



UNICAMP



CONTATO IMPROVISAZÃO PARA A CENA: CAMINHOS E COMPOSIÇÕES POSSÍVEIS

Palavras-Chave: Cena da dança, Composição em tempo real, Contato improvisação, Improvisação em dança

Autoras:

LIDIANE MARQUES, DACO - UNICAMP

Prof.^a. SILVIA MARIA GERALDI (orientadora), DACO - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

A pesquisa, de caráter prático-teórico, focou-se na criação em dança a partir do diálogo entre o contato improvisação (CI) e a composição em tempo real. O objetivo principal foi investigar as possibilidades, limites e tensões da relação entre as duas abordagens quanto aos modos de operar, organizar e compor a cena improvisada na dança.

O CI é uma prática de dança com fortes bases nos estudos da Somática e das artes marciais, que revolucionou as relações corpo-gravidade e colocou o sentido do tato no centro do fazer. Destaco como pontos fundamentais: a relação com o peso, o sentir por meio da pele, a criação de movimentos por meio dos pontos de contato entre os corpos, a experimentação do movimento desde o interior do corpo, entre outros.

A partir de estudos iniciados como praticante em 2018 e como facilitadora em 2022, observei a existência de uma lacuna dentro da prática do CI no que tange sua entrada no contexto cênico, uma vez que tem sido muito mais realizada como dança social em *jams sessions* (sessões de improvisação) e como preparação corporal para outros resultados cênicos. No Brasil, ainda são poucos os grupos de artistas que se dedicam a pesquisar e criar obras cênicas que tragam o CI para a cena. Pode-se mencionar a paulistana *Cia Nova Dança 4*, nascida em 1996 no estúdio Nova Dança e atuante até hoje, sob a direção de pensamento corporal de Isabel Tica Lemos e direção artística de Cristiane Paoli Quito, companhia que se debruçou intensamente ao CI - dentre outras linguagens - levando-o para cena em diversos espetáculos. Também o *Núcleo Improvisação em Contato* (NIC / SP) como um grupo que desenvolve de forma consistente e sistemática tal pesquisa desde 2011. Além disso, também são escassas as publicações nacionais e estrangeiras que abordam o CI como linguagem cênica, priorizando sua discussão como ferramenta criativa.

METODOLOGIA:

A pesquisa prevê a articulação entre teoria e prática, com a finalidade de refletir sobre a criação em dança em diálogo com a bibliografia selecionada (textos, espetáculos/performances/vídeos) e com dados produzidos através de entrevistas. A pesquisa se deu em quatro partes: 1. Estudo teórico da bibliografia selecionada; 2. Entrevistas com três profissionais brasileiras/os inseridas/os nos contextos de criação cênica e do CI; 3. Estudo prático realizado em aulas de contato improvisação e composição em tempo real, pelo período de três meses, ministradas por mim para um Grupo de Prática, formado por pessoas com e sem experiência anterior em dança, que previu ainda uma demonstração pública do resultado do processo/pesquisa criativa; 4. Elaboração de uma análise, correlacionando prática e teoria e refletindo sobre os resultados alcançados.

Os principais autores com os quais dialoguei foram: o artista Steve Paxton, com diversas publicações na *Revista Contact Quarterly*; Cynthia Novack, estudiosa que aborda o contexto de desenvolvimento histórico-cultural do CI na obra *Sharing the dance* (1990); Hugo Leonardo, em diálogo com sua tese de doutorado, *Desabituação Compartilhada* (2014); e o livro de Diego Pizarro, *Contato-Improvisação no Brasil* (2022), que apresenta entrevistas com quinze artistas, referências em CI no Brasil. Quanto aos vídeos, as principais referências foram as performances realizadas pelo núcleo de

artistas criadoras/es do CI durante as décadas de 1970 e 80; e espetáculos das cias. paulistanas *Cia Nova Dança 4* e *Núcleo de Improvisação em Contato*.

As entrevistas foram realizadas com: 1) Camillo Vacalebri, natural da Itália e residente em Brasília/DF, bailarino e pesquisador, conviveu, estudou e dançou com a primeira geração de dançarinos (e criadores) do CI; 2) Isabel (Tica) Lemos, pioneira do movimento da nova dança nacional, considerada uma das introdutoras do CI no Brasil, bailarina fundadora da *Cia Nova Dança 4* com a qual criou diversas obras cênicas de improvisação, residente atualmente na BA; e 3) Ricardo Neves, dançarino que estudou com grandes referências do CI mundial e, atualmente, diretor do *Núcleo de Improvisação em Contato* (NIC) de São Paulo/SP, que, há mais de 10 anos, dedica-se à criação do CI para a cena/palco.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

