nesse exato momento, nesse espaço, nesse instante”³. O músico ainda lança a pergunta: “essa sensibilidade pode ser ensinada?”, ao que responde com firmeza: “Sim”. E parafraseando os dizeres desse improvisador, o ensino da improvisação se permite quando é construída uma atmosfera que gera informações relacionais com o espaço-corpo, o espaço físico e o espaço composicional, num constante diálogo de escuta. Todavia, é necessário também ser assertivo para com as conduções nos ensinamentos, não gerando espaço para a dúvida, mas sim espaços para compor através das inúmeras escolhas feitas ao longo do processo.

Quando se fala de Improvisação, a tendência é pensar numa forma livre de fazer música, teatro ou dança; mas, além de suas próprias delícias, essas formas de arte são uma porta para uma experiência total na vida cotidiana. Todos nós somos improvisadores. A forma mais comum de Improvisação é a fala. Quando

falamos e ouvimos, estamos recorrendo a um conjunto de blocos (vocabulário) e de regras para combiná-los (gramática). E esses nós são oferecidos pela nossa cultura. Mas as frases que construímos com eles talvez nunca tenham sido ditas antes e nem venham a ser ditas depois. Toda conversa é uma forma de jazz. A atividade da criação instantânea é tão normal para nós quanto a respiração (NACHMANOVITCH, 1993, p. 27).

Improvisação em dança é, portanto, algo aberto a um diálogo constante. Através desses diálogos, surgem as qualidades de ressonância, absorção e fluxo. Nachmanovitch (1993, p. 157) demonstra que as qualidades de composição em Improvisação também são geradas a partir da simetria, ramificação, segmentação, totalidade e tensão entre os opostos: “A arte exige uma união entre o material consciente e o material inconsciente, uma conexão com a realidade emocional, e a experiência partilhada pelo artista e pelo público”.

Com relação aos conteúdos que sincronizam o pensamento com o corpo, é importante salientar que estes também caminham para nossa noção de consciência. O filósofo português José Gil (2013) é uma das referências fundamentais por tornar essa noção de consciência mais clara no contexto da dança. Pela leitura do autor, é possível compreender que a consciência é também corpo, do mesmo modo que a falta dela também implica uma reação ao corpo. É possível viajar por toda a extensão corporal e brincar com as possibilidades entre o real e o imagético. Isso também é parte da improvisação em dança.

Improvisação, nesse sentido, cria possibilidades para a descoberta de novos caminhos e formas de resolver problemas dentro de cada evento. A constante atenção exige um estado de alerta que desenvolve e amplia a consciência do corpo, o que torna possível a observação sobre si mesmo (MUNIZ, 2014, p. 96).

Transitando das características e singularidades de cada indivíduo que dança para as formas de improvisação, pergunta-se, será que é possível

³ Esta entrevista expõe com maior clareza a opinião do escritor a respeito da improvisação, que, neste caso, não é atribuída somente à música, mas também à dança, às artes visuais e às artes da performance. Fonte disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6ZfgG8B0Y3Q>>.

estruturar um “sistema conceitual aberto”? Mara Francischini Guerrero (2014) contextualiza formas de improvisação em dança possíveis em três modos distintos de organização: improvisação sem acordos prévios e improvisação com acordos prévios, improvisação em processos de criação e improvisação com roteiros.

A Improvisação sem acordos prévios acontece considerando o tempo presente. É nas apresentações para públicos, principalmente, que os acordos tornam-se afinados conforme a execução da dança. A autora aponta que a improvisação sem acordos prévios depende de apontamentos de escolhas feitas em tempo real.

Jam Session, termo derivado do nome em inglês *Jazz after Midnight*, é um exemplo de estrutura de improvisação aberta executada em tempo real, que se promove através do encontro e do diálogo música/dança. No contexto musical, principalmente na área jazzística, as *Jam Sessions* propunham encontros de improvisação entre músicos. Com o tempo, a dança entrou na roda, e o termo Jam chegou a ficar amplamente conhecido por dançarinos de contato-improvisação, danças urbanas, sapateado americano, entre outras manifestações.

