



RIBEIRO, C. (Cibele Ribeiro da Silva). **Vertentes da Improvisação**. Natal : Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGArC – UFRN; Mestrado; Karenine O. Porpino. REUNI. Bailarina, preparadora corporal, diretora artística.

Resumo:

A improvisação é um recurso criativo encontrado na música, no teatro, na *performance* e também na dança, em especial na dança contemporânea. Ela lida com uma possibilidade de considerar o ato artístico aberto à experimentação, ao devir e à efemeridade de uma composição instantânea, simultaneamente em que se baseia na organização de estruturas criativas e na consciência de processos perceptivos que a proporcionam. A improvisação é uma forma de composição artística com elementos e forças internas próprias. Na improvisação em dança contemporânea, o território, o roteiro e travessia das formas são desvendados apenas no seu limite de pré-existência e existência. Ela busca na experiência do acontecimento, o movimento, e na transformação das formas provoca metamorfoses no sujeito que dança.

Palavra-chave: improvisação; dança contemporânea; transformação; percepção.

Abstract:

Improvisation is a creative resource found in music, theater, dance, performance and especially in contemporary dance. It deals with a possibility to consider the artistic act opened to experimentation, to what becomes and to the ephemerality of an instant composition, at the same time in which is based on the organization of creative structures and in awareness of the perceptual processes that provide it. Improvisation is a form of artistic composition with elements and internal forces. In contemporary dance improvisation, the territory, the route and crossing of the shapes are unraveled only at its limit of pre-existence and existence. It seeks in the experience of the event, the movement, and the transformation of the forms causes metamorphoses in the one who dances.

Keyword: improvisation; contemporary dance; transformation; perception.

Introdução

Nas artes do Ocidente, a improvisação e seus procedimentos têm sido utilizados, investigados e difundidos com maior ênfase desde século XX, e, em especial, pela arte contemporânea, seja ela música, teatro, dança ou *performance*. A improvisação é antes de tudo um modo de fazer, uma forma de composição artística. Mas que forma é essa? Quais são seus elementos característicos? Quais suas forças internas?

Para essas e outras reflexões sobre a improvisação nas artes, proponho um estudo feito a partir de uma cartografia aberta, com mapas das diferentes especialidades artísticas que utilizam a improvisação. Esse mapa deseja explorar as zonas de fronteira, os estados de indefinição que proporcionem a desterritorialização das noções de improvisação cênica, musical e de movimentos e suas inter-relações.

Entre o acaso e a certeza

Pensar a improvisação é pensar o modo de se fazer uma composição artística pela adoção de qualidades escolhidas aleatória e imediatamente, denominada aqui composição instantânea. A improvisação se faz num nível bastante inconsciente de escolhas, como nos confirma Barba (2010), ainda que parte da consciência do artista fique comprometida com algumas regras do acontecimento improvisacional:

Improvisar: entrar no território que você não domina. Como criar esse território: condições concretas, premissas, regras. Fatores materiais que não permitem usar *espontaneamente* (mecanicamente) a própria experiência. Há uma memória que nos obriga a repetir (sem que tenhamos consciência disso); e uma memória que ajuda a evitar a repetição (precisa de toda a nossa consciência). (BARBA, 2010, p. 268)

Ao propor a metáfora da improvisação como a entrada em território desconhecido, Barba, defensor do processo criativo teatral a partir da improvisação cênica, reconhece a abertura do artista para o acontecimento e o inesperado. Não se viaja para um território desconhecido tendo o controle de todos os acontecimentos. Um plano de viagem pode se concretizar ou não. Pode-se supor ou saber de antemão da grande probabilidade de sua concretização, mas quem viaja muda de território e entra em terreno desconhecido, no terreno das incertezas. Ainda que o plano de viagem se concretize ou seja, que se cumpra uma saída e uma chegada, não se pode prever quais os acontecimentos se sucederão na trajetória. E é essa a riqueza de experiência que o artista busca.

Para o improvisador, as informações da relação corpo-ambiente direcionam o artista numa escolha e não em outra, mas o ele não calcula totalmente no plano consciente cada escolha. O sujeito da improvisação se despoja das certezas para, em face do acaso, no instante decisório, expor-se à experimentação e à imprevisibilidade do acontecimento e da composição. Coloca-se face-a-face com caos e suas possibilidades de transformação, como afirma Costa (2003):

O preço de se ter uma identidade ou pertencer a um território com "membranas muito rígidas" é não conseguir uma permeabilidade que torne possível a invasão de elementos provenientes do Caos, espaço onde as energias estão soltas, informes, ainda não se organizaram em sistemas e por isso não delimitaram fronteiras e territórios. Assim, para a prática da livre improvisação, poderíamos imaginar que os sons são somente sons - não são ainda, linguagem, representação - e que, portanto, poderiam se juntar de formas imprevisíveis e novas. (COSTA, 2003, p.50)