As leituras iniciais revelaram, na origem do CI, sua ligação intrínseca com performances, já que seus criadores já eram artistas da dança, da dança-teatro, da improvisação e, por isso, estavam inseridos nos contextos artísticos, engajados em processos criativos, pesquisas e apresentações de espetáculos. Especialmente o dançarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton, criador do CI, na época da criação dessa dança, já recebia certa atenção da mídia e prestígio social por conta de outros trabalhos, especialmente com o Grand Union - grupo de dança improvisada, oriundo da companhia da dançarina estadunidense Yvonne Rainer, com sede na cidade de Nova York no período de 1970 a 1976, que destacou-se no contexto da dança pós-moderna e na criação da linguagem da improvisação. Paxton recebia convites para performar em diversos lugares e, dessa maneira, foi inevitável levar o CI para a cena, exercendo seu ofício de bailarino-performer e, também, promovendo a difusão da recém-criada forma de dança. As performances, nesse contexto inicial do CI, também objetivaram difundir a dança e inspirar/agregar novos praticantes. Como podemos notar nas palavras de Cynthia Novack:

Contato Improvisação, a um grau notável, trataria de conectar estas diferentes atividades da dança teatral e social, performance e trabalho corporal, combinando-as em uma forma singular. A estrutura social de sua prática e performance inicialmente não dividiu pessoas em performers e estudantes, dançarinos profissionais e dançarinos sociais. (Novack, 1990, p. 52, tradução própria)

No início da criação do CI, portanto, parecia não haver dúvidas, por parte daqueles que o criavam, quanto ao fato de que o CI pudesse ser performado, pudesse acontecer na cena. Assim como Hugo Leonardo da Silva (2014, p. 31), aqui assumirei a premissa de que o CI [também] é uma experiência artístico-estética, portanto, integrada/passível ao fazer artístico e à apreciação estética, já que parte considerável da sua comunidade de prática não a entende automaticamente como expressão cênica da dança:

[...] existem muitas questões no que diz respeito ao potencial cênico do Contato Improvisação com as quais ainda se ocupam essa comunidade de praticantes experientes, ainda que questionar esse potencial não tenha sido uma preocupação do grupo original e das primeiras pessoas engajadas, as quais estavam cientes de que operavam um experimento artístico que se relacionava com a vanguarda artística e com a tradição da dança teatral de então (Silva, 2014, p. 36).

No entanto, ao longo dos estudos, me deparei com diversos desafios e tensões do encontro do CI com a cena. Aparentemente, como também afirma Da Silva (2014), o CI é uma dança que foca na experiência como prioridade, inclusive em relação ao que se pode comunicar a possíveis espectadores.

Contato Improvisação é introvertido e é difícil comunicar a uma audiência a paisagem interna de sensações e responsividade dos performers. Isto é um dos maiores desafios de colocar o Contato Improvisação no palco: como nós comunicamos a rica tapeçaria de sensações, de escolhas e descobertas que estão sendo feitas, quando a maioria delas são experiências internas? (Keogh, 2008, p. 249 apud Silva, 2014, p. 37)

A estética própria do CI, portanto, parece tensionar-se com as exigências da cena performada. Tica Lemos, em sua entrevista para Diego Pizarro (Pizarro, 2022), afirma que o processo criativo dentro do CI se torna restrito em relação a outros processos criativos de improvisação, nos quais não estão em jogo as premissas e estéticas próprias do CI, já que, neste, o guia da dança passa a ser o toque e a criação se dá a partir desta escuta. Lemos ainda comenta como se daria parte do processo de assimilação dos fundamentos do CI para a posterior entrada no processo criativo mais propriamente: num primeiro momento, “As pessoas saem rolando pelo chão e você não consegue ver nada. Você não vê nem a forma do corpo nem a linha do movimento no espaço [...] é preciso se entregar totalmente para o sensorial e desencanar um pouco da forma [...]” (Pizarro, 2022, p. 70), afirmando que, num momento posterior, após essa estruturação básica sensorial, a pessoa passaria a ter técnica para o processo criativo. Ainda sobre esse desafio, Da Silva (2014) afirma que, no jogo-dança do CI, a configuração cênica é desafiante e fica comprometida quando os dançarinos perdem a sensação e focalizam no design.

Críticos, durante as décadas de 1970 e 80, questionaram o valor da performance artística do CI, como vemos no título da matéria publicada em 1983 no New York Times: “O Contato Improvisação é realmente dança?” (Laine, 1983, Section 2, p. 7, tradução própria). Na matéria, Paxton responde: “Como todas as novas formas, o contato pede ao público que olhe de uma forma muito diferente” (Laine, 1983, Section 2, p. 7, tradução própria). Paxton também responde a outro crítico em 1977:

O espectador está assistindo a pessoas reais pressionadas por eventos e tempo. É improvisação. [...] Olha-se diretamente para os performers e suas escolhas, reações e instintos, para o que acontece entre eles. [...] É uma arte de performance? Performance possui vários níveis de significado. Assim como arte (Paxton, 1997, p. 118, tradução própria).

