

Contato Improvisação e Viewpoints: Quebra-Cabeças da Criação em Dança

Contact Improvisation and Viewpoints: Dance Creation Puzzles

Fatima Wachowicz¹

Resumo: Este artigo propõe um diálogo entre o Contato Improvisação (Paxton, 1993; Keogh, s.d.) e os princípios dos *Viewpoints* (Bogart & Landau, 2005), guiado pelas abordagens dos registros de Martin Keogh, e dos resultados da pesquisa pós doutoral da autora. Ambos os métodos apresentam pensamentos similares de não hierarquia, escuta corporal, organização do pensamento em rede conectiva, caráter de jogo e por emergirem do mesmo celeiro vanguardista da Judson Church Theatre. São propostas distintas, mas proporcionam experiências criativas que, como num jogo de quebra-cabeças, vão se articulando e aguçando a criatividade dos dançarinos nos movimentos improvisados. O processo de construção do trabalho artístico ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (Salles, 2008). Assim, a criação em dança é vista como uma rede de conexões cognitivas e sensoriais. A improvisação é a poderosa ferramenta que envolve os artistas, suas relações com a cultura e a ampla troca de informações no seu entorno.

Palavras-chave: viewpoints; contato improvisação; atenção; processo criativo; jogo.

Abstract: This article suggests a dialogue between contact improvisation (Paxton, 1993; Keogh, n.d.) and the principles of viewpoints (Bogart & Landau, 2005), guided by the approaches of Martin Keogh's notes, and the results of the author's postdoctoral research. Such methods present similar ideas of non-hierarchy, body listening, organization of thought in dance in a connective network, the character of generating a sensory cognitive game, and also because both emerged in the avant-garde of the Judson Church Theater. They are different proposals, but they provoke creative movements that, as in a game, go through puzzles, articulate and cognitively sharpen the dancer's movement. The process of construction of the artistic work gains complexity as new relationships are developed (Salles, 2008). Improvisation is a powerful tool, as it involves artists, their relationships with culture and a wide range of information tools around them.

Keywords: Viewpoints; Contact Improvisation; Attention; Creative Process; Game.

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA). Escola de Dança - Programa de Pós-Graduação em Dança. E-mail: fatimawicz@hotmail.com.

O século XX produziu grandes mudanças na dança e nas outras artes, refletindo o aumento da democratização de técnicas de movimento, transformações socioculturais e a forma aberta nas realizações cênicas. Os modos de apresentações passaram por variadas transições, do palco italiano, arena até os espaços multifuncionais que encontramos hoje frequentemente. De uma perspectiva social, a dança teatral passou dos sistemas principalmente hierárquicos dos séculos anteriores para práticas participativas coletivas. Desta forma, os novos sistemas participativos de produção artística criados e elaborados durante o século XX, possibilitaram maior liberdade e autonomia para os artistas da cena. Nesse contexto, observa-se ainda que o papel da plateia também foi alterado, propiciando a incorporação do público na performance. Carter (2000, p. 181) aponta a improvisação como a grande chave na guinada do fazer e criar dança cênica no decorrer do século passado, pois agrega esses dois tópicos: a derrubada das práticas hierárquicas e o endosso da forma aberta. Tornando-se a improvisação um conceito central na dança contemporânea.

Numa perspectiva ampliada, percebem-se as associações que podem ser feitas ao termo improvisação. Improvisar traz noções relacionadas com espontaneidade, imprevisibilidade, ausência de deliberação, e, ainda, criação, invenção, a origem e a ação acontecendo no momento presente.

No contexto da história da dança contemporânea, o Judson Dance Theatre foi um coletivo formado por dançarinos, músicos, compositores e artistas visuais que produziam arte na Judson Memorial Church no Greenwich Village, Manhattan, Nova Iorque, entre 1962 e 1964. Apesar de oficialmente ter durado apenas dois anos, esse movimento artístico revolucionou a Dança Moderna Americana para sempre (Albright, 1999, p. 185).

O projeto Judson Dance Theatre abarcou um leque cooperativo de artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Mary Overlie, Lucinda Childs, Steve Paxton, entre outros. Destacamos aqui, o trabalho e o legado do dançarino e coreógrafo Steve Paxton, que continuou seus experimentos iniciados na Judson durante a década de 1970, e foi o pioneiro

da dança conhecida como Contato Improvisação. Também destacamos o trabalho da dançarina e coreógrafa americana Marie Overlie, pela organização dos *Six Viewpoints* (Seis Viewpoints) durante a explosão cultural e efervescência artística que acontecia em Nova York nas décadas de 1960 e 1970. A abordagem dos *Six Viewpoints* (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história) propõe um método de improvisação de movimento, de fazer dança, de forma a dar estratégias de criação de dança. Overlie descreve o método como um castelo de cartas, se você remover uma carta a casa cairá (Overlie, 2020)². Então, ela aponta que os *Viewpoints* não são hierárquicos, em outras palavras, a forma não é mais importante que o tempo ou o espaço e assim por diante em uma improvisação ou na criação do trabalho artístico.

A ideia de improvisação como forma de dança foi substancialmente próspera no trabalho de Paxton que já havia sido dançarino das companhias de dança de Jose Limón, Merce Cunningham, entre outros.

