



Revista de Pesquisa em Artes Cênicas

# manzuá

revista de pesquisa

## IMPROVISACÃO: O CORPO COMO PROTAGONISTA DA CRIAÇÃO

JUSSARA MILLER – UNICAMP

### RESUMO

Este artigo discute como a improvisação pode ser trabalhada em vários aspectos, com enfoque na investigação do movimento, na criação coreográfica e na cena, evidenciando esses três aspectos de modo não hierárquico. Considerando a não dicotomia entre técnica e criação, o artigo promove a reflexão sobre o corpo como protagonista da criação improvisacional na sala e na cena. Discute-se a noção de improvisação fundamentada na Técnica Klauss Vianna a partir da escuta do corpo e dos estudos da presença.

**Palavras-chave:** Improvisação; Dança; Presença; Coreografia.

### ABSTRACT

This article discusses several aspects one can work on improvisation. It focuses on movement investigation, choreographic creation, and the scene, highlighting these three aspects in a non-hierarchical way. The article considers the non-dichotomy between technique and creation and promotes reflection on the body as the protagonist of improvisational creation in the studio and on the stage. The notion of improvisation here is based on the Klauss Vianna Technique, and it is discussed stemming from listening to the body and presence studies.

**Keywords:** Improvisation; Dance; Presence; Choreography.

Como bailarina, coreógrafa e professora-pesquisadora, pesquiso a improvisação em dança a partir da escuta do corpo como investigação para gerar impulsos em um processo criador na sala de aula e na cena. A reflexão que se organiza no presente texto, ocorre com base na experiência de improvisação vivenciada tanto no meu fazer artístico quanto no meu fazer pedagógico. A minha pesquisa habita o território amalgamado entre o processo pedagógico e artístico, numa retroalimentação, em que as ações não se mostram excludentes, mas mutuamente potencializadas. As minhas ações interdisciplinares com artistas de outras áreas de conhecimento a partir de trabalhos cênicos e/ou pedagógicos variados, não deixam de alimentar as reflexões aqui presentes.

O que priorizo na sala e na cena são os impulsos que emergem da improvisação como experiência do corpo presente, com enfoque na processualidade do corpo no jogo constante de perguntas e escolhas sensíveis na relação dialógica do interno com o entorno, na troca incessante do corpo com o ambiente, na qual as transformações ocorrem a cada instante.

A minha pesquisa continuada com improvisação em dança ancora-se nos princípios e nos tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna de dança e educação somática para disponibilizar o corpo que dança, gerando espaços articulares e caminhos de movimentos que vão provocando o corpo em constante diálogo com a força da gravidade, num processo de investigação contínua, reconhecendo o que se faz enquanto se faz.

O enfoque não é somente organizar o eixo corporal em relação à gravidade, mas também desestabilizar e desorganizar padrões de movimento e pesquisar os vetores e direções ósseas de inúmeras maneiras, para provocar diversos caminhos de movimento, proporcionando, consequentemente, um refinamento da percepção, alijando o movimento pela forma ou o movimento pelo movimento. A improvisação acontece como um processo de escuta e investigação que não separa a técnica da criação.

Os procedimentos trabalhados em aula são desenvolvidos e experimentados a partir de improvisações provocadas pela estesia (1) do corpo sensível, trabalhando o direcionamento da atenção para amplificar o estado de presença, com sensibilidade e escuta. Distanciando da anestesia do movimento mecânico, considerando, assim, a capacidade do sentir para perceber e lidar com os estímulos que o afetam, com a atenção voltada para os processos do corpo que dança no momento da própria dança.

A improvisação permite a vivência do sentido próprio das ações de investigar, indagar, pesquisar, inquirir, descobrir, achar, interfacear e seguir os vestígios do corpo em criação, não excluindo, mas acolhendo a experiência do indivíduo criador em sua transformação num jogo imprevisível de experimentação e risco onde a percepção e a conexão de sentidos acontecem no momento presente.

