

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A IMPROVISAÇÃO-DANÇA
NAS COORDENADAS DO COMPOSICIONAL

LINHA DE PESQUISA:

SOMÁTICA, PERFORMANCE E NOVAS MÍDIAS

PROFESSOR ORIENTADOR:

ELOISA LEITE DOMENICI

Salvador. Bahia

2014

Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A IMPROVISAÇÃO-DANÇA NAS COORDENADAS DO COMPOSICIONAL

Trabalho de conclusão de Curso de Pós-graduação em Artes Cênicas-UFBA
apresentado à banca examinadora
para a avaliação do material escrito e audiovisual
correspondente à Dissertação de Mestrado.

PROFESSOR ORIENTADOR:

ELOISA LEITE DOMENICI

Salvador. Bahia

2014

Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A IMPROVISAÇÃO-DANÇA
NAS COORDENADAS DO COMPOSICIONAL

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

EM ARTES CÊNICAS.

BANCA EXAMINADORA

Eloisa Leite Domenici

Professor Orientador- PPGAC

Daniela Maria Amoroso

Componente da Banca Interna- PPGAC

Suzane Weber da Silva

Componente da Banca Externa- UFRGS

Salvador. Bahia

2014

LEONARDO ANDRÉS MOULLERON HARISPE

A IMPROVISAÇÃO-DANÇA NAS COORDENADAS DO COMPOSICIONAL

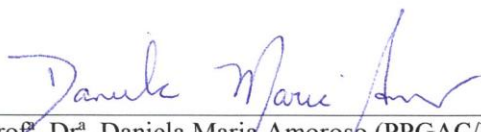
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 11 de dezembro de 2014.

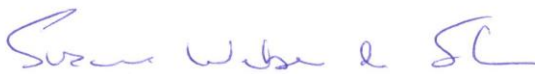
Banca Examinadora



Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Leite Domenici (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Suzane Weber da Silva (UFRGS)

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Harispe, Leonardo Andrés Mouilleron.

A improvisação-dança nas coordenadas do composicional / Leonardo Andrés Mouilleron

Harispe. - 2015.

170 f.

Inclui apêndice.

Orientadora: Eloísa Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2014.

Aos improvisadores,

essa rara avis.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC), seu pessoal diretivo, docente e administrativo, por ter me recebido afetosamente na sua casa de estudos, ter avaliado favoravelmente o anteprojeto da presente pesquisa de Mestrado, e me apoiado através da bolsa de estudos e dos fundos destinados à capacitação por meio de viagens - em correspondência com o programa de apoio PRO-Ex da CAPES.

À minha orientadora Eloisa Leite Domenici, por ter me acompanhado a cada passo com a sua atenta e delicada escuta, sua modalidade serena e equânime para considerar as diversas linhas de busca que foram surgindo ao longo do semestre 2012.2 como Aluno Especial e durante este ano e meio de Mestrado.

À Coordenação da Escola de Dança-UFBA por me facilitar o espaço físico do “Laboratório de Improvisação” que desenvolvo nessa sede acadêmica desde meados de 2013.

À comunidade de Contato Improvisação de Salvador, meu lar da dança, com a qual nos reunimos a cada sexta feira para renovar a prática da JAM e continuar a investigar a improvisação.

Aos colegas das universidades de Ouro Preto, Iratí, Uberlândia, São João Del Rei, Feira de Santana e ao “Corpo Escola de Dança” de Belo Horizonte, onde fui recebido afetosamente para ministrar oficinas e palestras.

À minha família toda, meus pais Beatriz e Roberto, meus irmãos Emiliano, Federico, Evangelina e Ezequiel, meus tantos e lindos sobrinhos, tios e primos, por eles serem minha raiz e meu lar permanente à distância.

À família Portella Oliveira, a Dione, Dona Ivone, Seu Deraldo, Clélia, Nita e Popota por ter me acolhido em Salvador e serem a nova família soteropolitana.

A Diane, por iluminar a minha vida cada dia, acompanhar meus passos, e ter me trazido até aqui.

MOUILLERON HARISPE, Leonardo Andrés. “A improvisação-dança nas coordenadas do composicional”. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA). 2014.

RESUMO

Esta dissertação se propõe abordar o composicional em improvisação-dança tomando como perspectiva geral os mecanismos que estabelecem nexos associativos entre as múltiplas camadas que articulam o fluxo espaço-temporal de movimento. O composicional em improvisação se refere aos desafios que o dançarino empreende para conseguir “se orientar” no interior de uma trama reticulada (uma textura cinética e cinestésica ao mesmo tempo); no contexto desses novos desafios, o estabelecimento de uma negociação sutil entre a adoção de maiores complexidades discursivas e a manutenção de uma organicidade-base que assegure o “frescor” das escolhas, marca as tensões perceptuais e mnêmicas que esse exercício supõe. O fato de que a improvisação em movimento-dança relocalize a esfera da sua práxis/linguagem num território marcado pelas coordenadas do composicional, faz com que ela experimente certa “expansão”, uma ampliação de horizontes estéticos e procedimentais. Que capacidades seriam necessárias para que um improvisador possa resolver composições instantâneas? A partir de que momento ele estaria em condições de lidar com campos de complexidade discursiva, articulados por nexos livre-associativos? Ao longo dos capítulos a progressão da escrita analisa primeiramente o caráter exploratório-vivencial do movimento para definir a natureza autônoma da linguagem da improvisação; observa logo as mudanças epistemológicas que as técnicas e pesquisas ligadas à improvisação-dança introduzem no campo da práxis; discute, finalmente, a localização da improvisação no contexto das poéticas pós-dramáticas. A hipótese do trabalho, na sua formulação mais ampla, compreende que a extensão/ampliação da práxis improvisatória dentro das coordenadas do composicional requer de uma gradual maturação do “ofício” por parte do dançarino improvisador.

Palavras-chave: Improvisação. Dança Contemporânea. Linguagem. Composição em Tempo-Real.

MOUILLERON HARISPE, Andrés Leonardo. "**Improvisation-dance in the compositional coordinates**". Dissertation (Master of Performing Arts). Federal University of Bahia, Graduate Program in Performing Arts (UFBa). 2014.

ABSTRACT

This research proposes a compositional approach to improvisation-dance taking as overview the mechanisms that establish associative links between the multiple layers that articulate the flow spatial-temporal motion. The compositional aspect in improvisation, refer to the challenges that the dancer undertakes to achieve "orientation" inside a reticulated frame (kinetic and kinesthetic texture at the same time). In the context of these new challenges, the establishment of a subtle negotiation between the adoption of larger discursive complexities and maintaining an organic structure-basis to preserve "freshness" in the choices, determines the perceptual and mnemonic tensions assumed by this exercise. The fact that improvisation in dance-movement relocate the sphere of her own praxis/ language in a territory measured by compositional coordinates, makes it experienced a sort of "expansion", an extension of procedural and aesthetic horizons. Which capabilities would be necessary for an improvisation dancer to solve instant compositions? From what moment would he be able to deal with fields of discursive complexity articulated by free-associative nexus? Throughout the chapters, the progression of writing begins with the analysis of exploratory-experiential character of the movement which defines the autonomous nature of the improvisation language; highlight the epistemological changes that diverse techniques and researches related to improvisation-dance introduce in the field of praxis; Finally, discusses the location of improvisation in the context of post-dramatic poetics. The hypothesis of this work, in its broadest formulation, understands that the extension / expansion of praxis in the compositional coordinates requires a gradual maturation of the role/occupation by the improvisational dancer.

Keywords: Improvisation. Contemporary Dance. Language. Real-Time Composition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [pag. 10]

1. CAPÍTULO I [pag. 24]

1.1. A improvisação em movimento-dança como linguagem [pag. 24]

1.1.1. Uma práxis com leis próprias [pag. 24]

1.1.2. Estabelecimento de um glossário de termos e metáforas [pag. 29]

1.1.3. Improviso como “modus operandi”: uma trama de afetos difícil de categorizar [pag. 33]

1.1.4. Posição complementar e antagônica frente à coreografia: tempo imanente e tempo diferido no ato de criação [pag. 35]

1.1.5. Forma fechada e forma aberta: horizontes estéticos [pag. 42]

1.1.6. Improvisação em movimento-dança como práxis autônoma e como prática funcional [pag. 44]

1.1.7. Um ponto de partida para definir a episteme do improviso [pag. 46]

1.1.8. O código, a consigna e um conteúdo a ser descoberto [pag. 49]

1.1.9. Improvisação como via de auto-conhecimento [pag. 51]

1.2. Dinâmicas de trabalho: mecanismos de captação, controle e estabilidade do fluxo improvisado [pag. 55]

1.2.1. O limite. A regra e as múltiplas variáveis [pag. 55]

1.2.2. O registro como apropriação do material emergente [pag. 59]

1.2.3. Criação de um repertório de registros/agenciamentos originais. A poética das marcas [pag. 61]

1.2.4. As estratégias metodológicas e o estabelecimento de um grau de sistematicidade [pag. 62]

1.2.5. O paradoxo da repetição [pag. 64]

2. CAPÍTULO II [pag. 67]

2.1. O laboratório de improvisação [pag. 67]

2.1.1. Estabilidade e horizontes na conformação de grupos. O improvisador solista [pag. 67]

2.1.2. Contexto sócio/artístico do improvisador como agente de dança [pag. 71]

2.1.3. Paradoxos referidos à técnica. Importância atribuída à continuidade e à função do treino [pag.73]

2.2. Técnicas e práticas somáticas vinculadas à linguagem da improvisação-dança [pag. 76]

2.2.1. A Educação Somática e o Movimento Corporalista: o novo paradigma do não-dual [pag. 77]

2.2.2. Release Technique e Idiokinesis: a procura de um movimento orgânico [pag. 84]

2.2.3. O Contact Improvisation: Tato, contato e sentido háptico [pag. 88]

2.2.4. Movimento Autêntico: seguimento de um impulso espontâneo sem julgamentos [pag. 92]

2.2.5. Os Tuning Scores: partituras para a edição espontânea da experiência sensória [pag. 95]

2.2.6. Operações Cênicas: Comandos para o Intérprete Físico [pag. 97]

2.2.7. A dança pós-dramática: a improvisação nas coordenadas do Work in Progress [pag. 100]

2.2.8. Nomes para uma lista que continua a se desdobrar: Technologies of Improvisation e Viewpoints [pag. 104]

3. CAPÍTULO III [pag. 107]

3.1. Uma discussão trans-disciplinar para clarear os horizontes da prática [pag. 107]

3.1.1. A improvisação como “hábitos de mudança de hábitos” [pag. 107]

3.1.2. Um diálogo crítico com as “poéticas do catastrófal” [pag. 111]

3.2. Improvisação como exercício de livre-associação [pag. 113]

3.2.1. Relacionamento fluido entre as partículas de uma linguagem articulada [pag. 114]

3.2.2. Resolver com “frescor” num território pontuado por repertórios e dispositivos [pag. 120]

3.2.3. Possibilidades de continuar a improvisar entre coordenadas estreitas [pag. 123]

3.2.4. A noção de textura/trama em música e o espaço poliédrico do Sistema Laban [pag. 124]

3.2.5. O alcance do simples e espontâneo como questão: antes ou depois da complexidade? [pag. 131]

3.2.6. Uma hipótese: a maior instabilidade vem das conexões flutuantes/fulgurantes do livre-associado [pag. 133]

3.2.7. Improvisar em espaços micro-estruturados e habitar uma coreografia expandida: uma diferença genética [pag. 138]

3.2.8. Compor em Tempo-Real: uma vontade de escritura instantânea [pag. 140]

CONCLUSÕES [pag. 146]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [pag. 163]

NOTAS DO APÊNDICE [pag. 168]

INTRODUÇÃO

A localização do objeto de estudo

Esta dissertação se propõe a focar a questão do composicional em improvisação-dança tomando como perspectiva geral os mecanismos associativos por meio dos quais vão sendo articuladas as múltiplas camadas que tecem o fluxo do movimento. A partir da ideia de tempo articulado, apresentada no começo da escrita para definir os caracteres linguísticos da práxis improvisatória, o mecanismo livre-associativo passa a ser compreendido como um exercício que vai interligando as partículas que tecem o discurso em andamento. O composicional em improvisação se refere aos desafios que o intérprete/improvisador empreende para conseguir se “orientar” no interior de uma trama estriada, reticulada, e exercer suas escolhas desde as trajetórias de um fluxo estruturado por múltiplas variáveis.

A expressão “composição em tempo-real” resulta de um conceito composto (compor+tempo-real) e, certamente, não está isenta de maiores precisões conceituais. Expressões tais como “composição espontânea”, “extemporânea”, “instantânea” - e outras afins - circulam mais perto do uso coloquial que da devida apreciação teórica. Preferimos reconstruir o conceito inversamente; dizer que se trata primeiramente de uma improvisação, e logo que esta atinge a pregnância discursiva própria de uma composição: uma “improvisação com relevância compositiva”.

As coordenadas que estruturam o composicional em improvisação-dança disponibilizam na experiência do intérprete uma “vontade de escritura instantânea”; a mesma introduz no campo da práxis as estratégias herdadas da tradição compositivo-escritural. Assim, o desafio consistente em atingir a pregnância discursiva de uma composição em lapsos de tempo imanente passa a formar parte das atribuições da linguagem improvisatória. O que se incorpora na matriz do composicional-instantâneo é um tipo específico de tensão, um estado de atenção potenciada que afeta as tomadas-de-decisão. No contexto desses novos desafios, o estabelecimento de uma negociação sutil entre a adoção de maiores complexidades e a manutenção de uma organicidade-base que

segure o “frescor” das escolhas marca as tensões perceptuais e mnêmicas que esse exercício pressupõe.

Para ilustrar o processo implicado na adoção da perspectiva do composicional, tentaremos progredir ao longo dos capítulos de acordo com a trajetória que essa parábola descreve; um percurso marcado, em boa medida, pela tensão intrínseca que representa sair de uma posição (um lugar adquirido) para entrar em outra. Partindo do caráter experiencial/exploratório da prática - como a característica que nos permitirá definir a natureza do imprevisto em movimento - nos deslocaremos até as capacidades adquiridas pelo improvisador para lidar com as novas complexidades discursivas.

Ao longo da escrita há uma preocupação geral pelos modos de aproximarmos aos conceitos tratados. A formação de uma “episteme” e a localização semântica do improvisatório em dança assim como dos procedimentos composicionais, tornam-se um assunto delicado pela natureza ubíqua, mutável e em constante realocização que os termos oferecem. Essa aproximação será desenvolvida seguindo uma estratégia de “rodeios” conceituais, uma progressão cuja abordagem apresente aspectos complementares, diferentes fases dentro dos tópicos estudados. O avanço progride, pois, segundo uma visão “poliédrica”, caleidoscópica do objeto, que permite enxergar sucessivamente a sua mudável morfologia.

Por se tratar de uma linguagem fática, de forte cunho empírico, a lógica do ensaio renovado rege durante os processos de reconhecimento da gramática do movimento improvisado. Neste sentido, as problemáticas relacionadas aos mecanismos de transmissão de saberes se localiza no centro das singularidades que a práxis improvisatória insere no campo da dança contemporânea. Pode-se falar, sem maiores riscos de faltar à verdade, da existência de um “imaginário do improvisador” que se constrói e reconfigura através de consensos graduais e dinâmicas coletivas.

A improvisação, como fenômeno expressivo e linguístico, acontece a partir de uma disposição particular para “experenciar”/explorar as inquietações que norteiam as buscas. Este afã pelo exploratório se constitui, ao longo da escrita, num ponto de partida para reconhecer a propriedade elementar que permite localizar a episteme da práxis: “a experiência de um material não pré-determinado já seria improvisar”. Por esta razão, dentro dos amplos domínios que a improvisação em dança abrange, consideramos às práticas e pesquisas procedentes do campo da

Educação Somática como pertencentes ao mundo da improvisação: “experenciação”, estado de investigação, âmbito laboratorial, autoria dos achados são marcas características de um meio improvisatório que atravessam tanto ao campo da dança quanto da somática.

A lógica do improviso em movimento-dança [1] percorreu uma evolução paralela e consideravelmente periférica respeito da história “oficial” da dança moderna e contemporânea. Sua abordagem diferenciada, referida à maneira de indagar, de pôr em circulação e conceber a plástica do movimento marcam sua singularidade no interior dessa história: posicionam a improvisação em “contraponto” com as técnicas formais e métodos sistêmicos reconhecidos.

Um ponto sobre o qual resulta importante estabelecer distinções conceituais é que quando as linguagens encaminhadas à formação de coreografias/obras (no sentido de elas fixarem finalmente os percursos a partir de trajetórias definitivas) levam em conta a riqueza procedimental do improviso durante os processos de gestação, fazem dele uma ferramenta “funcional”. Por este motivo, ao aprofundar-nos sobre as características que distinguem o contexto da improvisação no meio da dança contemporânea, colocaremos ênfase naquelas práticas/produções que hierarquizam a improvisação como linguagem autônoma. Tal como o comenta Suzane Weber (2012, pag. 154): “embora a improvisação seja frequentemente utilizada como ferramenta ou como método de trabalho para a criação coreográfica, criações onde o improviso não é somente uma ferramenta, mas um modo de performance, ainda são menos frequentes”. Dentro deste conjunto de apreciações conceituais, o rótulo de improvisador “puro” (num sentido não-ontológico) estará indicando que o bailarino se referencia na práxis do improviso como tal.

As perguntas que o objeto de estudo levanta

O fato de que a improvisação em movimento-dança relocalize a esfera da sua práxis/linguagem num território marcado pelas coordenadas do composicional, faz com que a

[1] Na presente dissertação, fazemos uso alternado dos termos “improvisação” e “improviso” por causa de ambos funcionarem como sinônimo dentro da língua portuguesa. No Dicionário Priberam da Língua Portuguesa pode se encontrar a mesma definição para os dois casos (verbo transitivo): “Dizer ou fazer de repente, sem premeditação”. Os termos aparecem associados semanticamente, por sua vez, à prática popular do “repente” (ou “repentismo”), consistente num “dito, canto ou versos improvisados”. Para consultar ver em <http://www.priberam.pt/dlpo/>

improvisação experiente certa “expansão”, tanto no procedimental (estratégias e dispositivos) quanto no conceitual (alcances estéticos e críticos): uma ampliação dos horizontes se põe em jogo e o improvisado acaba sendo redefinido pela aquisição/incorporação das marcas que a composição em tempo-real insere dentro da prática.

Assim, um conjunto de perguntas vai se apresentando ao longo do processo de amadurecimento do “ofício” da improvisação, colocando gradualmente a questão do composicional como assunto a ser levado em conta: que capacidades estariam se precisando para que um improvisador possa resolver composições instantâneas? Subsequentemente: existe um momento a partir do qual o improvisador consegue lidar com temas organizados em estruturas? A partir de que momento ele poderia lidar com campos de complexidade discursiva, articulados por nexos livre-associativos?

As perguntas vão ganhando intensidade toda vez a aquisição de novas complexidades - além das preocupações encaminhadas a resolver o imanente aqui-agora - introduzem uma perspectiva distanciada, “desdobrada” na experiência. Por exemplo, caberia perguntar: de que depende o advento da auto-observação sobre o material emergente?

O habitual movimentar-se “a portas fechadas” em aulas ou espaços de improviso coletivo, isentos de qualquer tentativa encaminhada a abrir deliberadamente as pesquisas do movimento à expectativa, tendem a inscrever a presença dos corpos num ambiente “contínuo”, marcado pela ligação cinestésica que vincula aos corpos. À medida que vão se instalando as inquietações relacionadas à formação de discursos (à estruturação do espaço-tempo de movimentação, à administração da informação em jogo) a questão que interrogara à prática terá a ver com: quando e como se produz o deslocamento desse “habitat contínuo” para um ambiente compositivo-escritural? Como as adaptações aos ambientes definidos pelas trocas entre corpo e espaço - ou entre os próprios corpos - mudam em direção à formação de discursos sobre o tempo/espaço articulado?

O exercício renovado das tomadas-de-decisão adiciona à experiência um viés semiológico; os input/output das informações vão sendo administrados gradativamente segundo uma economia das escolhas. Subsequentemente, se apresenta o interrogante: como evitar a tendência a criar um

discurso redundante? Como emerge nos comandos do improvisador essa preocupação pela criação de relevância discursiva atendendo à poética em andamento?

A hipótese que direciona a pesquisa

Ao longo da presente dissertação a improvisação em dança contemporânea, associada às problemáticas do composicional, é inicialmente estudada como uma linguagem autônoma que gera sua auto-organização através da “experencição” vívida de materiais não pré-determinados (um campo de percepções/cinestésias integrado). A hipótese do trabalho se encaminha a deixar ver até que ponto a incidência das coordenadas do composicional ampliam, estendem a esfera do vívido/experiencial e a recolocam dentro dos problemas vinculados aos mecanismos associativos por meio dos quais o fluxo temporal consegue ser organizado/articulado.

Trata-se, em última instância, da necessária afetação que as marcas do composicional exercem sobre o campo da prática - comumente desenvolvidas em espaços de investigação a partir da troca de experiências pessoais inter-subjetivas. A ampliação dessas condições “endógamas” da prática (entendidas aqui como sinônimo de um interesse centrado nas explorações cinestésicas) produz certa tensão intrínseca, certa “fruição estrutural” que incide sobre os modos de resolver o curso imanente da temporalidade: a linguagem continua a ser o improviso, mas acrescenta os procedimentos compositivos que lhe permitem interligar as camadas que vão tecendo o discurso em andamento.

A hipótese da escrita, numa formulação mais ampla, compreende que esta extensão/ampliação da práxis requer de uma gradual maturação do “ofício” por parte do indivíduo que improvisa em dança: novos registros percepto-conceituais são requeridos toda vez que se pretende orientar as trajetórias do movimento num fluxo estruturado por múltiplas variáveis.

A abordagem metodológica

“Vale considerar quatro condições desejáveis para um bom, belo e útil desenvolvimento da pesquisa: a serenidade, a humildade, o humor e o amor. Vale também assumir a necessária implicação do sujeito, responsável pela generosa construção de um discurso sobre um trajeto que liga objetos a sujeitos, numa busca poética, comprometida e libertária”. (ARMINDO BIÃO)

Amparado pelas palavras que Armino Bião legou aos futuros pesquisadores em artes cênicas (as mesmas foram resenhadas no ato celebrado na sua homenagem, no Teatro Martim Gonçalves da Faculdade de Artes Cênicas-UFBA, 2013), a metodologia que utilizei para a elaboração da escrita atende inicialmente as trajetórias que ligam a experiência subjetiva com o objeto de estudo resultante.

A escrita foi elaborada utilizando a primeira pessoa do plural, querendo com isso fazer sentir ao leitor incluso. Neste caso, essa inclusão (o pronome plural “nós”) deve entender-se como uma voz que carrega implicitamente as marcas subjetivas de quem escreve: nela estão presentes as experiências pessoais do autor (o “eu”) desenvolvidas nas áreas temáticas abrangidas. A estratégia de partilhar as linhas da escrita não pretende que estas sejam aceitas, nem que sejam semelhantes às experiências do leitor. Para apresentar o presente item, excepcionalmente, utilizo a primeira pessoa do singular a efeitos de referir diretamente minha experiência artística.

Minhas pesquisas no campo da improvisação em dança contemporânea ligada às técnicas de movimento orgânico - tais como o “Contact Improvisation”, a “Release Technique”, a “Anatomia Experiencial”, à Dança-Teatro - assim como os seminários que dei sobre “Improvisação em Dança Contemporânea” e “Performance em Espaços Urbanos”, foram criando ao longo destes anos um repertório de apreciações/inquietações ao redor dos tópicos que vinculam à improvisação com as coordenadas do composicional.

Atualmente, com residência na cidade de Salvador, desde Agosto de 2013 levo adiante na Faculdade de Danças da UFBA (Ondina) a oficina “IMPRO FORMANCE: o improviso em performance”, como atividade de investigação associada ao meu estágio docente correspondente a à Pós-Graduação do PPGAC. Na mesma linha de trabalho artístico, e dentro desta instituição, integro o grupo de facilitadores do NIPCI “Núcleo de Investigação e Prática do Contato Improvisação”; através dele a comunidade de dançarinos vinculados à prática do CI em Salvador mantém encontros semanais durante as JAMS (“Salva Jam”) que ocorrem todas as sextas feiras, entre as 18.00 e as 21.30h.

Os outros campos artísticos que me proporcionaram uma bagagem experiencial ligada à presente pesquisa estão relacionados a minha participação no terreno da dramaturgia e direção teatral, tendo 15 obras estreadas entre o ano 2005 e 2013 junto à “Cia. Raisen” (Companhia

Independente de Teatro), pertencente à Municipalidade de Tandil, província de Buenos Aires, Argentina. Na arte musical fiz estudos na Universidade Nacional de La Plata, Argentina, na qual me graduei como “Licenciado em Composição Musical”. Tanto a experiência dramaturgica quanto a compositivo-musical motivam um tipo de análise comparado entre as diversas linguagens artísticas que explica, em boa medida, essa tendência metodológica ao longo da presente escrita.

Esses antecedentes encontraram uma oportunidade para ser aprofundados metódica e sistematicamente a partir do encontro com a linha de pesquisa “Corpo e/em Performance” que integrou a oferta acadêmica do PPGAC-UFBA durante o processo seletivo para o Mestrado 2013-2014 (atualmente renomeada “Somática, Performance e Novas Mídias”).

As trajetórias que ligam a bagagem das minhas experiências ao objeto que acabou tomando forma na escrita incluem o leque de perguntas surgidas e partilhadas com os ministrantes das oficinas e com os colegas de improvisação-dança. Em grande medida, essas inquietações tiveram início em intuições, suspeitas, sugestões e aproximações graduais através de sucessivos ensaios. Todas elas são fruto do percurso prático e vívido que fui coletando ao longo dessas oficinas e espaços coletivos; tanto as discussões teóricas quanto a formatação de conceitos são um material que emerge dessa bagagem pessoal subjacente.

As reflexões emergidas dessa experiência são também o fruto de um esforço conceitual direcionado a proporcionar: precisão linguística, um enquadramento contextual - estético e histórico- e a maior clareza na transposição à instância escrita.

A fim de proporcionar ao leitor o mencionado enquadramento contextual, desenvolvo ao longo dos capítulos referências histórico-estéticas que permitem estabelecer correspondências entre as variadas expressões da improvisação-dança com os coreógrafos e movimentos artísticos que definiram as tendências dominantes dentro da dança - tanto da moderna quanto da contemporânea. Privilegiei um percurso que sinalize aqueles desenvolvimentos com os quais a improvisação em movimento-dança estabeleceu um diálogo significativo (em muitos casos uma modalidade de busca central e em outras uma modalidade tangencial respeito desses movimentos estéticos). Essas referências históricas aparecem distribuídas nos próprios parágrafos, nas notas de rodapé ou no conteúdo das citações. No capítulo dois (2.2.), ao serem estudadas as técnicas e pesquisas somáticas relacionadas à improvisação-dança, cada uma delas é situada historicamente

segundo: a pertença artístico-disciplinar do criador, a geração de autores/escolas relacionadas, as linhas de investigação da qual é herdeira, os dados de época que a associam às tendências dominantes/periféricas. Para facilitar a observação do referido contexto, no início das notas do apêndice elaborei um quadro descritivo que deixa ver as sucessivas gerações de coreógrafos e movimentos correspondentes à dança moderna e contemporânea.

Corresponde apontar que as pesquisas pertencentes ao campo da Educação Somática são tratadas dentro da presente escrita como um campo do movimento que participa da abordagem improvisatória. A partir do contexto histórico marcado pelo “Movimento Corporalista” a começos do século XX, o improvisado em dança viveu de forma implícita no interior dessas pesquisas em qualidade de “veículo”: uma estratégia que possibilitou as explorações cinestésicas e cinéticas.

Tal como é frequente encontrar nas pesquisas qualitativas pertencentes ao campo das artes, a metodologia da presente escrita reúne um conjunto eclético de procedimentos e estratégias de abordagem. Encontram-se distribuídos, convenientemente, ao longo da escrita:

. Estudos de caso: o relevamento dos fóruns que tiveram lugar no “Festival Danze D’Inverno, Sesto Fiorentino, 2003” referidos à composição em improvisação-dança ou as diferentes técnicas e pesquisas que integram o item 2.2 do capítulo dois.

. Entrevistas e enquetes: realizadas em abril de 2013 na cidade de Buenos Aires com encenadores de performances que desenvolvem processos de improvisação em cena, ou nas enquetes que foram encaminhadas a companhias de performance que incluem/trabalham a partir do improvisado.

. Experiências laboratoriais: tais como a oficina intitulada “Impro Formance” que o autor ministrou para os graduandos dos Bacharelados Interdisciplinares do IHAC-UFBA no período 2013.2. A oficina teve uma duração de seis meses, com uma frequência semanal de três horas de prática, onde foram pesquisados vividamente os conteúdos específicos da presente dissertação.

. Fontes documentais registradas em suportes multimídias: tanto para a elaboração do material anexado à escrita (DVD) quanto para a observação direta dos casos estudados, o material fílmico apresentado tem o valor estratégico de possibilitar ao leitor/observador o conhecimento concreto e singular do objeto que está sendo discutido.

Outro aspecto da metodologia relacionado à construção dos acordos teóricos é o apelo ao estudo comparado entre a linguagem da música e da dança. O fato de que a música costume refletir sobre os procedimentos composicionais em termos estritamente sintático/formais (trata-se de uma linguagem composta de puros significantes) proporciona uma consistente base analítica para dialogar em termos de gramática e estrutura. A outra razão que privilegia esse estudo comparado é a formação acadêmica do autor no campo da composição musical (“Professorado em Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical”; Universidade Nacional de La Plata, Argentina).

Um segundo meio auxiliar que atravessa a escrita provém da linguística aplicada e da semiótica pós-estrutural: no primeiro caso, algumas análises procedentes da obra de Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson e James Frazer foram trasladadas para refletir sobre os procedimentos composicionais ligados à resolução sucessiva/simultânea do discurso no eixo da temporalidade (sintagmas e paradigmas); no segundo caso, foram revisitadas as obras de Umberto Eco (para discutir o problema das estruturas não pré-determinadas), de Jaques Derrida (para repensar as relações entre “texto”/arquitetura/percurso) e de Jorge Glusberg (para instrumentar a análise dos signos da atuação performática através de uma semiose aberta/móvel).

A necessidade formal de limitar a extensão da escrita a uma quantidade discreta de páginas (por se tratar, neste caso, da elaboração de uma dissertação de mestrado) deixou de fora um conjunto de temas e eixos de análise que foram contemplados inicialmente no plano de escrita (o cruzamento da improvisação-dança com o território da cena performática). Quis privilegiar o desenvolvimento orgânico dos temas que podiam ser suficientemente percorridos ao longo de três capítulos - e contemplar que numa futura continuação da pesquisa acadêmica estes temas possam ser reincorporados.

Organização e estrutura interna

A presente dissertação está composta por: A) o material impresso da escrita; B) pelo material audiovisual anexo - apresentado em formato DVD e resenhado ao final da Bibliografia.

A) O desenvolvimento da escrita está organizado em três capítulos, e cada um destes está estruturado internamente em dois itens gerais; cada item pode reunir, por sua vez, uma quantidade diversa de subitens.

Nos segmentos iniciais da presente introdução pormenorizamos o objeto de estudo e as perguntas/hipótese que norteiam as buscas “de fundo” da pesquisa (os procedimentos e mecanismos implicados no ato composicional); não obstante, a progressão que segue a escrita só atinge a especificidade desses objetivos ao aprofundarmos no terceiro capítulo. Os diversos aspectos estudados ao longo dos capítulos encadeiam uma sequência geral de temas que vão aproximando gradativamente a questão de fundo - muitas vezes de maneira elíptica; ao mesmo tempo, cada área temática de estudo abrange uma relevância conceitual própria, certo grau de autonomia, e trazem à tona outros aspectos não menos importantes referidos a práxis da improvisação em dança.

O critério que segue a referida progressão está guiado pela expansão gradual da experiência da improvisação: partindo das trajetórias que colocam a ênfase no experiencial/vívido para, finalmente, situar a experiência do improviso dentro dos processos composicionais relacionados à apresentação cênica e às discussões sobre formação de discursos no contexto pós-dramático da dança. É importante destacar que tal progressão não pressupõe uma variação axiológica (um incremento da valoração estipulada para cada estágio), mas dá conta da incorporação de complexidades e desafios crescentes.

A forma que tem adotado a organização geral do desenvolvimento (três capítulos estruturados em itens/subitens) está motivada, em boa medida, pelo desejo de disponibilizar no leitor meios que facilitem o seguimento temático-conceitual da escrita. A outra estratégia tendente a esclarecer o “mapa de rota” se apoia na formulação regular de perguntas norteadoras: as perguntas constituem uma espécie de “pausa conceitual” dentro do continuum da escrita e pretendem sublinhar pontos chaves sobre as reflexões em curso.

Para a elaboração técnica da escrita levaram-se em conta as normativas estabelecidas pelas NORMAS ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas). Com a finalidade de estabelecer um código homogêneo, fizeram-se escolhas entre o conjunto de opções técnicas disponíveis. As aspas duplas destacam a função metalinguística aplicada a termos e conceitos cuja semântica é posta em suspenso (ou quando estes funcionam como comentário de pré-supostos, paráfrase ou alegoria verbal). Também se usam aspas duplas para os neologismos e para a apresentação de termos estrangeiros (traduzidos à continuação).

B) O material audiovisual (DVD) consiste na edição de um documentário que exhibe diversos espaços de prática e abordagens metodológicas relacionadas às técnicas de improvisação e experiências pertencentes ao campo da Educação Somática [2].

O material audiovisual pode ser visto logo após da leitura da escrita ou durante a leitura. Para este último caso, a referência aos documentários aparece resenhada, oportunamente, em cada uma das técnicas e práticas do item 2.2.

Na edição dos audiovisuais, as imagens são acompanhadas por textos que trazem à tona os temas tratados. Esses textos são, em muitos casos, a recolocação de fragmentos da escrita, e em outros, textos que continuam a refletir sobre essas práticas. O sentido geral da apresentação do audiovisual é que o leitor/observador tenha acesso a um marco concreto, palpável do objeto de estudo. Nosso propósito não é tanto confirmar ou certificar as colocações que foram trabalhadas durante a escrita, mas abrir e partilhar o campo de inquietações que surjam da observação desses registros fílmicos.

Crítérios de agrupamento do material bibliográfico

O levantamento bibliográfico reúne uma diversidade de textos/autores; o critério de agrupamento dos mesmos deve se entender como um correlato da natureza eclética presente também na metodologia. A procedência variada do material bibliográfico compõe um “mosaico” susceptível de ser ordenado segundo afinidades categoriais; por outro lado, a apresentação do mesmo se distribui e se mistura convenientemente ao longo dos capítulos. Os formatos através dos quais foram publicados esses textos alternam: livros de autor propriamente ditos, ensaios e artigos, dissertações de mestrado, transcrição de entrevistas, palestras e fóruns.

Boa parte das fontes citadas pertence à produção bibliográfica dos próprios atores/agentes da prática da improvisação-dança. A razão pela qual foram convocadas algumas fontes relativamente “periféricas” (a respeito do corpus de fundamentos teóricos legitimados no contexto acadêmico) se deve a que os avanços no estudo da linguagem da improvisação provêm

[2] Por questões de extensão temporal, não foram inclusos os registros fílmicos e fotográficos do Laboratório de “Impro Formance” desenvolvido com os graduandos do IHAC-UFBA ao longo do semestre 2013.2.

geralmente das publicações dos próprios agentes (um setor da produção crítica relativamente nova e pouco reconhecida nas análises sobre história da dança moderna/contemporânea).

Vamos apresentar os critérios de agrupamento dos textos e autores fazendo referência ao campo de atuação ao qual se associam:

. Improvisação: os livros que Marina Tampini y Diego Mauriño têm publicado sobre Contact Improvisation e Operações Cênicas para o Intérprete Físico, respectivamente. O ensaio de Suzane Weber sobre a situação da improvisação no contexto da dança/crítica contemporânea. O artigo de Laura Rios sobre a história do Release/Idiokinesis. As dissertações de mestrado de Mara Guerrero e Cinthia Kunifas referidas à improvisação-dança no limiar da linguagem. Os artigos sobre Tuning Scores e Contact Improvisation produzidos por Lisa Nelson e Nancy Stark Smith respectivamente. As entrevistas concedidas por Steve Paxton (C.I.) e Anne Bogart (Viewpoints). A transcrição dos fóruns que aconteceram no “Festival de Inverno” (Firenze, 2003) entre os integrantes de “Company Blu”, Julyen Hamilton e convidados. As entrevistas realizadas pelo autor aos coreógrafos-encenadores Rakhil Herrero e Luis Garay.

. Espaços de encenação, âmbito cênico e arquiteturas/trajeto: os estudos sobre pacto cênico e modalização ergonômica do espaço no livro de Gastón Breyer. Os conceitos de texto estendido, passo/passeio e arquiteturas do habitável em Jaques Derrida.

. A linguagem da performance (como prática cênica que inclui a ação improvisatória): o livro de Jorge Glusberg sobre linguagem, semiose e recepção da ação performática. O livro de Renato Cohen sobre o processual na estética Pós-dramática (Work in Progress). A sinopse sobre a história da performance de RoseLee Gordberg. O ensaio de Maria Sílvia Gerardi sobre processos de criação em performance.

. Educação Somática e pesquisa interdisciplinar na dança: O ensaio de Eloisa Leite Domenici sobre Educação Somática e as interfaces com a dança pós-moderna como formação de uma episteme nos Estudos do Corpo. Os textos de Christine Greiner sobre corpo-mídia e escritura/dispositivo coreográfica. Os artigos de Ciane Fernandes sobre a abordagem Somático-Performativa do Laboratório de Performance (PPGAC-UFBA) e o livro publicado sobre o Sistema Laban/Bartenieff. As citações de Cinthia Kunifas sobre as técnicas utilizadas no processo criativo de “Corpo Desconhecido” (performance da autora, 2004-2008)

. Estética e Filosofia: o ensaio de Giorgio Agamben sobre dispositivos na contemporaneidade. O livro sobre fenomenologia da percepção e sujeito in-corporado de Maurice Merleau Ponty. O livro sobre obra aberta e estruturas não pré-determinadas de Umberto Eco. A transcrição da conferência oferecida por André Lepecki (Escola de Dança-UFBA, 2013) sobre “Coreopolítica”.

. A composição em música contemporânea: O livro sobre progresso, complexidade e forma musical publicado por Federico Monjeau.

. Semiótica e linguística aplicada: O livro de Richard Appignanesi sobre teoria pós-moderna e linguística estrutural de F. de Saussure, R. Jakobson e N. Chomsky. As referências da dissertação de Mara Guerrero aos estudos sobre formação e mudança de hábito apoiados nas investigações de Charles Peirce. A semiótica pós-estrutural dos livros de Umberto Eco e Jaques Derrida. A semiótica do ato performativo no livro de Jorge Glusberg.

O tom da escrita: uma “vontade de diálogo”

Ao longo da dissertação temos nos proposto adotar um tom escritural que possibilite a construção de acertos teórico/reflexivos; através desta tonalidade-base tentaremos estabelecer uma discussão crítica com as áreas e espaços de produção artística que problematizam os eixos da presente pesquisa. Um dos desafios que encontramos ao abordar os sucessivos tópicos de análise tem a ver com que estes pertencem ao domínio de uma práxis mais empírica que teórica, e que costumam estar atravessados por um conjunto de subentendidos, conotações, pré-conceitos, e inclusive mitos e alegorias que condicionam boa parte da potencial riqueza contida nas análises.

Parece-nos importante, como contrapartida, mostrar até que ponto a práxis improvisatória é um meio que possibilita novas formas de conhecimento. A autoria das escolhas ou “tomadas de decisão” que o dançarino improvisador encadeia momento a momento estão marcadas pelo caráter responsável que este assume dentro da sua prática. Posicionar a mente-percepção em camadas de consciência/inconsciência para ressoar com os estímulos reentrantes do ambiente exige uma atitude alerta a partir da qual se gera uma forma específica de conhecimento: uma lógica das escolhas norteada pela “escuta”.

A discussão (crítica) com as fontes/autores não se posiciona além de uma vontade de diálogo. Pelo contrário, esta consiste num exercício próprio das pesquisas qualitativas: a abordagem flexível, o norteamento por meio de perguntas, a aproximação e posicionamento de respostas não-fechadas, a contextualização estética e histórica dos tópicos a serem revisados. Distintamente das análises que se interessam em tomar distância do caso estudado e que apontam para a construção de acertos estritamente objetivos, parece-nos importante incluir nas referidas formas de diálogo a “porosidade” da experiência intersubjetiva: expor nossos intuítos e suspeitas teórico/reflexivas num campo de conhecimento dentro do qual também nos encontramos imersos.

A perspectiva crítica que nos motiva parabeniza a existência de pesquisas em andamento, entendendo que os tópicos estudados aqui se vêm favorecidos toda vez que acrescentam elementos de análise (estes territórios encontram-se, em boa medida, subvalorizados; especialmente a improvisação contemporânea em dança).

O diálogo tende a se abrir tanto em direção ao circuito dos improvisadores do movimento-dança quanto dos artistas cênicos cuja produção está atravessada pelas inquietações sobre o composicional - ele contempla uma virtual troca de ideias com os autores convocados no levantamento bibliográfico. A transcrição de entrevistas, solicitadas a improvisadores, coreógrafos e encenadores de performances cênicas, assim como a tradução de fóruns onde se discute a composição em improvisação-dança, fazem parte da entrada e saída a essas “inter-falas”. Outro nível de trocas encontra uma fonte para as conversas nas pesquisas desenvolvidas em dissertações de mestrado; estas trazem à tona a voz dos próprios agentes e colocam, dentro do território das discussões teóricas, questões ainda mais específicas: experiências devidamente atualizadas e próximas às complexidades que se apresentam no solo da práxis.

Finalmente, o diálogo se estende para os registros audiovisuais que documentam fielmente o fenômeno que está sendo estudado. Para a presente dissertação foi anexado um documentário audiovisual que resulta da montagem de variadas técnicas de improvisação e práticas somáticas vinculadas a ela - as imagens tem correspondência com o inventário apresentado no capítulo dois (2.2.). Através do audiovisual estendemos ao leitor/observador da presente dissertação a possibilidade de acompanhar vividamente o objeto que nos propomos estudar; ao mesmo tempo, o convidamos a retomar as potenciais elaborações críticas contidas nele.

1. CAPÍTULO I

1.2. A IMPROVISAÇÃO EM MOVIMENTO-DANÇA COMO LINGUAGEM

Para dar abertura aos tópicos a serem tratados no presente capítulo, vamos oferecer ao leitor uma descrição sumária do itinerário que seguiremos durante a primeira metade. Observaremos inicialmente as marcas que caracterizam a natureza do improvisatório como uma abordagem singular, uma linguagem que atinge autonomia dentro do campo das práticas do movimento. Imediatamente vincularemos a dinâmica dessa linguagem às marcas específicas que a improvisação adquire dentro da dança contemporânea.

O “Modus Operandi” por meio do qual a improvisação em movimento-dança gera os procedimentos que lhe permite articular a gramática interna, assim como o caráter empírico e gregário através do qual constrói seus acordos, lhe confere uma posição alternativa - muitas vezes marginal - dentro do meio “oficial” e legitimador da dança contemporânea. Desde a perspectiva do estudo comparado e interdisciplinar entre as artes observaremos a relação complementar e antagônica que a linguagem da improvisação vive a respeito da linguagem coreográfica; as marcas herdadas da tradição compositivo-escritural associadas à “graphia” e à fixação do tempo-espço cinético nos conduzirão para um diálogo crítico e permeável com essa dupla abordagem do composicional.

A partir de interrogantes tais como “em que medida a exploração/experienciação do movimento fazem dele um ato improvisatório?” ou “como o improvisador constrói um repertório de referências cinético/cinestésicas para evitar se diluir na liquidez das cinestésias?” revisaremos gradativamente a formação de uma episteme que circunscreva o ato improvisatório; distinguiremos as nuances entre improvisar como tal da aplicação funcional da improvisação em outros campos da prática e hierarquizaremos o caráter exploratório do movimento como cimento para estabelecer esses fundamentos.

1.2.1. Uma práxis com leis próprias

Referir-nos à improvisação como uma linguagem poderia ser, apenas, um procedimento retórico que se proponha dar forma a certa composição de ideias. O uso estendido que o termo

linguagem tem experimentado (toda vez que se pretende descrever um fenômeno ligado à criação de sentido ou que produz discurso) faz com que essa referência não passe de uma contingência semântica, um subentendido, uma categoria sem maior precisão conceitual. Interessa-nos observar como, entre os próprios praticantes das artes do movimento, a pergunta sobre se a improvisação constitui propriamente uma linguagem gere dúvidas, opiniões divididas, e abra um terreno de apreciações mais ambíguo que consensual.

Situar a improvisação como uma “linguagem” tem para nós o valor estratégico de sublinhar sua consistente autonomia dentro do campo das práticas do movimento, remarcar o caráter dinâmico das próprias evoluções internas, colocar a improvisação dentro de coordenadas onto e filogenéticas. Frente à múltipla lista de caracteres postulados para elucidar a escorregadia natureza da linguagem, vamos fazer um conveniente recorte de certos aspectos presentes em diversas línguas (sempre levando em conta que estamos nos aproximando a uma modalidade linguística que se desenvolve por fora das expressões leito-escriturais, cuja estrutura sintática pode ser análoga à das linguagens formais ou das idio-línguas [3]). A característica que abre essa lista é o fato do movimento ser um espaço/tempo articulado, um continuum multidirecional estriado, pontuado por índices que incidem sobre a sua superfície. Assim como a escritura insere um traço para afirmar um caráter tipográfico-caligráfico, ou a fala fono-articular segmenta o continuum sonoro em unidades fonéticas minimamente contrastadas, o movimento improvisado se orienta no espaço/tempo fixando marcas, sinais, “gravuras”. [4]

Parece-nos relevante sinalizar esta primeira (e óbvia) constatação, pois existe uma tendência generalizada a associar a improvisação em movimento ao mero devir, a um fluxo cujo interesse básico consiste no desprendimento de qualquer tipo de submissão. Essa articulação recorrente, essa progressão reticulada, é o que desencadeia uma sintaxe “gerativa”: a aparição de uma gramática que conecta, progressivamente, umas marcas às outras [5]. A advertência (ou a

[3] As linguagens “formais” utilizadas pelo homem são aquelas reunidas ao redor da lógica de programação e das linguagens matemáticas. As suas estruturas estão dotadas de algo semelhante à sintaxe das línguas humanas, mas têm um alcance mais reduzido que as línguas “naturais.” Uma linguagem “alternativa” ou “artística” é um idioma artificial (ou “ideo-língua”) que foi inventado como um ato criativo por parte de um autor (ou coletivo de autores), geralmente para desfrutar do prazer estético do resultado. No sentido mais amplo, uma linguagem artística é qualquer linguagem artificial cuja sintaxe e semântica tem uma finalidade estética ou fictícia bem definida -se distinguindo da funcionalidade das línguas naturais cujo objetivo é produzir um ato comunicacional compreensível. (PEÑALVER BAYLE, 1994)

inadvertência) dessas dobras sobre o fluxo espaço/temporal contínuo faz com que logo se capture, com maior ou menor precisão, a trama relacional tecida momento a momento.

A improvisação propõe uma matriz singular, cuja modalidade linguística pode ser reconhecida através de certas “leis”. Em improvisação se aprende a capturar vivamente a trama de articulações pelo pertencimento a regras e princípios sintático/gramaticais que a caracterizam. O pertencimento a esse conjunto de leis, a submissão às coordenadas onto/filo genéticas da gramática interna, as escolhas feitas dentro de uma estrutura que reticula o fluxo informal do movimento situam a arte da improvisação num território autônomo, com “história própria”.

Retomando a questão referida à pertença à linguagem, certos mal entendidos podem ser identificados como a causa dessas dúvidas e ambiguidades. Nancy Stark Smith, pioneira e co-criadora da forma de movimento “Contact Improvisation” (improvisar em/atraves do contato), observa que um mal entendido frequente consiste em confundir a prática com um exercício de liberdade sem restrições nem autodisciplina:

O espaço de liberdade que inaugura a improvisação não é tal se não se entende como uma práxis da liberdade. Diferenciando-a do ‘espontaneismo’ (de transito fácil e corte consumista), a práxis envolve uma árdua elaboração por parte de quem a realiza: é preciso ter disciplina (SMITH, citada em TAMPINI, 2012. Tradução nossa).

A existência de leis, assim como o processo de apropriação das regras que organizam a gramática interna, fazem do treinamento uma instância que adquire certo relevo “ético”. Aliás, o treinamento constitui o veículo que possibilita a incorporação gradual dessa linguagem.

[4] O lingüista Charles F. Hockett fala de quinze características definidoras da linguagem. Algumas delas são: 1. Transitoriedade: a mensagem humana é temporária; as ondas físicas se desmancham e a mensagem não persiste no tempo nem no espaço. 2. Retroalimentação total: o falante pode ouvir-se no momento em que envia uma mensagem. 3. Arbitrariedade: não há correlação entre o sinal e o signo. 4. Discreticidade: as unidades básicas são separáveis, sem uma transição gradual; um ouvinte pode ouvir ou 't' ou 'd' independentemente de ter ouvido bem. 5. Produtividade: as regras da gramática permitem a criação de novas frases que nunca foram criadas, mas podem ser entendidas.

[5] Avram Noam Chomsky (Philadelphia, EUA, 1928) é um linguista, filósofo e ativista. Ele propôs um modelo de gramática gerativa que situou a sintaxe no centro da pesquisa linguística (“Teoria da Gramática Gerativa Transformacional”). Postulou um aspecto bem definido tanto sobre a aquisição da linguagem e autonomia da gramática quanto à existência de um “órgão da linguagem”. O objetivo fundamental da gramática gerativa é desenhar um dispositivo formal capaz de explicar a geração da totalidade das orações da língua natural.

Marina Tampini, dançarina argentina e pós-graduada em Educação Corporal, apresentou no ano 2012 o livro “Corpos e Ideias em Dança: um olhar sobre o Contato Improvisação” (de agora em diante abreviado como C.I.). No livro se refletem diversos tópicos relacionados ao contexto da prática; a riqueza desse estudo se deve, em grande medida, ao fato da autora ser uma histórica integrante da comunidade de C.I. Segundo M. Tampini, o treinamento em improvisação poderia equivaler a uma espécie de “asceses”: um trabalho de constituição de si mesmo, um deslocamento da produção estética para a vida como tal. [6]

Encontramo-nos frente a uma modalidade/forma de linguagem que se compreende a si mesma fazendo. A improvisação no campo do movimento (sem chegar a se esgotar nisso) pertence ao conjunto de práticas “orais”: línguas que se reproduzem a partir da imersão na linearidade do tempo. Assim como nas tradições de transmissão oral, se precisa ter “horas de voo”, transitar reiteradamente os gestos na matriz efêmera do tempo e manter um decidido afã por apropriá-los. Do mesmo modo que nos improvisos populares (o “cante” flamengo, o “repente” brasileiro ou as variações de um Raga indiano), trata-se da evolução de sucessões. Improvisar consiste em atravessar bifurcações, empreender a tarefa de se orientar no interior de um labirinto-mosaico sob o risco de se perder no caminho. As metáforas para ilustrar este tipo de “oralidade”, transmissível de pessoa a pessoa, pertencem às mais antigas e prosaicas linguagens humanas: as empíricas.