O Contato Improvisação começou como um experimento comunitário. Durante o verão de 1972, Paxton foi acompanhado por um grupo de dançarinos, principalmente estudantes de Oberlin, Bennington e Rochester - lugares onde ele havia ensinado oficinas no inverno e na primavera anteriores. Trabalhando e morando juntos em um loft na cidade de Nova York, o grupo passou duas semanas investigando ficar parado (e sentindo os pequenos ajustes que o corpo faz para ficar em pé - o que Paxton chama de “pequena dança”), caindo e arremessando o próprio corpo em outra pessoa (Albright, 1999, p. 186, tradução nossa).

Albright (1999, p. 185) comenta que Paxton tinha comprometimento com a flexibilidade e a forma aberta da estrutura da dança. Esses eram um os seus pilares no entendimento de que tipo de dança estava delineando e propondo. Inicialmente, descreveu a improvisação de contato como um sistema de dueto de movimento no qual cada parte do dueto improvisava livremente com o objetivo de explorar os caminhos mais fáceis e disponíveis para o movimento mútuo de suas massas corporais.

² <https://www.sixviewpoints.com/maryoverlie> acessado em 20/04/2020.

O Contato Improvisação é uma dança baseada nas sensações de toque e equilíbrio através dos quais os outros sentidos são aguçados e as informações sobre o movimento de cada um são transmitidas ao parceiro. As ações corporais envolvidas são em sua maioria rolar, empurrar, cair, pular, carregar, acolher e levar o peso do corpo de um para o outro da dupla. E, assim, a improvisação flui de forma aberta. É uma dança enraizada na parceria (Carter, 2000).

Sentir, em vez de apresentar intenções, fornece a motivação desejada para os movimentos de dança, e o movimento livre de convenções anteriores é um dos resultados. Inerentemente, o Contato Improvisação envolve ações de risco e possível desorientação espacial, e procede sem a segurança dos limites estabelecidos nas regras da coreografia convencional. A confiança mútua e a conscientização são o antídoto para esses fatores (Carter, 2000, p. 186, tradução nossa).

Autores sugerem que a influência da improvisação de contato, tal qual surgiu na Judson Dance Theatre com Paxton, vai além do gênero ou estilo de dança, mas perpassa por quase todos os dançarinos que estudam uma forma de técnica de dança contemporânea (Albright, 1999; Carter, 2000; Keogh, s.d.; Novak, 1990). E observa-se ainda hoje a grande repercussão e apropriação desse estilo de dança nos dançarinos contemporâneos.

Os dançarinos da Judson Dance Theatre provocaram um questionamento radical de toda a prática da dança, trouxeram um repensar dos parâmetros de dinâmica, estética social e política da dança. Eles incorporaram não dançarinos em seus experimentos criativos e proporcionaram novas oportunidades de colaboração entre dançarinos, músicos, artistas plásticos, videoartistas e cineastas, promovendo assim uma atmosfera propícia para projetos de arte intermídia.

A estética informal no vestuário das apresentações também havia mudado. Os elaborados figurinos de cena deram lugar a roupas essencialmente neutras em termos de gênero, invocando uma vestimenta casual, uma roupa de trabalho “anti-fantasia” (Novak, 1990). Os dançarinos estão mais focados na ação que ocorre entre eles do que se apresentar para uma plateia. E, ao mesmo tempo, os movimentos parecem ser mais cotidianos e

consistem em andar, cair, levantar, movimentos comuns que aludem a outras ações cotidianas. Esta estética sugere o uso de um figurino bastante confortável. E, roupas como as usadas em ensaios, como calças e blusas confortáveis tornam-se os figurinos naquele novo momento.

Nesse sentido, também não há um tipo de corpo específico grande ou pequeno, masculino ou feminino, nenhum tipo corporal é favorecido ou excluído pelo esquema de parceria na improvisação de contato. Ao contrário, corpos diferentes são bem vindos e percebidos como desafiantes no equilíbrio e dinâmica da dança de contato improvisada.

Ao sair da dança, a improvisação de contato contribui para dissolver as fronteiras que separam a dança de outras formas de vida. O que começou como uma forma de ampliar as possibilidades de atuação da dança tornou-se um modelo para repensar o crescimento pessoal e as relações humanas em um âmbito mais amplo. Nesse contexto, o movimento fomenta a crença de que o crescimento individual é uma função da livre exploração das relações no que diz respeito à ação física e às respostas sensuais. Os valores democráticos e um modelo colaborativo de ação social surgem como receita para uma ordem social harmoniosa (Carter, 2000, p. 187, tradução nossa)

Assim sendo, a Judson se tornou a casa da dança e reestruturou a maneira de se pensar dança (JACKSON, 2012). Segundo o jornalista George Jackson, a Judson Dance Theatre foi um espaço no qual aflorou um coletivo democrático, onde seus participantes realizavam ensaios e concertos públicos informais. A dança nunca mais foi a mesma depois dessa vanguarda artística, que como que antecipando o futuro com suas práticas inovadoras e não convencionais, compreendeu e apontou a todos aquilo que posteriormente seria considerado como o senso comum.

Nesse mesmo cenário, a jovem Mary Overlie começou a elaborar uma inteligente estratégia para desenvolver sua atividade de dança, mais precisamente uma lógica para ampliar possibilidades nos processos criativos.

