

## Um ponto de vista sobre o movimento improvisado nos territórios da dança e do teatro

Marina Elias<sup>1</sup>

**Resumo:** O Movimento Improvisado vem se estabelecendo desde a modernidade como recurso de composição coreográfica e procedimento de ensino e aprofundamento nas artes cênicas. Este artigo discute especificidades do Movimento Improvisado que o singularizam, e cujos princípios podem ser pensados e legitimados no espaço de discussão em dança e nas artes cênicas em geral, na contemporaneidade. Este texto pretende problematizar o Movimento Improvisado inclusive como linguagem técnico-poética, tendo como principal referência teórico-criativa a proposição de *Movimento Total*, feita por José Gil.

**Palavras-chave:** Movimento, improvisação, dança, artes da cena.

**Abstract:** Since modernity, the Improvisational Movement has been establishing itself as a tool of composition and also as a teaching procedure in dance and theatre. This article discuss specificities of the Improvisational Movement, and some principles that can be conceived and legitimated in the discussion of dance and performing arts in general nowadays. This paper intends to discuss the Improvisational Movement through some propositions made by Jose Gil.

**Keywords::** Movement, improvisation, dance, performing art.

*No começo era o movimento [...] Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos.*  
(José Gil)

*Não interessa como você se move, mas o que te move.*  
(Pina Bausch)

Improvisar um movimento não é uma ação vaga, não é fazer algo partindo do nada e sem nada. É impossível uma improvisação (seja ela liderada pelo movimento ou pela palavra) partir de lugar nenhum, pois mesmo sem um tema ou estímulo específicos, ela parte do próprio improvisador em criação, e aí há jogo: jogo no *rizoma criação* o qual faz

---

<sup>1</sup> Atriz, diretora e pesquisadora das artes da cena. Profa. Dra. do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora e Mestre e Artes pela UNICAMP. Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. Diretora Artística da Cia. SeisAcessos (SP), a qual desenvolve uma pesquisa aprofundada sobre/ no improvisador e em improvisação. Concebeu e sistematizou o jogo improvisacional (*long-form impro*) *Zona do Improviso*.

também jogarem forças relacionais específicas e singulares em cada bailarino<sup>2</sup> ou atuator, tais como a imaginação, a memória, o pensamento, a percepção, os sentidos, as sensações, os afetos e perceptos, o movimento e a própria técnica. A exemplo da *Comedia Dell'Arte*, mesmo não sabendo para onde se vai, é preciso saber com **o que** se vai. Mas como não é possível ensaiar o movimento improvisado, faz-se possível potencializar e desenvolver o improvisador que irá criar este movimento. **O improvisador torna-se o próprio procedimento cênico através do qual o movimento será improvisado.**

Portanto, mesmo diante da impossibilidade de ensaiar o movimento improvisado como o bailarino faz com a coreografia, ele pode “treinar” aquilo que o fará fazer a cena, ou seja, ele próprio e seus procedimentos improvisacionais. Utilizando o termo “treinamento” esbarro em uma complexa discussão, e, por isso é importante que fique claro que quando falo em treinamento não estou me referindo ao treinamento físico codificado que busca atingir determinado resultado. A palavra treinamento está associada, no senso comum, a uma noção quase que militarista, de atividades direcionadas que buscam determinado fim, e esta prática não caberia ao contexto de discussão e investigação do movimento improvisado, nem tampouco ao ofício do artista da cena contemporânea em geral, e menos ainda ao do improvisador. Quando falo em “treinar” o improvisador não me refiro ao treinamento como um conjunto de exercícios a serem executados pelo corpo ou pela a mente, mas o **treinamento como criação de uma cultura do/ no próprio sujeito**. Parto do pressuposto de que o treinamento é uma formação, um espaço de invenções, descobertas, atravessamentos e transbordamentos que envolvem o sujeito improvisador em todas as suas instâncias: uma **buscação**, entendendo que **a busca não tem finalidade, ela já é uma ação em si**. O treinamento do bailarino improvisador não se reduz a um exercício físico, ele é processo de integração, transformação e criação **em** (e não para) si. O treinamento do improvisador não está a serviço da improvisação, ele dialoga, em fluxo rizomático, **com** ela. Isso significa que o treinamento não é veículo nem instrumento para atingir algum lugar ou resultado, ele é a “coisa” em si. No território do movimento improvisado, **treinar não é adestrar, e sim potencializar.**

---

<sup>2</sup> Neste artigo, opto por utilizar o termo bailarino, ampliando sua compreensão para além da prática do balé, e considerando-o como aquele que se insere no contexto de pluralidade das danças da contemporaneidade. Falarei ora do bailarino, ora do ator/ atuator, ora utilizarei o termo improvisador, mas em todos os casos estarei me referindo ao artista da cena, apenas elegendo estes termos distintos para fazer referências a especificidades da dança e do teatro. Porém, devo deixar claro ao leitor que o espaço da improvisação permite borrar estas fronteiras entre as linguagens nas artes da cena, então, neste texto, sempre que me refiro ao bailarino, aplica-se também à questão do ator e vice versa.