Possivelmente, o outro mal-entendido não consista tanto num erro conceitual e sim num reducionismo: a ideia de que a improvisação ascende a sua verdadeira dignidade quando é requerida oportunamente para outras modalidades da prática:

Que não entendemos por ‘improvisação’? O dicionário da Real Academia Espanhola fala sobre ‘fazer uma coisa de repente, sem estudo nem preparação’. Para muitos dançarinos é um método para coletar informação, novo material para uma futura obra: por meio de uma exploração mais ou menos livre se procura o encontro de temas, motivos, ideias que possam ser usados depois numa composição coreográfica. (TAMPINI, 2012, pag. 50. Trad. nossa)

Tal como pode se desprender da citação anterior, a confusão consiste, sumariamente, em atribuir valências positivas (por serem produtivas) à sua funcionalidade: constituir-se num mero

[6] Marina Tampini pratica Contato Improvisação desde 1989. É intérprete de Dança-Teatro; Licenciada em Ciências da Comunicação (UBA) e Magister em Educação Corporal (UNLP). Atualmente se desempenha como investigadora e integrante da equipe do Instituto de Pesquisa do Departamento de Artes do Movimento do IUNA.

dispositivo facilitador para o desenvolvimento ulterior de pesquisas mais complexas e estruturalmente mais estáveis. Método de coleta, veículo de desinibição, alternativa metódica para fazer emergir “outros materiais”: a redução parece conter a ideia de que o valor de existência se afirma na medida em que a improvisação retrocede como modalidade autônoma de criação.

O pior dos mal-entendidos - e não por isso o mais difícil de rebater- é aquele que associa improvisação ao fazer “leigo”, iletrado (espécie de semi-analfabetismo, de disartria, de testar às cegas a continuidade do discurso por adolecer de estudo ou mesmo por ter perdido o rumo). Um caso emblemático, registrado numa academia de danças [7], coincide literalmente com esta composição de ideias: ali uma professora expôs, laconicamente, que improvisar para um dançarino de balé seria “aquilo que se faz quando já não se sabe como prosseguir”. A própria definição (doméstica) oferecida pela professora contém uma irônica inversão semântica, pois enquanto afirma a ideia de extravio discursivo aponta para o âmago da práxis improvisatória: se abismar no momento-a-momento.

Historicamente, a linguagem humana tem dado lugar a idiomas que vivem, mudam de um campo para outro, se hibridam e reconfiguram em novos dialetos. Qualquer um deles, se interromper o desenvolvimento, cai na categoria das “Línguas Mortas”. No entanto, para se manter como “Língua Viva”, deve sofrer continuamente reajustes acumulativos que garantam a mudança linguística. A própria práxis da improvisação sabe muito bem sobre o destino metamórfico dos idiomas; ela mesma vive a treinar essa mutação congênita, situada na base da sua idiosincrasia. A autonomia da práxis do improviso assegura-se dialogicamente na predisposição para a abertura idiomática: as novas morfologias da sua sintaxe emergem toda vez que se evidenciam variações em torno das regras constituintes.

Múltiplas modalidades e técnicas de improvisação em movimento emergidas nas últimas décadas dão conta dessa permeabilidade idiomática: certa lógica de “germinação gramatical” tem permeado os caracteres que singularizam cada técnica/modalidade, fazendo com que as recíprocas prestações e interpenetrações linguísticas reapareçam em novos “dialetos”, resignifiquem as marcas herdadas e procriem outros nomes para as pesquisas nascentes.

[7] Registro presencial do autor na Escola de Danças Clássicas da Municipalidade de Tandil (Argentina) no ano 2004.

1.1.2. Estabelecimento de um glossário de termos e metáforas

Tomando como referência os acordos e consensos que circulam dentro do vasto campo das artes do movimento - às vezes explicitamente e outras de um modo tácito-, temos a impressão de que, nem para todos os iniciados na prática da improvisação está claro ainda se dizer “movimento” equivale a aquele outro termo identificado como “dança”. Do mesmo modo, dentro do meio acadêmico e formador de crítica em dança contemporânea, resulta difícil distinguir se a improvisação em movimento é considerada como pertencente à “Historia da Dança” (trate-se da Dança Moderna ou da Dança Contemporânea). Consequentemente, falar de “improvisação moderna” ou “improvisação contemporânea” continua a parecer uma excentricidade, um preciosismo semântico.

Na discussão que se abre dentro do meio crítico e acadêmico que legitima as práticas entram em fruição caracteres linguísticos (com toda a carga de valências estigmatizadas) para determinar se esse tipo de linguagem comporta um epifenômeno “dancístico”: se ele atinge um destaque estético-discursivo ou bem se ele consegue compor um tempo/espaço suficientemente relevante.

Para evitar a entrada em semelhante discussão vamos nos remitir, mais uma vez, à articularidade dessa linguagem. Só reconhecendo a trama sintática por meio da qual o improvisado em movimento-dança constrói um espaço/tempo articulado será possível percorrer as vias de acesso à resposta. Para esse fim, vamos inventariar sumariamente algumas das ferramentas que compõem o vocabulário da prática. Trata-se de termos, metáforas e procedimentos que veiculam a operatória interna, habilitam a riqueza das combinatórias, dinamizam os nexos entre os caracteres do seu alfabeto.

Parece-nos pertinente destacar antes que a incorporação desses caracteres alfabéticos se produz, a maioria das vezes, por meio de uma assimilação vívida, assegurada pelas repetições. Por se tratar de uma linguagem fática, de forte cunho empírico, a lógica do renovado ensaio rege durante os processos de reconhecimento da própria sintaxe. O vocabulário emergente vai se estabelecendo a medida que se afirma a eficácia instrumental de cada termo, que se confirma a vigência dessas regras. Pode-se falar, sem maiores riscos de faltar à verdade, da existência de um “imaginário do improvisador” que se constrói e reconfigura através de consensos graduais e

estratégias de transmissão [8]. Fazemos referência à criação de um “vocabulário” da prática no sentido de uma linguagem que revisa e formata, a cada passo, a própria gramática. Essa formatação não acontece isoladamente, mas através de uma dinâmica gregária promovida pelo coletivo de improvisadores.

O glossário de conceitos e metáforas apresentado não se propõe exaurir os termos recolhidos, nem alcançar uma profundidade conceitual que esgote as significações em cada um dos casos. Propomo-nos uma apresentação didática, cujo valor funcional ofereça uma apreciação inicial da linguagem do improviso em movimento-dança [9]:

. O aqui/agora: fala da condição repentista própria de toda improvisação, da natureza dos discursos que se criam momento-a-momento. Aqui/agora instaura uma qualidade existencial à práxis; insere o improvisador numa condição espaço-temporal imanente, na inseparabilidade entre as contingências subjetivas e as condicionantes. Trata-se de uma gestalt perceptual integrada - no sentido de não se experimentar a duplicidade de um espaço/tempo dividido. A construção dessa presença imanente traz à tona, por sua vez, a questão do habitar, do “se fazer lugar” [10].

. Momentum (utilizado habitualmente em latim): é um conceito instigante que busca se diferenciar do coloquial “momento”. Trata-se da captura do movimento na fase temporal em que este manifesta sua inércia. Só temos acesso ao momentum por meio de uma sutil leitura do instante em que poderíamos inserir-nos. Nenhuma metáfora mais pertinente que a de “surfear a onda”, a de aproveitar a lei da inércia (dinâmica) para nos valer da sinergia que está se aproximando. Em “Rolfing Technique” (Técnica Rolfing [11]), por exemplo, se partilha a ideia de “pôr as forças do campo gravitacional a nosso favor”.

[8] Michel Maffesoli (Hérault, 1944) é um sociólogo francês, considerado um dos fundadores da “Sociologia da vida cotidiana”. Em “O Imaginário é uma Realidade” (entrevista realizada por Juremir Machado Assis; Porto Alegre, Ed. Revista Famecos, nro. 15. 2001) M. Maffesoli atribui ao termo “imaginário” certa dimensão ambiental, a pertença a uma matriz, a uma atmosfera, a aquilo que Walter Benjamin chama de “aura”. Trata-se de uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não qualificável. Segundo o autor, nada poderia se compreender na cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura.

. Estado atencional: é sinônimo de “estado de prontidão”, de disponibilizar nossa receptividade aos estímulos entrantes, de estar ligados ao sentido do presente. A chegada a esse estado de prontidão precisa ser treinada; não se trata, apenas, de um nome para um aprendizado anterior, mas de uma instância anímico/mental que precisa ser atualizada. A importância de acordar os múltiplos sentidos e alcançar respostas imediatas é um dos pontos de partida para agir com lucidez durante o imprevisto. Aliás, a prontidão segue uma curva de flutuações onde o aceso e apagado dialogam numa negociação sutil. Improvisar é também exercitar a tolerância frente a esses estados flutuantes da atenção.

. Escuta: é uma metáfora importada da arte musical. No caso das artes do movimento, não se pretende restringir sua utilidade ao campo da audição, mas estendê-lo para a integridade dos sentidos. Nas linguagens que se organizam a partir do perceptual/cinestésico, com ênfase no sentido háptico [12] (tal o caso dos estudos somáticos), a “escuta” recai inicialmente na leitura tátil. Mas aos poucos, esse “tato” não se manifesta separadamente do resto dos sentidos; a leitura do ambiente é simultânea e multissensorial. Escutam-se as presenças dos outros corpos, as incidências dos acidentes da arquitetura espacial, a dinâmica do fluxo temporal posto em marcha; escuta-se com a pele, com os órgãos, com a respiração, com os ouvidos, com os olhos abertos ou fechados, com a mente, com as mãos (uma forma de mover e ser-movidos).

[9] O recorte de termos que foi privilegiado se apoia nos registros empíricos que, com certa frequência, se observam em aulas ou espaços de improvisação coletiva das quais o autor participa (especialmente práticas de C.I., mas também de Movimento Autêntico, Release Technique, Anatomia Experiencial).

[10] “O termo ‘Âmbito Teatral’ ou ‘Cênico’ aplica-se ao lugar qualificado e específico onde se atualiza o fato dramático. Mas por si mesmo o teatro não configura um âmbito cênico, pois simetricamente ‘âmbito’ pode existir em outros tipos de edifícios ou paisagens a céu aberto. Na presente dissertação, o âmbito cênico não pode ser um vazio (...) senão um cheio, latente e vivo, uma interioridade habitada. Não é apenas um recorte do espaço, mas uma modalização: espaço + atitude”. (BREYER, 1968, pag. 10 e 11)

[11] ROLF, Ida. Rolfing: Integração das Estruturas Humanas. São Paulo: Ed. Martin Fontes. 1990. (pag. 16 e 17).

[12] Os fenômenos que transformam estímulos energético-somáticos em sinais senso-perceptivas se localizam no chamado sentido/sistema háptico. A relação entre o háptico e o sentido do tato é direta, mas no uso específico que fazemos do termo na presente escrita “tato” deve se entender como um sistema perceptual estendido que permite a recepção integrada do complexo de emissões sinérgicas: transmissões físico-sensitivas capazes de discriminar as mudanças de pressão (variações mio-fasciais), de temperatura (variações do calor) ou de umidade (variações “atmosféricas”).

. Foco (às vezes “Focus”, em latim): fazer foco é se orientar por meio de uma referência pontual, estabelecer princípios/temas que encaminhem o movimento. A atividade de se focar evoca o “fio de lã que salvou Teseu durante a odisseia no labirinto do Minotauro”. Os problemas que lançam as circunstâncias que rodeiam o improviso têm a ver com a múltipla camada de estímulos (extrínsecos e intrínsecos) que tendem a torcer o rumo. É extremamente fácil se perder, se bifurcar e esquecer os nós que vêm segurando o percurso livremente associado. Os graus de entropia das forças concomitantes vão além das referências que um improvisador é capaz de estabelecer a cada momento; o estabelecimento de pontos de orientação (focus) sobre o fluxo cinético, no nível de imagem corporal, do mental, do espaço/tempo, etc., simplifica e estabiliza a energia destinada a segurar a atenção. Geralmente, um improvisador trabalha levando em conta somente um foco; contudo, a experiência de se focar pode conter graus de maior complexidade e trabalhar relacionando (ou combinando) mais de um foco:

Não tem por que ser sempre duas coisas apenas: a composição através da qual aprendemos pode ser mais complexa. Mas, quando se torna complexa demais, ficamos confusos. Se tivéssemos quatro coisas para pensar, por exemplo, isso já seria uma sobrecarga atencional. (PAXTON, citado em NEDER, 2010) [13]

. Dizer-não: é uma possibilidade do discurso. A entrega vívida ao fluxo cinestésico-associativo faz com que o “instinto de engolir tudo o que se apresenta” não consiga administrar a economia interna do improviso. Dizer-não se refere à chamada “via negativa” pela qual não podemos conhecer o que queremos, mas sim aquilo que não-queremos. Esse saber “o que não queremos” é uma velha estratégia para enxergar as escolhas sobre os materiais, definir as peças que queremos deixar sobre o tabuleiro.

. Empatia corpo-ambiente: traz à tona um traço “biológico” em improvisação. Remete às leis de adaptação/assimilação ao meio dentro do qual “sobrevivemos” (uma sintonia somática). Lembra-nos que não emergimos na solidão frente ao ambiente, e que só por virtude da nossa adaptação resolvemos (com maior ou menor sorte) nosso diálogo interdependente. A empatia, como fenômeno “sináptico” (mas também como fenômeno dramático: o “pathos” grego), tem

[13] Steve Paxton foi membro da “Judson Dance Group” e deu nascimento ao “Contact Improvisation” (C.I.) nos anos 70. Ex-integrante das companhias de J. Limón e M. Cunningham, entre os anos 1970-76 fez parte do grupo “Grand Union”. Praticante regular de Aikidô, no ano 1972 apresentou “Magnesium” no Oberlin College, performance onde explorou os tópicos que deram origem ao C.I.

ligação com a escuta por causa da captura das ressonâncias que atravessam o ambiente. Funciona em analogia com o Princípio de Ressonância Acústica, onde as vibrações que compartilham a mesma frequência acrescentam sua intensidade.

. Tomada-de-decisão: é um conceito composto relacionado ao problema das escolhas instantâneas. O tempo de composição, em improvisação, está sujeito às imanências do tempo-real. A condição para exercer as escolhas depende da “prontidão”. Além de um exercício mental atualizado a cada momento, fazer escolhas é uma encruzilhada que reúne: a dimensão constitutiva da “presença”, a receptividade da escuta e a disponibilidade para o alerta. Decidir é um ato de resolução cabal que totaliza o problema do habitar um espaço/tempo; incorpora a cada vez uma marca, uma articulação com consequências sobre o discurso. A partir da tomada-de-decisão, o fluxo se reticula semanticamente, os signos tomam nome, o jogo das combinatórias dão início à trama do relacional. Emerge, por dentro e por fora do improviso, uma memória a ser levada em conta.

1.1.3. Improviso como “modus operandi”: uma trama de afetos difícil de categorizar

Depois de ter percorrido, arbitrariamente, alguns dos termos e metáforas que veiculam a lógica procedimental da improvisação-movimento, vamos ocupar-nos da operatória por meio da qual se adquirem e transmitem esses procedimentos. Segundo M. Tampini (2012), quando atendemos à matriz funcional (ou “Modus Operandi”) de outras abordagens de movimento e as contrastamos com o modo de aquisição por parte do C.I., se revelam diferenças referidas à “técnica” (entendida pela autora como uma forma tradicional de adestramento do corpo).

A lógica do improviso em movimento-dança teve como destino uma evolução paralela, consideravelmente marginal a respeito da história “oficial” da dança moderna e contemporânea. Sua abordagem diferenciada, referida à maneira de indagar, de pôr em circulação e conceber a plástica do movimento, marcam sua singularidade no interior dessa história: posicionam a improvisação em “contraponto” com as técnicas formais e métodos sistêmicos reconhecidos. Com a finalidade de oferecer uma sinopse sobre as gerações de coreógrafos/criadores que marcaram a evolução dos movimentos da dança desde inícios da modernidade até o contexto contemporâneo (Post-Modern Dance em diante), iniciamos as notas do apêndice com essa resenha. A mesma se propõe facilitar correlatos históricos entre movimentos, estilos, e autores que permitam referenciar o diálogo que a improvisação em movimento-dança teve com eles [Apêndice A].

O referido contraponto não consistiria, unicamente, no deslocamento territorial dos métodos que a improvisação utiliza; trata-se também das motivações e perguntas a partir das quais se iniciam as pesquisas. O imaginário que modela as inquietações do improviso compreende uma disposição atitudinal singular, uma outra disponibilidade do organismo-corpo.

A investigadora em técnicas corporais e improvisação Suzane Weber [14], no recente artigo “Andrew Harwood, um velho lobo do Contato Improvisação” (2012), reflete sobre a geração dos atuais bailarinos improvisadores (Andrew Harwood, entre outros). A autora descreve as trajetórias que viveu a difusão da improvisação em revistas consagradas à dança contemporânea, lembrando que grandes nomes só foram reconhecidos pela crítica internacional na década de 1990 (apesar dessa geração ter desenvolvido um trabalho rigoroso já desde a década de 1960). O número 38/39 da revista belga “Nouvelles de Danse” dedicou, em 1999, um dossiê especial ao improviso em dança (sobretudo ao C.I.). A revista “Contact Quarterly” [15], por sua vez, foi levada para Europa também nos anos da década de 1990. Só então se tornaram conhecidas as reflexões desenvolvidas nos artigos que circularam na América do Norte até então. Em 2004, Anna Halprin, com 84 anos de idade, dançou pela primeira vez fora do seu país.

No mencionado artigo, S. Weber (2012) comenta que a geração da dança contemporânea que levou a frente à prática da improvisação - e que por sua vez influenciou a A. Harwood- recusou a representação mental/simbólica caracterizada pela criação de “companhias de dança” enquanto ideal artístico. Substituíram o binômio coreógrafo/intérprete por colaborações artísticas que

[14] Suzane Weber da Silva é PhD em Estudos e Práticas das Artes pela Université Du Québec em Montral (UQAM/2010), Mestre em Ciências do Movimento Humano (1999) e Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação (1992) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é professora adjunta e Coordenadora do Curso de Teatro do Instituto de Artes da UFRGS, onde ministra disciplinas de técnicas corporais e improvisação.

[15] “Contact Quarterly” (CQ) é uma revista dedicada à dança, improvisação, performance e artes do movimento contemporâneo feita por artistas independentes sem fins lucrativos. Foi lançada como “Contato Newsletter” e rebatizada “Contact Quarterly” em 1975; de circulação nacional nos Estados Unidos até os anos 90, ofereceu impressões recolhidas e insights entre os praticantes do improviso e C.I., assim como um espaço de anúncios sobre aulas, labs e próximos eventos: “um ponto de encontro para uma rede mundial de improvisadores”. A revista publica regularmente escritos e entrevistas sobre a dança pós-moderna e contemporânea experimental, as práticas do movimento somático, dança de improviso, métodos de ensino e processos de criação. Fornecendo uma plataforma para os artistas e educadores com a finalidade de comunicar experiências emergentes através do diálogo sobre o trabalho, CQ é um registro singular da evolução ao longo dos últimos trinta e cinco anos, e desempenha um papel ativo no apoio aos artistas dedicados à improvisação.

flexibilizaram a forte hierarquia do criador único e do padrão da obra, recorrente na própria dança contemporânea até hoje. Tratou-se de pequenas produções dentro do âmbito da dança, caracterizada por ligações temporárias e pontuais, as quais dificultaram a difusão. Outro aspecto que se soma para que os bailarinos de improvisação sejam somente reconhecidos em circuitos restritos de dança contemporânea, é que a improvisação é uma prática recente na história da dança. Segundo o próprio Andrew Harwood, a improvisação no meio da dança não é grande, apenas um ramo muito particular, mas que consegue inquietar como meio de expressão:

A partir da década de 1980, a improvisação tem um papel fundamental na dança contemporânea. Emergindo de redes locais e internacionais, coloca em campo artistas itinerantes, que viajam, que se moveram através de criações modestas, mas com grande mobilidade. Estes artistas, em grande parte, não se enquadram em nichos oficiais reconhecidos, mas, no entanto, suas produções e trocas artísticas são intensas e muito ativas. (WEBER, 2012, pag. 154)

A improvisação, como expressão singular dentro do campo da dança contemporânea, apresenta-se como uma trama de afetos produzida pelas forças físicas atuando sobre os corpos. Constitui uma experiência difícil de categorizar dentro das representações sociais vigentes, pois não se refere a si mesma como um “logocentrismo”. Sua transmissão não responde a critérios de ordenamento e sistematização; pelo contrário, se apresenta como uma forma de experimentação:

Essa maneira de funcionar recai nas composições instantâneas, nas forças que assumem e atravessam os corpos: forma fluida, ao mesmo tempo que ‘trans-forma’. Desde o grupo iniciador do CI, ‘forma’ se traduz como ‘modus’ e não como Sistema Formal; o interesse centra-se em manter aberta a própria interrogação inicial. (TAMPINI, 2012, pag. 52. Trad. nossa)

Steve Paxton, ao descrever alguns paradoxos da experiência, entende que o que acontece no C.I. “não é sexual, mas íntimo; não é um espetáculo (um “show”), mas arte; não é luta, mas parece marcial; não é acrobacia, mas se assemelha com uma ginástica; não narra nem precisa de som, mas é dança”. (PAXTON, citado em NEDER, 2010).

1.1.4. Posição complementar e antagônica frente à coreografia: tempo imanente e tempo diferido no ato de criação

Ao ter falado sobre a forma em que a improvisação foi legitimada dentro do panorama da dança contemporânea, fizemos menção ao papel de “contraponto” que esta desempenhou. Ter se apresentado na cena contemporânea como um “modus operandi” daquele tipo, fez com que a sua posição se enquadrasse como um antagônico e um complementar:

A desapareição da figura do coreógrafo em CI recoloca o desafio de criar em conjunto. A composição se desloca da tarefa de coreografar para a criação imediata por parte de cada um dos dançarinos, e carrega uma questão da ordem do expressivo e do metodológico a ser investigada. O ambiente da prática é o de um 'saber in situ', in-situado frente aos corpos, vulneráveis e afetados às tomadas de decisão coletivas. (TAMPINI 2012, pag. 59. Trad. nossa)

Constituiria um erro procedimental de nossa parte enfatizar um discurso que funcione por meio de maniqueísmos, que pretenda afiançar a alteridade da improvisação como uma forma estigmatizada de oposição. Não temos dúvidas que as trocas e a inter-fala com as linguagens provenientes do campo da coreografia são muito mais complexas e contaminadas do que comumente se reconhece.

Numa abordagem geral, é possível estabelecer uma diferença estrutural entre o *modus operandi* da improvisação e da coreografia: as questões compositivas, referidas à organização do tempo/espço expressivo, num caso são resolvidas de forma imanente e no outro por meio de desenhos pré-fixados ("iguais a si mesmos"). Apesar de se tratar de uma distinção grosseira, ela constitui a marca característica que o imaginário coletivo continua a utilizar para distingui-las.

A dançarina-improvisadora e pesquisadora paulista Mara Guerrero desenvolveu um corpus de reflexões referido à relação entre as linguagens da improvisação e da coreografia ao longo da sua dissertação de Mestrado (PPGDança-UFBA, 2008) [16]. Nela dialoga com as configurações pré-estabelecidas para serem executadas pelos intérpretes:

As obras que se organizam como coreografias, comumente reconhecidas e associadas como 'dança', podem ser entendidas como configurações espaço-temporais previamente estabelecidas, prescritas para os executantes a partir de roteiros, com claros acordos sobre encadeamentos motores e desenvolvimento da composição. Nessas obras, os artistas seguem escolhas pré-selecionadas, tentando manter o máximo de fidelidade às restrições definidas. (GUERRERO, 2008, pag. 34)

Voltando para a questão do antagonismo/complementaridade, o lugar da improvisação (como um tipo de práxis inserida no contexto da dança contemporânea) deve ser reavaliado como a ocupação de um lugar faltante e pouco legitimado na oficialidade da dança. O contraponto entre

[16] Para os fins da pesquisa do Mestrado, Mara Guerrero desenvolveu um registro que documenta o treino e práticas cênicas da "Companhia Nova Dança 4" - o mesmo inclui uma valiosa entrevista à dançarina-coreógrafa Tica Lemos. Criou e participou em eventos tais como "Projeto DR, discutindo as relações" em 2007. Em 2006 apresentou um solo de dança: "Células Satélites".

improvisação/coreografia remonta ao capítulo fundador da própria cultura ocidental, possibilitando a perspectiva que a “Escritura” (com maiúscula) inaugurou ao ter conseguido estabilizar os materiais que ali são fixados. Paradoxalmente, a aspiração ontológica a perpetuar a matéria inscrita foi o grande veículo que desterritorializou o conhecimento, transformando-o em continental: o nascimento de uma cultura cosmopolita. Possuir um documento “idêntico” ao idealizado em terras distantes, significou inaugurar uma dinâmica global e híbrida na geração de ideias. Foi também uma operatória transcendente para a inflexão do pensamento: a possibilidade de desdobrar o tempo/espaço. A perspectiva que emerge da escrita está ligada às chances de se distanciar do objeto de criação como condição necessária para o exercício reflexivo.

Este procedimento de afastamento, de observação “em perspectiva”, de construção gradual segundo lapsos de tempo destinados à reflexão crítica, fazem da escrita a garantia para a necessária fixação e modelagem do objeto de arte. Desse modo, o objeto adquire um rosto facetado, vai se reconfigurado em camadas que adicionam, a cada vez, maior complexidade. A escrita permite que a estabilidade do desenho permaneça enquanto o artista/artífice vive sua curiosa imersão num “estado de estranhamento”: sem essa duplicidade temporal, sem essa perspectiva do observável, sem a estabilidade de uma matéria que se complica em camadas (por aumento do campo de profundidade), o Ocidente não teria “renascido”. A História da Arte Moderna, tal como a conhecemos, dormiria ainda nos devaneios medievais. Essa passagem, essa dobra do tempo, é uma invenção do ocidente - com todas as consequências que prosseguiram:

Quando nasceu o balé clássico na Europa, seu dispositivo se organizou a partir da coreografia (...) no livro ‘Orchesographie’, de Thoinot Arbeau, que data do 1596. Buscava-se uma escrita gráfica para a dança, e essa escrita representava a tecnologia para socializar o balé; uma espécie de operador para tornar presente o que estava ausente, de ligar a escrita com a construção de leis que regrassem uma prática: a ‘registrassem’. (GREINER, 2010, pag. 21)

É claro que a escritura não é uma invenção de ocidente. O que divide historicamente as águas é esse procedimento fundador: a “graphie” (inclusa no termo “Orquesographie”) a que faz referência a investigadora brasileira Christine Greiner [17] na citação extraída do livro de Thoinot Arbeau (datado no período final do renascimento). O “Graphos” (γραφεια em grego = grafia), o traço escritural é quem regulamenta e consegue controlar temporalmente os devaneios liberados pelos “humores” das associações lineares - sempre orientadas pela vetorialidade que avança. Foi a separação estratégica entre a facticidade do evoluir temporal e a sua réplica virtual num espaço desenhado (“coreo-graphado”) aquilo que abriu o campo das novas especulações estéticas.

Este mesmo uso instrumental da escritura, reapropriado no contexto histórico das vanguardas dos anos 60, faz dela um artifício conceitual para dar nascimento à própria “obra” de arte. Tal como o comenta o ensaísta, arquiteto e curador argentino Jorge Glusberg [18]:

Na Itália, Piero Manzoni deu um passo além, em 1961, com sua apresentação de Escultura Viva: homens e mulheres tiveram partes do seu corpo assinada pelo artista, e assim se transformaram imediatamente em obras de arte. (...) A pessoa envolvida recebia um certificado de autenticidade (...) só as partes do corpo assinadas constituíam propriamente uma obra. (GLUSBERG, 1987, pag. 35)

Resumindo, deter o tempo e fixá-lo pela escrita foi a grande descoberta histórica; a mesma que levou à iconoclastia religiosa e a desfuncionalização da arte.

A normalização cultural deste procedimento-base de desdobramento do objeto (na criação e réplica à escala global) fez com que se tenham afiançado novas dicotomias: aquela que divide as águas do acadêmico (letrado) e do popular (ainda empírico). Muitos dos agentes que instrumentam o fazer artístico, portanto, desdobraram as funções e competência de saberes: a aparição fragmentária dos novos papéis de compositor e intérprete. Em palavras do antropólogo e investigador no campo da dança, André Lepecki [19]:

A sujeição à mirada, a voz, as ordens da figura do coreógrafo, deixa ver a vontade de representação que caracteriza a coreografia ocidental: uma arte que, para alcançar autonomia, teve que emudecer a expressividade do corpo do bailarino. A pretensão de objetividade e universalismo de cunho cientista (no sentido moderno da expressão) faz da técnica o ‘braço executor’ desse regime, confiando na possibilidade de progresso indefinido da razão sobre as forças naturais. A ‘técnica’ vem a dar resposta através de procedimentos provados e valorados a luz da eficácia. (LEPECKI, 2005, pag. 23)

Soma-se à lista destes modernos desdobramentos o ofício de copista, editor, tradutor ou

[17] Christine Greiner é professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Estudos em Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora de livros tais como “O Corpo - pistas para estudos indisciplinados”, “O Teatro Nô e o ocidente”, além de diversos artigos e conferências publicadas no Brasil e no exterior.

[18] Jorge Glusberg (Buenos Aires, 1932-2012) foi um arquiteto, ensaísta, antologista e promotor cultural argentino. Fundador da Bienal de Arquitetura de Buenos Aires e diretor do Centro de Arte e Comunicação (CAYC), consultor da revista Arte Latino-americano nos Estados Unidos. Em seu extenso currículo, foi co-diretor do Departamento de Arte da Universidade de Nova York e presidiu a seção Argentina da Associação Internacional de Críticos de Arte. Publicou livros sobre arquitetura, design e arte moderna: “Mitos e magia do fogo, ouro e arte”, “Arte na Argentina”, “Do Pop-art para a Nova Imagem”, “Origens da Modernidade”, “Modern -Postmoderno ” e “Obras-primas do Museu Nacional de Belas Artes ”, entre outros. Professor da Universidade de Nova York, Ball State University, a Universidade Nacional de San Antonio Abad de Cusco e da Universidad Veracruzana. Recebeu o “Prêmio Konex” (Bs As) humanidades em 1986.

corretor. No encadeamento que liga as diversas figuras do fazer artístico, o acesso (ou a incapacidade para acessar) à leitura dos códigos escriturais - que na atualidade somam uma quantidade incontável - determina a própria entrada à cultura. Toda ela está “empacotada”, capturada em registros virtuais. Apropriar-se das ferramentas que edificam a cultura depende dessa operação que está na sua antiga base: escrever para “tornar presente o que estava ausente”.

Coreografia e partitura musical guardam um emblemático parentesco. Em ambos os casos foi a temporalidade traduzida num dispositivo virtual (um registro) aquilo que evoluiu nas respectivas linguagens. Nos dois casos, o estrutural afim é a suspensão temporal do fluxo discursivo que permite intensificar as especulações, focar-se nas relações internas que regem esse discurso. Aquilo que o coreógrafo deixa suspenso na sua “cabeça” (e que logo traduz numa gráfica para a dança) é o volume dinâmico dos corpos: um impasse que abre as reflexões sobre os nexos que vinculam as articulações internas do movimento. O compositor musical (também um “coreographo”) controla a materialidade do som disseminada entre os múltiplos parâmetros, para refletir sobre as possíveis combinatórias que se prefiguram na superfície rachada da partitura.

Se as especulações escriturais conseguiram esmaecer as analogias místicas do medievo, o traço determinante, a partir daí, esteve marcado pela vontade de privilegiar a riqueza estrutural contida nas relações internas do discurso (em oposição à preferência por vivificar o momento contingente, evanescente, aquele que sempre fascinou as práticas empíricas). Sem a suficiente detenção não teria sido possível levar além as descobertas linguísticas que se espalharam até o presente. Especulação linguística e possibilidade de recriação (no sentido da aparição de um fenômeno “original-kantiano” que venha a comover os sentidos estéticos) motorizaram a história moderna - tal como se habituou em nós.

Com o esgotamento da novidade, ciclicamente renovada a cada vanguarda, a improvisação como linguagem (e como abordagem) reaparece como contraponto instigante, extemporâneo e

[19] André Lepecki (Brasil, 1965) é um antropólogo cultural, escritor e curador com atuação nos estudos sobre coreografia contemporânea e dramaturgia no campo da dança. Professor Associado no “Departamento de Estudos da Performance” da Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York. Responsável pela curadoria de inúmeros festivais e exposições, incluindo a reedição dos “18 Happenings” de Allan Kaprow em 6 partes. Ele é o autor de “Exhausting Dance” (2006), “Planes of Composition”, com Jenn Joy (2009), e do “The Senses in Performances”, com Sally Banes (2007).

alternativo frente a essa tradição. Cresce, justamente, quando o fascínio pela novidade “composicional” experimenta sintomas de esgotamento. Se o improviso é uma resposta discursiva para essa crise moderna, ou se ele contém os germens para revertê-la, é uma presunção estética que cai fora do recorte do nosso estudo. O importante para ser destacado aqui é que, se a tradição coreográfico-compositiva enfatizou as dimensões relacionais/estruturais das linguagens artísticas, o improviso persegue outro horizonte de interesse: autenticar o instante vívido.

Entre uma busca e a outra, no entanto, tem se aberto gradientes que fazem do exercício da criação coreográfica um conjunto de deslocamentos procedimentais: “transbordagens” da própria fixação da escritura. Refletindo sobre o termo “dispositivo”, tal como vem sendo definido na obra de Giorgio Agamben, Christine Greiner (2010) propõe pensá-lo como qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Toda trama é também um dispositivo: a caneta, a escritura, a literatura, a navegação, os computadores, e a própria linguagem.

O “coreo-graphado” na *Orchesographie* de T. Arbeau, no 1596, que procurou com afã “tornar presente, por meio da escrita, o que estava ausente”, experimenta na atualidade uma extrapolação semântica que deixa “poroso” aquele corpus segurado historicamente pela escrita. Na recente visita que o antropólogo e pesquisador em dança André Lepecki fez a Salvador (PPGDança, UFBA, 2013), dissertou sobre o que ele chama de “coreo-política” e “coreo-polícia” (mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano). Partindo de questões vinculares entre arte e política (localizadas ao redor da ideia de dissenso), André Lepecki recoloca o termo ‘Coreografia’ como toda forma de escrita dos percursos, espaço-corporais. O ‘chão’ estabelece um lugar, inscreve a ‘rachadura’ do movimento, enquanto o ‘chão urbano’ da auto-mobilidade cidadã inscreve a subjetividade do sujeito circulante. As urbes contemporâneas recriam uma arquitetura que continua a vivificar a moderna fantasia do cinético: ter/ser automóvel. A ideia de um espaço onde se circula recoloca o termo ‘coreo-grafia’ num chão político de contestação (longe das aulas de dança reconhecíveis pelas marcações de passos e posturas, próxima à ideia de dispositivo foucaultiana), e a associa com todos os aparatos que auto-mobilizam ao cidadão nas vias pré-estabelecidas (calçadas, sinaleiras, escadas, prédios). Esta coreo-política dos percursos se legisla, mas é acionada. A polícia (agente da Polis) instrumentaliza as leis, determinando onde e como se ‘pisa o chão’. Seguindo a obra de Jacques Rancière, essa polícia é um ‘elemento dado’ a Polis, na

medida em que arquitetura o espaço circulante; a coreo-polícia segura à continuidade da circulação. [20]

A partir destas novas concepções que “carto-grapham” e relocalizam a experiência da escrita, a coreografia entra nas curvaturas da imanência. Ela própria desmancha os velhos limites composicionais e se reinscreve na “rachadura”, nos micro-dispositivos da escrita. Depois da obra de G. Agambem, uma caneta, a escova de dente, o telefone celular, etc, disponibilizam uma forma de marcar a superfície do corpo. A partir da escritura nos espaços cidadãos, em A. Lepecki, uma escada, uma sinaleira, um automóvel, racham o chão coreo-policado da urbe. [21]

Na obra ensaística do filósofo Frances Jaques Derrida, as relações entre escritura, rachadura e gravura se tecem inextricavelmente ao redor das coordenadas do espaço arquitetural:

Aparece a questão de ter lugar no espaço, o estabelecimento de um lugar que até então não havia existido, o estabelecimento de um lugar habitável. Vive-se na escritura, pois escrever é um modo de habitar. Em ‘A origem da obra da arte’ (M. Heidegger), se faz referência ao termo alemão “Ris”: ao traço, a rachadura. Em arquitetura, se tem uma tradução desse ‘ris’ na gravura, na ação de rachar. E isto tem que ser associado à escritura. (DERRIDA, 1999, pag. 134-135. Trad. nossa) [Apêndice B]

Entre a fixação e a diluição do traço “coreo-graphico”, as pesquisas contemporâneas em dança negociam a definição e a porosidade das fronteiras. A marca linguística do escritural, aprofundada por séculos de modernidade artística, carrega o sedimento e a perícia do ato composicional/reflexivo, mas na atualidade flexibiliza os contornos para abrir espaço às instabilidades, imprecisões, lacunas semânticas e indeterminações de várias ordens. A mudança parece consistir em ter advertido as diretrizes que orientaram e instigaram à arte do improviso - seja ela localizada na matriz do popular, do ritual ou do imanente como tal. O solo discursivo, estável e perpetuado pelos signos da escrita, tomou conta da incidência do efêmero, do fugaz, do volúvel ao quão está sendo submetido. No início de todas as ações composicionais, e antes de

[20] A transcrição das expressões formuladas por A. Lepecki durante a conferência, correspondem ao autor da presente dissertação.

[21] Fechando a sua dissertação, André Lepecki sublinhou a proposta de Hanna Arendt sobre o “re-obra”, o recomeçar constante que tanto a dança quanto a política experimentam ciclicamente: o esgotamento marcado pela condição de ambas serem efêmeras, frágeis, corpóreas. Uma coreografia, entendida como forma de contestação política, será sempre uma situação submetida a riscos que reaciona frente a aquilo que tinha se proposto antes; trata-se de uma ativação da energia que se inscreve na “rachadura do chão” - o encontro ativo de um sujeito político pleno, exercendo uma bio-energética do espaço.

empreender o percurso lógico da gramática reflexiva, o elementar aqui/agora (a presença fática do solo habitado, a instabilidade do ambiente) fura as fechaduras da construção lógica, acabada e resolvida de uma vez.

1.1.5. Forma fechada e forma aberta: horizontes estéticos

Entre composição e improvisação se abre uma discussão que tem que ser resolvida em termos de “obra aberta” (ou de obra fechada): precisa-se uma tomada de posição estética que situe o relato entre elas. Essa discussão é, em boa medida, uma das chaves para interpretar a posição estética de cada uma das vanguardas do século XX, pois segundo a concepção que defina a resolução entre aberto/fechado, terá para o criador consequências da ordem do procedimental, do formal e do “matérico” (no sentido em que o termo é utilizado na “Pintura Matérica” [22]):

Pode-se, também, pensar em outras formas de coreografia que modificam enfaticamente, não só os produtos resultantes, como todo o processo e a relação entre artistas. Há quem trabalhe com pesquisa de movimento levadas ao público como experimento compositivo em obras semi-abertas. É importante ressaltar que mesmo tais obras, ainda, são distintas de improvisações, visto que são evidentes as restrições pré-selecionadas sobre desenvolvimento e composição. (GUERRERO, 2008, pag. 16)

A observação feita por Mara Guerrero (2008) na sua dissertação de Mestrado (PPGDança-UFBA) sobre a modalidade atual de “coreografia aberta” (mesmo que esta não constitua propriamente uma improvisação) pode-se complementar com as formas de abertura em C.I.:

No sentido deleuziano, esse território inicial marca um por xfora/por dentro, circunscreve o vínculo, marca a distância com o outro. Não é algo fechado, apesar de ter certo fechamento, mas permeável com o que vem de fora: há linhas de fuga. (...) Falar de ‘Forma de Movimento’ não remete à forma pré-concebida, nem pretende que seja concluída de um modo totalizador, mas uma forma que se desenvolve desde/na exploração. Apesar de ter definido uma gramática própria, se atualiza em cada produção. O C.I. requer a experimentação sensível da cada praticante, não há forma a ser imitada mas princípios, um código, que tornam-se uma ampla gama de movimentos reconhecíveis, mas não pré-fixados. (...) C.I. trabalha como ‘forma aberta’, que permite a incorporação de variáveis, utiliza a abertura da escuta. (TAMPINI, 2012, pag. 64)

[22] A “Pintura Matérica” faz parte das diferentes correntes contidas dentro do Movimento Informalista - como a Abstração Lírica, a Nova Escola de Paris, o Tachismo, o Espacialismo ou a Art Brut. O crítico de arte francês Michel Tapie cunhou o termo “Arte Outro”(Art Autre) no seu livro homônimo de 1952, referido à arte abstrata não-geométrica. No século XXI, este estilo foi reeditado pelo “Novo Informalismo” em Chevry em Gif-sur-Yvette, França. O que nos parece importante sublinhar é que nesta variante da arte não-figurativa a matéria em si (aplicações texturizadas de óleo, pigmentos e outros materiais de aplicação) assume o conteúdo da obra plástica como tal: um conteúdo que só fala de si mesmo, do material à vista como significante puro.

Seria oportuno não deixar passar uma advertência sobre a produção de ideias no campo da crítica em dança contemporânea: o transbordamento que experimentou a linguagem coreográfica (em direção à referida abertura) não encontrou um correlato complementar nos transbordamentos efetuados pelo improviso. Certamente, a adoção de estruturas pré-estabelecidas em improvisação são utilizadas há tempo: expressões tais como “Composição em Tempo-Real”, “Composição Espontânea” - e outras afins - circulam mais perto do uso coloquial que da devida apreciação teórica. Pode-se acreditar numa inadvertência pueril, mas se o assunto fosse enxergado com maior agudeza o contexto da prática mostraria até que ponto a linguagem da improvisação incorporou a herança da tradição compositiva/escritural.

A aparição de “Opera Aberta” (Obra Aberta) de Umberto Eco, em 1962, marca uma dobra histórica em relação ao tema. Hoje o livro é um clássico da semiótica e da ensaística no campo das artes, mas retorna para a nossa discussão com plena vigência. Vejamos uma primeira distinção referida a “abertura clássica do usuário” frente às obras fechadas:

(...) tem se discutido sobre ‘definitividade’ e sobre ‘abertura’ (...). Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma trama de efeitos comunicativos, de modo que cada possível usuário possa compreender (...) a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor. Não obstante (...) cada usuário tem uma concreta situação existencial, uma sensibilidade condicionada, determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão se leva a cabo segundo determinada perspectiva individual. (...) Em tal sentido, a obra de arte como forma completa e fechada (...) é assim mesmo ‘aberta’. (ECO, 1996, pag. 73 e 74. Trad. nossa)

Sempre existiu abertura (na tradição ocidental) porque toda “obra” dinamiza trajetórias inter-subjetivas entre um executante e um ouvinte [Apêndice C]; mesmo assim (tal como aconteceu ao próprio U. Eco, com apenas trinta anos de idade, após conhecer Luciano Berio), as estruturas composicionais em música contemporânea instauraram uma crise dentro do modelo de abertura clássico pelo deliberado inacabamento:

Entre as recentes produções de música instrumental, podemos notar (...) a particular autonomia concedida ao intérprete, o qual não só é livre de interpretar segundo a própria sensibilidade as indicações do compositor (como já acontece na música tradicional) na qual deve intervir francamente sobre a forma da composição (...). Chama a nossa atenção, a macroscópica diferença entre tais gêneros de comunicação musical e aqueles aos quais estávamos acostumados na tradição clássica (...), um conjunto de realidades sonoras que o compositor organizava de modo definitivo e concluso (...) de maneira que o executante reproduza substancialmente a forma imaginada pelo compositor. As novas formas musicais consistem, não numa (...) forma organizada univocamente, senão numa possibilidade de várias organizações confiadas ao intérprete (...), se apresentando como não-acabadas, pedindo serem revividas e compreendidas (...) como obras “abertas”, levadas ao seu termo pelo intérprete no mesmo momento em que as goza esteticamente. (ECO, 1996, pag.71 e 72. Trad. Nossa)

Sem as dobras entre compositor/coreografo e intérprete/executante que a nova “graphia” introduziu durante a modernidade da segunda pós-guerra, tanto as experiências sobre indeterminação, aleatoriedade e estruturas móveis - assim como a discussão sobre se a abertura da obra está destinada ao intérprete ou ao receptor- não fariam parte da conjuntura contemporânea:

A poética da obra aberta lida com fatos de liberdade consciente, coloca o indeterminado como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele determina a própria forma. A estética contemporânea (...) adquiriu uma madura consciência crítica sobre o que é a relação interpretativa. (ECO, 1996, pag. 72. Trad. nossa)

Indo mais longe, corresponde distinguir vários tipos de estratégias composicionais envolvidas em estruturas indeterminadas: aquelas devem ser “acabadas” pelo intérprete (as mais frequentes), pelo espectador/ouvinte (no puro plano da recepção), ou pelo próprio compositor (que se abstém frente à possibilidade de incidir intencionalmente sobre as escolhas).

1.1.6. Improvisação em movimento-dança como práxis autônoma e como prática funcional

O vai e vem iniciado nos processos de abertura entre coreografia e improvisação em dança, não consegue salvar as imprecisões conceituais (e procedimentais, por extensão). Isso se faz evidente quando os critérios invocados pelos criadores ainda não refletem suficientemente sobre as coordenadas que habilitam a abertura: um plano de obra “se abre” quando esclarece os procedimentos que estruturam a pretendida abertura. Assim, uma peça pode contemplar, exclusivamente, sua abertura dentro das sequências que foram previamente acabadas (tal como pode se observar nas “Estruturas para Piano”, compostas em 1952 pelo compositor e diretor orquestral Pierre Boulez [23]). O que nós entendemos por improvisação, nesse exemplo, tem lugar

[23] “A primeira composição serial de Pierre Boulez para dois pianos de 1952, leva precisamente o nome de ‘Estruturas’: uma espécie de grau zero de enunciação só superado quarenta anos depois pelas ‘Peças Numerarias’ de J. Cage. (...) A obra de Boulez não pretendia ser mais do que uma estrutura serial em movimento. Como? Transpondo a ideia de série, numa repartição de valores determinados, aos diferentes aspectos do som: series de alturas, durações, dinâmicas, timbre” (MONJEAU, 2004, pag. 74)

apenas na seriação temporal das sequências: essa é a sua abertura. Uma confusão habitual, no modo de invocar o indeterminado em estruturas coreográficas, consiste em dissimular ou em preservar exteriormente o gesto improvisatório: fazer “às vezes” de que se improvisa.

Em palavras de M. Tampini, este tipo de caso se traduz, dentro da dinâmica do C.I. de modo análogo:

Como o C.I. se desenvolveu por fora das instituições tradicionais de ensino, não conta com fácil reconhecimento. Não por isso deixa de ser frequente observar a sua utilização em múltiplas encenações, mas não já como improviso, senão como séries de movimentos fixados em colocações coreográficas. Por exemplo, uma apropriação que seguiu esse trajeto é a técnica Flying Low, criada pelo dançarino venezuelano David Zambrano (um dançarino inserido na corrente do CI). O seja, o C.I. foi capturado como ‘forma’, esquecendo seu Modus Operandi original, seu princípio de ‘forma em transito’. (TAMPINI, 2012, pag. 45. Trad. nossa)

Em princípio, nenhuma contaminação é condenável; parte do processo recíproco de trocas e prestações consiste na obtenção de um produto mais ou menos incontrolado. O que corresponde desemaranhar, quando se lida com aberturas, é que a improvisação (entendida sempre como uma linguagem) ocorre toda vez que há legítima abertura: quando se trabalha com e a partir dela. Sendo uma expressão que interroga as condições da indeterminação, a improvisação é uma linguagem autônoma-aberta por excelência.

O ponto sobre o qual nos parece importante estabelecer uma distinção conceitual é que quando as linguagens que continuam a fechar seus percursos discursivos levam em conta a riqueza procedimental do improviso, fazem dele uma ferramenta funcional:

Embora a improvisação seja frequentemente utilizada como uma ferramenta ou método de trabalho para a criação coreográfica, criações onde o improviso não é somente uma ferramenta, mas um modo de performance, ainda são menos frequentes. (WEBER, 2012 , pag. 154)

A partir desta observação sobre o uso instrumental do improviso, resta esclarecer: funcional a que? Geralmente, funcional à descoberta de materiais cênico/coreográficos; sua utilização também costuma funcionar para desestruturar sequências prefixadas que “se resistem” a adotar um viés mais orgânico. Em qualquer caso, o que deve estar claro é que se trata de um híbrido que dificulta (ou mesmo que suprime) a intervenção franca do intérprete: o resultado é um derivado do cruzamento entre fontes que são resolvidas através de uma performance controlada. O estético e o processual continuam a viver na subjetividade autoral do coreógrafo/encenador.

Parece-nos interessante destacar que esse “aplicativo” do improviso para obras semi-abertas é tão frequente na encenação dancística quanto na teatral. A música, por sua vez, tem resolvido a incorporação da improvisação dentro de estruturas pré-fixadas, bem determinadas, segundo estratégias estilísticas que expõem mais abertamente o momento improvisado: o “repentismo”. [24]

1.1.7. Um ponto de partida para definir a episteme do improviso

A partir de que ponto uma exploração de movimento se torna improvisação? Que habilidades ou saberes são necessários? Para enxergar a natureza da improvisação em dança devíamos perguntar o que de fato a caracteriza. Temos falado abundantemente sobre o papel da improvisação no contexto da dança contemporânea, e parece-nos pertinente revisitar as condições inaugurais. Existe, certamente, um discurso instalado (que contém certa relevância mítica) sobre a conveniência de possuir tão só um saber virginal, primordial para se iniciar na prática. Se dermos força à visão “rousseauniana” em questão, caberia inclusive elevar a figura do “homem do improviso” para qualquer Nobre Selvagem. Isso poderia se estender à ideia de que, mesmo inadvertido, o homem improvisa toda vez que se movimenta durante as contingências do cotidiano, do espaço doméstico. E certamente, ele improvisa.

Para nos aproximar do problema da condição que habilita o que chamamos de “improvisação”, vamos conhecer o contexto da práxis segundo é descrita pela professora e pesquisadora em Educação Somática, Eloisa Leite Domenici [25], no artigo “O encontro entre Dança e Educação Somática como interface de questionamento epistemológico sobre as Teorias do Corpo”:

Nas aulas de Educação Somática se aprende a trabalhar com parâmetros (tais como posições relativas entre os ossos e articulações, estudos do tônus, situação dos apoios, etc). Mesmo se o facilitador exhibe uma frase de movimento para o seu estudo, é apenas uma etapa no aprendizado: seguidamente o praticante é estimulado a improvisar, utilizando os movimentos aprendidos, mas criando novos encadeamentos. O

[24] No Jazz, um “Standard” é uma canção-base cuja evolução melódica encontra-se acompanhada por uma sequência harmônica: um “fundo” composto de uma série de acordes que vão mudando a cada compasso (a imagem resultante se assemelha a uma “sombra de acordes” encadeada abaixo da linha melódica). O que acontece durante o improviso de um standard, uma vez que a melodia “some”, é que os acordes na ordem precisa em que vão se sucedendo passam a assegurar o acordo grupal. Para o solista encaixar a variação melódica dentro da harmonia que o grupo acompanhante desenvolve, deve improvisar sobre as notas pertinentes de cada acorde - e não emitir uma nota qualquer, alheia à “triade expandida” própria da harmonia.

objetivo é que descubra como ele se move, tornando-se o próprio investigador, e conquistando uma posição de autonomia frente ao material emergente. (DOMENICI, 2010, pag. 75)

A natureza do improviso compartilha com o contexto da Educação Somática a noção-base que refere à própria descoberta do material de movimento. A ideia de que as descobertas são feitas pelo próprio movimentador outorgam-lhe a autoria sobre o material emergente: uma propriedade intransferível do achado. O âmago da questão, segundo a nossa perspectiva, reside em que habitar um momento de descoberta só se faz possível se o “experenciarmos” [26] (se estamos disponíveis para viver-a-experiência). O experienciar e o experimentar, neste contexto, não propõem apenas uma obviedade; com eles se abre uma dimensão experimental do improviso. O âmbito dentro do qual se facilitam as condições para o experimento acontecer recria um ambiente laboratorial (uma aula de Educação Somática é um exemplo, mas se encaixam dentro desta categoria os múltiplos espaços que pesquisam a auto-descoberta por meio do movimento). Estes âmbitos de improviso tendem a se construir coletivamente, pois as descobertas se facilitam de forma recíproca: o nó que inaugura as descobertas consiste em se achar em estado de pesquisa.