Ela era uma anarquista artística cuja devoção à experimentação e aversão à reificação resultaram na criação dos *Six Viewpoints*, uma abordagem de treinamento de performance que se tornou uma “técnica” fundamental em inúmeros conservatórios nacionais e internacionais e foi modificada e

reificada por inúmeros artistas. Mary valorizava a estrutura formal e, no entanto, procurava ativamente subverter quaisquer regras que pudessem interferir na realização do artista individual de sua visão artística única (Kuhlke, 2022, tradução nossa)³

Mary nasceu e foi criada no estado de Montana, nos Estados Unidos, e, aos 17 anos embarcou em um trem de carga para São Francisco com apenas 50 dólares no bolso em busca do sonho de oportunidades para dançar. Anos depois, foi para Nova York onde juntou-se ao grupo de artistas da Judson. Com sua intensa confiança física e intelectual, alinhou em teoria e prática a proposta dos *Six Viewpoints*, que, aos poucos, se espalharam e contagiaram o trabalho de diversos praticantes de dança e teatro americanos (Overlie, 2020)⁴. Salles (2008, p. 41) aponta que o convívio com a efervescência cultural é importante para o artista, e ele parece necessitar dessa atmosfera criativa coletiva de maneira imprescindível. A autora comenta que a busca pelo ambiente cultural em ebulição nas primeiras décadas do século XX, incentivou diversos artistas a mudarem-se para Paris. Pois, os processos criativos artísticos se constroem e interagem com a cultura.

Os *Six Viewpoints* dão aos artistas a oportunidade de abordar o fazer artístico a partir de um campo de conhecimento que se apresenta em uma linguagem horizontal e não hierárquica. Os *Viewpoints* criam um processo de estudo e trabalho que estimula o artista a funcionar e a se definir como “observador/participante”, trocando a tradicional função de “criador/originador” das épocas moderna e clássica (Overlie, 2020, tradução nossa)

Anos mais tarde, uma aluna de Overlie ampliou e reorganizou os *Viewpoints*. Em 1979, Anne Bogart conheceu Mary Overlie na Universidade de Nova York. Bogart expandiu os *Viewpoints* para uso próprio, como ocorreu com outros alunos e colegas de Mary que reconheceram a genialidade de suas inovações para o teatro.

Contudo, Bogart seguiu investigando os *Viewpoints* em seus processos de criação cênica, como diretora de teatro, e, dez anos depois, em um trabalho colaborativo com Tina

³ <https://www.americantheatre.org/2020/06/16/mary-overlie-absence-and-presence/> Acesso em 17/03/22.

⁴ <https://www.sixviewpoints.com/maryoverlie> Acesso em 20/04/2020.

Landau, expandiu os *Six Viewpoints* de Overlie em nove *Viewpoints* físicos (tempo, duração, repetição, resposta cinestésica, topografia, forma, gesto, arquitetura, relação espacial) e seis *Viewpoints* vocais (tom, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio, timbre) (Wachowicz & Stevens, 2021).

Em 2005, as diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau publicaram o livro “The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition” (“O livro dos *Viewpoints*: um guia prático dos *Viewpoints* e composição”, tradução nossa). O livro se apresenta como um compêndio com instruções e exercícios práticos utilizando os *Viewpoints*. São princípios de movimentos através do tempo e do espaço, que constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco e fornece aos artistas da cena uma nova ferramenta importante para criar e entender sua forma de arte (Wachowicz & Stevens, 2021).

Após a publicação do livro, o método foi mais difundido em outros países. Além do impacto em seu trabalho de direção, a versão dos *Viewpoints* de Bogart criou o potencial para uma base dinâmica no treinamento de atores, que está continuamente se expandindo em programas de graduação de teatro e dança na América, e que despertou considerável interesse em núcleos artísticos mundo afora.

Improvisação: Um quebra-cabeças

Na dança, observam-se relações entre os dançarinos, coreógrafos e dançarinos, e ainda, elementos cênicos que são acrescentados e (ou) retirados durante o processo de criação nos ensaios. Sem falar das características do espaço físico de ensaio e, também, do espaço/palco de apresentação. Tais objetos se apresentam como estímulos à criatividade, estímulos que podem alterar o ímpeto, o dinamismo e a energia aplicada aos movimentos. Estímulos podem sugerir leveza e fluidez ao movimento, por exemplo.

Smith-Autard (1996, p. 23) explica que o estímulo forma o impulso básico por trás do trabalho e depois passa a estruturá-lo. Alguns estímulos estruturam o resultado com mais força do que outros. Muitas vezes, vários estímulos coletivamente influenciarão o trabalho e talvez, como no caso da música, o estímulo permaneça e acompanhe a dança.

Nesse sentido, a improvisação pode ser pensada como uma possibilidade, um componente muito importante na rede de conexões de estímulos criativos que auxiliam o dançarino a se expressar. O ato de improvisar dá a oportunidade da criação de movimentos e sequências de movimentos, alinhados com sentimentos e sensações percebidas pelo corpo que dança.

Segundo Elias (2015, p. 174), a improvisação é uma experiência que se dá anteriormente a qualquer passo codificado por uma técnica. A autora aponta que nas origens históricas da dança, pessoas dançavam movimentos que emergiam naquele momento presente. A dança transmitia a mensagem inspirada no ímpeto da ação, com finalidade de comunicar um ato ou acontecimento, ou ainda, celebrar a sobrevivência. “Dançavam jogando, e jogando construíam relações e hierarquias nas civilizações. Se há um princípio fundamental nas artes do corpo, esse princípio é o do jogo.” (Elias, 2015, p. 174). O jogo se mostra uma ferramenta proveitosa para se comunicar através do corpo em movimento. Desperta o dançarino para a descoberta e reinvenção de si próprio na dança.

