

PASSOS, Juliana Cunha. Processos criativos em dança: improvisação, corpo e memória. Campinas-SP: UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Artes; Doutorado em Artes da Cena; Elisabeth Bauch Zimmermann. FAPESP; DR-2. Intérprete-criadora, professora e pesquisadora.

RESUMO

Este artigo apresenta trecho da pesquisa de Doutorado em Artes da Cena (UNICAMP) em andamento que investiga a utilização de improvisações no processo de criação em dança e as possibilidades de relação entre a Dança e os elementos da linguagem visual e musical. Estão sendo utilizados dois métodos, contidos na publicação *Ver, ouvir, movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança* (1973) de Rolf Gelewski, para conduzir laboratórios de improvisação e criação em dança. Rolf Gelewski (1930-1988) foi um dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador de dança alemão que lecionou na Escola de Dança da UFBA nas décadas de 1960 e 70, exercendo também as funções de Diretor da Escola e diretor artístico e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da Escola. Este texto propõe uma reflexão sobre as relações entre memórias, cultura corporal e improvisação nos processos criativos em dança.

Palavras-chave: dança: improvisação: processos criativos: Rolf Gelewski

ABSTRACT

This article presents part of the PhD Research in Arts Scene (UNICAMP) in progress that investigates the use of improvisation in the creative process in dance and the possibilities of relationship between dance and elements of Visual language and Musical language. During the research, two methods contained in the publication "See, hear, move: two methods and thinking on improvisation in dance" are being used to conduct improvisations and creation labs in dance. Rolf Gelewski (1930-1988) was a German dancer, teacher, choreographer and researcher who taught at the Dance School of the UFBA in the 1960s and 70s. He also exercised the functions of School Director and choreographer and artistic director of the Group for Contemporary Dance. This paper proposes a reflection on the relationship between memories, body culture and improvisation in the creative process in dance.

Keywords: dance: improvisation: creative process: Rolf Gelewski

A pesquisa de Doutorado em Artes da Cena (em andamento) "*O processo de criação em dança e sua relação com elementos da Arte Visual e Musical: uma proposta de utilização de método de improvisação de Rolf Gelewski*" considera dois métodos de improvisação elaborados por Gelewski e as possibilidades de relação entre a Dança e elementos da Linguagem Visual e Musical. Inicialmente foi realizado um resgate histórico do trabalho artístico-pedagógico de Gelewski, dançarino, professor e pesquisador de dança que atuou no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980.

Em um segundo momento, a pesquisa tem desenvolvido propostas de improvisação com artistas voluntários, utilizando elementos da Linguagem Visual e Musical para estimular a criação em dança. Nesta etapa, os métodos contidos na publicação "*Ver ouvir movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança*" (1973) estão sendo utilizados para explorar a música como energia motora e estímulo ao movimento. A pesquisa pretende expandir estes métodos com o desenvolvimento de improvisações a partir de obras de Arte Visual, especificamente pinturas abstratas e figurativas de artistas modernos.

O contato e a realização de propostas contidas no material didático *Ver ouvir movimentar-se*, de Gelewski e a sua experimentação a partir de novos elementos (Artes Visuais) e de novas relações entre movimentos, imagens e sons poderá enriquecer a formação dos estudantes de arte participantes da pesquisa. Os ensinamentos e materiais didáticos de Gelewski fornecem elementos para desenvolver as capacidades criativa, expressiva e reflexiva dos artistas.

Assim, a pesquisa pretende colaborar para a formação dos artistas, proporcionando uma experiência que enfatiza a sua atuação como criadores, intérpretes e pesquisadores, em uma proposta que aborda vários campos de conhecimento artístico. A contribuição desta pesquisa poderá estar também na discussão sobre procedimentos pedagógicos e criativos em dança.

Corpo- memória (ou existência) na criação artística

A questão central que aflige todo artista é como se libertar dos padrões, do senso comum, do óbvio e deixar livre o fluxo de criação e a inspiração? Tudo que nós vivemos, todas as experiências, sensações corporais, emoções, sentimentos, relacionamentos (consigo, com o outro, com o mundo) marcam nossa vida e nos faz ser quem somos (fisicamente e psicologicamente). Não é a genética que nos defini, são nossas vivências.

Dois irmãos gêmeos idênticos não apresentam personalidade e comportamentos iguais. Nem mesmo seus corpos (fenótipos) são necessariamente iguais: um pode ser gordo e o outro mais magro (diferentes relações com a alimentação), um pode ser corcunda e o outro não (diferentes relações com a postura), um pode ser musculoso e o outro flácido (diferentes relações com o tônus muscular).

