



II CONEDU
CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

CORPO, IMPROVISAZÃO E COMPOSIÇÃO EM DANÇA- EDUCAÇÃO

Ronildo Júnior Ferreira Nóbrega

Universidade Federal de Campina Grande rjuniornobrega@live.com

Um aspecto do processo de aprendizagem em dança que permite a compreensão desta enquanto linguagem é a composição coreográfica. Não raro, nem de forma intencional, tal prática tem tradicionalmente se fundamentado na utilização de formas pré-fabricadas, sendo exemplo desta assertiva às danças codificadas. Uma abordagem mecânica desta forma de composição acaba por compreender o corpo como um instrumento, uma “máquina”, que se submete a técnica rígida, um determinado fim que lhe é em princípio alheio, de forma que a coreografia se estabelece de fora para dentro dos indivíduos. Este texto é uma exploração teórica acerca do corpo, físico, psíquico e social, no processo de composição coreográfica fundamentada na improvisação, entendida aqui enquanto fenômeno baseado na espontaneidade, assim como seu papel na formação do corpo cidadão.

Palavras-chave: improvisação, dança, dança-educação.

O termo dança-educação designa a educação através da dança, da arte. Seu exercício no âmbito escolar diz respeito a formação do cidadão e está diretamente ligada ao aprimoramento das “habilidades básicas, dos padrões fundamentais do movimento, no desenvolvimento das potencialidades humanas e sua relação com o mundo”. Este pensamento é bastante recente no que diz respeito ao contexto educacional brasileiro, de forma que a dança, fenômeno tão antigo quanto o próprio homem, esteve presente durante muito tempo na escola apenas de forma acessória, num evento festivo de fim de ano, por exemplo, ou exercendo papel auxiliar em aulas de educação física. Enquanto disciplina de caráter próprio, porém, a dança está:

(...) diretamente ligada ao movimento e a entender o movimento humano, partindo de sua exploração no próprio corpo e na observação dos demais, tendo propriedade para falar sobre o assunto, resulta numa



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

maior consciência do que pode o corpo, o que pode ser lido como um maior domínio corporal (SILVA, 2011).

Não obstante, a prática do ensino de dança, de forma geral, tem se pautado tradicionalmente na criação e desenvolvimento de técnicas codificadas como, por exemplo, passos pré-fabricados e coreografias prontas. Este acontecimento, resultante também de diversos outros fatores, está relacionado no Brasil a falta de uma efetiva política pública em relação a dança. Isabel Marques, pedagoga e pesquisadora em dança, interpreta tal atitude e utiliza-se de uma metáfora para designar as formas pré-estabelecidas e suas possíveis implicações ao corpo do indivíduos:

(...) do balé clássico ao hip hop, das danças da mídia ao flamenco, passando pelas manifestações de danças brasileiras, pelo jazz e pela dança contemporânea. Dependendo de como forem ensinadas, técnicas, passos e coreografias acabam por se tornar conchas prontas e fechadas que os alunos devem vestir e se acomodar dentro delas (MARQUES, 2013).

O processo educacional atrelado a esta concepção de corpo funciona em detrimento do processo criativo individual e pouco contribui para o estabelecimento de uma relação efetiva entre dança e sociedade. Débora Barreto, também pesquisadora em dança, em perspectiva contrária ao método mecânico, elabora a noção de escola-palco, um espaço educativo capaz de acolher a dança, possível através de atitudes, propostas pedagógicas a serem incorporadas no âmbito do conhecimento. Esta escola, em sua concepção:

(...) inaugura, com seus objetivos, a construção e a socialização de conhecimentos pela liberação da imaginação, da criação, respeitando a diversidade e preservando as particularidades de cada um destes conhecimentos, fornecendo estímulos à expressão e à comunicação entre as pessoas, valorizando a experiência humana no mundo. (Débora Barreto, 2004 apud Silva, 2011)

Barreto aponta quatro atitudes pedagógicas, a apreciação, a composição, a fruição e a improvisação. No que diz respeito a composição, também entendida como coreografia,



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

aspecto que pode ser definido como toda a forma corporal desenvolvida pelo dançarino durante uma dança, a autora propõe pensá-la como um momento de seleção das formas significativas provenientes da improvisação. O ato improvisacional, dentro de tal contexto significa a “liberação da imaginação”. Silva afirma por conseguinte que este ato significa a “descoberta de possibilidades com o corpo, mescla de impulso, deixar-se levar com a exteriorização de sentimentos e desejos”.