A busca de composições artísticas imprevistas e o despojamento criativo são combustíveis dos procedimentos improvisacionais. Nas décadas de 50 e 60, o mundo passava por profundas transformações culturais, sociais, políticas, comportamentais que envolviam ainda a abertura do Ocidente para o Oriente e vice-versa. A liberdade era um ideal a ser conquistado, "uma questão política vital, carregada de consequências artísticas tanto para a corrente dominante quanto para a vanguarda." (BANES, 1999, p.185) Os artistas da década de 50, segundo Banes, abordaram reincidentemente o tema da liberdade através de metáforas que violavam regras e convenções artísticas e sociais que prevaleciam nas artes, em busca de métodos liberalizantes.

Na música contemporânea, a música improvisada surge ao mesmo tempo como gênero musical e atitude criativa das vanguardas experimentais da música erudita do século XX, como da influência que o jazz, (SCARASSATTI, 2008) reconfigurando a música tanto pelo viés erudito proposto por Cage, Karlheinz, Boulez, Koellreutter, entre outros (COSTA, 2003), como pelo viés popular, principalmente com o *free jazz*.

A música improvisada, tanto na concepção da criação individual quanto na coletiva, lida com estruturas ordenadas ao mesmo tempo em que está aberta processos imediatistas e efêmeros. O resultado é quase um devir musical, com aspectos expressivos e comunicacionais não-verbais na relação intérprete-criador, instrumento ou instrumental diverso e público, proporcionando a este outras oportunidades de percepção e recepção, diferente da escuta massificada. (SCARASSATTI, 2008, p. 125)

Ao lado de outros elementos de desconstrução e reconstrução dos parâmetros composicionais musicais vigentes, a improvisação, assim como o experimentalismo e o protagonismo do intérprete-criador tornaram-se focos de discussão e de mobilização de uma nova forma de se pensar e se fazer música, assim como acontecia simultaneamente na dança e no teatro:

O aspecto estético, centrado na reflexão a respeito das relações entre a proposta da livre improvisação e o fazer musical contemporâneo, buscará suas múltiplas referências no pensamento e na obra de artistas como Varèse e sua busca pela liberação do som, Pierre Schaeffer e sua reflexão sobre o objeto sonoro (a materialidade do som, a lógica e o pensamento do som, conseqüências e causas diretas e indiretas do surgimento da música concreta e eletrônica a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação), John Cage e suas formulações libertárias sobre o som, o ruído e o silêncio, sua ênfase nos processos e na experiência, seus questionamentos sobre a permanência do objeto artístico [...]. Estão presentes também enquanto referências [...] experiências de improvisação em dança, etc. (COSTA, 2003, p.30)

A influência na música dos procedimentos de improvisação em dança - tida como forma de experimentar e pesquisar os movimentos, sem intenção de fixá-los numa repetição - é reconhecida, acima, por Costa (2003), assim como seu reverso, as influências dos procedimentos de improvisação em música são reconhecidas como forte na dança, conforme Banes (1999):

A improvisação como técnica artística, não somente no jazz mas em outras artes, era apreciada pela vanguarda da década de 60 por duas razões. Ela simbolizava (e talvez mesmo encarnasse) a liberdade. Também contava, no entanto, com a sabedoria do corpo – com o calor da intuição cinética do momento – em contraste com a formulação de decisões predeterminadas e racionais. Esse conhecimento corporal acentuava a espontaneidade, valorizando em vez de rejeitar as imperfeições humanas da criação de improviso, ele também sublinhava a importância da interação grupal. (BANES, 1999, p. 278-9)

Banes afirma que, na década de 60, essa geração de artistas “procurou dar à liberdade uma forma mais concreta” (1999, p.188), e a arte passa a ser tomada como “diversão libertadora”, através dos festivais *fluxus* de Alan Kaprow, dos *happenings* de Robert Whitman, dos jogos de improvisação teatrais propostos por Viola Spolin, adotados e modificados pelo *Open Theater*,

dos mapas aleatórios de John Cage, das oficinas de dança e improvisação e dos “jogos para gerar movimento” de Anna Halprin, os quais foram introduzidos no *Judson Dance Theatre* por suas alunas Simone Forti, Trisha Brown. Cito ainda os estudos de contato-improvisação de Steve Paxton. A improvisação foi amplamente utilizada pelo *Judson*, tanto na forma de pesquisa de movimentos como de composição instantânea levada à cena e ainda, como processo de composição e elaboração de coreografias fixas.