Meu primeiro contato com a improvisação surgiu da interação com o sapateado durante uma *Jam Session* num encontro de sapateadores, onde nos dispusemos em roda. Esse tipo de improvisação tem como sustentabilidade o compasso musical, pois o sapateador estabelece diálogos sonoramente corporificados, através de suas técnicas e expressões de improviso com os pés.

Na improvisação com roteiros, há estabelecimento de regras prévias, com direcionamentos, exercícios e até mesmo uma metodologia de estudo. A artista Lisa Nelson⁴ é um exemplo consagrado para compreendermos esse modo de improvisar. *Tuning Score* é uma abordagem para a Improvisação desenvolvida pela artista, que carrega um estudo com direcionamentos, trabalhando simultaneamente com a imaginação e a exploração de movimentos.

Pensando no desenvolvimento da improvisação ao longo do tempo, percebe-se que Buckwalter (2010) traz fortes contribuições sobre o tema, uma vez que aborda o surgimento da improvisação a partir da década de 1960 até o ano de 2010. A citação de artistas como Anna Halprin, Steve Paxton, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Yvonne Rainer, entre tantos outros, é fundamental para a descrição do momento em que estavam surgindo propostas de nova dança que superavam e até se opunham às regras estabelecidas pela Dança Moderna e pela Dança Clássica, técnicas já consolidadas na tradição do universo da dança ocidental⁵.

Buckwalter (2010) afirma que é possível existir uma sensação inicial de um caminho correto para improvisar. Entretanto, aponta que aquilo que inicialmente nos parece dado como certo, pode não ser a melhor escolha no decorrer da improvisação, uma vez que possibilidade e escolha surgem durante o ato de improvisar. Logo, possibilidade e escolha não se fundem em um pensamento monolítico. Os fundamentos existentes na improvisação, tais como escolha e possibilidade, estão vinculados à proposta de uma dança. E a proposta também pode estar intimamente interligada aos processos de desenvolvimento; neste caso, a processos de desenvolvimento em dança.

Fiamenghi (2009) traz uma informação que soma entendimentos entre imagem, corpo e improvisação. O entendimento da informação da imagem em minhas danças vem se formando através da conjunta relação com a subversão, com interpretações que são internalizadas e sentidas ao longo de processos diante da improvisação. Cada vez mais, o acompanhamento de imagens, mesmo flashes delas, é capaz de transformar a sensação do movimento, gerando interpretações que não se atribuem à representação da imagem, mas sim a uma escolha de externalizar a sensação gerada. Assim, para a autora, “improvisar é imaginar com o corpo” (p. 10).

Partindo de conteúdos imagéticos e sob o ponto de vista pessoal, a imagem que me vem,

4 Uma das artistas que mais contribuiu para a proposição de novos olhares dentro da Improvisação e para a inspiração artística do processo criativo. Lisa Nelson, em suas abordagens improvisacionais, trabalha especialmente sobre a perspectiva do sentido da visão.

5 Não devemos levar ao extremismo. Talvez o que haja entre a dança clássica e a moderna sejam diferentes conceituações a respeito da forma e da formalização de movimento. Através das referências de Bourcier (1987), foi relatado que muitos artistas modernos, como Ruth Saint Denis e Ted Shawn, utilizaram a dança clássica para preparação corporal ao desenvolvimento simultâneo de suas técnicas modernas.

no instante da improvisação, é a fumaça de um incenso, que seduz e que é visível, mas que não se controla, estabelecendo desenhos, formas, trajetórias no espaço e duração indefinidos. Mesmo no vazio ela se forma, distribuindo-se em seu tempo, compondo e se relacionando com o ambiente ao redor. A fumaça também retrata um material imagético e subjetivo de cada olhar de quem a observou. Esta metáfora denota mais o modo como o instante é percebido. E tal perspectiva para este trabalho torna-se mais interessante do que falar em efemeridade do tempo.