Segundo apontam Santinho e Oliveira, pesquisadoras em dança, a improvisação, no que diz respeito ao campo específico da criação artística, constitui fator integrante dos processos de criação e está presente na medida em que a arte relaciona-se intimamente à necessidade expressiva dos indivíduos criadores. Sobre a improvisação e o artista, as autoras descrevem:

(...) ainda desprovido dos posteriores refinamentos técnicos, ele se depara com sua matéria-prima bruta (constituída de seu suporte artístico somado às suas intenções artísticas), em pleno nascimento e, sem ter ainda como programar e pré-estabelecer o que será desenvolvido a partir de então, não lhe resta outra alternativa a não ser abrir-se às possibilidades que emanam daquele momento presente, que é algo inevitável no processo de criação de qualquer artista, em qualquer linguagem, visto que ele, embora possa ser posteriormente modificado, é inevitavelmente, em algum momento, concebido, sendo nesse instante de concepção que se estabelece uma relação intrínseca entre o artista e seu suporte, seus anseios e o tempo presente – o tempo real da criação, que pode ser considerado um momento de improvisação. (Santinho e Oliveira, 2013)

O ato improvisacional por conseguinte é um ato de espontaneidade, caracterizado pelo estado de prontidão do intérprete que, no momento do surgimento da ação, “traz ao corpo movimentos carregados de informações graças às inspirações do ‘aqui e agora’”. O indivíduo, no momento em que se movimenta em estado de improvisação, mergulha no plano máximo de sua potência corporal de forma que aspectos como memórias, sensações e imagens, aparecem na composição.



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

O improviso, diferente de uma composição que parte de formas pré-elaboradas, permite a origem do elemento coreográfico não só a partir *do corpo*, mas *no corpo* do educando de forma que a este último torna-se possível abordar seu próprio repertório corporal, físico, psíquico e social. Um exemplo de prática de composição coreográfica que tem origem no corpo foi desenvolvida por Pina Bausch, coreógrafa, dançarina e diretora alemã, em seu trabalho a frente da companhia Wuppertal Dança-Teatro.



Pina Bausch em Caffé Müller

Fonte: http://www.pina-bausch.de/stuecke/bilder/Cafe_Mueller/PP_MULLER_6.jpg

Desde 1973, ano em que assume a direção do ballet do teatro de Wuppertal, a coreógrafa alemã tem se destacado com uma obra que utiliza-se de todo potencial expressivo dos intérpretes. Seus espetáculos, responsáveis por revolucionar o campo das artes cênicas, incorpora elementos das diversas linguagens artísticas em uma abordagem incessante acerca das relações humanas. No que diz respeito ao processo de composição da coreografia, a partir de determinado momento, a diretora alemã passa questionar seus dançarinos acerca de assuntos como amor, por exemplo. O elenco por conseguinte responde tais questionamentos através de improvisações. Os laboratórios liderados pela diretora se tornaram um método



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

peculiar de composição. Caldeira, intérprete e pesquisadora em dança, descreve o processo criativo de Bausch, afirmando que ela:

Primeiro sugeria temas, depois selecionava partes do fluxo que acontecia ao seu redor dando-lhes forma: elaborava uma montagem... Para isso observava, observava e observava. Selecionava, recortava e montava os pedaços (CALDEIRA, 2010).

O propósito de Pina Bausch está relacionado a encontrar o impulso originário do movimento. Em suas próprias palavras ela revela não estar “(...) interessada tanto em como as pessoas se movem como ‘no que’ as move”. Para isso seus artistas improvisavam com intuito de habitarem o tema proposto, observando que “todas as perspectivas individuais apresentadas formavam um sistema ou um mundo de olhares que perspectivam o referido”. O corpo passa nesta perspectiva a participar de forma ampliada do processo, fazendo emergir no movimento sua memória corporal, de modo que não se submete a uma técnica rígida, ou a uma matriz narrativa pré-estabelecida em totalidade.