(1) Sobre o conceito de estesia como “faculdade de sentir”, ver (DUARTE JR, 2006).

Com a provocação constante à atitude de atenção aos momentos e aos movimentos, permite-se a percepção das mudanças de estados corporais que ocorrem a cada instante no tempo real da dança. O que na rotina corporal pode ser vivenciado mecanicamente torna-se uma percepção consciente à medida que se conserva um estado de atenção aos movimentos. A atenção ao próprio corpo instaura a percepção do tempo presente, que é único, numa construção ao vivo do instante dançado. A atenção direcionada de forma consciente, sem ignorar a conexão entre os conteúdos conscientes e inconscientes na produção de movimento, provoca um estado de presença favorável ao imprevisto.

O trabalho com a improvisação, abordado aqui, pauta-se em três perspectivas de pesquisa: a improvisação como investigação de movimento, a improvisação para a criação coreográfica e a improvisação em cena. No presente texto, abordarei essas três perspectivas a partir de minha própria vivência de mais de trinta anos de prática com a improvisação, enquanto bailarina, coreógrafa, diretora e professora/provocadora.

### **A improvisação como investigação de movimento**

#### ***"Dançar é estar inteiro" (Klauss Vianna)***

Na sala de aula da Técnica Klauss Vianna, a investigação de movimento é desenvolvida a partir da improvisação. O praticante escolhe um tópico corporal (2) a ser explorado e a partir deste desenvolve uma ampla exploração para reconhecer as inúmeras possibilidades de movimento gerado a partir do tópico específico em pesquisa. Portanto, se estabelece um trabalho técnico não apartado do trabalho criativo, ampliando, assim, o repertório de movimentos.

Os alunos (3) são estimulados a reconhecer o próprio corpo, para que possam promover de forma gradual um refinamento da percepção a partir do sentido cinestésico, (4) engajando, assim, os recursos sensoriais para reconhecer que a exploração de uma parte do corpo reverbera no se olhar e se visitar a cada experiência, sendo convidado à autopercepção e ao autocohecimento, promovendo, assim, a possibilidade de se perceber em si e de se perceber no mundo.

(2) Para saber mais sobre os os tópicos corporais da Técnica Klauss Vianna, vide MILLER, 2007 e LASZLO, 2018.

(3) É usado, no presente texto, o termo genérico “alunos” que inclui também as alunas. A escolha dessa grafia em detrimento de alunos(as) foi uma opção pela fluência de leitura, mas não denota discriminação de gênero. O mesmo vale para o uso de “improvisadores” considerando também as improvisadoras, remetendo a ambos de forma igualitária.

(4) Além dos cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar e tato, compreende-se o sentido cinestésico como o sexto sentido, o qual está relacionado à cinestesia, entendida como a capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo e sua orientação a partir do conjunto de sensações que torna possível perceber os movimentos a partir dos estímulos do próprio corpo.

A processualidade é inerente à pesquisa de movimento. Por meio da improvisação, o vocabulário corporal vai ampliando e complexificando a partir da repetição sensível que é experimentar mais uma vez o mesmo tópico para perceber o que de diferente pode aparecer no momento presente. É uma desconstrução do habitual mover-se para o inusitado reconhecimento do que se faz enquanto se faz, como uma rede de perguntas ao corpo com respostas imediatas e provisórias a cada investigação improvisacional.

A pesquisa do corpo em improvisação, apresentada aqui, acontece a partir dos diferentes estados de atenção: a si, ao espaço e ao outro, os quais são trabalhados em sinergia para promover o estado ampliado de presença, fator primordial para a prática da improvisação em dança. A escuta do corpo é uma premissa dessa abordagem de improvisação. Ao trabalhar a motricidade a partir de sua sensorialidade, o praticante é convocado constantemente a se perceber, a momento presente. É uma desconstrução do habitual mover-se para o inusitado reconhecimento do que se faz enquanto se faz, como uma rede de perguntas ao corpo com respostas imediatas e provisórias a cada investigação improvisacional.