A seguir, discuto alguns dos resultados alcançados nos três meses de trabalho com o Grupo de Prática, destacando os momentos mais desafiadores do percurso em diálogo com as consultas bibliográficas.

A experiência criativa com o Grupo de Prática

A experiência prática com o grupo permitiu-me vivenciar alguns desafios e possibilidades do encontro entre o CI e a criação cênica. O grupo era diverso, incluindo pessoas entre 19 e 65 anos, começou com 14 participantes e, na partilha final, efetivamente, 7 pessoas dançaram. Em sua maioria, os participantes não tinham experiência prévia com o CI nem com a cena, ainda que alguns deles tivessem experiência com práticas corporais diversas, incluindo outras danças. Inicialmente, os encontros focaram na apresentação dos fundamentos teóricos e práticos do CI e, pouco a pouco, foram apresentadas algumas estruturas de improvisação e de composição em tempo real.

Um dos desafios identificados junto aos participantes foi a dificuldade de adentrarem, propriamente, no processo criativo, permitindo-se abrir para pequenas dramaturgias e para a comunicação com a audiência sem desconectarem-se dos princípios que caracterizam o CI. Esses princípios incluem a escuta interna e do outro, a conexão com a terra e o peso, a realização de escolhas em tempo real, além de outras questões, como o zelo pela segurança de si e do parceiro. Jogar com todos esses componentes ao mesmo tempo é extremamente desafiador, convergindo para os desafios citados por Tica Lemos anteriormente.

Ao longo dos encontros, pude observar que, em momentos de improvisação mais aberta, frequentemente se perdiam os aspectos fundamentais do CI. Já quando a improvisação era estruturada com regras mais restritas, priorizando aspectos essenciais do CI, observava mais facilmente a presença desses fundamentos.

No processo criativo, buscamos ser honestos com os questionamentos, inquietações e reflexões surgidas, levando para o compartilhamento com o público justamente todo esse material que estava sendo vivenciado pelo grupo, especialmente por se caracterizar como um grupo de pesquisa em criação.

Evidenciamos a necessidade de mais tempo para aprofundarmo-nos na técnica do CI, de modo que ela pudesse se tornar um material, de fato, disponível e consistente para o bailarino na cena improvisada. Portanto, considero crucial ampliar o domínio da técnica do CI para que ela seja integrada, de forma eficaz, na prática cênica improvisada.

A investigação prática revelou-se, também, estar em estágio inicial, demandando um período mais extenso para ser plenamente desenvolvida.

CONCLUSÕES

Em entrevista cedida por Tica Lemos, conversamos sobre a questão de técnicas puras/puristas na relação com a cena. Na perspectiva da artista, ela entende o CI como uma técnica, assim como outras técnicas corporais, que poderia servir à criação cênica, ou seja, ser utilizada como material/recurso disponível para os artistas criadores.

O cara é capoeirista, você pode fazer uma capoeira dentro da performance? Pode, mas não é a roda de capoeira com um berimbau em que o jogo está ali, que os dois estão improvisando, mas ele pode usar todo o vocabulário dele. Ou a gente pode trazer: nós duas somos capoeiristas, então ali naquela cena a gente vai usar a vibe que a capoeira traz, que é esse misto de luta, esse misto de improvisação, esse misto de criatividade. A gente poderia usar qualquer técnica para facilitar a criação, entendeu? Mas é um espetáculo de ballet? Não. "-Ah, mas eu vi o cara fazer ballet". Eu posso usar ballet? Eu posso usar capoeira? Eu posso usar o contato? Você vai usar todo seu arsenal de bailarina. Posso usar o butoh? É um espetáculo de butoh? Não, mas naquela hora você se conecta com toda a vibe do que é o butoh. Então, nesse sentido, é um butoh purista? Se você chamar uma bailarina de butoh [e perguntar]: "- Isso é butoh?". Talvez possa ter até a liberdade poética. "-Nossa! A dança de vocês é tão contemporânea! Mas eu vi o butoh." Diferente de ser um "espetáculo de butoh" (Lemos, 2024).