Em contribuição à metáfora descrita, Buckwalter (2010) aponta que improvisação é a experiência de mover-se e não saber, procurando a próxima ideia, a dança, o movimento, e aprendendo sobre o que virá, a partir desses aspectos, com relação aos processos que surgem. Portanto, a fumaça pode ser um modo de interpretar o ato de perceber quando a improvisação perdura ou não dentro de determinado espaço.

As palavras de Buckwalter (2010, p. 04) – “deixe sua própria experiência guiar você. Utilize esse livro como uma bússola, como seu companheiro” – foram indispensáveis para que eu pudesse arriscar-me em novas ideias e trazer à tona a vontade de transformação em processos de criação.

Ao longo de todo esse processo vivenciado através dos vários aprendizados, pude aplicar a experimentação do *momentum* em dança, compreendendo melhor minhas expressões de movimentos de maneira fluida e contínua. *Momentum*, nesse caso, se difere de momento na dança. Este contribui para associar-se às relações de tempo, enquanto a utilização daquele se interliga na relação de deixar transcórrer, aproveitar as oportunidades e fazer surgir possibilidades.

OBJETIVOS

Esmiuçar um processo de composição coreográfica que parta de estudos e pesquisas de improvisação em dança, trazendo reflexões para a relação música e dança.

Abordar a prática de construções e percepções que possam ser ampliadas para contextualizações e propostas de transformação em dança,

envolvimento e estudos corporais em cena e para a cena.

Traçar reflexões sobre conteúdos que possam ser transmitidos e que se integrem singularmente a uma perspectiva somática, em uma busca por autonomia de processos de criação em dança, e ao estudo em improvisação.

MATERIAIS E MÉTODOS

A abordagem metodológica escolhida para o desenvolvimento da pesquisa é a da autoetnografia. Esta se caracteriza pela escolha do “eu” para consolidar as experiências, práticas apreendidas e pesquisas teóricas envolvidas em determinado tema. Inicialmente, a escolha partiu de impressões, sensações e vivências adquiridas no decorrer dos aprendizados improvisacionais pessoais, bem como de uma busca de informações teóricas feitas ao longo deste trabalho.

Segundo SylvieFortin(2009, p.78),o processo de aprendizado da prática artística inspira a “bricolagem” metodológica, a integração de elementos vindos de múltiplos horizontes. “Os empréstimos são aqui pertinentemente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo”. Desse modo, a metodologia adotada contribui para além da obtenção de relatos e abre caminhos para a compreensão e o alcance dos conhecimentos, para que sejam aplicados dentro de uma pesquisa em arte.

Os dados autoetnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, validam-se através de imagens (fotos, registros, obras), estas pesquisadas e representadas através de desenhos no intuito de consolidar o pensamento imagético em improvisação e afetar-se com as diversas relações e sensações na apresentação do conteúdo do trabalho.

Entrevistas informais foram coletadas a partir de desenhos feitos durante o processo de montagem do trabalho artístico, tomando a opinião de outras pessoas como parte integrante das escolhas para a composição teórico-prática que envolve música, corpo, imagem e performance.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Prosseguindo com a análise do livro de Nachmanovitch (1993), percebe-se que este autor também contribuiu para acarretar outra postura na relação com a dança, pois esta passou a ser feita não só em união à prática, mas também ao modo de percepção da expressão de quem eu sou (MARTINELLI, 2003, p. 57). Chego a pensar que minha autenticidade, ou seja, ser autêntica, passou a ser um modo de percepção de minha singularidade, e a forma como ela é expressa através da dança.

O fato de refletir também sobre o aprendizado da técnica do sapateado americano dentro desse trabalho faz repensar sobre o desenvolvimento e a repercussão do envolvimento criativo. Para além de somente pensar no treinamento de uma técnica de dança, é perceptível que as aulas de improvisação e o envolvimento com os grupos de pesquisa citados propiciaram grande entrelaçamento na capacitação das habilidades criativas.