A improvisação trabalha com momentos de movimentos, que são instantaneamente vivenciados com a atenção direcionada para reconhecer os caminhos de movimentos que podem ser revisitados e afirmados enquanto estudo do corpo nas infinitas possibilidades de mover-se. Diferenciando, assim, a repetição mecânica da repetição sensível. A primeira acontece como reprodução mecânica do movimento e a segunda como algo que pode ser revisitado e explorado com elevado grau de acuidade no momento presente.

A improvisação como prática de dança diária em sala de aula proporciona uma leitura refinada do corpo ao mesmo tempo em que demanda de uma capacidade de prever respostas rápidas às informações do corpo em troca com o ambiente. Deste modo, a improvisação apresenta-se como procedimento para explorar e criar novas gramáticas de movimentos que poderão gerar estéticas e poéticas diferenciadas com a valorização da singularidade de cada corpo que dança, bem como do corpo que quer dançar.

Na improvisação de movimentos o corpomente precisa agir com rapidez, em consonância com os estímulos externos e internos. A ação resultante da orquestração dos processos de percepção, que se conectam, no momento presente, via redes neuronais com a memória, a emoção, a cognição, produzindo pensamento e movimento em intervalos de tempo muito pequenos, conscientemente ou não, é a forma de trabalho na improvisação. Estas conexões rápidas levam a respostas em movimento que envolvem escolhas, decisões esclarecidas pelos processos da percepção e pelo conceito de intencionalidade. (NEVES, 2015, p. 186)

De acordo com esse pensamento, na improvisação de movimentos o corpomente precisa agir com rapidez, assim, o processo de escolhas acontece como resultante do estado ampliado de presença que permite ao improvisador propor e decidir sem impor, bem como de ceder sem se excluir, a cada relação improvisacional.

A pesquisa de improvisação com abordagem somática, por vezes, pode ser confundida como apenas um mergulho interno para se conhecer, se preservar, se respeitar e se soltar, entretanto, o enfoque é dado no estado mais ampliado de atenção do corpo em escuta e em troca com o ambiente, podendo emergir desse campo exploratório cinestésico o não esperado e o não habitual enquanto expectativa das habilidades formatadas de dança. Nesta perspectiva de improvisação, para além do corpo hábil que reconhece as habilidades de movimento em cada investigação, o foco principal está no corpo lábil, no sentido de transitório, com o reconhecimento da processualidade do corpo em constante transformação e pesquisa.

É comum associar a ação artística em dança como uma ação de risco e que, portanto, ficaria na contramão das abordagens somáticas que costumam ter um cuidado e um respeito aos limites anatômicos e às possibilidades do corpo em movimento. Sabemos que o caminho mais ergonômico do corpo não necessariamente é o caminho mais expressivo. Por outro lado, o conhecimento refinado do corpo que a educação somática propõe, pode promover ao praticante uma inteligência corporal inclusive para arriscar sem se machucar.

Cabe esclarecer que a improvisação para a investigação do movimento não fica no território das restrições de movimento, ou da não adequação do movimento com uma análise binária de certo ou errado e até mesmo com a preocupação excessiva de precaução do movimento, pautada na execução “correta” e anatômica. Nesse sentido, o que é risco para um corpo pode não ser para o outro. Nesta abordagem, as singularidades são consideradas na pesquisa improvisacional a partir da sensorialidade e da percepção corpórea refinada que reconhece com acuidade os processos perceptivos do corpo singular e sua expressividade.

À vista disso, a abordagem somática da pesquisa apresenta-se como um pensamento de trabalho que compreende o corpo como protagonista da criação e que pode propiciar novas experiências e percepções, assim dizendo, uma maneira sensível de improvisar a partir da cinestesia, evocando a sensorialidade corpórea a partir do entendimento de soma e de sua integralidade, considerando a unidade corpórea em troca com o ambiente.

