
O ATO COMPOSITIVO NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA: UMA RELAÇÃO ENTRE HÁBITOS E MUDANÇA DE HÁBITOS.

THE ATO COMPOSITIVO IN IMPROV ISAÇÃO IN DANCE: A RELATIONSHIP BETWEEN HABITS AND CHANGE OF HABITS

Mara Francischini Guerrero*

RESUMO: Improvisação é uma das diversas formas de composição em dança, que se difere pela característica processual de suas configurações. Há questões polêmicas e recorrentes que associam princípios da improvisação a liberdade de escolha, aspirando à ação livre de acordos e o decorrente surgimento do novo. Aqui são analisadas as restrições presentes na improvisação em dança, com propósito de investigar o campo de atuação do improvisador. Com base na noção de hábito proposta por Charles S. Peirce, são abordadas as relações entre hábito e mudança de hábito, como parâmetro para reflexão acerca de composição em improvisação. Podemos aferir que o campo de possibilidades do improvisador atua com certa autonomia entre mediações de signos e seus hábitos, e que a produção de novidade é uma relação que se dá por equivalência, entre regularidades e divergências.

PALAVRAS-CHAVES: improvisação; dança; composição; hábito.

ABSTRACT: Improvisation is one of the different manners of composing dance, which differs for the processing characteristic of its configurations. There are running over polemic questions that associate the principles of improvisation and freedom of choice, searching the free actions of agreements, and the current starting of the new. In this study, the shown restrictions in dance improvisation are analyzed, with the purpose to investigate the action fields of the improvisator. Based on the notion of the habits propose by Charles S. Peirce, the relation between habits and changing habits are referred, as the parameter to reflect about composition in improvisation. As a result, the field of possibilities of the improvisator acts with some autonomy between the signs and habits, and the production of new is a relation that is given through equivalence, between regularities and divergence.

KEYWORDS: improvisation, dance, composition, habit.

* Bolsista CAPES, Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Integra Projeto DR (www.dr.art.br)

IMPROVISAÇÃO - UMA FORMA DE COMPOSIÇÃO.

A improvisação é uma das diversas formas de composição em dança¹, que se difere pela característica processual em suas configurações. Pode ser definida, de um modo geral, como ocorrência que se obtém através de procedimentos que não apelam para combinação prévia de sua organização (incluindo movimentos e noções de composição constituintes da dança). Pode ser considerada uma ‘obra aberta’², cuja pesquisa, produção e apresentação se configuram na idéia de processualidade, entre replicações de regras transitórias e princípios de adaptabilidade nas tomadas de decisões em ‘tempo real’. Não existe uma obra ideal pré-elaborada, e sim uma composição organizada por possibilidades durante a própria ocorrência, indicando a imprevisibilidade e diversidade a qual é constituída.

A ‘imprevisibilidade’ observada, e experimentada pelo artista, em certo grau, tende a ser adotada como a principal característica da improvisação, que realiza modificações, de seqüências e encadeamentos motores, alterando, em tempo real, as relações com ambiente (pessoas, objetos, artefatos, pistas ambientais, informacionais, o ambiente cultural imediato, mediato). Uma vez que não existe uma receita a ser seguida, todos integrantes da composição atuam como autores dela, com certo grau de autonomia sobre seu processo, instaurando processo de co-autoria no tempo de atuação. Porém, há uma tendência em tratar improvisação como um grupo de formas indissociáveis, dentro de um campo subjetivo. A simples suposição de que ocorrências e encadeamentos imprevistos são as bases dos trabalhos em improvisação, garantindo liberdade de escolha ao improvisador e decorrente surgimento de novidade, ainda parece insuficiente para delinear os parâmetros de uma pesquisa sobre um fenômeno tão complexo.

¹ Pode-se assumir que composição em dança, de um modo geral, é uma organização entre arranjos de constituição espaço-temporal, que operam nas relações entre os componentes de uma ‘cena’, incluindo os agentes que dela participam. O campo de possibilidades de composição se restringe a padrões de relações ‘cênicas’, sobre qual entendimento de dança se constitui e como interagem com informações e agentes. Trata-se de uma noção generalizada de composição que abarca qualquer processo criativo de dança que resulte em algum tipo de organização ‘cênica’ (entre artistas, público e ambiente).

² ECO define ‘obra aberta’ como um modelo hipotético abstrato baseado “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante”. 2003; 22.

CAMPO DE POSSIBILIDADES DO IMPROVISADOR

A improvisação em dança é, muitas vezes, considerada como uma ‘terra sem regras’, onde há o pressuposto de uma erupção permanente de novidade e onde a liberdade passa a ser a garantia da produção do novo” (KATZ) ³.