Em minha pesquisa de doutorado cheguei ao apontamento de que o território de criação do improvisador é constituído por cinco forças indivisíveis: pensamento, memória, imaginação, movimento e técnica, gerando assim uma *Cartografia de um Improvisador em Criação*, da qual estou destacando o movimento improvisado, para colocar uma lente de aumento e problematizá-lo neste texto. Há mais de 10 anos venho me dedicando ao estudo e experimentação do improvisador nos contextos do teatro e da dança, incluindo minhas pesquisas de mestrado<sup>3</sup> e doutorado<sup>4</sup> realizadas na UNICAMP, que sob diferentes perspectivas tiveram como temática principal a improvisação e o improvisador. Nestes anos passei por alguns procedimentos e laboratórios que contribuíram diretamente com as proposições que trago neste artigo, dentre os quais devo destacar o *Campo de Visão*<sup>5</sup>, exercício improvisacional e linguagem cênica proposto por Marcelo Lazzaratto<sup>6</sup>, e que inspirou e deu origem à *Zona do Improviso*, jogo de improvisação em formato longo, por mim sistematizado e com o qual venho trabalhando ininterruptamente desde 2006. Destaco também as experimentações práticas em laboratórios com a Cia SeisAcessos (SP) da qual sou diretora artística, e na disciplina *Fundamentos da Dança: Movimento*, por mim ministrada no curso de Bacharelado em Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, bem como a prática com os *Viewpoints*, e as recentes experiências como preparadora de improvisadores no Projeto Jogo Coreográfico (RJ), concebido e dirigido por Ligia Tourinho<sup>7</sup> e, por fim, as atividades com o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (DAC/ UFRJ) principalmente através dos laboratórios provocados por Renato Ferracini<sup>8</sup>. Estas atividades constituem um conjunto de práticas que refletido sob as perspectivas de José Gil (com contribuições de Deleuze e Novarina) sobre o movimento me conduzem às considerações e reflexões apresentadas neste artigo.

Um movimento improvisado não pode ser tecnicamente pensado ou coreografado, e o bailarino não tem a chance de “alinhar-se”, treinar, repetir, e até “ajustar” o movimento tal como deseja “mostrá-lo”. O movimento espontâneo e improvisado **acontece**

---

<sup>3</sup> ELIAS, Marina. *Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico/ poético do ator dançarino e para a criação cênica*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2007.

<sup>4</sup> ELIAS, Marina. *Cartografia de um Improvisador em Criação*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes. Unicamp, Campinas, 2011.

<sup>5</sup> Ver LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *Campo de Visão - Exercício e Linguagem Cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

<sup>6</sup> Ator e diretor teatral. Prof. Dr. do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. Diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico (SP).

<sup>7</sup> Atriz, diretora artística e coreógrafa. Profa. Dra. do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

<sup>8</sup> [www.renatoferracini.com.br](http://www.renatoferracini.com.br). Ator e pesquisador do LUME TEATRO. Prof. Dr. do curso de Pós-graduação em Artes da UNICAMP.

**somente enquanto está acontecendo.** E neste contexto, interessa menos o movimento, do que quem (ou o quê) motiva o movimento, menos a técnica mecânica do que a possibilidade de um movimento expressivo. Interessa sempre saber que o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida:

Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, **o problema não está na beleza do meu gesto.** Para mim, a questão é uma só: **será que o público viu a Lua?** (OIDA, 2001, 94. Grifos meus).

O bailarino não é o único responsável por “fazer o movimento”, o movimento é uma somatória entre aquilo que o bailarino faz movimentar e aquilo que o próprio movimento movimenta no bailarino. O bailarino “faz movimento” enquanto o próprio movimento o movimenta. O movimento acha (ou cria) seu sentido, em um paradoxal fluxo agente e reagente, afirmando e fazendo coexistir estas duas ações em um puro devir “sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo [...] fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil” (DELEUZE, 2009, p.1). Porque o movimento, para acontecer em devir, precisa do paradoxo. “[...] mais quente e mais frio vão sempre para frente e nunca permanecem, enquanto a quantidade definida é ponto de parada” (DELEUZE, 2009, p.2). Um sentido definido faz o movimento parar, ele é encerrado e finaliza suas possibilidades de *vir a ser*, mas “quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos e deslizam na linguagem dos acontecimentos” (DELEUZE, 2009, p.2), o movimento improvisado se cria e é criado em paradoxo e devir. Dizer que o movimento improvisado é um acontecimento paradoxal é dizer que ele faz coexistir ação e reação, causa e efeito, motivação e realização. Então, neste fluxo de fazer e deixar fazer, fazer e ser feito, o movimento se movimenta e se cria na corporeidade, isso indica que o movimento do bailarino não se restringe ao movimento de músculos, ossos e pele pelo espaço, e que o movimento não está a serviço de uma intenção qualquer. O movimento movimenta muitas outras **intensidades e forças invisíveis**. Não é um movimento no sentido da física, que por sua vez o determina como um deslocamento no espaço tempo de um ponto a outro, mas é um movimento que se convoca corporeidade e, portanto **acontece no potente encontro entre visibilidades e invisibilidades**.