Na dança Contato Improvisação criada por Steve Paxton e difundida por inúmeros seguidores e amantes dessa bela e prazerosa técnica de movimento, pode-se dizer que há um jogo no diálogo entre a dupla que dança (normalmente dança-se em duplas, mas pode-se ter trios ou mais pessoas ao mesmo tempo dançando). Keogh (s.d.) sugere que a dança de Contato Improvisação traz em si a arte de esperar.

Estar disponível ou pronto, esperar ansiosamente, ficar ou descansar na expectativa, atender ou acompanhar, especialmente como sinal de respeito, voar sobre o solo até que a presa apareça. Estar bem acordado. Eu me relaciono com a espera como estando “bem acordado” e “em prontidão” (Keogh, s.d., p. 13, tradução nossa).

A espera a qual se refere o autor, pode ser entendida como a vez do outro jogar o jogo, enquanto se espera para dar o próximo passo. É necessário tranquilidade e boa escuta para saber em qual direção lançar-se. Keogh (s.d., p. 12) descreve que o Contato Improvisação é uma ampla paleta de cores para a forma de dançar. As pessoas parecem trazer um fio tranquilo no centro de seu movimento, uma quietude. Há uma sensação de que em meio à velocidade e ação na qual os movimentos se desenrolam, em meio ao furacão de atividade corporal, há um olhar quieto. Há uma respiração atenta ao seu movimento e ao movimento do outro e essa é uma qualidade do jogo. Por isso, criam-se sensações e cria-se uma atmosfera na qual há um lugar nos dançarinos que está no ato de esperar, como aponta Keogh.

Desta forma, entende-se que o Contato Improvisação é uma forma de dança de combinações abertas que se desdobram em séries de movimentos integrados como numa correnteza que flui, suave e com facilidade. Mas, também às vezes com algum desconforto e nem tanta fluência, especialmente quando se é um aprendiz da técnica. Todos que entram na investigação desta dança acrescentam suas descobertas e aperfeiçoamentos. E como um software de código aberto, não há controle central (Keogh, s.d.). Existem meios de comunicação para que as pessoas acompanhem o que está acontecendo na rede.

Contato é uma constelação de dançarinos, cada um informando os outros. O contato é uma forma de dança inerentemente inacabada. Cada pessoa consegue completá-la consigo mesma em cada momento. Esta é a força do método e o por que ele continua crescendo lentamente em todo o mundo (Keogh, s.d., p. 54, tradução nossa).

Os professores de Contato Improvisação são o meio de comunicação dessa dança. Normalmente viajam pelo mundo ensinando em workshops, nos quais as pessoas locais têm oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a técnica e estilos diferentes de dançar. Eles conduzem os fios do que está sendo investigado de um lugar para outro. Formando

uma rede internacional invisível de contatos e afetos. E, assim, ampliando e criando novas redes. “Somos uma parte vital do código aberto” (Keogh, s.d., p. 54).

Salles (2006, p. 84) sugere que os recursos criativos emergem a depender dos modos de lidar com as propriedades da matéria-prima, ao que a autora chama de modos de transformação. Nesse sentido, pode-se pensar que os professores da dança de contato apropriam-se da técnica em seus corpos (matéria-prima), e, como cada qual tem seus modos de lidar, diferentes corpos aperfeiçoam e potencializam investigações de movimentos, modos de executar giros, carregas, quedas e recuperações, através da troca entre os diversos pares que dançam. Assim, a cada nova dupla que dança, a cada workshop ou *jam*, a rede criativa se desenvolve e se transforma.

Há praticantes comprometidos espalhados pelo mundo todo, cada qual contribuindo com sua peça para o quebra-cabeça da dança improvisada das *Jams Sessions*. *Jamming* na cultura da dança é uma espécie de exibição informal realizada durante uma festa ou encontro de dança. As pessoas formam um círculo (círculo de *jam* ou círculo de dança) e deixam livre o espaço central no qual os dançarinos se revezam mostrando seus melhores passos ou movimentos, enquanto outros dançarinos e plateia restante torcem pelos *jammers*.

As *Jam Session* de Contato Improvisação, geralmente são realizadas em ampla sala, palco ou galpão. No espaço central livre, várias duplas ou trios podem improvisar ao mesmo tempo. Quem cansar, senta-se ao redor, deixando o centro livre para a improvisação e a dança fluir. Entretanto, não há competição entre os dançarinos, mas contemplação e apreciação pela dança dos demais contateiros, que se revezam nas danças e trocam de duplas durante a *Jam*.

Sob esse prisma de criação coletiva e improvisada que se apresenta nas *Jams Sessions* de Contato Improvisação, pode-se dizer que há um processo de apropriações, transformações e ajustes na configuração dos movimentos a cada dupla que circula e nas trocas de parcerias.

Sugere-se que, na dança de Contato Improvisação, o estímulo mencionado anteriormente por Smith-Autard (1996) se refere ao corpo dos dançarinos na atenção ao seu próprio movimento e na escuta do movimento do outro. O movimento do outro é o estímulo. E, estar disponível e em estado de prontidão seria a arte da escuta, sugerida por Keogh (s.d.), que pode ser vista também como um estímulo para a fluidez da dança.

