

A conectividade entre dançarinos na cena de dança improvisação

Líria de Araújo Morais

Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança – UFBA, com o apoio da bolsa CAPES

Professora do Curso Técnico Profissionalizante da Fundação Cultural do Estado da Bahia, dançarina e performer.

Resumo: Este artigo reúne informações acerca da conectividade entre dançarinos improvisadores no momento da cena, numa composição criada em tempo real. A cena, aqui, está sendo observada enquanto um sistema (segundo a Teoria Geral dos Sistemas), os dançarinos como elementos singulares que formam esse sistema e a conectividade enquanto Parâmetro Sistêmico Evolutivo. Discute-se a possibilidade da conexão entre dançarinos ser aguçada, produzindo sentidos na cena de dança improvisação. Sugere-se algumas ignições (acionamentos no corpo de quem dança - enquanto analogias de entendimentos sistêmicos) como possibilidades de potencializar a conectividade entre os que dançam na cena improvisada.

Palavras-chave: cena, dançarinos, improvisação, sistema, conectividade

A cena de dança improvisação aproxima artistas e espectadores em torno de uma idéia, motivo ou tema, onde algo quer ser comunicado. Nessa cena, quando composta por um grupo de dançarinos, há uma sucessão de relações entre as pessoas que dançam. Destacamos aqui um tipo de cena compositiva que se dá na sua própria feitura, a partir de mínimas regras prévias. Muniz (2004)¹, a partir de sua dissertação de mestrado intitulada *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*, nos apresenta diversas possibilidades e dentre elas, a *composição instantânea*²:

A composição instantânea, também conhecida como improvisação em dança como performance, é um conceito muito recente: aparece no início dos anos 90. Além de originar e executar movimentos, na composição instantânea existe a preocupação de compor a cena no momento. É uma linguagem que trabalha com conceitos de composição coreográfica considerando a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais e a pontuação. A inserção desses conceitos é feita no ambiente onde a cena se constrói. A prática aumenta a capacidade de

¹ Zilá Muniz é Especialista em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2000) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004).

² O termo *composição instantânea* de qual nos explica Muniz (2004) ajuda a diferenciar um determinado tipo de improvisação na qual dançarinos compõem no momento como coreógrafos internos da cena. Porém não significa que tal instantaneidade se trate de algo raso e sem investigação prévia sem sofisticação na sua feitura. A improvisação é um fazer inteligente que exige estudo e habilidade para que seja possível esse estado de composição em tempo real.

tomada de decisão de modo rápido, consciente e com controle da situação. (MARTINS, 1999, p.17; BENOIT, 1998, p. 11, apud MUNIZ, 2004 p. 9).

Destacamos esse tipo de prática de improvisação em dança enquanto uma possibilidade propícia ao estudo da conectividade entre os dançarinos. Esse contexto de cena vem se sofisticando há algumas décadas e, por sua vez, essa prática também se torna mais complexa. Ainda segundo Muniz (2004): Como é feita hoje, pode-se dizer que a composição instantânea é a evolução de uma situação cênica originada pela improvisação de contato e improvisação estruturada. [...] surge a necessidade de se criarem situações cênicas e, conseqüentemente, a cena e a dramaturgia. (MUNIZ, 2004 p. 71). A cena de qual nos referimos se aproxima desse entendimento da *composição instantânea* que apresenta uma preocupação compositiva no seu fazer, uma improvisação que ocupa um lugar de compartilhamento público enquanto composição. A conectividade, por se tratar de um parâmetro de seleção de informações, pode talvez ajudar na eficiência dessas situações cênicas.

O entendimento de conexão aqui empregado tem como referência a Teoria Geral dos Sistemas (TGS), a qual define sistema como um agregado de coisas, qualquer que seja sua natureza, no qual existe um conjunto de relações entre os elementos do agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades (VIEIRA, 2008 p.29)³. Através dessa teoria, qualquer objeto pode ser estudado a partir de uma visão sistêmica: um conjunto de dançarinos em cena; o corpo que dança; uma parte do corpo; etc., cada objeto que se escolha, podem ser considerados como sistema. Segundo a TGS, Conectividade é um Parâmetro Sistêmico Evolutivo⁴ que exprime a capacidade que os elementos de um determinado sistema têm em estabelecer conexões (VIEIRA, 2008). Bunge apud Vieira (2008), “[...]define conexões [...] como relações físicas, eficientes de tal forma que um elemento (agente) possa efetivamente agir sobre outro (paciente), com a possibilidade de mudança de história dos envolvidos.” (VIEIRA, 2008 p.37). Assim, o corpo dança num trânsito entre ser agente e paciente, interage com outros

³ Jorge de Albuquerque Vieira - Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Assistente Doutor da faculdade Angel Viana. Possui graduação em Engenharia de Telecomunicações, mestrado em Engenharia Nuclear e Doutorado em Comunicação e Semiótica.

