



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
MESTRADO EM DANÇA**

LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS

**EMERGÊNCIAS CÊNICAS EM DANÇA:
CONECTIVIDADE ENTRE DANÇARINOS NO MOMENTO CÊNICO
IMPROVISADO**

Salvador
2010

LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS

**EMERGÊNCIAS CÊNICAS EM DANÇA:
CONECTIVIDADE ENTRE DANÇARINOS NO MOMENTO CÊNICO
IMPROVISADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de mestre.

Orientador(a): Profa. Dra. Isabelle Cordeiro Nogueira.

Bolsa CAPES

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Morais, Líria de Araújo.

Emergências cênicas em dança : conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado / Líria de Araújo Moraes. - 2010.
128 f. : il.

Inclui anexos.

Orientadora : Profª Drª Isabelle Cordeiro Nogueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2010.

1. Improvisação (Dança). 2. Cena. 3. Conectividade. I. Nogueira, Isabelle Cordeiro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3
CDU - 793.3

LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS

EMERGÊNCIAS CÊNICAS EM DANÇA: CONECTIVIDADE ENTRE DANÇARINOS NO MOMENTO CÊNICO IMPROVISADO.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 05 de março de 2010.

Banca Examinadora

Isabelle Cordeiro Nogueira – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
PUC-SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Maria Helena Franco de Araújo Bastos _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
PUC-SP, Brasil.
Universidade de São Paulo.

Fátima Campos Daltro de Castro _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
PUC-SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

A minha avó Maria Januária Barbosa de Araújo

Aos meus pais pelo incentivo,
Antônio Augusto Pereira Morais
Alira de Araújo Morais

A Claudio Machado pela atenção, paciência e companheirismo

AGRADECIMENTOS

Ao PPGDança e a Escola de Dança da UFBA e todos os professores do programa.

A Professora Dr^a Isabelle Cordeiro, orientadora.

A Professora Dr^a Adriana Bittencourt Machado.

A banca: Professora Dr^a Fátima Daltro e professora Dr^a Helena Bastos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

À Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia pelo apoio de todos os professores colegas e funcionários, sem os quais não seria possível seguir com os experimentos.

Aos dançarinos do Grupo de experimento Radar 1 com carinho Bárbara Santos, Duto Santana, Janahina Cavalcante, Fernanda Raquel, Maria Fernanda Azevedo, Rita Aquino. E todos aqueles que contribuíram para essa vivência – Beto Basílio, Jaqueline Linhares, Iara Sales e Matias Santiago.

Ao Coletivo Construções Compartilhadas.

A Thiago Enoque (pelo incentivo mesmo antes de começar a pesquisa), Pedro Amorim (aos improvisos), Denise Torraca, Márcio Versóli, Iara Cerqueira, Jaqueline Vasconcelos, Léo Franco, Paula Carneiro, Alexandre Molina e a Duto Santana (pelos compartilhamentos).

A Lenira Rengel, Lúcia Matos, Virgínia Costa, Denise Coutinho, Eleonora Santos.

A todos os meus alunos.

Ao Sr. Edmundo da secretaria da escola de dança da UFBA sempre tão gentil e atencioso.

A Claudio Machado, Alira Moraes, Antônio Augusto, Leandro Moraes, Vinícius Moraes, Safira de Araújo, Cíntia Machado.

A St^o Antônio.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

A comunicação eficiente entre os dançarinos no ato da cena improvisada – aqui chamada conectividade – é o objeto de investigação dessa pesquisa. Para realização dessa investigação formou-se um grupo de experimento especialmente para esse estudo com artistas dançarinos, onde experimentações foram orientadas a partir de um entendimento de improvisação em cena. Na visão sistêmica da cena e dos dançarinos improvisadores como elementos desse sistema, a conectividade - parâmetro sistêmico evolutivo – é observada na função de selecionar informações como referências para que o dançarino improvisador utilize diversas combinações e invenções conectivas. A cena improvisada, onde informações se cruzam entre várias pessoas, é um tipo de auto-organização. A partir dessas idéias, juntamente com os experimentos do Radar 1, propõe-se que a conectividade entre os dançarinos se dá a partir de um acionamento específico da atenção interna/externa do corpo (uma atenção flexível) na qual o indivíduo que dança aumenta sua capacidade de prestar atenção nos seus parceiros de cena. A partir dessa atenção, consegue-se identificar padrões e recorrências no jeito como esses parceiros dançam e, dessa forma, melhorar a eficiência de conectividade na cena improvisada. Os dados aqui levantados consideram os relatos dos dançarinos que participaram do grupo Radar 1, enquanto experiências de estudo e cena para a conectividade, numa convivência entre artistas da dança.

