

**DONADEL, Márcia.** Disponibilidade para a Improvisação: um Paralelo entre as Ideias de Arthur Lessac e Steve Paxton. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; UFRGS; CAPES; Bolsista de Mestrado; Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Balestreri Nunes; Atriz-Pesquisadora.

## RESUMO

Falar sobre criação parece envolver a mesma urgência e perturbação com que se entra em cena para tentar vivê-la. O que está em jogo, em ação quando um ator cria? Como entramos em disponibilidade tal? Naquele momento único, singular, situado no único tempo-espaço em que vivemos: agora, aqui? Este momento pode figurar-se em improvisação. Assim, as circunstâncias dadas parecem ser: atores com seu passado/memória-presente, intensidades que atravessam e os milésimos de segundo entre a decisão de agir e a ação em si. Neste contexto, este artigo propõe um paralelo entre os *gaps of awareness* pensados por Steve Paxton e o conceito de instintivo e natural, trabalhado por Arthur Lessac, pesquisas nas quais a busca pelo acesso às sutilezas do fazer “sem saber” podem ser a chave para as descobertas.

**Palavras-chave:** Criação do Ator. Improvisação. Consciência.

## ABSTRACT

Talking about creation seems to be as urgent and distressful as trying to create a work of art. What is at stake when an actor creates? As we enter this availability? What happens at that moment uniquely situated in the only space-time we live in: now, here? I invite you to think that this is improvisation. Thus, the given circumstances appear to be: actors with their past- memory-present, intensities that pass through and the milliseconds between the decision to act and action itself. In this context, I propose a parallel between the gaps of awareness designed by Steve Paxton and the concept of instinctive and natural actions considered by Arthur Lessac. Studies in which the quest for conscious access to the subtleties of moving “without knowing it”, may be the key to the findings.

**Keywords:** Creation of the Actor. Improvisation. Awareness.

Falar sobre criação parece envolver a mesma urgência e perturbação com que se entra em cena para tentar vivê-la. O que está em jogo quando um ator cria? Como entramos em disponibilidade tal? Com o propósito de discutir maneiras de acessá-la, a intenção é realizar um paralelo entre o conceito de instintivo e natural trabalhado por Arthur Lessac e os *gaps of awareness* pensados por Steve Paxton.

Todo o pensamento de Arthur Lessac (1990, p. 5) fundamenta-se na existência de duas dominâncias na corporeidade, uma instintiva e outra lógica, sem que uma se sobreponha à outra. As suas evidências provam, para o autor, a existência de uma relação entre corpo e linguagem, levando à construção da noção de linguagens do corpo.

Estas linguagens são tipos de inteligência, baseadas em comunicação não linear que instruem o corpo a fazer e saber o que está fazendo através das sensações. Assim, a corporeidade compreende instruções que a lógica da linguagem racional não acessa totalmente.

Isto engloba um número incrível de interações. Porém, há um “vocabulário” que podemos criar para aprender como funciona esta comunicação. Ele é fundamentado na percepção sensorial. Muitas pessoas, por exemplo, estão habituadas a se comunicar utilizando a capacidade vocal de uma oitava e meia. Na maioria das vezes, entretanto, não conhecem o restante de sua potencialidade vocal.

Porém, Lessac (1990, p. 3) afirma que a capacidade vocal humana natural e instintiva englobaria mais de quatro oitavas completas. Para aumentar esta capacidade, treinamos para alcançar as quatro oitavas. No piano, localizaríamos a amplitude desejada, “tantas notas para baixo” e “tantas notas para cima” da nossa capacidade conhecida. O estudo teria como objetivo “subir” e “descer” até dominar todo o percurso. Mas a corporeidade não parece entender como é “subir” e “descer” com esta instrução, e surgem dificuldades.

Um exemplo de linguagem do corpo engendrado por Arthur Lessac para sentir a capacidade vocal é a investigação da energia tonal. Voltando nossa atenção à sensação — não ao som — do tom da voz em suas variadas alturas e vibrações, podemos alcançar desconhecidas amplitudes vocais sem força ou estresse. Poderiam ser utilizadas imagens no auxílio da compreensão sobre a vibração, como por exemplo imaginar que a voz preenche a cabeça como se fosse um teatro: na altura da boca está a primeira fila, na altura dos olhos a plateia alta e no topo da cabeça o mezanino. Estas imagens não são conflituosas, e a corporeidade pode responder instintivamente.

Isto acontece porque a via escolhida é uma instrução que leva em conta estrutura original do corpo. Assim, temos a chance de “encontrar” mais possibilidades em nós mesmos e, com o tempo, as quatro oitavas podem se tornar parte das nossas capacidades usuais. Dessa forma, temos condições de avaliar e aprimorar as dimensões de nossa percepção e estimar a cada momento como podemos coordená-las quando a proposta é entrar em cena para criar.