O movimento vibra na materialidade do corpo, e, aparentemente, faz-se visível nela, mas ele é verdadeiramente gerado e “acontecido” em uma turbulência de forças constituintes do sujeito/ corporeidade, entre as quais, podemos destacar: imaginação, memória, pensamento e técnica. Sabemos que o movimento do bailarino não é um movimento puramente do corpo físico. Temos um corpo físico “aparente”, que é o próprio corpo orgânico, biológico, material, e o qual vamos chamar *corpo atual*. Mas não somos apenas matéria, existem invisibilidades que se manifestam em nosso *corpo atual* e que interferem diretamente em nossas práticas artísticas. Gil (1999) fala de um *corpo virtual*, que não é separado do físico, mas que o compõe e afeta. E este *corpo virtual* é na verdade uma multiplicidade de corpos virtuais que se formam e transformam constantemente, **habitando** o *corpo atual* do bailarino, e **compondo** assim, aquilo que vamos chamar de *corpo total*. Gil acrescenta:

Esse corpo prolonga na virtualidade o gesto **cuja seqüência não se vê mais no corpo empírico**, atual. Disso resulta não haver corpo único (como o "corpo próprio" da fenomenologia), mas **múltiplos corpos**. **O corpo do bailarino [...] é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais**. A unidade de movimento virtual (ou a unidade virtual de movimento) cria um espaço onde "se pode colocar tudo", espaço de coexistência e de consistência (GIL, 1999, p. 8. Grifos meus).

Então o *corpo virtual* é este espaço infinito e imanente no qual “tudo pode ser colocado”, como afirma Gil na citação acima. Um espaço no qual habitam os movimentos não movimentados, as imaginações não imaginadas, os pensamentos não pensados, as possibilidades e potências. O *corpo virtual* faz movimentar um *movimento virtual* (Gil, 2004), que é uma dimensão do movimento que não é aparente, e que apesar de real, existe na invisibilidade. Não estamos tratando de dimensões setorizadas, pois tudo isso se dá em um contexto maior, que é o da corporeidade, e, portanto, da imanência e totalidade, e não da transcendência e do dilaceramento. O *movimento virtual* vibra e existe na materialidade do *corpo total*, ele está apenas territorializado no *corpo virtual*. A dimensão do *movimento virtual* compõe com a dimensão do *movimento atual* aquilo que Gil (2004) chama de *movimento total*. O *movimento total* não é composto por duas realidades distintas, trata-se de uma realidade única, composta por duas dimensões igualmente reais (pois o virtual é tão real quanto o atual: ele existe, só que em uma dimensão intensiva).

Não devemos confundir o *movimento virtual* com um espaço de expressão ou representação de uma suposta emoção, nem tampouco com um lugar de comunicação de sentido. **O movimento virtual agrega intensidade e não intenção**. A intenção é

consequência, é leitura feita pelo público. Portanto, o movimento não quer **expressar** sentimento algum, ele quer fazer **circularem intensidades** conectando bailarino e espectador em uma **potência de comunicação não significada**, em um “corpo sem órgãos coletivo” (Artaud, 1999) ou em um único “corpo com buracos” (Novarina, 2005). **Porque o público não vai ver piruetas ou torções, não vai ver equilíbrios e sustentações, ele vai ver, no movimento, surgirem intensidades e presenças, e estas sim, o atravessarão** (e talvez por isso também, paradoxalmente, seja preciso “incorporar” a técnica e fazer sim as piruetas e torções, equilíbrios e sustentações. Uma coisa não exclui, mas agrega a outra).

[...] deixando de ser finalizado, o movimento não parte mais de um centro intencional, ou seja, de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que os quer exprimir de uma certa maneira. De fato, é a noção mesma do sujeito (ou de corpo-sujeito) que tende a desaparecer” (GIL, 1999, p. 2).

Como não há uma coreografia estabelecida de antemão, o bailarino que improvisa um movimento (lembrando que sempre que isso acontece, há também uma força – sobre a qual o bailarino não tem controle - agindo no sentido contrário, que é o próprio movimento movimentando o bailarino), deverá buscar **fissurar as coordenações físicas codificadas e memorizadas**, e, provocando um **transbordamento destes códigos, alargar limites e explorar movimentos possíveis ainda não explorados**. Porque é exatamente isso que o bailarino-improvisador vai fazer: nem coreografia, nem combinação improvisada de passos reconhecíveis, mas somente a possibilidade de, através de um movimento-não-intencional, **deixar os movimentos se fazerem e fazerem espaços**. Trata-se de uma **decomposição do movimento em multiplicidades**, a partir de uma **recusa** iniciada por Cunningham, de representações de movimento e **de todo “sentimento” ou motivação que não seja o próprio movimento**, pois o movimento pode, por si só, suscitar movimento, já que **“a emoção nasce do movimento, e não o contrário. [...] O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido”** (Gil, 1999, p. 10). Um movimento que tem seu sentido no próprio paradoxo de fazer e ser feito simultaneamente.