O sapateado americano configura-se como uma técnica em dança que surgiu nos Estados Unidos através da fusão cultural entre Europa e África. Esta contribuiu para melhor atribuir ritmo, musicalidade, vigor físico e gíngua, exercitados nos seus ritos tribais, enquanto aquela contribuiu para o aperfeiçoamento do som através da manifestação da dança tradicional Irlandesa.

Segundo Daniel Lepkoff (apud BUCKWALTER, 2010, p. 10), “uma técnica física é capaz de envolver um ponto de vista, uma estética”⁶. Se for para ser mencionada a palavra superação, tem-se que a improvisação gera superação num único modo de pensamento estético, traz a mudança de olhares e de multiplicidade no campo da dança e nos leva novamente para a improvisação e suas múltiplas relações em arte.

Por conseguinte, na maioria dos trabalhos realizados por mim dentro da técnica do sapateado americano, havia um produto que era apresentado, mais especificamente na forma de uma coreografia estabelecida. Para tanto, não havia muito espaço para experimentações em improvisação.

Steve Paxton (1987) aponta que, entre os cinco sentidos, a audição é a que apresenta uma resposta mais rápida com estímulos advindos do

ambiente externo. Curiosamente, ao testar a improvisação dentro de um contexto competitivo, participando de batalhas, tive a percepção da real necessidade de trazer integridade corporal e de sentir que a dança não era manifestada apenas pelos membros inferiores, mas por toda uma vibração e reverberação do diálogo existente entre o chão e o corpo.

Pessoalmente, minha relação com a dança e a música visivelmente se modificou após assistir a uma entrevista do dançarino, improvisador, professor e performer Steven Harper, com seus ensinamentos sobre a forma de dançar uma partitura rítmica. A dança do ventre, entre outras danças, é um exemplo de fusão entre a música e o movimento corporal que parte da interpretação do dançarino. Assim como na dança do ventre, guardadas as respectivas proporções, o sapateado é capaz não só de traduzir frases musicais e rítmicas, como também de se propor ao desenvolvimento dessa partitura sonora, por meio do corpo, mais especificamente no caso dos sons produzidos pelo toque dos pés no chão. Ou seja, música e dança são partes de uma composição integrada.

Na história da dança, segundo Bourcier (2001), verifica-se que o músico John Cage e o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham podem ser exemplos de pessoas que disponibilizaram novas retratações para o contexto da dança e da música. Cage se baseou por muito na ideia de que basicamente tudo o que nos é passado sonoramente é ruído. Do mesmo modo em que este percebia música em ruídos do dia a dia, Cunningham também propunha a consideração da dança no caminhar, correr e saltar, nesses elementos cotidianos, por exemplo.

Pode-se supor que Cunningham trabalhou com a inquietude em suas composições, no sentido de trazer ao público diversas formas de apreciação para movimentos tidos como banais. A música passa a ser acompanhamento sonoro em suas coreografias e performances, uma vez que ela não se aplica em seu trabalho às especificidades que a ela são comumente atribuídas em dança, como, por exemplo, seguir o andamento, a pulsação, o timbre.

A partir do estudo sobre Merce Cunningham e John Cage, alguns parâmetros sonoros que não eram percebidos por mim, até mesmo

6 No original: A Physical technique embodies a point of view, an aesthetic.

sapateando, começaram a se inserir dentro da movimentação e também nas escolhas musicais, auxiliando o aprofundamento de minhas pesquisas em outros timbres, ritmos e compassos.

Todas essas questões tornaram-se extremamente importantes ao gerar novas percepções para a dança, saindo do enrijecimento da padronização musical e vislumbrando possibilidades de novas manifestações em dança. A estética da dança pós-moderna chega para questionar a relação entre dança e música, quebrando o paradigma de sua utilização nos padrões tradicionais valorizando-se, por exemplo, o silêncio.