Mas como poderíamos pensar nas relações destas capacidades humanas instintivas em cena quando estamos criando? Como instigar a transformação da percepção sobre os instantes em que estamos “agindo instintivamente”?

Vamos pensar, como exemplo, em como se estabelece a audição. Um som ao ser emitido é captado pelo nosso corpo. No momento em que o som penetra no aparelho auditivo, ele se transforma em impulsos que são percebidos, decodificados, compreendidos e geram uma resposta. Acredito que este caminho tem seu componente instintivo e natural até o momento em que outros processos interferem e transformam este encontro em algo singular.

No instante em que o som é compreendido e uma resposta é gerada teremos singularidade. Ou seja, um som com características particulares encontra uma corporeidade com passado/memória-presente<sup>1</sup> e tem sua atenção. Em seguida, outras características desta corporeidade naquele espaço-tempo dilatam as possibilidades, resultando, portanto, em um encontro singular que não poderemos jamais antecipar.

Pode-se dizer que esta interação se repete ao mesmo tempo em diversos sistemas da corporeidade. A atenção a eles e a forma de comunicação corporal estabelecidas são os aspectos de disponibilidade para criar que se apresentam.

Uma imagem muito importante sugerida por Lessac (1990, p. 29) é de uma sutil turbulência perceptiva. Esta condição da corporeidade permite absorver todos os tipos de sensações com percepção e consciência.

Dessa forma, com o intuito de pensar sob o ponto de vista da improvisação, é possível perceber convergências destas ideias com o pensamento construído sobre *Contact Improvisation*. Steve Paxton (1993, p. 256), ao formular uma definição sobre a prática, diz que “a resposta tem se modificado ao longo dos anos, tem mudado de um fenômeno de dança experimental em direção a uma prática física aliada a um complexo número de estudos novos sobre a mente e o corpo”.

Paxton (1993, p. 256) também sonda uma descrição mais satisfatória pelo entendimento de “corporal”. Envolvendo primeiramente os sentidos e o corpo físico, o sentido de corporal se ampliou, sendo definido como uma “complexidade de informações sociais, físicas, geométricas, glandulares, políticas, íntimas e pessoais que não são facilmente traduzidas”.

Retornando ao exemplo sobre o funcionamento da audição utilizando os conceitos de instintivo e natural de Arthur Lessac, podemos associar ao entendimento de corporal pesquisado por Paxton. No momento em que a corporeidade compreende globalmente no âmbito de corpo e de sua existência sua relação com o estímulo pode ser percebida de outras formas, que parecem estar ligadas à disponibilidade para a criação em improvisação.

Ademais, Paxton explica as reações corporais a imagens de forma muito semelhante aos processos engendrados por Lessac como linguagens do corpo. Paxton (1993, p. 256) entende que, se formos “estimulados a imaginar que a cabeça se preenche de um gás mais leve que o ar, a resposta esperada seria uma extensão da cervical e um alongamento postural”. Ele afirma ainda que “a resposta do corpo a uma imagem parece inata e com essa inata

---

<sup>1</sup> O passado se apresenta no corpo como memória, porém não se trata de memória como uma lembrança cronológica e linear de eventos passados, mas “marcas” corporais no sentido explicado por Suely Rolnik (1993, pp. 241-242). Engloba a maneira com que o plano visível e o invisível entrelaçam os fluxos da nossa constituição atual.

conexão, o corpo pode ser responsivo a qualquer imagem que a mente construir”, embora saiba que há certa especulação acerca deste fenômeno.

Como visto anteriormente, Lessac parece formular afirmações semelhantes. No exemplo sobre a capacidade vocal e o estudo para ampliá-la, as instruções “subir” e “descer” podem causar conflito, porém instruções que estimulam a compreensão sensorial de como se dá o funcionamento do corpo podem fazer sentido. Lessac quer dizer que é preciso saber quais são os estímulos em forma de imagem que o corpo é capaz de compreender e responder instintivamente.

Diante disso, naquele momento único, singular, situado no único tempo-espaço em que vivemos — agora, aqui — estamos vivendo o efeito das imagens e nossa relação com elas. As circunstâncias dadas parecem ser: atores com seu passado/memória-presente, intensidades que atravessam os milésimos de segundo entre a decisão de agir e a ação em si, levando em conta o grau de consciência alerta em cada momento.

Paxton (1993, p. 256) afirma que “a consciência pode viajar por dentro do corpo de forma análoga ao foco do olhar para o mundo externo”. Esta afirmação se parece muito com os princípios de Lessac, que apontam a existência de um ambiente interno, responsivo que funciona com uma linguagem própria, e um ambiente externo, fonte de estímulos a serem captados sensorialmente. Paxton parece concluir, assim como Lessac, que há algo além da prática que “vive” internamente na corporeidade e que pode ser acessado, se escolhermos em qual esfera despendermos nossa atenção.