É comum vermos um bailarino querendo mostrar o sentido do movimento, só que quando ele tenta representar isso, acaba se esquecendo de “simplesmente”<sup>9</sup> fazer o movimento. **Ocupar-se do movimento (total) e não da interpretação do movimento**, recusando o movimento “embaraçado de sentido”, “grávido de sentido”, cheio de

---

<sup>9</sup> Simples aqui não quer dizer simplista. Na verdade, só é simples aquilo que foi maturado e trabalhado intensamente. A simplicidade não é complicada, mas é complexa.

significados e interpretações. Mesmo porque, a potência do movimento não é tensa e embaraçada, mas ao contrário: o movimento presente e orgânico é “desembaraçado” e “venta”. E isso nada tem a ver com qualidade de movimento, mas com atitude e estado, com uma possível ética do movimento. O movimento que passa pela interpretação, é um movimento dicotômico, realizado por um corpo e expressado por uma mente ou uma alma. Partimos da perspectiva da corporeidade e de um *corpo total*, um corpo imanente, portanto, tudo acontece junto, sem que haja dentro e fora, sujeito e objeto (ou objeto da interpretação de um sujeito).

[...] Digamos, simplesmente, que o corpo habitual, o corpo-organismo é formado de órgãos que impedem a livre circulação de energia. [...] Desembaraçar-se deles, constituir um outro corpo onde as **intensidades** possam ser levadas ao seu mais alto grau, tal é a tarefa do artista [...] **o plano de movimento imanente do bailarino** (GIL, 2004, p. 60. Grifo meu).

Trabalhar o movimento improvisado e espontâneo não exclui a aplicabilidade de uma técnica específica da dança ou do teatro, ao contrário, a técnica atua como um suporte criativo para o movimento improvisado. Destaco, portanto, a importância de o ator desenvolver suas habilidades técnicas específicas na dança e nas artes cênicas corporais em geral, e exercitar sua aptidão em aplicar suas potências corporais e vocais no momento do improviso de um movimento. Trata-se aqui, de potencializar o *movimento atual* (novamente ressalto: ele não existe separado de um *movimento virtual*, esta separação apenas existe para poder melhor localizar as duas dimensões). O *movimento atual* pode ser praticado objetivamente, para isso, por exemplo, o bailarino faz aulas de diferentes técnicas e linguagens da dança. Além disso, o ator pode trabalhar concretamente uma determinada musculatura, a voz, a resistência física, podendo inclusive perceber e medir os “resultados”. Porém, no *corpo virtual* esta não é uma ação possível. Não podemos nos preparar para o imprevisível e desconhecido, não podemos controlar o *movimento virtual*, pois ele é gerado no presente, na ação: **o movimento virtual não pode ser coreografado**, em nenhum contexto. Mesmo tratando-se de um movimento ensaiado, as **virtualidades deste movimento só acontecerão no instante da presentificação atual**.

Mas se o improvisador só se prepara tecnicamente (no sentido de treinamento de uma técnica específica), provavelmente vai acabar reduzindo sua composição coreográfica e gestual a uma determinada técnica, método ou sistema, e no momento do improviso dificilmente conseguirá criar fora desta estrutura, recorrendo sempre a movimentos aprendidos, codificados e talvez “adestrados”. Mas e o movimento espontâneo criado no

aqui agora? E o *corpo virtual*? Este é, e sempre será, um território desconhecido, não decifrável e surpreendente (assim como o corpo físico, claro). O *corpo virtual* não pode ser medido ou visto, e ao mesmo tempo, e paradoxalmente, faz parte do ofício do bailarino, “conhecê-lo” e exercitá-lo. É o *corpo virtual* que vai promover, no movimento, *virtualizações* que serão disparos criativos para o próprio movimento.