É importante destacar que, no Brasil, a história da improvisação inclui necessariamente a pesquisa do casal Angel e Klauss Vianna, que trabalharam a improvisação tanto em sala de aula quanto em cena (5).

O início da pesquisa dos Vianna foi na década de 1950, em Belo Horizonte. O mestre Klauss Vianna foi um grande provocador do risco, pois ele questionava constantemente o bailarino bem como a própria dança, ou seja, colocava em risco toda a certeza construída em décadas de treino com a dança.

(5) Klauss Vianna, além de trabalhar com a improvisação em sala de aula, criou uma metodologia de trabalho para a improvisação cênica que resultou no espetáculo “Dã-dá Corpo”, seu último trabalho de improvisação em cena, em 1987. Angel Vianna dançou em diversos trabalhos cênicos utilizando-se da improvisação inerente à sua pesquisa.

Na realidade, ele sempre estava desestabilizando as situações comumente estáveis provocando a reflexão, a improvisação e a imprevisibilidade no ato de dançar, sempre considerando o protagonismo do corpo na pesquisa.

Klauss sempre nos dizia que o corpo fala por si. Que não existe um assunto exterior ao corpo. Por isso, ele não se interessava pelas “histórias” que queríamos lhe mostrar com “nossas danças”. O corpo e suas infinitas possibilidades de realizar combinações ao mover-se eram, para ele, um fim expressivo em si e não um meio para se chegar a “algo” expressivo, algo que pudesse ter origem em uma narrativa externa ao próprio corpo. Ou seja, ele nos mostrava que o corpo só pode falar de si mesmo. E pode fazê-lo porque é nele que se articulam os conflitos do viver. E esse espaço tensional, produzido pelas experiências vividas, é o que comunica. (MONTEIRO, 2019, p. 28)

## A improvisação em cena

*"Só se vê uma vez". (Steve Paxton)*

O trabalho de improvisação em cena pauta-se no estudo da presença. Na prática da Técnica Klauss Vianna, a presença é um tópico que é trabalhado em sala de aula a partir de três estados de atenção: a si, ao espaço e ao outro. A relação sinérgica corpo-espaço-outro é experienciada constantemente em sala de aula e quando a investigação é direcionada para a improvisação em cena, acrescento, em minha pesquisa cênica, mais um foco de atenção: a atenção à cena e às inúmeras variáveis dos elementos constituintes da mesma, promovendo um olhar guardião para a cena estando em cena, reconhecendo que os observadores são co-criadores do próprio momento cênico, criando um espaço de encontro entre o bailarino-observador de si e da cena com o público-observador e testemunha da própria cena.

Para a investigação da improvisação cênica, utilizo de vários procedimentos em sala de trabalho que oportunizam aos improvisadores serem, igualmente, observadores do jogo improvisacional dos outros improvisadores e a partir da observação realizada poder propor algo que contribua à cena observada, criando, assim, variados jogos cênicos imediatos com entradas e saídas, e de composições espaciais e relacionais para lidar com as infinitas possibilidades de escolhas e decisões no momento presente do jogo de improvisação. A bailarina Cora Laszlo, a partir da experiência cênica investigativa dos quatro estados de atenção, explana:

É uma pesquisa para ambas as partes: quem assiste passa a reconhecer a proposta e a maneira singular como cada pessoa lida com aquela informação; percebe-se, ademais, os estados de atenção de quem dança, as composições no espaço, os afetos que permeiam essa relação em movimento. Quem é observado, por sua vez, tem a oportunidade de estudar e dançar na presença de um olhar externo ao ato que, presente, permite a relação entre observador-público e observado-bailarino. É nesse espaço de encontro, nessa interação ambivalente entre o olhar e a dança, entre o estático e o extático, que emerge o quarto estado de atenção. Podemos dizer, portanto, que ao trabalhar os quatro estados de atenção chegamos a um estado de dança e a uma dramaturgia do corpo que dança. (LASZLO, 2018, p. 113)

Estabelece-se, portanto, um território de estudo em sala que reverbera na cena considerando a não dicotomia entre técnica e criação. Sendo assim, o estudo da presença abre para as relações improvisacionais a partir dos quatro estados de atenção: a si, ao espaço, ao outro e à cena.