“Experenciação”, estado de investigação/exploração, âmbito laboratorial, autoria dos achados: todas essas são marcas características de um meio improvisatório. A qualidade presencial do movimentador materializa-se na autonomia através da qual afirma sua “postura”:

Na modalidade individual de organizar o movimento, a memória autobiográfica é sempre ‘única’, o movimento é ‘singular’: uma ‘danse d’auteur’ intransferível. Sintomaticamente, agora os ‘novos coreógrafos’ saem na procura de dançarinos com técnica não limitada e sem ‘rastros’ de estilo. Não existe - no dizer de E. Thelen - uma versão válida sobre o movimento, senão uma gama complexa de estados diferentes dentro de caminhos evolutivos singulares. (DOMENICI, 2010, pag. 79)

[25] Eloisa Leite Domenici é uma artista da dança, Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1991). Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFSB - Campus Sosígenes Costa (Porto Seguro, BA) e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (TEA 507, Tópicos Especiais em Artes Cênicas: “Teorias do Corpo”). Desenvolve pesquisas sobre interfaces entre as artes cênicas e as tradições populares. Trabalhou na implantação dos Bacharelados Interdisciplinares da UFBA e coordenou o Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Vem atuando em atividades de ensino, pesquisa e extensão concentrando-se na relação entre Arte e Cultura. Interessa-se por temas como: Dramaturgias do Corpo, Técnicas Corporais, Educação Somática, Educação em Arte e Estudos sobre a Universidade.

[26] Na presente dissertação, o neologismo “experenciarmos” (às vezes apresentado como “experenciação”) designa um “estar disponível para viver-a-experiência”.

A singularidade dos modos de movimentação citada por Eloisa Leite Domenici, vem lembrarnos da diversidade envolvida nas pesquisas, inseparável do modo em que as histórias pessoais (auto-biografias somáticas) são atravessadas pelo trajeto exploratório. Pode-se compreender melhor agora que a conquista autônoma da linguagem, ligada à autonomia da busca subjetiva, difere radicalmente da submissão dos traços pessoais que o “contrato” coreográfico pressupõe: para alcançar autonomia, a vontade de representação que caracteriza à coreografia ocidental teve que emudecer a expressividade do corpo do bailarino (LEPECKI 2005). Improvisa-se no gradiente de múltiplos estados toda vez que se favorece a empatia entre as conexões senso-perceptuais e os dados do ambiente.

A improvisação, como fenômeno expressivo, acontece a partir dessa disposição para experienciar as inquietações: esse seria o ponto de partida para reconhecer a “propriedade-base” (e não um estágio avançado, maduro, e vocacionalmente afirmado do ofício). A existência de aulas, técnicas, pesquisas somáticas patenteadas, escolas, instituições, vêm dar conta de uma complexidade formal simétrica à necessidade de aprofundamento da práxis. Contudo, não é o perfil “profissional” do dançarino-improvisador aquilo que está na base da sua condição: a experiência de um material não pré-determinado já é improvisar.

Esta condição fática, ligada a auto-descoberta e norteadas pelas cinestésias que dialogam com o ambiente, será o que vamos conceituar, daqui em diante, com a expressão “experiência vivencial”. Com ela pretendemos sublinhar, especificamente, que a pesquisa do improviso transcorre intimamente ligada aos nexos senso-perceptuais que a orientam, à atmosfera íntima (privada) recriada no tecido das sinapses, à imersão nos estados que possibilitam a conexão com o espaço interno. “Vivencial” é sinônimo de inseparabilidade entre a subjetividade imanente, a construção “anamórfica” da imagem corporal (forma por analogia), e as respostas adaptativas que vão resolvendo o aqui-agora. A tomada-de-decisão tem lugar numa atmosfera cinestésica integrada - fora de qualquer chance de “deter o curso do tempo” para adotar uma perspectiva mais favorável [27].

[27] ver nota [8]

1.1.8. O código, a consigna e um conteúdo a ser descoberto

Se a experiencição de um material não pré-determinado já é improvisar, e se essa experiência tem lugar numa atmosfera cinestésica integrada, será preciso estabelecer: como o improvisador constrói o solo de referências para evitar se diluir na liquidez das cinestésias? Tínhamos levantado antes a pergunta sobre se o imprevisto “inadvertido” durante as contingências cotidianas podia ser uma definição de mínima.

As observações que Nancy Stark Smith oferece sobre o risco de se perder num espaço que carece de referências, assim como acionar impunemente nas tomadas-de-decisão, empurram o problema da inadvertência para um primeiro plano:

Uma forma de traçar as coordenadas da prática do imprevisto, seria pensá-las como uma moldura e seu interior vazio. Essa imagem, a de um buraco, é recorrente nas tentativas de definição que podem ser lidos na revista *Contact Quarterly*: ‘é como tratar de falar sobre um buraco’, diz N. Stark Smith (*CONTACT QUARTERLY* 2007, pag. 62). Mas não se deve confundir com se perder nesse buraco alheio a referência nenhuma, nem de fazer a partir da primeira ocorrência. A função da ‘moldura’ (as sensações-imagens dos corpos em contato) cria um território de indagações comuns, que estabelece o que fica fora e o que fica dentro. (TAMPINI, 2012, pag. 45. Trad. nossa)

Um tipo de extravio que ocorre frequentemente no percurso das improvisações se dá quando a pulsão endógama das conexões senso-perceptuais, se direciona univocamente para o espaço interno (uma espécie de regressão háptica). Ausentar-nos da ação que nos mantém focados, estar mal dispostos, desatentos ou subtraídos numa sensorialidade cega, debilita (ou mesmo apaga) o jogo de trocas assegurado pelas regras.

A imersão num espaço cinestésico atinge um grau de riqueza quando se tem referências num âmbito regrado; parte-se de algum tipo de plataforma objetiva para mergulhar no seu interior. Assim, o trajeto vivencial fica assegurado por um dispositivo (uma convenção para funcionar) que habilita duas variáveis complementares: um continente e um conteúdo, um âmbito de movimentação regrado e um centro vazio. Este “conteúdo” adquire a forma de uma imanência sobre a qual nada sabemos antes de ingressar nela (o conteúdo do imprevisto se revela momento-a-momento). Talvez isso seja a causa do equívoco que confunde o imprevisto como conteúdo em si, com o conteúdo literal da regra/consigna que instaura a moldura da exploração.

A dialética entre moldura e centro vazio é complementar (funcional), mas não simétrica: a regra fica estabelecida antes do imprevisto; representa a normativa desenhada como o mapa dos

futuros percursos, num tempo que ainda desconhece a facticidade dos momentos que irão habitá-lo. A improvisação vive nessa instigação intrínseca que reúne a constante do conhecido junto às escolhas que se abismam num “centro vazio”. Essa coexistência temporal e semântica acompanha o percurso do improvisado, transborda a “voz” de uma variável para outra enquanto se avança. Geralmente uma descoberta qualquer desloca a posição axial da regra e reconfigura uma nova complexidade; logo, esse deslocamento revivifica a curiosidade da pesquisa e conduz a reformular a regra.

São muitas (incontáveis) as abordagens que se têm formulado para promover e orientar o fluxo do improvisado. Pode-se antecipar, sem muito risco de faltar à verdade, que a questão da transmissão desta linguagem reúne um alto grau de heterogeneidade metodológica. Mesmo assim, podemos propor como generalidade que o estabelecimento de regras é uma tarefa que acompanha temporalmente a indagação do improvisado. De um modo mais ou menos explícito, a utilização de consignas reinstaura as regras do jogo a cada passo. A consigna (e seus possíveis sinônimos) tem a virtude metódica de explicitar a moldura dentro da qual se promove a pesquisa. Poderíamos afirmar que a qualidade da enunciação da consigna é em grande medida a responsável da profundidade que essas indagações irão ter mais tarde: explicita-se um marco por meio da inscrição das margens, das fronteiras e dos contornos que inauguram a excepcionalidade do território de indagação. Cria-se, em palavras do cenógrafo e arquiteto argentino Gastón Breyer [28], uma “epojé” no interior do espaço-cinético cotidiano:

Se tornar espectador/observador (...) é iniciar uma sorte de ‘Epojé’ (em grego significa suspensão de toda crença ou julgamento) ingênua e espontânea; é suspender os fios com uma porção do mundo pela própria decisão, isolar o resto do seu universo diário. E desde o seio do seu mundo ergonômico, o motiva uma fratura circular delimitando uma área - terra de ninguém - que fica suspensa, entre parêntese. (...) Se tornar espectador é se proibir das liberdades diárias. O lugar suspenso converte-se agora num paraíso perdido. (...) Com isso fica inaugurado um lugar de privilégio, espaço impossível para o próprio espectador. De reserva, intocável, mas também, e por isso mesmo, lugar de todas as possibilidades, virtualidades (...). Este primitivo espaço cênico, de pura expectativa, é o ‘proto-lugar’ fundador de todos os palcos inventariados na história. (BREYER, 1968, pag. 13. Trad. nossa)

[28] Gastón Breyer (1919-2009) foi um arquiteto e cenógrafo argentino. Formado na “Escola Superior de Belas Artes, Ernesto de la Cárcova” (UBA, 1945) e Decano da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Buenos Aires (1958). Professor emérito e Doutor Honoris Causa da Faculdade de “Arquitetura, Desenho e Urbanismo” (UBA). Criador e diretor do “Centro de Heurística” da UBA. Especializou-se em arquitetura do espetáculo e técnica do cenário. Como cenógrafo realizou mais de 200 criações em teatros independentes. Autor de publicações como: “Análise Cênica” (1953), “O Âmbito Cênico” (1968), “Morfologia e Heurística” (1977), “Proposta Sínica do Cenário” (1998).

Longe de constituir um estorvo, a regra/consigna proporciona um limite às virtualidades ilimitadas (por elas passarem inadvertidas) e proporciona um dispositivo modular que marca pontuações temporais e espaciais, economiza energias individuais e sinergias coletivas simultaneamente disparadas, instala um marco aonde remeter as ações. Esta seria uma distinção semântica que deixa ver um aspecto chave: a intensidade do improvisado que “bole” dentro dessa fronteira faz surgir um relevo da ordem do presencial, da ordem do habitado no espaço:

O termo ‘Âmbito Teatral’ ou ‘Cênico’ aplica-se ao lugar qualificado e específico onde se atualiza o ato dramático. Mas por si mesmo o teatro não configura um âmbito cênico, pois simetricamente ‘âmbito’ pode existir em outros tipos de edifícios ou paisagens a céu aberto. Na nossa tese, o âmbito cênico não pode ser um vazio (...) e sim um cheio, latente e vivo, uma interioridade habitada. Nem é apenas um ‘pedaço’ de espaço, e sim uma modalização: espaço + atitude. (BREYER, 1968, pag. 9. Trad. nossa) [Apêndice D]

1.1.9. Improvisação como via de auto-conhecimento

Encontramo-nos num espaço elevado a hierarquia da geomância, um espaço qualificado que remete as ações à matriz significada por regras/consignas que o delimitam. Um espaço sempre “laboratorial” que instiga à curiosidade de indagar um continente vazio, um centro a ser descoberto. As qualidades do habitar - moldado pelas variações das dinâmicas cinéticas, pelos trajetos espaciais, pelas intensidades tônicas, por todo ir e vir entre as coisas- conectam espaços ergonômicos (do grego “Érgon”: ação, obra, trabalho):

É o homem no seu lugar quem instaura a espacialidade. Determinado pelo situar-se originário, o espaço passa a ser instrumentalizado pelo homem. Um espaço de habitar socializado por excelência. Desta primordial ocupação derivam as modalizações do espaço. (BREYER, 1968, pag. 10 e 11. Trad. nossa)

A riqueza do espaço habitado se escreve momento-a-momento segundo a qualidade da sua ergonomia. Em palavras de Jaques Derrida, o espaço se potencializa pelo “efeito de espacialização”; esse obrar/acionar/trabalhar, assinado pela raiz “érgon”, define a natureza dinâmica, processual da ocupação. Se a cena teatral nasce da equação âmbito + atitude, as trajetórias cinéticas e cinestésicas dos corpos que povoam o ambiente improvisatório não podem viver separadas e paralelamente à metamorfose do espaço: o ambiente se espacializa a partir dos trajetos somáticos. Falamos de “qualidades” ergonômicas atendendo às variações que o espaço pode experimentar de acordo com as modalizações que o afetam.

Que tipo de consciência emerge para o dançarino-improvisador, a partir desse processo consistente em “modalizar” o espaço? Para se referir às relações que mediam as experiências senso-motoras à formação de uma consciência “corporificada”, Domenici comenta:

Este foi o começo do que iria se tornar, nos anos 80-90, uma corrente teórica denominada ‘Embodied Cognition’ (Consciência Corporificada), segundo a qual a experiência senso-motora é a base para qualquer tipo de conhecimento: a maneira como se experiencia o mundo interfere no que se conhece. (DOMENICI 2010, pag. 72)

Não se conhece “por fora” da experiência percorrida. Não temos um saber agenciado e estabilizado em gavetas cognitivas que assegure (antes, durante ou depois) a experiência senso-motora. Essa seria uma das conclusões que a “Embodied Cognition” adiciona para o campo da Educação Somática:

A chamada ‘Corrente Dinamicista’, para a qual a inteligência do corpo é uma propriedade intrínseca do sistema corpo-mente, observa que não se depende de um plano elaborado antes da situação, mas toda adaptação acontece pela auto-organização de comportamentos em tempo-real. O interesse renovado pelo emergente ou pela imprevisibilidade passou a ser uma prioridade do corpo vivo no seu interagir com o ambiente, levando para o palco situações de interatividade onde varias decisões ocorrem no momento da apresentação do espetáculo. O novo paradigma, agora, se baseia num principio organizador: movimento não é só ação, mas é a ação e a percepção atuando em contínuo. (DOMENICI, 2010, pag. 77)

O conhecimento proporcionado pelas emergências desse corpo vivo, em interação com o ambiente, é um auto-conhecimento na medida em que sempre é auto-biográfico: trabalha-se sobre a linha de descobertas que atravessam a atualidade da história proprioceptiva do sujeito. Fazer escolhas aqui-agora colocam ao sujeito como artífice dessa “história em estado de descoberta”, como o autor do próprio material emergente. Ninguém como ele para saber a relevância, o grau de significação que um tema de movimento - ancorado no centro ou na periferia da sua autobiografia - adquire toda vez que é deslocado da sua posição axial. O improvisador é tanto o seu dramaturgo secreto quanto uma peça em estado de interatividade com o ambiente (um ambiente natural, mas principalmente humano); o auto-biógrafo da própria pesquisa em condições de parceria somática.

Um ponto de difícil elucidação para os próprios improvisadores já experimentados é estabelecer os nexos entre o fluxo de movimento e a formação de planos de consciência associados. O filósofo e ensaísta moçambicano-português Jose Gil [29] diz a respeito:

O dançarino não está mergulhando num estado de inconsciência, capturado pelo fluxo espontâneo. Seria melhor dizer que está percebendo e agindo motivado por um estado de consciência transformado pela impregnação de um conjunto, poderia se dizer ‘caleidoscópico’ de percepções e afetos, que durante o estado de vigília permanecem inconscientes a favor da busca de coesão. (...) ‘improvisar o mais inconscientemente

consciente possível': não se trata de intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto; mas por outro lado não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir a cegas. (GIL, 2004, pag. 128)

A co-presença de uma dupla ativação de planos de consciência (um agir “inconscientemente consciente”) propõe um modelo cognitivo que integra um componente “vígil” e outro de “imersão”. Ambos se complementam ao nível das complexas perspectivas de orientação e estabilização do fluxo improvisatório, toda vez que sujeito e instrumento de execução coincidem num mesmo corpo. A difícil tarefa que o improvisador empreende no início da sua formação, encaminhada a apagar temporalmente os fios lógico-rationais em pós de despertar uma consciência mais antiga e reflexa, deve logo reverter à aquisição dessa consciência (uma memória formatada nas intuições mais arcaicas): trata-se da reincorporação, no plano da consciência vígil, de novos níveis atencionais/projetivos sobre o próprio movimento.

O dançarino-improvisador, docente e precursor da forma C.I. na cidade de Salvador, David Iannitelli, entende ao respeito:

No cérebro, assim como na física contemporânea, não tem ‘tempo real’, senão como ponto de encontro entre eventos de tempos distintos (...) através do qual você pode motivar certos esforços para poder fazer, sentir, imaginar (...). Negociações nas relações entre tempo, espaço, peso, histórias, memórias, desejos, possibilidades e limites no imaginário do sujeito dançante. (IANITELLI, citado em SILVA 2009, pag. 116)

A cada passo, as dobras da consciência que o dançarino-improvisador adota (no afã de auto-organizar as tomadas de decisão) permitem entender que a consciência adquirida é proporcional à disponibilidade que as escolhas criam momento a momento.

Em negociação com as diversas camadas da consciência (o mais inconscientemente conscientes possíveis) ou entre “tempos, espaços, peso, histórias, memórias, desejos, possibilidades e limites no imaginário do sujeito dançante”, o improvisador vai moldando uma consistência sutil,

[29] José Gil nasceu em 1939 em Muecate, Moçambique. Filósofo e ensaísta radicado em Portugal. Foi exilado na França durante a ditadura de António de Oliveira Salazar. Estudou e ensinou filosofia na Universidade Nova de Lisboa e no Colégio Internacional de Filosofia de Paris. Herdeiro da fenomenologia de Marleau Ponty, estudou na França. É um pensador que coloca o corpo no centro da sua reflexão. Em 1985 publicou “*Métamorphoses du Corps*” (Éditions La Difference).

plástica, adaptável, rica em recursos e nuances. A autoria das tomadas-de-decisão está marcada pelo caráter trabalhoso e responsável, se diferenciando do “espontaneísmo” (de trânsito fácil e corte consumista, em palavras de Nancy Stark Smith) pela árdua elaboração de quem a realiza.

Aprofundando no mecanismo paradoxal que se estabelece entre os indicadores conscientes/inconscientes que guiam o movimento (trajetórias norteadas segundo um princípio de controle ou desorientação) a coreografa e dançarina-improvisadora norte americana Ann Cooper Albright elaborou um artigo que examina a experiência física e subjetiva da queda. Intitulado “Caindo na Memória”, o artigo participou e foi publicado pelo VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE, 2012), sendo a temática da convocatória os “Tempos da Memória: vestígios, ressonâncias e mutações”:

A queda começa com uma perda de controle; ela requer que se abra a mão da vontade individual. Ao mesmo tempo, no entanto, a queda cria uma oportunidade de nos concentrarmos com forças maiores que nós. (...) Na sua essência, o movimento é uma série de quedas - algumas pequenas, algumas mais espetaculares - que impulsionam o corpo através do tempo e do espaço. (...) Uma maneira de treinar as pessoas a caírem sem medo, a curtirem aquela suspensão da orientação vertical e da perda de controle naquele momento de liberação, é substituir o nosso julgamento (que cair é uma falha) pela sensação. (COOPER 2012, pag. 56 e 59)

Ann Cooper Albright (2012) observa que ao trabalhar com a desorientação, o corpo pode se abrir para lugares e ideias que a mente tem dificuldade em encontrar por conta própria - incluindo outras formas de resolver fisicamente durante as quedas e na experiência do cair em geral. A autora entende que na trajetória inclinada de cima para embaixo podemos experimentar duas direções de uma só vez: encontrar a suspensão e, ao mesmo tempo, sentir a atração da gravidade. Estar atentos á desorientação espacial vem de uma prática física que inclui se acostumar, por exemplo, a ficar de cabeça para embaixo, girar ou cair em todas as direções (às vezes de olhos fechados), tal como é frequente observá-lo durante as quedas em Contato Improvisação.^[30]

[30] No item 6 do Audiovisual anexo, dedicado ao CI, podem se ver “varias repetições lentas de uma queda particularmente intensa onde Stark Smith cai no chão diretamente em cima de suas costas. (...) Durante essa queda tão desorientadora, os braços de Nancy conseguem amortecer as suas costas, e isso distribui o impacto em uma área maior. (...) Isso ajuda a dispersar o impacto durante um tempo um pouco mais longo. (...) ela havia internalizado os reflexos treinados para esticar os membros para distribuir o impacto numa área de maior superfície e foi capaz de se adaptar instintivamente a variações aparentemente intermináveis da passagem de cima para embaixo”. (COOPER 2012, pag. 60)

Um alto estado de atenção acompanha a tarefa das escolhas. Posicionar a mente-percepção em camadas de consciência/inconsciência, controle e desorientação, ressoar com os estímulos reentrantes, orientar as futuras direções durante o imprevisto comporta uma ética, certa “disciplina”. Os trajetos que se iniciam e se desativam têm conseqüências sobre o tecido espaço-temporal em marcha, certa irreversibilidade discursiva. A execução das escolhas envolve uma responsabilidade referida à manutenção do estado de atenção-base: a ética do imprevisto, pois, se desenvolve sobre a lógica da escuta.

1.2. DINÂMICAS DE TRABALHO: MECANISMOS DE CAPTAÇÃO, CONTROLE E ESTABILIDADE DO FLUXO IMPROVISADO

Na segunda metade do presente capítulo revisaremos os desafios que a produção de discursos em improvisação-dança enfrenta toda vez que deve idealizar meios para reconhecer os materiais emergentes, conduzi-los e estabilizá-los. Dando voz aos próprios improvisadores/performers, a coreógrafos e encenadores que produzem a partir de estruturas abertas, tentaremos circunscrever o território das pesquisas do movimento segundo se estabelecem fronteiras/marcos que permitem delimitar as opções. O apelo a limites, regras, mecanismos de auto-restrição e repetição irão configurando o tecido dentro do qual se negociam, a cada momento, estratégias de fixação e abertura.

Uma vasta dialética entre a adoção de registros/agenciamentos e dispositivos operacionais percorre a gestação de uma poética original nos coletivos e solistas de improvisação-dança. A captura dos achados e curiosidades linguísticas que conseguem ser estabilizadas segue um processo de sedimentação em camadas que permite reconhecer, gradativamente, a poética emergente dessas “marcas”. Dentro desta lógica construtiva, o treinamento se associa às instâncias de criação-composição improvisatória que requerem a manutenção desse repertório de achados; aliás, ele se constitui num meio estratégico para potencializar/intensificar as novas condições que permitam induzir ou variar as futuras emergências poéticas.

1.2.1. O limite. A regra e as múltiplas variáveis

No Festival de Improvisação “Danza d’Inverno” [31] que ocorreu no ano 2003 na cidade de Firenze (Toscana; Itália) documentaram-se os fóruns que aconteciam nas noites durante o Festival.

Na transcrição dessas conversas podem se apreciar as conversas entre os improvisadores-performers referidas às noções de composição repentina: “Instant-Composition”, “Composição Extemporânea” ou bem “Criação Momentânea” (todos eles, termos compostos que recolocam tangencialmente a questão da dupla direção atribuída à consciência vígil/de imersão). Julyen Hamilton, reconhecido performer e mestre de improvisação inglês, sublinha a importância de dialogar com o limite:

O limite, entendido como validação positiva e como estrutura que contém tudo aquilo que ‘navega-se por dentro’, é um canal que invita a percorrer uma direção. Frente à extensão do tempo sempre temos algum tipo de limite, e se dançando eu decido mudar uma direção ou qualquer outra questão, essa virada cria um limite. É interessante perceber como a ação improvisada não é um andar “contra” um limite, mas permite utilizar a força que este pode te dar. (COMPANY BLU, JULYEN HAMILTON, 2003. Trad. nossa)

A bailarina Charlotte Zerbei, integrante da companhia de improvisação/performance “Company Blu” [32], acrescenta a ideia:

Quando me encontro numa situação de improvisação muito aberta onde só eu posso me proporcionar os limites, porque são muitas coisas que não consigo reter, é importante para mim ativar uma espécie de ‘auto-censura’: filtrar a sensação e a ideia que afloram na minha mente. (COMPANY BLU, JULYEN HAMILTON, 2003. Trad. nossa)

A menção ao tema dos limites é um assunto frequente, tanto em improvisadores quanto em compositores. O limite, em improvisação, proporciona contenção frente à disparada de múltiplas variáveis e instrumentaliza uma lei de economia psíquica e perceptual imprescindível para o

[31] O Festival de Improvisação “Danza d’Inverno” é um evento que tem lugar anualmente no Sesto Fiorentino (região da Toscana, Itália). O mesmo é promovido pelos integrantes de “Company Blu” (Charlotte Zerbey e Alessandro Certini), e pela ADAC (Associação de Dança e Arte Contemporâneo, Teatro da Limonaia). Na edição correspondente ao ano 2003 se publicou um caderno com fotos e a transcrição do fórum que acontecia a cada noite entre improvisadores/performers. O mesmo apareceu com o título “Shoptalk: Opinioni a confronto sul tema dell’improvvisazione nella danza”.

[32] “Company Blu” é uma dupla de improvisadores/performers integrada por Alessandro Certini e Charlotte Zerbey. Na atualidade, é um dos grupos de improvisação-dança mais inovadores do panorama contemporâneo na Itália, desenvolvendo uma produção que alterna a realização do festival “Danze d’Inverno”, apresentações cênicas, produção regular de workshops, aulas de improvisação, atividades didáticas e turnês. Desde a sua fundação em 1989, “Company Blu” trabalha colaborativamente com convidados, pesquisa a relação com a música ao vivo, a arquitetura plástico/visual do corpo (às vezes fisicamente, às vezes virtual e tecnologicamente) atentos à contaminação entre as diversas linguagens. A atividade da companhia é apoiada pelo “Ministério do Patrimônio Cultural e Atividades, Região da Toscana”, no Município de Sesto Fiorentino, Itália.

ordenamento do fluxo cênico.

Rakhal Herrero, investigador e coreógrafo argentino independente, radicado na cidade de Buenos Aires, apresentou “Sobre el camino de los pájaros (Performance Coreográfica)” no mês de abril do 2012, dentro do evento “Maratón de Ensayo y Performance” com a participação do balé do IUNA. Numa entrevista concedida ao autor desta dissertação, referiu-se à questão dos limites sublinhando a importância de demarcar e acertar pontos de segmentação que separem o devir dos trechos temporais: “quando se trabalha com uma dramaturgia onde o material é flutuante e depende das combinações de variáveis que vão se associando colaborativamente, se monta uma sucessão de ‘blocos’ dentro dos quais o material fica confinado e conscientemente reconhecido pela equipe de dançarinos” (HERRERO 2012, entrevista do autor. Trad. nossa).

Outro ponto que reaparece na conversa do Festival “Danza D’Inverno” traz à tona o tema da regra. O dançarino Marco Mazzoni comenta:

No nosso trabalho coletivo criamos estruturas muito rígidas para depois abandoná-las em cena ao momento de improvisar, é um tipo de desdobramento: de uma parte o abandono à dinâmica do momento, à espontaneidade; do outro à lucidez, à racionalidade. Acho extremamente importante a grade e a regra que um dançarino se dá. (COMPANY BLU, JULYEN HAMILTON, 2003. Trad. nossa)

Na definição que o coreógrafo norte-americano Willam Forsythe [33] dá sobre as “Technologies of Improvisation” (Tecnologias da Improvisação) que ele utiliza, a ideia de comando adquire um viés curioso e ao mesmo tempo sugestivo. W. Forsythe fala de uma “arte de comandos” para se referir às ferramentas que disponibilizam e orientam o improviso dos seus bailarinos (pontos, linhas, arquiteturas, estruturas, etc). André Lepecki (2013), durante a conferência oferecida em Salvador, revisitou a questão dos comandos através das “coreo-políticas”, se mostrando contundente ao desemaranhar o equívoco conceitual atribuído ao termo. Ele não vê a linearidade de um “dever de obediência” no uso de comandos: um policiamento sobre os meios de indagação

[33] O coreógrafo William Forsythe (ex-diretor do “Ballet de Frankfurt” durante 1984-2004) dirige o seu próprio conjunto independente: “The Forsythe Company”. É reconhecido internacionalmente como um dos coreógrafos que revitalizaram o balé neoclássico para o século XXI. Fortemente influenciado pela sua formação em LMA (“Laban Movement Analysis”), o “William Forsythe, Improvisational Technologies” é um sistema de comandos apoiado na utilização de estruturas geométricas e partituras espaciais (pontos, linhas, volumes, ícones, etc). A concepção de coreografia em Forsythe está baseada numa reconsideração desconstrutiva do balé, suas possibilidades, sua linguagem e teatralidade. Ampliamos a informação no capítulo dois (2.1.8.).

do movimento. Lembra-nos que a presença de uma regra não é apenas disciplinamento autoritário, mas um modo de agregação, a potência de um plano. O apelo ao “planejamento” pode ser repensado, então, na dimensão projetiva de um processo. Assim, as Tecnologias da Improvisação em W. Forsythe seriam uma modalidade de agregação por meio de dispositivos de comando.

Numa entrevista oferecida em 2012 a este autor pelo coreógrafo boliviano-argentino Luis Garay, após haver apresentado “La tierra tendrá dos soles (Teatro Performance)” no Centro Cultural Ricardo Rojas da Cidade de Buenos Aires, o entrevistado refletiu que a chave que controla e direciona as infinitas navegações do improvisado é a regra. Os materiais que L. Garay explora diversamente (segundo uma metodologia de ensaio que denomina “Sistema de Composição”) consistem numa somatória de complexidades graduais alcançadas por meio da superposição de variáveis cruzadas. O controle sobre essa crescente complexidade de variáveis remete, finalmente, à regra como uma pontuação conceitual e fática.

Segundo Rakhil Herrero, o meio que frequentemente instrumenta a regra é a pauta. Também reconhecida pelo seu equivalente semântico “consigna”, tanto pautas quanto consignas conseguem motorizar um dispositivo de funcionamento coletivo. Como consequência, constituem-se na ferramenta que traça a fronteira: elas delimitam um campo de expressão específico.

O que vai instigar a pesquisa do improvisado a partir da adoção de uma dialética continente/conteúdo (estabilizada pela inscrição de limites, regras e cruzamento múltiplo de variáveis) será a distância que afasta ou aproxima essa linha de fronteira. Pressupor esta “cartografia” do território, circundado por uma fronteira, nos conduz à operação cênica mais elementar idealizada pelo homem: o estabelecimento de uma “área de vedação” [34].

(...) Para que exista ator, um espectador (mesmo se for um auto-espectador) teve previamente que assumir uma responsabilidade: uma ‘Área de Vedação’ foi desenhada. Não teríamos ator se uma vontade de expectativa não o acompanhasse, não inaugurasse uma área de vedação. O ator é tal porque se encontra radicado num lugar da cena, tem ingressado num pedaço delimitado de mundo, lugar da relação dialógica entre ator e espectador. (...) A cena é o horizonte virtual pelo qual se dão as alternativas de uma situação, todas as situações possíveis, para a exclusiva meditação. Nessa área de vedação o homem joga, inteira, a sua liberdade. (BREYER 1968, pag. 15 e 16. Trad. nossa)

O que resulta inquietante nesse dispositivo, consistente em vedar um segmento do espaço

[34] O termo “vedação”, de uso mais frequente no idioma espanhol (área de “veda”), é sinônimo de “restrição”.

habitável, é que a sua restrição pode ser indefinidamente ampla ou estreita (pelo menos como possibilidade a priori). Habilitar um espaço cujas trajetórias se enquadrem dentro de espaços minimamente regrados (amplamente disponíveis à movimentação) ou estritamente consignados, fala da enorme diversidade de horizontes que pode ser proposta numa improvisação: a atenção às regras pode levar em conta um mínimo de cumprimentos - e transitar com flexibilidade esse plano de ações- ou se restringir a um alto grau de precisões - e transitar rigorosamente essa micromobilidade.

Resumindo, a área de vedação é um espaço ergonômico que pode ser transitado de acordo com os diferentes graus de restrição. As opções que disponibilizam a mobilidade do improvisador vivem em condições dialógicas com as regras/consignas; assim, a qualidade dos percursos oferecidos é suscetível de reunir desde certa lassidão até um alto grau de especificidade.

1.2.2. O registro como apropriação do material emergente

Os depoimentos que temos transcrito anteriormente documentam a própria voz dos improvisadores (experimentados), coordenadores de pesquisas partilhadas e encenadores de performances. Ouvindo as nuances dessas reflexões, poderíamos inferir que a formatação de limites, regras e restrições ao fluxo ilimitado do improviso é uma tarefa dinâmica: se constrói no meio e a partir das evoluções que o material propõe em cada processo de criação. Os acordos que modelam as auto-restrições estão sujeitos a modificações eventuais.

Esta observação geral indica que as definições sobre o material em curso seguem uma retro-curvatura entre aquilo que se libera e aquilo que se restringe. A evolução do material negocia a cada passo o estabelecimento conveniente de limites, se focando no resgate das emergências discursivas. A “normatização” que estabiliza a pesquisa em andamento a partir dos processos de filtrado, da “auto-censura” (em palavras de Ch. Zerbey), do conjunto de pré-estabelecimentos, se alimenta dos feedbacks reentrantes. As consignas que orientam as pesquisas em aulas de improvisação (comumente emitida por parte do facilitador) surgem de um processo consciente de reapropriação do material em curso: toda restrição está ligada à modelagem que os improvisadores vão construindo ao longo do processo.

O termo “registro” se escreve em maiúsculo em improvisação. Com ele nasce a possibilidade de reconhecer e de estabilizar a emergência do material transitado; ele garante a preservação de um repertório de “curiosidades” que motivaram a busca. Cada grupo de pesquisa (ou cada improvisador para si mesmo) exerce esse resgate voluntário que sublinha a riqueza semântica dos achados: traça as fronteiras que preservam e possibilitam sua futura reaparição.

Diego Mauriño é um ator/docente argentino que coordena a atividade de ensino e a produção artística do “Teatro del Perro” (cidade de Buenos Aires). Ele idealizou um método de treinamento destinado à formação do “Intérprete Físico”; o método se baseia num dispositivo que denomina “Operações Cênicas”:

(...) dessa forma, no lugar de comunicar ao intérprete que a cena se viu ‘sobre atuada’ ou que o movimento ‘sujou desnecessariamente a cena’, talvez seja mais prático modular os parâmetros da ação (emoção, espaço, etc). Se treinarmos junto ao intérprete a leitura da matéria prima, talvez não seja preciso atacar as suas fraquezas (uma pedagogia inútil), e no seu lugar propor operações onde o intérprete encontre um registro próprio, apropriado ao momento que transita. Grande palavra: ‘registro’! (MAURIÑO, 2013, pag. 24, 25, trad. nossa)

Segundo D. Mauriño, o registro provém do estabelecimento de parâmetros que podem ser reconhecidos e modulados a partir de uma captação lúcida e sensível por parte do “leitor” da cena de um teatro físico:

Encontramo-nos no cansativo trabalho de inventariar o nosso instrumento. Identificar o campo de atenção, detalhar seu terreno, diferenciar o instrumento da partitura de interpretação: lograr a autonomia dos elementos combináveis na cena de um teatro físico. Seja uma improvisação espontânea ou uma obra ensaiada, nossa dramaturgia consciente será tão complexa e sutil quanto nossa inteligência e sensibilidade (...). ‘Dramaturgia’ como mapeamento das mudanças dos elementos que compõem a curvatura da cena; como escolha sobre essas mudanças. (MAURIÑO, 2013, pag. 25, trad. nossa)

A tarefa árdua e cansativa de criação de registros (e posterior apropriação) consiste em inventariar o instrumento do intérprete físico (um improvisador-operário): o registro se realiza, em primeira instância, sob os parâmetros que formatam a disponibilidade do intérprete, mas se estendem no “mapeamento das mudanças que compõem a curvatura da cena”. A concepção de D. Mauriño enfatiza a eficácia das operações cênicas, se esmera em “des-psicologizar” a figura do intérprete e recolocá-lo na matriz objetiva do dispositivo físico. Para isso, promove a discriminação de partes e funções corporais-expressivas, impulsiona a ação do intérprete na lógica vertiginosa da múltipla combinatória: “lograr a autonomia dos elementos combináveis”.

Tal como foi referido antes, o termo “dispositivo” vem sendo definido na obra de Giorgio Agamben como “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos: toda trama é também um dispositivo”. (AGAMBEN, citado em GREINER 2010, pag. 20). A aplicação do termo “dispositivo” foi incorporada no campo das reflexões filosóficas, e atualmente abrange todas as condutas - inclusive as mais contingentes e inadvertidas. O acento recai na estratégia de captura, controle e modelagem de uma trama (qualquer trama). Registrar por meio de um dispositivo é mergulhar nas variáveis de uma estrutura e emergir, logo, com uma “rede” de achados.

1.2.3. Criação de um repertório de registros/agenciamentos originais. A poética das marcas

A tarefa do resgate, como passo intermediário para a estabilização das emergências, instaura uma ginástica de treino cotidiano num coletivo de improvisação. A frequência desses dispositivos estabelece para o grupo um conjunto de achados familiares à própria prática. O sentimento de pertença a esse conjunto elementar de materiais trazidos à superfície denota um “vocabulário-base”: estabelece a matéria prima através da qual se pertence a uma busca. Apropriar-se das emergências por meio de agenciamentos originais cria propriedade linguística; um reconhecimento que permite se entender em termos de código, se definir no contorno das escolhas.

Neste ponto da análise sobre processos de apropriação, os registros/agenciamentos operam como níveis de articulação do discurso toda vez que a captura e modelagem de um acontecimento efêmero insere um nível de marcação discriminado, restrito.

O estabelecimento e a passagem entre registros configura o repertório de marcas próprias: um arquivo interior à pesquisa, um “back-up” declarado e partilhado pelo grupo, um arcabouço. Não resulta estranho constatar a utilização de metáforas por parte dos coletivos de improvisação (na maioria das vezes esquisitas ou excêntricas); elas permitem “carimbar” a propriedade desse catálogo de achados. A cumplicidade que comumente gera a circulação coletiva dessas imagens é o que lhes garante existência e identidade a essas imagens naquele grupo.

Os repertórios de registros que logram ser estabelecidos (e estabilizados) vão fechando processualmente o anel da poética de um grupo de improvisação [35]. O conjunto de marcas que podem ser re-visitadas, instrumentadas em tempo-real e recombinadas, são indicativas da singularidade estética dessa pesquisa; uma intrincada dialética percorre a passagem entre escolhas, dispositivos para a captura e agenciamentos originais. Certamente, nessa arte de construir catálogos próprios pode-se rastrear certa herança do obrar enciclopédico.

1.2.4. As estratégias metodológicas e o estabelecimento de um grau de sistematicidade

O assunto, agora, consistira em determinar como são abordadas as estratégias coletivas que permitem revisitar as emergências promovidas ao longo das pesquisas. As operações de segmentar, filtrar, repetir, desemaranhar, padronizar, decidir “o que não é”, justapor, sequenciar, são alguns exemplos de procedimentos compositivos que falam sobre o desafio que representa manipular diversos níveis de registro.

Apesar da resiliência que a natureza efêmera do material do improviso apresenta, é frequente observar (durante o percurso de algumas apresentações públicas) coletivos de improvisação que não gerenciam registros prévios de nenhuma ordem (ou que simplesmente desconsideram o valor operacional dos mesmos). Certamente, a ausência de pré-estabelecimentos é um tipo de estratégia que pode ser adotada deliberadamente, mas ela implica que os agenciamentos que articulem o discurso sejam efetivados e construam minimamente uma gramática durante a marcha - sob o risco de acabar sendo redundantes.

A ausência de algum tipo de metodologia ou de sistematicidade referida à criação de repertórios pode-se dever a diversas razões. Sem a pretensão de abranger as motivações dessa ausência, podem ser levadas em consideração: a vontade de se relacionar exclusivamente com um plano vívido-sensorial da prática, o descrédito referido à estruturação da linguagem quando a

[35] Umberto Eco, para situar conceitualmente o termo “Poética”, entende que este pertence às marcas/funções sígnicas por meio das quais se constrói a singularidade de um discurso artístico, sem chegar a ser aquela generalidade de referências contextuais caracterizada pelos movimentos ou períodos artísticos que englobam o fato estético. Poética tem a ver, na sua raiz, com a forma em que um grupo - ou autoria, em singular- se apropriam naquelas marcas estéticas e as fazem funcionar nos próprios termos. A obra de U. Eco, neste sentido, é devedora da obra de Luigi Pareyson, quem adianta estas distinções lembrando-nos que Poética (do grego “Poiesis”) é o fazer artístico que rege a obra, o modo normativo da operatória definida pelo artista. Por um lado, o acaso e a originalidade, pelo outro a ordem e a legalidade: um jogo dinâmico entre rigor, invenção e descoberta.

mesma inclui a perspectiva da análise ou a crença na chegada às respostas espontâneas como consequência de não se misturar com pré-estabelecimentos nem treinos regulares.

Os treinamentos viabilizam a produção desse repertório dilatado que exige constante prática para que seu campo não seja reduzido e para que alguns hábitos não caiam no esmaecimento por ideias pouco vivificadas. (...) Eles são formulados com objetivo de ‘desautomatizar’ o corpo, visando à ampliação de repertórios de movimento, de atenção, de percepção e de entendimento sobre composição. Entretanto, é evidente que um treinamento exige repetição, exige método, pré-estabelece movimentos, focos de atenção e objetivos sobre a composição. (...) Esse ‘preparo’ formata pensamentos em métodos. Algumas restrições são evidentes, indicando que há sim algum tipo de acordo para a dança a ser composta, como notamos na própria elaboração e prática de treinamentos. (GUERRERO, 2008, pag. 34 e 35)

Levando a atenção para alguns dos tópicos elaborados por M. Guerrero na citação anterior, pode-se inferir que a ausência de frequência de repertórios esmaece ou subvaloriza a riqueza dos próprios achados. Sem esse repasso regular, sem essa vivificação do próprio percurso, será a poética do grupo que termine sendo questionada pela ausência de método. Trata-se de uma trabalhosa tarefa de manutenção que está na raiz do ofício da improvisação.

Parece-nos de importância capital que a sistematicidade que seja posta em marcha garanta um mínimo de continuidade; sem ela não se faz possível a atualização do vocabulário. Não menos importante é acrescentar que essa manutenção não se justifica pela mera “preservação” dos achados, mas estabelece as novas condições (potenciando os gérmenes) para que sejam idealizadas as futuras emergências. A continuidade viabiliza a novidade: “o movimento chama o movimento”.

Nenhuma destas observações deixaria de ser uma obviedade se a improvisação, como práxis, não estivesse minada de subentendidos e mitos mal fundados sobre a oportunidade de se libertar através dela. É fácil verificar as inconstâncias, comuns em grupos ou em solistas, referidas à continuidade da prática do improviso. A manutenção do treino em favor de revisitar os materiais da própria poética desencadeia processos de decantação, de “maceração” das emergências em curso. Segundo a avaliação que se faça delas (seu valor formal, operacional ou de outra ordem) se gerarão gradualmente o conjunto de pré-estabelecimentos que o grupo agencie para si. Serão as auto-restrições (“auto-censuras”, em palavras de Ch. Zerbey) que se estabeleçam conscientemente as que vão definir a caixa de ferramentas com as quais prossegue a busca: as mesmas com as quais se sobe à cena.

O estabelecimento de focos, objetivos ou marcas reconhecidas norteiam a prática. A aparição de inventários possibilita o futuro sentido de planejamento que irá direcionar o rumo da composição instantânea. Trata-se da formação de uma sintaxe entre registros (articulados e recombinados) no tecido imanente do discurso.

1.2.5. O paradoxo da repetição

As operações que podem obter-se da inscrição de regras, acordos coletivos, pontuações segmentárias, fronteiras, ou da variada morfologia do limite inauguram a possibilidade da repetição. A natureza dos materiais próprios do improviso estão longe de se deixar capturar (muitas vezes, estes emergem através de configurações pouco familiares):

Fernando Neder: Você tem alguma dica ou conselho para movedores buscando novos horizontes em arte ou na própria vida?

Steve Paxton: Praticar, praticar, praticar. É a mesma dica que todos já deram. Para trazer algo do caos eu acho que você deve ser capaz de identificar e repetir. Até que fique claro. Portanto, quando você encontrar algo que não puder repetir, então aprenda a repetir isso. (PAXTON, entrevistado por NEDER, 2010)

Repetir é um gesto ao mesmo tempo que é uma estratégia operacional ligada as “circuições” (formação de padrões mnêmico/cinestésicos). O improvisador que age abertamente em cena tem a tarefa de fazer reaparecer a marca mnêmica daquilo que experimentou durante o laboratório de criação - e que constitui a maior ferramenta que tem na sua mão.

Alessandro Certini, integrante da “Company Blu”, comenta no fórum partilhado durante “Danze d’Inverno, 2003”:

Na performance ‘A Casa Invisibile’ tínhamos elaborado uma partitura composta de ações que faziam referências bem precisas e que, naturalmente, repetíamos nas representações, no interior da qual vive o movimento improvisado. A repetição é uma experiência curiosa, em particular num trabalho no qual a improvisação encontra-se inclusive numa partitura aberta. Naquele momento seguíamos um esquema com uma ideia bem precisa, uma idealização. (...) A questão, para mim, é até que ponto e por que repetir uma coisa que já foi feita? Quando é justo refazer uma sequência fixada? (COMPANY BLU, JULYEN HAMILTON, 2003. Trad. nossa)

O problema da repetição carrega os próprios paradoxos. No caso do coreógrafo Luis Garay, quando descreve como são percebidas as condições de ensaio no âmbito do seu laboratório (em contraposição à posterior apresentação cênica), observa que habitualmente as instâncias de manipulação de materiais levaram-lhe a se perguntar pela lógica da repetição: “às vezes a repetição adota um rosto absurdo e dá a sensação que carece de sentido rerepresentar em cena uma coisa

que já foi feita, suficientemente conhecida, sem surpresa”. (GARAY, entrevistado por HARISPE 2012, Trad. nossa)

Tal como o comenta Steve Paxton na entrevista concedida a Fernando Neder, precisamos repetir para identificar. A estratégia consiste em “trazer algo do Caos” para a superfície do reconhecível até aquilo alcançar um grau de clareza sónica. Pensar em termos de caos (para referir-nos à condição mutável da matéria) pode parecer uma hipérbole que carece de precisão. Mas, o mergulho na substância efêmera do movimento, frequentemente nos coloca dentro de coordenadas altamente ambíguas (podendo senti-las como caóticas, instáveis, inapreensíveis).

Poderíamos levantar a pergunta inversa para contextualizar melhor o mesmo assunto: o que se passa quando não se pode repetir um achado? Como resgatar uma “pérola” que brilhou numa busca, mas que já sumiu? Esta é uma agonia bem conhecida pelos improvisadores em instâncias de treinamento: experimentar certa vertigem frente às leis do efêmero que reclamam a implementação de meios de resgate. S. Paxton, por sua vez, insiste em repetir sem concessões.

A estratégia da repetição sistemática foi amplamente adotada para desencadear estados de saturação senso-perceptual em dançarinos e atores. Nesse caso, a repetição não tem por objeto o resgate do emergente/efêmero, mas o desbloqueio de hábitos suficientemente instaurados (motores, perceptuais, linguísticos). A chegada à exaustão de um material bem conhecido revela subitamente, por efeito-colapso, outros vieses do material em relação ao discurso: re-posiciona o conhecido e faz emergir um novo rosto.

O paradoxo da repetição dentro da práxis do improviso pode ser apresentado como: a vontade de fixação/conservação de um acúmulo de registros (princípio de identidade do material) a fim de liberar um novo campo de associações. Em palavras de Diego Mauriño:

Proponho ficarmos atentos ao diálogo entre a ação e o princípio ativo que a materializa. Dessa forma vamos entender como se produz a chegada a esse estado, esse texto. Talvez se trate da imersão do corpo na combinação legível das suas possibilidades, e por isso mesmo repetível. (MAURIÑO 2013, pag. 42. Trad. nossa)

Inserir-nos numa “combinação legível” de possibilidades, atualizadas por meio da repetição, possibilita a chegada para um novo “texto” (entendido agora como chegada a um “estado”). Multiplicar as chances de combinar registros é sinônimo de ampliação do campo de cruzamentos que motorizam associações originais, curiosas. Mais uma vez, não se trata de aparentes coerções

nem de contradições de ordem procedimental. Repetir é um gesto (quando se manifesta como ato deliberado), mas também uma ferramenta pertencente às leis desta linguagem.

O “paradoxo da repetição” adiciona um eixo procedimental à composição instantânea quando a improvisação contempla o pré-estabelecimento de trilhas (percursos que pretendem ser repetidos durante as apresentações). Alessandro Certini, na citação anterior, descreve a tensão intrínseca entre a criação de “partituras que referem a ações bem precisas”, mas dentro das quais “vive o movimento improvisado”. Trazendo à tona a metáfora inicial da moldura com o centro vazio, o improviso cênico, assim concebido, propõe uma negociação entre estruturas pré-fixadas e zonas interiores onde continua a se liberar.

Temos percorrido, ao longo do capítulo, tópicos que se focaram na distinção dos caracteres linguísticos, assim como nos meios para registrar e criar poéticas a partir das marcas emergentes do improviso em movimento-dança. No capítulo seguinte observaremos o contexto sócio-artístico do improvisador como agente de dança contemporânea e aprofundaremos distinções procedimentais/conceituais da práxis improvisatória através de um inventário que apresente diversas técnicas e pesquisas ligadas a ela.

2. CAPÍTULO II

2.1. O LABORATÓRIO DE IMPROVISAÇÃO

No primeiro segmento do capítulo dois nos introduziremos nas dinâmicas dentro das quais são gerenciadas as pesquisas compositivas do movimento em contextos de improvisação. O âmbito “laboratorial”, apesar de consistir uma metáfora procedente das disciplinas científicas, fala tanto de um entorno físico quanto de um “estado de experimentação” que os improvisadores disponibilizam para investigar. Os “Labs”, “Workshops” ou “Jams” - dentre outros - denotam o espírito processual, marcadamente empírico das pesquisas.

A tendência que o “Modus Operandi” da improvisação contemporânea imprime dentro do meio consolidado da dança, dota este coletivo de marcas “alternativas”, distintivas no procedimental, conceitual, ético ou político - ao menos se tomarmos como referência o caso dos bailarinos improvisadores dedicados especificamente a essa prática. Tanto para grupos quanto para solistas, o problema da permanência e estabilidade das produções é crítica, e depende em grande medida da associação entre os horizontes estéticos e as estratégias de gerenciamento/produção.

O meio improvisatório pode ser valorado, no contexto sócio-político da dança, como um espaço que continua a revisar e questionar os pressupostos para que a prática se concretize: a admissão de diversidade de fisionomias, procedências artísticas, idades, capacidades físicas, são indicativos do seu espírito de inclusão. Aliás, a revisão sobre os meios que possibilitam a transmissão e circulação de saberes instala um instigante contraponto com as matrizes tradicionais; o termo “técnica”, por exemplo, experimenta a situação paradoxal de ser inseparável dos exercícios que se ensaiam momento a momento no curso dos próprios improvisos.

2.1.1. Estabilidade e horizontes na conformação de grupos. O improvisador solista

Comentamos no capítulo um, em relação às aulas de Educação Somática, que o contexto dentro do qual se fazem possíveis as condições para que o experimental aconteça recria um âmbito laboratorial: âmbitos que se constroem coletivamente, onde as descobertas se facilitam reciprocamente, onde o nó que dá acesso às emergências se acha, precisamente, nesse estado de pesquisa. Referir o “laboratório” como âmbito de pertença à pesquisa improvisatória pode ser

compreendido duplamente: como construção de um espaço convencional - ou seja, sujeito às convenções que garantem a linha de trabalho- e como estado onde se investiga - ligado à natureza exploratória. Assim entendido, o “Lab” de improvisação recria uma matriz elástica que reúne ao mesmo tempo os praticantes num espaço fisicamente adequado, e veicula a dinâmica dos acordos que vão sendo alcançados ao longo dos sucessivos encontros.

