

Retina - Improvisação entre linguagens na criação cênica em tempo real

Daniela Guimarães

Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – UFBA

Mestrando – Linha III - Corpo E (m) Performance – Or. Profa. Dra. Ivani Santana

Bolsa CAPES

Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas e Colaboradora do Projeto Mapa D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança Digital Salvador (UFBA). Orientadora Corporal do Coletivo Construções Compartilhadas, Solar Boa Vista - Ponto de Cultura (Salvador BA). Diretora das Cias Cos'ê? Teatro-Dança e Cia Ormeo (Cataguases MG). Coordenadora Geral do Projeto Café com Pão Arte ConFusão (Cataguases MG).

Resumo:

O artigo apresenta a Improvisação como um sistema aberto de criação cênica em tempo real, pela descrição do processo artístico da Cia Ormeo (MG), montagem “Retina” (2009). Sistema aberto como modo de pesquisar improvisação através da criação de estratégias para ação na cena, sem determinações prévias de composição e construção narrativa, pautado em descobertas corporais, espaciais, temporais e sígnicas de sistemas complexos em interação - corpo e o ambiente (espaço físico e imagens visuais). Como referências, estudos contemporâneos de corpo (Morin, Damásio, Santaella, Santana), imagem (Aumont, Pareyson), Teoria Geral dos Sistemas (Bunge, Vieira), semiótica (Pierce) e nos estudos improvisacionais partilhados com Paxton, Smith, Nelson e Duck, e das possibilidades do jogo (Spolin e Ryngeart).

Palavras-Chave: Improvisação, Corpo, Estratégias, Linguagens Cênicas, Tempo real.

A Educação deve favorecer a aptidão natural da mente em formular e resolver problemas essenciais e, de forma correlata, estimular o uso total da inteligência geral. Este uso total pede o livre exercício da curiosidade, a faculdade mais expandida e mais viva durante a infância e a adolescência, que com frequência a instrução extingue e que, ao contrário, se trata de estimular ou, caso esteja adormecida, de despertar. (MORIN, 2007, p.39)

Algo me inquietava na arte, em minha trajetória desde pequenina na dança. Era a possibilidade de tomar uma nova decisão em cena, nas aulas, nos processos criativos. Algo que deveria ser uma ação veloz, por necessidades variadas, mas urgentes. Algo permeado de um suspense, de uma tensão e de uma responsabilidade vital. Um impulso. Necessidade de fazer escolhas. A possibilidade de correr riscos, querer viver o risco e desta maneira, solucionar problemas.

Anos depois, quando iniciei os estudos sobre improvisação, percebi nesta observação passada, minha forte e instigadora curiosidade por esta pesquisa sobre riscos.

Em Fevereiro de 2009, iniciei junto a Cia Ormeo a pesquisa “Retina” que tinha como proposta a investigação da Improvisação na interação das linguagens do corpo, vídeo e música ao vivo. Partimos de um interesse comum: perceber como a imagem visual humana é produzida, processada e reenviada ao mundo, e como esta mesma imagem, pessoal e única, estabelece relações através de sistemas interativos com outras imagens, com outros pensamentos, outros “pontos de vista”.

Estudos sobre Improvisação foram realizados entrelaçando teoria e os experimentos práticos sobre o assunto. Considerando Improvisação uma linguagem, entendida segundo Santaella, pelo enfoque da Semiótica, como “uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação” que engloba “todos os sistemas de produção de sentido” (1983, p.11-12), ou seja, possibilidades para a criação de uma narrativa (dramaturgia) construída na cena em tempo real através do desenvolvimento de procedimentos estratégicos para a instrumentalização do improvisador.

Ainda em Santaella, a definição de narrativa ou dramaturgia toma a idéia, concepção de um texto hipermediático. Idéia narrativa explorada na Improvisação em tempo real onde os improvisadores produzem um texto cênico por meio de “fragmentos de informação de naturezas diversas, criando e experimentando, na sua interação com o potencial dialógico da hipermídia, um tipo de comunicação multilinear e labiríntica” (2004, p.35), como diante da tela de um computador. A comunicação surge por uma ordenação associativa e não por uma ordem textual. Esses fragmentos são lançados ao improvisar e, ao mesmo tempo, são observados e organizados através de um jogo entre os pensamentos atuantes e tomadas de decisão de cada improvisador, ao mesmo tempo e provavelmente de maneiras variadas, lido e configurado pelos fruidores ativos.