Uma questão mais relevante para a perspectiva pós-moderna seria: por que usar música na investigação de movimento? Música influencia ritmos naturais do corpo e fraseado, sugerindo (alguns podem dizer impor) um direcionamento rítmico externo⁷ (BUCKWALTER, 2010, p. 106).

Em minhas experiências, a partir do momento em que não foi tudo planejado em termos de movimento no ato de sapatear, houve uma percepção dos sentidos trazidos pelo acaso, pelo não saber. Buckwalter (2010, p.128) ainda enaltece tais sensações da experiência acima descrita ao indagar: “se o corpo planeja tudo, o que é possível sentir?”⁸.

Improvisação é integralmente relacionada ao conceito de desafio no sapateado americano como uma prática de apresentação artística capaz de intensificar o intercâmbio dinâmico em ideias rítmicas e a desenvoltura corporal.

Motivado por um desafio e focando-se na atenção rigorosa aos passos do adversário e desenvolvendo a técnica do roubo (quando um sapateador vê um passo feito pelo adversário e o explora, de um modo criativo e espontâneo), o desafio no sapateado americano, ou o chamado *CuttingContext*⁹ (Figura 1), representa um tipo de competição improvisacional com plateias e até mesmo juizes presentes. Essas competições podem partir para um viés ferozmente

competitivo, onde o público é capaz de responder aos movimentos feitos através de sussurros de admiração, ou até mesmo ruídos e pisadas no solo, ou ainda partir para um viés mais tranquilo, onde esta estrutura pode ser apresentada dentro de uma sala de aula, por exemplo, sem a intenção de causar julgamento com o que está sendo apresentado. Este segundo modo foi o que mais vivenciei, mas não deixei de participar de competições mais parecidas com a primeira.

Figura 1 – Sessão de improviso de sapateado realizada na praia de Copacabana em janeiro de 2013, no evento *Tap in Rio*



Albright e Gere (2003) afirmam que, assim como no Jazz, a improvisação no desafio do sapateado americano pode tomar forma com a criação espontânea ou com a composição de uma declaração percussiva em performance, com resposta reativa de outro sapateador. Nessa prática, um dos comandos é dirigido no sentido de ir para além daquilo que já sabemos fazer, na tentativa de arriscar e de disponibilizar novas propostas em sua atuação de caráter improvisacional. “Nós improvisamos quando adaptamos nossas ações no momento de conhecer novas circunstâncias”¹⁰ (BUCKWALTER, 2010, p. 07).

7 No original: *A more relevant question from a postmodern perspective would be: Why use music in the investigation of movement? Music influences the body's natural rhythms and phrasing by suggesting (some might say imposing) an external rhythmic score.*

8 No original: *If the body plan everything, which you can feel?*

9 Nome designado a um tipo de desafio no Sapateado. De maneira geral, essas batalhas podem ser chamadas de TapChallenge, cada qual com a sua regra.

10 No original: *We improvise when we adapt our actions in the moment to meet changing circumstances*

Além disso, a fim de fazer relação com conceitos apresentados por Guerrero (2014), antes mencionada, a improvisação no sapateado pode se tornar uma composição instantânea com o estabelecimento de regras, tais como: manter-se no compasso das músicas, que podem também ser improvisadas por percussionistas, trompetistas, saxofonistas, entre outros; roubar um passo a partir da dança de quem está dançando e dialogando com você, entre outras regras.

RESULTADOS DA PESQUISA: SOMENCAIXAS

Figura 2 – Cultivando os processos em Improvisação



Foto: Bruno Ricardo.

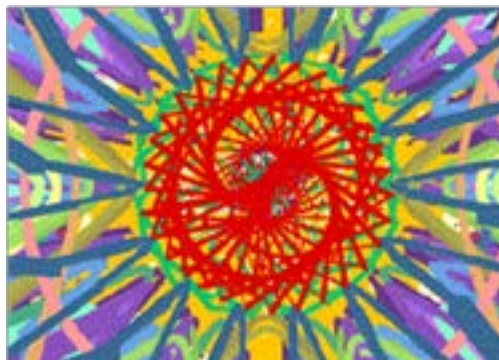
Em virtude do que foi delineado anteriormente, as cenas da obra coreográfica *Somencaixas*— desenvolvida como resultado da pesquisa prática aqui relatada — tornam-se pensamentos para serem dançados. A abordagem a ser feita parte do diálogo entre pensamento e interpretação em dança através do movimento expressivo.