Steve Paxton (1993, p. 256) e seu grupo escolheram “pequenos movimentos reflexos que o corpo faz ao parar em pé, pois estes movimentos não pareciam ser comandados”. Ele sugeriu a seus praticantes o exercício da observação a processos instintivos, não comandados por decisões racionais às quais estamos habituados a recorrer. Criou uma espécie de disponibilidade para que linguagens do corpo pudessem emergir, ser observadas e compreendidas.

Porém, o autor observou que estas ações reflexas poderiam ser facilmente abandonadas pela consciência, concluiu que podemos realizar ações “sem saber”. Ele explica que “podemos preservar o corpo de forma bem-sucedida através dos reflexos, mas isto não treina nossa consciência, deixa um buraco em nosso conhecimento sobre a experiência” (PAXTON, 1993, p. 256). Portanto, pergunta: “Seria possível para a consciência aprender a ver estas lacunas de consciência? Ou, se não, poderíamos pelo menos aprender a observar ações reflexas calmamente durante momentos de alta adrenalina?” (PAXTON, 1993, p. 257).

A busca pelo acesso a estas sutilezas do fazer “sem saber”, quer dizer, observar o que normalmente não se vê gera disponibilidade e pode construir um estado de alerta muito fértil para a criação. Assim, a consciência ampla é fundamental, pois ela muda de acordo com a experiência. “Se uma lacuna de consciência ocorre em um momento crítico, perdemos a oportunidade de

aprender com o momento” (PAXTON, 1993, p. 257). Ele assegura que mesmo uma fração de segundo pode ser decisiva. Portanto, “se a consciência permanece aberta durante momentos críticos, terá uma experiência com eles, e irá ampliar seu conceito para contemplar a nova experiência. Esta expansão se tornará uma nova base para o movimento” (PAXTON, 1993, p. 257).

Paxton sustenta ainda que não é possível saber em que momento a consciência se dissipa, mas especula que acontece rápido demais para o pensamento e por isso a consciência se afasta. As reações reflexivas parecem agir mais rápido. Segundo o autor, a resposta para a consciência obter acesso nestas situações está na reorientação, na sujeição dos reflexos a estímulos para que a consciência possa vê-los acontecer.

Isto quer dizer que, ao manter o corpo em constante desafio de reorientação, como acontece aos praticantes de *Contact Improvisation*, a consciência poderia ter acesso ao movimento incluindo as ações reflexas, ou seja, com maior profundidade. Esta foi a resposta encontrada por Paxton. Lessac apresenta as linguagens do corpo. Todavia parecem ter desenvolvido vias de acesso a processos semelhantes.

Paxton (1993, p. 257) explica que este tipo de experiência “prepara as pessoas para fazerem não o que sabem fazer, permite que façam o que não se espera fazer, o que é a raiz da improvisação”. Sob estas circunstâncias, o autor comprova que “técnicas de movimento aprendidas anteriormente com frequência dificultam em vez de ajudar este tipo de manifestação”.

Procuro demonstrar, portanto, que na improvisação em teatro como processo de criação pode ser muito fecundo considerar os processos de *Contact Improvisation*, bem como as investigações de autoconhecimento sugeridas por Arthur Lessac. Para ambos, a noção de consciência alerta aos processos da corporeidade em relação à sua vivência espaço-temporal é de suma importância. Paxton (1993, p. 257) declara nitidamente: “a consciência deve estar junto do movimento do corpo, em tempo real, e ficar alerta. Deve ser uma testemunha”. E continua, em um alerta: “sem um processo de seleção somos confrontados com uma variedade de imagens físicas a cada momento que nos inundam em vez de nos guiar para a prática”. Sua preocupação está em manter o foco em processos diretamente relacionados à prática, pois a abundância de imagens pode deixar escapar aquilo que é realmente profícuo para o trabalho.

Estas são descobertas muito importantes para o desenvolvimento da disponibilidade para a criação. Este contato “consigo mesmo” através da percepção dos processos internos parece ser a raiz para a reativação e reassociação de informações. Novos caminhos para realizar ações que resultarão em obra podem configurar-se neste âmbito. Mesmo não tendo pronto acesso a todos eles, sabemos que estão lá. Arthur Lessac e Steve Paxton apontam caminhos. Mergulhos nas experiências propostas por estes autores no contexto de criação em teatro através da improvisação podem tomar rumos cada vez mais inesperados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LESSAC, Arthur. **Body Wisdom**: the use and training of the human body. New York, NY: Drama Book Specialists, 1990.

PAXTON, Steve. **Drafting Interior Techniques**. CQ/CI Sourcebook. Contact Editions, V. 18, pp. 255-257, 1993.

ROLNIK, Suely. "**Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico". Cadernos de subjetividade. São Paulo, v.1, n. 2 set./fev. 2003.