No desenvolvimento das atividades pressupõem-se uma autonomia de cada improvisador através da criação e experimentação de estratégias de ação pautadas na interseção de distintas práticas: estudos somáticos pela Ideokinesis¹, preparação corporal através do contato-improvisação, exercícios de composição cênica e sintonização das ações ao improvisar baseados em Duck² e Nelson³.

¹ **Ideokinesis:** técnica de movimento somático. Através do “tocar” o corpo do outro trazer sentido e a idéia do movimento. Um processo de Imagem à Ação. É um método educacional para reesquematizar o sistema neuromuscular

² **Katie Duck,** performer norte-americana de dança improvisacional e coreógrafa. Duck esteve no Brasil em diversas ocasiões ministrando oficinas de improvisação e composição.

³ **Lisa Nelson** é coreógrafa americana, performer de improvisação e videoplasta. Desde o início dos anos 70, que explora o papel dos sentidos na performance e na observação do movimento. Como resultado do seu trabalho em vídeo e dança nessa década, desenvolveu uma aproximação à composição espontânea e à performance à qual chama Tuning Scores. Lisa Nelson interpreta, ensina e cria peças em todo o mundo, mantendo paralelamente colaborações de longo prazo com outros artistas, como Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Scoth Smith, a vídeoartista

O improvisador estimulado pela sensibilização dos sentidos através da criação de um repertório corporal, desenvolvimento de jogos cênicos e criação contínua de um imaginário vivo e dinâmico (compêndio) de experiências e reflexões; necessários para que escolhas conscientes sejam feitas diante da diversidade e multiplicidade de ações cênicas possíveis na construção narrativa em tempo real.

Pelos pressupostos da educação contemporânea, Antônio Damásio⁴ e Edgar Morin, e pelos conhecimentos elucidados por mestres como Paxton⁵, Nelson, Smith⁶, Duck, em encontros de 1999 a 2005, foram organizados estes procedimentos práticos.

A criatividade ou a sensibilização são construídas a partir da experiência que estão e são intrínsecas a esta pesquisa, constituindo-se como um rizoma, termo usado por Deleuze e Guattari⁷ algo que se comunica em rede, que conforme se estrutura novamente se reconfigura:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e. e. e..." Há nessa conjunção força

Cathy Weis, e o Image Lab, colectivo multidisciplinar de pesquisa/performance. Durante 30 anos, foi co-editora do Contact Quarterly, uma revista internacional de Dança e Improvisação, e atualmente vive em Vermont nos Estados Unidos.

⁴ **Teoria da Complexidade**, uma vasta tendência anti-reducionista que se desenvolveu em vários setores da pesquisa científica a partir do início do século XX, e culminou nos anos 80 em um verdadeiro movimento epistemológico. Concretiza-se como inclinação a ressaltar, na observação dos fenômenos, os aspectos de descontinuidade, contradição, não-linearidade, multiplicidade e aleatoriedade, em lugar de reduzir sua emergência. Edgar Morin foi um dos primeiros e mais conhecidos dos teóricos da complexidade.

⁵ **Steve Paxton**, bailarino, coreógrafo e performer de improvisação. Nascido em 1939, Tucson, Arizona. Trabalhou três anos com Mercê Cunningham e um ano com José Limon. Como um dos membros fundadores do Judson Dance Theater, ele executou obras de Yvonne Rainer e Trisha Brown. Steve Paxton foi o criador do Contato-improvisação, é um dos mais influentes dançarinos de sua geração cuja abordagem influenciou a dança globalmente.

⁶ **Nancy Stark Smith**, nascida em 1952, dançarina norte americana e fundadora participante do contato-improvisação. Viaja pelo mundo para ensinar e apresentar espetáculos de contato e de dança improvisada. Ela tem colaborado com inúmeros parceiros, incluindo Steve Paxton, Julyen Hamilton, Karen Nelson e, recentemente, o músico Mike Vargas. Em 1975, ela fundou Contact Quarterly, uma revista internacional da dança e da improvisação, que ela continua a co-editar e produzir.

⁷ **Félix Guattari** (1930 - 1992) Filósofo e militante revolucionário francês. Colaborou durante muitos anos com Gilles Deleuze, escrevendo com este, entre outros, os livros *Anti-Édipo*, *Capitalismo e Esquizofrenia* e *O que é Filosofia?* Félix Guattari, dotado de um estilo literário incomparável, é, de longe, um dos maiores inventores conceituais do final do XX. Esquizoanálise, transversalidades, ecosofia, caosmose, entre outros, são alguns dos conceitos criados e desenvolvidos pelo autor.