A dicotomia entre técnica e criação é comumente observada nos processos artísticos, prevalecendo no trabalho de sala de aula o treino com o acúmulo de habilidades em detrimento da criação que costuma ser abordada, normalmente, em um segundo momento do processo, para explorar e criar a posteriori e, por vezes, sem coerência alguma com o trabalho de treinamento diário desenvolvido em sala de aula.

Com esta abordagem de improvisação, o praticante está em trabalho técnico-criativo a cada exploração. Entretanto, eu procuro diferenciar o estudo do movimento da sala de aula do estado de dança em cena. O primeiro pauta-se na exploração de tópicos corporais que são trabalhados para a investigação das possibilidades de movimento, e o segundo estabelece uma relação dramaturgicamente mais ampliada do corpo cênico, transformando o tópico corporal em tema de improvisação para criar em estado de dança, considerando o corpo como protagonista da criação, possibilitando a escolha de outras possibilidades de se posicionar em cena e ao mesmo tempo de dialogar com a cena.

É notável que o estudo do movimento a partir da escuta do corpo promove uma disponibilidade para dançar em relação às variações do acontecimento cênico, culminando numa dramaturgia da dança com um diálogo mais ampliado para as inúmeras configurações possíveis para a construção da cena em tempo real. Em outras palavras, o estudo do movimento pode provocar um estado de dança que lida com o imprevisível da improvisação como impulsos para criar em tempo real.

Ao trabalharmos com a improvisação, estamos abertos ao risco do imprevisível. Como também, com a improvisação em cena, estamos lidando duplamente com o risco, pois a cena ao vivo é risco pela própria imprevisibilidade. Improvisar em cena é lidar com aspectos imprevisíveis da composição em tempo real e, conseqüentemente, arriscar-se ao desconhecido. É importante, ainda, apontar o risco como oportunidade de descobrir novas possibilidades em cena e permitir momentos de surpreender-se consigo e com a efemeridade da dança no momento presente.

A dança existe como um eterno ponto de fuga. No momento de sua criação, ela some. Todos os anos de treinamento de um dançarino no estúdio, todo o planejamento do coreógrafo, os ensaios, a colaboração de designers, compositores e técnicos, a captação de dinheiro e a reunião de pessoas na criação de um público, tudo isso é apenas a preparação para um evento que desaparece no próprio ato de sua materialização. Nenhuma outra arte é tão difícil de ser alcançada, tão impossível de ser segurada. (SIEGEL, apud LEPECKI, 2017, p. 225)

Em sintonia com os diversos aspectos de efemeridade mencionados acima, não somente da dança, mas a efemeridade do acontecimento cênico em si, o entendimento do corpo como protagonista da criação deflagra a importância da observação e da atenção para a improvisação em cena. Na cena ao vivo, em contato direto com o público, devemos trabalhar com a observação aguçada a todo momento para o reconhecimento do instante como possibilidade para criar, despistando, assim, o apego do movimento enquanto fórmula ou forma, para não acarretar a clausura da experiência, privando o improvisador de testar outras possibilidades ou descobertas.

O desafio é desapegar-se da própria investigação de movimento, para não aprisionar-se nos próprios padrões de movimento, pois, além de limitar a inventividade do corpo que dança, poderia reduzir a experiência à habitual execução de mais um estudo usual de movimento, não arriscando para a imprevisibilidade da composição em tempo real. Desta forma, é importante atentar para que o enfoque somático da pesquisa improvisacional não restrinja a um processo internalizado, endógeno e ensimesmado que não permite abrir para o risco do jogo cênico.

