

PEREIRA, Paulo José B. Reconnectando Corpo e Alma: sobre o processo de improvisação e criação em dança. Belo Horizonte: UFMG; Professor Adjunto. Doutor em Artes: Bailarino; Coreógrafo; Psicólogo formado em Psicologia Analítica.

RESUMO

“Ver, Ouvir, Movimentar-se” apresenta dois métodos de improvisação da dança, descrevendo cada fase de cada um dos métodos passo a passo. Ambos os métodos se baseiam no uso de material musical. A primeira parte da exploração gradativa dos movimentos do corpo, com uma complexidade crescente, apoiada na exploração da estrutura da peça musical, do seu aspecto mais simples até o mais elaborado. A análise musical proposta acontece, porém exclusivamente por meio do ouvir direto e concreto da peça musical, e não a partir de um conhecimento prévio da teoria musical convencional. O segundo método começa com uma improvisação completamente livre sobre uma peça musical, e se desenvolve para dentro de uma improvisação estruturada, em conexão com aspectos estruturais tanto do movimento quanto da música, com a qual se está trabalhando, para terminar novamente com outra improvisação completamente livre. Esta última improvisação livre acontece como o resultado da tomada de consciência por experimentação das estruturas pertinentes, de sua assimilação e, finalmente do desprender-se delas, de seu abandono.

Palavras-chave: Movimento. Improvisação. Música. Percepção Musical.

“See, Hear, Move” presents two methods of improvisation dance, describing each phase of each method step by step. Both methods are based on the use of musical material. The first part of the gradual exploration of body movements, with an increasing complexity, based on exploration of the structure of the piece, in its most simple to the most elaborate. Musical analysis proposal happens, but only through hearing the direct and concrete piece, and not from a prior knowledge of conventional music theory. The second method starts with a completely free improvisation on a piece of music, and develops into a structure improvisation in connection with structural aspects of the movement as much as the music, with which they are working, to finish again with another completely free improvisation. This last free improvisation occurs as the result of awareness on the trial of the appropriate structures, their assimilation and finally letting go of them, its abandonment.

Keywords: Movement. Improvisation. Music. Musical Perception.

“Ver, Ouvir, Movimentar-se” (GELEWSKI, 1973) apresenta dois métodos de improvisação na dança, descrevendo cada fase de cada um dos métodos passo a passo. Ambos os métodos se baseiam no uso de material musical. O primeiro parte da exploração gradativa dos movimentos do corpo, com uma complexidade crescente, apoiada na exploração da estrutura da peça musical, do seu aspecto mais simples até o mais elaborado. A análise musical proposta acontece, porém exclusivamente por meio do ouvir direto e concreto da peça

musical, e não a partir de um conhecimento prévio da teoria musical convencional. O segundo método começa com uma improvisação completamente livre sobre uma peça musical, e se desenvolve para dentro de uma improvisação estruturada em conexão com aspectos estruturais tanto do movimento quanto da música com a qual se está trabalhando, para terminar novamente com outra improvisação completamente livre. Esta última improvisação livre acontece como o resultado da tomada de consciência por experimentação das estruturas pertinentes, de sua assimilação e, finalmente do desprender-se delas, de seu abandono. Resumindo, temos três etapas:

- conscientização da estrutura da peça musical,
- assimilação da mesma por audição e movimentação do corpo,
- abnegação (abandono) de qualquer vinculação à estrutura.

Em “Ver, Ouvir, Movimentar-se” Rolf Gelewski formula os dois objetivos que ele almeja.

O objetivo direto deste método consta de um preparo básico do aluno para o trabalho como dançarino e como coreógrafo, preparo realizado especialmente pelo treinamento e desenvolvimento de sua sensibilidade, criatividade, inteligência e capacidade de reação e combinação, e ainda através de sua informação musical-cultural. O objetivo indireto situa-se mais na dimensão do humano, no sentido do crescimento e evolução do aluno como indivíduo: consiste na ligação dinâmica da consciência com regiões não-conscientes do ser e assim na unificação e intensificação dele (GELEWSKI, 1973, p. 16).