As obras artísticas de Nachmanovitch e suas improvisações com a música tornaram-se inspiração para o desenvolvimento desse trabalho, pelos questionamentos e sensações que surgiram ao se experimentar o dispositivo do músico, que são imagens geométricas geradas a partir de um *software*, um programa

por ele desenvolvido e chamado de Visual Music TonePainter. Nessas abordagens, mandalas de luz e som (como a representada na Figura 3) são criadas através do toque do violino. Dinâmicas musicais são refletidas por transformações visuais em movimento, tamanho, cor e sombra. “Enquanto a música se desenvolve, geometrias aparentemente simples se constroem em padrões de várias camadas e texturas que assumem uma vida própria”¹¹. Suas músicas de captura apresentam um modo de visualização e a sensação de sinestesia¹².

Nachmanovitch, com este trabalho desenvolvido, estabelece coerência na criação de integrações visuais entre música, artes visuais, tecnologia e dança, transmitindo a união desses aspectos na manifestação dos sentidos. O processo de improvisação contido no estudo desse artista mostra instantes improvisados e captados em tempo real. E, por conseguinte, as músicas de Nachmanovitch, por conterem aspectos motivacionais para a improvisação em dança, não poderiam ficar de fora desse trabalho prático, sendo, portanto, direcionadas para uma das cenas.

Figura 3 – Mandala de visualização sonora 1



Fonte: <www.freeplay.com/software.html>

Por conseguinte, a obra coreográfica *Somencaixas* representa a quebra de meu tempo, a quebra do pensamento enquadrado, antes considerado como virtuoso entre a relação música

11 No original: *As the music develops, seemingly simple geometries build into multilayered patterns and textures that take on a life of their own.* Ver: <<http://www.freeplay.com/software.html>>. Acesso em 10 maio 2016.

12 Seria, de modo bastante genérico, dizer que sinestesia se torna o cruzamento entre os sentidos. Tem relações com distúrbios neurológicos que confundem as informações de sensações que devem ser levadas ao cérebro. Para um sinesteta a música clássica pode ter gosto de frutas, ou o dia da semana possa ter uma cor específica. Ver: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-sinestesia>. Acesso em 10/05/2016

e dança. Percebi, após o contato com aulas de improvisação em dança, outras formas de sua expressão, seja em música, seja nos movimentos da dança, seja no tempo vivenciado. Hoje, já não há mais distinção entre o que recebi de formação técnica com os ensinamentos fora do padrão formal da dança. Pensamento e corpo agora trabalham em uníssono e contribuem para instigar a criatividade. Estou à procura do hibridismo de meu tempo e de minha dança, na construção e ramificação de caminhos artísticos com espaços abertos à criatividade.

Para Nachmanovitch (1993), somos capazes de improvisar quando seguimos o fluir do tempo e o desdobrar de nossa consciência. A consciência não poderia deixar de retratar o tempo e o modo como este é abordado. O tempo, que anteriormente passava a ser marcado pelos compassos da música por uma sapateadora, neste trabalho passa a ser representado pela temporalidade e pela transformação entre os tempos enquadrados e aqueles abertos para novos caminhos; tempo que também contribuiu para traçar outros horizontes em engajamentos com a contemporaneidade.

Particularmente, tais informações reafirmam ainda mais que a dificuldade em querer entrar em contato com novos conteúdos não se encontrava na relação com a dança, mas sim nas dificuldades em sair do tempo proposto. Além de tudo, o estudo em Improvisação gerou o distanciamento do tempo, que modificou por completo o cenário da dança por mim vivenciado.