Pensemos o movimento enquanto **processo efêmero de desaceleração**. Quando o movimento acontece? E quando ele não acontece, para onde vai? Um corpo parado é um corpo em ausência de movimento? O movimento respira no corpo, o corpo respira em movimento, portanto não há existência corporal sem movimento, ele não pára nunca. Acontece que um movimento pode entrar em dois processos distintos de ação, que são respectivamente os de aceleração e desaceleração. O *movimento virtual* existe em aceleração intensa no interior dos corpos, mas quando ele aparece (ou atualiza-se) vibrando no atual dos corpos, entra em um processo de desaceleração, e dura um tempo determinado (enquanto inscreve-se visivelmente no espaço tempo), até que desacelera tanto e para... Mas não para... Parece que para... Mas em verdade, entra em desaceleração, e continua em “silêncio no fundo dos corpos” (GIL, 2004, p.13). **O repouso é uma ilusão, e a imobilidade apenas uma sensação**, elas não acontecem efetivamente senão em um corpo morto. O *corpo virtual* nos garante corpos dinâmicos em fluxo de movimento contínuo. A ausência do movimento é só aparente, pois o *movimento virtual* é um contínuo permanente. O repouso é movimento em desaceleração que, de tão desacelerado, não passa por um tempo mínimo de ser visto. O que vemos no bailarino não é o início e o fim de um movimento, mas o **movimento que é uma estabilidade momentânea de uma aceleração da corporeidade**. O movimento (improvisado ou não), não tem começo e nem fim, é um contínuo infinito, pois o seu começo é o fim do anterior e o seu fim já é o começo do próximo, ou seja, **o repouso do movimento é potencia virtual do próximo movimento ou virtualização do movimento atualizado antes dele**. O bailarino em movimento criativo, deve também buscar fazer silêncio e repouso em seu *corpo atual*, e promover o vazio do movimento, que é justamente aquilo que conecta o espaço no qual ele é realizado ao infinito de imagens e criações que o espectador pode fazer. **O bailarino não faz movimento no espaço, mas faz do espaço, movimento**: não cria o espaço para preenchê-lo com movimento, mas para **torná-lo** movimento. Este “silêncio” do corpo físico não se refere somente ao paradoxo do movimento estático, mas aos micromovimentos que podem ser gerados, e que afetam microvisibilidades e *virtualidades*, as quais, sabemos, são imprescindíveis em um contexto de improvisação.

a posição narcísica do bailarino não exige um «eu», mas um outro corpo (pelo menos) que se desprenda do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino, **enquanto dança cria duplos ou múltiplos virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento** (para Mary Wigman, dançar é produzir um duplo com o qual o bailarino dialoga). [...] É falso dizer que **«transportamos o nosso corpo»** como um peso que arrastamos sempre conosco. O peso do corpo constitui um outro paradoxo: se exige um esforço para o fazermos mexer-se, é também ele que transporta sem esforço através do espaço. [...] a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal (GIL, 2004, p. 56-57. Grifos meus).

Gil compreende o movimento como uma abertura do corpo para o espaço, uma abertura que não é metafórica, que é muito concreta. Através desta abertura, segundo Gil (2004), pode-se criar o plano de imanência da dança. Nesta perspectiva, a ação física e o movimento sensíveis se dão em um mesmo espaço real. Não faz sentido dividir o dentro e o fora do movimento. Como se dentro fosse sensível e fora fosse concreto. **As questões físicas são sensíveis, assim como as questões imagéticas são concretas.** Podemos pensar em um movimento de vibração e de potência dos microelementos e invisibilidades, que estão ali afetando e sendo afetados: gerando e (im)pulsionando o movimento concretamente inscrito no espaço tempo. Portanto, **quando alguém sugere um movimento leve, forte, contínuo ou descontínuo, não está apenas sugerindo o movimento visível, e sim uma modificação de microelementos celulares** (que por sua vez são os mesmos que compõem o mundo material: o ar, o chão, os objetos) **e forças virtuais reais.** Nesta perspectiva, e somando a ideia de uma corporeidade indivisível, é possível estabelecer um ponto no espaço como extensão invisível, mas real, do próprio corpo e do próprio movimento, e pensar, por exemplo, no ar ou em uma imagem simbólica como um ponto de apoio para o movimento.

Deleuze e Parnet (2004, p. 80) convocam-nos a “fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo”, que em nosso caso pode ser a ação de experimentar o movimento que em improvisação alarga os limites ordenados e funcionais do corpo organismo. O movimento improvisado não se limita ao espaço territorializado pela pele; **o bailarino deve buscar movimentar-se transbordando os limites de seu corpo organismo.** Deve recusar esta ideia de uma imagem fixa a respeito de si, que se forma na mente, e **transgredir ao encontro de uma imagem processual que se forma no próprio fazer-a-improvisação,** no próprio **movimentar-se.** Ao realizar um movimento, o bailarino pode formar, momentaneamente, a imagem que ele quiser de si. É como quando a criança entra para um jogo, ela “faz de conta” que seu corpo é aquilo que, de fato, está muito longe de poder, fisicamente, ser. Peça para uma criança improvisar ser um dinossauro; seus pequenos braços e pernas, fisicamente, não têm estrutura alguma que remeta ao

peso e às dimensões do dinossauro, porém, a qualidade que ela atribui ao movimento, somada à imagem corporal temporária que imediatamente se cria naquele ato próprio de movimentar-se, aliando-se à força da imaginação imanente, não deixarão qualquer um, principalmente a própria criança, duvidar de que é um dinossauro. A criança desconhece os limites das potências do corpo e do movimento, por isso experimenta, arrisca, acredita e evidentemente **transborda**, permitindo que reinvente com prontidão suas possibilidades e padrões de movimento. Se improvisamos os movimentos a partir dos limites que impomos a nós mesmos, dificilmente abriremos para uma experimentação das potências e micropotências do corpo. Pensamentos como “eu não tenho alongamento”, “não tenho equilíbrio”, “não tenho voz para cantar”, acabam muitas vezes sendo introjetados no bailarino ou no ateador (por observadores, por um coreógrafo, diretor ou por ele mesmo), e estas informações acabam fixando-se na imagem que o improvisador faz de si, de seu corpo material e imaterial, impedindo que ela se recrie e flexibilize a cada jogo. Todos têm um alongamento, a questão não é essa, a questão é **que** alongamento eu tenho, e que, portanto, me diferencia e singulariza enquanto bailarino. Igualmente não há uma voz boa ou ruim, há a **sua** voz, com potência de ser trabalhada técnica e poeticamente, justamente porque não existe um padrão comparativo. **Não se pode dançar com um corpo que não se tem (ou é). A improvisação se faz no improvisador e seu movimento se faz fazendo. A dança se faz no corpo que faz a dança.**