O primeiro método conduz à improvisação estruturada e pode ser considerado como um processo preparatório ao trabalho coreográfico. O segundo método leva então à improvisação livre. Apesar de uma confrontação do aluno consigo mesmo já acontecer no primeiro método, ela se intensifica e se torna mais evidente no segundo.

A seguir, baseado nos dois métodos desenvolvidos por Rolf Gelewski, apresentarei minha própria junção das fases do desenvolvimento deste um processo de improvisação na dança, que sirva melhor aos propósitos deste trabalho.

1ª. Fase: (audição) Ouvir a música uma ou duas vezes em uma posição relaxada (deitado ou sentado). Concentrar-se exclusivamente no aspecto de continuidade da música.

2ª. Fase: (movimento) Realizar com apenas uma parte do corpo um único movimento durante toda a música. Concentrar-se novamente na continuidade de seu desdobramento. Pode-se determinar de antemão a posição inicial e final do movimento, assim como o próprio movimento a ser executado. A originalidade do movimento não importa no caso. Pode ser útil e é até mesmo aconselhável utilizar uma das seis direções básicas do espaço: (de cima para baixo, ou o inverso / da direita para a esquerda, ou o inverso / de trás para frente, ou o inverso).

3ª. Fase: (audição) Ouvir a música tantas vezes quanto necessário à apreensão clara de seu desdobramento orgânico* básico.

4ª. Fase: (movimento) Como na 2ª. Fase; sendo que aqui se realizará tantas unidades de movimentos, quantas partes principais existem na música. A definição do movimento se dará a uma simples parada ou a uma mudança clara de sua direção.

5ª. Fase: (audição) Ouvir a música tantas vezes quanto necessário para identificar as unidades secundárias da música.

6ª. Fase: (movimento) Semelhante à 2ª. Fase; traduzir a estrutura ouvida em unidades de movimento. Ampliar o movimento ampliando o espaço utilizado e incluindo o corpo todo. A principal tarefa desta fase continua sendo a correspondência às partes identificadas na música.

7ª. Fase: (movimento) Cada pessoa deve fixar uma determinada sequência de movimento em correspondência ao desdobramento identificado na 5ª. Fase.

Estes movimentos serão em grande parte derivados das explorações da 6ª. Fase. As sequências de movimento serão então executadas com a música.

Um exemplo poderia ser, no caso de uma música de 6 partes:

1ª. Parte – Movimento de um braço para cima.

2ª. Parte – Movimentar os braços em círculo, como as asas de um moinho de vento.

3ª. Parte – Um movimento contínuo para frente com todo o corpo.

4ª. Parte – Girar.

5ª. Parte – Caminhar em linhas curvas pelo espaço.

6ª. Parte – Desenvolver uma série de movimentos livres, redondos e contínuos, utilizando todo o corpo.

Cada movimento ou série de movimentos começa com a posição final do corpo no movimento anterior e no lugar onde o anterior terminou.

8ª. Fase: (audição) Ouvir mais uma vez a música concentrando-se em detalhes de sua estrutura, como por exemplo, certa escala melódica ou uma sucessão de pausas (intervalos), temas rítmicos ou melódicos, motivos, pontos altos, terminações, repetições, acentos, variações, contrastes etc.

9ª. Fase: (movimento) As unidades de movimento aqui não são mais fixadas de antemão. Reagir, improvisando livremente, a um ou mais dos aspectos identificados anteriormente.

* A palavra “orgânico” é usada aqui para salientar que se trata de uma estrutura que se identifica na música pelo ouvir, e não necessariamente de um desdobramento musical teórico, tal como, compasso ou frase musical.