A forma como nos movimentamos, sentamos, deitamos, caímos, ficamos em pé, pegamos objetos, nos vestimos ou nos despirmos, comemos, recebemos e damos carinho, conversamos, respiramos, choramos ou beijamos, entre tantas outras atividades humanas, marca nossa aparência física, nossa personalidade, nosso comportamento, nossa história de vida. Nós somos nossas vivências e nossas memórias.

Quando iniciamos um processo criativo em alguma linguagem artística, toda esta “bagagem” aparece: não é possível separar a nossa existência de nossa história vivida. Eu sou o que vivi e o que eu vivo. Esta “bagagem”, em alguns aspectos, está presente no nosso consciente e em grande parte, guardada no inconsciente, podendo ser ou não acessada, vir ou não vir à tona dependendo de fatores externos ou internos.

Nas artes corporais, cujo material do artista é ele próprio, isto se torna mais evidente. O artista é objeto de pesquisa, de criação e a própria obra. Criador e criatura. Sujeito e objeto. Forma e conteúdo. O corpo se expressa e comunica sentidos e significados mesmo quando não há intenção ou desejo.

Existem certos padrões de movimento específicos de cada pessoa, que muitas vezes estão relacionados com sua cultura corporal (experiências e técnicas de uso do próprio corpo). Rudolf Laban, grande teórico da dança do século XX, desenvolveu uma metodologia de análise do movimento humano e distinguiu quatro fatores: espaço (direto e flexível), tempo (rápido e lento), força/peso (forte/pesado e leve/fraco) e fluência (livre e controlada).

Em cada movimento é possível analisar cada um dos fatores. Assim ao observarmos, por exemplo, pessoas andando livremente numa rua, percebemos

qualidades específicas e combinações: algumas andam rápido, firme, direto e controlado, outras pessoas andam devagar, suave, de maneira flexível e livre (sem definir uma trajetória específica).

Às vezes estes fatores são determinados por fatores externos ao indivíduo: estar atrasado para um compromisso nos força a andar mais rápido; muitas pessoas na rua nos forçam a andar de maneira mais flexível (desviando dos obstáculos) ou mais devagar (tendo dificuldade de mobilidade). Porém se retirarmos toda influência externa e colocarmos uma pessoa numa sala vazia e pedirmos para caminhar livremente, cada pessoa utilizará os fatores de movimento a sua maneira, de acordo com suas próprias vivências e personalidades.

Assim também acontece quando solicitamos que artistas improvisem livremente através de movimentos. Alguns irão fazer movimentos pequenos, lentos e contidos. Outros poderão fazer movimentos mais amplos, rápidos e fluentes. Alguns se deslocarão pelo espaço, outros se movimentarão sem deslocamentos horizontais. Alguns farão movimentos mais curvos, outros movimentos mais retos. Alguns se movimentarão em pé, outros sentados ou deitados.

O que define as escolhas, as decisões? Estas escolhas são conscientes ou regidas por fatores inconscientes? A memória (consciente ou não, voluntária ou não) de todas nossas vivências. Memória não somente no sentido do retorno do sujeito ao passado (“lembranças de situações ou fatos passados”) ou como uma atitude, uma intenção (“vou fazer determinado movimento que eu já fiz ou já vi alguém ou algo fazendo”). Memória que nos diz quem somos, que nos define como somos.

Se apenas podemos usar nossa (s) memória (s), ou seja, o que somos, como ferramenta para criar, como deixar de ser o que nós somos e sermos outro (s)? Como nos libertarmos das amarras que nos prendem a nossa existência, que nos prendem ao que somos?

Muitos artistas e pesquisadores das artes cênicas têm se debruçado sobre estas questões há muitos séculos, refletindo sobre a expressividade e a capacidade de interpretação do homem. Noverre (1727-1810), no século XVIII, buscava a expressividade na dança e realizava pesquisas sobre interpretação de gestos e pantomimas. Delsarte (1811-1871) realizava pesquisas dos mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. Sua premissa era de que a intensidade do sentimento comandava a intensidade do gesto.

No século XX, com o início da Dança Moderna, surgem novas teorias e pensamentos sobre dança: Laban (1879-1958) e o estudo das qualidades do movimento; Isadora Duncan (1878-1927) e a dança livre (“dança da alma”); Ruth Saint-Denis (1878-1968) e as pesquisas sobre os gestuais ritualísticos. Mary Wigman (1886-1973) com sua dança expressionista buscava libertar o dançarino de seu vocabulário corporal, atribuindo-lhe total responsabilidade sobre a expressão.

No teatro vemos surgir o trabalho de Stanislavski (1863-1938) e as pesquisas no Teatro Arte de Moscou (TAM) sobre técnicas de preparação de ator. Inicialmente estas técnicas consistiam na tentativa de desconstruir o corpo convencional do ator, através do relaxamento físico e da imobilidade.