Existem algumas questões sobre noções e aspectos característicos de processos de improvisação, recorrentes tanto no senso comum quanto entre atuantes na área, que a associam a liberdade de ação com predominância da falta de controle, sem manipulação de regras ou acordos e nem antecipações, aspirando à ação livre de acordos e o decorrente surgimento do novo, inusitado e surpreendente. Improvisação, dessa forma, é vista como possibilitadora de constantes bifurcações e emergências de padrões. Essas questões fundamentam o trabalho de vários improvisadores cujos interesses se concentram na liberdade e espontaneidade de ação e composição, cujo objetivo é surpreender constantemente artista e público com respostas imprevistas e bem encadeadas, como um campo de aparecimento do inusitado. Os improvisadores, que partem desse pressuposto, têm como foco a produção de novidade, onde suposta e ininterruptamente são selecionadas surpreendentes e imprevistas soluções durante o ato de dançar. Porém, parece que o problema não é tão generalizado e ilimitado como essas abordagens sugerem. Parece que não é simplesmente por se tratar de uma criação/concepção em tempo real, que a dança se configura com ampla margem para novos arranjos se organizarem, dentro de um campo inesperado e espontâneo, onde surpreendentes possibilidades se encadeiam. O campo de possibilidades nas tomadas de decisões do improvisador durante o ato de composição parece ser bem mais restrito e regular do que esse tratamento sugere.

A noção de possibilidade reflete o abandono da linearidade estática, e abre para as decisões pessoais, para a relação situacional, relações que implicam ação do tempo em processos de interação e adaptabilidade durante sua ocorrência (ECO, 2003). Pode-se

³ Em entrevista, não publicada, realizada por Cleide Martins em 2002, presente como citação no artigo “A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo” - publicado no Húmus 2.

então dizer, que improvisador é capaz de compor com certa autonomia, dentro de um campo de possibilidades, de forma não linear e instável que se reconfigura a cada situação, porém existem restrições notáveis nas possibilidades de ações do improvisador, que envolvem hábitos, estruturas anatômicas e fisiológicas, condições ambientais e automatismos motores atuando em diversas escalas temporais (MARTINS, 2002). O improvisador não tem condições de fazer tudo o que conhece, e tão pouco fazer o que não experimentou ainda, não tem condições de evitar os hábitos.

UMA RELAÇÃO ENTRE HÁBITOS E MUDANÇA DE HÁBITOS

“Parece-me que a função essencial de um signo é [...] estabelecer um hábito ou uma regra de acordo com a qual eles agirão numa dada ocasião” (CP, 8.332). Para Charles S. Peirce os hábitos são tendências adquiridas “para comportar-se de forma similar sob circunstâncias similares no futuro” (CP 5.487). Nem todos os hábitos estão associados a processos conscientes e também não se restringem a seres humanos. Os sistemas tendem a obedecer a regras, os hábitos são regras gerais, que agem na mediação entre signos e consolidam tendências e padrões. Existem os hábitos de crença, que nos faz agirmos de maneira adequada à situação apresentada, e de atos conscientes, associado à percepção (FARIAS, 1999).

O continuum entre matéria e mente implica a relação com hábito, pois se não existe pura matéria nem pura mente, não somos somente escravos de nossos hábitos, como um sistema fechado que não se relaciona, nem temos total plasticidade e adaptabilidade, trata-se de um jogo de relações entre hábitos (regularidades) e mudanças de hábitos (divergência ou bifurcação da regularidade). Uma rigidez excessiva paralisa o sistema, assim como uma plasticidade excessiva não cria coesão. Liberdade e coesão se relacionam com propósitos intencionais⁴.

⁴ Intencionalidade está relacionada às categorias cenopitagóricas de terceiridade, na semiótica peirceana, que é a mediação entre potencial, qualidade (primeiridade) e atualização/realização, diferença (secundidade). A terceiridade cria generalizações e a formação de hábitos. “É a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos.” (CP, 1.337/SS)

A tendência a adquirir hábitos é um princípio básico das coisas vivas, e se consolida pela sua própria ação. A mudança de hábitos pode ser vista como uma bifurcação que acontece nas relações e na constituição dos signos. Quanto mais estabilizados os hábitos, menos espontaneidade é encontrada em qualquer processo evolucionário. Quanto maior a diferença entre dois signos, mais instável torna-se o processo, o que favorece a mudança de hábito. Porém, durante ação do tempo, em sua tendência natural, a estabilização de hábitos se fortalece e a espontaneidade diminui.