O corpo que dança carrega muito mais do que somente músculos tonificados e tendões flexíveis. Misturado ao corpo físico, individualidades se deslindam, corpos sutis trocam experiências, couraças emocionais são colocadas a prova, ou são acionadas como mecanismo de defesa. Tudo isso, ao mesmo tempo, circula pelos corpos que se movimentam na investigação da dança de contato.

Martin Koegh (s.d., p. 55) transcreveu o diálogo realizado com os participantes da oficina facilitada por ele e Kirk Andrews, que ocorreu no California Contact Festival. Divididos em pequenos grupos, os participantes deveriam escolher uma das cinco questões trazidas por Keogh e Andrews, discutir entre si e expor suas conclusões ao grupo geral. As questões foram: O que eu nego ou reprimo para fazer este método? O que eu gosto muito sobre este método? O que eu experimento neste método que eu não gosto de reconhecer? O que está faltando para mim neste método? O que está faltando na comunidade de Contato Improvisação? Cada grupo retornou com tópicos bastantes distintos e interessantes. Um grupo relatou que por ventura se sentem julgados pela comunidade, muitas vezes o indivíduo muda para se adequar à comunidade e já não sabe mais quem realmente ele é; outro falou sobre a honestidade versus gentileza, como deixar alguém saber que você não gosta dele e não quer dançar com ele; nossas reações são baseadas na cultura que envolve nossos corpos e como eles se expressam; e ainda, o que não gostamos de reconhecer na experiência da dança de contato é o medo da vulnerabilidade, o autojulgamento de não ser bom o suficiente, não ter treinamento o bastante para dançar, se sentir inseguro quanto aos níveis de habilidade demandados na dança; expressaram ainda a dificuldade em manter

contato olho-no-olho enquanto dançam, sendo isso paradoxal pois os corpos se tocam; algum desconforto ao dançar com pessoas do sexo oposto, expressando sensualidade.

As questões levantadas pelos estudantes do California Contact Festival, podem ser as mesmas de outras tantas pessoas que também se sentem inseguras para expressar medos, julgamentos ou intimidações, ou ainda não se sentem habilitadas o bastante para executar a dança.

Na continuidade de suas pesquisas, Keogh (s.d., p. 90) apresenta trechos dos diários dos estudantes recebidos após uma oficina na Stanford University. Alguns apontam a dificuldade em “conhecer o chão”, quebrar padrões e expandir a gama de possibilidades em dançar em contato, entre outros.

Pode-se observar as diferentes abordagens no *feedback* dos participantes, que demonstram as preocupações de cada um, o foco e o retorno proporcionado pela experiência da dança contato naquele momento. Algumas percepções apontadas pelo grupo e transcritas por Keogh pontuam uma sensação emocional ou indicam uma questão cultural. O medo, o estranhamento e os gostos e aversões emergem misturados.

Foi interessante como alguns desses trabalhos são factíveis. No elevador onde uma pessoa dá cambalhotas no ombro da outra, meu parceiro e eu passamos cerca de 3 minutos apenas com medo. Então, finalmente, tentamos e foi um alívio. Não era apenas razoável de fazer, mas divertido (Keogh, s.d., p. 93, tradução nossa)

O prazer do toque entre as pessoas, quando normalmente só podemos tocar de forma altamente formalizada. Ser capaz de deslizar e deslizar e girar e se mexer, pele a pele, peso a peso: um prazer visceral e inominável. Quando saio do estúdio, meu toque descontraído é limitado àqueles de quem sou particularmente próximo; mas por dentro, esse toque está em toda parte entre estranhos próximos e amigos mais próximos. Aprendendo sobre sua personalidade de como eles usam seu toque na dança. E fora do estúdio, aqueles que conheço por contato me sinto muito mais confortável, sentindo que nos conhecemos dessas maneiras viscerais sem nome (Keogh, s.d., p. 96, tradução nossa)

Há algumas pessoas com quem gosto mais de dançar do que outras. Alguns eu sinto que estão mais aptos a explorar juntos, a descobrir o que há de novo em cada nova parceria. Outros acham que devo me apegar à sua própria agenda, uma postura mais exigente, mais unidirecional, menos bidirecional. Eu me importo menos com parceiros que agarram, que pegam meus membros e puxam para um lado ou para o outro, vão aqui, vão ali, fazem isso, fazem aquilo. Eu posso ver suas intenções de fazer essa

dança funcionar; mas quero que funcione para nós dois, que funcione em nós dois (Keogh, s.d., p. 90, tradução nossa)

Em outros relatos, o foco está na sensação corporal que o movimento traz, nas informações conscientes e nas impressões, formas, rastros e nas lógicas que se instalam no jogo, no quebra-cabeças da improvisação.