Por vezes, o bailarino sente-se em risco pelo simples fato de estar em cena e até mesmo por estar em pausa na cena. Sabemos que o treino usual da dança direciona o bailarino para executar movimentos especializados. Assim, o risco pode ser visto como potência para subverter a zona de conforto de cada improvisador treinado e especializado. O ato de arriscar-se não é tratado aqui como a capacidade de execução de movimentos virtuosos de alta performance, mas ao contrário, como a oportunidade de puxar o tapete de si, proporcionando, deste modo, a desprogramação da tendência de estabilidade e repetibilidade, propiciando, assim, novas possibilidades de movimento. Deste modo, o risco seria sair da sua própria acomodação criativa que a cada fase vai se estabilizando. Logo, a pesquisa da improvisação em cena pode contribuir para reatualizar a investigação, considerando que cada improvisador tem o seu padrão de acomodação e hábitos construídos ao longo da vida.

Improvisar em dança e, principalmente, compor em tempo real, é relacionar-se o tempo todo. É preciso estar implicado em relacionar-se, imerso nessa escolha conjunta e cuidando de que tipo de compartilhamento e experiência se deseja promover. É um lugar de construir, de desconstruir e reconstruir, sem uma ordem subsequente, mas aberto às surpresas do tempo presente. É perceber que o conhecimento é impalpável porque é infinito. É reconhecer que a todo conhecimento está relacionada a ignorância e que compartilhar o saber significa também compartilhar o que não se sabe. E aí se situa a improvisação: na honestidade de um corpoespaço vivenciado. (MUNDIM, 2017, p. 132)

Nesse sentido, a improvisação em cena evoca o corpo relacional que requer versatilidade para lidar com o processo inesgotável de escolhas e com as surpresas do tempo presente. Assim, o corpo cênico ocupa-se da constante construção da presença que se reatualiza a partir da escuta de si, do espaço, do outro e da cena, num incessante diálogo com a imprevisibilidade do momento.



Desta forma, a improvisação em cena não deixa de ser uma construção incessante do instante – do bailarino e do espectador - no momento presente dançado.

## **A improvisação para a criação coreográfica**

### ***"Há dança, onde se vê dança" (Jussara Miller)***

Investigar a construção coreográfica com base nos tópicos da Técnica Klauss Vianna (TKV) se faz presente no meu percurso como coreógrafa há trinta anos. Nessa pesquisa da improvisação para a criação coreográfica procuro diferenciar o estudo do movimento em sala do estado de dança em cena. Como explicitado anteriormente, na aula de TKV os tópicos corporais são trabalhados para a investigação das inúmeras possibilidades de movimento e quando levados para a cena, a pesquisa se amplia para os estudos dos tópicos enquanto temas da improvisação em cena, estabelecendo uma relação mais ampliada do corpo com o espaço cênico para culminar no estado de dança.

A improvisação para a criação coreográfica é experienciada, não somente como um meio investigativo de criar caminhos de movimentos para a coreografia, mas também como uma estratégia de não cristalizar a coreografia já criada, considerando o corpo lábil - no sentido de transitório - no tempo presente da cena, que nomeei de labilidade da coreografia, que remete a uma instância líquida e mutável em fluxo e não enrijecida ou fixada na forma e na partitura. "Por isso, insisto sempre que a forma não importa e que essa forma só pode tornar-se interessante quando passa a ser consequência de todo um processo: a emoção não é forma, a emoção é movimento" (VIANNA, 2005, p. 141).