A natureza coletiva (na maioria das vezes) que impulsiona a dinâmica desses testes faz com que os princípios de reciprocidade, mútua cooperação e conexão somático/cognitiva entre os integrantes estejam assegurados pelo jogo da empatia: a tomada-de-decisão tem lugar numa atmosfera cinestésica integrada. Esta reciprocidade faz dos grupos de prática uma “grei” (relativo ao termo “gregal”: animais que vivem em bandos e plantas em grande numero que habitam num mesmo lugar). A dinâmica comportamental dos improvisadores os apresenta como seres de natureza gregária.

A sobrevivência da prática depende comumente de fatores tais como a circulação pelos diversos espaços físicos onde se treina, a reconfiguração humana dos integrantes (entrantes e cessantes) ou a adaptação às restrições econômicas/de gestão. A figura do improvisador visto assim, se liga também à condição de nômade. Reunindo a natureza gregária à condição de nômade, acabamos obtendo que o improvisador é uma espécie de mutante dentro das artes do movimento.

Falar de “Grupos de Improvisação” é mais uma verdade nominal que uma realidade verificável. Não há uma proporção que permita equiparar o que se conhece publicamente como “companhias de dança”, balés, elencos estáveis de teatros oficiais, com a quantidade e permanência de grupos de improvisação. Não por isso deve se descontar a real existência de grupos/coletivos de bailarinos de improvisação, a diversidade e a importância destes no contexto contemporâneo da dança (um relevamento estatístico regional, nacional o internacional mereceria uma pesquisa independente destinada ao assunto). Para contextualizar a situação a que estamos nos referindo, retornamos ao artigo de Suzane Weber dentro do qual a autora cita, por sua vez, à voz de Andrew Harwood:

A dança é um meio, é um ‘universo’, e a improvisação é um pequeno país dentro do universo da dança. A improvisação em meio à dança não é grande, comparado com a dança de modo mais amplo. Você sabe, se você olhar para o mundo clássico, se você olhar para a dança moderna, a dança folclórica, as danças étnicas, elas têm muitos séculos! Muita história. (...) Improvisação é um ramo particular de um interesse de

expressão. Porque há improvisadores de todos os tipos de categorias. (HARWOOD, citado em WEBER, 2012, pag. 153 e 154)

As poéticas dos grupos distinguem-se segundo os interrogantes que norteiam as pesquisas. Elas podem ver-se motivadas pela busca da filogênese do movimento (tal o caso emblemático de “Magnesium”, apresentada em 1972 no Oberlin College; performance onde S. Paxton explorou os tópicos que deram origem ao C.I.), pelas premissas poético/estéticas, pelas dinâmicas de grupo associadas à criação, etc. As trajetórias desenvolvidas, comumente afirmam a identidade dos grupos adotando nomes ou patenteando as pesquisas em andamento. Trata-se do esforço por alcançar um mínimo de estabilidade formal proporcional aos horizontes projetados (condições de produção/recursos financeiros/gestão artística) e às perspectivas que o meio da dança garante. [36]

A improvisação contemporânea se diversifica em múltiplos espaços de prática que complementam instâncias destinadas ao treino, à transmissão e às apresentações. O conjunto delas não pode ser inventariado como um campo sistêmico e fechado; o desafio consiste em dar conta das variadas modalidades - apesar delas serem difíceis de abranger e catalogar. Vejamos algumas:

. O termo “Lab” faz referência, geralmente, à indagação experiencial de um conjunto de inquietações vinculadas a temas de improviso. Nesse sentido, um Lab não é apenas uma generalidade, mas uma convocatória para desenhar coletivamente meios eficientes que indaguem os temas escolhidos. A dinâmica de grupo é um aspecto que merece ser detalhado, pois não segue um esquema pré-moldado: pode se dar que alguém coordene os tópicos de investigação e o grupo funcione como “cobaia”, ou que o mesmo tema passe adiante e seja recriado por outros coordenadores (dinâmica de rotação).

. Os “Workshops” (ou oficinas) são espaços de transmissão de saberes relacionados à prática. Formalmente estão assegurados por um docente/coordenador que trabalha

[36] O histórico de grupos e solistas não exclui sucessos e renomes que vêm inspirando à comunidade de improvisação ao longo destas últimas décadas. Só para pintar o caso com poucos exemplos, vale a pena mencionar a figura de: Tica Lemos e a “Companhia Nova Dança 4” de São Paulo; Susana Tambutti e Margarita Bali, à frente de “Nucleodanza” em Buenos Aires (uma companhia que marcou à tendência da Danza-Teatro argentina); “Company Blu”, do Sesto Fiorentino (Itália), que desenvolve regularmente performances com convidados internacionais e ministra workshops e Festivais junto a eles. Julyen Hamilton, por sua vez, é um improvisador/performer solista que criou uma modalidade de transmissão do improviso singular, com significativa influência no meio.

intensivamente para posicionar conteúdos relacionados à aquisição de habilidades. Vale a pena destacar que a linguagem do improviso circula por fora (ou nas margens) dos espaços institucionais/acadêmicos de ensino. Os Workshops costumam ser breves, com horas diárias concentradas, e têm a virtude de estender tópicos específicos da prática.

. As “Jams” de improvisação, dentro do campo da dança, são patrimônio da forma C.I., mas foram aproveitadas também para desenvolver outras modalidades de improviso (“Jams de movimento, canto e percussão”, para citar um caso). Numa Jam [37] se improvisa coletivamente, sem um coordenador que regule as consignas, segundo uma dinâmica de trocas entre os bailarinos que comparecem esse dia. As premissas básicas para o funcionamento consistem em que aquele que encara a dança ativamente (geralmente em duplas, mas também em trios ou grupos) se movimenta no setor central do salão, enquanto que aquele que observa se situa na periferia. As funções de ativo/observador se tomam e deixam livremente, e as durações entre as danças não contemplam um tempo pré-fixado.

Tanto umas como outras são práticas (práxis) que enfatizam a importância envolvida no treino, na frequência das regras/leis que sustentam a linguagem. Todos os casos citados comportam instâncias coletivas, gregárias, ancoradas na reciprocidade que motoriza a busca.

A figura do “improvisador solista” se recorta, por contraste, como um aparente paradoxo: o improviso precisa dos outros para definir um ambiente, sem o qual as adaptações ao meio estão impedidas. Mesmo assim, os solistas em improvisação não são poucos nem desconhecidos dentro da comunidade - de fato muitos gozam de prestígio, precisamente, pelo destaque individual. O que corresponde adicionar (por ser frequente nos solistas) é que estes geralmente trabalham focados em futuras apresentações, dentro das quais irão se desenvolver como “performers”. Ou seja, o vínculo com o treino se restringe à produção de materiais cênicos durante os períodos requeridos para esse fim. Aliás, é habitual que a rotina de dança nos solistas continue a se vincular com espaços de prática coletiva.

[37] A sigla “JAM” tem origem nas “Jam Sessions” do jazz. O termo foi cunhado para sintetizar a expressão “jazz after midnight”, ou seja, as sessões de improvisação abertas que tinham lugar entre os músicos (muitas vezes com eles próprios como única plateia) depois da meia-noite.

Qual é o “ambiente” dentro do qual esta imerso o solista? Por princípio geral, sempre nos encontramos num ambiente. Do mesmo modo, costuma-se falar: “nunca se improvisa sozinho, pois o chão estabelece, em si, o primeiro nível de troca vincular”. O solista fica inserido num ambiente físico/arquitetural que o rodeia e que o contém; proporciona-lhe estruturas espaciais e acidentes físicos capazes de enriquecer as escolhas - por serem limites dados como pontos de partida. Aliás, nesse primeiro ambiente teríamos que adicionar as trocas proprioceptivas e exteroceptivas referenciadas na corporeidade subjetiva do solista; o processo compositivo pode-se entender como uma série de mecanismos de “internalização” (no sentido psico-condutual do termo). A trama de relações interpessoais que acontecem naturalmente em improvisos grupais, é substituída aqui por uma ordem mais rigorosa entre as relações dos níveis de expressão: da ordem do físico/anatômico, do cinestésico, da dinâmica espaço/temporal, do emocional, do mnêmico. Trata-se, enfim, de uma auto-regulação e combinatória de parâmetros, atualizados nos diferentes níveis de registro. O improvisador solista compõe sua “Autobiografia Imanente” sobre a cena.

2.1.2. Contexto sócio/artístico do improvisador como agente de dança

Para se referir à condição marginal do bailarino improvisador dentro do meio da dança contemporânea (distintamente daquele que utiliza à improvisação como ferramenta funcional), Marina Tampini, no seu livro “Corpos e Ideias em Dança: um olhar sobre o Contato Improvisação” reedita a controvérsia entre a adoção de meios composicionais coreográficos (tradicionais o semi-abertos) e dos propriamente improvisatórios. O paradoxo que se abriu historicamente a partir dos anos 80 teve a ver com que as pesquisas mais radicais em matéria de movimento foram formatadas para o palco novamente, e perderam em grande medida a natureza informal, inascível do improviso [38]. Seria o caso das performances desenhadas para companhias de dança que passavam a se interessar pela resultante estilizada, “efetiva” da encenação. A nova hibridação deixou de lado a propriedade genética da improvisação e o retraduz em soluções coreográficas pré-moldadas:

Mesmo assim, a consolidação da performance como expressão cênica preponderante, depois dos anos 70, levou os elencos de dança contemporânea para o palco como habitat predileto de manifestação, e o dançarino improvisador se constituiu como ‘Rara Avis’ no meio profissional. São poucos que alcançam esse desenvolvimento profissional e, na maioria dos casos, são relegados, reconhecidos apenas, nas margens do campo da dança. (TAMPINI, 2012, pag. 65. Trad. nossa)

Resulta difícil encaixar o rótulo “profissional” para os dançarinos que improvisam - mesmo se estes costumam se apresentar em palcos. “São poucos que alcançam esse desenvolvimento”, diz M. Tampini, e localiza a singular existência dos improvisadores à categoria de “Rara Avis” (expressão latina; em português = ave rara). Suzane Weber (2012), por sua vez, observa que a improvisação como meio de expressão em cena, além de ter incentivado o trabalho em colaboração pela sua proximidade com as técnicas somáticas, tem favorecido uma modalidade de transmissão flexível no que diz respeito ao ensino da técnica ou aos preconceitos que supõem modelos prototípicos de corpo:

Em workshops ou em jam sessions, a aceitação dos bailarinos com diferentes níveis de domínio da técnica é comum. Também é recorrente a inclusão de corpos atípicos nas jam sessions. Mesmo que as hierarquias sejam inevitáveis, o contato-improvisação sempre buscou uma maneira de burlar certas hierarquias (WEBER, 2012, pag. 154 e 155. Grifo da autora)

O lugar criado pelo meio ambiente do improviso leva a marca singular de certa alternatividade: uma afinidade com as tendências contra culturais, não-institucionalizadas e afetas a desmanchar os protótipos do movimento estilizado. O ambiente da prática carrega os “genes” do dadaísmo e muitas vezes reinstala as posições anti-dança que já o caracterizaram historicamente. O questionamento das modalidades de transmissão pouco flexíveis, das condições de admissão para se incorporar ao aprendizado (fisionomia dos corpos, idade, capacidades ou “deficiências”, experiência prévia, expectativa sobre os logros, etc), dos pressupostos envolvidos no valor instrumental da técnica (concebida tradicionalmente como suporte complementar e paralelo à expressão) fazem com que a tomada de posição estética e política da improvisação em movimento/dança contemporânea receba avaliações dissimilares. Esses pareceres são muitas vezes pejorativos em vistas que a posição estético/política representa um objeto difícil de enxergar. Um dos problemas associados à aceitação aberta tem a ver, inicialmente, com a falta de compreensão conceitual por parte do meio “oficial”.

[38] (...) “ao iniciar-se a nova década, completou-se o proverbial balanço do pêndulo; o idealismo ‘anti-establishment’ dos anos 60 e dos primeiros anos da década de 70 havia sido categoricamente rejeitado. Começava a firmar-se uma atmosfera muito diferente, caracterizada pelo pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, elementos profundamente alheios à história da vanguarda. (...) Na verdade, esse retorno à vertente burguesa tinha tanto a ver com uma era extraordinariamente conservadora do ponto de vista político quanto com a chegada à maturidade da geração mídia”. (GOLDBERG, 2006, pag.179 e 180)

No interior desta dinâmica, assinada pelas margens e precariedades sócio-artísticas, podem ser reconhecidos diversos posicionamentos pessoais. Esses posicionamentos variam segundo a função que se pretende desenvolver dentro da prática. O rótulo de improvisador “puro” (num sentido não-ontológico) estaria indicando que o posicionamento do sujeito se referencia na práxis do improviso como tal (a motivação subjetiva continua a ser experimentar as ferramentas da linguagem do movimento e sustentá-las regularmente). Este posicionamento se relaciona com o caráter autônomo atribuído à improvisação. A prática “pura” percorre um circuito que abrange tanto o treino quanto as apresentações, mas sempre se apoiando nas próprias chaves da linguagem.

“Híbrido” seria a metáfora para designar os dançarinos que incorporam a prática do improviso num conjunto (mais ou menos diverso) de outras técnicas que também são levadas à frente. Geralmente, a participação no improviso tem um sentido pessoal, interior às buscas do movimento de variadas ordens, e se justifica no enriquecimento suplementar que a improvisação aporta. A posição artística, neste caso, não estaria longe do valor funcional que poderia proporcionar ao intérprete: uma utilização do improviso como recurso compositivo, ferramenta de desinibição, etc. Corresponde sublinhar que a prática do improviso não é privativa dos bailarinos dedicados a ela como modalidade em si; esta é também utilizada com frequência em diversas companhias de dança, balés, elencos independentes, para desenvolver parte dos processos criativos.

2.1.3. Paradoxos referidos à técnica. Importância atribuída à continuidade e à função do treinamento

Como avaliar a relevância que o treinamento tem frente às ações e pesquisas que compreendem a totalidade da práxis? Para responder esta questão de fundo, vamos dar voz aos autores antes consultados:

Existe, porém, uma espécie de tensão entre preparação e improvisação: se preparar para o instante, o inédito, um tempo e espaço que vai além do formatado, já proposto, do ‘reticular’. Para o C.I. requer um ‘re-treinamento’ dos sentidos, um aprender a se mover a partir do contato, um apoio numa informação cinestésica, e um desenvolvimento de reconhecer os próprios padrões habituais de movimento para tentar novas soluções. (TAMPINI, 2012, pag. 70. Trad. nossa)

Tica Lemos afirma que a improvisação é uma linguagem autoral, a improvisação organiza informações, e as escolhas acontecem através dessa dinâmica em uma tensão entre hábitos e possibilidades de novas

configurações. (...) O estudo ocorre anteriormente à mostra pública, em momentos compartilhados somente pelos artistas envolvidos no projeto; já a apresentação implica pesquisa durante sua ocorrência, levada à cena e explicitada ao público. (GUERRERO 2008, pag. 28 e 29)

Segundo M. Tampini, o que se treina em C.I. é o “despertar” das propriocepções que facilitam a chegada ao instante; os sentidos são treinados novamente para atualizar a sua resposta imediata frente ao inédito. No caso de Tica Lemos (“Cia. Nova Dança 4”, São Paulo [39]) o treinamento possibilita configurações prévias à instância da apresentação pública (o improviso é entendido aqui como uma linguagem que também abrange o espaço cênico). Tanto em uma quanto em outra autora, a concepção do treino é colocado como condição prévia à chegada à prática: treinar consistiria em assegurar essas condições por meio de uma frequência dos materiais.

Ao mesmo tempo se abre o curioso paradoxo de que o treino, em improvisação, acontece em condições de improvisação; a ideia de treinar “tecnicamente” se esmaece em favor de experienciar a cada momento uma busca. Sendo assim, se preparar para o instante é uma atividade que tem lugar momento-a-momento; no caso de T. Lemos (além do trabalho prévio consistente em repertoriar agenciamentos) a pesquisa do improviso continua se expandindo também durante a apresentação cênica.

No contexto da pesquisa que a dançarina-performer e professora Ciane Fernandes leva à frente no “Laboratório de Performance” (TEA 794, atividade obrigatória do Doutorado e Mestrado em Artes Cênicas, UFBA-Salvador [40]) os percursos que os alunos/performers transitam dentro do laboratório se encaminham à entrada num estado somático-performativo. Alcançar esse estado reúne condições prévias que enfatizam o preparo do performer:

(...) este estado pode ser facilitado por um preparo técnico específico, o qual é necessariamente psicofísico e criativo, desenvolvendo a maturidade somática do performer como um ser inteiro com o todo do/no ambiente. Nossa abordagem, portanto, enfatiza no performer seu preparo e estado somático, como condição sine qua non da performance. (FERNANDES, 2012, pag. 16)

[39] A companhia paulista “Cia. Nova Dança 4” nasceu no Estúdio Nova Dança, em 1996, como núcleo de improvisação em Dança-Teatro, fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (preparação corporal). A procura de edifícios e espaços urbanos como lugar para a encenação caracteriza a linguagem da companhia, próxima à estética da intervenção urbana, performances interativas e uma mixagem de técnicas e tendências contemporâneas do movimento, lhe outorgam o marcado caráter eclético, híbrido e pós-moderno à pesquisa desenvolvida pelos integrantes do grupo. Tica Lemos, pela sua parte, configura a nomina de precursores da forma de movimento “Contact Improvisation” no Brasil.

Segundo C. Fernandes, a especificidade de um preparo técnico pode se constituir num meio válido para atingir um estado somático-performativo que proporcione conexão, relaxação e integração à hora de iniciar as ações. Este “performer-somático” deve estar pronto, anteceder as circunstâncias para se integrar, posteriormente, com o ambiente: um ambiente de imersão.

Lisa Nelson, pioneira do C.I. e pesquisadora histórica do improviso em geral, idealizou os “Tuning Scores” (pontuações de ajuste, partituras para afinar): uma “pré-técnica” encaminhada à composição e apresentação espontânea. Os Tuning Scores promovem uma situação de dança simplificada, estruturas nas quais os dançarinos têm a liberdade de transitar experiencialmente. Elas podem ser utilizadas para o treino, assim como em tempo-real durante as mostras de improvisação (GUERRERO 2008). Pelo fato dos Tuning Scores se localizarem numa etapa pré-técnica, eles reiteram o caráter antecipatório do treino (com ênfase, neste caso, na abordagem de estruturas que facilitem a composição repentina). A idealização destes mapas, destas “cartographies” de ações, propõe um tipo de funcionamento próximo dos dispositivos modulares, pré-moldados, que podem ser aplicados e realocizados tanto em instâncias de treino quanto de encenação em tempo-real.

O sistema de “comandos” que D. Mauriño estabelece para ativar as Operações Cênicas do Intérprete Físico [41], se encaminham para um estado de prontidão cênica que possibilite uma imersão veloz. Disponibilizar uma conectividade somática por meio do treinamento regular, contínuo, que ofereça respostas sobre o estado de atenção, permite que o Intérprete Físico (variável nominal para um improvisador cênico) seja interpelado pelos co-habitantes do mesmo espaço. Trata-se de uma abordagem que se propõe a estruturação da arquitetura cênica por meio

[40] Em palavras da professora Ciane Fernandez, a “Pesquisa Somático-Performativa” que define o perfil investigativo no Laboratório de Performance reúne: “procedimentos da dança-teatro, da performance, da Análise Laban/Bartenieff de/em Movimento, e do Movimento Autentico, busca-se configurar caminhos abertos de investigação criativa, contaminada pela natureza pulsante da cena. No contexto somático-performativo, pesquisa é processo, experiência, integração, e transgressão. Assim, aproximamo-nos de forma fluida, flexível e inclusiva de uma metodologia autônoma, imprevisível e, por isso mesmo, coerente”. (FERNANDEZ, Art Ressearch Journal, N° 2, 2014).

[41] Na concepção de Diego Mauriño, o “Intérprete Físico” é um intérprete cênico que localiza sua área de atuação num território transversal às práticas da dança, do teatro, clown - e das múltiplas formas de desenvolvimento cênico. As “Operações Cênicas” que ele disponibiliza para o interprete são entendidas como um método de treinamento específico para esse tipo de objetividade física implicada na atuação cênica.

de uma ocupação intensa do espaço:

Treinamos as Operações Cênicas para que o intérprete faça uma imersão veloz no momento presente; gere a resposta interpelada pelo espaço e seus habitantes. A improvisação nos propõe uma ocupação intensa através do fazer estruturado, uma sincera entrega a nossa percepção e sensibilidade cênica. Pensar e acionar em termos de estrutura resulta um chamado irresistível a gerar vivência consciente, potência, segundo o percurso da construção. (MAURIÑO, 2013, pag.43. Trad. nossa)

As qualidades presenciais do intérprete, manifestadas na disposição para “ser interpelado”, são uma consequência da entrega ao treino (“sincera entrega”). Uma confiança profunda percorre todo o sistema de chaves solicitado por D. Mauriño, apoiada numa rigorosa continuidade que não admite claudicações: uma “santidade laica” ao sistema. O fruto da sincera entrega é, em palavras do autor, a “vivência consciente” que se alcança no curso de uma apresentação cênica.

2.2. TÉCNICAS E PRÁTICAS SOMÁTICAS VINCULADAS À LINGUAGEM DA IMPROVISAÇÃO-DANÇA

O inventário que apresentamos à continuação se propõe oferecer ao leitor uma sinopse parcial - estruturada segundo um conveniente recorte- tanto de técnicas sistêmicas de improvisação-dança quanto de “formas de movimento” (tal o caso de C.I.), assim como de pesquisas desenvolvidas por coletivos ou autores (“Companhia Nova Dança 4”, “Technologies of Improvisation” de Willam Forsythe) ou de diferentes linhas de investigação procedentes do campo da Educação Somática (cujas explorações vívido/cinestésicas participam da raiz do improvisatório).

Com este inventário queremos sublinhar a importância atribuída às precisões conceituais e às referências idio-visuais que as descrições possam proporcionar. As especificidades necessárias para discutir os alcances e singularidades desta linguagem requer que o leque das múltiplas linhas vinculadas à improvisação-dança seja mais e melhor discriminado. Para apoiar estes referenciais, editamos um material audiovisual anexo à escrita que proporciona ao observador um marco concreto e palpável dessas técnicas/pesquisas - a edição de imagens é produto da montagem de registros correspondentes a oito delas.

O inventário resultante questiona os limites atribuídos ao território da improvisação-dança; cada perspectiva coloca as próprias ênfases, os acentos e pontos de ancoragem em lugares

diferentes da experiência. Estes deslocamentos práticos e conceituais obrigam a rever pressupostos, critérios para determinar seus fundamentos, assim como a incluir e redimensionar aspectos internos: reformular uma “episteme em permanente mutação”.

O critério que segue o ordenamento sequencial está guiado pela passagem gradual da experiência do improviso: partindo das pesquisas cuja ênfase se localiza na “experienciação” cinestésica (problemas associados ao proprioceptivo, revisão do postural, mudança de hábitos) são revisadas mais tarde as estratégias e procedimentos próprios das técnicas/formas de movimento-dança, para finalmente situar a experiência do improviso dentro dos processos composicionais relacionados à apresentação cênica e às discussões sobre formação de discursos no contexto pós-dramático da dança. É importante destacar que tal progressão não pressupõe uma variação axiológica, mas dá conta da incorporação de complexidades e desafios em grau crescente - na medida em que estes vão incorporando elementos da ordem do composicional.

2.2.1. A Educação Somática e o Movimento Corporalista: o novo paradigma do não-dual

As técnicas, pesquisas e explorações somáticas que abrem a lista do nosso roteiro começam deliberadamente pela menção às propostas nascidas ao final do século XIX - um campo de estudos do movimento da mesma época em que a Dança Moderna começava a se delinear [42]. O que se denominou “Movimento Corporalista” constituiu uma nova concepção sobre a integridade Corpo/Mente. Este campo de estudos evoluiu até a atualidade em múltiplas ramificações, referidas genericamente com o termo “Somatic Studies” (estudos do somático). Além disso, adotou ao longo do seu percurso, etiquetas e patentes tão diversas como esquisitas: “Corporalismo”, “Corporeidade e Motricidade”, “Corporología”; se chamar de “Corporólogo”, trocar o termo corpo por “Soma” e, por fim, se enquadrar como “Educação Somática” (tal termo mais usual e estabilizado no contexto brasileiro).

O que nos instiga é a simples observação de que essa conjuntura (referida ao somático) foi a matriz histórica da improvisação - entendida como modalidade moderna de dança. O improviso viveu de forma implícita no interior desses desenvolvimentos em qualidade de “veículo”, de

[42] Ver descrição sumária da geração de coreógrafos e dançarinos modernos em [Apêndice A]

estratégia que possibilitou as explorações. Se olharmos a forma em que comumente são apresentadas as técnicas somáticas (já patenteadas e encaminhadas institucionalmente), a menção à improvisação não passa de uma simples descrição referida aos meios de exploração corporal: seu lugar é contingente e pode aparecer substituído por termos vizinhos de semelhante validade (processos de autodescoberta, dinâmica, sinergia, qualidade de movimento, redirecionamento, ou simplesmente fazer escolhas). Certamente, nessas descrições não se pretende diminuir intencionalmente o lugar do improviso ou posicionar esses termos vizinhos como equivalentes em graus de complexidade; mesmo assim, o fato de que a improvisação opera como o veículo que materializa os percursos de livre-exploração é escassamente admitido.

Nossa pergunta sistêmica tenta elucidar: por que essa ausência nominal/conceitual? As pesquisas somáticas vinculadas à ordem do terapêutico, às relações corpo-ambiente, à idio-kinesis, ao cinestésico, aos processos gerados através da auto-consciência, etc, não são desenvolvidas por meio de uma livre-disponibilidade para o movimento que permite associar e fazer emergir dados e achados? Não é por meio do improviso (como gesto e como veículo operacional) que se consegue aprofundar cada livre-exploração? Para essas perguntas, levantamos a hipótese de que a improvisação é transversal a cada uma delas como dispositivo e como estratégia implicada nas pesquisas. Do mesmo modo, é preciso reconhecer que o Movimento Corporalista criou a matriz contextual para que um novo conceito (moderno) de improvisação surgisse. As pesquisas somáticas recriaram - e recriam - com vigorosa atualidade o “ambiente natural” e primitivo do improviso: como atitude de vida, como abordagem do movimento, como gesto pessoal/postural, como política artística.

“Experienciação”, estado de investigação/exploração, âmbito laboratorial, autoria dos achados são marcas características de um meio improvisatório. Esta modalidade de autodescoberta norteada pelas cinestésias, pela imersão nos estados que possibilitam a conexão com o espaço interno, pelo diálogo com o ambiente, som caracteres estruturais do improviso que atravessam tanto os objetivos estético-compositivos da dança quanto os terapêutico-investigativos da Educação Somática. Essa é a razão - tal como a estudamos em 1.1.7.- que nos conduz a conceber o território da Educação Somática como pertencente ao vasto campo da práxis improvisatória.

O movimento da dança contemporânea das décadas 60 e 70 nos Estados Unidos teve como forte aliado o estudo do corpo, fazendo dos estudos somáticos uma referência fundamental para as pesquisas alternativas no campo do movimento. A história da Educação Somática acompanhou os desenvolvimentos históricos da Dança Moderna e da Post-Modern Dance, colaborando até hoje com os mais diversos treinamentos. Em vários países ela é aplicada, servindo inicialmente como complemento às tradicionais aulas de dança e, eventualmente, interferindo no próprio processo de aprendizagem:

Educação Somática foi a denominação dada às propostas pertencentes a um campo de estudos do corpo iniciado em finais do século XIX. Na mesma época em que a Dança Moderna começava a se delinear, surgia nos países do norte europeu e nos Estados Unidos o que se denominou 'Movimento Corporalista', uma nova conceituação acerca da integralidade corpo-mente: ser visto não como objeto/coisa que a pessoa carrega, mas como definição da sua própria existência. (KUNIFAS, 2008, pag. 19 e 20)

Colaboradores e sucessores dos artistas que iniciaram o movimento, logo após a década de 1930, puderam criar métodos e técnicas para serem aplicados nas áreas da dança, teatro, dança-terapia, desenvolvimento infantil, reabilitação física, pesquisas interculturais, e no campo da psicologia. O Movimento Corporalista, renomeado "Somatic Studies" (no Brasil Educação Somática), instaurou um novo paradigma muito evidenciado no início do século XX que rompia com os dualismos herdados do idealismo platônico, do sublime agostiniano e do Cogito cartesiano (todos eles apontando para a chegada ao conhecimento transcendente pela via do pensamento/alma).

Como enquadrar a posição alternativa das abordagens somáticas (tanto no procedimental quanto no atitudinal) para estabelecer as chaves do novo paradigma, da nova episteme? A novidade se localiza ao redor do valor assignado aos processos de criação em favor do ser íntegro, integral, integrado. A palavra "integral" sofreu desgaste por abuso semântico, mas levantou (e continua a levantar) controvérsias frente às premissas que impulsionavam a nascente dança moderna. A questão se centrava sobre se: a nova construção do corpo/movimento não deveria incluir todos os aspectos - tanto aqueles da ordem do expressivo quanto do saudável - que envolvessem a experiência criativa humana? Ou seja, nenhuma premissa compositiva/formal deveria restringir a priori os indicadores procedentes das senso-percepções, toda vez que se trabalha com/junto a elas.

Esta primeira observação, tende a promover uma comunhão entre criação pelo movimento e o fortalecimento do saudável/consciente; ela venho mostrar que um plano não evolui sem o

outro: o incremento da auto-consciência cinestésica impacta sobre a experiência psico-emocional, e ambas se ligam numa atitude tanto artística como vital. Corresponde aclarar, ao mesmo tempo, que as problemáticas que atravessam a criação de poéticas e dramaturgias na dança podem tomar uma distância estratégica - e inclusive se contrapor- respeito do “vitalismo” que reúne à pesquisa do movimento e à procura de um equilíbrio integral/saudável; no contexto estético da criação em dança essa integridade pode dar passo à busca de rupturas, arbitrariedades discursivas, justaposições ou ações brutas (nos aprofundaremos em esta ordem de complexidades ao estudar a improvisação dentro das dramaturgias pós-dramáticas, no subitem 2.2.7.).

O contexto nascente chocou com a ênfase moderna, direcionada à produção de “arte-fatos” estéticos construídos a partir de sequências segmentadas de movimentos, sistematizados por meio da “Técnica” e trasladados logo nas coreografias destinadas à cena (“coreo-graphos”). O afã pela integridade somática nos conduz para outras instâncias da evolução do corporalismo: a necessidade (pelo menos conjuntural) de substituir a noção de “Corpo” - conotado às manipulações e coisificações dualistas- pelo termo “Soma”.

No século XX, foi Maurice Merleau-Ponty quem identificou o próprio corpo como questão filosófica. Na sua abordagem fenomenológica se posiciona contrário à abstração e ao vazio do cogito cartesiano: o corpo não é um objeto para um “eu penso”, mas um conjunto de significações vívidas. Assim, se estabelece que ser um corpo é estar atado a certo mundo (não existindo um corpo “objetivado”, dado como universal, a ontologia de se entender em/para si mesmo). Merleau-Ponty hierarquiza a percepção, que ele vê como o encontro do sujeito com o mundo: sujeito é Ser-no-Mundo, ou seja, não há mundo sem sujeito. A realidade é o vívido, o corpo se faz à medida que as coisas se manifestam para ele. Para expor a perspectiva filosófica desenvolvida por M. Ponty, John Lechte comenta:

Ao contrário das concepções clássicas de conhecimento, a fenomenologia de Merleau-Ponty vê a percepção como a própria imbricação do organismo nas suas cercanias. Mesmo que seja distinto do mundo que habita, não está separado dele. Merleau-Ponty confirma, portanto, a primazia da experiência vivida: ‘a mente que percebe é uma mente encarnada’. (...) É sempre uma percepção incorporada, apenas num contexto ou situação específicos: não de uma só vez e definitivamente, mas pela substituição de uma percepção pela outra, fazendo com que a realidade não pertença especialmente a nenhuma delas, mas a todas. Embora mutável e apenas provável, são ‘verdadeiras’, pois são possibilidades do mesmo mundo. (LECHTE, 2003, pag. 44)

A partir da concepção desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty na sua “Phénoménologie de la Perception” (Fenomenologia da Percepção), editada por Gallimard em 1945, o novo paradigma do não-dual (um tipo de experiência onde o orgânico/integral pertence à ordem das explorações somáticas, aos improvisos instigados pelas auto-descobertas, à percepção do próprio que nos imbrica num ambiente) nos “in-corpora”. Mesmo que nos sintamos distintos, estranhos no interior do ambiente habitado, não estamos separados dele.

Para colocar em perspectiva histórica o “Movimento Corporalista”, transcrevemos seguidamente algumas observações formuladas na dissertação de Mestrado de Cinthia Kunifas (PPGAC-UFBA, 2008) sobre a cronologia que a dançarina/improvisadora norte-americana Simone Forti estabelece para o Movimento Corporalista:

Simone Forti refere que esse novo campo de estudos evoluiu até a atualidade, apresentando três etapas no seu desenvolvimento: a primeira está relacionada com as origens do Movimento Corporalista até os anos 30, a segunda, de 1930 a 1970, constitui-se na fase de disseminação desses métodos por parte dos discípulos, a terceira, dos anos setenta até hoje, com o surgimento das diferentes aplicações nas áreas terapêutica, psicológica, educativa e artística. (...) Os representantes da segunda etapa foram responsáveis pela disseminação dos trabalhos iniciais; podem-se destacar Rudolf Laban, Matthias Alexander e Moshe Feldenkrais, entre os mais conhecidos. (KUNIFAS, 2008, pag. 19 e 20)

Atendendo ao itinerário proposto por Simone Forti, o material audiovisual que acompanha a presente escrita ilustra, nos tópicos 1 e 2 respectivamente, as pesquisas somáticas de dois desses autores: Matthias Alexander e Rudolf von Laban.

A “Alexander Technique” (Técnica Alexander) é um dos casos paradigmáticos dos Estudos Somáticos cuja idealização não teve origem na experiência pessoal do autor dentro do campo da dança. A abordagem de Matthias Alexander interessa para os fins desta pesquisa pela preocupação encaminhada a superar as limitações dos hábitos reativos ao movimento/postura. A “Alexander Technique”, descrita sumariamente, enfatiza o uso da liberdade para escolher além do condicionado em cada ação, seguindo uma progressão que inclui: a inibição da resposta instalada pelo hábito, o planejamento consciente e antecipado da futura “direção identificada”, a espera para a sua autêntica ativação e a admissão de um novo percurso. As expectativas criadas sobre a aparição de logros de alcance geral, segundo Matthias Alexander, podem condicionar e perturbar a autêntica solução para resolver o hábito em questão: os objetivos do direcionamento devem reservar-se de interpretar previamente qualquer logro. O que nos parece importante destacar é que após a inibição voluntária (outra estratégia surpreendente do método) podem se seguir três

caminhos de progressão: esperar indefinidamente e nunca acionar, liberar a opção planejada em certo momento da espera, ou admitir uma terceira via não exatamente imaginada. Esta última opção se coloca no âmago das trajetórias que perseguem a indução de “insights”, uma terceira opção que aporta um viés criativo à procura de novas respostas direcionadas a derrubar hábitos instalados [Apêndice E].

O instigante dessa via é que opera no plano sub-consciente/involuntário da formação de respostas orgânicas: um radical protagonismo dos reflexos e memórias adaptativas subcorticais. Estas trajetórias induzidas por “insights” [43], surpreendentes para um movimentador “sem resíduos”, revelam a natureza original da improvisação (a ocorrência dos percursos de livre movimentação antes potencializados).

A trajetória descrita pelas formas de reeducação somática achada por M. Alexander mostra que as camadas de maus hábitos, ainda não detectados, podem ser reeducadas segundo uma abordagem cuidadosa, saudável e respeitosa. O tato/contato pode ser um meio altamente eficiente na detecção de escolhas a ser adotadas, no entanto o princípio de escuta está na base de toda introspecção cinestésica. Tal como é frequente neste campo, a aplicação apenas terapêutica que a técnica teve inicialmente, acabou se desprendendo desse viés original e se converteu num território instigante para as pesquisas em dança. Aliás, os pontos de inicialização de um novo paradigma de movimento exige que os dançarinos se disponibilizem além das construções estereotipadas do corpo, e se entreguem para novas descobertas da organização do movimento.

O segundo dos autores nomeados por Simone Forti é Rudolf von Laban. O caso de Laban é paradigmático das expressões da vanguarda dos anos 20 e 30 que avançaram pelo caminho da desconstrução “iconoclasta” do movimento/corpo (tanto das formas estético-expressivas instituídas quanto da engenharia técnica pré-formatada pela academia). Sua abordagem analítico/sistêmica tenta inicializar a pesquisa do movimento desde uma perspectiva anterior às “culturações” da dança: uma plataforma neutra na qual inscrever um Sistema, uma Teoria Geral do Movimento. [44]

[43] O termo “insight”, de origem inglês, pode ser traduzido como “introspecção”, ou “meio para atingir um conhecimento”. No nosso caso ele adquire as valências semânticas de “perspicácia” ou “discernimento” perceptual.

A tendência sistêmico/analítica de Laban tem correspondência de época com os movimentos abstracionistas da arte visual (especialmente com os estudos sobre a sintaxe do espaço em Vassili Kandinski), com as investigações do atonalismo e dodecafonismo serial da Escola de Viena (Arnold Schönberg seria o correlato da época mais adequado) ou com a arte geométrico/modular postulada por Walter Gropius e Mies van der Rohe na Escola de Artes e Ofícios da Bauhaus (até certo ponto, Oskar Schlemmer concretizou uma paisagem “icosaédrica” nas encenações do Balé da Bauhaus: cenografias estruturadas segundo linhas de fuga espaciais, observáveis tanto em fotografias e rascunhos como em estudos de tabuleiro conservados).

Contudo, o perfil sistêmico antes descrito não abrange a amplitude da pesquisa sobre o movimento/dança que Laban desenvolveu ao longo das múltiplas inquietações que o ocuparam. É importante levar em conta que o enquadre histórico deste autor tem laços estéticos com o “Movimento Expressionista Alemão”, de forte cunho dramático e gestual - tal como pode se apreciar na obra da dançarina, coreógrafa e terapeuta Mary Wigman (de nome original Marie Wiegmann, 1886-1973). Aliás, preocupações relacionadas às estruturas-sistemas corporais, própria da área dos estudos somáticos, foram logo desenvolvidas por Irmgard Bartenieff, dando passo a um sistema mais amplo conhecido como “Sistema Laban/Bartenieff” [Apêndice F]. Um posterior desenvolvimento desta mesma linha de pesquisa somática foi aprofundada por Bonnie Bainbridge Cohen [Apêndice G], discípula de I. Bartenieff, através do “Body Mind Centering” (centrando o corpo/mente). No capítulo três, retomaremos o estudo de Laban para relacioná-lo às coordenadas do composicional em improvisação-dança.

Estas trocas e interpenetrações entre terapêutica e linguagem do movimento é uma das áreas mais ricas e originais na história das pesquisas sobre corporeidade. Mesmo assim, esses enriquecimentos nem sempre foram devidamente sustentados nem reconhecidos à luz das suas descobertas, tanto no caso em que uma pesquisa somática abriu novos campos de criação em dança, quanto no caso inverso. Eloisa Leite Domenici reflete sobre a questão, entendendo que a

[44] Rudolf Von Laban (1879-1958), nascido no Império Austro-Húngaro, foi mestre de Mary Wigman e de Kurt Jooss, entre outros artistas participantes do movimento expressionista da Dança Moderna Alemã. Desenvolveu um método de análise para a descrição sistemática de mudanças qualitativas do movimento (o que poderia se chamar de uma Teoria Geral do Movimento). Parte da exaustiva tarefa incluiu a idealização da notação das qualidades por meio da “Labanotation” (Labanotação).

consolidação interdisciplinar entre ambas áreas poderia habilitar um renovado campo de estudos:

Em termos semióticos, e em relação à produção de linguagem, o corpo deixa de ‘representar’ e passa a ‘apresentar’ estados corporais que criam empatia devido aos próprios traços materiais (...). Este seria, então, o lugar da sinergia que vem ligar a dança Pós-Moderna com a Educação Somática: uma sinergia não-homogênea, uma zona interdisciplinar de criação de conhecimento. Se este ambiente frutífero é aproveitado adequadamente, pode-se tornar um sub-campo qualificado e original de criação: o interesse epistemológico em questão vem do estudo dessa interface, e depende da consolidação da sua natureza interdisciplinar. (DOMENICI, 2010, pag. 83 e 84)

2.2.2. Release Technique e Idiokinesis: a procura de um movimento orgânico

O Release utiliza para si o termo técnica: “Release Technique”. Mas, vamos ver que esta técnica difere do uso moldado pela tradição coreográfica. Release pode ser traduzido como “soltura” ou “liberação” do movimento; esses termos fazem referência, em primeira instância, ao interesse por acessar a gênese do movimento segundo uma ordem distinta às técnicas clássica e moderna.

A Idiokinesis, por sua vez, é uma abordagem anterior, congênere ao Release, se diferenciando tanto pelos autores que continuaram a pesquisar cada linha quanto pelo viés (mais “somático” no caso da Idiokinesis, e mais “dancístico” no caso do Release). A Idiokinesis pesquisa o campo do movimento, num grau rigoroso e mais analítico, o conjunto de referenciais fisio/anatômicos, as leis que constroem a postura (e as suas complexidades estruturais), e a formação da Imagem Corporal (daí a “Ideo”).

No audiovisual anexo à escrita, a Idiokinesis e o Release Technique ocupam os itens 3 e 4 respectivamente. Para “mergulhar nestas águas”, vamos apresentar a crônica elaborada pela dançarina e investigadora Laura Ríos - impulsora da técnica Release em México DF.

O Release Technique e a Idiokinesis tem uma história (RÍOS, 2006): durante os anos 1920 Mabel Todd trabalhou uma forma terapêutica de reabilitação física que chamou “Postura Natural”. Todd estava convencida de que um novo conceito era necessário, aquele em que há mais liberdade, ausência de estresse, preparação para a ação e uma mobilidade oposta à fixação. Sua ênfase em encontrar o “equilíbrio” - no lugar de impor posições corporais fixas e rígidas - era incomum. Em 1937 publicou “The Thinking Body” (o pensamento no corpo) que teve grande influência sobre o estudo e desenvolvimento futuro do Release Technique.

Barbara Clark, uma criança que sofria de poliomielite, aos 24 anos teve assistência terapêutica por parte de M. Todd e fez mudanças significativas. Depois de trabalhar bastante, ela tornou-se interessada na divulgação de informações para crianças, atores e dançarinos (“Dynamic Alignment Through Imagery”). O trabalho proposto por Todd e logo desenvolvido por Clark é um processo de reabilitação fisio-filosófico que utiliza imagens como meio para modificar os padrões neuromusculares. Este processo foi chamado “Ideokinesis” (do grego “Ideo”: ideia, pensamento; e “Kinesis”: movimento). Joan Skinner foi quem, nos anos 60, reformulou o conceito por trás do trabalho da Ideokinesis e cunhou o termo “Release”. Em 1963 patenteou o seu “Skinner Releasing Technique” (Técnica Release de Skinner).

Dançarinos e coreógrafos como Marsha Paludan, John Rolland, Nancy Topf e Mary Fullkerson, entre outros, estavam atravessados pelos conceitos de Skinner e Clark. Eles foram os pioneiros da “Release Technique” e contribuíram com uma pedagogia da dança que seria uma das bases para desenvolver as novas técnicas emergidas nos anos 70.

Eles começaram a trabalhar em espaços tais como telhados, paredes de edifícios, ruas e igrejas. A ‘Judson Church’ foi uma igreja fundada em 1890 para atender a população imigrante. Ela foi intervinda artisticamente, e abrigou a coreógrafos como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown, permitindo-lhes definir o ‘Dance Theater Judson’, que se tornou o símbolo das novas direções em dança. (...) Na dança pós-moderna, o coreógrafo não se aplica no trabalho de padrões visuais convencionais: o movimento não é pré-selecionado pelas suas características, mas é o resultado de várias decisões, metas, planos, regras, conceitos ou problemas bio-kinéticos. O interesse recai no processo sobre o produto, removendo as referências externas como ‘temas-metáforas’. A relação entre vida e arte mudou, e também buscaram outras formas de interação entre artista e espectador. (...) O próprio corpo se tornou o assunto da dança, e deixou de ser o instrumento para expressar metáforas, heróis e mitos. O que importava era a recuperação do próprio corpo como dispositivo emocional e sensorial. (RIOS, 2006, pag. 3 e 4. Trad. nossa)

A apresentação desta crônica inicial sobre a Técnica Release/Idiokinesis foi motivada pela afinidade que experimentamos em relação a ela. Não se trata, apenas, de preferências subjetivas, mas da posição histórica que esta pesquisa consolidou no centro das livres experimentações dos anos 60/70. O Release, colocado em perspectiva estético/procedimental, vem constituir um novo paradigma sobre a forma de acessar o movimento-dança (prefigurado já nas primeiras pesquisas de Mabel Todd); ele poderia ser descrito como a busca do “Movimento Orgânico”. Orgânico, neste contexto, indica uma qualidade de movimentação respeitosa frente às solicitações senso-perceptuais do corpo. É o próprio corpo quem nos informa, por meio da “escuta”, sobre a salubridade, higiene cinética, cuidado, aceitação, descoberta da imagem corporal (através dos sinais fisio/anatômicas), diálogo, aproveitamento dos limites, etc. O “orgânico” se compreende no sentido

de dar ao corpo/organismo a palavra: procurar agir segundo a escuta do corpo - no lugar de interpelar os sinais a favor do discurso estético exógeno.

Não por isso, a utilização do conceito “orgânico” carece de problemas semânticos. Estamos cientes que ele, por sua vez, parece se contrapor a toda pesquisa antropológica-cultural que reconhece no “artifício” o fundamento de toda construção/criação (o antagonismo estrutural que leva ao confronto entre homem e natureza, arte e artefato). O que importa para a nossa distinção epistemológica, é que esta espécie de “iconoclastia” do movimento, despojado de configurações prévias e de procedimentos pré-moldados para a construção de um trajeto/forma corporal, teve um poder de irradiação substancial entre as pesquisas vizinhas da época.

Consideramos que a irmandade histórica do Release/Idiokinesis e do Contact Improvisation fazem desse núcleo a gênese mais específica da “Improvisação Contemporânea” [45]. Mesmo assim, a aura que o C.I. alcançou ultrapassa a fama do Release Technique (comumente desenvolvido por solistas ou turmas de número limitado de pessoas), provavelmente devido à forte rede comunitária que o C.I. promove. Isso não opaca o lugar medular que o Release/Idiokinesis tem na história do improvisado, nem diminuem a sua atualidade:

Steve Paxton, Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Nancy S. Smith e outros parceiros da ‘Dance Theater Judson’ desenvolveram uma pesquisa paralela à técnica Release, ao idealizar uma forma de movimento conhecida como Contato Improvisação. Muitos aspectos relacionam essas duas formas de movimento, por exemplo, o interesse no processo criativo, improvisação, experimentação e exploração, uma redefinição do uso do corpo e peso, voltar para o chão e o uso de padrões de desenvolvimento. (...) Neste contexto surgem às técnicas de improvisação que libertaram a dança do virtuosismo técnico, do atletismo e ginástica, e reconduziram uma mudança sobre o valor e novo significado da dança contemporânea: o que pode ser executado. (...) Na sua busca por um corpo natural, alguns coreógrafos, deliberadamente, trabalharam com pessoas sem formação. (...) Depois de mais de 30 anos, a ‘libertação’ do movimento tornou-se de tantas cores como pessoas que o praticam. Algumas delas fornecem a liberação e a incorporam na sua linguagem artística. Alguns retomam os seus princípios, e se interessam em pesquisá-los novamente. (RIOS, 2006, 4 e 5. Trad. nossa)

[45] A localização histórica da passagem da improvisação “moderna” para a “contemporânea” poderia se localizar a partir da primeira metade da década dos anos 70. O contexto experimental que ferveu entre os dançarinos, improvisadores, artistas procedentes das artes visuais e da Performance-Art nucleados ao redor da “Judson Church” (Judson Dance Group); as ações anti-coreografia dos membros da “Grand Union” (“Manifesto do Não”, de Yvonne Rainer) ou as pesquisas dos iniciadores da Release Technique, poderiam ser indicadores dessa passagem.

Levando a atenção agora para questões vinculadas ao ensino e concepção da “Release Technique”, algumas delas merecem a nossa preocupação toda vez que as metodologias implementadas acentuam (até a hipertrofia) a utilização de “series e sequências” de movimentos encadeados que operam como “fiadores” da técnica. O grande problema que encontramos nestas dinâmicas de aula é que a qualidade solta/liberada que a técnica promove vive dentro das rotinas pré-fixadas, por meio de trajetos coreográficos. Segundo nossa pesquisa, este seria um ponto crítico que coloca esse tipo de práticas fora da linguagem do improviso, pois desconsidera a dimensão exploratória original, afogando as inquietações e a autoria das descobertas. Podem ser aceitas versões “híbridas” que misturem momentos de livre improviso com séries que sustentem a técnica, mas esquecer do Release Technique como uma autêntica modalidade de improvisação é um erro grosseiro de perspectiva.

Ao descrever os mecanismos de soltura/liberação (Release) que entram em diálogo com o campo da gravidade - e especialmente os traslados do eixo da verticalidade num espaço esférico relacionado com a forma de estar alinhados, Ann Cooper Albright (2012) examinada a referida experiência através de exercícios improvisatórios ou experiências que incluem deitar-se, sentar-se, levantar-se ou agachar-se até o chão. Se “alinhar”, entende a autora, não se trataria apenas de ficar em pé reto ou na posição vertical, mas observar outras variáveis de relações dentro do corpo, sentindo o equilíbrio e evitando o fortalecimento muscular desnecessário, de modo que a arquitetura do corpo se encontre aberta a novas possibilidades de organização espacial:

Embora, muitas vezes, interpretemos a resiliência como significando voltar a ficar em pé ou onde estávamos antes da queda (recuperar-se), ela também pode sugerir certa flexibilidade, ou até mesmo uma noção diferente de direcionalidade. (COOPER 2012, pag. 66)

Para compreender o contexto específico da pesquisa em questão, podemos dar uma olhada aos princípios que a guiam (RIOS 2006): a autoria do movimentador sobre o próprio processo criativo, a exploração da relação mente/corpo através da imagem proprioceptiva, o estado de vazio ou imobilidade como ponto de partida e chegada, o aprendizado a partir da escuta das leis da física (antes das “estéticas”), funcionar com/a partir da anatomia (e não contra ela), incorporar os elementos procedentes da filogênese do desenvolvimento motor, fazer uso de formas abertas que estimulem o processo criativo (diferentemente das estruturas de composição baseadas em series coreográficas), respeitar o princípio exploratório dentro do qual não existe o “erro”.

2.2.3. O Contact Improvisation: tato, contato e sentido háptico

Tanto pela consangüinidade com o Release Technique quanto pelo lugar distintivo entre as pesquisas contemporâneas ligadas ao improviso, vamos nos focar agora no “Contact Improvisation” (improvisar em/por meio do contato). O C.I. vem desenvolvendo o papel de “porta bandeira” entre as diversas modalidades de improviso, e certamente continua a ser uma fonte de inspiração para a criação de muitas delas. Por termos falado já uma série de questões referidas ao C.I. ao longo do capítulo um, abreviaremos os muitos tópicos que esta modalidade contém.

No audiovisual postamos uma diversidade de registros de diferentes aspectos envolvidos na prática de C.I. Estes podem ser acessados no item N° 6.