Senti um tipo de consciência que acho que nunca experimentei antes. Não é nada cerebral - é muito mais totalmente desperto. É um torpor e uma consciência intensa ao mesmo tempo (Keogh, s.d., p. 92)

Estou particularmente interessado nas superfícies que somos instados a encontrar. Osso, músculo, aviões - estou construindo uma espécie de mapa geográfico sensível ao calor das formas criadas pelo corpo em movimento. Um braço é, em última análise, estreito e parecido com um bastão, mas no momento certo, com uma pessoa girando em espiral sobre ele, seu apoio pode ser como um campo extenso (Keogh, s.d., p. 92)

O dom da resistência - a dinâmica possibilitada pela resistência ao peso ou energia de outra pessoa (em oposição ao suporte). Momentos em que a ação ou a quietude equilibrada crescem a partir das duas forças que se contrapõem para criar uma terceira direção são especialmente emocionantes fisicamente e metaforicamente significativas para mim (Keogh, s.d., p. 96, tradução nossa)

Eu nunca me senti tão confortável com meu corpo antes (Keogh, s.d., p. 98, tradução nossa)

O contato fez mais para informar minha dança do que qualquer outra experiência em dança que já tive. Há uma lógica corporal para entrar em contato, uma lógica corporal que meu corpo já conhecia, mas estava esperando para ouvir de fora. Os princípios de movimento que aprendi no contato tornaram-se simplesmente difundidos em meu movimento, e ao fazer material eu me vejo duramente pressionado a recorrer a outros vocabulários de movimento - meu corpo estava me trazendo de volta uma e outra vez para aqueles de contato (Keogh, s.d., p. 98, tradução nossa)

Analisando os comentários acima, observa-se que as sensações apreendidas pelos praticantes se associam às ideias de imprevisibilidade, risco, espontaneidade, controle parcial, demanda de atenção, tão comuns ao conceito de improvisação. E, ainda, tem um eixo comum com as respostas do grupo do California Contact Festival ao manifestar medo, insegurança e vulnerabilidade. Contudo, pode-se constatar também, uma imensa alegria e prazer ao dançar. Nas suas falas, nota-se um tipo de inquietação. Os modos que os estudantes relatam a prática e a relacionam com outras atividades do dia, outras técnicas de dança, as relações interpessoais entre eles mesmos participantes, a maneira de ver e

entender pessoas e situações no seu entorno, mudou. Esta mudança de perspectiva diante de um objeto artístico, a dança, a relação do corpo no espaço, a relação entre os corpos, tudo isso faz parte e se soma ao processo criativo de cada indivíduo.

Salles (2008) observa que as redes de criação ganham complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. Há um processo de expansão espontâneo a partir das características criadas pelo artista em sua obra.

Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística (Salles, 2008, p. 32)

Seguindo a mesma direção na pesquisa sobre improvisação, voltamos nosso olhar para os processos que se apresentam segundo os *Viewpoints*, conforme abordagem de Anne Bogart e Tina Landau (2005).

De acordo com a literatura que discute *Viewpoints* (Climenthaga, 2010; Bogart & Landau, 2005; Ravid, 2008; Herrington, 2000; Wachowicz & Stevens, 2021), o treinamento consiste em despertar uma consciência de qualidades específicas de presença no tempo e espaço, para criar improvisações vivenciadas em grupo e busca potencializar a prática de “ouvir com o corpo todo”.

Na pesquisa de Pós Doutorado realizada na Western Sydney University (WSU), em 2015⁵, realizamos vários workshops com grupos de diferentes níveis de conhecimento e estilos em dança. Haviam grupos aos quais foram identificados os *Viewpoints* e houve explanação sobre o método, e os grupos controle, os quais não receberam informações sobre o que são ou do que se tratam os princípios dos *Viewpoints*. Os grupos foram formados por participantes novatos, outros por intermediários (até 5 anos de prática de

⁵ Pesquisa Pós Doutoral da autora, realizada na Western Sydney University/WSU - The MARCS Institute for Brain, Behaviour and Development/Australia (2014-2015). Bolsa CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Processo/16011-48.

alguma dança), e dançarinos profissionais (com 10 anos ou mais de prática em dança). Os workshops eram iguais em termos de conteúdos para que fosse possível a observação de um parâmetro comum a todos os grupos. Foram escolhidos exercícios padrões elaborados por Anne Bogart (“The Viewpoints Book”, 2005) utilizando os *Viewpoints* físicos. A pesquisa teve como objetivo observar as possíveis integrações multissensoriais que ocorrem durante a prática dos *Viewpoints*. Alguns conceitos da psicologia cognitiva foram utilizados para aprofundarmos os estudos no campo da cognição, como por exemplo, estudos da atenção, da sinestesia, a amplitude da visão periférica em diálogo com o conceito de *Soft Focus* trazido por Bogart, o conceito de liderança distribuída, que governa o movimento de grupos de animais em bando, como nos pássaros e cardumes de peixes.

Os nove *Viewpoints* Físicos são: Tempo - Tempo, experiência perceptiva de quão rápido, quão lento algo é; Duração, quanto tempo dura algo; Repetição, inclui repetir um movimento dentro do próprio corpo e repetir algo fora do corpo; Resposta cinestésica, uma reação espontânea ao movimento que ocorre fora do corpo; e *Viewpoints* de Espaço: Forma, a forma particular criada, abstrata ou comportamental, isolada com um corpo ou construída com outro corpo; Gesto, uma ação que pode incluir muitas formas diferentes; Arquitetura, permite uma conversa entre o corpo e o espaço em que se trabalha; Relação Espacial, experiência perceptiva da distância entre corpos; Topografia, a jornada de ir de um ponto do palco a outro (Bogart & Landau, 2005).

Outro importante tópico explorado por Bogart é o *soft focus* ou foco suave (Bogart & Landau, 2005). Ocorre quando deixamos os olhos abertos em estado de relaxamento e, mesmo olhando para o que acontece na nossa frente, captamos as informações do que ocorre no entorno, periféricamente, devido à atenção aplicada. Por isso diz-se “atenção ao *Soft Focus*”; pois mantém a atenção de um indivíduo em todo o grupo, em todo o espaço quando levamos a atenção para a visão periférica.