Para a coreógrafa Trisha Brown, que incentivou os procedimentos improvisacionais na dança, a improvisação não se trata de uma “intuitiva rendição aos impulsos do corpo, mas como um plano racional para gerar ação num conformidade coesa.” (BANES, 1999, p. 279) Um dos recursos improvisacionais utilizado por Brown foi a improvisação estruturada, tipo de improvisação que permite que a cartografia de cena possua várias marcações prévias, mas cuja composição de movimentos se dá na hora da execução. Sobre isso, comenta Trisha Brown:

se você se solta numa forma de improvisação, você tem de dar soluções muito rapidamente e aprende como consegui-lo. É esse o estímulo da improvisação. Se você, porém, justamente pusesse as luzes para fora e fizesse trá-lá-lá em círculos, isso seria terapia, catarse, ou sua hora de felicidade mas, se no começo você coloca uma estrutura e decide lidar com os materiais X, Y e Z de uma certa maneira, prega isso ainda mais adiante e diz que só pode caminhar para a frente, você não pode usar a voz ou tem que fazer 195 gestos antes de acertar a parede da outra extremidade da sala, essa é uma improvisação dentro de fronteiras assentadas. (Trisha Brown *apud* BANES, 1999, p. 279)

De forma semelhante, na música, o compositor e educador alemão naturalizado brasileiro Koellreutter, afirma:

Não há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação. Para improvisar é preciso definir claramente os objetivos que se pretende atingir. É preciso ter um roteiro, e partir daí trabalhar muito: ensaiar, experimentar, refazer, avaliar, ouvir, criticar, etc. O resto é vale-tudismo! (BRITO, 2001, p.46)

A improvisação articula o sabido e o não sabido. Não é processo de invenção total, mas acontece a partir das referências que o artista possui. Para os artistas que praticam a improvisação, seus modos de fazer se impregnam do respeito aos processos pessoais dos sujeitos. Improvisa-se a partir de regras, mas a improvisação permite a flexibilização constante dessas regras por parte do improvisador. Ele conta com informações e experiências sobre o assunto, mas dispõe desses dados embaralhando-os fora das regras convencionais de qualquer estilo ou “linguagem” artística.

A improvisação em dança pode ser vista como um caminho para experimentar a arte do movimento e a si mesmo como artista. Na improvisação em dança contemporânea, o território, o roteiro e travessia das formas são desvendados apenas no seu limite de pré-existência e existência. Ela não nos coloca frente a uma trama cuja ordem e o sentido estão previamente resguardados e estabelecidos, mas que são repentinamente revelados e permanecem em constante mutação. É composta pelo corpo do artista-criador e pela infinidade dos movimentos em suas diversas matizes, pelos encontros criativos deste artista com outros e também com os espaços físico e sonoro

produzindo composições em contínuo processo de alteração. Ela busca na experiência do acontecimento, o movimento, e na transformação das formas provoca metamorfoses no sujeito que dança.

Considerações finais

Pensar improvisação a partir das suas vertentes nas artes como um todo permite que ela surja reterritorializada como espaço de confluência artística, cuja atitude e agenciamentos configurem uma potência de criação nos diversos processos artísticos da contemporaneidade.

Mesmo podendo afirmar que a improvisação pode ser ensaiada, ela é composta no presente, porque seu tempo é o agora. Ensaiada, aqui, se refere ao sentido de praticada, vivenciada, e não de totalmente fixada ou prevista. Assim, a improvisação funde ensaio, criação e execução num único momento. Constitui um paradoxo por ser feita instantaneamente e num tempo que se inicia muito antes de sua execução - tempo de lapidação de uma obra de devir, em constante composição. Seu processo de criação utiliza-se de linhas de fuga e acontece no mesmo instante da composição. É feita no agora para ser compartilhada já, nesse momento-movimento do fazer.

E o artista improvisador, como o “indivíduo criado duas vezes” a que se refere Barba (BARBA, p. 266), é o sujeito que tem como ofício a manipulação dos paradoxos e precisa estar constantemente preparado para executá-la.

Bibliografia

- BANES, S. **Greenwich Village 1963: *avant-garde*, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- BARBA, E. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo : Perspectiva, 2010.
- BRITO, T. A. **Koellreutter educador**: o humano como objetivo da educação musical. São Paulo : Peirópolis, 2001.
- COSTA, R.L.M. **O músico enquanto meio e os território da livre improvisação**. Tese (Doutorado em Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI**: Novo dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- LABAN, R. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo : Ícone, 1990.