Contato Improvisação (CI) foi apresentado pela primeira vez em Junho de 1972 na John Weber Gallery de Nova York. Steve Paxton convidou cerca de dezessete alunos e colegas a participar do projeto de duas semanas. (...) Paxton, um dançarino, com experiência nas quedas em artes marciais, desenvolveu ações inovadoras durante a estância na ‘Judson Dance Theater’, desafiando suposições e incluindo discussão sobre o tipo de movimento que pode ser considerado dança. Explorou a improvisação, solo e em grupo, especialmente com o coletivo de dança teatro ‘Grand Union’ (1971-1976), que incluiu Yvonne Rainer, Barbara Lloyd, Nancy Lewis, David Gordon, Robert Dunn e Trisha Brown. Foi durante esse tempo com a Grand Union quando aconteceu a primeira proposta de Paxton sobre Contato Improvisação. (CONTACT QUARTERLY, site oficial da revista, 2013)

A marca distintiva desta forma de movimento (o C.I. não adota, por escolha terminológica, o rótulo “técnica”) consiste em orientar a pesquisa se mantendo em contato corporal com outro parceiro, de modo que as adaptações contínuas às superfícies cambiantes do outro improvisador estejam sendo readaptadas momento-a-momento. Não há só uns segmentos de pele que devam ser explorados; a pele toda, percorrida sobre qualquer volume corporal que entra/sai, é susceptível de produzir as adaptações. As trocas se alternam numa dinâmica de flutuação altamente mutável, e dialogam através de uma oscilação suave e refinada onde se transfere o peso corporal de um a outro dançarino: se fala de funcionar, alternativamente, como “terra” (quem disponibiliza superfícies para receber o peso) ou como “ar” (quem eleva seu centro e entrega o peso sobre a superfície de aterramento). A disposição mais frequente para construir as danças se dá em forma de duplas, mas é importante destacar que essa não é a única nem a mais importante, pois se dança igualmente em trios, pequenos grupos ou em contato grupal (as diferenças entre umas e outras formas se manifestam no aumento da complexidade sobre a “escuta” do outro).

Um ponto que nos parece interessante sublinhar é que tanto o C.I. quanto o Release Technique pesquisam as mesmas leis de movimento (em especial a relação de soltura, queda/recuperação e adaptação reflexa ao campo gravitacional). O Release as indaga por meio do desenvolvimento individual - ou seja, auto-sustentando as adaptações- enquanto que o C.I. as desenvolve em parceria com/junto ao outro. Um tópico digno de ser investigado, e que envolve certa ironia da prática, se produz toda vez que um improvisador de C.I. decide continuar a improvisar sozinho: ele “começa a fazer Release”.

O C.I., como forma de movimento-dança, tem lugar em matrizes de funcionamento grupal, é gregário por antonomásia, e cresce na medida em que aumentam as trocas entre pessoas. A prática oferece a dupla possibilidade de adotar o papel de dançarino ativo o de observador; esta última chance é de importância superlativa se comparada com o resto das práticas codificadas de dança, pois não só introduz a perspectiva da leitura por distanciamento (que é também uma perspectiva de aprendizado), mas uma forma de escolha para “continuar a dançar” desde a periferia. No habitat de C.I. todos estão, o assumam ou não, em situação de dança-improviso:

Estamos frente a um ‘corpo/subjetividade’ assinado por um modo de circulação do saber que não dá lugar às hierarquias que impõe um coreógrafo, para fazer lugar a um dispositivo instantâneo de composição: um corpo ‘não acabado’ na sua forma. (...) Esta forma/sujeito requer ser entendida no corpo, como forma/sujeito ‘encarnada’. (...) O CI como dispositivo é uma trama de afetos, de afetações produzidas pelo contato e forças físicas atuando sobre os corpos; constitui uma experiência difícil de categorizar dentro das representações sociais vigentes. (...) O sentido do tato (háptico) é o único capaz de modificar a vontade o campo perceptual envolvido, sendo uma percepção tátil sequencial: se requer de certo trabalho para integrar a representação emergente (não sendo assim o sentido da visão). Todo o corpo é colocado em contato com o entorno, que no C.I. inclui a todos os dançarinos presentes. Isso redundando na configuração de sensações/imagens nas quais se desmancham as noções de sujeito e objeto. (TAMPINI, 2012, pag. 79 e 80. Trad. nossa)

Aprofundando os níveis de pesquisa que o C.I. vem desenvolvendo há anos, Marina Tampini esclarece que a construção do sujeito-improvisador se dá por meio do entendimento em/entre os corpos (uma inteligência “encarnada”). Mergulha-se para integrar o campo de propriocepções e se intensificam a “corporificações do ambiente”. Em C.I. o háptico não é apenas um indicador neuro-motor, mas uma dimensão dentro da qual se direcionam as diversas trajetórias.

Como distinguir o relacionamento inter-subjetivo segundo ele se estabeleça por meio do toque ou por meio do contato? Não é tão simples fazer distinções práticas entre um e outro, mas ambas as maneiras participam da premissa básica de se orientar hápticamente: o “toque” (touch,

em inglês) é uma conexão inicial de abertura e de acompanhamento sensível (geralmente por meio da imposição das mãos); o “contato” já envolve apoio corporal, é o grande veículo que sustenta as viagens, intensifica e aumenta as superfícies envolvidas.

Um ponto pouco discutido - e que importa-nos pelas implicâncias a nível dos fundamentos da prática- tem a ver com a evolução histórica que tiveram os termos reunidos no nome do C.I.: contato + improvisação. Em que medida os aprofundamentos do C.I. se focaram mais sobre a experiência/viagem do toque-contato ou sobre a linguagem do improvisado como tal? Nas sucessivas colocações, ao longo da escrita, vamos ver até que ponto a grande descoberta do C.I. está ligada à pesquisa dos sentidos, dos mecanismos reflexos de resposta adaptativa (sub-corticais) e dos espaços hápticos intimamente habitados.

No livro “Sharing the Dance”, elaborado por Cynthia Novack no ano 1990 a efeitos de oferecer um panorama abrangente sobre as pesquisas desenvolvida pelos coletivos de dança estadunidense durante os anos 1960-70, a autora oferece uma perspectiva esclarecedora respeito da pergunta formulada anteriormente:

Houve um questionamento sobre a real existência de uma estética no Contato Improvisação. Sobre este aspecto, o comentário de Nancy Smith foi de que o trabalho tinha o foco na sensação, não em um estilo particular, nem em psicologia, estética, teatro ou emoções (...). Eles buscavam explorar os aspectos físicos do trabalho como um valor neutro: o que era possível fazer e não o que pareceria esteticamente. De acordo com Paxton, poderia se dizer que a estética ideal do Contato Improvisação é um corpo totalmente integrado (NOVACK, 1990, pag. 68 e 69).

A neutralidade focada nos aspectos físicos do movimento, assim como sobre os indicadores sensoriais, privilegiou um horizonte de busca dentro do qual a questão referida à estética, às marcas estilísticas do gesto cênico - e por extensão à discussão sobre a linguagem- foram deslocadas para as margens. Se a marca estética do CI pretende ser localizada em algum aspecto específico do movimento que refira a ela, possivelmente tenha que ser remitida a esse valor de neutralidade, de “fisicalidade” objetiva: uma resultante possível, e não uma procura sobre o aparente-estilístico.

Outro dos interrogantes que desenvolve o C.I. pode ser formulado através das questões: qual é o valor artístico de uma arte instantânea? Como olhar uma arte cuja gramática se articula através de indicadores cinestésicos? Que tipo de leitura se abre à expectativa se a dança não exhibe virtuosismo nem relatos pré-concebidos? Trata-se de uma arte para ser olhada ou para ser

experimentada? Um dos tópicos mais conflitantes (e instigantes) ligados à observação tem a ver com o desconcerto produzido pelo “modus operandi” do C.I.: este apresenta uma forma constantemente fluida e ambígua (no concernente aos limites corporais e composicionais). Esses caracteres fazem com que a leitura - apoiada comumente nas chaves extero-formais da dança choquem com uma modalidade “sem-forma”. O que está à vista é a mutabilidade de corpos envolvidos num tempo/espaço cinestésico:

No tocante à manifestação cênica, a performance foi uma modalidade por excelência do CI - e de grande número de experimentações vizinhas - durante os anos 60 e 70, tal o caso do Release. No caso particular do CI, os sentidos ocupam um lugar privilegiado da exploração. Paxton, desde cedo, já observou o limite do ‘modelo dos cinco sentidos’ para dar conta da complexa experiência que supõe a improvisação em dança. Viu nas investigações que propõem vinte e cinco sentidos, ou em modelos como o Budismo (que inclui a mente como um sentido a mais), as perguntas que o sentido da gravidade lança: a velocidade com que ‘sensorializamos’ o pensamento, ou como é modificada nossa experiência do tempo. (TAMPINI, 2012, pag. 82. Trad. nossa)

O fato do C.I. ter se interessado na filogênese do movimento a partir das condições elementares que determinam as respostas adaptativas, deram-lhe um caráter marcadamente físico e neutro (identificado com o termo “fisicalidade”): as leis que o campo gravitacional impõe estão na base da pesquisa e explicam a maioria das respostas achadas para resolver as disjuntivas que o movimento propõe como desafio.

C. Novack, no referido texto “Sharing the Dance”, traz à tona algumas indicações que o próprio S. Paxton formulara durante os anos de gestação do CI. Nelas, S. Paxton estabelece diferenças taxativas entre a perspectiva neutra da forma CI das valências simbólicas, psicológicas ou místicas que alguns professores ou praticantes lhe atribuíam, para logo incorporá-las confusamente nos procedimentos de transmissão:

Paxton estava interessado em ‘controlar o ensino de sair do controle’, de sair do equilíbrio, para que os participantes se protegessem contra lesões. (...) Isto fez com que se questionasse que tipo de atividades estavam sendo chamadas de Contato Improvisação. Em um boletim chamado ‘Contact Newsletter’, Paxton, descrevendo suas aulas, comentou sua insatisfação com os dançarinos que caminhavam em uma direção metafísica no trabalho com Contato Improvisação. Ele deu ênfase ao foco na sensação física no ensino do Contato Improvisação e ponderou que questões relacionadas ao misticismo, simbologia, psicologia, espiritualismo não eram adequadas. (NOVACK, 1990, pag. 79 e 81)

Na lista de caracteres e valores centrais atribuídos à linguagem do Contato Improvisação, Cynthia Novack (1990) sublinha a geração de movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos, a percepção por meio da pele, a movimentação em diversas direções

simultâneas, a ênfase no peso e no fluxo, o uso do espaço em 360 graus. Em relação à tática inclusão da plateia durante as Jams ou quando o CI se apresenta em qualidade de performance, C. Novack observa a informalidade intencional da apresentação exibida numa prática - sendo que o dançarino continua a ser uma “pessoa comum” afastada de qualquer intenção dramática e adquire plena consciência de pertencer a uma rede humana aonde todos são igualmente importantes.

2.2.4. Movimento Autêntico: seguimento de um impulso espontâneo sem julgamentos

“Authentic Movement” (Movimento Autêntico) é uma prática de movimento criada por Mary Starks Whitehouse na década de 1950 com o nome “Movement em Depth” (movimento em profundidade). M. Whitehouse (1911 - 1979) era estudante de Mary Wigman (quem por sua vez tinha se formado como discípula de R. Laban) e tornou-se interessada, juntamente, pelo pensamento de Carl Jung. Como psicoterapeuta, investigou a incorporação da dança em sessões com pacientes psiquiátricos (um movimento pioneiro da terapêutica através do movimento): idealizou um processo de grupo onde os participantes exploram uma forma de movimento espontâneo. Este processo foi conhecido mais tarde como “Movimento Autêntico”.

No item 6 do material audiovisual podem ser assistidas as investigações desenvolvidas por dois grupos da prática de A.M. e de um improvisador solista.

Mary Ann Foster, no seu livro “Somatic Patterning: How to Improve Posture and Movement and Ease Pain” descreve uma sessão de A.M. da seguinte forma:

Ao iniciar uma sessão básica de A.M., os participantes começam em uma posição confortável, com os olhos fechados para sentir seus processos da sensação/mente interior. Eles esperam por estímulos a surgir dentro de si, e logo seguem cada impulso do movimento emergente. Os indivíduos movem-se por períodos pré-estabelecidos percorrendo o espaço, inteiramente livres de qualquer direção ou expectativa. Isso permite que as pessoas explorem os processos subjetivos/cinestésicos que possam surgir em respostas. Quando o movimento é simples e inevitável, não sendo alterado, torna-se ‘ autêntico ‘ (no sentido de ser reconhecido como pertencente a essa pessoa). Para M. Whitehouse, o indivíduo é capaz de se permitir impulsos intuitivos que o expressem livremente, sem diretiva intelectual - em oposição ao movimento iniciado pela tomada de decisão consciente; uma distinção que pode parecer clara, mas representa um desafio. Trata-se, simplesmente, de prestar atenção para o nível sensorial uma vez que o núcleo da experiência de movimento começa a se desencadear: estar-sendo-movidos pelo chamado do movimento liberado, receptivos à correnteza autônoma do movimento em estado de conexão interior autêntica. (FOSTER, 2004, pag. 25. Trad. nossa)

Uma carta de confiança, depositada no gesto espontâneo como gênese da libertação senso/emotivo/cognitiva, percorre o Movimento Autêntico. Na pesquisa de M. Whitehouse, essa confiança se centra na busca de certa “espontaneidade objetiva” - um tipo de abordagem que reflexiona sobre as condições em que os componentes da intuição podem emergir e ser testemunhados.

Trabalha-se num espaço laboratorial que oferece a possibilidade do movimento/improviso se autorregular; ele tende a aumentar os índices de coerência toda vez que evolui sem julgamentos mediadores: uma espécie de “filogênese automática da libertação” por ausência de juízos que a interrompam. Os padrões de adaptação distorcidos pelo adestramento cultural se reorganizam, o somático/cognitivo tende a se centrar, uma nova lógica (mais interna e subconsciente) fala por si só. A experiência terapêutica inicial de M. Whitehouse com psicóticos aportou para o campo da improvisação um mecanismo revelador: a auto-regulação do fluxo de associações. Este mecanismo “congenito”, interior à prática do improviso, nos lembra dos tópicos que se apresentam frequentemente nas terapias pelo movimento:

A estrutura que dinamiza a prática consiste em que, os participantes ativos, em movimento (‘movers’), são passivamente observados por uma testemunha que ‘contém’ a experiência do movimentador, testemunhando-o sem julgamento, projeção ou interpretação pessoal. Desta forma, a testemunha é também um participante ativo: observa suas próprias sensações e impulsos. É importante notar que Whitehouse criou muitas didáticas, individuais e grupais, para passar da sensação interior à experiência do corpo inteiro (a versão mais conhecida do A.M., desenvolvida amplamente por Janet Adler anos depois, não abrange inteiramente a contribuição da variada didática das pesquisas originais). (...) Authentic Movement tem elementos reveladores, comparáveis às diversas formas de filosofia budista oriental. A atenção que é dada à sensação/mente das práticas budistas (o observar sem julgamento), sugere que Whitehouse pode ter sido influenciado por elas. O termo ‘testemunha’ foi amplamente utilizado no Budismo Zen referindo-se ao indivíduo que é capaz de observar os aspectos dele sem julgamento ou discernimento. A.M. pode ser visto como um tipo de meditação em movimento. (FOSTER, 2004. Pag. 31 e 32. Trad. nossa)

Como no Contato Improvisação, a figura da testemunha/observador continua a ser um improvisador ativo que deve manter-se atento, com os sentidos acordados, presente no espaço. Da mesma forma que no C.I., a prática acontece num entorno de silêncio que possibilita as conexões íntero-ceptivas, a temporalidade implícita no livre fluxo associativo. Várias são as prestações e contaminações recíprocas: a própria indagação do “autêntico” - como um tipo de imanência que busca a sinceridade dos princípios de movimentação, a experiência de alternar olhos abertos/fechados, a entrega ao momentum. O Movimento Autêntico, assim como os “Tuning Scores”, desempenha um papel relevante entre as pesquisas do movimento em virtude da

modalidade neutra da prática. Essa neutralidade inicial posiciona ao A.M. num lugar intersticial entre os variados gêneros de dança: funciona como espécie de “zona de desintoxicação” de estereótipos e hábitos enraizados.

Na dinâmica dos grupos e coletivos de improvisação afins ao Contact Improvisation, Idiokinesis ou Release Technique, por exemplo, frequentemente se retorna ao A.M. para limpar os “resíduos” de memórias esclerosadas, de mecanismos instalados nas camadas lógico/rationais que bloqueiam o fluxo associativo. De fato, muitos improvisadores adotam a rotina de passar pelo A.M. como base para a manutenção dos reflexos espontâneos.

Na citação inicial, as palavras de Mary Ann Foster fazem referência à qualidade “zen” atribuída à pesquisa: sua forma de facilitar a chegada a uma mente vazia, meditativa, alcançada dinamicamente por meio do movimento [46]. O papel desempenhado pela supressão do juízo (tanto no movimentador quanto na testemunha) é a chave do processo, o responsável pelo esvaziamento que a prática impulsiona. Neste ponto, parece-nos digno de destaque a original metodologia idealizada por Whitehouse para definir o vínculo e função entre o participante ativo e o observador: durante o improviso individual, um e outro permanecem em silêncio, entretanto que ao concluir o tempo pré-estabelecido para se mover, ambos se reúnem para falar. Alternadamente trocam impressões (sem forçar o conteúdo dos depoimentos) para logo inverter os papéis. A utilização da palavra como ferramenta é no mínimo curiosa, pois metodicamente se propõe esclarecer a pesquisa intersubjetiva. A estratégia parece ter a ver com uma vontade de não-interferir a evolução entre improviso e conceituação: palavra e silêncio se complementam, se relevam e revelam mutuamente, mas se distanciam estrategicamente para não contaminar as áreas de atuação de cada uma.

[46] O budismo tem uma longa história nos Estados Unidos. Teve sua entrada no país na década de 1950 através da transmissão da doutrina que o filósofo japonês Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) efetou. Divulgou-se especialmente a linha do “Budismo Mahayana” através de textos e palestras; elas podem ser localizadas no livro “Uma Introdução ao Zen Budismo” e nos “Essays in Zen Buddhism: First Series” (seriadas nos anos 1927, 1933 e 1934). O Movimento Autêntico, por sua vez, também pode ser visto como um tipo de meditação em movimento.

2.2.5. Os Tuning Scores: partituras para a edição espontânea da experiência sensória

O fato de que raramente se destine a devida atenção ao improviso no contexto contemporâneo da dança, deixa um vazio de modelos que interrogam o campo da “criação espontânea”. Novas técnicas para o treinamento físico têm valorizado o dançarino como sujeito da dança: os “Tuning Scores”, idealizados por Lisa Nelson, fizeram muito para dignificar o termo improvisação:

Esta pesquisa centra-se na base física da imaginação. Como a dança é o meu meio de estudo, ofereço práticas físicas que interrogam como alterar a forma como usamos nossos sentidos enquanto nos movemos, como podemos identificar padrões de movimento genético, culturais e idiossincráticos, como usar nossos sentidos para ler o nosso meio ambiente e contribuir para a construção de nossa experiência. As práticas incluem o ajuste dos sentidos (visão, audição, tato, cinestesia, intuição) para continuar atuando tanto no meio externo e interno. (...) Toda uma organização de materiais biológicos (pele, ossos, músculos, olhos, cérebro, água) se somam à experiência da memória, desejo, sentimento, imaginação, expectativa, opinião: o ambiente é percebido pelo movimento e vice e versa. Estes conteúdos são as próprias composições. (NELSON, 2006, pag. 2. Trad. nossa)

Uma experiência-fonte que levou a L. Nelson à investigação dos Scores foi registrar os percursos da dança em vídeo portátil durante o ano 1974. Esse registro deu-lhe a oportunidade de descobrir o sentido peculiar da visão como parte profunda no ato de compor espontaneamente. Daí em diante, ter que dialogar com os desenhos cinéticos em tempo-real esteve no âmago das suas inquietações: como desenvolver uma complexidade técnico/discursiva e permanecer espontâneos? Como atingir desafios análogos aos coreográficos mantendo o frescor das respostas associativas?

Na edição do material audiovisual anexo, os Tuning Scores se localizam no item 6. As imagens correspondem à montagem de um registro fílmico que documenta uma aula-laboratório ministrada por Lisa Nelson.

Os “Tuning Scores” se interessam em identificar, inicialmente, os sentidos envolvidos na ação interna/externa para alterá-los ao nível da formação de estereótipos (padrões habituais ligados a tendências pessoais do movimento). Por meio de uma leitura do “meio ambiente”, se pode acessar um novo repertório de ferramentas composicionais da experiência: organizar os materiais sensoriais e imagéticos.

A intenção e a atenção são os agentes de mudança na postura do corpo; mas, como a ‘composição’ vem? É o seu desenho, apenas, um valor de superfície? O ajuste das práticas constroem uma pré- técnica: mapas a seguir, sistemas de ‘feedback’ para ajudar a observar os padrões dos próprios processos. É uma

ferramenta para testar o corpo criativo antes de fazer uma prática, uma técnica formalizada como balé, sapateado, contato improvisação, flamenco, yoga, o que quiser. (NELSON, 2006, pag.3. Trad. nossa)

É curioso, ao mesmo tempo que significativo, que L. Nelson não destine essas pontuações/marcações pré-visões para situações exclusivas de improviso em dança; a pré-técnica se compõe de um conjunto de ferramentas que permite estar prontos e “afinados” na ante sala de qualquer tipo de prática. Trata-se, mais exatamente, de disponibilizar o nosso instrumento somático por meio de um sistema de ajustes/acordos orgânicos:

A pesquisa sobre Sistemas de Improvisação poderia cobrir complexidades análogas às do ofício coreográfico, mas permanecer espontânea e co-dirigir o movimento improvisado. Os ‘marcadores’ dos Tuning Scores geram composições espontâneas que tornam evidente o modo como percebemos, damos sentido ao movimento: nossos pontos de vista sobre espaço, tempo, ação e desejo. Estas pontuações/marcações fornecem um quadro para a comunicação e feedbacks entre os improvisadores. O processo de percepção de editar de forma espontânea trabalha com o fim de dar sentido a qualquer momento. Com os Tuning Scores, orientamos o nosso desejo de compor a experiência, tornar visível a nossa imaginação. (NELSON, 2006, pag. 3. Trad. nossa)

Um problema transversal à prática consiste em identificar o tipo de atividade que está se engatilhando momento-a-momento, segundo o lugar/posição que os órgãos dos sentidos adotam no espaço íntero-ceptivo. Eles atuam como espécie de “bússolas”: norteiam as respostas, determinam em grande medida as direções/dinâmicas que o movimento irá a adotar. O diálogo entre cinestésias e ambiente envolve aspectos comuns ao trabalho de Matthias Alexander e Hubert Godard (redirecionar hábitos adquiridos), e à prática do Movimento Autêntico (se guiar pelo impulso interno e partilhar os achados com a testemunha).

Compor em tempo-real, de acordo com a perspectiva dos Tuning Scores, equivale a processos de edição espontânea: é por meio da orientação dos sentidos que a experiência consegue se “auto-editar”. Enquanto o improviso é codirigido por comandos, a experiência corpo-ambiente adquire relevo compositivo. Na concepção de Lisa Nelson, a composição não é um artifício de segunda ordem, mas uma situação dada pela própria orientação da experiência sensória: compomos com-a-experiência (e vise-versa, experienciamos uma composição).

A prática recorrente dos Tuning Scores oferece uma possibilidade específica para a auto-observação da nossa afinação com o ambiente. Essas afinações próprio/interoceptivas põem em manifesto os componentes imagéticos do improvisador: o tornam evidente.

2.2.6. Operações Cênicas: Comandos para o Intérprete Físico

Diego Mauriño é um pesquisador que reside na cidade de Buenos Aires (Argentina); apesar da sua pouca idade é diretor-fundador de uma Escola de Formação de “Intérprete Físico”, de “Teatro Mínimo e Absurdo” e de “Clown” (“Teatro Del Perro”, bairro de Chacarita). O espaço da Escola propõe um âmbito de ensino/investigação rigoroso fundado na continuidade do treino e na reciprocidade entre ele e os próprios integrantes. Esta primeira descrição nos situa num espaço de produção marcado pelo pragmatismo, o entorno laboratorial, e por uma metodologia prática e reflexiva que persegue certa eficácia cênica:

Como docente me ajuda pensar de forma simples: vejo algo na cena que acho interessante, desconstruo isso, penso nos ingredientes (os conceitos por trás do resultado) e construo uma família crescente de exercícios para treinar esses conceitos. Esse circuito que estabelecemos como base do Intérprete Físico cria a chamada ‘Matéria Prima’. Parte importante da hipótese do trabalho é que treinar essa matéria oferece uma forma concreta e objetiva de falar ao nosso instrumento-corpo. (...) Para começar a esmiuçar a ação e enxergar nos movimentos e decisões em qualidade de ‘Operações’, entendemos primeiramente essas ações como estruturas básicas. Tentamos compreender como operam a cada momento, como a consciência pode fazê-las mais certas e pluralizar o seu campo semântico. Ao longo da leitura das operações vamos construindo uma linguagem comum que possibilitará a fala sobre o trabalho do intérprete de forma objetiva e concreta (evitando o confuso e inútil julgamento sobre a produção que orienta comumente a leitura). (MAURIÑO, 2013, pag. 11 e 23. Trad. nossa)

Para Mauriño, a dimensão concreta e objetiva do instrumento do intérprete é o ponto de partida para o sistema de treinamento. A sua pedagogia se contrapõe aos ensinamentos sobrepovoados de interpretações “psicologizantes”. A metodologia enfatiza os dados presenciais/corporais do intérprete, a qualidade física que evidencia a forma em que o espaço é habitado. O corpo do Intérprete Físico é um instrumento “complexo”; treina-se regularmente através de um circuito que integra, sucessivamente, um conjunto de parâmetros de ordenamento (a chamada “Matéria Prima”): definição de um peso cênico, localização de focos de movimento-emoção, linhas de projeção sinérgica, identificação das ações que iniciam a extroversão, o feedback com o espaço observável/observante (entre outras variáveis).

As “Operações Cênicas” compõem, no seu conjunto, um complexo dispositivo de parâmetros seriados, encadeados por uma lógica rigorosa que tenta não deixar fora nenhum componente expressivo do intérprete. São considerados os planos físico, emocional, rítmico-arquitetural, vocal e visual. Esta bateria de parâmetros, ativados simultaneamente e utilizados como comandos da ação, estabelecem um código-linguagem partilhado (tanto entre o coordenador

e os intérpretes, como entre os próprios intérpretes quando estes guiam as funções e acionam as consignas).

Para manipular a nossa ‘matéria prima’, simplesmente observamos a combinatória do seu curso mutável; utilizamos palavras do tipo: ‘mais’, ‘menos’, ‘zero’, ‘pouco’, ‘máximo’, etc, aos efeitos de oferecer pautas [consignas verbais aplicadas durante o curso do improviso] destinadas a interpretar a partitura, a gerar material. Por exemplo, podemos pedir para um intérprete: ‘maior peso - mínimo espaço - zero intensidade vocal - quase nada de emoção - máximo ritmo’. Utilizamos esses comandos [sobre cinco parâmetros, no exemplo] para obter uma resposta subjetiva, em tempo real, a partir do que o intérprete entende por essas magnitudes cambiantes. (...) Dessa forma, no lugar de comunicar ao intérprete que a cena ‘se viu forçada’ ou que o movimento ‘sujou desnecessariamente a cena’, talvez seja mais prático modular os parâmetros da ação (emoção, espaço, etc). (MAURIÑO, 2013, pag. 24, 25. Trad. e grifo nosso)

Um dos tópicos que compartilham as Operações Cênicas com os Tuning Scores tem a ver com a utilização de marcadores e “cartografias” repertoriadas (e suficientemente atualizadas). Uma originalidade do sistema de comandos consiste em exibir abertamente as consignas durante o tempo-real das apresentações: o sistema de improviso ascende, apaga e modula os parâmetros em gradações altamente específicas, simultâneas, e submetidas a nuances expressivas. Esta determinação formal com intuito de garantir a eficácia, a contundência de uma composição instantânea (exposta publicamente como maquinação), fala de uma concepção sobre o improviso como trama de parâmetros que devem ser atualizados e auto-regulados em tempo real. Trata-se de uma abordagem multi-parametral que funciona em analogia com os “fades” e chaves de uma consola de áudio/iluminação [47].

O dispositivo “consola” opera introduzindo consignas, modulando os fades, como se um técnico operador de áudio/luz combinasse graus de intensidade sobre o conjunto de parâmetros da mesa. A esta operatória geral se somam os procedimentos de montagem da “matéria prima” por: justaposição (ficha de corte “Ctrl X”), fundido (cross-fade), ir ligando/desligando gradativamente (fade-in, fade-out), copiar/colar a uníssono (ficha “Ctrl C”, “Ctrl V”), mixagem sincrônica (à maneira

[47] Os “fades” de uma consola de áudio/luz (em português, mais comumente chamada “mesa” de áudio/luz) são as fichas que incrementam e diminuem gradativamente a intensidade do estímulo destinado para cada uma. Uma consola ou mesa de áudio/luz pode ter desde quatro até sessenta e quatro fades (inclusive mais, em consolas de alta gama), ordenados paralelamente e prontos para ser acionados manualmente. Aliás, o “dispositivo consola” com o qual trabalha Diego Mauriño inclui outros aparelhos de referência, como parâmetros utilizados para a montagem e edição (ilhas de edição): cross (fundido), corte e justaposição de materiais, imbricação e superposição de pistas (remixagem em tempo real), etc. Alguns desses comandos remetem a procedimentos de composição próprio dos computadores.

dos “remix” dos Dj’s que operam com bandejas duplas).

A resultante poética é uma “dança de variáveis”, entrando e saindo por um organismo poroso às ressonâncias físicas, sensoriais e performáticas dentro de um “ambiente de montagem”. As evoluções seguem partituras articuladas em tempo-real por meio de ordens explicitadas em voz alta. No caso das Operações Cênicas, o termo “edição” compartilha com os Tuning Scores a espontaneidade da montagem; contudo, as Operações Cênicas concebem essa montagem segundo a acepção original do termo (própria das linguagens do cinema e do videoarte): trata-se de manipulações objetivas do material, de direcionamentos explícitos para induzir variações, dobras do rumo.

Levando em conta esta última diferença, a concepção sobre o ato de compor experimenta uma bifurcação semântica: enquanto a edição já está pronta nos Tuning Scores, no caso das Operações Cênicas a edição resulta dessa articulação explícita de comandos, essas operações de montagem. A importância não é menor, pois na pesquisa de Lisa Nelson o âmago se localiza no redirecionamento/afinação dos sentidos-percepções (ali não há distância entre se modificar dentro do ambiente e compor a presença). No caso de Mauriño, o ambiente é um território cruzado e interferido por parâmetros que entram/saem na vertigem de uma improvisação: a edição é fática.

O termo “comando” tem-se estendido amplamente entre as novas modalidades de improvisação (seu uso se tornou coloquial nos laboratórios [48]). Os comandos, assim como a chamada “edição”, estão presentes tanto em pesquisas ligadas à somática (estudo sobre redirecionamento de hábitos) como em procedimentos de composição baseados na somatória e combinação de parâmetros.

[48] No dia 10 de abril de 2014, como parte das “Atividades de Extensão do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas-IHAC”, se desenvolveu uma oficina sobre “Soundpainting”; a mesma esteve a cargo de diretora coral e performer Laurette Perrin. Soundpainting (pintando por meio dos sons) é um sistema de edição em tempo-real de improvisações-performances “corais”. O dispositivo, neste caso, consistiu em dispor um conjunto de performers (movimentadores e cantantes) à maneira de uma conjunto coral, e posicionar a diretora em frente deles: por meio de um sistema codificado de gestos manuais, a diretora acionou comandos que inseriam mudanças sobre a partitura em movimento. O aproveitamento da figura do diretor coral - ou de orquestra - é transbordada no Soundpainting para um dispositivo de improvisação performática grupal em tempo-real. Pode-se consultar também o portal virtual do conjunto de impro-percussão argentino “La Bomba de Tiempo” para ver um sistema de edição similar (através de comandos acionados por gestos das mãos).

2.2.7. A dança pós-dramática: a improvisação nas coordenadas do Work in Progress

Foi principalmente a finais da década de 1970 e início dos anos 80 quando o debate em torno do conceito de “dramaturgia” (para além da sua simples associação com o texto teatral) ganhou destaque nos meios artísticos, académicos e de comunicação. Levados à necessidade de nomear a expansão dos relatos cênicos e coreográficos contemporâneos, novas terminologias foram cunhadas: dramaturgia da dança, do corpo, da “fiscalidade”, entre outras (KERKHOVE 1997, citada em GERARDI 2010). Avançando pela linha que interroga as alternativas da improvisação segundo coordenadas composicionais, cênicas e/ou dramatúrgicas (e dentro das quais o improviso continua a se desenvolver), Marianne van Kerkhove [49] aborda o assunto em termos de fenômenos “Pós-Dramáticos” - um conceito procedente da área dos estudos críticos no teatro, transposto logo para a produção dos discursos cênicos da dança contemporânea.

A referência à expansão dos relatos deixa à vista a crise produzida pela inflação que sofreram os “gêneros” durante a modernidade. A definição dos contornos que continham os caracteres estilísticos (aqueles que permitiam distinguir se uma dança era mais expressionista, abstrata, neo-clássica, épico-narrativa, grotesca, objetiva, mecanicista, etc) experimentou uma significativa instabilidade dentro da equação interna que administrava a economia dos discursos.

Se um gênero representava uma original distribuição segundo combinava o físico-corporal, o periférico-gestual, o épico-narrativo, o simbólico-metalinguístico; resultava disso uma estilística mais “Wigman”, mais “Cunningham”, mais “Béjart”, mais “Graham”, mais “Laban” - e assim por diante [50].

Nas poéticas pós-dramáticas, o que explodiu foi a ordem “matérica” da linguagem, aquela que refere à sintaxe do movimento-em-si (em detrimento da ordem narrativo/comunicacional). Esta materialidade a que estamos nos referindo não se corresponde com as poéticas da mera objetividade neutra: encontramos-nos frente a comportamentos fáticos, concretos, próprios de uma

[49] Marianne van Kerkhove começou a sua carreira profissional no campo da dramaturgia em dança colaborando inicialmente na assistência de direção coreográfica; logo após ter se desempenhado como dramaturga em companhias como a de Anne Teresa De Keersmaeker (“Rosas”), Josse De Pauw, Jan Lauwers (“Precisa Company”), Jan Ritsema, Guy Cassiers e Peter van Kraaij adquiriu renome internacional. No artigo publicado com o título “Le Processus Dramaturgique”, da revista “Nouvelles de Danse” (Bruxelles, Belgique, Nº 31, pag. 18-25, 1997) comenta os referidos conceitos sobre dança Pós-dramática.

corporeidade instalada em cena (primária e executora do discurso).

O dramaturgício em dança toca a questão do comportamental (tão caro ao estudo teatral da presença cênica) e inclui as múltiplas evoluções que o improviso desenvolve cada vez que re-habita e esculpe o volume do espaço. O pós-dramático em dança fala das interpenetrações entre formatos estilísticos, gêneros “furados”, hibridações e contágios semânticos. O frequente uso de nomenclaturas para diferenciar as dramaturgias emergentes tenta delimitar (provisoriamente) as singularidades dessa matéria cênico-corporal; temos assim dramaturgias com ênfase na “fiscalidade”, na “objetualidade maquínica”, no “texto-imagem”, no “movimento com mediação tecnológica”, etc. Aliás, estas novas dramaturgias, não por serem nomeadas são menos transgênicas:

Em ‘Le processus dramaturgique’, publicado em ‘Contredanse’ em 1997, a coreógrafa belga de Teatro-Dança Marianne Van Kerkhove aborda diferentes acepções do termo dramaturgia na dança. Trata de defini-la como uma prática consciente, expondo o aspecto contingente, não prescritivo. (...) esse tipo de dramaturgia opta pela não elaboração prévia sobre o resultado a que se quer chegar; escolhe e investiga materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, etc), cujo comportamento é testado por meio de repetições contínuas até a emergência de estruturas de significação. (...) considera o material humano (personalidade e capacidade técnica dos performers) como fundamento principal da criação; define um conceito/forma somente ao final desse processo. (KERKHOVE, revista “Contredanse” 1997, citada em GERARDI, 2010, pag. 3 e 4)

Os novos desafios que se apresentam para o método de treinamento em contextos pós-dramáticos, são aqueles que têm que lidar com a crescente complexidade formal (sempre em diálogo com estruturas abertas). Neste novo contexto, o improviso vívido/cinestésico do movimento encontra-se na “vertigem” de ter que incorporar à dinâmica das poéticas híbridas que

[50] Os gêneros “clássicos” da dança - assim como os da tradição teatral - costumam ser reconhecidos por tipologias gerais segundo moldes que respondem, a grandes traços, às práticas pertencentes a distintas comunidades do movimento (Jazz Dance, Flamengo, Clássico, Neoclássico, Árabe, Afro, etc). Aliás, parece-nos pertinente ampliar o sentido convencional do termo gênero, e levar em conta que a estilística definida por determinados coreógrafos e criadores de referência a grande escala, criou tipos genéricos que levam a distinguir, por exemplo, uma dança moderna tipo “Graham” de outra tipo “Humphrey”. De fato, certos coreógrafos estabeleceram correlatos entre criações estilísticas próprias com movimentos artísticos gerais: a modernidade de Martha Graham se encaixa no tipo de “Expressionismo Americano”, enquanto a poética de Merce Cunningham na “Post-modern Dance” (uma projeção do expressionismo abstrato americano pós Segunda Guerra). A estabilidade das formatações estilísticas, em qualquer caso, liga estas marcas de pertença à noção moderna de “gênero”.

organizam os novos discursos. Os problemas discursivos se localizam entorno da montagem, da articulação de significantes cênicos (materiais “matéricos”, concretos, referidos aos próprios gestos): uma reunião destes procedimentos que acaba configurando certa versão contemporânea do “assemblage” (montagem). Estas mixagens avançam seguindo progressões marcadas pela instabilidade, pela falta de acabamento e a necessidade renovada de revisar as próprias sequências pré-determinadas (mesmo durante a encenação). O conjunto desses procedimentos pode ser descrito como um “Work in Progress”: um trabalho/encenação em progresso.

Para se referir à construção dos relatos pós-dramáticos - atravessados pelo caráter processual dos “textos” e as instancias de montagem do material em andamento-, o encenador e ensaísta paulista Renato Cohen (1998) [51] descreve no livro “Work in Progress na Cena Contemporânea” que: a construção de um texto processual opera dentro de matrizes que visam à pluralidade, a instantaneidade e a sincronia cênica. A substituição da narrativa clássica, causal e diacrônica, se desloca para um sentido de atemporalidade que remete a ‘todos os tempos’, à obra aberta: gestaltes superpostas, fechamento pela imagem, introdução de cognições subliminares.

Uma cena plural e esquizóide (que se aproxima daquilo que se nomeou “Contemporary Consciousness”). O roteiro, na via do “Work in Progress”, é inteiramente dependente do processo, sendo este permeado pelo risco, alternância dos criadores (encenador/performer), e pelas vicissitudes do percurso. Nessa progressão, o texto/imagem que formata o roteiro vai se compor a partir de emissões de vida, primeiridades, laboratórios, adaptações, sinais (e outras emissões) desenhando uma textualização: um “Story Board”. Essa tessitura desenrola-se ao longo da criação/encenação com sucessivas mutações, e será o próprio “Work in Progress”, de natureza

[51] Renato Cohen (1956-2003) foi um pesquisador das Artes Cênicas, encenador, docente universitário e performer brasileiro, radicado na cidade de São Paulo. No seu livro “*Performance como Linguagem*” (1987), Renato Cohen investiga as especificidades desta linguagem e, num confronto com a cena do teatro, analisa as soluções que o espetáculo performático dá aos problemas da criação, encenação e atuação. A partir da observação das realizações de artistas como Joseph Beuys, Laurie Anderson e grupos como o Fluxus - entre outros - são focalizadas as diversas vertentes da performance, que vão da ritualização à arte conceitual, bem como ao chamado teatro de imagens. Estudando a manipulação de signos com que os artistas criam estas formas de encarnação imagética e expressiva dos espaços cênicos, o autor propõe uma espécie de “antimídia” que se contrapõe ao discurso da mídia institucionalizada.

gerativa, quem vai evitar a cristalização das tessituras.

No contexto da dança-teatro brasileira, o trabalho desenvolvido pela coreógrafa e dançarina paulista Tica Lemos dentro da “Cia. Nova Dança Teatro 4” é um caso emblemático de produção pós-dramática que alcançou reconhecimento público. Tica Lemos utiliza a linguagem da improvisação nos processos laboratoriais da companhia, dentro de uma perspectiva que projeta o futuro desenvolvimento cênico da mesma. Nesse diálogo com a linguagem do improviso, ela é uma das reconhecidas introdutoras do Contact Improvisation no território brasileiro.

A “Cia. Nova Dança 4” nasceu no Estúdio Nova Dança, em 1996, como núcleo de improvisação em Dança-Teatro fruto da parceria entre Cristiane Paoli Quito (direção) e Tica Lemos (preparação corporal). A pesquisa da companhia se caracteriza, desde então, pela utilização do diálogo entre diferentes linguagens artísticas através de estruturas narrativas não lineares. Para a construção dessa poética, o treinamento atravessa uma diversidade de técnicas que incluem: Auto-consciência Corporal (“união corpo-mente”), Ideokinesis, Contato Improvisação, Respiração Sokushin, New Dance - entre outras. Este enfoque multidisciplinar, determinado pela heterogeneidade das técnicas selecionadas, posiciona a poética da companhia numa perspectiva pós-moderna da dança-teatro, caracterizada pelos “pastiches”, hibridações e contaminações linguísticas.

Existe, no caso da “Cia. Nova Dança 4”, um fundo estético preocupado pela ordem do dramaturgício; uma “dramaturgia da interação” duplamente direcionada: para o coletivo dos integrantes (na hora de construir acordos), e para as estruturas que delimitarão os espaços de relacionamento com a platéia. A procura de edifícios e espaços urbanos como lugar para a encenação devém numa ruptura entre palco e platéia, na qual a definição entre o papel de um e outro não está nas delimitações espaciais, mas no estado cênico atingido.

A importância dada à quebra da estabilidade arquitetural faz da produção cênica da “Cia. Nova Dança 4” uma obra aberta, reconhecível pela mutabilidade espacial (um produto herdeiro dos experimentos do “Living Theater”, “La Fura dels Baus”, o “Teatro Oficina” de Zé Celso, entre outros). Dentro destas premissas estéticas, ligadas ao processual (Work in Progress) e às inquietações que giram em torno ao pós-dramático, a improvisação em dança enfrenta a necessidade de se adaptar e

dar resposta a esses requerimentos cênicos. As “regras” que asseguram a prática do improviso, assim como o tipo de agenciamentos que precisam ser treinados, têm como desafio idealizar meios eficientes que se adaptem às novas complexidades discursivas.

Numa entrevista que Mara Guerrero realizou a Tica Lemos no ano 2008, esta comenta que a improvisação, tal como é abordada pela companhia, “é uma linguagem e é autoral”. Segundo a coreógrafa, o movimento improvisado organiza informações que se debatem numa dinâmica que alterna a tensão entre hábitos e as possibilidades de novas configurações:

São tentativas de desenvolvimento cênico coletivo, pode-se dizer, com ampla preocupação pela dramaturgia. Para isso se treinam táticas de atenção relativas à composição com foco na interação, princípios claros sobre o que é coerente em cada proposta, sobre o que satisfaz a composição com certa eficiência. (LEMONS, citado em GUERRERO, 2008, pag. 28)

O destaque, dentro desta busca dramatúrgica do movimento, é que esse furo arquitetural não é apenas um dispositivo físico previsto, mas o produto da chegada a um estado cênico: um “caldeirão” de energias que atravessa tanto aos intérpretes quanto interpela explicitamente à plateia. A dança-teatro independente contemporânea, orientada pela chegada e sustentação de “estados”, coloca à improvisação frente a um dos interrogantes mais instigantes da era pós-dramática: como encadear o situacional/temporal em ausência de “relatos”?

2.2.8. Nomes para uma lista que continua a se desdobrar: Technologies of Improvisation e Viewpoints

Com a intenção de oferecer ao leitor uma perspectiva das múltiplas técnicas, pesquisas e poéticas ligadas à linguagem da improvisação em movimento-dança, encerraremos o presente capítulo citando os nomes de William Forsythe e Anne Bogart. Com eles queremos, apenas, deixar ver até que ponto são inúmeras e difíceis de abranger as linhas que incluem a improvisação - e que continuam a desdobrar seus horizontes. No material audiovisual anexo, temos destinado o item 8 para o trabalho de William Forsythe; em razão dessa apresentação documental, abreviaremos na escrita o detalhe sobre o seu trabalho.

As “Technologies of Improvisation” (tecnologias de improvisação) de William Forsythe poderiam ser descritas como um uso instrumental de pontos, linhas de projeção e referência a volumes/imagens espaciais. Trata-se de estruturas próximas à cinesfera de Rudolf von Laban e à ideia de comandos aplicados à modulação de parâmetros. Por mais paradoxal que resulte, Forsythe

provém do mais rigoroso panorama neo-clássico da dança - e continua a ser valorizado como um “pós-clássico” dentro do contexto acadêmico. Sua contribuição para a formatação de estruturas, desenhos e agenciamentos do movimento em improvisação é enorme. Desde 1994, o ZKM (“Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe”) coopera com Forsythe para produzir uma “Escola de Dança Digital” na forma de uma instalação de computador interativo. Esse projeto foi originalmente lançado como o CD-ROM “William Forsythe, Improvisational Technologies: uma ferramenta para ilustrar a análise da dança aos olhos”. Na edição multimídia podem ser vistos cerca de 60 capítulos de vídeo (atualmente disponíveis na rede) em que se demonstram observações sobre os princípios essenciais da linguagem cinética do movimento: um sistema de comandos apoiado na utilização de estruturas e partituras espaciais (pontos, linhas, volumes, ícones, etc):

A coreografia de Forsythe é baseada em uma reconsideração desconstrutiva do balé clássico, suas possibilidades, sua linguagem e teatralidade (...). Por duas décadas, ele trabalhou com sua companhia onde desenvolve as improvisações para suas criações, incluindo o uso de técnicas de contato improvisação em dança. Suas composições são sempre o resultado de uma investigação com a participação de artistas da companhia, procurando investir nas trocas tanto quanto seja possível. Transgredir convenções performativas usando recursos da arte contemporânea: linguagem visual, arquitetura e arte multimídia interativa. (SPIER, 2011, pag. 61)

A segunda pesquisa mencionada para esta sessão é o caso dos “Viewpoints” (pontos de vista); uma técnica de composição cênica que desenvolve um vocabulário específico para agir sobre o movimento e sobre o gesto. Concebido em 1970 pela coreógrafa Maria Overlie como um método de “Improvisação em movimento”, a teoria dos Viewpoints foi adaptada para o treino em atuação teatral pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau. “Systems” (sistemas) é um dispositivo mnêmico para controlar e ter presentes esses “pontos de vista”, esses indicadores composicionais que se alternam e superpõem (MATHER 2010). Em estreita afinidade com os métodos de treino intensivo, os Viewpoints tiveram ampla atuação no Brasil - tanto na utilização para composição instantânea do movimento quanto para a geração dramática em teatro. A ênfase colocada na desconstrução da maquinaria de ações que um dançarino/intérprete tem que desenvolver em cena, levou a desenhar um repertório de “tarefas” que, se treinadas e incorporadas devidamente, fazem do corpo do ator um organismo dúctil e multi-expressivo.

Inventariar os parâmetros e segmentar a apropriação dos mesmos durante o treino, carrega uma consequência poética implícita: a horizontalidade semântica que cada plano composicional adquire durante a encenação. A técnica acaba dando forma a certa “democracia paramétrica” que a

libera das hierarquias s gnico/semânticas. Se repararmos na dramaturgia em dana e teatro durante o período da modernidade, o narrativo-comunicacional sempre teve preeminência sobre outros aspectos da composio; Viewpoints, pelo contrário, se encaixa na tradio Pós-moderna, na qual não há hierarquia entre os diferentes planos.

Donnie Mather, no livro “Viewpoints e o Método Suzuki”, d  uma descrio sumária dos parâmetros composicionais que a técnica utiliza   maneira de um inventário:

Os Viewpoints Físicos com que eu trabalho incluem: Tempo: o quão rápido, o quão lento? Durao: quanto tempo alguma coisa deve durar. 3. Resposta Cinestésica: um ótimo exemplo disso seria observar um cardume de peixes em movimento, ou um grupo de aves em movimento; é uma questão de ‘timing’. Relac o Espacial: a distância entre os corpos; nós estamos em uma relao espacial agora, que conta uma história sobre quem somos neste momento. Há o viewpoint da Arquitetura: usando o espao real em que nós estamos trabalhando, e permitindo ao espao entrar em diálogo conosco. Topografia: como se atravessa de um ponto para outro do palco. O viewpoint da Forma: eu estou criando uma forma agora, então, ela pode ser abstrata, mas também pode ser muito cotidiana. A forma pode estar isolada em um corpo, ou estar em relao com outro corpo, com a sua ‘arquitetura’. E finalmente há o viewpoint do Gesto: um gesto é uma ao, então ele pode incluir muitas formas diferentes. Aqui está um gesto, aqui está outro gesto. (...) O que fazemos quando comeamos a praticar os Viewpoints   tentar despert -los de tantas maneiras diferentes quanto formos capazes. Assim, cada artista comea a ter seu diálogo com essas ferramentas, e em última instância, este é um trabalho que se formata coletivamente. (MATHER, 2009, pag. 2 e 3)

Os Viewpoints lidam com a improvisao; o desafio que o danarino/ator tem pela frente   a de encontrar sua forma dentro dela. Anne Bogart, codiretora teatral da “Company SITI”, comenta durante uma entrevista outorgada em 2010 a Cláudia Mele (revista “O Percevejo”, per dico do programa de Pós-graduao em Artes Cênicas da UNIRIO):

A ideia é que se você define as coisas com cuidado, então você tem que encontrar a improvisao dentro daquilo. É uma espécie de nível oculto, você sabe o ponto de partida e o ponto final, e a  a viagem pode ser um tipo único de improvisao. Entre aqui e a  há um monte de variao, apesar de que, se tiver um público assistindo, pode se entender como uma mesma pea: parece que não se faz nada de diferente, mas sempre é diferente. (BOGART, entrevista de MELE, 2009, pag. 3)

O propósito que norteia o percurso do conjunto de técnicas e práticas somáticas que apresentamos anteriormente se propõe deixar ver até que ponto são inúmeras e difíceis de abranger as linhas que incluem a improvisao no campo do movimento-dana. A lista exibida constitui um recorte parcial e arbitrário, motivado pela progressão temática e conceitual que pode oferecer ao leitor; aliás, esse inventário não exaure as múltiplas pesquisas que continuam a desdobrar os horizontes da práxis.

3. CAPÍTULO III

3.1. UMA DISCUSSÃO TRANS-DISCIPLINAR PARA CLAREAR OS HORIZONTES DA PRÁTICA

O capítulo três se propõe focar a questão do composicional em improvisação (compor em Tempo-Real/improvisar com relevância compositiva) tomando como perspectiva geral os mecanismos associativos por meio dos quais o fluxo temporal consegue ser organizado/articulado. Para introduzir-nos na direção apontada, iniciaremos o percurso do capítulo seguindo uma estratégia elíptica: dialogaremos primeiramente com aquelas perspectivas que compreendem a práxis improvisatória por contraposição ao “habitado” para logo, na segunda parte, retomar este diálogo ao aprofundarmos sobre a dinâmica dos mecanismos livre-associativos.

Toda uma linha de investigação do improvisado em dança se ocupa em esmiuçar os impedimentos causados pela formação de hábitos. A busca de respostas estritamente imanentes (“sem resíduos”, sem a incidência de padrões conhecidos por repetição) idealiza frequentemente a prática da improvisação como equivalente de uma renovada autenticidade de respostas que se diferenciem das marcas adquiridas por meio de hábitos.

Antes de formular as nossas observações - concordâncias e dissidências- vamos pormenorizar suficientemente os tópicos que fundamentam esta perspectiva para que o diálogo posterior transcorra num enquadre conceitual pertinente.