Palavras-chaves: conectividade, dança, improvisação, sistema, cena.

ABSTRACT

The efficient communication between dancers in the act of the improvised scene - called connectivity, here - is the object of inquiry of this research. For accomplishment of this inquiry, it was formed a group of experiment with artist-dancers, where experimentations had been guided from an agreement of improvisation in scene. In the systemic vision of the scene and the improving dancers, as elements of this system, the connectivity – development systemic parameter - is observed to select information as references, so that the improvisers can use different combinations and connective inventions. The improvised scene, where exchange information occurs, it is a type of self-organization. From these ideas, together with the experiments of Radar 1, it is proposed that the connectivity between dancers it happens from setting in motion specific internal /external body attention (a flexible attention) in which the individual that dances increases its capacity to give attention in its partners of scene. From this attention, it is identified patterns and recurrences in the skill as these partners dance and, in this way, to improve the efficiency of connectivity in the improvised scene. The data raised here consider the stories of the dancers who had participated of the group Radar 1, while experiences of study and scene for the connectivity in a living together with artists of the dance.

key-words: connectivity, dance, improvisation, system, scene.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CONECTIVIDADE COMO PARÂMETRO SISTÊMICO.....	24
1.1 A DANÇA DE CORPOS CONECTADOS.....	28
1.2 ANALOGIAS SISTÊMICAS PARA A CENA DE IMPROVISO.....	31
1.3 COERÊNCIAS COMPARTILHADAS.....	35
1.3.1 DIÁLOGOS A PARTIR DE ACIONAMENTOS MOTORES.....	41
2. EMERGÊNCIA: REDES NA CENA CRIATIVA DE DANÇA	52
2.1 REDES NO/DO CORPO	54
2.2 ATENÇÃO CONECTIVA – ESCUTA	59
2.3 IDENTIFICANDO PADRÕES DE CONECTIVIDADE	63
3. PROJETO RADAR 1 - CRIANDO CONECTIVIDADES	68
3.1 INVESTIGAÇÕES CRIATIVAS	76
3.1.1 De olhos que se escutam	79
3.1.2 Ouve para onde vais!.....	82
3.1.3 Disparadores de atenção.....	86
3.2 RADAR 1 EM CENA.....	91
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	106
APÊNDICES	
• Quadros esclarecedores do capítulo 1	110
• Projeto do Grupo de experimento Radar 1.....	112
• Algumas fichas diárias dos experimentos.....	118
ANEXOS	
• Relatórios finais de alguns integrantes do Radar 1.....	130
• Documento de autorização de imagens	
• DVD (Pequena edição de imagens do Radar 1)	

INTRODUÇÃO

Essa dissertação consiste no estudo das relações entre dois ou mais dançarinos quando inseridos numa cena de dança improvisada. Propõe-se, aqui, a observação investigativa de uma comunicação que acontece entre os dançarinos quando estes se propõem a dançar em conjunto. Dessa maneira, há o interesse em discutir os diversos modos com que idéias e informações, presentes na cena de dança, configuradas no corpo de quem dança, agenciam múltiplas possibilidades de interações entre os improvisadores que compõem a cena. Estando essas possibilidades no universo da apresentação, essa pesquisa visa o estudo específico na área da investigação cênica na dança improvisação. Assim, nesse estudo, são reunidos aportes teóricos interdisciplinares para ajudar a entender a conectividade criativa entre dançarinos no momento cênico improvisado. Nessa pesquisa, a cena e os dançarinos estão sendo observados enquanto sistemas, ancorada na Teoria Geral do Sistema¹. Está sendo utilizado o parâmetro sistêmico evolutivo conectividade² para entender a interação criativa entre dançarinos improvisadores.

O interesse pela pesquisa em improvisação começou na graduação em dança, na Universidade Federal da Bahia, quando fui monitora das disciplinas de Estudos do Corpo e Improvisação, no primeiro semestre de 1999, com os professores David Iannitelli e Fafá Daltro. Minha tarefa consistia em levantar observações entre duas disciplinas distintas: Estudos do corpo e Improvisação. Os professores pesquisadores estavam interessados em investigar como a disciplina criativa de Improvisação poderia contribuir no aprendizado técnico dos alunos, assim como, a disciplina de Estudo do corpo poderia contribuir no desenvolvimento criativo dos alunos em Improvisação. Dessa maneira, escolheram uma turma de alunos que cursavam as duas disciplinas e que poderiam ser observados de forma continuada nas duas abordagens. Nesse sentido, fiquei responsável, enquanto monitora, por acompanhar ambas as disciplinas, com registros e relatórios correspondentes a cada aula. Nessa experiência, tive a oportunidade de participar das aulas, propor atividades e escrever observações e idéias metodológicas sobre

¹ Teoria Geral do Sistema – também conhecida pela sigla TGS – foi formulada pelo biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy entre 1950 e 1968. Nesse estudo, essa teoria tem como referência as publicações atuais do pesquisador Jorge Albuquerque Vieira (2006, 2008). Nesse texto, utilizaremos a sigla TGS em algumas passagens da dissertação.

