

PROCESSO DE CRIAÇÃO, INTERAÇÃO E IMPROVISAÇÃO: COLHENDO POSSIBILIDADES

Priscila de Moraes⁵⁰

Rosemeri Rocha⁵¹

Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

O presente artigo é resultado da pesquisa desenvolvida pela autora no Programa de Iniciação Científica da FAP 2010/2011 e apresenta as conclusões decorrentes da experiência teórico-prática de reconfiguração e reflexão sobre a obra *Concerto para corpo e violão*, criada por Priscila de Moraes e Daniel Amaral, que dialoga com os conceitos de processo de criação em redes de conexão abordados pela pesquisadora Cecília Salles e com as explicações de Cleide Martins sobre improvisação como forma de organização comunicativa da dança.

Palavras-chave: matrizes geradoras, projeto poético, restritores, redes em construção, improvisação.

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz os resultados finais obtidos na pesquisa intitulada *Dança e Música: processo de criação compartilhada* desenvolvida por Priscila de Moraes e Daniel Amaral⁵² no Programa de Iniciação Científica da FAP no período de agosto de 2010 a julho de 2011.

O percurso criativo compartilhado por esses dois artistas-pesquisadores, em 2010, em busca da reconfiguração e continuidade da obra *Concerto para corpo e violão* e os desdobramentos individuais colhidos pelos artistas pesquisadores são os geradores da reflexão aqui apresentada que visa problematizar alguns itens do

95

⁵⁰ Priscila de Moraes é graduanda do curso de Bacharelado em Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Bolsista do Programa de Iniciação Científica da FAP 2010/2011 onde desenvolve pesquisa em colaboração com Daniel Amaral com a temática Dança e Música: processo de criação compartilhada. É intérprete-criadora do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP.

⁵¹ Rosemeri Rocha é doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA. Professora da graduação em Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Diretora do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP.

⁵² Daniel Amaral é graduando do curso de Bacharelado em Música Popular da Faculdade de Artes do Paraná. Voluntário do Programa de Iniciação Científica da FAP 2010/2011 onde desenvolve pesquisa em colaboração com Priscila de Moraes com a temática *Dança e Música: processo de criação compartilhada*. É violonista do Projeto Omundô: música dos povos da FAP.

vocabulário desenvolvido pela pesquisadora e crítica genética Cecília Almeida Salles⁵³, acerca de processos criativos – serão eles matrizes geradoras, restrição, projeto poético e redes em construção – e apontar as escolhas e correspondentes consequências surgidas da pesquisa prática desenvolvida. Destaca-se a improvisação, explicada aqui à luz de Cleide Martins⁵⁴, como escolha para investigação processual e forma das linguagens artísticas envolvidas comunicarem em cena.

O percurso criativo desses artistas-pesquisadores que se propuseram a compartilhar a criação de uma obra possibilitou a reflexão sobre processo de criação, interação de estímulos, modo de acessar movimentos e sons em exercícios investigativos compartilhados, modo de comunicar em dança e música, etc. Da experiência prática de reconfiguração e continuidade da obra *Concerto para corpo e violão* e da pesquisa teórica e confirmação prática sobre processo de criação foi possível reconhecer os desdobramentos coletivos e a ampliação do projeto poético individual dos envolvidos.

PROCESSO DE CRIAÇÃO EM REDES DE

O objetivo inicial do projeto era identificar e investigar um modo diferenciado das linguagens dança e música se relacionarem compartilhando processos de criação. Salles (1998) argumenta que é necessidade dos próprios artistas desenvolverem trabalhos coletivos e que esses são “impulsionadores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e conseqüentemente uma potencialização de possibilidades.” (p.51). Sob a orientação da Prof^a. Ms^a. Rosemeri Rocha e à luz de sua própria tese de mestrado⁵⁵ (2008) – em que propõe a análise dos procedimentos de revisitação e reconfiguração das obras do Grupo de Dança da FAP criadas entre 2000 e 2006 sob sua direção – tivemos o direcionamento de visitar um processo criativo pelo qual já havíamos passado para identificar essas nossas questões. Dessa forma partimos da compreensão de que é possível o artista se aproximar de seu projeto poético –

⁵³ Cecília Almeida Salles é professora do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP e coordenadora do Centro de Estudos em Crítica Genética.