O potencial do interprete se forma entre espontaneidade inicial e regularidade. Durante desenvolvimento da evolução ele tende a agir por hábitos, e sua liberdade transita entre essas insistências. O interprete em um sistema altamente estável age somente por regularidades, já em sistemas instáveis age entre hábitos e mudanças de hábitos, entre regularidades e divergências, em reorganizações das informações adquiridas com baixa tendência à espontaneidade e surpresa.

Hábito por si não pode produzir desenvolvimento, mudança --- “É a catástrofe, acidente, reação que traz o hábito para uma condição ativa e cria o ‘hábito de mudar hábitos’”⁵ (PEIRCE, 1976:142). Segundo Peirce, uma pessoa somente está apta a mudar de opinião quando adquirir hábitos para mudança de hábitos. Todo signo representa um processo de mudança e carrega essa possibilidade, a partir do momento que um sistema reconhece que a mudança é uma possibilidade, é sinal de que alguma regularidade existe nesse tipo de relação. A regularidade pode estar no fato em si, nas relações ou na estrutura organizativa, porém trata-se de algo reconhecível em algum nível. Por exemplo, as metáforas podem ser entendidas como estratégia para assimilação de novos conceitos, através da assimilação por analogias, pode ser vista como uma tática para mudança de hábito, entre outras funções. A abdução institui uma lógica que também pode ser vista como auxiliadora no processo de adquirir “hábito de mudança de hábito”, porque promove uma contínua atualização de conceitos e dá condições ao interpretante para construir novas conexões (KANKKUNEN, 2004). Ou seja, inclusive a mudança de hábito torna-se um hábito, e a liberdade do sistema se configura ao longo do tempo de existência cada vez mais entre reorganizações de informações regulares e/ou

⁵ “It is catastrophe, accident, reaction which brings habit into as active condition and creates a habit of changing habits”.

reconhecíveis em algum grau, do que na possibilidade de surgimento do novo, como algo totalmente espontâneo ao sistema.

LIBERDADE E NOVIDADE - RESTRIÇÕES COMPOSITIVAS

A partir da relação entre hábitos como uma tendência adquirida, uma regularidade, podemos dizer que a improvisação opera na relação entre hábitos, incluindo a mudança dos mesmos. Os hábitos são as tendências que agem como atos conscientes e indicando uma maneira adequada de agir de acordo com contexto presente, que constituem, em certa medida, as condições e possibilidades de compor durante a improvisação.

A liberdade de escolha do improvisador se restringe ao seu campo de possibilidades, o que não depende tão somente de sua vontade, mas das mediações entre signos, em processo evolutivo. Existem propriedades coercivas agindo sobre campo de possibilidades, essas restrições indicam parâmetros para composição se organizar, onde a imprevisibilidade opera entre reorganizações dessas recorrências e possíveis quebras das mesmas. A espontaneidade desejada torna-se, então, uma estratégia compositiva almejada, e não um princípio auto-organizativo da improvisação.

A autonomia dos improvisadores exercida sobre composição não garante surgimento de novidade, porém a imprevisibilidade do processo favorece a reorganizações de informações. Novas configurações ou arranjos acontecem por quebra da regularidade, como algo que se depara com o que conhecemos e, a partir desse choque, consegue se rearranjar. Trata-se de uma relação de equivalência e similaridade, onde novos signos se assemelham a algo que já conhecemos para que sua assimilação e tradução se tornem possíveis.

Sempre que o funcionamento interno de uma nova coisa é bastante estranho ou complicado de se lidar diretamente, representamos quaisquer que sejam suas partes em termos de signos mais familiares. Desta forma, fazemos com que cada novidade pareça similar a algo comum. (NÖTH, 1998: 134-135).

A idéia de liberdade, geralmente, é associada como impulsionadora do surgimento da ‘novidade’. Porém, uma coisa é a liberdade exercida durante uma improvisação, onde o improvisador tem autonomia sobre processo e composição, e administra ocorrências inesperadas, outra coisa é a produção de novidade, como surgimento do totalmente inusitado e espontâneo. Vincular a idéia de surgimento e busca constante de novidade à improvisação direciona diversos processos e estudos de improvisação ao longo das últimas décadas. As noções de liberdade de ação e produção de novidade confundem autonomia com exercício do inusitado --- imprevisível --- como gerador de surpresa. A autonomia exercida pelo improvisador nada mais é do que a responsabilidade de atuar como co-autor da composição, onde cada integrante tem poder de decisão sobre ação e desenvolvimento da improvisação. Em propostas que não demarcam uma composição prévia as propostas se auto-organizam de acordo com afinidades e interesses de desenvolvimento, todos integrantes têm autonomia sobre o processo, intervindo sobre proposta em elaboração, isso dimensiona as características de co-autoria (entre artistas envolvidos) e de processo como forma de composição. Esses aspectos, autonomia dos artistas e condição processual, dimensionam a condição imprevista a qual a improvisação é submetida durante sua ocorrência, favorecendo a investigação em tempo real, porém não indicam as implicações sobre a constituição e relações operantes em sua realização, sobre amplitude possibilidades de atuação dos artistas.