⁴ Chamamos parâmetros sistêmicos àquelas características que ocorrem em todos os sistemas, independentemente da natureza particular de cada um, ou seja, traços que encontraríamos tanto em uma galáxia quanto em uma sinfonia, por exemplo. (VIEIRA, 2008, p. 31).

Os parâmetros sistêmicos podem ser divididos em duas classes:

-Básicos ou Fundamentais: aqueles que todo e qualquer sistema possui, independente de processos evolutivos; e Evolutivos: aqueles que surgem ao longo da evolução, com o passar do tempo, podendo estar presentes em um sistema e não em outro, ou ainda, podendo não estar presentes em um determinado sistema mas podendo vir a emergir no mesmo em algum tempo futuro. (VIEIRA, 2000, p.5)

corpos da cena, estabelecendo ações criativas em conjunto. A conectividade ocorre enquanto elemento intrínseco para a permanência⁵ da cena criativa, ou seja, a conexão contribui para que a cena se prolongue no tempo, enquanto algo que faz sentido.

A idéia de que alguma coisa está em conectividade com outra coisa num determinado sistema passa pela condição dessa relação estar produzindo **sentidos**⁶. Se um dançarino está em conectividade com outro num sistema de apresentação improvisada poderíamos afirmar que essa relação produz **sentidos** nesse sistema. Esse sentido está relacionado a uma coerência interna da composição improvisada, vivenciada na perspectiva do corpo de quem opera na cena. Presume-se que o improvisador que compõe gestos, movimentos, relações, cria medidas para se relacionar coerentemente com a situação cênica. Diante de cada contexto um novo tipo de coerência é instalado, já que, para cada apresentação novas informações em conjunto são criadas. Não estamos enfatizando aqui uma análise da obra na perspectiva da recepção (do público), ou seja, a coerência está sendo observada no corpo em cena implicado na ação improvisadora. Se emerge conectividade entre os componentes da cena, um tipo de coerência está sendo construída de modo compartilhado.

De acordo com a TGS, segundo Uhlmann (2002)⁷ as conexões são classificadas a partir dos fluxos de troca de informações que ocorrem num determinado sistema, são elas: **conexões ativas, opostas ou indiferentes**. Para cada uma delas é apresentada aqui uma analogia correspondente em dança improvisação, ou seja, para cada tipo de relação estabelecida entre pessoas na cena de dança, é possível identificar um tipo de fluxo de troca de informações correspondente. Seriam elas então: **para conexão ativa chamaremos imitação; para conexão oposta denominaremos contraponto; e para conexão indiferente identificaremos como novidade**. Propomos então que **imitação, contraponto e novidade** são ignições que o corpo aciona no momento em que se relaciona com as outras pessoas da cena. Vejamos agora como se caracteriza cada uma dessas três ignições na cena de dança.

No cotidiano de improvisadores, a **imitação** se apresenta como uma forma de apropriação da idéia do outro, como uma referência para criação no seu corpo. Desse modo, outros termos advindos da prática da improvisação aparecem e contribuem para intensificar a

⁵ O equivalente em Biologia seria o termo, vagamente empregado por vezes, "sobrevivência". (VIEIRA, 2008 p.32)

⁶ Significado semântico – o sentido ou conteúdo de um construto é a união dos itens do mesmo tipo que implicam **logicamente** ou são implicado por ele. (BUNGE, 2002 p. 351).

⁷ Günter Wilhelm Uhlmann - Dr. em comunicação e semiótica pela PUC – SP, é professor titular da Universidade de Guarulhos, pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia e é membro do corpo editorial da Revista Universidade Guarulhos.

conectividade. Dentre eles, podemos citar: “roubar”, “pegar”, “fazer junto”, “escutar”. Esses termos estão dentro de uma idéia mais complexa de imitação, ou seja, criar de novo a partir da referência do movimento do outro. Se, por exemplo, numa dupla de dançarinos em cena, um desses dançarinos faz um movimento de tronco circular, seguido de um braço que desenha também um círculo no espaço; o outro dançarino pode imitar apenas o braço que desenha o espaço, e ainda, criar outras possibilidades a partir dessa imitação. Portanto, a imitação nesse caso não aparece apenas como espelho ou uma tentativa de fazer algo exatamente igual ao que o outro cria, mas se apresenta como uma possibilidade de apropriação de idéias do outro para criação – uma referência.

Imaginemos então que somos um desses dançarinos em cena e percebemos que o outro na mesma cena imitou um dos nossos movimentos. Percebemos então como esse mesmo movimento acontece no corpo do outro de forma diferenciada com acréscimos e novas possibilidades, mas a referência do que fizemos permanece. Essa percepção potencializa uma comunicação, já que, percebemos que o outro está tentando “escutar” o que propomos dançando, a favor de uma composição. Dessa forma, novos padrões de movimentos ou de proposições compositivas são gerados numa espécie de comunicação que ocorre entre os dançarinos a partir da imitação.