Nos workshops realizados pela autora durante a pesquisa de doutoramento, algumas das tarefas solicitavam a Resposta Cinestésica como foco, pois este *Viewpoints* está

diretamente relacionado ao uso do *Soft Focus* e, conseqüentemente, da ativação da atenção na visão periférica. Isto se relaciona com os movimentos feitos em grupo nas improvisações, nos quais não há liderança direta, mas entende-se que há liderança distribuída. Desta forma, o grupo pode movimentar-se e parar o movimento, todos juntos, sem contagem da música ou dos passos/gestos realizados pelo grupo ao mesmo tempo.

Não cabe aqui descrever todos os experimentos realizados na pesquisa da WSU. Mas, vale ressaltar o retorno de alguns resultados apontados nas respostas do questionário sobre como os participantes perceberam o *Soft Focus* e a experiência dos *Viewpoints*.

Em relação à apreciação do *Soft Focus*, participantes perceberam de diferentes maneiras. Alguns pontuaram a ação corporal, outros a sensação de ampliação dos sentidos.

O corpo estava mais focado quando implementei minha visão periférica e fui capaz de ter consciência do que estava ao meu redor, não apenas na minha frente (Participante 2 / Grupo 4) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 24)

Minha energia física foi para fora, para o grupo, em vez de se concentrar em mim mesmo. Fiquei mais à vontade para responder e manter minha visão em vários corpos e coisas. Trabalhar de maneira periférica tornou-se menos cansativo (Participante 2 / Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 23)

Tive um pouco mais de consciência das minhas costas. Ficou mais fácil manter-se conectado com outras pessoas com menos foco/atenção (Participante 3 / Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 23)

Tomei consciência do uso de outros sentidos, principalmente da audição e pressão do ar, do espaço entre mim e os outros e dos limites do espaço no total. Menos informações da visão são necessárias e são processadas (Participante 4 / Grupo 2) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 23)

Outros observaram uma maior atenção na percepção do coletivo, nos movimentos realizados pelo grupo todo, a relação espacial entre eles, a coesão e pertencimento ao grupo, e a colaboração que a prática despertou entre aquelas pessoas, até então, desconhecidas umas das outras.

Ficamos mais cooperativos (Participante 9 / Grupo 5) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 25)

Soft Focus aumenta a atenção nos outros. Aumenta a coesão ou sentimento de pertencimento ao grupo (Participante 3 / Grupo 2) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 19)

Me senti mais enraizada no meu corpo. Mais calma, mais presente em nós como um grupo. Tornei-me “nós” em vez de “eu com os outros” (Participante 6/Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 18)

Tornei-me mais consciente do que me cercava e muitos dos meus movimentos tornaram-se correlacionados com os que me rodeavam (Participante 7 / Grupo 4) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 20)

Em outro momento, a questão foi em relação a maneira em que a prática dos *Viewpoints* poderia contribuir ou ser útil nas atividades e nas danças dos participantes. O retorno surpreendeu pela gama de possibilidades e a intensidade de engajamento relatada pelas pessoas.

Grande consciência espacial e coesão do grupo, uma ampla paleta de ferramentas de improvisação. Todos extremamente valiosos (Participante 10 / Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

O treinamento me mostrou como conceitos e direções simples podem produzir coreografias muito envolventes (Participante 2 / Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Ferramentas de composição instantânea, treinamento focado, para um grupo ou companhia que se inicia, permitiria que a dinâmica e a coesão do grupo aumentassem. Anteriormente eu pensava que eu era auditivo. Isso me desafiou e me inspirou de maneiras que eu nunca experimentei antes. Estou ansioso para acompanhar a pesquisa (Participante 4/Grupo 1) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

A técnica *Viewpoints* ajuda a aumentar a coesão e a sincronia do grupo (Participante 3/Grupo 4) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Definitivamente útil. Torna o corpo mais consciente da distância e do espaço das pessoas ao seu redor (Participante 6/Grupo 4) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Abre uma perspectiva e percepção mais ampla da dança. Ficar mais atento e exercitar os *Viewpoints* permitiu-me interagir e compreender a dança de forma mais clara (Participante 7/Grupo 4) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Habilidades de conscientização de grupo (Participante 9/Grupo 5) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Ajuda a quebrar barreiras sociais (Participante 14/Grupo 5) (Wachowicz & Stevens, 2021, p. 28)

Observa-se que alguns comentários sinalizam a ampliação da consciência corporal em relação ao grupo e as sensações emocionais. Outros mostram os desafios e ainda apontam a questão cultural, e como a técnica pode auxiliar na ruptura do entrave social entre as pessoas, aproximando-as.

Desta maneira, a hipótese da pesquisa realizada na UWS foi demonstrada e obteve resultado pertinente. Há uma relação e correspondência sensorial provocada pelos estímulos, e o engajamento da atenção periférica é destacado durante a prática dos *Viewpoints* e do *Soft Focus*.