Olhando por uma perspectiva mais cartesiana e dicotômica, trabalhamos o movimento através de barreiras codificadamente impostas. Mas se olhamos pelo prisma da totalidade, da corporeidade, trabalhamos com **fronteiras d’água, que promovem espaços de encontro entre o visível e o invisível do movimento.** Por exemplo, o bailarino pode realizar um *battement tendu* como sendo (somente) um movimento codificado, que tem início e fim. Mas pode também pensá-lo como uma **progressão criativa.** É a diferença entre cumprir um caminho ou **criá-lo** (e recriá-lo a cada vez). O movimento deve ser um **movimento anatômico poético**, não um movimento mecanicista funcional e causal. O *battement tendu* pode ser encarado como um movimento a ser repetido pelo bailarino em um exercício de barra, ou pode ser encarado como um **processo de diferenciação nele próprio.** No primeiro caso, o bailarino realiza o movimento partindo de um ponto inicial, visando o ponto final, assim, ele reproduz o movimento codificado, podendo “cumprí-lo” ou não. Porém, se ele assume o *battement tendu* como um processo de diferenciação pela própria repetição, sem a busca por um ponto final pré-estabelecido e “situado” em determinado ponto no espaço, ou seja, se o bailarino se propõe ao *battement tendu* como uma multiplicidade dinâmica de diferentes intensidades e intencionalidades, então, o passo codificado em movimento, passa a **estar**

e não **ser** daquela forma; e cada *battement tendu* passa a ser um processo de improvisação. **Improvisar movimentos não é sinônimo de combinar diferentes passos em diferentes ordens, é reinventar o movimento expressivo “vazado” do passo, e neste sentido o improvisador é território ilimitado.**

Mas este território ilimitado do movimento improvisado pode ser estimulado, refinado, potencializado, especialmente em um contexto de linguagem técnico-poética espetacular. Aquele que improvisa um movimento deve se ocupar do “**o que**” ele faz, mas deve também sempre se fazer algumas outras perguntas, que funcionam como boias de apoio para que o movimento improvisado não vire qualquer coisa: “**onde** eu faço?” “**quanto tempo** dura o que eu faço?” “**como** eu faço?”. Tomemos como exemplo o espetáculo improvisado e interativo “Trânsito Livre”, da Cia SeisAcessos (SP), do qual sou diretora artística. Neste trabalho o público faz perguntas que são utilizadas como temas para a criação do espetáculo, mas o improvisador não tem como objetivo responder as perguntas e nem traduzi-las em movimentos e palavras, a ideia é criar uma zona de possibilidades acerca dos conteúdos apresentados em cada pergunta. Para isso, fazemos um treinamento permanente de um recurso de jogo o qual chamamos *leitura espacial e de movimento das perguntas*, e que nesta nossa discussão pode ser tomado como um exemplo de procedimento de estimulação e potencialização do ilimitado território do movimento improvisado. Trata-se de ler cada pergunta através de suas possibilidades de investigação do movimento e exploração do espaço. Algumas perguntas chegam a sugerir determinado território de exploração de movimento, como por exemplo: “Por que minha vida está tão corrida?”, “E se eu tivesse super poderes?”, ou “Por que não perder a cabeça?” A *leitura de movimento das perguntas* contribui para que o improvisador, ao invés de “entrar e mostrar” o que sabe fazer, seja provocado a entrar buscando o que não sabe.

Entre os nove *viewpoints*<sup>10</sup> sistematizados por Bogart e Landau (2005), estão os *viewpoints* da *arquitetura* e da *forma*, com os quais podemos fazer uma analogia em relação à *leitura de movimento das perguntas*. No primeiro caso as autoras sugerem uma

---

<sup>10</sup> Na sistematização de Bogart e Landau (2005) nove *Viewpoints* (pontos de vista) norteiam a improvisação, são princípios que encaminham a composição cênica, e que servem como apoios para a improvisação. Os *viewpoints* são divididos em duas categorias: tempo e espaço, sendo: forma, arquitetura, topografia, relação espacial e gesto (*viewpoints* constituintes do espaço), e duração, andamento, resposta sinestésica, e repetição (*viewpoints* constituintes do tempo). É claro que estes são aspectos interseccionados e indivisíveis na improvisação, a separação é feita para que haja uma tomada de consciência sobre possíveis apoios aos quais o improvisador pode recorrer, e para que sejam explorados com maior profundidade e atenção. Os *viewpoints* atuam nos dois primeiros campos de atuação da improvisação, apresentados nesta tese: exercício e procedimento para criação.