Gilles Deleuze, Filósofo francês. Para ele, "a filosofia é criação de conceitos" (*O que é a filosofia?*), coisa da qual nunca se privou (máquinas-desejantes, corpo-sem-órgãos, desterritorialização, rizoma, ritornelo, etc.), mas também nunca se prendeu a transformá-los em "verdades" a serem reproduzidas. A sua filosofia é considerada como uma filosofia do desejo. Desejo entendido como vontade de potência (aquele que Nietzsche inaugura), como criação de fluxos de vida. Desejo como puro devir. Deleuze sempre advertiu quanto ao perigo de se tornar um "trapo" através de experimentações que inicialmente poderiam ser positivas: "a queda de um processo molecular em um buraco negro" (*Diálogos*, p. 167).

suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal, que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (1995, p.37)

Refletir, escolher e agir em um ciclo ao improvisar: “já sou enquanto sendo” é estar “entre” momentos de ação. Ações disponíveis e afinadas pela percepção. Perguntar-se, e não encontrar uma resposta única, mas outras perguntas na construção desta teia de possíveis relações que se estabelecem na cena a partir de escolhas advindas da pesquisa individual e dos acordos firmados em tempo real.

Estar neste tipo de investigação é uma escolha, requer o desejo de conhecer-se melhor, entender estratégias próprias, observar os outros, o ambiente, o tempo, o espaço; estar entre hábitos antigos e os ainda não conhecidos, como traz Guerrero acerca da novidade na improvisação.

Podemos dizer que a tendência dos improvisadores é de agir por insistências entre hábitos consolidados, onde a imprevisibilidade presente opera entre reorganizações dessas recorrências e possíveis bifurcações. A espontaneidade desejada é mais uma estratégia compositiva almejada, do que uma possibilidade. A novidade é uma relação que se dá por equivalência em um processo de reconhecimento e repetição. Pode-se dizer então, que a improvisação acontece entre regularidades e quebra de regularidade, em composições transitórias que interagem com campo de possibilidades em uma produção adaptativa. (2007, p.2)

Existe uma compreensão inicial e fundamental para o entendimento de composição em improvisação, baseado na maneira em que Katie Duck propunha o exercício de criação. As maneiras de pensar sobre como compor em improvisação pareciam ter um sentido contrário. Sair significando criar novas possibilidades para o jogo. Duck nos ensinava a compor pelas “saídas”, um exercício de retirar-se do jogo cênico, para então, verdadeiramente construí-lo. O jogo entendido como grandes sistemas de subsistemas em interação, que pelos seus fragmentos sígnicos apresentados na composição de cenas, vai gerando uma narrativa, uma dramaturgia. Composição sendo a construção de informações, entre acasos e escolhas, percebidos e redimensionados na interatividade sistêmica.

Segundo Vieira, as obras de arte, pela dimensão do tempo ou processualidade, apresentam o melhor terreno para a intersemiose. Os observadores - improvisadores atuantes ou fruidores ativos - através da memória estabelecida no tempo; percebem a integralidade, ou seja, a capacidade que um determinado sistema tem para desenvolver subsistemas por uma conectividade temporal possibilitando leituras; pois “sistemas desenvolvem-se no tempo, sua complexidade intertextual dinamizada em profunda semiose”. (2006, p.93)

Compreendo desta maneira, que este modo de composição entre linguagens acontece nas relações traduzidas entre processos semióticos, intersemioses entre Artes Visuais, Dança e Música.

Correr risco – ação contínua e necessária aos estudos em improvisação. Sendo assim, as ações acontecerem em tempo real, potencializa o risco, e Morin complementa, “o pensamento deve, então armar-se e aguerrir-se para enfrentar a incerteza. Tudo que comporta oportunidade comporta risco, e o pensamento deve reconhecer as oportunidades de riscos como os riscos de oportunidades”(2007, p.91), numa alternância de ações do pensamento também potencializadora.

RETINA - Jogando o jogo em cena

Os estudos da performance “Retina” aconteceram durante um ano. A concepção deste estudo colocou improvisadores de corpo, vídeo e música dialogando em tempo real em uma proposta performática distribuída em quatro estações de investigação, entendendo que:

Quando você e eu olhamos para um objeto exterior a nós, cada um forma imagens comparáveis em seu cérebro. Sabemos disso muito bem, pois você e eu podemos descrever o objeto de maneiras muito semelhantes, nos mínimos detalhes. Mas isso não quer dizer que as imagens que vemos sejam cópia do objeto lá fora, qualquer que seja sua aparência. Em termos absolutos, não conhecemos essa aparência. A imagem que vemos se baseia em mudanças que ocorreram em nosso organismo – incluindo a parte do organismo chamada cérebro – quando a estrutura física do objeto interagiu com o corpo. Os mecanismos sinalizadores de toda nossa estrutura corporal – pele, músculos, retina etc. – ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto. (DAMÁSIO, 2000, p. 405)