No método de Stanislavski, o sentimento é a principal força motiva, mas deve ser “despertado” e pressionado pelos mecanismos da mente (intelecto, razão) e da vontade para evitar os “ clichês ” de expressão. O ator deve entender a lógica da conduta da personagem e levantar suas emoções e somente depois incorporar este comportamento. Para isso dispõe de duas ferramentas: o “se” mágico (imaginar como reagiria se a cena fosse real) e as circunstâncias dadas (contexto, enredo, situações da cena). Assim, imaginação e memória são essenciais para o ator, além das capacidades de concentração, atenção e observação.

Posteriormente o método avançou para o Método das ações físicas, para facilitar a fixação e recuperação dos materiais expressivos. A realização de um movimento com concentração e consciência pode resgatar as circunstâncias dadas e seu sentido. Não somente os processos internos conduzem à ação. Stanislavski buscava atingir a organicidade dos atores em cena. “Tratava-se de se encontrar uma pedagogia para a reconstrução em cena da condição humana mais simples e natural, que conforme o diretor, escapa ao ator no instante em que se convencionava a entrada em cena.” (LEONARDELLI, 2008, p.174)

Já nas pesquisas de Grotowski (1933-1999) e seu Teatro Laboratório, podemos ver um avanço neste pensamento: “o objetivo maior de sua busca foi precisamente atingir a ‘grande e genuína alma’ da humanidade escondida por trás das máscaras individuais cotidianas através do acesso a essa memória coletiva, perdida pelas armadilhas do ego” (LEONARDELLI, 2008, p.149).

Como conseguir este desnudamento, esta vivência pura das ações? Para Grotowski, o homem é “podado” por práticas educativas coercitivas e máscaras sociais deformadoras e sua libertação só é possível pelo despojamento de tudo que impede o fluxo dos impulsos internos e sua manifestação no corpo, jamais através do acúmulo de conhecimentos e virtudes expressivas.

Gelewski (1930-1988), artista da dança alemã que atuou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia nas décadas de 1960 e 1970, desenvolveu métodos de improvisação estruturada para despertar a criatividade e expressividade de seus alunos, para que eles pudessem de alguma forma se desprender das amarras, das máscaras, dos clichês, da educação, das técnicas, das vivências. Segundo ele, passando pela experiência de realizar uma improvisação estruturada, o artista pode conseguir um enriquecimento da sua movimentação corporal e do seu vocabulário de movimento que se refletirá depois nas improvisações mais livres.

Artistas da dança têm utilizado improvisações em processos de criação há muito tempo. No contexto da dança contemporânea, há uma grande valorização dos processos criativos individuais dos intérpretes, que deixaram de ser “apenas” executores de movimentos elaborados por outras pessoas e passaram a ser também criadores e propositores. Neste contexto, uma proposta que desenvolva improvisações estruturadas pode encontrar certa resistência nos meios de ensino e de pesquisa em dança, muitas vezes sendo apontada como inimiga da criatividade e da capacidade expressiva dos intérpretes-criadores.

O princípio de improvisação estruturada, que parte de estruturas mais diretas para estruturas mais livres, pode propiciar ao intérprete-pesquisador uma maior experimentação das possibilidades de movimentação e de expressão de seu corpo. O

dançarino sempre tem a tendência de realizar os mesmos movimentos e não explorar novas possibilidades, quando há muita liberdade de movimentação.

A improvisação estruturada é um método para a realização de uma movimentação corpórea espontânea e criativa que procura conduzir a pessoa gradativamente a uma experiência do corpo, que deve culminar com sua libertação das limitações e desconfiças que a educação, a convenção e as vivências inserem nele.

O trabalho com improvisações estruturadas pode ser tão criativo quanto o trabalho com improvisações livres. Porém alguns artistas têm dificuldades para criar em um ambiente com muitas escolhas e possibilidades e neste caso, as improvisações estruturadas podem ter também um caráter formativo e libertador, sendo uma ferramenta para desenvolver suas potencialidades criativas e expressivas.

As improvisações estruturadas, tendo uma preocupação maior com a reflexão, conscientização e integração do raciocínio com o trabalho corporal, também podem ser entendidas como uma etapa preparatória para as improvisações livres, onde aspectos mais inconscientes do intérprete poderão vir à tona, além de elementos da imaginação e memória.

Referências bibliográficas

GELEWSKI, Rolf. Dança espontânea. In: Teatro Marília. *Programa das Danças Espontâneas*. Belo Horizonte–MG, maio de 1974.

_____. *Ver ouvir movimentar-se: dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança*. Salvador: Nós Editora, 1973.

LEONARDELLI, Patricia. *A memória como recriação do vivido - um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.