Além disso, na analogia feita neste ensaio entre os modos de improvisação do Contato Improvisação e dos *Viewpoints*, concluímos que ambos corroboram para a tomada de consciência das possibilidades de ampliação da percepção dos sentidos, envolvida nos jogos de improvisação corporal que respectivamente se apresentam. A ideia sugerida por Bogart e Landau (2005) de “ouvir com todo o corpo” pode ser relacionada também com a estratégia da escuta de si e do outro, sugerida por Keogh (s.d.). Como tramas da mesma teia, a ampliação dos sentidos, tanto para ouvir o outro, quanto para atender mais amplamente o espaço periférico se expandem. Assim, aperfeiçoa-se o modo de lidar com a improvisação, que amadurece como técnica em cada corpo.

Dialogando com Salles (2006), os recursos criativos surgem “como os modos de lidar com as propriedades das matérias-primas, ou seja, modos de transformação” (Salles, 2008, p. 84). A autora sugere que a técnica está diretamente relacionada à matéria-prima.

Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra (Salles, 2008, p. 84).

Sugerimos pensar que a matéria-prima são as informações que o corpo do dançarino abarca, ou seja, suas técnicas corporais. O corpo é o portal do nosso contato com o mundo. É no corpo que percebemos os eventos no mundo através dos sentidos. É na experiência

corporal que os participantes de Contato Improvisação e dos grupos dos experimentos dos *Viewpoints* construíram seus relatos preciosos e verdadeiros.

Na prática dos *Viewpoints*, observamos a sensação de que os sentidos estão todos abertos e voltados para fora, para o ambiente ao redor, para as pessoas e objetos contidos nele. A percepção se amplia para além do corpo, através da atenção e foco periférico, numa escuta externa. Mas, para que isso ocorra, há de se estar bastante concentrado e sem ruídos e julgamentos internos. Isto é, aberto e disponível para o jogo e atento ao campo e aos jogadores.

Já na prática de Contato Improvisação, pode-se dizer que a percepção se amplia para todos os poros da pele, e para a escuta interna. Transferência de peso, equilíbrio, driblar a ansiedade e o automatismo de controlar ou guiar a dança, são fatores de atenção importantes para a fluência dos corpos que dançam. Contudo, um percentual de atenção também deve estar focado nos estímulos externos, principalmente no corpo e ações do parceiro de dança.

Bogart (2003, p. 74) aponta que o processo da atenção é a tensão que se estabelece entre as polaridades na cena, seja espacial, corporal ou outra envolvida no jogo cênico. A atenção é uma tensão entre um objeto e o observador, ou uma tensão entre as pessoas. É uma escuta. A atenção é uma tensão ao longo do tempo. Então, a tensão criada entre os corpos no improviso, como num campo magnético, atrai e repulsa, faz pulsar a dança.

Assim, gira-se a chave do jogo do improviso. Tanto os *Viewpoints* quanto o Contato Improvisação, trazem a atenção como uma escuta, como o elemento mais importante das suas práticas criativas. De que parte de mim estou atento? A qualidade da atenção é o *game over* do jogo, a linha sensível entre os corpos que dançam, entre palco e plateia, entre o artista e o mundo.

Referências bibliográficas

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Steve Paxton**. In: Fifty Contemporary Choreographers, Bremser, Martha, Routledge, NY. (p.184-188), 1999.

BOGART, Anne. **A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre**. Routledge, NY, 2003.

BOGART, Anne, LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition**. Theatre Communications Group, NY, 2005.

CARTER, Curtis L. **Improvisation in Dance**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol.58, No.2, Improvisation in the Arts. Published By: Wiley. Spring, p. 181-190, 2000.

CLIMENHAGA, Roy. **Anne Bogart and Siti Company: Creating the moment**. Ed. Alison Hodge Actor Training, 2nd Edition. Taylor & Francis e-library, Routledge: 288-304, 2010.

ELIAS, Marina. **Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino**. Coleções. Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 173 - 182, 2015.

HERRINGTON, J. **Directing with the Viewpoints**. Theatre Topics 10.2 155-168, 2000

JACKSON, G. **Judson Church: Dance**. (2012) Disponível em http://www.danceheritage.org/treasures/judsonchurch_essay_jackson.pdf (acessado em 05/11/2018)

KOEGH, Martin. **The art of waiting: Essays on Contact Improvisation**. Version 6.5. North Easton, MA, s.d.

KULKE, Kevin. **Mary Overlie: Absence and Presence**. <https://www.americantheatre.org/2020/06/16/mary-overlie-absence-and-presence/> (acessado em 17/03/22)

NOVAK, Cynthia J. **Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture** (University of Wisconsin Press, p. 128-129, 1990.

OVERLIE, Mary. **The Six Viewpoints**. <https://www.sixviewpoints.com/sixviewpoints> (acessado em 20/04/2020)

PAXTON, Steve. **Drafting Interior Techniques**. Contact Quarterly 18: 63, 1993.

RAVID, O. **Paradigms in praxis**: Shaping practitioners' view of reality by Viewpoints training. (2008)

https://www.academia.edu/1755285/Paradigms_in_Praxis_Shaping_Practitioners_View_of_Reality_through_Viewpoints_Training (acessado em 15/10/2014)

SALLES, Cecilia A. **Redes de Criação**: Construção da obra de arte. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora Belo Horizonte, 2008.

SMITH-AUTARD, Jacqueline M. **Dance Composition**. Third Edition. A&C Black London, 1996.

WACHOWICZ, Fatima. STEVENS, Catherine J. **Viewpoints e cognição: Soft Focus e integração multissensorial**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v3 n.42, dez. 2021.