A improvisação tenta redimensionar os hábitos em táticas que privilegiam a constante incorporação de diversos aspectos para composição, visto que trabalha com experimentos compostos em tempo real, e não com coreografias pré-determinadas, porém, não há garantia de que alguma mudança de hábito ocorrerá durante a improvisação, apenas existe uma explicitação dessa possibilidade e uma margem considerável para que arranjos inesperados surpreendam artistas e/ou público, que se configuram entre relações de tendências adquiridas (hábitos).

PORTANTO...

Tendemos a regularidade, porém a improvisação enfatiza a importância da mudança de hábitos, e para isso propõe táticas de movimento e composição da dança com objetivos de experimentar outras formas de organização. Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, designers conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam algumas propriedades, mas que com certa repetição e insistência algo se estabelece. A insistência cria hábitos e, nesse caso, por conta de seus objetivos e estratégias, esses experimentos, organizados entre procedimentos e táticas para movimento e composição, criam hábitos de mudança de hábitos, que seria o objetivo central de treinamentos assim como da improvisação em cena, na busca de novidade - quebra de regularidade.

Podemos dizer que a tendência dos improvisadores é de agir por insistências entre hábitos consolidados, onde a imprevisibilidade presente opera entre reorganizações dessas recorrências e possíveis bifurcações. A espontaneidade desejada é mais uma estratégia compositiva almejada, do que uma possibilidade. A novidade é uma relação que se dá por equivalência em um processo de reconhecimento e repetição. Pode-se dizer então, que a improvisação acontece entre regularidades e quebra de regularidade, em composições transitórias que interagem com campo de possibilidades em uma produção adaptativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANTI, Maria de Lourdes Cardeal. *Hábito: um texto de Charles Sanders Peirce*. Dissertação de Mestrado – Comunicação e Semiótica (PUC-SP), 1996.
- CARTER, Curtis. Improvisation in dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999. 58: 2.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo, Perspectiva. 9ª edição, 2003.
- FARIAS, Priscila L. Semiótica e Cognição: Os conceitos de hábito e mudança de hábito em C. S. Peirce. *Revista eletrônica Informação e Cognição*, 1999. 1 (1): pp. 12-16.

KANKKUNEN, Markku. *How to acquire “the habit of changing habits”: the marriage of Charles Peirce’s Semiotic Paradigm and Concept Mapping*. Disponível em: <http://cmc.ihmc.us/papers/cmc2004-109.pdf>. 2004

MARTINS, Cleide. *Improvisação, Dança, Cognição*. Tese de Doutorado – Comunicação e Semiótica (PUC-SP), 2002.

—. *A improvisação em dança: Um processo sistêmico e evolutivo*. *Húmus 2* Caxias do Sul / RS, 2007.

NELSON, Lisa. Before your. *Contact Quarterly*. 2004.27 (1): 20-26.

—. Composing, Communication, and the sense of imagination. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Scores. *Ballettanz*. 2006. Abril/06: 76-79.

NOË, Alva. Tuning the body. *Ballettanz*. 2006. April: pp. 74-79.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica. De Platão a Peirce*. Annablume. 1998.

NOVAK, Cynthia J. Some thoughts about dance improvisation. *Contact Quarterly*, 1997. 22 (1): pp. 17-20.

PAXTON, Steve. Improvisation is ... *Contact Quarterly*, 1987. 12 (2): pp. 15-19.

PEIRCE, Charles Sanders. How to make our ideas clear. *Popular Science Monthly* 12, 286-302, Disponível em: <http://www.peirce.org/writtings/p119.html>, Janeiro 1878.

REBOUÇAS, Ana Maria & XAVIER, Renata Ferreira. Lisa Nelson & Steve Paxton. *Revista D’ART*, 2001. vol.8: pp. 24-31.

THELLEFSEN, Torkild. *Force of Habit: toward ontology for Knowledge Organization based on Pragmatic Semiotics*. 2003. Disponível em: http://www.hum.auc.dk/tit/force_habit.pdf