² Conectividade – Parâmetro Sistêmico Evolutivo da Teoria Geral do Sistema, o qual trata das relações entre subsistemas, e, nesse estudo, está sendo utilizado para observar relações entre dançarinos na dança improvisação.

procedimentos criativos nas aulas técnicas, além de observar o desenvolvimento criativo dos mesmos alunos na disciplina de Improvisação. Ao final desse semestre, houve uma mostra cênica improvisada, na qual também participei como dançarina.

Além dessa experiência como aluna, durante e após a graduação, participei do grupo Viladança³ durante cinco anos (1998 – 2002) no teatro Vila Velha, no qual participei de montagens com processos criativos com improvisação, além de participar do evento Improvilação⁴ criado e organizado pelo grupo em 1999 dando continuidade nos anos seguintes, no qual eram reunidos artistas improvisadores no teatro Vila Velha. Durante workshop de improvisação com Daniela Guimarães⁵, em 2007, algumas atividades das aulas estavam relacionadas a criar em cena a favor de uma coerência do que o grupo de dançarinos desse workshop se propunha a mostrar. As resoluções de improviso, nesse workshop, estavam relacionados à “escuta”⁶ do outro e percepção de idéias relacionadas ao espaço-tempo da cena de improviso enquanto cena a ser compartilhada com o público. Dessa maneira, a percepção entre o grupo do workshop era potencializado a cada experimento e estava condizendo com minhas idéias do pré-projeto dessa dissertação nesse período. Nos últimos seis anos, enquanto professora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb)⁷, tive a oportunidade de ministrar disciplinas criativas no curso técnico profissionalizante. Nesse mesmo espaço, a observação de relações entre dançarinos na realização de mostra artística improvisada com os alunos e a participação em grupos de estudos voltados para improvisação livre em música e em composição em dança, incentivaram o desenvolvimento de questões sobre à “escuta” entre improvisadores em cena.

Os processos criativos atrelados à “escuta” me interessam desde muito cedo na dança, talvez por uma limitação pessoal: aos nove anos de idade, após um sarampo seguido de uma otite aguda, descobri que não escutava normalmente. Abandonei o tratamento, pois não confiava numa cirurgia que a equipe médica planejava fazer e apenas aos vinte e um anos voltei ao

³ Grupo residente do Teatro Vila Velha em Salvador-Ba sob a direção de Cristina Castro.

⁴ Improvilação – evento de improvisação que acontece com dançarinos do Viladança, músicos e improvisadores convidados, operação de luz criando também em tempo real, aberto à platéia no Teatro Vila Velha- Salvador-Ba criado em 1999 com idealização e organização de Cristina Castro e elenco do Viladança.

⁵ Daniela Guimarães – dançarina improvisadora, graduada pela Universidade Federal da Bahia, é diretora da Cia Ormeo Teatro-Dança, em Juiz de Fora – MG.

⁶ Escuta – termo utilizado entre improvisadores em aulas e em conversas para se referir à percepção entre os artistas da cena de improviso em dança.

⁷ Escola de Dança vinculada à secretaria de cultura do estado da Bahia – oferece diversos curso de dança, dentre eles, o curso técnico de educação profissional em dança com duração de dois anos e meio.

otorrinolaringologista, o qual me indicou usar aparelhos auditivos. Eu tinha então oitenta por cento de perda no ouvido esquerdo e vinte por cento de perda no direito. A cada cinco anos, fico um pouco mais surda. Acredito que o interesse por desenvolver e ampliar outras formas de percepção decorre por conta da surdez, que teve ocorrência na mesma época em que comecei a dançar (aos nove anos, improvisava dançando na sala de estar onde morava, simulando estar num espaço de cena). Dessa forma, há o interesse pelo estudo da percepção e, nesse caso, especificamente para discutir a conectividade entre dançarinos na cena de dança improvisação.