Ricardo Neves destacou a questão fundamental da *sensação* presente no CI, enfatizando que o tempo da sensação é outro, mais lento, implicando a complexidade de compor em tempo real enquanto se escuta toda a sensorialidade do corpo próprio e dos outros com quem se dança. Ele também destaca a complexidade de revelar o que se sente estando em cena, como isso exige treinamento, prática e vulnerabilização, afirmando que, sem esse mostrar-se, não há como dialogar com uma audiência em improvisação. Nas palavras do artista:

É muito complexo, enquanto você sente, você compor. Porque a sensação, ela exige um ritmo sanguíneo mais lento; sempre que você quer sentir, você diminui a velocidade do que você está fazendo, você fecha o olho, você vai mais devagar, a sensação exige isso, é orgânico. Então, como é que você corre e sente o que você está fazendo? [...] E se você quiser esconder, a única coisa que o público não quer é isso, que você queira esconder dele o que você está sentindo, porque ele já viu, ele nem sabe o que está rolando, mas aí ele se entedia e olha pro outro lado: "- Essa pessoa não quer me mostrar nada, então vai pra casa dela fazer churrasco". Então é uma vulnerabilidade. E se mostrar vulnerável, poucas pessoas têm o estudo para isso, uma prática. [...] É muito complexo emocionalmente, mentalmente e fisicamente você ter a ousadia de comunicar o que você está sentindo e não julgar o que você está sentindo enquanto você está sentindo (Neves, 2024).

Neves não tem dúvidas de que seja possível que o CI aconteça na cena:

O CI nasceu em cena. É só ver como surgiu, o lance é que ele é tão terapêutico, e as pessoas estão tão sedentas e carentes pelo toque físico que virou um lugar muito terapêutico. E massa que seja. Só que ele é arte, desde sempre ele foi arte, ele não nasceu como terapia, ele pode ser usado como terapia, como o teatro é usado, o teatro não nasceu como terapia, nasceu como expressão artística, o CI nasceu como expressão artística (Neves, 2024).

Camillo Vacabile também percebe o CI como uma técnica e questiona o porquê de escolher o CI para estar em cena, refletindo sobre possíveis significados da expressão dançar CI:

CI é uma técnica. Podemos pensar: para que usar o CI na cena? CI requer um diálogo íntimo, muito facilmente mal interpretado. [...] no projeto "Disseminar Contato - Estação", a ideia era dançar CI nas estações de transporte público do Distrito Federal. De certa maneira, significa que nós estávamos representando o CI. Uma ideia, um estereótipo. E o que pode significar dançar CI? Pode significar dançar a técnica, dançar que sou a favor do poliamor, que sou contra os bombardeios na Palestina ou que teria

sido contra a guerra no Vietnã, o que significa dançar CI? Especialmente quando estamos escrevendo, estamos tratando o CI como uma entidade, a gente escreveu no projeto “dançar CI”. Dançar CI, que belo ato de fala! (Vacalebre, 2024).

A partir da minha experiência prática como bailarina e como facilitadora do Grupo de Prática dentro dessa pesquisa - que envolveu investigações com composição em tempo real e, portanto, exercícios de criação cênica - pude perceber como, enquanto se dança CI, é possível perder-se na sensação e na fisicalidade, ou ainda no diálogo a dois, esquecendo-se das demais pessoas presentes e, portanto, da composição e da audiência. A complexidade de gerenciar e estar permeável aos elementos fundamentais dentro da prática do CI e da composição ao mesmo tempo é notável. Quando acrescentamos, ainda, outras camadas dramáticas e estéticas, isso se complexifica ainda mais. De fato, senti a necessidade de maior amadurecimento dos bailarinos dentro da prática específica do CI e da improvisação para que, ao incluir o CI, se possa improvisar com mais consistência.

Fez muito sentido e, inclusive impulsionou a criação, a ideia trazida por Lemos: na criação, tudo é possível, desde que haja clareza dos interesses de pesquisa, do que se investiga, dos recortes e limites propostos, compreendendo que cada encontro estético gera um fazer outro, distinto, portanto, das estéticas originais. Parte da beleza da arte reside nisso, explorar novos encontros, novos caminhos, tensionar estéticas, éticas e encontrar possibilidades outras. Não uma conclusão, mas um caminho aberto, a ser trilhado, [re]conhecido e [re]criado.

BIBLIOGRAFIA

- NOVACK, Cynthia J. **Sharing the dance: Contact improvisation and American culture**. London: Univ of Wisconsin Press, 1990.
- PIZARRO, Diego. **Contato-Improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas**. Brasília, DF: Athalaia Gráfica e Editora, 2022.
- DA SILVA, Hugo Leonardo. **Desabituação compartilhada: Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem**. Valença, BA: Selo A Editora, 2014.
- PAXTON, Steve. Improvisação é...uma palavra... para algo... que não pode... manter um nome. **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook I**. Northampton MA: Contact Editions, 1997, p. 118.
- _____. There is currently some controversy in Canada: is Contact Improvisation a performance art? **Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook I**. Northampton MA: Contact Editions, 1997, p. 118.
- IS CONTACT Improvisation Performable? - A performance with commentary. 2015. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Martin Keogh. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YR2QCf5cL6Q>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- IS CONTACT improvisation really dance? **NY Times**, New York, July 3, 1983. Section 2, p. 7. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/07/03/arts/is-contact-improvisation-really-dance-by-barry-laine.html>. Acesso em: 28 fev. 2024.