⁵⁴ Cleide Martins é doutora em Comunicação e Semiótica pelo programa de Pós-Graduação da PUC/SP, pesquisadora em dança, bailarina e consultora do espaço de dança Musicanoar.

⁵⁵ SILVA, Rosemeri Rocha. *SPIN, a velocidade da partícula: Procedimentos de criação em Dança Contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná*. Salvador: PPGAC – UFBA, 2008.

conceito que será discutido mais adiante – revisitando seu próprio processo, pois uma obra carrega todo seu percurso.

A reconfiguração de *Concerto para corpo e violão* partiu da identificação de suas matrizes geradoras. Esse conceito é aqui entendido, segundo Cecília Salles (2006) em sua obra *Redes da Criação*, como as singularidades processuais que mostram “as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra” (p. 125). Iniciou-se a pesquisa, então, examinando e refletindo sobre essas matrizes isso possibilitou compreender a lógica que regia o processo compartilhado que resultou na obra.

Após isso, sobre a restrição produtiva de escolher apenas alguns procedimentos corporais e alguns elementos musicais recolhidos na primeira etapa da pesquisa para serem investigados novamente, os artistas pesquisadores retomaram as experimentações a partir do mesmo tema ou assunto que pretendiam comunicar. O conceito de restrição, também explicado a partir de Salles (1998), é entendido como momentos de manutenção e exclusão de informações que surgem durante o processo da necessidade de existência de restritores que gerem produtividade.

Destacaram-se como matrizes geradoras: o estímulo sonoro de *Prelúdio em Dó Menor* e *Prelúdio Saudade*, duas peças para violão solo do compositor paraguaio Agustin Barrios⁵⁶, a temática de dos sonetos *Eu* e *Neurastenia* da poetisa portuguesa Florbela Espanca⁵⁷, algumas ações de movimento – tensão nos joelhos e tornozelos e desequilíbrio a partir da instabilidade do tronco – e alguns acordes musicais. O procedimento escolhido para a experimentação desses elementos foi a improvisação num processo compartilhado de estímulo mútuo. A improvisação foi o procedimento adotado em todo o percurso de investigação e criação, estando também presente em cena, durante a apresentação da obra que, mesmo com ações estabelecidas, se compõe em tempo real.

Rose Rocha nos fala que “A importância de focalizar as matrizes geradoras está não só como um meio de iniciar uma pesquisa investigativa, mas, também como forma

⁵⁶ Agustin Barrios Mangoré (1885-1944) foi violonista, poeta e compositor.

⁵⁷ Florbela d'Alma da Conceição Espanca (1894-1930) foi escritora e poetisa; umas das primeiras mulheres a frequentar a faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

de iniciar um diálogo entre os sistemas envolvidos no processo de criação.” (2008, p.42). O próprio criador se aproximar de seu processo de criação é uma forma dele conhecer, tocar e manipular seu projeto geral de arte. Exatamente isso que foi alcançado com a reconfiguração de *Concerto para corpo e violão*: a identificação do projeto poético coletivo que unia os artistas das duas linguagens na criação e seus desdobramentos individuais.

[...] muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 1998, p.33)

Sobre o conceito de projeto poético, Cecília Salles (1998) afirma que este é o projeto pessoal caracterizado pelos gostos e crenças singulares do artista que rege suas ações no movimento criador. Esse projeto mostra as questões mobilizadoras, as preferências estéticas e o contexto em que o artista está imerso.

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no „conteúdo“ das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 1998, p.39)

Com esse conceito percebe-se que o artista é movido por um propósito e move-se em sua direção na criação da obra de arte. Esse propósito funciona como um elemento direcionador do processo, uma tendência, um rumo não fixo, móvel e aberto para influências transformadoras que caracterizam o inacabamento da arte contemporânea. Como nos fala Salles, “o percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado.” (1998, p.27). Esse pensamento comprova que nenhuma obra surge apenas de um insight inicial, as tendências se inter-relacionam em redes de pensamento durante todo o percurso de um artista.