Desta maneira, “retina” foi definida como lugar secreto da revelação da imagem. Imagens retinianas que trazem seus possíveis entendimentos, sua comunicação própria, distinto código/reflexo. Interligação das questões investigadas neste mundo “Retina”. Distintas navegações agora sob mais um novo prisma, perceber como cada sujeito envolvido na obra criava e multiplicava significados a partir das interações corpos - imagens - músicas, comunicando através da tessitura de uma rede narrativa intersemiótica.

Por estarmos também em transformação é que somos capazes de lidar com crescente complexidade, uma espécie de entendimento ampliado da fusão entre a arte e a vida, entre o real e o imaginário, entre o conhecido e o inesperado.

“RETINA” estreou na Galeria da Usina Cultural Energisa João Pessoa, PB, 2009, no Cineport - Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, com um público de 600 pessoas.



^{9 10} **Estação I, Maio 2009** - Imagem cinegrafista 1 que fica na rua, do lado de fora da Galeria, não vê nada o que acontece na Performance. Edição direta na câmera. Autonomia total do cinegrafista, não passava pela ilha de edição. A imagem do cinegrafista 1 entrava ou não em fusão com a Imagem vinda da Estação II – Câmera no estúdio, manipulada pelo bailarino e, que passava pela ilha de edição. Superfície de Projeção: Parede branca com tiras de plástico-bolha para gerar duas superfícies diversas para a imagem. Foram colocados também, três acrílicos como móveis, em diferentes alturas para projeção.

^{11 12} **Estação II, Maio 2009** - Estúdio bailarino e câmera. Tamanho 2mx2m. Improvisador manipula a câmera. Imagens são levadas para a ilha e mandadas para Estação I.

¹³ **Estação III, Maio, 2009** - Caixa preta para projeção. Totalmente fechada, sem entrada de luz. Improvisador manipula o projetor, 360°. Imagens pré-editadas, vindas de DVD-



14

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993

CHAVES, Virgínia Maria Rocha. *DANÇA: uma estratégia para elaboração e reelaboração do Corpo*. Dissertação para obtenção de título de Mestre-PPGAC-UFBA, 2002

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. York: Paperback, 1994

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras: 1996
_____ *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras: 2000

FUSARI e FERRAZ. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1993

GUATTARI Félix e DELEUZE Gilles. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: ATLAS, 1991

MATERNÓ, Ângela. *O olho e a névoa. Considerações sobre a teoria do teatro*. In: Sala Preta, São Paulo, Departamento de Artes Cênicas da ECA/ USP, 2002, p.178-188

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990

¹⁴ Estação IV – Maio 2009 - Imagens Cinegrafista 2, que ficava também fora da Galeria, na parte externa do Centro Cultural: jardins, outras salas, pátios. Não vê o que acontece na Performance. Suas imagens passam pela ilha e poderão ser selecionadas e dialogam com as imagens utilizadas pelo editor, imagens pré-gravadas. As mesmas que estão na Estação III. Superfície de projeção: parede branca, cortina de papel e plástico-bolha no chão.

MARTINS, Cleide. **Improvisação Dança, Cognição**. Tese de doutorado - Comunicação e Semiótica (PUC - SP), 2002

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro**. São Paulo: Cortez, 2007

_____ **O Método II: A vida da vida**. São Paulo: Cortez, 1998

MÜLLER, Regina Pólo. **Ritual, Schechner e Performance**. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n.24, 2005, p.67-85

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** .1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983

_____ **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital**. Salvador: Editora da UFBA, 2006

SPOLIN, Viola. **Improvisação Para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992

_____ **Jogos Teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006

Outras referências.

Do VALLE, Luisa Elena Leite Ribeiro e PINTO, Kátia Osternack. **Mente e corpo Integração Multidisciplinar em Neuropsicologia**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2007

SANTANA Ivani e BASTOS Helena. **Cadernos do Gipe-Cit-Grupo-Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão/Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. Salvador:PPGAC, 2006

NELSON, Lisa. **Before your**. Contact Quarterly.New York, 2004

_____ **Communication, and the sense f imagination** - Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores.New York:Contact Quarterly, 2006

PAXTON, Steve. **Improvisation is ...** New York: Contact Quarterly, 1987

Site:

www.unioeste.br/travessias-Guerrero, Mara. **O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudanças de hábitos**. São Paulo, 2007