3.1.1. A improvisação como “hábitos de mudança de hábitos”

A dissertação de mestrado desenvolvida por Mara Guerrero (Pós-Graduação em PPGDança-UFBA, 2008 [52]) intitulada “Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança”, tem à improvisação em dança como objeto de estudo num primeiro plano; nela são citados os referentes do movimento, colocados em perspectiva histórico/geracional, e registradas as diversas vozes que refletem sobre este campo teórico. O centro das preocupações que motivam a pesquisa

[52] Ver dados da autora na citação [15].

da autora gira em torno das chances que o improviso tem de ocorrer como tal. A autora observa que as restrições impostas pela permanência (quase onipresente) de hábitos adquiridos mascaram ou iludem ao improvisador à hora de produzir um material “sem rastros” (aparentes). Este tom inaugural, referido às limitadas possibilidades do improviso autenticamente acontecer, instaura uma advertência: encontrar-nos frente a um objeto de estudo hermético, cuja emergência depende de se encaixar no interstício de uma fenda.

O maior risco (parece nos dizer M. Guerrero) é “pecar de ingênuos”. A motivação que alimenta a continuidade do treinamento, na crença dele ser a garantia da espontaneidade, estaria na raiz do equivoco. As noções de “frescor”, se movimentar “sem resíduos”, “prontidão”, ou mesmo essa confiança da improvisação no “espontâneo”, são denunciadas uma a uma (desde uma banca ocupada por alguém que também participa deste ofício). Para abordar as questões que estabelecem as restrições em jogo, precisamos levar em conta que para M. Guerrero “improviso” é um ato que se define por oposição ao habituado: improvisar com repertórios de materiais conhecidos não seria exatamente improviso, apenas uma repetição.

Atuando como porta-voz das motivações comuns a grande parte dos improvisadores, Guerrero desconstrói o processo de chegada a um estado que consiga evoluir sem pré-condicionamentos: um território concebido como atmosfera de escolhas que renasçam limpidamente. Esta concepção tende a propor a improvisação como sinônimo de “des-habituação”, “des-aprendizado”.

Ir jogando fora os hábitos, contudo, não seria o âmago da questão: desde a perspectiva da autora, improvisar seria atualizar a experiência de se movimentar sem-hábitos condicionantes. A construção deste tipo de imaginário concebe o trânsito pelo imanente como espaço radical de libertação, como tempo radical para exercer as escolhas livres de “culturações”: um tempo/práxis onde não há lugar para marcas de hábitos (ou bem, onde estas marcas podem ser deletadas progressivamente).

O desafio lançado pelo habituado/restritivo se converte em trampolim para as múltiplas advertências de M. Guerrero: o improviso se opõe ao habituado, mas não pode sair da esfera dos hábitos; improvisa-se com eles, junto a eles, dentro deles, entre eles. Sair de um hábito, quebrá-lo,

é começar a formatar outro (e assim por diante). Esse seria o desafio, a armadilha. Para adentrarmos na dissertação (PPGDança-UFBA, 2008), citamos um segmento do Abstract:

O propósito desta dissertação é discutir algumas terminologias que indicam questões relativas às restrições implicadas em processos de improvisação. (...) há restrições inevitáveis incidindo sobre a improvisação, pois, não há como suprimir os hábitos. A experiência consolida hábitos, que são reorganizados constantemente, consciente e inconscientemente, de acordo com cada situação que nos é apresentada. (...) há um campo de possibilidades para a ocorrência da improvisação, que restringe as condições para sua composição, sob a incidência inevitável de hábitos. Podemos então dizer que a improvisação ocorre entre regularidades e divergências de regularidades, numa relação entre hábitos e contexto que se auto-organiza em tempo real. (GUERRERO, 2008, abstract da dissertação)

O paradoxo que levanta M. Guerrero (2008) pode se expressar da seguinte forma: quanto mais estabilizados os hábitos, menos espontaneidade emerge do processo evolutivo; contrariamente, quanto maior a diferença, mais instável torna-se o processo (o que favorece a mudança de hábito). Por causa disso, Mara Guerrero entende que existe um campo de possibilidades para a ocorrência da improvisação. Assim concebida, a questão do treino fica encostada entre a espada e a parede, pois aumentar o repertório de registros (entendidos pela autora como padronização de hábitos que se fixam) só consegue piorar as chances da “ocorrência” acontecer. Então: o que treinar? Segundo a nossa perspectiva, esta é a instigação mais interessante que M. Guerrero levanta para a discussão (essa seria a sua maior contribuição).

A autora pinta um “quadro diagnóstico” pouco promissor ao avaliar as tentativas que acompanham regularmente a prática do improviso (intensificar o treino, aumentar repertórios, disponibilizar os reflexos, desenhar dispositivos). Todas elas são, apesar do otimismo que as impulsiona, estratégias encaminhadas à perda de espontaneidade:

As mudanças ocorrem por inexperiências ou por acidentes factuais. A improvisação apenas se abre para essa possibilidade, visto que enfatiza a condição processual da dança. (...) Durante sua existência, todo sistema diminui a potencialidade e espontaneidade, minimizando a incidência do desejado frescor sobre a improvisação. Ou seja, quanto maior a experiência de um improvisador, maior a incidência de hábitos e menor a possibilidade de reação espontânea. A experiência pode auxiliar na ampliação do repertório de movimentos e atenção para a composição, e isso pode dar a impressão de uma maior espontaneidade, mas geralmente o que se nota, para quem conhece tal improvisador, é uma maior recorrência das mesmas lógicas compositivas, seja na organização do movimento, seja na organização da cena. (...) Os treinamentos evidenciam o inevitável fracasso de seus objetivos, pois partem da repetição, da inserção de regularidades e se valem da ampliação de repertório e não de reações espontâneas. (...) Mesmo onde não há prática de repetição de movimentos, há repetição de procedimentos que direcionam opções compositivas na relação entre ação e contexto. (GUERRERO, 2008, pag. 57 e 58)

Teríamos então, como panorama inicial: que a experiência em matéria de improviso joga em contra, que só por inexperiência ou colapso se acede ao desabitado, que a improvisação segue a lógica da entropia (em relação às potencialidades para uma mudança vital), que ser espontâneos não passa de uma ilusão (uma “brincadeira de mau gosto” jogada pelas aparências da linguagem), que os treinos só regularizam o seu antecipado fracasso.

O assunto “fantasma”, segundo entende M. Guerrero, gira em torno do erro estratégico de treinar repetições (repertoriar, estabilizar padrões, construir arcabouços de materiais pré-conhecidos). Além desse diagnóstico, outro dado que M. Guerrero introduz na citação (de suma importância) é que se os padrões de movimento são um conjunto de fixações que acabam em redundâncias, também os procedimentos operacionais (dispositivos) entram na lista do óbvio, do conhecido por frequência durante os treinos. Resumindo: nem repertório de registros, nem dispositivos para dinamizar esses registros estão salvos discursivamente; todos se anulam sistematicamente por se repetir na ausência de genuína mudança de hábito.

Logo de apresentado esse panorama-base, a dissertação de Mara Guerrero experimenta uma curiosa mudança de perspectiva:

Mesmo o impulso inicial, gerador de instabilidade sobre os hábitos, pode ser reconhecido e regularizado em seu instante desestabilizador. Este reconhecimento de instabilidades se consolida em ‘hábitos de mudança de hábitos’ como prontidões adaptativas. (...) Desse modo, é necessário que as instabilidades sejam maximamente reconhecidas, para identificar momentos potenciais à mudança de hábitos, e consolidar um ‘repertório’ de hábitos de mudança de hábitos. Isso só é possível, neste grau de percepção, com treinos recorrentes. (...) Se a escolha está na busca pela variação de modos do corpo se mover é preciso ter amplo repertório de ações e sempre visitar diversas possibilidades para que algumas de suas tendências não caiam no esmaecimento. Caso não haja essa prática acaba-se por incidir sempre nas mesmas tendências, deixando que os arranjos compositivos se organizem de forma regular, sem mudanças de hábitos: as supostas novidades. (...) As potenciais modificações de hábitos ocorrem em tempo-real, seja pelas: 1. associações por semelhança, 2. por contiguidade ou, 3. ação bruta. (GUERRERO, 2008, pag. 60 a 62).

A escrita de M. Guerrero se desloca entre extremos que operam provocações conceituais e metodológicas: agora repetir, repertoriar e assegurar regularmente o treino voltam a ser valores positivos. Então, qual seria a diferença com os tópicos antes denunciados? No fundo, a pesquisa consiste num “viés”, numa dobra direcionada sobre aquilo que deve ser treinado: a autora utiliza os velhos pressupostos para desviá-los em direção às possibilidades não-ingênuas de mudança de hábitos.

O que merece ser atendido, segundo M. Guerrero, são os instantes de desestabilização, das “prontidões adaptativas” que potenciem as mudanças de hábitos. Elas sim podem (e devem) ser estabilizadas logo após serem reconhecidas para construir outro tipo de repertório: um repertório de mudança-de-hábitos. Partindo de que as mudanças se tornam mais tarde novos hábitos estabilizados (evidentemente mais complexos e ambíguos), o que M. Guerrero propõe é um paradoxo procedimental: habituar-nos a mudar de hábitos (padrões de mudança de padrões; “re patterning”, em inglês). Estaríamos na “outra face da mesma moeda”; agora o que se repete são os padrões de “contra-repetição” (um paradoxo captado e adotado por M. Guerrero).

Um sistema que não fosse capaz de absorver situações de instabilidade acabaria ameaçando a própria estabilidade. Conseqüentemente, a lógica é a “tradicional”: trata-se de repassar e ampliar o repertório (agora de hábitos de mudança) por meio do treino regular e sistêmico. M. Guerrero descarta a postura que se opõe ao treinamento, pois com ela só se consegue que as aparentes novidades não sejam mais que uma recorrência de tendências não reconhecidas (uma “ideia emprestada” de Lisa Nelson).

3.1.2. Um diálogo crítico com as “poéticas do catastrófal”

Depois de ter apresentado os eixos que norteiam a pesquisa de M. Guerrero, vamos elaborar algumas observações que nos permitam dialogar com a concepção da autora - e que nos permitam ao longo da segunda parte deste capítulo retomá-los para pensar as coordenadas do composicional em improvisação: como seria edificar uma poética do improvisado onde a porcentagem de instabilidades abarcasse o 100% do tempo discursivo? Uma primeira observação indica que se aquilo que se repete consiste numa ubiquidade permanente, num renovado “estado de instabilidades”, o que acabamos tendo como construto é um chão poético móvel: uma poética errática, um “vagabundeio sintático”.

Uma imagem/metáfora que permitiria ilustrar esta linha de busca poderia ser a de uma “poética do catastrófal”: um avanço pela via negativa do discurso onde só se repitem instâncias, chances, advertências instintivas de instabilidades. Curiosamente, em M. Guerrero não se faz menção ao contraste nem à justaposição forçada como alternativas válidas para desencadear mudança de hábitos [53].

Por que a improvisação não deveria incluir repetições? Que falta de conveniência se observa no repasso pelos repertórios baseados em registros pré-estabelecidos (no jazz, isso recebe o nome de “patterns”)? Por que esse panorama do repetível/conhecido não teria que integrar o “estado discursivo”? Por que não disponibilizar de uma livre-combinatória, horizontal e lacônica, de marcações (scores), arquiteturas, comandos, trajetos? Concordamos com a autora sobre o perigo que representa a instalação do redundante enquanto se circula indefinidamente por repertórios e acordos prévios. Mas, como convocar a novidade/surpresa se o chão da improvisação só inclui repertórios do instável para acionar escolhas compositivas? Como associar além de estratégias para “catastrofar” o discurso?

O problema que advertimos sobre as poéticas que enfatizam o instável, acidental, incontrolado, caótico, im-permanente, lábil, errático, etc, é que também estas funcionam sobre uma base redundante - na medida em que repetem mecanismos treinados para esses objetivos. Dentro do renovadamente mutável/instável: que lugar existe para os “desertos” discursivos? Que espaço é destinado para o mero prazer vivencial do repasso pelo conhecido? Que chances têm os repertórios treinados, para que estes adicionem acumulações e aumentem as intensidades (um discurso “aquecido” pela reaparição de materiais)? Que lugar ocupa a “humana redundância” que afirme positivamente a variação metonímica?

Temos a impressão que o radical posicionamento, favorável ao exclusivo avanço discursivo sobre a base do “mutável”, pode perturbar (ou bloquear) o orgânico balanço entre o conhecido/desconhecido, estável/instável, consciente/inconsciente que se negocia a cada passo. Pode, organicamente, ser efetivado um discurso de permanentes instabilidades? O que permanece neste tipo de (hipotética) im-permanência?

[53] Robert Ellis Dunn (1928-1996) foi um músico emblemático da história da performance norte-americana que impulsionou o contraste como meio compositivo. Em 1962 partilhou das performances da Memorial Judson Church, cujo desempenho marca o início de uma nova era na dança moderna baseada em métodos não tradicionais de abordar coreografia e performance - especificamente em relação ao uso da improvisação. Trata-se de pensar o discursivo como um trajeto que faz evidentes as distinções por oposição: “não sabemos como articular os materiais até submetê-los a justaposições”. Para R. Dunn, o improvisado é problematizado após do treinamento, quando assume vieses composicionais, e é avaliado à luz da sua eficácia: tem que surpreender tanto ao próprio performer quanto a quem o observa. A surpresa, como chave estética, equivale à construção de um discurso articulado por contrastes que desencadeie um grau de fascínio, de curiosidade segundo as emergências que se associam repentinamente.

Além da rigorosa pesquisa desenvolvida por Mara Guerrero pode-se observar certo “charme” artístico/intelectual em torno das poéticas do “permanente instável” (estados de “acaso cênico”, esperas de “genuína mudança”, etc). Um problema frequente nas encenações destas poéticas (completamente legítimas, por outro lado) é que, enquanto se postulam como estéticas do anti-redundante (se achando por fora de comportamentos habitados) são comumente exibidas com alto grau de redundância: se repetem no interior das errâncias sintáticas e formais; parecem se movimentar em torno de um assunto que nunca chega/começa a edificar-se.

3.2. IMPROVISAZÃO COMO EXERCÍCIO DE LIVRE-ASSOCIAÇÃO

A segunda parte deste capítulo retoma a ideia de tempo articulado, apresentada no começo da escrita para definir os caracteres linguísticos do fluxo improvisatório. A partir dela, o mecanismo livre-associativo que iremos observar passa a ser compreendido como um exercício que vai interligando as partículas que tecem o discurso em andamento. O composicional em improvisação refere aos desafios que o intérprete/improvisador empreende para conseguir se “orientar” no interior de uma trama estriada, reticulada, e exercer suas escolhas desde as trajetórias de um fluxo estruturado por múltiplas variáveis.

A “composição em Tempo-Real”, ou como nós preferimos conceituar, “uma improvisação com relevância compositiva”, se apresenta como uma “vontade de escritura instantânea” que traz para o campo da improvisação-dança as estratégias herdadas da tradição compositivo-escritural. Um desafio de segundo grau, consistente em atingir a pregnância discursiva de uma composição em lapsos de tempo imanente, passa a formar parte das atribuições da linguagem improvisatória. No contexto desses novos desafios, o estabelecimento de uma negociação sutil entre a adoção de maiores complexidades e a manutenção de uma organicidade-base que segure o “frescor” das escolhas, marca as tensões perceptuais e mnêmicas que esse exercício pressupõe.

Para esmiuçar com maior riqueza dentro dos procedimentos utilizados na composição instantânea em dança, levaremos a atenção para aqueles procedimentos que frequentemente são utilizados na composição musical - uma linguagem cujos meios de análise são rigorosamente sintáticos. A noção de “textura” e a evolução sincrônico/diacrônica entre camadas de parâmetros nos permitirão repensar os desafios análogos que a dança enfrenta. O outro campo disciplinar a partir do qual inferimos o traslado de estruturas sintático-gramaticais, provém da

linguística/semiótica; a figura da metonímia e as associações discursivas efetuadas à distancia possibilitaram descrever alguns dos tópicos implicados nessa lógica do composicional.

3.2.1. Relacionamento fluido entre as partículas de uma linguagem articulada

A “metonímia” (em grego meth + onomázein: nome-além, mudar o nome de, trãs-nominar) é um fenômeno de mudança semântica pelo qual uma coisa ou ideia é designada com o nome de outra - usando alguma relação semântica preexistente. Dois exemplos didáticos seriam: trocar a matéria pelo objeto de referência (dizer “a tela” no lugar do quadro pictórico), o nome do artista pelo objeto (dizer “um Picasso”).

A figura da metonímia teve diversas abordagens no campo dos estudos relacionados à linguística, psicolinguística aplicada e semiótica; Roman Jakobson oferece uma explicação clara e concisa da relação entre metonímia e metáfora (guiada pela Teoria Estruturalista de Ferdinand de Saussure) onde a metáfora seria um exagero da metonímia. James Frazer, pela sua parte, concebeu a metonímia como uma “magia contagiosa” (assimilação por empatia, radiação) e à metáfora como uma “magia homeopática ou imitativa” (mimese gestáltica do gesto). R. Jakobson também sugeriu que os processos do inconsciente, descritos por Sigmund Freud como uma ação de deslocamento e condensação, podem ser equiparados à metonímia e metáfora respectivamente. Reunindo os dados: o metonímico estaria ligado a uma resolução temporal/sucessiva e o metafórico a uma resolução a-temporal/simultânea.

Para descrever as relações que o metonímico/metafórico estabelece com algumas formas de representação no campo das artes, revisaremos sucessivamente algumas passagens referidas ao tema, contéudas no livro “Postmodernism” de Richard Appignanesi:

(...) Que aprendemos disso? Que por trás da metáfora e da metonímia existem duas formas de pensamento opostas de atividade mental. A crítica clássica literária sempre as considerou como figuras semelhantes, mas são opostas. A consequência são discursos extensos nos quais predomina uma ou outra ordem: a pintura simbolista, a poesia lírica, seguem uma ordem metafórica, são paradigmas que procedem por substituição/equivalências; a montagem cinematográfica, a prosa do romance, a crônica jornalística seguem a ordem metonímica, são sintagmas por relações de combinação linear, contiguas. (APPIGNANESI, 1995, pag. 62 e 63)

A figura retórica da “metalepse” (em grego: participação) é um tipo estendido de metonímia, um tratamento dos nexos temporais do discurso que alcançam um grau exponencial de

desenvolvimento. Neste sentido, o termo pode ser compreendido como um “tropo aplicado às metonímias” em curso: o deslocamento de um significante para outro significante cujas correspondências morfológicas se dão a maior distância. A metalepse foi majoritariamente aplicada no campo da retórica visual e cênica como um tipo de variação/quebra da lógica discursiva: “uma personagem começa uma frase em um lugar e uma personagem diferente termina essa frase em outro lugar e tempo”. O salto repentino de um nível narrativo para outro é um caso de metalepse virtual: “uma personagem está assistindo televisão em um cenário de ficção e a pessoa que apresenta o noticiário fala explicitamente para essa personagem - lhe reconhecendo por trás da tela”.

O conceito de “tropo” (mencionado na descrição do parágrafo anterior) traz uma relação tanto com procedimentos de montagem semântica quanto com uma ordem sintático/gramatical do discurso. Trata-se de interpolações ou incrustações dentro de uma frase, de tal forma que a frase receba agregações de materiais vizinhos externos (expandindo sua largura), substituições de fragmentos originais (tirando partes para colocar outras) ou inclusões (adicionando camadas de material ao material pré-existente). “Tropear” é uma forma de variar por intervenção/ocupação do espaço discursivo.

Para nos aprofundar na linha de análise que estamos empreendendo, vamos focar temporariamente na comparação entre estruturas da linguagem leito-escritural e as estruturas da linguagem musical que podem ser transpostas à linguagem do movimento. Nos séculos XII e XIII, a incipiente polifonia (trabalhada a partir de uma linha de “discantus” superposta ao canto gregoriano obrigado) se viu grandemente enriquecida com a aparição dos “tropos”: se colavam textos sobre as vocalizações ou se incrustavam linhas monódicas ornamentais que suspendiam o discantus (uma espécie de parêntese temporal até o tropo acabar). “L’Arte di Tropare” (arte de tropear), por efeito das curiosas relações entre os intervalos que disparavam essas montagens, revelou associações no interior do campo de profundidade sonora que derivaram na multiplicação dos experimentos polifônicos (eles fizeram nascer a Arte da Polifonia, cristalizada logo nos sistemas de composição do “contraponto imitativo” e do “sistema harmônico-tonal”).

Para ter uma perspectiva sobre os desafios que supõe a transposição de estruturas entre diversas linguagens, R. Appignanesi descreve as aplicações que os modelos linguísticos experimentaram ao estudar os diversos sistemas convencionais da cultura:

A ordem binária de F. de Saussure e R. Jakobson tem aplicações que estendem o 'texto' para outros discursos. O campo da Semiologia tem a sua raiz etimológica no grego 'semeion': marca, signo, sinal. (...) um sistema de signos que a Linguística Estrutural propõe como parte da Semiologia, ao estudar os diversos sistemas convencionais da cultura. (...) A linguística se levanta como modelo, pois a natureza arbitrária e convencional da linguagem é clara: o sentido de uma expressão pode parecer evidente, mas sempre se apoia em convenções. (...) A Linguística Estrutural evitou o erro histórico de achar que os signos aparentemente naturais possuam sentido intrínseco, essencial. (APPIGNANESI, 1995, pag. 64)

Apesar das complicadas tentativas de transpor as estruturas da linguagem oral/escrita para a sintaxe musical (a música é uma linguagem que se pensa no plano único das relações entre significantes sonoros), podemos conjecturar que o procedimento básico para induzir variações entre motivos, períodos e secções sonoras é do tipo "metonímico". O fato de criar ligações entre materiais sonoros remetendo-se aos períodos de tempo que os afastam e os reúnem, indica que o trabalho associativo para fazer evolucionar o discurso musical (chamado comumente "variação") tem a ver com o contato entre distâncias. As propriedades que os materiais sonoros apresentam, oferecem um campo de associações segundo ordens de afinidade formal/estrutural; a capacidade de enxergar dentro do eixo temporal o possível ir e vir entre os materiais cria a trama do desenvolvimento: um "amassado" de evoluções discursivas por princípios de vizinhança.

As distâncias que vinculam a diversidade de materiais sonoros são de proporções variáveis, de forma tal que as escolhas compositivas podem criar diversos tipos de nexos lógicos - tanto evidentes quanto curiosos, exóticos ou arbitrários: a parábola que mede as distâncias do campo associativo é mutável, e nos revela que esses materiais estão articulando significativamente o continuum temporal. Os desenvolvimentos compositivo/sonoros (característicos das "Variações sobre um tema" ou do desenvolvimento da "Sonata", após ter apresentado os temas A e B) provêm dos nexos associativos entre registros/marcas que se disponibilizam a maior ou menor distância dentro do eixo temporal. Os procedimentos de montagem que são escolhidos para alterar a lógica linear enriquecem o discurso segundo vão substituindo, adicionando, incluindo, aumentando os materiais (nos remetem ao velho "Arte di Tropare").

Assim como a metonímia/metalepse tende a se relacionar com as retro-curvaturas temporais do desenvolvimento, a metáfora (a-semântica em música) poderia ser análoga às estruturas equivalentes entre materiais sonoros: traços de afinidade que possibilitam reuni-los sincronicamente no eixo vertical de parentescos. A pluralidade de materiais que circulam numa composição musical (motivos, estruturas harmônicas, células rítmicas, localização de tessituras, etc)

engatilha um sistema de possíveis combinações, atendendo às características formais dos mesmos. Desse modo, os tipos de variação possíveis se repartem porcentualmente entre as retro-curvaturas temporais (eixo metonímico) e as montagens sincrônicas (eixo metafórico). Tanto num eixo quanto no outro, o que se associa são índices de afinidade de maior ou menor magnitude, elementos que possibilitam uma relação. O resultado geral é uma trama de associações “oblíquas”, uma combinatória bi-axial exercida sobre materiais/registros postos em contato. [54]

Para se referir ao cruzamento “bi-axial” dos eixos diacrônico (sintagma) e sincrônico (paradigma) na construção de uma “retórica do corpo”, Jorge Glusberg (1987) em “A Arte da Performance”, descreve as complexidades discursivas implicadas entendendo que: uma nova retórica do corpo não foi até agora sequer classificada, e deve ser desenvolvida mesmo que resulte - comparada com a retórica linguística (verbal/escritural)- um espetáculo restrito. Enquanto o sintagma discursivo é linear (F. de Saussure) e temporal, o programa gestual e a sucessão de comportamentos de uma experiência de performance exige que se leve em conta outra dimensão: a simultaneidade e a sincronia junto à diacronia das ações. Isso nos leva a concluir que a performance é somente a ponta de um complexo processo de sintagmas relacionados de tal forma que não se compreende uma parte isolada das outras. O sintagma, composto por uma serie de programas gestuais interligados compõe uma forma de contiguidade que tem valor em si mesmo. Este enunciado, que soa paradoxal, converte meios em fins, as performances representam uma afirmação que é ao mesmo tempo surpreendente e fugaz.

Voltando para a questão da variação em música, corresponde dizer que o tempo musical, além de fático, é um tempo psico-perceptual, pois flutua nas ondulações “semânticas” que a metonímia lhe impõe. Funciona como uma rede de ressonâncias entre caracteres morfológicos do som segundo operações de associação entre partículas discretas do discurso. Contraindo e

[54] A chamada combinação “oblíqua” é um conceito idealizado pelo autor da presente dissertação. Com ele quer se figurar um tipo de resultante associativa que reúne, num único eixo temporal/simultâneo, as escolhas diacrônicas e sincrônicas (sintagmas/paradigmas). Essa junção pode ser observada como operação habitual nos processos de composição: assim como conectamos materiais dentro de um mesmo eixo temporal (metonímico, por exemplo), logo conectamos materiais entre eixos propriamente. Um exemplo musical poderia ser localizado no tecido do rítmico com o harmônico; um exemplo mais complexo se verifica na superposição contrapontística de varias linhas que transpõem o motivo de uma fuga.

expandindo o tempo, as distâncias longitudinais e verticais entre as partículas sonoras são postas em fruição segundo lógicas que podem se ouvir como mais “líricas”, “rústicas”, “cantáveis”, “rítmicas”, etc. Em qualquer caso, o ponto de partida para essas “associações oblíquas” acontecerem é uma temporalidade articulada, pontuada por materiais discretos. Cada poética (ou estilística musical) criou seus repertórios de materiais/registros, os padronizou, contornou estilisticamente e os apresentou sucessivamente. Logo os “variou”.

Entre a combinação literal dos elementos de um discurso e a sua “variação” existe uma diferença qualitativa na ordem do procedimental. Enquanto a primeira distribui, a segunda cria uma “terceira instância associativa” (retomando o conceito de variação por “insight”) que introduz certa torção no interior dos elementos combinados: certa fruição semântica, certa consequência incontrolada que devêm no interior do discurso. Ao “fazer falar” dois ou mais materiais postos em contato e liberá-los à potência contida em cada um deles, essa fruição acrescenta uma terceira força emergente, fonte da surpresa, do inédito. Neste sentido, associar termos de um discurso consiste em submetê-los a “se revelar” a partir da potencialidade contida em cada “voz” (inclusive se a resultante se manifestar por fora do esperado).

Não deve passar despercebido que a magnitude do emergente (na fruição entre essas potencialidades) será tanto maior quando o nexos achado entre ambas seja mais distante. A história da música, neste caso, dá conta dessa captação gradual dos traços estruturais entre materiais temáticos: toda vez que ela conseguiu reunir temporalmente os materiais ao longo dos desenvolvimentos, os girou morfologicamente à maneira de um poliedro que admite ser reformatado [55]. No fundo, este foi o grande achado dos surrealistas: ter observado que o “sentido” se disparava em resultantes insólitas (até o curso lógico se perder) quando eram postos a dialogar elementos/fragmentos do discurso posicionados à distancia. A estética do “assemblage” (montagem por justaposição) não fala de outra coisa: “um telefone + uma lagosta” (assemblage de Salvador Dalí) dispara um sentido que nos sugestiona e instiga, mas justamente porque escapa indefinidamente.

[55] Um exemplo dessa progressão histórica se observa na evolução do “desenvolvimento” da Sonata Clássica (século XVIII) para a Sonata Romântica (século XIX).

O ensaísta e encenador teatral paulista, Renato Cohen, reflete sobre a lógica compositiva do “Collage” (colagem) segundo os modos de estabelecer nexos associativos para o/os objetos:

Esse estranhamento tem pelo menos duas funções: uma, como idealizada pelo Brecht, é a de, ao ‘destacar’ um objeto do seu contexto original, forçar uma melhor observação do objeto. A segunda, mais próxima dos surrealistas (principalmente na linha patafísica) é a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função inicialmente definida. (...) A utilização da ‘Collage’ na performance resgata, dessa forma, no ato de criação, através do processo de livre-associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego. (...) Entra-se, com esse processo, na linha da pintura automática dos surrealistas, da prosa automática dos escritores beats (solta, sem preocupação estilística), da improvisação bop dos jazzistas. (COHEN, 1987, pag. 61 e 62)

Toda vez que aquilo que se “metonimiza” e “metaforiza” combina várias camadas de agenciamentos, se criam múltiplas associações paradigmático/sintagmáticas - de fato, isso é o que ocorre a cada momento numa partitura musical, uma coreografia, uma composição visual ou em qualquer “Graphos” escritural. Os procedimentos de contração/expansão sobre o eixo da temporalidade cria um tipo de “amassado associativo” que impulsiona recorrentemente as novas tramas relacionais entre os materiais. Associar, pois, seria o livre-exercício de induzir derivações sígnico-semânticas. Para isso, é preciso reconhecer previamente os caracteres performativos (formais) da estrutura dos materiais/ registros/ partículas que serão logo submetidos à cadeia de associações.

Jorge Glusberg ilustra a mobilidade das derivações sígnico/semânticas que operam dentro da lógica da performance à luz das variações que este “sistema de combinações” produz:

Contudo, os signos da performance além de móveis são diferentes. A mobilidade pode aludir a um sistema idêntico a ele próprio com a salvaguarda que as combinações variem, sem haver variação do próprio sistema combinatório. Nas performances, o sistema combinatório também varia, e esse é o ponto decisivo. Não há uma bateria de significações de onde saiam todos os discursos. (...) devemos ter em conta que o discurso do corpo se forma (...) a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem o sintagma. (...) nas performances não existe tal fechamento: o paradigma é aberto. Ao atuar o performer cria; e nesse sentido, enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática. Em outras palavras, a mensagem enriquece o código. Mais ainda, o performer trabalha não com um único código, mas com vários códigos ao mesmo tempo; estes códigos (que também são governados, obviamente, pela mobilidade e mudança permanente) determinarão na sua interação, as possibilidades combinatórias, que adquirem uma forma parabólica. (GLUSBERG, 1987, pag. 77 e 78)

3.2.2. Resolver com “frescor” num território pontuado por repertórios e dispositivos

Que aspectos da práxis e da linguagem da improvisação encontram-se pré-estabelecidos, disponíveis para ser encadeados em metonímias? Qual é o repertório de agenciamentos que possibilitam a montagem associativa? Para responder estas perguntas, vamos inventariar a série de níveis que estariam implicados no discurso do improvisado em movimento:

1. Os circuitos mnêmicos suficientemente estabilizados. Trata-se de hábitos de movimento/condução assimilados por repetição: padrões, “patterns”, estruturas moldadas por recorrência e circunscrição gestáltica.
2. As variáveis ou coordenadas. Associadas aos “fades” do modelo consola/mesa de áudio-luz, são também os “parâmetros” da programação de sistemas. Estes múltiplos parâmetros organizam a trama linguística em eixos composicionais, criam a grade que permite visualizar os cruzamentos dos eixos paradigmático/sintagmático.
3. As estruturas. A diferença da “forma” - que em música é a performance temporal que assumem as escolhas associativas - a estrutura é a-priorística: uma matriz que contém uma disposição de ferramentas prontas para ser operadas (um antes-do-tempo composicional). Trata-se de combinações potenciais prontas para ser executadas segundo o plano conteúdo nelas. Acaso, as duas mais relevantes para a composição cênica sejam as arquiteturas espaciais e as matrizes rítmicas que distribuem as durações.
4. As regras. Na nossa escrita, elas são sinônimo de dispositivos operacionais: comandos, consignas, instruções que desencadeiam os “jogos de tabuleiro”. Trata-se das estratégias procedimentais que veiculam o material (a “matéria prima”).
5. O roteiro. Conhecido como “Story Board” (diário de bordo) na poética do Work in Progress, é o mapa de ações, a bússola que contextualiza as escolhas. Em virtude da existência de um roteiro, se estabelece um por-fora/por-dentro da poética em curso: um limite à infinidade de associações possíveis. A definição dessas trajetórias espaço/temporais contém as futuras significações derivadas dos deslocamentos de um significante para outro.

O inventário antes apresentado é apenas um esquema, uma redução conceitual que nos proporciona uma ideia geral do que está em jogo na hora de compor em tempo-real. Esse esquema responde a uma disposição virtual organizada em camadas: um relato distribuído entre níveis que evoluem paralelamente e entre os quais se desloca o fluxo de livre-associações. A imagem resultante se assemelha a uma rede de pontos móveis que são “beliscados” entre uma camada e outra.

Em analogia com diversos sistemas de composição em música, as modalidades de composição em improvisação-dança podem contemplar diversas formas de distribuir essa rede de pontos entre as múltiplas camadas do discurso:

. Uma “monodia” seria uma progressão que modula uma única linha de avanço. Trata-se de um modo de orientar a percepção organizando-a através do mono-focal (uma coisa por vez), sem campo de profundidade: apenas uma continuidade fluida do foco principal.

. Uma “disposição harmônica” seria um tipo de evolução por blocos. Momentos de reunião de elementos que se recortam entre si para interligar duas ou mais camadas simultaneamente. O pensamento harmônico é “profundo” porque se inquieta com a concorrência múltipla de planos (uma percepção que organiza campos de profundidade).

. Um “contraponto” teria a ver com uma atenção direcionada para duas (ou mais) camadas simultaneamente, avaliando ponto-a-ponto como está sendo articulada a relação entre ambas. Trata-se de um pensamento temporal, sintagmático, mas distribuído em planos múltiplos. Um contraponto “a três vozes” leva às faculdades de atenção a ter que se desenvolver numa região limiar, sendo que as nossas percepções se vêm na necessidade de negociar, a cada passo, a quantidade de informação que decidem manter e aquela que precisam soltar.

. Um “cluster” (grupo) seria uma situação saturada pela excessiva concorrência de dados (procedentes de todas as camadas): um “ruído associativo”. Aliás, essa totalidade pode também estar manifestando um momento espontâneo - certa lucidez fulminante na qual o livre-associado explode e resulta possível habitar todo à vez. Próximo à catarse ou ao êxtase, um cluster é um paradigma total.

. Um “cânone” seria uma progressão retro-cursiva que lida, exclusivamente, com a metonímia. Um princípio de imitação (não necessariamente rígido) que se ocupa de retomar uma e outra vez um motivo/frase de movimento para imitá-lo. Os procedimentos auto-imitativos (“loops”, em inglês) têm um tipo de comportamento próprio dos avanços que parecem estar voltando sempre. Existem cânones literais, por derivação, por repetição segmentada, etc. [56]

Podemos agora retomar a questão do “frescor” (do “estar prontos”) que tínhamos interrogado antes. Steve Paxton, na entrevista que concedeu a Fernando Neder no ano 2010 na cidade de Rio de Janeiro, comenta sobre as dificuldades envolvidas no direcionamento pluri-focal com as quais lida a atenção do dançarino durante a improvisação:

Pegamos muita informação por contraste. Mas contrastes podem acontecer de outras maneiras. Não tem que ser sempre preto e branco. Não tem por que ser sempre duas coisas apenas. A composição através da qual aprendemos pode ser mais complexa. Mas, quando se torna complexa demais, ficamos confusos. No rolamento da hélice que fizemos hoje na aula (...) eu descrevi duas espirais movendo-se em direções diferentes ao mesmo tempo. São quatro coisas para pensar [duas direções + duas hélices]. Isso já é uma sobrecarga. (...) Eu acho que mais de três coisas nas nossas ações, na nossa consciência, no nosso estado ativo, é muito para lidar, demanda muita prática. (PAXTON, entrevista de NEDER 2010, Grifo nosso).

Como nos movimentar numa trama de múltiplas ordens discursivas nos mantendo soltos de corpo/mente? Como se vivencia essa tensão intrínseca? Como se lida com múltiplas camadas na hora de articulá-las associativamente? O ponto em discussão nos lembra, mais uma vez, sobre a diferença radical que existe entre compor e improvisar: se encontrar “fora do tempo”, no suspenso das especulações escriturais, leva a vantagem estratégica da perspectiva, da panorâmica que oferece uma partitura. No improviso, a composição deve ser resolvida “desde dentro” (acionando + se auto-observando sem separação temporal).

No livro “A invenção musical: ideias de história, forma e representação”, o ensaísta e crítico musical Federico Monjeau aponta sobre as conveniências/facilidades da perspectiva composicional resolvida através da escritura (elaboração de partituras), se comparadas à composição instantânea:

[56] Na história musical, a tradição imitativa se remonta aos “ricercare” renascentistas e culmina na “Arte da Fuga” de J.S. Bach. Aliás, toda uma reaparição do princípio imitativo advém com o “Dodecafonismo” Schönbergiano na década de 1930 e não se detém até o “Serialismo Integral” dos compositores pós-segunda guerra.

Existem motivos para duvidar das vantagens da composição imediata; entre outras razões, porque o primeiro que aparece como ocorrência num compositor, não sempre é interessante. O princípio de retro-alimentação entre partículas das estruturas, pelo qual a obra composta ‘toma a palavra’, entra em choque com o ideal da música sem mediações: em ausência da partitura escrita e seu correspondente intérprete executante. (MONJEAU, 2004, pag. 53)

Parece-nos importante destacar que em improvisação, na maioria das vezes, esse mosaico estratificado é vivido com ambiguidade, com contornos difusos e com interferências difíceis de controlar ao passar de uma camada para outra. A experiência vívida de estar resolvendo dentro de uma trama deve contemplar as “humanas limitações” perceptuais; uma economia “mole” deve acompanhar as escolhas, admitir índices de tolerância e mecanismos de soltura. A perda da prontidão seria o limite perceptual do autêntico improvisado: um afã pelo controle excessivo sobre as passagens entre camadas poderia bloquear a organicidade somática que disponibiliza os “insights”.

A importância que tem continuar a resolver organicamente indica que a experiência do improvisado reúne certa integridade (mesmo se a linha de escolhas demandasse um alto nível de controle consciente/analítico). A experiência associativa, ligada aos processos de composição em tempo-real, trabalha num campo integrado de percepções que se mantém conectada a um glossário de termos estabelecidos por meio da práxis. Este vocabulário-base estabelece os cimentos idiomáticos durante o improvisado, operando como uma plataforma elementar para encontrar-nos “prontos”. [57]

3.2.3. Possibilidades de continuar a improvisar entre coordenadas estreitas

As diversas tramas/texturas de composição que referimos até aqui ocorrem num campo “rachado” por variáveis, sulcado por camadas de “associações oblíquas” (cruzamentos entre os eixos sintagmático e paradigmático). A presença dessas variáveis estabelecem fronteiras; o improvisado sempre é livre no interior de um enquadre, e continua a livre-associar em virtude dele. As regras, assim como a mobilidade potencial contida na matriz das estruturas, estabelecem os índices para os possíveis deslocamentos.

Essas zonas demarcadas podem ter fronteiras moveis; por exemplo, oferecer um campo

[57] No item 1.1.2. do capítulo um temos detalhado o glossário de termos e metáforas ao qual faz referência o texto.

para a movimentação ampla (um espaço “tolerante” frente à exigência de maiores precisões). Interessa-nos, especialmente, a possibilidade contrária: o improviso continuar a livre-associar na estreiteza de micro-espacos de movimentação.

Fazer micro-escolhas que reúnam um alto grau de especificidade teria como correlato atingir índices de clareza formal nos desenvolvimentos. Estas definições “micro”, circunscritas ao mínimo, ao específico, têm a virtude de fazer visível o repertório de agenciamentos. Criar condições para o imanente se mostrar com clareza discursiva não é uma questão de pouca importante na linguagem da improvisação. Temos a impressão que este último assunto ainda é pouco reconhecido entre os improvisadores do movimento, toda vez que estes trabalham com estruturas ou scores: a restrição de fronteiras estabelecidas pelas regras/estruturas pode chegar a um grau mínimo, extremamente delimitado, sem que por isso o improviso desapareça (ou se veja constringido). A imagem continua a ser a “moldura com o centro vazio”, só que neste caso a moldura é diminuída ao máximo.

A construção de um campo de livre-associações poderia flutuar convenientemente entre acordos macro/micro para balançar opções. Serem criadas, por exemplo, zonas para a movimentação mais distendidas (com resultantes amplas) ou zonas bem específicas (com resultantes pontuais). As duas opções dialogam a partir da necessária organicidade-base:

Encontramo-nos no cansativo trabalho de inventariar o nosso instrumento: lograr a autonomia dos elementos combináveis na cena de um teatro físico. (...) Nossa dramaturgia consciente será tão complexa e sutil quanto nossa inteligência e sensibilidade. ‘Dramaturgia’ como mapeamento das mudanças dos elementos que compõem a curvatura da cena; como escolha sobre essas mudanças. (MAURIÑO, 2013, pag. 26. Trad. nossa)

3.2.4. A noção de textura/trama em música e o espaço poliédrico do Sistema Laban

A metáfora de um “campo rachado” por variáveis traz à tona o conceito de textura, próprio da análise na linguagem musical. Por se tratar de uma linguagem auto-referencial, a música tem se acostumado desde os inícios históricos a se pensar em termos estritamente gramaticais: tudo se compreende por meio de nexos significantes (no sentido literal):

A música apresenta uma ideia de história especialmente forte, sem dúvida. Assim o ditou a sua natureza auto-referencial: o objeto da música permanece dentro dos próprios contornos, o que não exclui a possibilidade de alguma dimensão representacional. (...) os compositores devem todo seu material aos outros compositores. A música não tem maiores objetos fora dela, pois as obras configuram toda a paisagem. (MONJEAU, 2004, pag. 29. Trad. nossa)

A textura não é um parâmetro para operar proceduralmente, nem uma estrutura que pré-determine combinações futuras: é a trama resultante das interações dinâmicas entre as camadas discursivas que evoluem temporalmente. Se a textura fosse a evolução dos tratamentos poéticos que o compositor dá ao conjunto dos materiais (e pudéssemos ver sua distribuição em períodos/seções/movimentos) estaríamos em presença da Forma Musical. A textura é menos que isso, é a performance que apresenta o multi-parametral em movimento: texturas clássicas em música poderiam ser a monodia, o contraponto imitativo, a homofonia (melodia acompanhada harmonicamente). O que importa para nossos fins, é que a textura resulta da forma específica de associar os elementos disponíveis num “mosaico”: certo desenho determinado pelo modo de “beliscar” entre camadas, de delimitar opções (entre as infinitas), de estabilizar os tratamentos entre elas. [Apêndice H]

Trazendo estes dados para o terreno próprio da linguagem do movimento, podemos encontrar um exemplo histórico da noção de trama/textura (mosaico multi-parametral dinâmico) nos caracteres do sistema idealizado por R. Laban [58]. O “Laban Movement Analysis” (ou LMA) é um caso paradigmático do pensamento moderno que conseguiu desmontar, por meio da análise, a infinidade de devaneios que o movimento é capaz de adotar (seja este improvisado ou não). A concepção reúne um grau de semelhança com a posição de Ferdinand de Saussure frente aos escorregamentos semânticos das práticas orais/escritas na língua: uma abordagem a-temporal do fenômeno, “estrutural”. No livro “O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas” (Ed. Annablume, 2006), Ciane Fernandes descreve o sistema como a reunião de:

. Corpo e/em Contraste: refere-se aos princípios e práticas somáticas desenvolvidas Irmgard Bartenieff (“Bartenieff Fundamentals”), Warren Lamb, Lisa Ullmann e Bonnie Bainbridge Cohen (BMC).

[58] A “Análise de Movimento Laban” (LMA) é um sistema que permite descrever, visualizar, interpretar e documentar todas as variedades do movimento humano. O sistema foi desenvolvido e expandido mais tarde pelos discípulos de R. Laban: Lisa Ullmann, Irmgard Bartenieff, Warren Lamb. Também conhecido como “Sistema Laban / Bartenieff”, o LMA proporciona uma abordagem multidisciplinar que incorpora as contribuições do estudo da anatomia, cinesiologia, psicologia, Labanotation (entre outros campos). Ele é um dos sistemas mais utilizados para a análise do movimento humano em bailarinos, atores, músicos, atletas, fisioterapeutas e terapeutas ocupacionais, psicoterapia, antropologia, saúde e bem-estar.

. Uma Eukinética: fatores de movimentação organizados segundo fluxo, peso, espaço, tempo. Estes podem ser modulados (exemplo: livre/contínuo, contido/controlado, etc) e combinados entre si a partir da reunião em duplas (peso + tempo) ou tríades (peso + tempo + fluxo).

. Uma plástica in-Forma: forma fluida, direcional, tridimensional, formas criadas no corpo.

. Uma Arquitetura de Espaços: Cinesfera do movimento, padrões axiais, Formas Cristalinas (tetraedro, octaedro, cubo, icosaedro, dodecaedro).

. Uma Corêutica: um campo para as associações corpo/expressividade/forma/espaço. Trata-se de escalas dimensionais que reúnem eixos de projeção dentro de cada forma cristalina (diagonais e planos); partituras coreográficas (referenciadas nos pontos espaciais das formas cristalinas); temas de Dinâmica e Transformação compositiva (interno/externo, esforço/recuperação, função/expressão, mobilidade/estabilidade).

Rudolf von Laban, simultaneamente, idealizou um sistema de escritura que lhe permitiu transcrever (pôr em perspectiva de análise) todas estas variações temporais/espaciais/dinâmicas numa partitura convencional: a “Labanotation” (no item 2 do audiovisual podem se ver partituras de Labanotation, assim como a pesquisa desenvolvida por um coletivo de dança indagando as possibilidades do “icosaedro”).

A impressão que esta profusão de coordenadas composicionais oferece, não se distancia - tanto no aspecto formal quanto no geracional - do trabalho analítico que Arnold Schönberg desenvolveu ao criar o “Serialismo Dodecafônico” (um sistema baseado na transposição de séries modulares de alturas) ou das investigações sobre a linguagem visual em Wassily Kandinsky (uma abstração geométrica cuja sintaxe se organiza a partir do desdobramento do ponto/linha/plano [59]). Também o funcionalismo do construtivismo russo ou a Escola da Bauhaus trabalharam nessa direção: suspender o empirismo lírico-expressivo e retornar para uma “folha zero” que interrogue a sintaxe desde dentro. Chega a se estabelecer, nesta lógica construtiva, toda uma genética de variáveis, uma genealogia formal dada pelo cruzamento de parâmetros:

As formas cristalinas: ao mover-se, o corpo desenha linhas e formas no espaço, como se ligasse pontos/linhas invisíveis. Sua ‘cinesfera’ passa a assumir diferentes formatos, as projeções do corpo constroem uma geometria como a dos cristais da rocha. Laban escolheu especialmente cinco figuras geométricas para estruturar princípios de movimento do corpo no espaço seguindo graus de complexidade

matemática: O tetraedro, o octaedro, o cubo, o icosaedro, o dodecaedro. Cada uma dessas figuras é um poliedro regular formando ângulos sólidos e sempre iguais entre si. Organizou sequências de pontos em cada forma cristalina, desenhou percursos ligando os diversos pontos dessas cinesferas geométricas. (...) Trata-se de um espaço como instrumento estimulador das potencialidades do corpo, serve como estrutura básica para desenvolver a consciência e discernimento de cada ponto. Aos poucos o dançarino começa a visualizar de forma nítida ao seu redor. Os pontos podem ser usados em combinações até mesmo misturando aqueles de diferentes formas cristalinas. (FERNANDES, 2006, pag. 190 e 191)

Encarando a questão da “complexidade” (entendida agora como a natural resultante dos cruzamentos numa trama multi-parametral em movimento), o livro “A Invenção Musical: ideias de história, forma e representação”, de Federico Monjeau [60], coloca o termo complexidade à luz da perspectiva histórica que o atravessa. O autor examina os pressupostos que fundamentam o termo e avança sobre uma hermenêutica que relativiza a pretendida hegemonia que liga complexidade a “progresso”. O assunto, sinteticamente exposto, tem a ver com: em que medida existe progresso em arte? Até que ponto o fundamento que pensa a história da arte como uma progressão contínua encontra na complexidade crescente sua episteme? Seriam os processos de acumulação/sedimentação, de uma época para outra, os que garantem a figura do progresso? Estes interrogantes caem em boa medida fora do nosso objeto de estudo; mesmo assim, recolocam conceitualmente a questão do associativo-multiparametral: é o aumento de complexidade uma consequência inevitável, toda vez que se compõe numa matriz estratificada por variáveis? A composição instantânea tem que se encaminhar necessariamente para um discurso que leve em conta cada vez mais elementos? A prática do improviso tem que exibir um progresso?

No livro ‘A evolução da música de Bach a Schönberg’, escrito por René Leibowitz em 1951, o autor tenta mostrar como a música compreendida entre ambos compositores transita do simples ao complexo. (...) Leibowitz permitiu esclarecer um mal entendido comum, segundo o qual a intrincada polifonia barroca de Bach seria mais complexa que a de Mozart ou Haydn. (...) Medir a complexidade de um estilo com a escala de outro, estaria na base do erro. (...) Às vezes esquecemos que distintos períodos musicais não só têm diferentes métodos, mas distintos objetivos. (pag. 27 e 28)

[59] No item 8 do audiovisual podem ser observadas as referências geométrico/arquiteturais que utiliza W. Forsythe, herdeiras da sua formação em LMA.

[60] Federico Monjeau é professor de Estética Musical da Universidade de Buenos Aires (UBA), assim como um membro do Conselho Consultivo da revista “Punto de Vista” e crítico de música do jornal “Clarín”. O livro “A Invenção Musical” é um estudo de caso da estética musical, estruturado em três partes correspondentes à noção de progresso musical, forma e representação no campo da música. Neste trabalho, o autor analisa o desenvolvimento histórico da música ocidental, segundo sua crescente complexidade e progresso dentro do sentido histórico. Com referências contínuas a A. Schönberg, fundador de uma nova concepção de linguagem pós-tonal, e outros escritores da pós Segunda Guerra, o autor reflete sobre a gestação de uma nova música que avança a partir de processos de ruptura estética.

Kuhn propõe pensar a possibilidade de um progresso acumulativo somente no interior de cada paradigma histórico/estilístico (...) a possibilidade de um progresso que não se desenvolva pela acumulação linear, mas por meio de revoluções; ou seja, de rupturas na cadeia de acontecimentos que formatam um campo. (MONJEAU, 2004, pag. 44. Trad. nossa) [Apêndice I]

Atendendo a citação anterior, podemos deduzir que a complexidade como processo que acumula/adiciona conexões tem uma vida descontínua. Se a hegemonia histórica de um paradigma se sustenta apenas durante períodos determinados (com data de início/fim), o que interessa para nossos fins terá a ver com: que evoluções do improvisto são possíveis dentro e entre estas complexidades do discurso? Partindo de que todo progresso é relativo e se produz unicamente dentro de cada paradigma, a chance que se abre para o improvisto é a de somar/incrementar graus de complexidade no interior desses “paradigmas” composicionais [61].

Por outro lado, nada nos obrigaria a seguir sempre adicionando. A progressão da composição instantânea pode contemplar des-continuidades, rupturas, des-compressões: alternâncias discursivas entre o simples/complexo. O conceito de “revolução” utilizado por Thomas Kuhn funciona, dentro do nosso contexto de análise, como sinônimo de derrubar, descontinuar, introduzir saltos. Essas estratégias de alternância podem, contudo, se desenvolver por transição e não apenas por justaposição. A questão sobre como se administra a progressão das complexidades adota, necessariamente, um viés semiológico: as complexidades são sinônimo de quantidade de informação em estado de rede.