Entendendo a criação de uma obra de arte como redes em construção descritas por Cecília Salles como “estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento, eventualmente modelizável” (2006, p. 23) e relacionando esse entendimento com a pesquisa aqui descrita, temos o processo de criação compartilhado pelos proponentes como a interação dos elementos dança e música variando de acordo com as escolhas surgidas durante todo o desenvolvimento da pesquisa, pois sobre essa variação ainda nos fala Salles:

As interações, como vimos, são responsáveis pela proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. (2006, p. 27)

Ao trabalhar em processos colaborativos existem tendências coletivas que movem os artistas a objetivos comuns na criação, mas há, também, propósitos individuais que emergem da experiência. Ocorre assim a concretização de uma obra e a construção contínua, de caráter provisório, rumo ao projeto poético individual sempre em transformação devido às interconexões que podem acontecer entre o artista, sua obra e o entorno. Aceitar essa intervenção é admitir que o artista é sensível ao ambiente e às relações que está inserido. Pode-se afirmar, por isso, que *Concerto para corpo e violão* é a obra – produto artístico – e o modo dos artistas acessarem na prática processual as questões dessa pesquisa.

99

Através do processo de reconfiguração de *Concerto para corpo e violão* foi possível perceber que o trabalho com estímulos de outras linguagens, a improvisação como procedimento de investigação e forma de apresentar-se em cena faziam parte dos interesses estéticos individuais e da obra em questão. Mais adiante a questão da improvisação será abordada separadamente.

IMPROVISAÇÃO COMO ESCOLHA

A improvisação é entendida aqui como processo de comunicação em dança de um corpo que está em permanente troca de informações com o mundo. Dessa forma, a improvisação deixa de ser apenas uma ferramenta de investigação e criação do movimento para ser “a própria dança realizada no instante da sua execução”

(MARTINS, 2002, p. 13). Essa ideia é apresentada por Cleide Martins em *Improvisação Dança e Cognição: os processos de comunicação no corpo* (2002) que apresenta a dança, sob uma visão sistêmica, como um sistema complexo e aberto formado pelo corpo e pelo movimento em que a improvisação ocupa o lugar de possibilidade da dança se organizar. A Teoria Geral dos Sistemas é apresentada pela autora à luz do conceito de Mário Bunge que define sistema como:

Qualquer que seja o reino – conceitual ou concreto – um sistema pode ter uma composição definida, em ambiente definido e uma estrutura definida. A composição de um sistema é o conjunto de seus componentes; o ambiente, o conjunto de itens com os quais está vinculado; e a estrutura, as relações entre seus componentes bem como entre eles e o ambiente. (Bunge; 1979:4, *apud*. MARTINS, 2002, p. 15)

Para caracterizar a improvisação como organização de dança Cleide Martins afirma que:

Os movimentos são realizados pelo corpo que dança no momento de sua execução, mas sem obedecer a nenhuma seleção prévia de frases ou sequências de movimento, como nas coreografias. Neste caso, podemos acrescentar que o tempo para a aprendizagem da programação de movimento é substituído por um tempo para a aprendizagem da técnica de usar as informações do corpo em combinações que buscam evitar a repetição. A forma dessa dança deve emergir no momento da ação. (2002, p. 39)

100

Nesse tipo de organização ocorre a ação processual de componentes deterministas e não deterministas. Mesmo não sendo planejada linearmente como uma coreografia, são vários os fatores deterministas que emergem como restritores na improvisação: condições anatomofisiológicas, gramáticas que o dançarino carrega, estilo pessoal e hábitos, que podem até ser decorrentes da prática da própria técnica de improvisação. O diferencial desse determinismo é que está aberto para dialogar com componentes não deterministas vindos do entorno, os estímulos. Assim temos que “a improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não restrições” (MARTINS, 2002, p. 42). Martins ainda nos afirma que a “improvisação é dança menos ordenada, mas altamente organizada. Configura um modo de organizar as informações com finalidade comunicativa.” (2002, p.54).