A partir da Técnica Klauss Vianna, aprofundei-me na investigação dos tópicos corporais como âncora da investigação cênica, o que reverberou na minha pesquisa enquanto coreógrafa. É possível afirmar que a improvisação e a coreografia são polaridades que se friccionam. Nesse sentido, encontrei-me numa situação paradoxal, pois enquanto pesquisadora da TKV, debruicei-me durante décadas na prática da improvisação. Além disso, o mestre Klauss Vianna afirmava diversas vezes em sala de aula que a partir do momento que você coreografasse algum fluxo de movimento a sua dança já estaria esvaziada e cristalizada. A partir dessa provocação e reflexão, fui pesquisando modos de evocar o frescor da imprevisibilidade da improvisação numa estrutura coreográfica que nomeei de labilidade da coreografia.

A labilidade da coreografia se estabelece na relação de prontidão que a improvisação pode proporcionar à coreografia sem que haja a cristalização ou a mecanização da mesma. Desta forma, a coreografia adquire uma característica lábil, imprevisível e transitória, mesmo dentro de uma estrutura previamente definida, pois ela pode ser constantemente reatualizada, tanto nas apresentações ao vivo quanto no momento presente da experiência da dança em sala de traba-

lho. A labilidade da coreografia, portanto, remete a uma instância líquida e mutável da dança, tendo como âncora de criação os tópicos corporais da TKV.

Assim, fui criando procedimentos dramatúrgicos para coreografar, considerando o trânsito do estudo do movimento para o estado de dança a partir da pesquisa dos tópicos corporais como temas de criação coreográfica. Para isso, um dos procedimentos criados foi o mapa coreográfico (6) que demarca um roteiro de ações e movimentos que ancora a pesquisa de improvisação para promover a labilidade da coreografia com a possibilidade de transformar a estrutura coreográfica conforme o diálogo do corpo ao vivo em diálogo com a cena. Mesmo com a coreografia estruturada, a mesma pode apresentar uma transitoriedade a partir da prontidão da improvisação para o desenvolvimento dos mapas coreográficos em cena.

Sabemos que diversas criações coreográficas partem de temas externos escolhidos a priori, como palavras, ideias e uma gama infinita de temáticas. A pesquisa do corpo como protagonista da criação, apresentada aqui, desnuda-se das temáticas previamente escolhidas e ancora-se em tópicos corporais que viram temas de criação para a partir daí emergir imagens, ou até mesmo alguma tônica específica que pode surgir a posteriori, como consequência das experimentações do corpo em presença.

Essa dança que se articula no momento, que não trata de temas dados a priori, mas que nasce do corpo provocado para que desestabilize seus padrões de comportamento, é a tentativa e procura de “novas estabilidades” que, no entanto, serão sempre efêmeras. Pulando de arranjo em arranjo, a dança se dá como um navegar pelo fluxo dos acontecimentos. (MONTEIRO, 2019, p. 29)

A improvisação para a criação coreográfica acontece como um diálogo não hierarquizado entre improvisação e composição, sendo que a estrutura coreográfica não é hermeticamente fechada, mas a partir da escuta do corpo reconhece a vulnerabilidade da improvisação na experiência de dançar a partir do mapa coreográfico. A coreografia apresenta-se como uma coreografia do instante, com uma estrutura flexível em jogo com o momento presente, que é único. O mapa pode ser o mesmo, mas a viagem-dança é sempre única. O enfoque é na precisão da coreografia para lidar com a imprecisão do momento presente.

Dito isto, a coreografia não apresenta-se como uma camisa de força, mas como um território referencial para a dança acontecer livremente com desapego às formatações previamente estabelecidas. Quanto ao desapego, entende-se que ao mesmo tempo que a investigação do movimento é uma constante, o corpo deve estar poroso para o reconhecimento dos acasos e para descobrir outras possibilidades que podem surgir no momento presente como potência de cena.

6. Para saber mais sobre mapa coreográfico e labilidade da coreografia ver MILLER, 2012.

Os movimentos podem ser colhidos e acolhidos para a cena coreografada, o que chamo de um processo de colheita cênica para reconhecer e contemplar os acasos no constante processo de inacabamento e inconclusão.