pesquisa de movimento a partir das formas arquiteturais (massas, cores, luzes, sons, texturas) do espaço no qual a improvisação irá acontecer. Por exemplo, se o espaço possui em sua arquitetura formas arredondadas e escuras, janelas largas, um teto com formas pontiagudas, se o sol ilumina uma parte do espaço etc., isso pode inspirar, provocar, ser tema ou ponto de partida para o movimento do improvisador pelo espaço. Assim também, em “Trânsito Livre” o improvisador busca a “arquitetura das perguntas”, sempre se fazendo o questionamento: “que tipo de movimento esta pergunta me provoca?”. Já o *viewpoint* da *forma* estimula o bailarino ou ateador a investigar as formas possíveis em seu próprio corpo e/ ou no encontro com os outros corpos; formas triangulares, circulares, quadradas etc., alargando seu repertório de movimento improvisado a partir de linhas que podem ser desenhadas nele mesmo. Explorar o movimento sob estas perspectivas, minimiza o psicologismo e a necessidade de correspondência somente com o sentido/ significado da pergunta, abrindo improvisadores e movimentos para uma relação mais direta, concreta e palpável com a criação, ampliando suas possibilidades de repertório: **tira o movimento do lugar da tradução de um sentido ou expressão de um sentimento** provocado pela pergunta. Outras perguntas podem sugerir além do movimento uma organização deste movimento no espaço, como por exemplo: “Será que a terra é mesmo redonda?”, “Qual caminho seguir?”, ou “O fato de eu discordar de vocês faz de mim um solitário?”, operando espaços, por exemplo, circulares, aglomerados, lineares etc. Outra indicação que as perguntas podem trazer e que potencializam a pesquisa do movimento improvisado é a **problematização deste movimento**, o conflito, a proposição de movimentos que são, pela lógica, impossíveis de serem realizados. Peça para um bailarino improvisar, por exemplo, um movimento lento e rápido ao mesmo tempo, ou forte e leve ao mesmo tempo: **o movimento impossível revela desdobramentos extremamente criativos**. Ainda na analogia com os *viewpoints*, dois outros podem ser pensados na *leitura espacial da pergunta* em “Trânsito Livre”: o da *relação espacial* e o da *topografia*. O primeiro diz respeito às distâncias que se criam entre um improvisador e outro, motivando o bailarino a sempre se fazer a pergunta: “**onde** eu improviso este movimento”, assumindo que esta é uma escolha consciente e significativa, e que o lugar onde ele se coloca no espaço, diz muito sobre o movimento que será improvisado. Faz parte do treinamento do movimento improvisado o cuidado com o “onde” ele acontece. Já o *viewpoint* da *topografia* é o olhar do pássaro, um olhar de cima, que mapeia o espaço e os desenhos que vão se configurando nele (levando em conta um outro *viewpoint* que é o a *duração* dos espaços criados, processando “quanto tempo” uma determinada ocupação espacial dura), provocando os improvisadores a criar **contrastes e conflitos espaciais**, provocando-os a **problematizar o espaço, e problematizando o espaço**,

**problematizarem o conteúdo: as relações humanas** contidas nas perguntas. Em cena, (e tratando-se não só do espaço) o contraste é sempre mais potente que a harmonia. Os improvisadores realizam a *leitura espacial* de cada pergunta, explorando criativamente o que cada uma delas pode sugerir: espaços circulares, amplos ou reduzidos, contrastes entre coletivo e individual, movimentos lentos ou súbitos, contidos ou livres, leves ou fortes, aglomerações e distanciamentos e assim por diante. Tanto com o espaço quanto com o movimento, o improvisador deve buscar um **diálogo que foge de zonas confortáveis**, de zonas cinzentas, quer dizer, evitar o “mais ou menos” e buscar os extremos, as bordas, os limites, as **potências conflituosas espaciais e de movimento**.

Quando o movimento improvisado se configura como uma ação coletiva, novos focos de atenção podem ser destacados, e entre eles ressaltado a necessidade de exercitar e ampliar a escuta e conexão, permitindo que os movimentos e conseqüentemente os espaços improvisados se estabeleçam como um único jogo construído coletivamente, e não uma junção de indivíduos ensimesmados improvisando no mesmo espaço-tempo. Isso não significa criar um espaço harmônico ou controlado de improvisação, pois conflitos e problematizações podem e devem habitar este lugar de conexão coletiva, contanto que esta seja sempre uma ação compartilhada entre as singularidades que compõem o grupo. Pensar o movimento improvisado no coletivo coloca uma lente de aumento em uma outra questão que é a de ter que “ter ideias” e necessariamente fazer proposições. **Improvisar um movimento não significa ter que fazer alguma coisa**. Estamos sempre querendo fazer algo, ficar parados nos dá a sensação de perda de tempo, e em cena, se não fazemos algo parecemos pouco criativos ou ativos. Claro, não há como sustentarmos neste mundo contemporâneo, se não estivermos constantemente **fazendo**. Há uma necessidade apetrechada ao sujeito que é justamente a de fazer alguma coisa.