O intérprete, pré-disposto ao improviso, é também um indivíduo pronto a mergulhar em sua potência corporal e, dessa maneira, revelar seu próprio “eu”, a lembrar, redescobrir suas próprias histórias através da improvisação que tem também como característica a capacidade de despertar memórias, sensações e imagens que acabam emergindo em forma de movimento (NÓBREGA, 2015).

O improviso é, dentro deste processo, o mecanismo responsável por compreender o potencial corporal do indivíduo. Logo, pode-se afirmar que a construção o elemento construído a partir de uma contribuição que parte de dançarino – emoções, memória, etc. – constitui uma dança fundamentada na espontaneidade, de caráter psicológico e social.

O resultado do processo criativo de Bausch, no que diz respeito ao aspecto improvisacional, implica em uma composição coreográfica ampliada por parte do corpo do intérprete – em oposição a uma composição coreográfica fundamentada na reprodução de movimentos pré-existentes – que compreende entre outros aspectos, sua história, criatividade, emoção, etc. (NÓBREGA, 2015).



No âmbito da dança-educação, a relação da improvisação e da composição se configura como ferramentas importantes na formação do corpo cidadão. O ato improvisacional é importante por um número de diversas características, seu caráter de total entrega por parte dos indivíduos, por exemplo, permite que estes ampliem sua percepção a partir de experimentações, de forma que faz cair o que antes oferecia cobertura, segurança e algumas certezas. No que diz respeito a esta característica, o improviso permite ao improvisador se perceber em outras formas:

O corpo do improvisador que cria a dança no aqui-agora é um corpo mutante, que continuamente devém outro, assumindo provisoriamente novas formas em corporeidades diversas. Um tal corpo em estado de criação contínua abre-se às conexões virtuais imponderáveis e imprevisíveis que habitam o invisível, o plano microscópico da experiência, e é por elas afetado e modificado de forma não consciente - o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente (GOUVÊA, 2012).

Nesta perspectiva, o ato de composição, que pode ser compreendido também como o momento de execução da dança em si, está ligado diretamente ao corpo, físico, psíquico e social, dos indivíduos dançantes porque teve sua origem a partir dele, ao contrário de uma composição coreográfica que parte de uma técnica rígida. Parafraseando Marques, esta abordagem é responsável por estabelecer a diferença entre um corpo que *está comigo* de um corpo que *sou eu*. Logo, uma atividade educacional fundamentada nesta perspectiva opera em função da transformação dos indivíduos, de sua capacidade de se apropriar da dança para agir de forma crítica, da formação do corpo cidadão, capaz de escolher dançar, o que dançar e como dançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOUVÊA, Raquel Valente. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação.**



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000862246> Acesso em 3 de agosto de 2015.

MARQUES, Isabel A. **Notas sobre o corpo e o ensino de dança.** Caderno Pedagógico, 2011. <http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewArticle/75> Acesso em 3 de agosto de 2015.

MARQUES, Isabel A. **Corpo, dança e educação contemporânea.** Pro-Posições, 1998. <http://www.ceap.br/material/MAT21052014100704.pdf> Acesso em 26 de julho de 2015.

SILVA, Carla Kreutz de Oliveira. **A dança em cena: reflexões sobre a prática de dança no contexto escolar.** Caderno Pedagógico, Lajeado, 2011. <http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewFile/102/106> Acesso em 3 de agosto de 2015.

CALDEIRA, Solange. **A construção poética de Pina Bausch.** Revista Poiésis, 2010. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf Acesso em 18 de julho de 2015.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **Prática corporeoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade.** Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo. 2004. Acesso em 18 de julho de 2015 <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000310058&opt=1>

SANTINHO, Igabriela Di Donato Salvador; OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança.** Guarapuara, Unicentro, 2013.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro – Repetição e transformação.** São Paulo, Annablume, 2007.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.