## Inconclusão

O inacabado e o inconclusivo são aspectos tácitos nos estudos da improvisação, o que confirma a processualidade do corpo que dança. No presente artigo, o enfoque dado às três perspectivas da improvisação buscou abrir espaços para reflexões sobre as possibilidades da improvisação a partir da escuta do corpo e dos estudos da presença. A não dicotomia entre técnica e criação, explanada aqui, evidenciou o corpo como protagonista da criação improvisacional na sala e na cena, a partir de ações artístico-pedagógicas pautadas na prática como pesquisa.

Neste viés, que entende o corpo como processo e como protagonista da criação, a prática da improvisação do corpo ao vivo encontra-se no território do efêmero, variável, transitório, lábil, substituível, inacabado, inconclusivo, instável e indeterminável.

Tudo que é vivo deve co-habitar com a desordem e a instabilidade. Não há escolha. Esta é a natureza do vivo. Assim, no que diz respeito ao corpo, para estudar um regime de atividade corporal é preciso estudar a estabilidade e a instabilidade que, em certas circunstâncias, têm uma configuração e em outras já são modificadas. (GREINER, 2005, p. 39)

Não se pode negar, que a prática da improvisação do artista improvisador vai se configurando a partir de sua prática e do seu modo de fazer apresentando, processualmente, certas estabilidades como reconhecimento da própria ação, mas a latência da presença garante a sua instabilidade.

São notáveis os inúmeros improvisadores na cena contemporânea com abordagens e estudos de improvisação com trajetórias variadas, além dos diversos encontros de improvisação conhecidos como *jam sessions* (7) que aconteciam frequentemente no mundo todo. Apesar das diferenças e das particularidades e especificidades das diversas abordagens, é possível reconhecer algumas aproximações entre elas. O que fica evidente como enfoque em comum é o corpo em relação em estado de presença.

7 Devido à pandemia de COVID-19 e à necessidade de manutenção das medidas de isolamento social, esses encontros foram suspensos, bem como os acontecimentos cênicos presenciais.

O estado de presença do improvisador provoca o estado de presença do observador/espectador numa relação dialógica no momento presente da partilha do jogo improvisacional. A construção da presença, bem como a sua atualização e a sua manutenção, não é tarefa fácil, pois a presença se esvai a cada instante. A partir da escuta do corpo e da ativação dos estados de atenção supra citados, instaura-se a presença para jogar e improvisar.

Neste momento presente – que já é outro - a curiosidade e a inquietação me movem enquanto pesquisadora improvisadora e é isso que me faz dançar. Por meio da improvisação, sigo provocando a dança em sala e descobrindo a dança em cena, pois cada ação improvisacional é uma descoberta e uma abertura ao mundo sensível, o qual abarca a pesquisa infinita de descobrir a dança a cada experiência compartilhada.

### Referências Bibliográficas

- DUARTE JR, João F. O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível. 4ªEd. Curitiba: Criar, 2006.
- GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 fev. 2000. Caderno 2, p. 26.
- LASZLO, Cora Miller. Outros caminhos de Dança: Técnica Klauss Vianna para adolescentes e para adolecer. São Paulo: Summus, 2018.
- LEPECKI, André. Exaurir a Dança: performance e a política do movimento. São Paulo: Anablume, 2017.
- MILLER, Jussara. A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna. 3ª Ed. São Paulo: Summus, 2007.
- \_\_\_\_\_. Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- MONTEIRO, Zélia. O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança. Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP, 2019.
- MUNDIM, Ana Carolina. Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2017.
- NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: KATZ, H. GREINER, C. (Org.) Arte e Cognição. São Paulo: Annablume, 2015.
- VIANNA, Klauss. A Dança. 3ª. Ed. São Paulo: Summus, 2005.



Revista de Pesquisa em Artes Cênicas

**manzuá**  
revista de pesquisa