Além da hermenêutica de Kuhn, importa-nos a ideia de que, dentro de certo período de tempo, uma composição instantânea é susceptível de incrementar e pormenorizar as variáveis em jogo: levar mais longe as descobertas sobre o complexo implicado na trama. Aliás, nada impede

[61] No livro “The Structure of Scientific Revolutions” (1962), Thomas Kuhn definiu um “paradigma científico” como: “realizações científicas universalmente reconhecidas que durante algum tempo fornecem problemas e soluções de modelo para uma comunidade de praticantes. (...) Trata-se de períodos alternados entre uma ciência normalizada (quando um modelo existente da realidade domina um período prolongado de incertezas) e instâncias de revolução (quando o modelo da própria realidade sofre uma mudança repentina, drástica)”. O termo “paradigma”, cunhado por T. Kuhn, transbordou seu uso original restrito ao campo disciplinar das ciências; nós transpomos sua aplicação em sentido análogo ao utilizado por F. Monjeau para a linguagem musical: ele permite descrever instâncias compositivas que formalizam texturas-padrão, períodos do discurso que se cristalizam a partir de um comportamento inter-parametral estabilizado. Numa análise histórico-estético de alcance maior, estes comportamentos são referidos geralmente em termos de “estilo”.

continuar a progredir na criação de outros tempos, outras texturas-padrão cuja complexidade seja de natureza divergente. Sempre temos a chance de organizar momentos/texturas por meio de novos procedimentos [62]:

A possibilidade de estender o conceito de complexidade para a ideia de uma gradativa diferenciação (...) sem dúvidas, faz justiça a ideia de progresso, tanto na produção quanto na percepção estética (...) Em palavras de Adorno, 'é inegável que a capacidade de diferenciar com fineza perceptual, da forma que seja, faz parte do domínio estético dos materiais'. É possível reconhecer uma diferenciação progressiva só dentro de marcos estilísticos ou aspectos específicos da organização musical. (...) nas obras de Giacinto Scelsi dos anos 50, as mínimas irregularidades rítmicas ou as microscópicas oscilações da altura sobre uma mesma nota, estabelecem contrariamente, a impossibilidade de estender aquela ideia de diferenciação progressiva. (MONJEAU, 2004, pag. 34 e 35. Trad. nossa)

A diferenciação perceptual progressiva, aplicada ao domínio estético dos materiais, apresenta características similares à de acumulação progressiva: a exacerbação dos índices de discriminação para articular e recombina os materiais só teria lugar no interior de marcos estilísticos delimitados. Com a variável da diferenciação crescente, a complexidade adota um novo rosto: a discriminação, a "discretização", a dissecação das arestas que um material/textura contém (e que não tinham sido percebidas antes).

As diferenciações perceptuais progressivas dentro das pesquisas somáticas do movimento são altamente significativas. Quase poderíamos dizer que consistem, principalmente, nisso: aguçar a percepção, continuar a ver, enxergar mais finamente. O valor epistemológico atribuído ao aumento de diferenciação perceptual não trabalha na direção "extensiva" dos processos de acumulação (aumentar indefinidamente essas diferenciações), mas compartilha com estes o incremento de intensidade resultante: uma tarefa de microscopia, micro-ótica, micro-escuta do movimento/corpo.

Federico Monjeau faz referência a outros subentendidos históricos ligados à ideia de complexidade e progresso. Temos preferido deter as opções entre as duas anteriores (processos de acumulação e aumento de diferenciação perceptual) para dar conta que a complexidade é uma consequência do trânsito pelos nexos comunicantes. O discurso consegue se articular

[62] "Às vezes esquecemos que distintos períodos musicais não só têm diferentes métodos, mas distintos objetivos" (MONJEAU, 2004, pag. 27)

semiologicamente pelas marcas que os diferentes registros exercem dentro da textura; assim, o nó da discussão sobre composição em tempo-real passa por: como abordar esses incrementos (sejam eles acumulações ou diferenciações)?

Problemas de ordem anímico (o improvisador se estressar com tantas variáveis a serem levadas em conta), quantitativo (consciência analítica requerida para resolver com muitos dados), mnêmico (lembrar as escolhas que foram tomadas em relação às novas), perceptual (enxergar cinestésicamente múltiplas camadas de ordenamento somático) lidam com as tensões próprias da criação “multi-relacional”. Achamos que uma linha de investigação que valorize e treine estes incrementos - levando em conta a construção de “paradigmas descontínuos” - é uma das chances mais potentes que a práxis da improvisação tem na sua mão.

Talvez sejam muitos os fatores que demoram ou esmaecem a riqueza contida na linguagem da improvisação: o mito do espontâneo, a utilização de marcos de orientação deliberadamente amplos ou laxos, os discursos pseudoestéticos que desprezam o exercício da análise aplicada, a rejeição frente aos índices que orientam a consciência composicional (em favor de delegar à subconsciência a resolução dos processos), a ausência de um treino focado na criação de repertórios (preocupados pela incidência negativa dos hábitos), ou simplesmente o desconhecimento sobre o composicional implicado na prática do improviso.

Parece-nos digno de ser sublinhado que a entrada em níveis de complexidade faz parte das atribuições da linguagem da improvisação (“composição instantânea”). Seu enriquecimento discursivo, a priori, não reconhece limites - ela poderia continuar a progredir em graus crescentes de complexidade. O mecanismo que inter-liga os nexos associativos consiste num exercício cinestésico e mnêmico; este exercício, dentro da nossa escrita, é conceituado através do termo “livre-associação”.

3.2.5. O alcance do simples e espontâneo como questão: antes ou depois da complexidade?

Revisando o espontâneo como pretendido ápice, âmago ou clímax do momento improvisado, corresponde que interroguemos a localização possível do seu advento. Tínhamos comentado, durante a análise da dissertação de Mara Guerrero, que para a autora (se

referenciando na teoria linguística de Charles Peirce) ser espontâneo não é um mito, é um possível concreto - mas lábil.

O assunto gira sobre se: é possível acessar um estado de livres conexões espontâneas antes de ter transitado os nexos associativos que tramam a composição? Pode emergir uma lucidez espontânea sem ter incorporado previamente os nexos relacionais? Frente a estes interrogantes, parece-nos pertinente advertir que o espontâneo (assim como qualquer outra forma de “fulgurante lucidez”) consiste num mecanismo. Esse mecanismo tem a ver com a somatória extensa de procedimentos que promovem e estabilizam conexões, e elas não emergem sem um trânsito suficiente pelos sentidos, percepções e representações mnêmicas: o espontâneo é uma “disparada hiper-lúcida” de todo aquilo que chegou a ser ativado no organismo.

Nesta linha de apreciações, o espontâneo se des-mitifica; deixa de pertencer ao límbico-libertário, a todo aquilo que nos inspira, que desce sobre nós como recompensa pela livre-disposição corporal e mental. Ele passa a ser um modo de dialogar com as escolhas, mas um modo sofisticado, excepcional, e tardio: um achado que advém com a maturidade.

Teríamos que observar especularmente o alcance do espontâneo junto ao alcance do “simples”, e interrogar se eles pertencem ao mesmo mundo de realizações estéticas. O que parece reunir os termos é sua contraposição estratégica às realizações por meio da complexidade: nenhum dos dois encontra-se submetido à tensão do complexo. Falamos anteriormente sobre a descontinuidade dos paradigmas e sobre a conveniência de um discurso que contemple saltos e transições entre o simples/complexo. Parece claro que, em termos estéticos, o simples é o alcance do significativo por meios econômicos: arte “maior”. Da mesma forma, chegar a ser espontâneos pode constituir um horizonte último para quem compõe. O problema, então, continua a ser: como se chega até esse tipo de conexão psico-perceptual? Como atingir esses estados de espontânea-associação e penetrante poesia do simples?

No texto “Não escrevo sem luz artificial”, Jaques Derrida (1999) comenta sua participação junto ao arquiteto Heinsman no projeto “Espaço Jardim” - para o qual foi convidado a refletir conjuntamente e a desenhar o espaço-:

(...) ele imaginou uma multiplicidade de camadas de extratos que podem se parecer a extratos de memórias. O conjunto é uma espécie de palimpsesto, onde camadas de projetos se superpõem sem que um seja mais fundamental ou fundador que outro. Heinsman propõe a metáfora do palimpsesto, das inscrições

superpostas. (...) Um dos motivos principais na criação do ‘Espaço Jardim’ é que os visitantes não só conheçam um lugar de passeio senão que eles possam cruzá-lo, ter uma experiência do lugar: uma participação, uma intervenção por parte do leitor-visitante-colaborador. Trata-se de pensar no passo, no passeio do visitante: por onde vai passar? O que o convida a fazer? O que lhe dá liberdade para fazer? (DERRIDA, 1999, pag. 145 e 146. Trad. nossa)

A partir dos conceitos “palimpsesto”, “passo e passeio”, “inscrições superpostas”, “multiplicidade de camadas”, J. Derrida nos reconduz para o problema das texturas: um tecido ordenado em substratos interpenetráveis por associação. A imagem de um “passeante” que deve decidir como atravessa, como define as escolhas para completar a “obra em movimento”, como disponibiliza suas liberdades (oferecidas pelo projeto arquitetônico), podem nos proporcionar uma ideia sobre as questões envolvidas entre simplicidade e espontaneidade. A ênfase posta no treinamento, na frequência dos agenciamentos e suas correlações, parece-nos capital para o espontâneo/simples se desencadear. Essa ênfase (observável na dinâmica das “Operações Cênicas” propostas por D. Mauriño) indica que o simples/espontâneo advém como corolário de uma energética posta em movimento.

Chegados a este ponto, o mecanismo livre-associativo estaria ligado a uma disponibilidade somática (senso-perceptual e mnêmica) que se atualiza na recorrência dos nexos conectivos. Não é apenas “outro modo” de associar, confrontado às associações ordinárias: é uma mesma energética conectiva que aumenta seu raio de ação à medida que vai incorporando modos de percorrer interiormente a trama. Assim, é habitual durante as explorações em improvisação, levar um registro pessoal da magnitude e da qualidade associativa que se dispõe a cada momento - sendo que essas magnitudes estão submetidas a variações.

Toda vez que uma persistência temporal/consciente sobre essa energética conectiva é alcançada, o incremento de intensidades pode produzir uma inflação significativa sobre o campo associativo do sujeito. A chegada até esse estágio faz com que o livre-associado alcance um nível de intensidade tal, que seja descrito como se tratando de “respostas espontâneas”, genuínas, cheias de frescor, etc. [Apêndice J]

3.2.6. Uma hipótese: a maior instabilidade vem das conexões flutuantes/fulgurantes do livre-associado

À luz do percorrido, vamos fazer uma breve revisão do conceito de improvisação observando: aquilo que envolve a prática, os fatores que determinam a localização do improviso como objeto, a propriedade que permite falar legitimamente de um momento improvisatório.

As advertências de M. Guerrero sobre os riscos de “treinar hábitos” mostraram como, para a autora, a improvisação-dança equivale a uma instância continua de mudanças; ou seja, idealiza a propriedade do improvisatório como momento de ruptura com o conhecido. Trata-se de poéticas da “quebra” que enfatizam a supressão do habituado em favor do instante-mudança. O interesse das pesquisas centradas no volúvel, precário, instável do discurso tendem a localizar a propriedade do improviso num território extra-ordinário, in-habitual, in-frequente da práxis. Expressado em termos hiperbólicos, trata-se de registros que se organizam por-fora da nossa “humana percepção”: o “catastrofal” pressupõe uma condição para o improviso se ver legitimado.

Nossa perspectiva frente à questão é que se improvisa além das condições de permanente instabilidade. A improvisação tende a retornar às coordenadas do experiencial toda vez que um material está sendo indagado; em consequência, ocorre em condições muito mais abrangentes que na mera instabilidade discursiva: nosso encaminhamento conceitual e procedimental leva em conta os registros vívidos que os improvisadores experimentam na hora de indagar, e não se reduz às exceções das quebras emergentes.

O improviso, assim entendido, é antes que nada uma vivência marcada pelo empirismo, manchada pelo cunho do humano, envolvida (por extensão) em imprecisões, redundâncias, testes, rastros, aproximações. Nossa abordagem tenta incluir todas as fases convocadas por esse “experienciar”, pela memória de todo aquilo que se carrega, pela subjetividade ligada aos estados de conexão que vão se substituindo. Parece-nos digno de destaque que o improviso seja visto como uma experiência que não é privativa de algumas instâncias excepcionais; preferimos, pelo contrário, ser fiéis ao sem número de nuances envolvidas numa exploração abrangente, múltipla, inter-subjetiva, imaginal.

Improvisa-se:

. Durante a incorporação de registros/padrões e estruturas (mesmo se as estruturas constituem dispositivos pré-estabelecidos); qualquer incorporação inclui uma dinâmica de acerto/erro que envolve imanências, testes.

. Durante a própria repetição desses padrões/estruturas. O aparente paradoxo, em improvisação, não é tal; a maioria do tempo encontramos-nos ao redor/sobre os padrões de movimento tentando estabilizá-los. Pode uma repetição ser literal? Na medida em que o improvisado se define pela pertença às estruturas abertas, qualquer repasso, visitaçãõ do conhecido, reinscriçãõ do repertoriado é aparentemente literal. Existe (sempre que a linha diretriz continue a ser a experienciãõ) um umbral diferencial entre registro e repetiçãõ: o improvisado repete um repertório conhecido que difere no ato da visitaçãõ.

. Durante as livre-associações que conectam as camadas da textura multi-parametral.

Estes níveis de desenvolvimento do improvisado (todos eles) constituem o que poderíamos chamar de “fase positiva”, afirmativa da açãõ cinética. Para transitar cada uma delas o improvisador trabalha na construçãõ de um discurso, focando-se nos elementos articuladores. Aliás, não se improvisa somente em direçãõ proposicional: também se improvisa em/durante as quebras, as “dobras” do discurso afirmativo. Estas quebras poderiam ser conceituadas como “fase negativa”, des-constructiva do mesmo discurso (antes edificado):

. Na apariçãõ de novidades lógicas derivadas da terceira instância associativa (“insights”): desvios do sentido associativo linear em favor de variações não calculadas, emergidas da fruiçãõ entre materiais postos em contato (encadeamentos metonímicos).

. Na instancia do “crack” catastrófal: a irrupçãõ da açãõ bruta que quebra abruptamente a progressãõ lógico-associativa e dissemina as partículas sintáticas em “radicais livres”; um discurso em crise, em máxima instabilidade (temporária).

. Por acidentes físico/emocionais/conceituais: lapsos mnêmicos, erros, interrupções não controladas. Trata-se desses tropeços (grandemente aproveitados na poética teatral) consistentes em “colocar o erro a nosso favor”: engolir e metamorfosear o agente viral, patógeno, exógeno.

. Por derrubamento de uma camada discursiva: o esmaecimento de um plano do discurso por inadvertência, esquecimento, falta de controle, insuficiência formal. Estas quedas são um problema bem frequente na composição instantânea; um novo plano discursivo se incorpora aos planos em curso e aos poucos “não se sabe o que se fazer com ele”, que tipo de informação adiciona, como ele pode ser gramaticalmente conectado ao resto dos nexos discursivos. Uma deriva que se anula por falta de controle/condução consciente.

. Pela ação do caos, do ruído semântico, da incerteza gramatical, da entropia do sistema de composição.

. Por cansaço, saturação física e mental, estado de paroxismo cênico, inflação das complexidades crescentes que se saem da condução cinestésica. Parece-nos importante lembrar aqui que toda uma linha de pesquisa em improvisação procura novos materiais apelando ao sentir-se exausto (no nível das próprias forças físicas e da bio-energia mental), à entrada num estado limiar da consciência. Espera-se que, nessas condições, se derrubem inevitavelmente os mecanismos de controle e formalização. O derramamento que advém depois do exaustivo se constitui num estado revelador: uma ação reveladora pós-cansaço. [63]

. Pela entrada num “estado alterado de consciência”. A elevação - ou o deliberado apagamento- da bioenergética psico-corporal pode induzir à passagem para estados extraordinários: à catarse, ao êxtase, ao transe, aos esmaecimentos mnêmicos, às alucinações imaginárias, aos devaneios, às poses psico-físicas. As experiências psicodélicas dos anos 1960-70, ligadas ao consumo de substâncias psicotrópicas, fizeram parte dessa busca. Teríamos ainda que somar à lista as práticas que ritualizam a passagem para estados extraordinários de percepção e imaginação em contextos mais ou menos sagrados, experimentais ou laboratoriais. Os estados alterados de consciência constituem um objeto de estudo com grande adesão entre investigadores da linguagem da improvisação (inclusive dentro do meio acadêmico). Cada um dos estados

[63] Nancy Stark Smith costuma comentar em Workshops e entrevistas que a dança “autêntica” não se manifesta antes de ter ultrapassado, aproximadamente, umas três horas de dança contínua. A ideia geral é que só por meio de uma queda dos mecanismos que seguram a movimentação dirigida (ainda procedentes da região cortical) emergem respostas de outra ordem: um estágio reflexo/pré-consciente que toma o comando das escolhas e transparenta as tendências da movimentação pessoal.

alterados enumerados anteriormente não são sinônimos uns dos outros (muitas vezes significam o oposto) e merecem uma aproximação cuidadosa e respeitosa como tema a ser abordado.

A adoção de maniqueísmos tendentes a estigmatizar, por contraposição, a “via positiva e negativa”, pode impedir uma visão mais abrangente e rica da improvisação em dança que valorize todas as nuances disponíveis num campo de associações múltiplas. Quando estes maniqueísmos aparecem (ligados, por exemplo, a equiparar o improviso com a ausência de hábitos) resulta suspeitosa à reaparição do “mito do anti-analítico”: devaneios ilimitados, submissão voluntária a estados extrapolados da consciência, etc. O risco que este repertório de mitos contemporâneos pode acarretar é a reinstauração de uma metafísica do irracional: a arrogância de uma posição alternativa que desconheça seu reducionismo.

Entendemos a improvisação como uma experiência/exploração (orgânica e complexa por sua vez) onde todas as faces do discurso evoluem juntas. Não se trata de optar pelas facilidades de uma postura conciliadora, mas de reconhecer que a experiência do improviso é abrangente, que flutua grandemente entre diversas instâncias e se manifesta com “mil rostos”. Estes rostos do improviso são válidos em termos de processo.

Nossa hipótese - referida à riqueza que o improviso pode alcançar- é que a maior instabilidade não vem da emergência do catastrófico (do permanente instável), mas das conexões flutuantes/fulgurantes do livre-associado. Os cruzamentos entre parâmetros, a articulação múltipla entre camadas, o incremento das intensidades entre aquilo que se constrói/se desconstrói redundam num incremento da dinâmica dos vetores relacionais.

A metáfora que tínhamos idealizado para ilustrar esse incremento de livre-associações é a de uma “rede que dialoga consigo mesma com maior fluidez, segundo índices de orientação cada vez mais intuitivos, acordada, pronta para resolver” (item 3.2.2). Trata-se de uma inteligência conectiva que se põe em marcha, cujas molas enlaçam partículas que definem com maior precisão a mecânica da estrutura, onde as sinapses se aceleram.

Parece-nos que a fluidez livre-associativa emerge como o grande reservatório que a linguagem da improvisação guarda no seu âmago. O fulgurante, a alta conectividade, o multi-associado em lapsos ínfimos de tempo passa a se constituir no mecanismo que desencadeia as maiores surpresas, as curiosidades e excentricidades mais insuspeitadas, os desvios e rumos

insólitos que um discurso pode adotar. Em contrapartida com a ênfase colocada nas quebras sistemáticas (direcionadas a catastrophar o fio lógico do discurso), nossa perspectiva opta por estimular os incrementos das inter-conexões associativas até elas alcançar, convenientemente, uma resolução em altas velocidades de sinapses.

Este estado de alta conectividade associativa poderia conduzir-nos à imagem de uma “catarse por hiper-lucidez”: uma forma de resolver em tempo-real por meio de uma irreverente soltura (Release), uma fulminante organicidade que engatilhe as livre-associações. Como toda imagem, pode ser questionada e revisada oportunamente (“toda metáfora é provisória, um paradigma destinado a viver por um tempo”). Aliás, a metáfora em questão tem a vantagem de ser uma imagem totalizadora que não se posiciona por meio de exclusões; trata-se de um estado de ótima e excepcional conectividade: uma livre-associação em estado de ampla disponibilidade por parte do intérprete.

A imagem de um “estado de hiper-lucidez” que estamos reconstruindo, não tem porque se constituir num modelo de estado que deva instigar uma exploração qualquer, nem deve pesar como horizonte estético que acabe inibindo uma autêntica pesquisa. A improvisação, como práxis, excede qualquer logro; não se justifica pelo desempenho virtuoso, excepcional ou metafísico. Apenas corresponde dizer que essa possibilidade de hiper-conexão está na mão de qualquer intérprete/improvisador e pode emergir como consequência do necessário direcionamento (se mediar também o suficiente treino). De fato, para os improvisadores do movimento-dança que mergulharam longamente na prática, essa forma de lucidez faz parte das “revelações” que em algum momento o surpreenderam. O improviso, como experiência, pode ser uma abertura para a hiper-consciência do que “está em jogo”.

3.2.7. Improvisar em espaços micro-estruturados e habitar uma coreografia expandida: uma diferença genética

Depois de ter esmiuçado alguns dos aspectos constitutivos do exercício livre-associativo, dialogaremos brevemente com as modalidades de composição em dança que contemplam a inclusão do improviso em formatos coreográficos “expandidos”; neste sentido, a escrita retoma os tópicos que tinham sido tratados anteriormente no capítulo um (item 1.1.4.). Este diálogo nos

permitira estabelecer um terreno conceitual intermediário para logo focarmos na questão da “composição em tempo-real” como objeto de estudo final da análise.

Durante o mês de Setembro de 2013, tivemos a ocasião de marcar um encontro com a coreógrafa Dani Lima, na cidade de Rio de Janeiro. A razão da conversa informal que ali partilhamos foi motivada pela apresentação, um mês antes, da performance “100 Gestos” que D. Lima exibiu durante o Festival “VII Interação e Conectividade : a memória como motor”, na cidade de Salvador. O trabalho inclui claras estruturas de improvisação que evoluem de forma heterogênea à maneira de um collage (Work in Progress). A pesquisa se orienta a interrogar, no contexto da dramaturgia do movimento-improvisado, o trabalho conceitual de Hubert Godard. Essa pesquisa desencadeou em Dani Lima a escrita do livro “Gesto, práticas e discursos” (Editorial Cobogo, 2013), que foi exposto para a venda juntamente.

Ao longo da conversa, a coreógrafa partilhou algumas impressões (e suspeitas) relacionadas ao trabalho minucioso aplicado às improvisações com destino cênico. A questão girou sobre se: faz sentido se empenhar em construir micro-estruturas de improvisação, sendo que elas, por continuar a se manter abertas, acabam se mostrando instáveis em cena (mesmo se foram ensaiadas)? Suas observações referiram a um tipo de experiência já pesquisada por ela mesma em outras oportunidades, deixando ver que as microespecificidades do movimento-improvisado se manifestam imprecisas e pouco estáveis quando os objetivos cênicos estão bem determinados.

Em compensação, Dani Lima participou a ideia de que ela prefere optar por coreografias que (à hora da execução) possam ser “habitadas” pelo intérprete, de forma tal que os contornos dos desenhos sejam continuados pela projeção do gesto: expandidos, estendidos.

O uso de coreografias “abertas” foi discutido antes na nossa escrita, e se encaixam na categoria do funcional em improvisação. A singularidade da estratégia concebida por D. Lima provém da ideia de abertura/extensão por meio desse “habitar”, continuar a esticar o gesto, completar vívidamente a partitura de formas por meio de uma colocação subjetiva, intransferível e imanente do intérprete.

Efetivamente, essa completude reporta para nós um improvisado (uma exploração subjetiva). O assunto gira em torno da questão: o como vivem estas “aberturas” no interior do pré-fixado? O que vamos atender neste caso (paradigmático) é a possibilidade de analisar especularmente o

confronto entre: “estruturas fixas com índices de abertura” e “micro-estruturas abertas com alto índice de especificidade”. O confronto resulta instigante porque põe frente a frente duas realidades próximas (se as performances de ambas se encontrassem em estado de maturidade): “olhos nos olhos”. Teríamos de um lado as obras abertas (“coreo-graphias” com porosidades explícitas) e do outro a composição em tempo-real.

O que não pode levar-nos a engano é que a aparente similitude cênica que uma e outra exibem as iguale em termos procedimentais ou em termos estéticos. Uma e outra constituem a máxima aproximação que a tradição coreográfico-compositiva e a tradição improvisatório-repentista podem alcançar em termos de linguagem. Ambas as performances cênicas adquirem signos de verossimilhança, reflexos discursivos análogos, mas sem poder ocultar a pertença “genética”. Uma e outra se olham num espelho côncavo/convexo, sendo que o parecido não passa de uma exterioridade entre “bichos de distinta espécie”.

O ponto a desemaranhar é se: elas são equivalentes? Chegam ao mesmo resultado? Finalmente, essa verossimilhança externa não indica que são cenicamente equiparáveis? Vale a pena se esforçar em improvisar dentro de micro-estruturas se uma coreografia bem resolvida alcança objetivos análogos? A resposta para estes interrogantes não está em nossas mãos, pois nesta ordem de escolhas o problema é dramático: cada criador/compositor pode fazer com essas idas e voltas o que considerar mais conveniente. Mesmo assim, são “geneticamente” opostas. Opõem-se, no primeiro lugar, no tocante à vivência do intérprete: quem interpreta uma coreografia, por aberta que seja, experimenta esse clássico sabor a trilha pré-fixada em outro-tempo, por outro autor, fora dele (mesmo se o autor-intérprete fosse o criador). Quem interpreta uma improvisação restrita à micro-estruturas experimenta a complexidade de continuar a resolver em tempo-real um material que não tem forma prévia (mesmo que essas micro-estruturas sejam concebidas por ele mesmo).

Esta propriedade genética que se mascara cenicamente passaria despercebida se o olho do espectador carecesse de “treinamento dramático”. As ambiguidades entre coreografias “estendidas” e improvisos micro-estruturados podem ser suficientemente enganosas, mas não anulam as marcas distintivas. Nós entendemos que o ponto em questão não acaba no ato de decifrar por parte do espectador consciente, mas implica procedimentos construtivos de diferente índole em cada caso: “partitura” e “moldura com o interior vazio” são sementes estratégicas cujo

raio de expansão crescente impacta sobre a poética em formação. Uma ou outra via desenvolvem discursos, evoluções cênicas de distinta natureza. No fundo, o que está à vista é uma diferença de grau: certo viés implicado no modo de habitar o movimento, a relação que o intérprete contrai com a continuidade e fluidez das sequências, o sentido de pertença ao material. Todas estas são marcas que vão se fazendo evidentes - especialmente no longo hálito de uma apresentação - e que estão intimamente ligadas à qualidade do movimento: uma e outra carregam um diferencial no “modo de levar o corpo”.

As “dramaturgias híbridas” têm jogado com as trocas de procedimentos/formatos compositivos, alternando a origem desses mecanismos para construir discursos mistos (alheios à discussão que nós estamos hierarquizando aqui); aliás, essas dramaturgias estão preocupadas em resolver problemas de montagem que não lidam com “a origem das espécies”. Certamente, isso não é um problema de ordem dramático: na obra “100 Gestos”, estes balanços entre momentos coreográficos abertos (às vezes fechados completamente) e estruturas de improvisação bem determinadas se alternaram ao longo de uma extensa performance de solos e estruturas grupais.

3.2.8. Compor em Tempo-Real: uma vontade de escritura instantânea

Encerrando este capítulo, tentaremos pôr em perspectiva as mudanças que experimentaram a figura do improvisador até aqui. Essas mudanças se deslocaram entre pontos que permitem descrever uma parábola: um percurso marcado, em boa medida, pela tensão intrínseca que representa sair de uma posição (um lugar adquirido) para entrar em outra.

A parábola tem seu ponto de partida naquele núcleo que permitiu-nos definir a natureza do improviso através do caráter experiencial/vivencial da prática; o ponto de chegada localiza-se na capacidade do improvisador de lidar com complexidades discursivas: um improvisador “maduro”. Cada extremo da parábola pressupõe certa disposição, certa disponibilidade do sujeito da improvisação para “experienciar”. A questão gira em torno de: como são focadas as energias psicossomáticas de acordo com o objetivo que se persegue? As diferenças são de grau: de intensidade, de desafio, de horizonte estético, de complexidade.

Ao longo das etapas de maturação - e em estreita dependência com as “horas de voo” percorridas - o improvisador disponibiliza:

.Um estado de prontidão determinado pela qualidade/quantidade de treino destinado para esses fins.

. Ferramentas para a resolução adaptativa ao ambiente (um contexto eco-humano) proporcional aos agenciamentos efetivados: repertório de registros e dispositivos operacionais.

. Uma compreensão conceitual e perceptual sobre as competências compositivas implicadas na poética que se pretende desenvolver.

As perguntas que vão se abrindo ao longo do processo de amadurecimento, colocam gradualmente a questão do composicional como assunto a ser levado em conta: que capacidades se necessitariam para que um improvisador possa resolver composições instantâneas? Subsequentemente: quando se estaria em condições de abordar temas de improvisação organizados em estruturas? Quando ele poderia lidar com campos de complexidade discursiva articulados por nexos livre-associativos?

Para dar resposta a estas questões vamos descrever os deslocamentos/dobras que se operam, ao longo da escrita, nos eixos que organizam a experiência da improvisação em movimento-dança:

. O nível vivencial/cinestésico evolui em direção a um desdobramento comportamental: enquanto o improvisador continua a estar implicado na resolução do aqui-agora, uma perspectiva distanciada abre um espaço de auto-observação: converte-se em testemunha do próprio material emergente. Este segundo nível introduz a dimensão autobiográfica no intérprete (como “encarnação” do movimento e como “relato” sobre ele próprio). Trata-se de uma co-existência que abre um trajeto mnêmico/perceptual expandido.

. A inscrição da presença num ambiente “contínuo” - espaço ergonômico de movimentação, “eco-ambiente”- se desloca para um habitar cênico-escritural; abre-se às condições do observável. O inicial “movimentar-se à portas fechadas”, isento de qualquer tentativa de exposição, se oferece à expectativa: tanto dos outros improvisadores, posicionados como observadores atentos, quanto de platéias anônimas. Os percursos do improviso se incorporam na dinâmica de um espaço de visualidade.

. As adaptações à “sobrevivência”, os ambientes definidos pelas trocas entre corpo/espço ou entre-os-corpos (respostas reflexas pré-conscientes) mudam em direção à formação de discursos sobre o tempo/espço articulado. As tomadas-de-decisão adicionam à experiência um viés semiológico: os input/output das informações vão sendo administrados segundo uma economia de escolhas. Uma problemática associada à criação de interesse renovado se incorpora às inquietações que motivam ao improvisador e uma preocupação pelo “fascínio” poético entra em jogo.

. A escritura fluída do movimento efêmero (“continuum”) se desloca para a escritura de uma ação pregnante [64]: o gesto, inscrito no curso do devir, adquire o peso do sígnico (os “jogos da linguagem” de uma semiose).

No estágio vivencial/experiencial do improviso, a natureza do movimento imanente tende a assegurar a continuidade do fluxo; se interessa principalmente em garantir a autenticidade do momento-a-momento e, conseqüentemente, “deleta” o nexó que o liga ao passado/futuro das ações emergentes. O tipo de consciência que se privilegia dentro desse horizonte de busca enfatiza os devaneios do livre-fluir, os estados de entrega ao “momentum” (estados que fecham o discurso sobre as chaves do próprio/interoceptivo).

O gesto escritural (“graphos”), contrariamente, tende a se projetar sobre a “tela” de uma memória discursiva, composta por trajetos que procuram controlar, estabilizar e projetar o passado/futuro das ações. Esta “vontade de escritura” inaugura um novo tipo de consciência no dançarino-improvisador: espaços perceptuais/mnêmicos focados nos processos composicionais.

No artigo “O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas”, Maria Silvia Gerardi, pesquisadora em novas poéticas cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), comenta sobre este tema:

[64] O histórico do termo “pregnância” provém das qualidades atribuídas às configurações que são captadas através da visão. Esta qualidade está relacionada com uma “gestalt” (forma, cor, textura) que permite que a pessoa que observa possa compreendê-la mais rápido e com maior simplicidade: “quanto maior pregnância, mais fácil resulta captar a figura” (princípio de persistência retiniana). Os processos envolvidos na criação de pregnância cênica se ocupam momento-a-momento de disponibilizar, no espaço da recepção, uma empatia entre as partes que revivifique níveis de interesse estético.

A improvisação, como técnica artística de tomada de decisões no instante mesmo da ação cênica, exige por parte dos agentes competências complexas, como a capacidade de assumir uma atitude interna alerta e exploratória em relação aos materiais que estão em jogo, mas especialmente a capacidade de formulação de um plano racional para gerar a ação, numa conformidade coesa com as regras pré-estabelecidas ou com o contexto de atuação. Além disso, o domínio dessas capacidades não é conquista fácil, e como em qualquer sistema técnico, o agente precisará que várias repetições aconteçam até que consiga construir as habilidades para lidar com o novo fenômeno. (GERARDI, 2010, pag. 4).

A expressão “composição em tempo-real” resulta de um conceito composto (compor + tempo-real) e, certamente, não está isenta de maiores precisões conceituais. Expressões tais como “composição espontânea/extemporânea/instantânea” - e outras afins - circulam mais perto do uso coloquial do que da devida apreciação teórica. Nós preferimos reconstruir o conceito inversamente; dizer que se trata, primeiramente, de uma improvisação, e logo que atinge a pregnância discursiva própria de uma composição: uma “improvisação com relevância compositiva”. Em qualquer caso, a adoção do termo dentro da linguagem do improviso teria a ver com uma incorporação da tradição compositivo/escritural.

A posição que o conceito “composição em tempo-real” ocupa na escrita do presente capítulo, o situa a “meio caminho” entre o improviso vívido/experiencial e a apresentação em situação cênico-espetacular. O que resulta instigante na circulação deste conceito dentro do meio artístico da improvisação-dança, tem a ver com que a complexidade do composicional se vincule, simultaneamente, com a aparição dos mecanismos de auto-observação e de visualidade cênica. Porque, então, a composição em tempo-real não seria o sinônimo de uma ação cênico-performativa?

Segundo a nossa perspectiva, a conotação que a expressão tende a adotar não se encaminha, direta e explicitamente, aos problemas associados à encenação (apesar de constituir um gesto que habilita a leitura semiológico/discursiva do momento improvisado). A composição em tempo-real provém de certo “desprendimento” da experiência vívido/cinestésica, certa elevação ao plano do auto-observável; neste sentido, ela se expõe dentro de um campo de visualidade como forma de desdobramento da própria ação: se observar fazendo. Aliás, não é tão só essa dobra perceptual que a caracteriza, mas a adoção de parâmetros e procedimentos inerentes ao campo do composicional (operações que descrevemos amplamente neste capítulo ao estudar a dinâmica de uma textura multi-parametral).

Reunindo os dados, a composição em tempo-real situa-se num território intermediário que lida, por um lado, com os problemas do composicional (além do meramente vivencial/cinestésico); simultaneamente, nesse percurso um desdobramento perceptual se engatilha e a perspectiva do observável emerge (tomar distância de si mesmo).

Compor em tempo-real é o gesto mais audaz que um improvisador pode encarar em cena (trate-se de uma cena testemunhada pelo próprio coletivo de improvisadores ou de uma cena “espetacular”, definida pelo pacto cênico entre espectador/intérprete). Ele constitui certo “ponto de chegada”, certa perspectiva para inicializar uma escritura instantânea. Apesar da aparente limitação que as condições de imanência impõem, a priori não se têm limites de ordem compositivo. Para a composição em tempo-real o limite é externo, situacional (e se manifesta de modo evidente): deve-se compor sem mais tempo que o instante.

Citando um caso procedente do mundo da improvisação jazzística, Marina Tampini traz à tona a questão da “vertigem” que percorre o gesto composicional-instantâneo. Num tom quase irônico, o músico Steve Lacy descreve o diálogo entre improviso e tempo imanente:

O caso do jazz, em palavras do músico improvisador Steve Lacy, fica mais perto da nossa ideia do CI: ‘a diferença entre compor e improvisar é que no primeiro caso você tem todo o tempo do mundo para decidir o que quer dizer nos próximos quinze segundos, e no improviso só tem quinze segundos’. (LACY 1998, citado em TAMPINI, 2012, pag. 62. Trad. nossa).

Para encerrar o capítulo três, gostaríamos partilhar com o leitor algumas reflexões que, se frutificarem, o convidem a renová-las.

A improvisação, ao ter adotado a perspectiva do composicional, desencadeou uma “fruição estrutural” sobre os próprios modos de resolver o curso da temporalidade; o que entra em fruição são formas historicamente antagônicas de resolver as escolhas de acordo com as tradições de pertença de cada uma.

A improvisação (no nosso caso, do movimento-dança), de origem remota e inseparável dos ritos ancestrais, das formas de transmissão oral e das práxis empíricas, acabou incorporando as preocupações inerentes à tradição especulativa e distanciada da escritura (variadas formas de “coreo-graphia”). O que “bole” dentro dessa nova matriz híbrida, mista, é um tipo específico de tensão, um estado de atenção potenciada que afeta as tomadas-de-decisão. A tentativa de compor

instantaneamente inclui certa ambição “contra-natura”, uma aspiração consistente em elevar o curso da temporalidade linear/imanente a uma hierarquia que precisaria, convenientemente, de “mais tempo”.

Independentemente da forma em que se descreva o âmago do que está em jogo, parece-nos importante não perder de vista que essa aspiração - claramente corroborável na tradição improvisatória do Jazz [65]- deve se interiorizar devidamente nas problemáticas do composicional como tal (discussões disciplinares abrangentes que circulam além do território da improvisação). A composição instantânea se defronta com horizontes estéticos sofisticados, complexos - mas não inacessíveis- tendo em conta que os problemas referidos às coordenadas do composicional em arte dialogam intensamente, pelo menos, desde que a modernidade fez a sua aparição histórica.

[65] No endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=IUxQLU_eqfU (disponível na rede) pode-se ouvir um exemplo cabal sobre a forma em que o Jazz compõe em tempo-real. Na versão que o pianista franco-americano Michel Petrucciani oferece do tema “Round Midnight” (de Thelonius Monk) não só as variações melódico-harmônicas do tema estão dotadas de sutilezas; a distribuição do tempo integral que dura a versão utiliza sofisticados meios de articular esse tempo em sub-seções contrastadas no nível rítmico-textural. Esta última observação deixa ver como o compositivo, nas formas evoluídas de desenvolvimento, lida com a construção de espaço/tempos perceptuais, com a administração da informação em curso (semiose) e, ao fim, com a criação de formas de memória: “um tempo espalhado em rastros”.

CONCLUSÕES

O conjunto de reflexões que apresentamos nas conclusões tenta dar continuidade à discussão crítica que mantivemos ao longo da escrita. Dialogamos longamente com diversos campos da prática que problematizam o objeto de estudo abordado, apesar de que o tema pertence a uma modalidade de conhecimento marcada pelo pragmatismo: uma atividade artística/da dança que se materializa comunmente em produções mais empíricas que teóricas.

As conclusões obtidas se enquadram num exercício reflexivo próprio das pesquisas qualitativas - no qual a obtenção de respostas aproxima e posiciona acertos não-fechados, flexíveis e disponíveis para serem revisitados. Seria desejável que o conjunto destas conclusões fosse observado e revisado criticamente, pela sua vez, por parte do leitor; num sentido amplo, a presente dissertação se propõe a virtual troca de ideias com os praticantes da improvisação do movimento-dança e com os artistas cênicos relacionados aos processos compositivos. Aliás, ela se abre também à comunidade de pesquisadores dos estudos interdisciplinares, da linguagem comparada entre as artes e da estética em geral.

O percurso que nos propomos traçar ao longo das conclusões segue, em linhas gerais, a sequência que organiza a escrita: iremos progredir do objeto de estudo levantado na introdução, para nos encaminhar logo no conteúdo dos três capítulos. Os temas que foram tratados na edição do material audiovisual estarão presentes no interior destas elaborações, querendo com eles dar continuidade e aprofundamento às conclusões.

Sobre a natureza do objeto de estudo

A expressão que dá forma ao título da escrita (improvisar nas coordenadas do composicional) antecipa as dificuldades referidas à localização do objeto de estudo de acordo com a abrangência que a práxis improvisatória adquire; trata-se dos desafios que o intérprete/improvisador empreende toda vez que deve orientar as trajetórias do fluxo num tempo-espaço composicional.

A expansão radial que experimenta o campo da práxis improvisatória dá ao objeto resultante uma natureza “composta”, mista, marcada pela incorporação de novos horizontes estético-discursivos: improvisar+compondo. O objeto de estudo adquire, deste modo, uma nova “dinâmica”, uma morfologia procedimental e conceitual mais complexa.

Uma preocupação geral, ao longo da escrita, consistiu na formulação de uma “episteme”, uma hermenêutica que circunscreva semanticamente a natureza mutável, em constante relocalização da linguagem da improvisação. Primeiramente tentamos circunscrever o improvisado como linguagem autônoma; logo, a improvisação em diálogo com as técnicas e pesquisas somáticas/autorais vinculadas a essa linguagem; finalmente, a improvisação com projeção compositiva (compor em tempo-real).

Para efetivar essa aproximação conceitual apelamos à estratégia de uma visão “poliédrica”, caleidoscópica: uma abordagem que apresente os aspectos complementares do objeto analisado, que permita enxergar sucessivamente sua morfologia a partir de rodeios conceituais. O esforço consistiu, no longo hálito, em estabelecer a localização dessa nova complexidade crescente: enxergar dentro dos mecanismos que desencadeiam as conexões discursivas segundo vão interligando as partículas que articulam o fluxo temporal.

A perspectiva de análise que nos motiva está ligada à produção de acertos teórico-reflexivos que favoreçam a revisitação de conceitos que receberam tratamento acadêmico (dissertações, teses, monografias), crítico-literário (artigos, ensaios) o bem que gozam de certo consenso em matéria de improvisação/composição [66]. Ocorre que estes territórios, além desses valiosos análises, encontram-se em grande medida subvalorizados; um conjunto de preconceitos e mitos gravita sobre eles - especialmente, sobre a improvisação contemporânea em movimento-dança.

[66] Entre as pesquisas de Pós-graduação-UFBA produzidas nos últimos anos que abordam a temática da improvisação no campo do movimento, da somática, da dança contemporânea ou a performance-art, merecem ser destacados os nomes de Ana Milena Navarro, Barbara Santos, Líria Morays, Cinthia Kunifas, Mara Guerraro, Daniela Guimarães, Hugo da Silva.

O contexto da prática improvisatória - tal como é frequente encontrado em aulas, laboratórios, jams, festivais- tende a compreender-se a si mesmo como um espaço de investigação do movimento centrado na via do exploratório (um campo de percepções/cinestésias vívidas). Ocorre que essas investigações costumam acontecer “a portas fechadas”, a gerar seus acertos/consensos a partir de uma dinâmica de pesquisa autorreferenciada; dentro dessa dinâmica de busca, não necessariamente se formulam observações sobre o tecido discursivo que o encadeamento das escolhas gera. A saída das condições “endógamas” da prática do improviso experimenta um tipo particular de tensão, um estado de atenção potenciada que afeta as tomadas-de-decisão.

A escuta direcionada às sucessivas escolhas (ao fio semiológico que elas encadeiam) condiciona os horizontes de busca - localizados anteriormente na esfera do vívido/experiencial- e recoloca dentro da práxis habitual os problemas associados à estruturação de um tempo-espaço compositivo. É importante lembrar, ao chegar a este ponto, que as ações continuam a ser improvisatórias (no sentido original da expressão), mas agora incorporando os mecanismos e procedimentos que lhe permitem projetar as escolhas nas coordenadas do composicional.

Como se instala nos comandos do improvisador essa preocupação pela criação de pregnância discursiva? Em que medida a adoção dessas novas coordenadas do composicional implica uma maior complexidade dentro da práxis? A questão da pregnância discursiva e da complexidade crescente à qual se referem as perguntas levantadas na introdução encontra-se vinculada à gradual maturação do “ofício” por parte do improvisador em dança. Não se trata, apenas, da simples adição de uma camada de parâmetros para disponibilizar deles, mas da adoção de uma perspectiva: se encontrar em situação de improviso compositivo requer levar a atenção para esse patamar estético que se incorpora à experiência.

A aparição gradual de níveis de auto-observação sobre o material emergente - um espaço autobiográfico que incide sobre a subjetividade do intérprete- qualifica distintamente a vivência do improviso. Toda vez que as trajetórias que orientam o curso do movimento começam a ser “visualizadas”, o vívido/experiencial incorpora os problemas associados à composição instantânea.

A hipótese ampliada que subjaz à escrita recria gradativamente a figura/metáfora de um “improvisador maduro”, mais “experiente”. A metáfora - longe de se postular como protótipo do

improvisador- vem indicarmos o alcance de um outro tipo de consciência perceptual-mnêmica incorporada à prática. A gradual maturação do “ofício” dependera, em grande medida, da manutenção de um “estado de prontidão” para resolver os desafios da composição em tempo-real. Essa prontidão não pode ser atingida se não se levam em conta as “horas de voo” que o improvisador tenha sedimentado ao longo sua experiência; ao mesmo tempo, a atualização do arcabouço de agenciamentos e procedimentos compositivos dependera da manutenção que o treinamento regular/sistemático consiga estabilizar.

Nas perguntas levantadas na introdução fizemos referência à aparição de uma perspectiva distanciada, “desdobrada” da experiência: de que depende o advento de uma perspectiva que abra um espaço de auto-observação sobre o material emergente? A pergunta tem relação com a mencionada ampliação radial de horizontes estéticos; o ofício de “improvisar nas coordenadas do composicional” exige assumir que as chaves linguísticas com as quais se compõe deverão ser relocalizadas: sair de um lugar conhecido/habitual para entrar em outro. O novo território para o desenvolvimento do improviso está marcado pela reconfiguração semiótica do discurso (cada ação inscreve signos-em-situação), as trocas entre corpo e espaço - ou entre os corpos- se reconfiguram em direção à formação de discursos sobre o tempo/espaço articulado. Assim, a composição em tempo-real é tanto um espaço mnêmico-perceptual que propicia a auto-observação das escolhas, quanto um novo tipo de hábitat que projeta o corpo num ambiente cênico-escritural: ele precisa se abrir às condições do observável.

Sobre a linguagem da improvisação-dança.

Ao iniciar a seção correspondente ao primeiro capítulo, refletimos sobre a improvisação como uma temporalidade articulada; uma estrutura linguística que estabiliza sua sintaxe segundo leis próprias e que atinge autonomia no campo das práticas artísticas (das artes do movimento/dança para os fins do nosso estudo). A concepção tende a enfatizar que a arte da improvisação deveria ser estudada à luz das próprias evoluções históricas; falar, por exemplo, de “improvisação moderna e contemporânea”.

A práxis do improviso resulta uma experiência difícil de categorizar dentro das representações já legitimadas. Ela tende a se deslocar dos logocentrismos estéticos vigentes: sua qualidade exploratória de indagação, sua forma de gerar estratégias alternativas encaminhadas à

transmissão, seu “Modus Operandi” de pôr em circulação e conceber a plasticidade do movimento marcam essa singularidade e a situam em contraponto com as técnicas e métodos legitimados.

Aos efeitos de contextualizar as complexidades procedimentais que mediam o lugar da improvisação dentro da dança moderna e contemporânea, refletimos sobre a tensão intrínseca que se estabelece entre coreografia/partitura/escritura e a abordagem do tempo-espaço imanente. O contraponto entre coreografia e improvisação pode ser referenciado no episódio fundador da própria cultura ocidental, à perspectiva que a “escritura” coreográfica inaugurou ao conseguir estabilizar os materiais que tecem o discurso; o desdobramento do tempo-espaço aparece ligado às chances de distanciar o objeto de criação como condição necessária para o exercício reflexivo. Frente à perspectiva do distanciamento, a improvisação opõe um contraponto instigante, extemporâneo e alternativo: persegue como horizonte de interesse autenticar o instante vívido.

Na atualidade, a linguagem coreográfica flexibilizou os contornos tradicionais e deixou espaço às instabilidades, imprecisões, furos semânticos e indeterminações. O solo discursivo estável e perpetuado pelos signos da escrita assimilou a incidência do efêmero, do fugaz, do volúvel, incorporando a dinâmica das “obras abertas”. Dentro das referidas estruturas indeterminadas, corresponde distinguir vários tipos de estratégias composicionais: aquelas que devem ser acabadas pelo intérprete (as mais frequentes), pelo espectador/ouvinte, ou bem pelo próprio compositor.

Toda vez que as modalidades de criação em dança se mostram interessadas na riqueza procedimental da improvisação durante os processos de exploração do material de movimento, mas continuam a manter níveis de predeterminação sobre os conteúdos discursivos (obras “semi-abertas”), fazem do improviso uma ferramenta funcional: o uso está encaminhado à descoberta de materiais aplicáveis à coreografia. O resultado é um tipo de improvisação semi-controlada, na qual a concepção integral do processo/produto continua a viver na subjetividade autoral do coreógrafo-encenador.

Tanto a “experienciação” vívida como o estado de investigação/exploração, o âmbito laboratorial das pesquisas, a autoria dos achados são marcas características do meio improvisatório. A qualidade presencial do movimentador materializa-se na autonomia através da qual afirma a sua alteridade (assina seu lugar no tempo/espaco por meio da escrita do corpo, em palavras de Jaques Derrida). A improvisação, como fenômeno expressivo, acontece a partir dessa disposição para

experienciar as próprias inquietações; este seria o ponto de partida para reconhecer a propriedade-base que nos permite defini-lo: “a experiencição de um material não pré-determinado já é improvisar”.

Os mecanismos que asseguram/organizam o fluxo da improvisação.

Tal como observamos na segunda parte do capítulo inicial, a adoção de “limites” proporciona uma contenção à disparada das múltiplas variáveis; instrumenta uma lei de economia psíquica e perceptual imprescindível para o ordenamento do fluxo cinético. A incorporação metódica de regras cria as ferramentas operativas que permitem orientar a infinidade de possíveis escolhas: elas disponibilizam a somatória gradual de variáveis compositivas.

A partir dessas considerações, a imersão num espaço cinestésico/cinético atinge certo grau de riqueza toda vez que se improvisa dentro de um quadrado regrado (parte-se de algum tipo de plataforma objetiva que permite explorar o movimento no seu interior). O trajeto vivencial do movimento encontra-se segurado por duas variáveis complementares: um continente e um conteúdo, “um moldura com o centro vazio”. A improvisação vive nessa instigação intrínseca que reúne a constante do conhecido junto às escolhas que se abismam no incógnito.

O que nos parece importante destacar a partir da adoção de uma dialética continente/contéudo (estabilizada pela inscrição de limites/regras) é a possibilidade de variar a distância que afaste ou aproxime as bordas do marco dentro do qual se experimenta o movimento. A demarcação de fronteiras que delimitam o espaço disponível para improvisar pode ser, a priori, indefinidamente ampla ou estreita. Idealizar um marco cujas trajetórias se enquadram em espaços minimamente regradados (amplamente disponíveis às escolhas) ou estritamente consignados (restringindo consideravelmente as possíveis opções) fala da enorme diversidade de horizontes que pode ser considerada à hora de iniciar uma improvisação.

Pela sua vez, reparamos na forma em que o termo “dispositivo” vem sendo definido dentro da obra de Giorgio Agamben: “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, pois toda trama passa a ser também um dispositivo” (AGAMBEN, citado em GREINER, 2010, pag. 20). Os dispositivos - tal como

os conceituamos ao longo da escrita- são ferramentas operacionais que respondem à estratégia de captura, de controle e modelagem de uma trama processual/discursiva.

As operações de segmentar, filtrar, repetir, desemaranhar, padronizar (“re patterning”), decidir “o que não é”, justapor, sequenciar são alguns exemplos de procedimentos compositivos que falam sobre o desafio que representa manipular diversos níveis de registro na prática do improviso. Os repertórios que logram ser agenciados e estabilizados vão fechando processualmente o anel da poética de um grupo: um conjunto de marcas que poderão logo ser revisitadas, instrumentadas em tempo-real e re combinadas. O conjunto delas diz sobre a singularidade estética da pesquisa de um coletivo de improvisadores.