Porque a vida, senhores, dá muito que fazer. E assim o homem faz sua comida, faz seu ofício, faz negócios, faz ciência, faz paciência, isto é, espera, que é “fazer tempo”, faz... que faz e se faz... ilusões. **A vida é um onímodo fazer**. [...] Por isso, senhores, a vida – o Homem – se esforçou sempre em **acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer**, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em **deixar de fazer** tudo o mais que fazemos seriamente. **Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é... jogar**” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 53 e 55. Grifos meu).

Improvisar é jogar, e jogar é um atributo da vida, a humanidade e a natureza já estabelecem em si e permanentemente, um contexto de jogo sendo a própria vida um jogo. Quando um bailarino ou ator se propõe ao movimento improvisado, não significa que ele deva entrar em cena e mostrar aquilo que sabe fazer, principalmente se

esta for uma ação coletiva. Ao contrário, ele deve colocar-se disponível e aberto aos encontros, afetamentos e atravessamentos que irão motivar e fazer movimento: trata-se mais de uma “desaço”:

[...] **O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa.** Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. **Sem partitura, sem percurso obrigatório [...] o ator só comete desaço. Não há nada para ser representado. O bom ator sabe muito bem que apenas a sua ausência é espetacular.** O ator está pronunciando desaparecimento atrás de desaparecimento. [...] O ator que progride quer dizer que sabe recuar de verdade (...) **pratica o vazio cada vez mais.** Louis de Funès declarava no final de sua vida: “pratiquei o vazio durante minha vida toda, diante de todos.” Ele queria abrir uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a **entrar saindo** (NOVARINA, 2005, p. 37, 45, 47. Grifos meus).

Quando Novarina sugere que o ator “faça coisa alguma”, não está sugerindo a ausência de ação, ele está, contrariamente, **definindo como ação, o estado de disponibilidade para os encontros e afetos.** Ao invés de “fazer alguma coisa”, **“não fazer nada” é estar em condição de afetar-se, que já é muita coisa.**

Muitas vezes, na pressa ou ansiedade em “fazer a improvisação”, os improvisadores “fazem movimento”, “fazem textos”, “fazem canções”, “fazem personagens” e perdem a chance de compor imagens, silêncios, pausas e estados, operando suspensões, deslocamentos e afetamentos. Ao praticar o movimento improvisado coletivo, é preciso promover para o improvisador um espaço de encontros, no qual ele possa “simplesmente” **estar**, permitindo que as ações do coletivo e o próprio estímulo dado para o jogo improvisacional (se houver) o atravessem e o provoquem a agir. **“Ter ideias” passa a ser sinônimo de deixar reverberar um fluxo criativo contínuo que transita livremente entre singularidades e coletivos, conectando todas as propostas em um único jogo.** Fazer “coisa alguma”, não significa entrar e esperar, mas entrar poroso, **ativo e passivo, agente e reagente.** O improvisador torna-se poroso ao coletivo e também ao público, se for o caso, percebendo-os em suas ações e microreações, e jogando também com elas. **Não é (somente) o improvisador que faz a improvisação/ movimento, mas também a improvisação/ movimento que se faz no improvisador.**

Em sua “Carta aos Atores”, Novarina (2002) fala sobre a necessidade de fazer da cena um “buraco vazio”: um espaço-potência que não pretende nada, a não ser estar ali, em possibilidade, em condição de vir a ser. **Criar o buraco não para preenchê-lo, mas para estar nele e estando, ser buraco.** Este vazio se refere tanto ao improvisador que, como dissemos, **não irá interpretar ou representar** coisa alguma, quanto ao movimento que também **não irá comunicar ou traduzir** qualquer coisa. Novarina (2005, p. 22) fala que

atores e atrizes são seres “fortemente vaginados”, que não irão “apontar” nada, que não atuarão com seu “troço teso”, mas aqueles que “vaginando”, criarão o buraco, pois, aquele que está em cena não é um ser da intenção ou da representação, “não se trata de representar, mas de **se gastar. É preciso atores de intensidade, não de intenção**” (NOVARINA, 2005, p. 17). O improvisador não vai preencher nada, ao contrário vai **inventar e ser** o vazio no qual todo o movimento se fará, e no qual veremos, enfim, o improvisador não compor, mas **se decompor e se gastar em movimento improvisado**.

## Referências

ARTAUD, ANTONIN. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Wille; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. 5 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, GILLES e PARNET, CLAIRE. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

GIL, Jose. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Corpo do Bailarino*. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari, em abril de 1999.

NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores*. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. *O Ator Invisível*. Editora Beca, 2001.

Recebido em 13/05/2011.  
Aceito em 06/07/2011.