O divertimento é a raiz de onde brota a arte original; é o material bruto que o artista canaliza e organiza com as ferramentas do conhecimento e da técnica. A própria técnica nasce da diversão, porque não podemos adquirir técnica apenas por meio da prática repetida, da persistente experimentação e utilização de nossas ferramentas, num teste contínuo de seus limites e de sua resistência. O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama (NACHMANOVITCH, 1993, p. 49).

Na composição deste trabalho, surge um sentimento de mudança, um sentimento de lembrar que ao improvisar também existem

aspectos ligados à espontaneidade. Foi então que pensei em trazer para a obra a estrutura das *Jam Sessions*. E, por desejos pessoais, sempre tive o interesse em querer participar de uma banda de jazz, tocando bateria ou mesmo sendo trompetista. Foi então que, com a proposta de trazer uma nova configuração espacial para o processo artístico, o enfoque lúdico se apresenta em cena.

Figura 4 – Improvisar no espaço “lúdico” e “sagrado”



Foto: Bruno Ricardo.

CONCLUSÕES

Esse sistema de aperfeiçoamento infindável que é a improvisação poderá ser cultivado ao longo do caminho a ser percorrido em dança, ampliando ainda mais a gama de experiências adquiridas.

Uma das considerações relevantes é que este trabalho parte de perspectivas e olhares diferenciados sobre o conceito de improvisação; olhares atribuídos por profissionais e artistas experientes e que contribuíram significativamente para a construção do meu “olhar” perante esta forma de dança, modificando meu estado de presença e minha forma de imaginação.

Os diversos relatos de experiências e as práticas de improvisação, somados aos trabalhos de composição com os grupos de pesquisa, trouxeram argumentação para minha

defesa nessa perspectiva do “eu” para com os aprendizados pessoais, que também se fizeram presentes através da coletividade no ambiente formado de propostas de desenvolvimento da dança.

Improvisar tornou-se uma palavra atrevida, seja nodedesenvolvimentode interesses por campos filosóficos, por representar questões de nossa dança, de nossa própria existência, de identidade, de conhecimentos adquiridos, de singularidade, seja em outros aspectos elementares do ser humano. Assim, chamar a atenção para a sensação foi, particularmente, um momento de ter conscientização do movimento gerado pelos pensamentos interligados, tornando o entendimento de integridade corporal latente. Pensar, pensar e pensar em súbita relação ao fazer, fazer e fazer. Estar atento, perceber e me disponibilizar para tomadas de decisão, escolhas e condutas dentro do campo improvisacional. Coloco-me, desse modo, dentro de um processo que se alastra incessantemente e indefinidamente, com a sustentação do centro da terra em oposição à gravidade.

REFERÊNCIAS

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BUCKWALTER, Melinda. **Composing while dancing**: an improviser’s companion. United States of America: The University of Wisconsin Press, 2010.

CUNHA, Carla Sabrina. **Jinen Butô**: corpoimagem na improvisação. 2012. 134 f. Tese (Doutorado em Arte) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

FIAMENGI, Aline Ribeiro. **A potência da improvisação em dança**: uma abordagem arquetípica. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, Rio Grande do Sul, n. 7, 2009.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GUERRERO, Mara Francischini. Formas de improvisação em dança. Salvador, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/6d8ea6>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

MUNIZ, Zilá Maria. **A improvisação como um elemento transformador da função do coreógrafo na dança**. 2014. 255f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2014.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

_____. **Visual Music Tone Painter**. Ivy, Virginia. Disponível em <<http://www.freeplay.com/software.html>>. Acesso em: 10 maio 2016.

PAXTON, Steve. Improvisation is a word for something that can’t keep a name. **Contact Quarterly**, United States of America, v.1, n.2, 1987.

PIZARRO, Diego. **Fazendo contato**: a dança contato-improvisação na preparação de atores. 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

Recebido em: 13/06/2016

Aceito em: 14/10/2016