A ignição de **contraponto** é outra possibilidade de criar referências de ações criativas para a dança improvisada. Enquanto que na ignição de imitação os dançarinos tentam se aproximar ao máximo da idéia do outro, imitando-as, na ignição de contraponto, os dançarinos tentam contrastar com essa idéia, criando um percurso reverso ao da imitação. Vejamos que a palavra contraponto⁸ em música é um termo utilizado para falar de composição entre várias vozes em polifonia⁹. Essa palavra está atrelada a um sentido de contraste ou de algo que sobrepõe outro algo. Na dança seria possível pensar em produzir ações ou atitudes de contraste do outro numa situação compositiva, ou seja, numa proposição em que uma informação é sobreposta a outra.

Outra possibilidade de ignição que propomos é a **novidade** como uma maneira de aproximação da conexão indiferente -, quando há indiferença quanto à passagem de informação. Essa ignição talvez seja a mais complexa das três no sentido de sua ocorrência,

⁸ Contraponto – uso de contrastes ou temas entrelaçados num filme ou texto literário. Etmologia latina – *contrapunctum*. (DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA, 2001).

⁹ Polifonia vem do grego e significa muitos sons, várias vozes. E é exatamente com essa definição que a Música se apropria do termo, utilizando-o “para a música em que duas ou mais linhas melódicas (isto é, várias vozes ou partes) soam simultaneamente” (SADIE, 1994, p. 733). Costuma-se associar a idéia de polifonia os conceitos de independência e equipolência das vozes (todas são autônomas e têm igual importância). (MALETTA, 2005 p. 45).

pois as ações podem ser criadas a partir da imitação e aos poucos se transformar numa novidade, bem como partir de outra referência que não seja a ação do outro. A novidade é como uma espécie de novo assunto da cena continuada. Alguns processos de investigação, a partir da improvisação em dança, estão interessados na geração de novidades, ou seja, o quanto que aparece de novidade a partir de um experimento de improvisação. Segundo Bunge (2002), “A novidade pode ser absoluta ou relativa: a primeira, se ocorre pela primeira vez na história do universo, e a segunda, se ocorre pela primeira vez em uma coisa particular. (...)” (BUNGE, 2002 p. 264).

Presumimos que imitar repetidas¹⁰ vezes algum movimento da cena pode gerar uma novidade. Além de *movimentos* no espaço-tempo, novas *cenar*¹¹ ocorrem, ou seja, cenas que não tínhamos planejado previamente. Essas cenas, em alguns casos, se retomadas poderiam se consolidar em alguma estrutura coreográfica aberta à improvisação. É importante acentuar a questão da complexidade dessas propostas de ignição, já que na experiência de um dançarino em cena, os fluxos de tomadas de decisão ocorrem simultaneamente com várias informações na cena. Uma ignição de imitação, por exemplo, pode apresentar um contraponto no tempo – se um dançarino A imita B – que se movimenta muito rápido (imita a trajetória de movimento, porém contrasta, contrapõe num tempo muito lento). Nesse exemplo, não se sabe criteriosamente onde começou a imitação ou o contraponto, porém houve uma lógica de contraste/imitação que se misturaram na cena. Sugere-se então que, entendendo a cena como um sistema e os dançarinos enquanto elementos desse sistema, os mesmos podem criar estratégias de conectividade em tempo real, a partir dessas três ignições (imitação, contraponto e novidade) potencializando a comunicação no fazer compositivo na dança improvisação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUNGE, Mário. *Dicionário de filosofia*. Tradução Gita K. Guinsburg – São Paulo: Perspectivas, 2002.

¹⁰ Ciane Fernandes, pesquisadora PhD em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), observou a repetição no processo criativo da coreógrafa Pina Baush, no qual dedicou seu livro *Pina Baush e O Wuppertal – repetição e transformação*. (2007). Em suas observações, relata situações onde dançarinos repetem os movimentos da cena até chegar à um outro estado corporal. A repetição neste caso, segundo a autora, se torna um processo para ser assistido, se torna um aspecto de reflexão sobre como se aprende através da repetição ou se ensaia numa idéia de melhoramento da execução do movimento numa coreografia.

¹¹ Cena aqui considerada como uma cadeia de acontecimentos no tempo da apresentação, como uma espécie de roteiro de diferentes situações no tempo.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1ª Edição. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro*. São Paulo: Annablume, 2007.

MALETTA, Ernani de Castro. *A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas*. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da UFMG. Belo Horizonte, 2005.

MUNIZ, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

UHLMANN, Günter W. (2002) *Teoria geral dos sistemas. Do atomismo ao sistemismo: uma abordagem sintética das principais vertentes contemporâneas desta proto-teoria*.

http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/teoria_sistemas.pdf Acesso em: 13 nov. 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ontologia. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da Complexidade*. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2008.