Em 2009, quando *Concerto para corpo e violão* foi criado, escolheu-se trabalhar com movimentos tensionados, pois os artistas-pesquisadores entenderam que eles expressavam as mesmas sensações que o poema e a peça musical escolhidas como estímulo. A palavra escolhida para sintetizar a sensação dessas três linguagens foi “angustia”. A movimentação era sempre improvisada em tempo real tendo como referência essa palavra concomitantemente com a música improvisada. Quando a peça era tocada os movimentos eram sempre os mesmos, mas não coreografados, eles foram criados usando a improvisação como ferramenta de investigação: repetidas vezes ouviu-se a música, guiando-se pela palavra de referência e sensações do poema surgiram movimentos, os escolhidos eram refeitos até se configurarem numa partitura sem contagem estabelecida, as mudanças ocorriam pela audição de momentos da música.

Já em 2010 quando houve a reconfiguração e continuação da obra, a tensão somente nos tornozelos e joelhos, o equilíbrio precário e a angustia foram as matrizes geradoras escolhidas da observação da fase anterior para serem refeitas. Decidiu-se utilizar a improvisação em tempo real em toda a obra, então a movimentação sempre surgia em cena tendo como restrição obrigatória uma posição inicial estabelecida que gerava tensão nas pernas e conseqüentemente o desequilíbrio. Procurando se manter o mais próximo dessa posição, pois a insistência gerava sensação de angustia – o tema a ser comunicado –, os movimentos eram improvisados concomitantemente com a música improvisada e a peça, sentindo-a, se influenciando naturalmente, compartilhando a cena, mas não mais utilizando certos momentos seus para guiar mudanças na movimentação.

Para continuação outro soneto e outro prelúdio dos mesmos artistas foram escolhidos para servirem de estímulo, a palavra escolhida para essa segunda parte foi saudade. Da mesma forma que na primeira parte reconfigurada, foi utilizada a improvisação em tempo real e as restrições para a movimentação a partir dos novos estímulos foram desequilíbrio e recuperação em caminhadas tendo o movimento iniciado pela parte superior do tronco (plexo solar) com reverberação para os braços e cabeça. Novamente a relação com a música era de compartilhamento do momento da ação.

Trabalhar com improvisação em *Concerto para corpo e violão* era explorar a abertura para a interação simultânea entre bailarina e músico em tempo real com as restrições pré-estabelecidas de ações e tema. As ações corporais foram escolhidas, mas, durante a cena elas sofrem influência da música, da mesma forma que a peça musical e os sons da improvisação musical foram investigados antes, mas é sob a influência do movimento que ela atua. Confirma-se assim o que Cleide Martins nos diz em “Na situação de improvisação em dança, estamos lidando, em tempo real, com vários subsistemas em simultaneidade interativa.” (2002, p.104). Relacionando-se com isso ela ainda traz que “a improvisação possibilita ao sujeito/improvisador experimentar uma situação de desafio: fazer (e deixar-se fazer) novos arranjos a cada instante, o que não significa agir sem pensar e, portanto, produzir arranjos sem qualquer organização espaço-temporal” (2002, p.106).

A improvisação assim entendida foi escolhida por oportunizar um trabalho aberto a novas possibilidades de relações entre as linguagens, pois Martins afirma que “um sistema que é capaz de improvisar está mais apto a enfrentar uma situação nova.” (2002, p.42). Um elemento age sobre o outro dentro de um sistema, modificando seu comportamento e sua trajetória e se influenciando também, isso pode ser temporário ou permanente. Ao disponibilizar-se para uma experiência coletiva diferenciada o artista amplia suas possibilidades combinatórias, ou seja, suas informações para criação no corpo e na relação com o estímulo da outra linguagem.

Uma outra ocorrência da improvisação é que:

Na improvisação, pode ocorrer a construção de um repertório de movimentos no qual nem todos os movimentos são novos. O novo está na combinação entre os movimentos, seu contexto e na realização por parte dos dançarinos. (2002, p. 54)

Por isso afirma-se que *Concerto para corpo e violão* apresenta em cena os movimentos explorados no processo. Eles foram investigados, assimilados e relacionados com os estímulos disponíveis. A mesma situação de improvisação ocorre em cena, onde os artistas, dentro das possibilidades de suas linguagens estão em prontidão, abertos para a interação.