A ausência de marcas poéticas, agenciamentos, acertos grupais ou pré-estabelecimentos é, certamente, uma opção válida que pode ser adotada deliberadamente. Aliás, ela implica que os agenciamentos que articulem o discurso sejam efetivados e construam minimamente uma gramática durante o percurso do improviso - sob o risco de acabar sendo redundantes.

Sobre o laboratorial em improvisação-dança.

No segundo capítulo nos referimos inicialmente ao âmbito laboratorial em improvisação para denotar tanto um entorno físico-espacial quanto um “estado de exploração” que os improvisadores disponibilizam. Um e outro sentido do termo denotam o espírito processual, marcadamente empírico das pesquisas.

O sítio criado pelo meio ambiente da improvisação em dança tem a marca singular de certa alternatividade, certa afinidade com as tendências contraculturais, não institucionalizadas e afetas a desmanchar os protótipos do movimento estilizado, mesmo quando frequentados por bailarinos profissionais. Falar de “Grupos de Improvisação” pode ser uma verdade mais nominal que objetiva; mesmo assim, sua existência não só é tal, mas tem significativa incidência entre as tendências que vêm marcando os novos rumos da dança contemporânea.

A poética dos grupos pode se reconhecer segundo os distintos horizontes de busca que estes empreendem: o tipo de movimento, as premissas estéticas, as dinâmicas associadas aos processos de criação seriam alguns exemplos possíveis. O esforço dos grupos por alcançar um grau de estabilidade física e formal é o “sine qua non” para as poéticas atingirem relevância no meio

artístico da dança. A idiosincrasia dos grupos depende, em grande medida, das estratégias de gerenciamento da produção, recursos financeiros, gestão artística, assim como das perspectivas de inclusão que o meio “oficial” da dança disponibilize para eles (ainda resulta comprovável em festivais, eventos ou encontros de dança de certo prestígio, que os critérios curatoriais destinam uma porcentagem menor para os grupos dedicados à improvisação em movimento-dança).

O perfil artístico dos improvisadores pode ser identificado segundo o posicionamento estético/funcional que estes adotam: “puro” (num sentido não-ontológico) estaria indicando que a posição do sujeito se referencia na práxis do improviso como-tal; “híbrido” seria a metáfora para os dançarinos que incorporam a prática do improviso ao conjunto de outras técnicas de movimento (uma perspectiva eclético/funcional).

Dentro das questões metodológico-procedimentais que a práxis/ofício da improvisação abrange, o sentido que o “treinar” adquire ao longo do capítulo dista de consistir numa formulação pragmática, meramente propositiva, que tenha por finalidade a obtenção - ou o favorecimento- de certa eficácia ou rendimento.

No capítulo, o valor funcional/estrutural do treino é abordado como um “em-direção” ao treinamento, “para-o” treinamento. Cada uma das faces que integram a gradual aquisição/incorporação da linguagem do improviso tem no treino um dispositivo subjacente. A continuidade por meio do treino promove um “estado de prontidão” que afirma o solo da práxis; ele atualiza os meios somáticos e mnêmicos requeridos para a assimilação da linguagem (uma gramática articulada segundo leis e nexos relacionais próprios).

O treinamento vinculado à improvisação-dança é observado na nossa escrita duplamente: como uma instância preparatória à prática, e como uma aquisição de ferramentas instrumentais contemporânea ao devir da prática. Há uma noção que se liga com o agenciamento de um repertório que estará disponível numa instância posterior (seja numa futura encenação performática ou durante o desenvolvimento ulterior do próprio improviso), e há a noção de inseparabilidade entre o exercício da tomada-de-decisão, do renovado “momentum”, e a aquisição desse repertório.

Um ponto digno de destaque consiste em hierarquizar a linguagem da improvisação como um território que desconstrói o esquema dicotômico afeto a separar em fases a incorporação de

uma “técnica” da sua posterior aplicação: de um modo ou outro, a técnica se adquire (e se treina) em “estado de improvisação”. O caráter investigativo do improviso conduz a que toda aquisição de ferramentas (elementos de orientação/composição em dança) seja motivado pela “experenciamento” dos percursos do movimento; não há lugar para um “treinar agora e improvisar depois”. O processo de gestação de repertórios, agenciamentos e, ao fim, de uma poética de grupo/solista enfatiza a importância do treinamento como uma instância intrínseca ao improviso mesmo.

Ao redor das técnicas e pesquisas somáticas ligadas à improvisação-dança.

A segunda parte do capítulo dois teve como interesse se aprofundar nas especificidades linguístico-estéticas das múltiplas investigações que se ligam - direta o indiretamente- à improvisação em dança. Ao apresentar o glossário de termos e metáforas (1.1.2.) levantamos a advertência que o objetivo desse inventário não se limita a apontar uma lista de casos, mas a observar que o próprio conceito/definição de improvisação se vê questionado toda vez que as marcas singulares de cada pesquisa desmancham/deslocam os contornos preestabelecidos. Neste sentido, o mapeamento continua e aprofunda uma procura epistemológica num campo do movimento-dança que se encontra em permanente fruição.

O “Movimento Corporalista” foi escolhido para abrir a lista por ter sido quem criou a matriz histórico/contextual da improvisação moderna. As pesquisas somáticas recriaram o ambiente natural e primitivo do improviso: uma nova atitude do movimento referida à abordagem, ao gesto pessoal/postural, à política artística. Os “Somatic Studies” (no Brasil, “Educação Somática”) instauraram no meio da dança o novo paradigma que rompeu com os dualismos herdados do idealismo platônico, do sublime agostiniano e do Cogito cartesiano. A substituição conceitual do termo “Corpo” por “Soma” pode ser observada, dentro de uma perspectiva histórica, como um tipo de experiência subjetiva pertencente à ordem das explorações somáticas, aos improvisos instigados pelas autodescobertas, à percepção “in-corporada” (retomando as palavras de Maurice Merleau Ponty).

Logo de apresentada a perspectiva dos estudos relativos à somática, o mapeamento progrediu em direção à apresentação das técnicas “sistematicas” de improvisação-dança, às “formas de movimento” (tal o caso de C.I.) e pesquisas cunhadas por coletivos ou autores. O critério que segue o ordenamento sequencial deste inventário descreve uma ampliação gradual do radio de competências práticas e conceituais da experiência do improviso, relocalizando a cada passo essa

experiência dentro de novas matrizes do composicional. Nessa ampliação de horizontes, inventariamos mais tarde algumas técnicas cujas buscas estão focadas na idealização de estratégias/partituras para a “edição” em tempo real, e finalmente fizemos referência às problemáticas da ordem do estético-discursivo que incorporam a linguagem da improvisação nas discussões sobre dramaturgia da dança.

A menção a uma ampliação radial das competências prático-discursivas no campo da improvisação pode induzir, equivocadamente, à ideia de uma linearidade evolutiva; ou, a supor um incremento do valor da práxis proporcional às novas complexidades adquiridas. Neste ponto, parece-nos importante sublinhar que tal progressão não pressupõe uma variação axiológica: todo estágio está marcado pelas próprias complexidades e é susceptível de se abismar nos interrogantes que se derivam dele. As abordagens somáticas, por exemplo, a partir da revisão dos problemas ligados à ontogênese do movimento, aportaram à dança contemporânea/improvisação instigantes pontos de partida e novos referenciais para repensar os pré-supostos ligados à busca do estético no movimento corporal.

Tanto a “Release Technique”, a “Idiokinesis” como o “Contact Improvisation” têm aprofundado a ideia de “movimento orgânico” toda vez que sublinham a importância de indagar em-favor das leis físicas condicionantes (especialmente pelo diálogo estabelecido com o campo de atração gravitacional). Estas modalidades de improvisação (e outras) recolocam o conceito “dança” dentro de premissas elementares e “primitivas” do movimento, fazem “regressar” a busca para as origens; elas se apoiam na utilização de idio-imagens focadas na fisio-anatomia, no desenvolvimento de um fluxo proto-formal, se guiam por meio das orientações hápticas (uso do tato/contato) e incluem o plano do proprioceptivo junto ao plano do auto-observacional (função da testemunha).

Pela sua parte, os “Tuning Scores” (partituras para a geração de uma edição espontânea) as “Operações Cênicas para um Intérprete Físico” ou os citados “Soundpainting” - todos eles sistemas de comandos para ativar composições em tempo-real- idealizaram uma estratégia marcação/pontuação de registros e bacias de movimento segundo estruturas modulares multiplicáveis: elas distribuem parâmetros e estratégias de montagem instantânea num tempo/espço composicional.

A última translação dentro do levantamento proposto, tem a ver com a referida inserção da improvisação no contexto pós-dramático da dança/teatro. Neste contexto estético, os desafios que envolvem à práxis (e conseqüentemente ao treinamento) dão conta de um incremento das complexidades formais/discursivas. A posta em contato com as novas pós-dramaturgias realocaliza a experiência do improviso no terreno das poéticas híbridas (transversal aos gêneros): os problemas discursivos se retraduzem em clave de montagem, de articulação de significantes cênicos, de materiais concretos que referem aos próprios gestos. Tal como pode ser rastreado na produção da “Companhia Nova Dança 4”, a dança/improviso pós-dramático acaba se associando aos procedimentos do collage, ao pastiche, à montagem bruta e arbitrária de materiais e gestos; o novo contextos aparece marcado pelo interesse numa poética de “instabilidade espaço-arquitetural” entre improvisadores e espectadores.

Em diálogo com as poéticas de mudança de hábitos.

O último capítulo da escrita se encaminhou a revisar a questão do composicional em improvisação como tema de fundo da pesquisa. Para entrar neste território de análise, iniciamos um percurso elíptico que começa pelo diálogo com aquelas perspectivas que localizam o âmago da improvisação como sinônimo de aquilo que se contrapõe ao “habitado”.

O motivo que impulsionou a análise da dissertação de Mara Guerrero (2008) gira em torno das instigações contidas no seu objeto de estudo: as chances que o improviso tem de ocorrer como tal. A autora observa que a onipresença de hábitos adquiridos e sedimentados pela prática mascaram ou iludem ao improvisador desde o momento em que não se pode sair da esfera dos hábitos: improvisa-se com e dentro deles. A dissertação de M. Guerrero pode ser lida como uma lúcida e prolongada advertência à tendência a regularizar e dar continuidade às diversas formas de treinamento, pois o aumento do repertório de registros (uma padronização de hábitos que se fixam) só consegue piorar as chances de uma autêntica “ocorrência” acontecer. A busca de M. Guerrero se encaminha em direção à construção outro tipo de repertório: um repertório de mudança-de-hábitos. A poética resultante acaba sendo um conjunto de agenciamentos cuja procura se baseia na obtenção de ações brutas, imprevistos engatilhados por variações ou por abduções/insight pré-conscientes.

O problema que advertimos sobre as poéticas que enfatizam a primazia do “catastrofal” a respeito de qualquer forma de repetição/habituação é que também elas funcionam sobre uma base redundante: elas repitem mecanismos treinados para esses objetivos. Essas redundâncias frequentemente se manifestam na inércia de uma retórica “errante” durante as sessões de improvisos coletivos; uma espécie de devaneio que - longe de desencadear autênticas surpresas- repete ciclicamente a homogeneidade de uma mesma dinâmica.

Parece-nos importante estabelecer distinções (tanto no nível vívido/experiencial como de leitura semiótica) entre a quebra efetiva de padrões que impossibilitam e couraçam o livre fluir do movimento, das evoluções cinéticas que se “sugestionam” com a possibilidade de funcionar além dos hábitos adquiridos. Temos o intuito que o radical posicionamento, favorável ao exclusivo avanço discursivo sobre a base do “mutável”, pode perturbar (ou bloquear) o orgânico balanço entre o conhecido/desconhecido, estável/instável, consciente/inconsciente que tende a ser negociado a cada passo durante as improvisações.

O exercício livre-associativo em improvisação.

A segunda parte do capítulo retoma a ideia de fluxo/tempo articulado e o coloca em relação aos mecanismos livre-associativos que criam os nexos dentro do tecido discursivo. A partir da noção de textura/trama - retraduzida na nossa escrita como um “mosaico” de camadas dentro do qual se associam os elementos que reúnem afinidades estruturais (uma performance multi-parametral em movimento)- nos interessou observar a dinâmica das escolhas que se efetivam dentro dela: o modo de “beliscar” entre os planos, de delimitar opções entre variáveis cruzadas/oblíquas.

A descrição da operação livre-associativa em improvisação (uma operatória psico-perceptual críptica, de difícil apreensão conceitual) pode ser formulada a partir do conjunto de escolhas que se distribuem entre os múltiplos planos que estruturam uma trama. Esses planos não configuram uma simples montagem de substratos homogêneos; pelo contrario, constroem um entrançado heteromorfo e dissimilar de acordo com a funcionalidade de cada um: eles somam o repertório de registros/agenciamentos, de variáveis/parâmetros, de estruturas que disponibilizam matrizes para serem operadas (as duas mais relevantes seriam as arquiteturas espaciais e os esquemas rítmicos que organizam as durações), de regras e dispositivos (formalizados através de comandos/consignas que veiculam a “matéria prima”), do roteiro/mapa de ações que norteia o plano das escolhas.

A partir da apresentação deste quadro sumário (camadas que se disponibilizam para serem associadas) nos resultou possível distinguir entre o conjunto de escolhas que se efetivam por dentro/por fora do recorte pré-estabelecido para as associações se desenvolverem. Assim, os direcionamentos que orientam as múltiplas escolhas prefiguram uma “dramaturgia”, um recorte poético segundo vão se estabelecendo limites à infinidade de associações possíveis.

As perguntas que nos instigaram em torno do exercício associativo/compositivo podem ser resumidas em: como se consegue resolver com “frescor” dentro de um território pontuado por múltiplos dispositivos pré-estabelecidos? Como continuar a estar prontos para nos movimentar num mosaico pluri-articulado? Trata-se de refletir sobre os desafios que lança o campo de opções composicionais desde o momento em que a as múltiplas combinatórias, as modulações inter-paramétricas, as evoluções “oblíquas” entre camadas questiona o rumo do fluxo livre-associado. Parece-nos importante destacar que em improvisação, a mais das vezes, esse mosaico estratificado é vivido ou percebido com ambiguidade, com contornos difusos e com interferências difíceis de controlar ao passar de uma camada para outra.

Nossa perspectiva é que a experiência senso-perceptual e mnêmica de estar resolvendo num espaço multi-paramétrico deve contemplar as “humanas limitações” que acompanham o exercício das escolhas (admitir índices de tolerância e mecanismos que garantam a soltura corporal). A perda do frescor, da necessária prontidão, seria o limite senso-perceptivo neste caso: o risco de adotar um controle excessivo sobre as passagens/combinatórias entre camadas consiste em bloquear (ou perturbar) a organicidade que disponibilize os insights.

Frente à questão referida à busca de clareza formal/discursiva ao longo das opções que vão se encadeando, interessa-nos especialmente a possibilidade de livre-associar na estreiteza de micro-espacos de movimentação. Fazer “micro escolhas” que proporcionem um alto grau de especificidade teria como correlato discursivo atingir índices de clareza formal nos desenvolvimentos do improviso. A importância do assunto tratado não é menor, pois estas definições circunscritas ao mínimo têm a virtude de tornar visível o vocabulário que compõe a poética de um grupo/solista.

Seria o aumento de complexidade uma consequência iniludível? Tem que se encaminhar a composição instantânea para um discurso que leve em conta, a cada vez, mais elementos? A

questão referida à evolução das escolhas compositivas adota, necessariamente, um viés semiológico: as complexidades são um sinônimo de quantidade de informação em estado de rede. Por um lado, entendemos que a valorização e aproveitamento destes incrementos é uma das chances mais potentes que a improvisação tem na sua mão: a entrada em níveis de complexidade, certamente, faz parte das atribuições da linguagem da improvisação. Por outro, o improvisado é, antes de tudo, uma vivência marcada pelo empirismo, manchada pelo cunho da invenção envolvida em imprecisões, redundâncias, testes, rastros, aproximações; neste sentido, parece-nos importante incluir todas as fases convocadas nesse “experenciar” (uma subjetividade ligada aos estados de conexão somática que vão se substituindo).

A metáfora que utilizamos para ilustrar a dinâmica das livre-associações é a de uma “rede” que começa a dialogar consigo mesma com maior fluidez, segundo índices de orientação cada vez mais intuitivos, pronta para ser resolvida desde o interior; trata-se de uma “inteligência conectiva” cujas molas enlaçam partículas que definem com maior precisão a mecânica da estrutura. Nossa hipótese - referida aos horizontes que o improvisado pode alcançar- é que a maior riqueza discursiva não procede da emergência do permanente instável, mas da conectividade flutuante/fulgurante do livre-associado. O fulgurante, a alta conectividade, o multi-associado em lapsos ínfimos de tempo passa a se constituir, então, no mecanismo que desencadeia “as maiores surpresas”.

Compor em tempo-real/improvisar com relevância compositiva.

A “composição em tempo-real” pode ser vista como uma orientação geral dentro do capítulo, uma temática subjacente que vai sendo abordada gradualmente e que envolve aspectos que não necessariamente explicitam o tópico do composicional. A expressão não está isenta de maiores imprecisões conceituais - especialmente pela discussão que o “real” poderia desencadear em termos filosóficos-; nós preferimos reconstruir o conceito inversamente, indicar que se trata de uma “improvisação com relevância compositiva”.

A experiência do compositivo em improvisação constitui certo ponto de chegada, uma expressão madura e tardia tendente a reunir no tempo imanente do improvisado a pregnância discursiva da “escritura demorada”. Assim descrita, a empresa pode parecer desmesurada ou inacessível; pelo contrario, se olharmos as variadas formas de improvisação que este tipo de buscas gerou ao longo da história (num sentido amplo trata-se de uma prática ancestral, a mais das vezes

anônima, popular e inadvertida) nos depararíamos com sofisticadíssimos modos e sistemas de improviso que atingem graus inusitados de complexidade discursiva. Neles poderíamos ver até que ponto a discriminação de estruturas linguístico-gramaticais, articuladas segundo precisos nexos associativos, foram incorporadas nos registros mnêmico-perceptuais do imaginário dos povos: a execução de um Raga indiano ou de um sapateado flamengo, por exemplo, alternam métricas aditivas/irregulares extremamente difíceis de internalizar; outro tanto pode se apreciar na dissociação polirrítmica da percussão de matriz africana. Se observamos as culturas do oriente medio e extremo oriente, encontramos que elas modulam o fluxo melódico (vocal ou instrumental) de acordo com moldes escalísticos estruturados por micro-afinações.

Entre os múltiplos exemplos procedentes da linguagem musical, parece-nos que o caso do Jazz é emblemático pela forma de ter aprofundado a questão do “improviso com relevância compositiva”. Por curioso que pareça, a hierarquia que o composicional alcança no Jazz não é geralmente avaliada pelos músicos como um rasgo excepcional (tem-se “habitado a isso”); mesmo assim, se comparado com os desenvolvimentos discursivos alcançados em outras linguagens da improvisação (no nosso caso, do movimento-dança), se põem de manifesto as diferenças de horizontes estéticos e procedimentais. Intentar descrever a multiplicidade de estruturas que um músico de Jazz internaliza - e atualiza logo durante a execução- excede nossas possibilidades de extensão dentro da escrita; o que nos parece relevante sublinhar dentro do exemplo é que esse tipo de improviso não só funciona pela alta conectividade entre múltiplas camadas de agenciamentos (“patterns” melódicos, estruturas rítmicas, tipos de fraseado, etc): ele “se revela” como improvisação quando vai além de todas as estruturas, quando as ultrapassa.

O caso do improviso no Jazz permite-nos refletir (por meio da análise comparada) sobre a questão do livre-associativo como um movimento mnêmico-perceptual flutuante/fulgurante que se desloca entre múltiplos agenciamentos - para desencadear através deles um ato compositivo surpreendente, imprevisível. O reconhecimento dessa habilidade, no caso do Jazz, recebe o nome de “feeling”; ele não consiste num fenômeno apenas captado pelos próprios músico: a audiência acompanha lucidamente essas modulações com uma clara distinção perceptual-auditiva e crítico-discursiva à vez.

A intrincada rede de agenciamentos que um músico tem que manter atualizada à hora da execução traz à tona o lugar do treinamento (tal como o tínhamos exposto anteriormente). Mas,

adiciona como dado significativo que esses repertórios só se justificam se logo são re-instanciados. Há uma mecânica interna que vincula a conexão sensorial (tátil e auditiva) aos padrões e registros suficientemente estabilizados, como condição prévia para desencadear processos associativos que modelem um tempo-espaço mnêmico e perceptual carregado de poesia e vertigem.

Tal como o comentamos ao encerrar o capítulo três, um dos lugares mais sugestivos que a improvisação pode alcançar tem a ver com a criação de “formas de memória”. Trata-se da expansão de um tipo de “escuta” corporal-somática que leve em conta as múltiplas evoluções do tecido espaço-temporal e que consiga retrocurvá-las, simultaneamente, por meio de periodizações, recapitulações, contrastes, variações.

O confronto entre as modalidades de composição que se apoiam no uso de estruturas coreográficas “com porosidades explícitas” (coreografias expandidas) e a adoção de micro-estruturas que circunscrevem específicas formas de improvisação em tempo-real, produz um instigante ponto de encontro entre duas tradições: uma e outra modalidade constituem a máxima aproximação que a tradição coreográfico-compositiva e a tradição improvisatório-repentina podem alcançar em termos de linguagem.

As observações que levantamos a partir do diálogo com a coreografa-encenadora Dani Lima, recolocam um ponto de relevante importância para a linguagem da improvisação. Toda vez que esta se expande em direção às coordenadas do composicional deve se manter atenta às discussões técnicas e estéticas que são próprias desse campo. Ao mesmo tempo, a recolocação dos procedimentos compositivos no curso efêmero do tempo imanente devem ser incorporados à experiência do improviso dentro de contornos “moles”, sem que o “frescor” das escolhas chegue a ser questionado.

Há muito o que se estudar a respeito de improvisação na dança. A dificuldade de rastrear os seus caminhos é proporcional à complexidade em que consiste o movimento corporal frente a outros tipos de linguagem (como a musical, por exemplo). Acreditamos que esta dissertação traça rotas de análise e coloca algumas perguntas para serem reconsideradas, testadas, aceitas ou refutadas.

A improvisação como práxis excede qualquer propósito ou estratégia preconcebida. Apenas corresponde dizer que essa possibilidade de fluida/fulgurante conexão - essa vertigem associativa e

poética à vez- está na mão de qualquer dançarino improvisador. Geralmente, os improvisadores que mergulharam longamente na prática conhecem essa forma de lucidez, ela faz parte das “revelações” que em algum momento o surpreenderam. Assim entendida, a experiência da improvisação pode ser uma abertura à hiper-consciência do que “esta em jogo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser Contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Antonio Cuspina. Chapecó: Ed. Argos; Associação Brasileira das Editoras Universitárias. 2009.

APPIGNANESI Richard. *Intruducing Postmodernism*. Tradução Guillermo Sabanes. Buenos Aires: Ed. Era Naciente, documentos ilustrados. 1997.

BOGART, Anne. *Viewpoint -entrevistada por Claudia Mele-*. Tradução Cláudia Mele. Rio de Janeiro: Ed.O Percevejo, periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 2010.

BREYER, Gastón. *El Ámbito Escénico*. Buenos Aires: Ed. Centro Editor de América Latina. 1968.

COHEN, Renato, *Performance como Linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987

----- . *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998.

COMPANY BLU, JULYEN HAMILTON: *SHOPTALK. Opinioni a confronto sul tema dell'improvvisazione nella danza*. Firenze: Ed. ADAC, Associazione Danza Arti Contemporanee. Danze D'Inverno, Sesto Fiorentino. 2003

CONTACT QUARTERLY. *A vehicule for moving ideas. Book I*. Northampton: Ed. Contact Editions. 1976-1992.

COOPER ALBRIGHT, Ann. *Caindo na memória*. Tradução: Marta Isaacson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva. Porto Alegre: Ed. ABRACE; VI Congresso. Artigo. Publicação originada com o apoio de CNPQ, CAPES e FAPERGS. 2012.

DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Barcelona: Ed. Cuatro Ediciones. 1999.

DOMENICI LEITE, Eloisa. *O encontro entre Dança e Educação Somática como interface de questionamento epistemológico sobre as Teorias do Corpo*. Campinas: Ed. Pro-Posições (Vol. 21, Nro. 2). 2010.

ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Ed. Hyspamerica. 1996.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Ed. Annablume. 2006

----- . *Educação Somática e Performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa*. Recife: Ed. Univ. Federal de Pernambuco. III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação. 2012.

----- . *Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa*. Porto Alegre. Ed. VII Congresso Nacional da ABRACE. UFRGS, 2012.

FOSTER, Mary Ann. *Somatic Patterning: How to Improve Posture and Movement and Ease Pain*. Colorado: Ed. EMS Press, 2004.

GERARDI, Maria Sílvia. *O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas*. Artigo publicado na Revista Científica/Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná. 2007.

GUERRERO, Mara. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. Salvador: Ed. PPGAC, Pós-Graduação em Artes Cênicas. Dissertação Mestrado. 2008.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Luminuras. 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente*. Trad. Luiz Jefferson Camargo. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes. 2006.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

----- . *A trama política nos dispositivos na Dança*. São Paulo: Ed. Cartografia, Rumos Itaú Cultural Dança. 2010.

HERRERO, Rakhal; GARAY, Luis. *Entrevistas realizadas pelo autor*. Buenos Aires. 2012.

JONES, Frank Pierce. *Freedom to Change; The Development and Science of the Alexander Technique*. Tradução Mara Guerrero. London: Ed. Mouritz. 1997

KUNIFAS, Cinthia. *Movimentos de um Processo de Criação Coreográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Pão de Rosas. 2012.

------. *Corpo Desconhecido, um continuo processo de criação em dança*. Salvador: Ed. PPGAC, Pós-Graduação em Artes Cênicas. Dissertação Mestrado. 2008.

LECHTE, John. *Cinquenta Pensadores Contemporâneos Essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. DIFEL. 2003

LEPEKI, A. *Desfazendo a fantasia do sujeito dançante: Still acts'; The Last Performance of Jérôme Bell*. Tradução Cinthia Kunifas. Rio de Janeiro: Ed. Licoes de dança (Nro. 5). 2005

------. *"Coreo-política e Coreo-Polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano"*. Salvador: IV Seminário de Pesquisa PPGDança. Transcrição do autor. 2013

MAFFESOLI, Michel. *O Imaginário é uma Realidade*. Entrevista realizada por Juremir Machado Assís. Porto Alegre: Ed. Revista Famecos, nro. 15. 2001.

MATHER, Donnie. *Viewpoints e o Método Suzuki*. Tradução Isabel Tornaghi. Rio de Janeiro: Ed. O Percevejo, periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 2010.

MAURIÑO, Diego. *La Primera Pared*. Buenos Aires: Ed. Arbolanimal. 2013

MONJEAU, Federico. *La invención musical: ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires: Ed. Paidós. 2004.

NELSON, Lisa. *"Composição, comunicação, e sentido da imaginação: sua pré-técnica de dança, os índices de ajuste"*. Bruselas: Ed. Ballettanz. 2006.

NOVACK, Cynthia Jean. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: Ed. University of Wisconsin. 1990.

PAXTON, Steve. *Entrevista concedida a Fernando Neder*. Tradução Fernando Neder. Rio de Janeiro: Ed. O Percevejo, periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 2010.

RÍOS, Laura. *Mary O'Donnell Fulkenson; La Técnica Release*. México DF: Ed. Danzaballet Public. 2006

SPIER, Steven. *Willam Forsythe and the practice choreographie*. Londres: Ed. Steven Spier. 2011.

TAMPINI, Marina. *Cuerpos e Ideas en Danza; una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Ed. Colección Cuadernos de Danza, IUNA. 2012.

WEBER DA SILVA, Suzane. *Andrew Harwood, um velho lobo do Contato Improvisação*. Rio de Janeiro: Ed. Pão de Rosas, 2012.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BAUDRILLARD, Jean. *La Ilusión y la Desilusión Estéticas*. Caracas: Ed. Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1997.

BARIL, Jaques. *La Danza Moderna*. Madrid: Ed. Paidós Ibérica. 1987.

BARRETO, Ivana. *Movimento Compartilhado - os Neurônios Espelho no estudo de G. Rizzolatti*- Rio de Janeiro: Ed.O Percevejo, periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo. 2006.

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Ed. Paidós. 2009

GIANERA, Pablo. *Formas Frágiles; Improvisación, Indeterminación y Azar en la Música*. Buenos Aires: Ed. Debate. 2011.

GODARD, Hubert. *Buracos negros*. Tradução Joana Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed.O Percevejo, periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas UNIRIO. 2009.

----- *El Gesto y su Percepción*. Buenos Aires: Ed. Colección Cuadernos de Danza, IUNA. 2010.

GROTOWSKI, Gerzy. *Performer (texto baseado numa conferencia ditada em maio 1987 pela Art-Press)*. Tradução: João Garcia Miguel. Pontedera, Italia. Ed: Workcenter 1990.

MARCHAN FIZ, Simon. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*. Barcelona: Ed. Akal. 2006.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado, questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A. 2001.

OSORIO, Luiz Camillo. *Razoes da Crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2005.

PEÑALVER BAYLE, Andoni. *Ideolenguas; Lingüística y Conlanging*. Blog-site de consulta: <http://idiolenguas.wordpress.com/acerca-de/>

PHELAN, Peggy. *A Ontologia da Performance*. Tradução e revisão Revista Comunicação e Linguagens. Lisboa: Ed. Cosmos; Comunicação e Linguagem. 1997.

PÉREZ BERGLIAFFA, Mercedes. *Performance, un arte transgresor y polémico*. Buenos Aires: Ed. Revista “Ñ”. 2008.

ROLF, Ida. *Rolfing: Integração das Estruturas Humanas*. Tradução Appenzeller Marina. São Paulo: Ed. Martin Fontes. 1990.

ROMERO BREST, Jorge. *Experiencias Visuales 67. La Sala del Di Tella*. Transcrição do autor. Buenos Aires: Ed. Instituto Torcuato Ditella- Fernando Von Reichenbach. 1997.

VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela e ROJO, Sara. *performance(S)*. Artigo publicado em *Mediações Performáticas Latino-americanas II*. Belo Horizonte: Ed. André Carreira, Faculdade de Letras, FALE/UFMG. 2004.

MATERIAL AUDIOVISUAL ANEXO

Dissertação de Mestrado-PPGAC, 2014: material anexo à escrita. *Técnicas e pesquisas relacionadas à linguagem da improvisação: uma episteme em permanente mutação*. Edição disponível na rede.

1ra PARTE - <https://vimeo.com/104603270>

2da PARTE - <https://vimeo.com/105763311>

NOTAS do APÊNDICE

[A] O termo “Dança Moderna” abrange uma variedade heteromorfa de estilos e conteúdos, daí que seja, antes de tudo, um ponto de vista mais do que um vocabulário estilístico homogêneo. Apesar de conter algumas características constantes que atravessam a sua história - tais como o potencial expressivo do torso ou as leis de movimentação resultantes do diálogo com o campo gravitacional (princípio de queda/recuperação), ela se define como “forma de expressão”: inquietações autorais singulares, pertença mítico/antropológico/social dos temas narrados, estudo do movimento cotidiano, etc. Segundo o historiador e esteta francês Jaques Barril (“A Dança Moderna”, Ed. Paidós Iberica, 1987) a estilística moderna teve que se reinventar cada vez para poder conservar o caráter inédito que impulsionou os ideais de renovação entre estilos - uma dialética da busca do “original” promovida pelos contrastes entre as sucessivas tendências; além do mais, o autor considera que a dança moderna foi um fenômeno especificamente norte-americano. Para enquadrar a história “Moderna” da dança, nós adotaremos como critério geral uma perspectiva que observe primeiramente a evolução do movimento em Europa, para logo atender à subsequente implantação dessas escolas nos Estados Unidos. O recorte deixa fora inúmeras linhas estilísticas empreendidas por coreógrafos, companhias e movimentos artísticos; temos privilegiado um percurso que aponte aqueles desenvolvimentos com os quais a improvisação em movimento-dança estabeleceu um diálogo significativo:

. François Delsarte (1811-1871) pode ser considerado o pioneiro do século XIX que inspirou aos modernos com a criação da “Ginástica Expressiva” baseada no estudo sistêmico do gesto (uma linguagem da pantomima), e Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) - um versátil músico, coreógrafo, ator, compositor e pedagogo - o outro pioneiro, com a “Ginástica Rítmica” (mais conhecida como “Eurritmia”). A partir de E. Dalcroze começa nas pesquisas modernas do movimento a importância atribuída às leis do ritmo e a fraseologia musical aplicada.

. A segunda geração dos europeus tem em Rudolf Von Laban a escola representativa do “Expressionismo Alemão” (mais comumente chamado “Ausdruckstanz”); ela constitui a principal tendência estilística das décadas dos anos 1920-30 desse país. Sua projeção histórica singulariza a estética da Dança/Teatro europeia até avançada a década de 1970, reatualizada por coreógrafos como Pina Bausch ou Anne Teresa de Keersmaker: “O ‘Tanz-Theater Wuppertal’ de Pina Bausch (...) misturou um ‘Expressionismo Extático’ associado ao norte europeu (Bertold Brecht, Mary Wigman e Kurt Joos) introduzindo elementos dramáticos e arrebatadores do teatro junto a uma dança visceral. Sem chegar a configurar verdadeiras narrativas (ainda que os bailarinos gritassem uns para os outros) explorou os mínimos detalhes em diversas linguagens corporais determinadas pelos membros de sua companhia (...) infinita e ritmicamente repetidos criava uma extraordinária vitalidade” (GOLDBERG 2006, pag. 198-9). Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Joos são os discípulos mais reconhecidos de R. Laban, apesar de ele ter gerado uma longa herança de discípulos. M. Wigman introduz a “intuição criativa”, caracterizada pela acentuada expressão de um tipo de gesticulação teatral e de estados cênicos apoiados no princípio alternado de contração e relaxamento tônico. Ela influenciou a formação de novos bailarinos que logo promoveram a escola moderna de R. Laban nos Estados Unidos.

. Outra corrente europeia de significativa importância nessas décadas é a que teve ao Formalismo/Construtivismo Russo, representado principalmente por Foregger e Meyerhold, como a grande escola impulsora do tratamento do “bio-mecânico” e geometrizar nos desenhos cinéticos do corpo. O método idealizado por Foregger foi intitulado “Tafiatrenage”: “um novo sistema de intenso treinamento físico (...) preparatório das performances, mas como forma de arte em-si” (RL. GOLDBERG 2006, pag. 29). O outro grande representante da escola do abstracionismo analítico foi Oskar Schlemmer, quem traduziu para a encenação da dança os princípios construtivos da Escola da Bauhaus (“Balé Triádico”, 1922): “corresponde a um estilo de dança ‘estereotipado’ (...) equivalente aos contornos matemáticos e mecânicos do corpo” (RL. GOLDBERG 2006, pag. 102).

. A geração primeira - ou dos “pioneiros americanos” - tem a Isadora Duncan (1878-1927) como a grande inspiradora das gerações subseqüentes, quem contestou à tradição acadêmica “das pontas” do balé clássico/romântico com a introdução de composições inspiradas em princípios “naturais” como a respiração e os gestos da vida cotidiana. Ela apresentou uma performance despojada baseada centralmente na associação espontânea de desenhos de movimentos, emoções e nexos psíquico-oníricos de forte cunho improvisatório. Sua imagem adquiriu um viés mais mítico que objetivo, pois as fontes documentais sobre as suas encenações são em extremo limitadas. Ruth St. Denis (1884-1968) e Ted Shawn (1891-1972) são os primeiros criadores de uma escola sistêmica de dança moderna nos Estados Unidos; eles fundaram em 1914 a “Denishawn School” em Califórnia (e mais tarde a mudaram em Nueva York); em 1938 Ruth St. Denis criou um dos primeiros departamentos de dança estadunidense: o programa da “Adelphi University”.

. A segunda e vasta geração de dançarinos modernos americanos, em quase todos os casos, foram discípulos da “Denishawn School”: Martha Graham (1894- 1991), Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1901-1975) - entre os mais conhecidos. Sucessivamente, cada um deles se afastou da “Denishawn” a meados dos anos 1920 para criar sua própria estilística. A técnica de M. Graham colocou a ênfase no princípio dramático/expressivo da contração e relaxação do centro alto-abdominal para traduzir uma busca angustiante da “paisagem interior”. Distintamente da orientação de D. Humphrey, M. Graham focou os horizontes estético-expressivos no chamado “Expressionismo Americano” - contemporâneo ao europeu; para esses fins, sistematizou rigorosamente a transmissão da sua escola por meio de uma técnica pessoal e paralela à clássica. Por sua vez, Doris Humphrey concebeu a dança moderna a partir da ênfase nos princípios composicionais - materializados logo no livro “A Arte de Criar Danças”. Na linha Humphrey, a incidência das pesquisas improvisatórias é muito mais determinante que no caso da técnica de M. Graham; suas investigações podem ser consideradas o grande antecedente da “fiscalidade” que marcaria a geração da “Post-Modern Dance”: a localização do drama moderno no princípio de queda e recuperação (resposta adaptativa do corpo à gravidade). Dançarinos da geração imediatamente posterior, como o mexicano José Limón (1908-1972), continuaram essa linha e mantiveram o repertório das criações de D. Humphrey anos mais tarde.

. A terceira geração tem como principal referente à Merce Cunningham (1919-2009), coreógrafo propenso à experimentação radical; fascinado pela estética da ação objetiva, o diálogo autônomo e sincrônico com o som articulado ao vivo, pelo movimento aleatório e indeterminado dentro de estruturas abertas. Por volta do ano 1948 e 1952, M. Cunningham empreendeu trabalhos em parceria com o músico John Cage nos cursos de verão do “Black Mountain College”, na costa oeste americana - um centro que desde o ano 1937 movimentou uma nova camada de artistas ligados ao experimentalismo: “o respeito pelas circunstâncias dadas (...) considerando como dança aos atos de andar, ficar em pé, saltar (...) foi reforçado pelo uso do acaso, princípios do Budismo Zen e da filosofia oriental (...) desse modo não haveria nenhuma relação causal entre um incidente e o seguinte” (RL. GOLDBERG, pag. 115 e 116). Na concepção de Cunningham/Cage referida aos processos que desencadeiam um tipo de azar “objetivo”, antiautoral e antiemocional, a improvisação (entendida especificamente como exercício renovado de tomadas-de-decisão) encontrou um momento histórico privilegiado entre as diversas estilísticas modernas: a obra define seus contornos sempre de um modo distinto e imprevisível na performance de um tempo-real. Esta geração de artistas/coreógrafos situados entre as décadas de 1935 (“Black Mountain College”) e 1956 (“New School for Social Research, New York) constituíram a ponte para a aparição da geração da “Post-Modern Dance”.

. Citaremos como a outra figura articulante dessa passagem a Anna Halprin (1920), quem criou em 1955 a “Dancer’s Workshop Company”, perto da cidade de São Francisco. Logo após ter se apresentado no Teatro “ANTA” de New York, Halprin se sentiu decepcionada depois de assistir as performances de grupos relacionados à estilística de Martha Graham e Doris Humphrey; achava que todo mundo se repetia e sufocava o espaço para a criatividade. Assim, Halprin fundou a oficina própria junto com vários outros artistas, entre os quais se encontravam Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, John Cage e Robert Morris A. Halprin incitou aos membros do grupo a “(...) descobrir o que nossos corpos podem fazer, antes que estudar técnicas ou modelos de terceiros. A associação livre tornou-se parte importante junto aos aspectos ‘não-figurativos’ por meio dos quais o movimento desenvolvia-se por seus próprios princípios intrínsecos.

'Banquinho de cinco pés' (1962), 'Esposizione'(1963) e 'Desfiles e trocas de roupas' (1964) giravam em torno de movimentos relacionados a tarefas praticas. (...) Foram esses dançarinos que em New York, no ano 1962, formariam o núcleo da vigorosa 'Judson Dance Group'. Assumiram a obsessão de Halprin pela noção que um indivíduo tem do simples movimento físico de seu corpo". (GOLDBERG 2006, pag. 130). Os diversos integrantes da companhia retraduziriam nos anos seguintes a herança de A. Halprin, e cimentaram a base de um conceito de movimentação tendente à objetivação das qualidades cinéticas.

. A seguinte geração de dançarinos/coreógrafos são habitualmente categorizados como a "Post-Modern Dance", um rótulo próprio da historiografia da dança que não deve se confundir com a era Pós-moderna (apesar de ambas terem rasgos estéticos e de época afins): Twyla Tharp (Portland, 1940), Yvonne Rainer (San Francisco, 1934), Meredith Monk (Lima, Perú 1943), Trisha Brown, Steve Paxton (Phoenix 1939), David Gordon, Barbara Lloyd, Debora Hay, Lucinda Childs - entre outros. O Tempo da "Judson Dance Group" (1962-1968) foi de grande influência para as ulteriores pesquisas do movimento, tanto pela radical mudança sobre o que devia se entender por "dança", quanto pelos meios utilizados para indagá-la. Na histórica igreja Judson, ou na Reuben Gallery da cidade de Nova York, se reuniu um coletivo de dançarinos, músicos (John Cage, Robert Dunn) e artistas das vanguardas visuais (Robert Rauschenberg, Robert Morris) responsáveis da encenação de históricas performances que chegaram a compor extensos roteiros de três horas de duração: "Forti executava ações corporais extremamente lentas e repetitivas; Rainer apresentava 'As Colheres' de Erik Satie, Steve Paxton fazia girar uma bola e Trisha Brown se movimentava segundo o lançamento de dados" (RL. GOLDBERG 2006, pag. 130). Estes dançarinos - também catalogados como a "Nova Dança"- participaram de oficinas que tiveram ao compositor/coreógrafo Robert Dunn como importante agente das novas inquietações: "Robert Dunn separava 'composição' de 'coreografia' ou 'técnica', e estimulava a dispor de procedimentos aleatórios, experimentando ao tempo com as partituras casuais de Cage ou as estruturas erráticas de E. Satie. Com textos que davam instruções tais como 'traçar do início ao fim uma longa linha no chão', incluiu o jogo ao processo exploratório". (GOLDBERG 2006, pag. 131). O caso de Yvonne Rainer é sintomático daquele modus operandi que propunha o cotidiano como matéria primordial para desencadear sequências de movimento (corresponde anexar que Y. Rainer junto a Trisha Brown impulsionaram a "Release Technique" como meio técnico para atingir esses planos de clara procedência Dadaísta). Y. Rainer apresentou "Terreno", uma obra em seis seções onde ilustrou alguns dos princípios expostos no "Manifesto do Não": "Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não as transformações e magia, não á simulação nem ao glamour, não á transcendência da imagem, não ao heroico e anti-heroico, não ao imaginário do lixo, não ao estilo, não à sedução do espectador pela astúcia do performer, não à comoção ou deixar-se comover (...). O que levou a muitos outros artistas a colaborar com esses bailarinos da Judson foi essa rejeição radical de tantos elementos do passado e do presente". (GOLDBERG 2006, pag. 131, foto 115).

. A localização histórica da passagem da Dança Moderna para a "Dança Contemporânea" é um ponto conflitante entre os estudos críticos elaborados ao respeito. Foi provavelmente o livro de Sally Banes "Terpsicore em sapatilhas de esporte" quem, em 1980, deu ao termo "Post-Modern Dance" sua maior circulação a partir do estudo histórico da "Judson Dance Group". O contexto experimental que ferveu entre os dançarinos, improvisadores, artistas procedentes das artes visuais e da Performance-Art, nucleados na década dos anos 1960 ao redor da "Judson Church"; as ações anti-coreografia dos membros da "Grand Union" ("Manifesto do Não", de Yvonne Rainer) ou as pesquisas dos iniciadores da Release Technique, poderiam marcar essa passagem. O contexto contemporâneo da dança pode ser compreendido à luz das problemáticas pertencentes à pós-modernidade em geral: alto grau de ecleticismo e fragmentação formal. A partir da década de 1980 é possível identificar um retorno geral às formas espetaculares, com acentuada propensão ao hibridismo próprio da "revival" pós-moderna, interessado no resgate retro-histórico de técnicas e formas virtuosas de encenação. Esse retorno "completou o proverbial balanço do pêndulo; o idealismo 'anti-establishment' dos anos 60 e dos primeiros anos da década de 70 havia sido categoricamente rejeitado. Começava a firmar-se uma atmosfera muito diferente, caracterizada pelo pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, elementos profundamente alheios à história da vanguarda". (GOLDBERG 2006, pag.179 e 180)

[B] Jaques Derrida comenta em diversas passagens do livro “No escribo sin luz artificial” (1999) que a chamada “desconstrução” é apenas a leitura interior de certos textos da tradição da modernidade filosófica. Interessou-se desde cedo pelo que acontecia no momento em que se inscreve algo (no texto). Esta inscrição não é só um momento suplementar ao acessório, senão uma incorporação escrita que pode fazer entrar em crise ao objeto ideal. A pesar de entendida como exterioridade, se mostra interior ao texto, como condição essencial da sua objetividade (pag. 44). J. Derrida trabalhou explicitamente o conceito de escritura como “rastros”; o rastro é tanto o que sinaliza quanto aquilo que se desmancha, que já não está presente (pag. 49 e 50). O corpo, como rastro, existe em qualquer traço, em qualquer pincelada. A referência ao “corpo” forma parte tanto da própria obra, quanto da experiência da obra. Existe uma inegável provocação naquilo que pode ser identificado por meio da obra, mas porque foi previamente assinado pelo corpo. (pag. 158).

[C] No texto “Ópera Aperta” de Umberto Eco (Barcelona, Ed. Hyspamerica, 1996) se discute sobre o conceito de “definitividade” e “abertura”. O autor entende que uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma trama de efeitos comunicativos, de modo que cada possível usuário possa compreender a própria obra, a forma originária imaginada pelo autor. Não obstante, cada usuário tem uma concreta situação existencial, uma sensibilidade condicionada, determinada cultura, gostos, propensões, prejuízos pessoais: uma perspectiva de leitura moldada inter-subjetivamente. Em tal sentido, a obra de arte completa e fechada é ao mesmo tempo “aberta”.

[D] “Os praticantes, em fechado anel, atualizam a quebra radical com o espaço/mundo que fica nas suas costas. No exterior a realidade de todos os dias, trabalhosa, que se troca e se usa. No centro, no interior, a outra realidade, inefável, numérica, submundo onde o homem se abisma para saber ou esquecer. Expressão perfeita de um teorema de geometria da comunicação, cujo enunciado poderia ser: ‘desenhar a melhor configuração para a alienação (estranhamento) e o encontro coletivo’” (BREYER 1968, pag. 29. Trad. nossa).

[E] “As sete ideias básicas de M. Alexander foram o cerne do seu ensinamento, são ideias operacionais que servem como guia: 1. Uso: refere-se ao poder de escolha que afeta o desempenho, influenciando todas as outras escolhas. 2. A pessoa inteira: unidade psicofísica (aspectos físico, emocional e mental interagindo) onde o corpo só se modifica como um todo. 3. Controle Primordial: relação dinâmica da cabeça com o pescoço e torso que, em constante mudança, serve de chave para a coordenação do organismo. Se esta relação, que deveria ser naturalmente de equilíbrio, é afetada, todo o organismo sofrerá os efeitos. 4. Apreciação Sensorial Enganosa: o corpo, por meio do sentido cinestésico, reconhece informações sobre o seu peso, posição e movimento; mas se o Controle Primordial sofre alguma interferência que o desvia do seu bom funcionamento, isto causa distorções na percepção do indivíduo. 5. Inibição: o lapso de tempo criado entre o estímulo e a reação; é a capacidade que o indivíduo tem de parar e adiar as reações até que esteja adequadamente preparado para produzi-la. 6. Direção: após a Inibição da ação habitual, pode-se fazer uma escolha consciente sobre a maneira como o movimento vai ocorrer; como continuar é que constitui o conceito de “Direção identificada”. 7. Meios pelos quais: propõe que a ênfase esteja sempre no processo de se atingir um objetivo e não no objetivo em si. Pensando-se no objetivo final, os padrões indesejáveis são naturalmente acionados, uma vez que a ação conhecida desencadeia maneiras conhecidas do corpo operar” (citado em KUNIFFAS 2008, pag. 73 e 74). A Técnica de Alexander é tradicionalmente ensinada por meio de lições particulares. O professor trabalha continuamente “ouvindo”, “convidando” e “falando” com seu corpo: uma modelagem guiada pelo tato/contato específico através das mãos como principal ferramenta para detectar e orientar o caminho mal habituado pelo esforço desnecessário.

[F] Os “Bartenieff Fundamentals” (fundamentos Bartenieff, desenvolvidos por Irmgard Bartenieff) são uma extensão da “Análise do Movimento Laban”. Alguns desses princípios tornaram-se representativos: alinhamento dinâmico, suporte da respiração, apoio central, iniciação e sequenciamento, intenção espacial, centro / transferência de peso, esforço/intenção, padrões de desenvolvimento motor.

[G] Bonnie Bainbridge Cohen começou sua pesquisa em terapia de movimento e anatomia em 1958 e teve uma extensa formação em estilos de dança, dança terapia, artes marciais, ioga. Ela foi certificada como terapeuta “Neurodesenvolpmental” pelo Dr. and Mrs. Bobath na Inglaterra e como “Analista de Movimento Laban” pelo Bartenieff

Institute Laban de Estudos do Movimento. Em 1973 fundou a “School for Body-Mind Centering” (BMC), sendo a autora do livro “Sensing, Feeling and Action”.

[H] Só no contexto moderno e contemporâneo assistimos à quebra da manutenção de texturas-padrão ao longo da obra: o Poema Sinfônico no Romantismo ou as sinfonias impressionista de Claude Debussy poderiam marcar esse começo (“La Mer” 1903-05). Com autores modernos como Edgar Varesse (“Ameriques”, 1918-21), Charles Ives (“A pergunta sem Resposta” 1908), Igor Stravinski (“A Sagração da Primavera”, 1913) entramos numa meta-texturalidade: uma textura-de-texturas. Ou seja, composições onde os índices de associação de materiais estão elevados à potência.

[I] Thomas Kuhn comenta no livro “The Structure of Scientific Revolutions” (1962) que para os membros bem integrados de uma disciplina particular, seu paradigma costuma ser tão convincente que normalmente absorve a possibilidade de outras alternativas alheias às próprias intuições. Tal paradigma, geralmente opaca a base da realidade imanente, obscurecendo as chances de que surjam outros imaginários escondidos por trás dele. A convicção de que o paradigma “atual” é a autêntica realidade tende a desqualificar evidências que possam prejudicar a configuração do próprio paradigma - um processo que acaba no acúmulo de certas anomalias inconciliáveis. Este acúmulo é finalmente o responsável da eventual derrubada do paradigma titular: a “revolução” que desencadeia a substituição do paradigma conhecido por outro novo. T. Kuhn usou a expressão “mudança de paradigma” para nomear este processo, e o comparou com a mudança perceptual que ocorre quando a interpretação de uma imagem ambígua experimenta uma dobra em direção a outro estado.

[J] Um caso emblemático, ligado ao incremento de intensidades e à inflação que as livre-associações experimentam, é frequentemente testemunhado nos “solos” de jazz: o repasso pela estrutura do “tema” sobre o qual se improvisa deixa ver os múltiplos registros e parâmetros que o músico vai interligando a cada reinterpretção do tema, a complexidade crescente que se estabelece entre eles à medida que avança (geralmente incrementando a velocidade das “sinapses”). Mesmo tendo uma plateia “leiga” em matéria de linguagem musical, é sintomático que os ouvintes captem a sinergia que o músico consegue “conectar” (perceptual e mnemicamente). O momento comumente chamado de “espontâneo” que exhibe o solista, está ligado a uma condução sofisticada dos materiais sonoros: para ter “feeling” o músico ultrapassa uma “prova de fogo” cada vez que encara um solo.