10ª. Fase: (audição) Ouvir a música procurando identificar determinados aspectos que tenham uma importância central nela ou que a caracterizem como um todo: a atmosfera dominante, o desenvolvimento dinâmico ou formal-lógico, o caráter expressivo, a simbologia, a vivência subjetiva individual, aspectos de comunicação mais importantes etc.

11ª. Fase: (movimento) Realizar uma improvisação utilizando isoladamente elementos identificados na fase anterior.

12ª. Fase: (movimento) Depois de um pequeno intervalo, que pode ser preenchido com um exercício de relaxamento, improvisar completamente livre. Procurar reagir à música em sua integralidade. É importante que esta reação aconteça com coragem, disposição e entrega de si no movimento.

Observações:

1. Tanto as fases de audição quanto as de movimento devem ser repetidas tantas vezes quantas se fizerem necessárias para o cumprimento da tarefa a que se propõem. A única exceção se dá na 1ª. Fase, em que a música é ouvida apenas uma ou duas vezes.

2. Podem-se trabalhar todas as 12 fases usando uma mesma peça musical, durante uma só aula ou estendendo-se por mais de uma. É também proveitoso trabalhar fases isoladas do método, inclusive usando várias peças musicais para uma mesma fase, como um trabalho de exploração.

3. Estas 12 fases poderiam igualmente constituir a estrutura básica de um curso. Nesse caso, sua exploração se estenderia por várias aulas. Cada fase contém em si um potencial de trabalho muito rico, que — dependendo de como é usado — pode desdobrar-se bastante diferenciadamente.

Acho importante acentuar que, na maioria dos casos, uma execução livre e ao mesmo tempo estável de uma dança inteira só se alcança depois de um trabalho intensivo e diversificado com muitas repetições das fases do método sobre músicas as mais diversas, o que pode estender-se pelo período de alguns anos.

E permanecerá sempre um processo, sem meta fixa e sem fim. Trata-se, antes de tudo, de um pedaço do caminho que conduz a nós mesmos, à totalidade de nosso ser, o qual temos que percorrer. Cada processo significa ora uma vivência intensa, e assim um grande passo adiante; ora um desvio ou uma estagnação. Esta troca é parte necessária da dinâmica do que é vivo. A orientação deve ser clara; o processo dinâmico do seu desenvolvimento, porém, é sempre descontínuo e não retilíneo.

O uso deste material dependerá enormemente do tipo (grupo) de pessoas com que estaremos trabalhando: bailarinos, atores, estudantes e professores de dança, não bailarinos e atores, psicólogos, músicos, adultos, crianças e adolescentes etc.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GELEWSKI, R. **Ver, Ouvir, Movimentar-se**. Salvador – BA: Nós Editora, 1973.
- _____. **Estruturas Sonoras 1**. Salvador - BA: Nós Editora, 1973.
- PEREIRA, P. J. B. **Reconectando Corpo e Alma: Sobre o Processo de Improvisação e Criação em Dança**. Campinas – São Paulo: Tese de Doutorado em Artes, UNICAMP, 2010.
- _____. **Sobre a Imaginação Ativa**, Cadernos Junguianos, n. 3. São Paulo: 2007. 36-43p.
- _____. **Reconnecting Body and Soul**, The San Francisco Jung Institut Library Journal, vol. 23, n. 2. San Francisco: 2004. 6-25 p.
- _____. **Zur Psychologie des Tanzes**. Zürich: Lizentiatsarbeit an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, 1985.
- ZIMMERMANN, E. B. **Integração de Processos Interiores no Desenvolvimento da Personalidade**. Campinas: Tese de Mestrado em Saúde Mental, UNICAMP, 1992.
- _____. **Dança Meditativa em Caixa de Areia Associada à Análise Verbal como Técnica Facilitadora de Integração de Processos Simbólicos**. Campinas: Tese de Doutorado em Saúde Mental, UNICAMP, 1996.
- _____. (Org.) **Corpo e Individualização**. Petrópolis: Vozes, 2009.