Martins acredita que “o corpo, ao realizar ações e movimentos na situação de improvisação pode conhecer, aprender e evoluir na relação que estabelece com o ambiente” (2002, p. 98). Ao improvisar o artista elabora conhecimento com suas ações, sendo essas ações uma forma desse artista se relacionar, a improvisação é relação entre sistemas – aqui artistas e suas linguagens específicas – é comunicação entre criadores e entre obra e espectador.

Conclui-se, juntamente com Cleide Martins, que “os novos arranjos e o processo combinatório de ações e movimentos produzidos na improvisação nos permitem conhecer e aprender com os nossos corpos.” (2002, p. 114). As escolhas no trabalho compartilhado se desdobraram como posicionamento individual do modo de criar em dança. A improvisação foi a forma encontrada de explorar a relação de compartilhamento de criação entre linguagens de naturezas diversas e tornou-se projeto poético em relação à investigação e criação do movimento particular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o intenso momento de revisitação da obra e sua reconfiguração, os artistas-pesquisadores passaram algum tempo pesquisando individualmente os assuntos que mais os interessavam. Foi assim que os temas abordados aqui foram estudados e se tornaram interesses particulares de desenvolvimento a partir da linguagem da dança especificamente. A experiência compartilhada oportunizou a realização de *Concerto para corpo e violão* de maneira mais madura e consciente, após seu estudo e, principalmente, oportunizou também o ganho de independência entre os artistas e deles com suas áreas específicas.

Funcionando como sistema aberto que troca informações e assim transforma as experiências vivenciadas em questões para investigação do movimento e criação em dança, o corpo constrói conhecimento a partir das relações tensionais surgidas no percurso criativo. Essas relações complexas entre criador e ações selecionadas envolvem resistência, flexibilidade e domínio. Acredita-se que essas qualidades só se alcançam com a prática e a experiência, mas deve-se lembrar que os resultantes são sempre provisórios, já que a modificação, como condição de estar vivo, é constante e os resultados de suas elaborações não são únicos, nem últimos, representam apenas um instante do processo ou em todo o percurso do artista.

O processo criativo do artista-pesquisador amplia toda sua produção e projeto poético. Assim também o estabelecimento de inúmeras conexões entre a dança e outras linguagens e entre dança e diferentes conceitos amplia toda a produção de conhecimento da própria dança. Novas abordagens desafiam e modificam as convenções.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Daniel; MORAIS, Priscila de. <www.movimentoesom.blogspot.com>
Acesso em: 21/07/11.

ESPANCA, Florbela. Eu. In: FARRA, Maria Lúcia Dal (org.). *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 133.

ESPANCA, Florbela. Neurastenia. In: FARRA, Maria Lúcia Dal (org.). *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 133.

MANGORÉ, Agustin Barrios. Prelúdio em Dó Menor. In: BENITES, Jesus (org.). *Music for Guitar 1: Agustin Barrios Mangoré* [s.l.]: Zen-On Music Company, 1977. Disponível em: <http://violaoerudito.blogspot.com/2007_10_01_archive.html>. Acesso em: 12/05/2010.

104

MANGORÉ, Agustin Barrios. Prelúdio Saudade. In: BENITES, Jesus (org.). *Music for Guitar 1: Agustin Barrios Mangoré* [s.l.]: Zen-On Music Company, 1977. Disponível em: <http://violaoerudito.blogspot.com/2007_10_01_archive.html>. Acesso em: 12/05/2010.

MARTINS, Cleide. *Improvisação Dança Cognição – Os Processos de Comunicação no Corpo*. São Paulo: PUC/SP, 2002.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. *Redes de Criação – Construção da obra de arte*. Vinhedo – SP: Horizonte, 2006.

SILVA, Rosemeri Rocha da. *SPIN, a velocidade da partícula: Procedimentos de criação em Dança Contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná*. Salvador: PPGAC – UFBA, 2008.