A Teoria Geral dos Sistemas criada por Bertalanffy⁸ (atualizada por outros autores e utilizada nessa pesquisa a partir dos estudos recentes de Jorge de Albuquerque Vieira) em meados dos anos 50 começa a ser utilizada para discutir o sistema humano no meio social e psicológico apresentando uma maneira holística de entender as partes e o todo. Essa teoria pode ajudar em discussões sobre relações entre as partes e a sua importância no todo que se compõe de maneira complexa. Entendendo a comunicação através de uma teoria dos conjuntos, essa idéia de observar o todo permeia outros assuntos de interesse dessa discussão por conta de se tratar de subsistemas humanos inseridos no sistema cena de dança improvisada. Assim, o Sistema da cena de dança improvisação é composto por um grupo de dois ou mais dançarinos improvisadores que se comunicam entre si com o objetivo de uma composição cênica. A conectividade pode apresentar graus diferenciados nessas relações a depender de como esses dançarinos operam em cena. A partir de uma idéia sistêmica de observação da cena de dança e dos componentes (dançarinos improvisadores), assuntos específicos relacionados ao corpo que dança nessa situação contribuem para uma discussão interdisciplinar. A observação sistêmica nesse estudo, mesmo quando não utilizada em termos técnicos da teoria, ocorre no modo como esses assuntos estão sendo abordados e inter-relacionados. Quando abordamos a percepção no sistema cena de dança improvisação, por exemplo, esses assuntos contribuem de maneira holística para um melhor entendimento desse sistema e dos seus componentes numa situação de relação no todo. Dessa

⁸ Karl Ludwig von Bertalanffy, biólogo alemão, foi criador da Teoria Geral dos Sistemas, desenvolveu maior parte do seu trabalho científico nos Estados Unidos. Os seus trabalhos iniciais datam dos anos 20 e são sobre a abordagem orgânica. Bertalanffy não concordava com a visão cartesiana do universo. Criou uma abordagem orgânica da biologia, defendia que o organismo é um todo maior que a soma das suas partes.

forma, os assuntos são observados de maneira sistêmica: a cena e os corpos que improvisam cooperam entre si, trocando informações que geram a cena de dança improvisada.

Para entender a percepção entre corpos humanos recorreremos às referências teóricas acerca de descobertas sobre o funcionamento do corpo. A teoria corpomídia⁹, desenvolvida pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz¹⁰, formulada a partir de estudos recentes das neurociências e estudos evolutivos e que defende que a comunicação existente no corpo como pensamento é abordada nessa pesquisa para auxiliar o entendimento dos processos de trocas de informação, como ocorrência de conectividade entre corpos que dançam. Segundo a teoria corpomídia, o corpo humano é mídia de si mesmo, capaz de processar e trocar informações com o ambiente e com outros corpos. A informação é observada a partir das ações do corpo que dança em determinado ambiente, entendendo mente/corpo como inseparáveis, e a dança, como uma maneira peculiar de proceder a comunicação.

Na observação da conectividade entre dançarinos na cena como uma rede de informações, foram utilizados estudos sobre emergência a partir de Steven Johnson (2003)¹¹, pesquisador interessado na dinâmica de rede em sistemas¹² auto-organizados e sem líderes. Esse autor identifica nesses sistemas auto-organizados um comportamento bottom-up¹³, com regras simples e sinais de informações que são incorporados ao sistema. Nos sistemas escolhidos por Johnson (2003) - cidades, cérebro, software e formigas -, há estudos sobre como acontece a comunicação nesses grupos sem lideranças, a partir do feedback¹⁴. O autor sugere como essa comunicação poderia acontecer entre pessoas humanas, (assunto que será discutido no capítulo 2). Essa maneira (a partir da emergência) de entender rede e comunicação em sistemas auto-organizados pode ajudar a entender como um grupo de dançarinos improvisadores se comunica em cooperação, na linguagem da dança, já que, não se trata de uma relação apenas de estar inserido numa obra artística e, sim de ser co-criador da mesma, responsável pelas decisões criativas no

⁹ Corpomídia – teoria (2001-2005) criada pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner, a partir de estudos nas áreas de comunicação, semiótica, neurociências, cultura e neodarwinismo.

¹⁰ Helena Tânia Katz — pesquisadora, professora, crítica em dança e palestrante nas áreas de Comunicação e Artes. Christine Greiner. Atua na área da dança, do jornalismo cultural e das políticas públicas.

¹¹ Steven Johnson – pesquisador autor de “Emergência – a dinâmica de rede em formigas, softwares, cérebros e cidades” (2003).

¹² A palavra sistema nesse caso não se refere a TGS.

¹³ Que acontece de baixo para cima com pequenas regras estabelecidas e consegue desenvolver um alto grau de complexidade. (JOHNSON, 2001).

¹⁴ Feedback são sinais de comunicação nos sistemas – um exemplo de feedback é o feromônio deixado pelas formigas numa trilha para comunicar às outras que seguem atrás.

tempo em que a apresentação acontece. No instante tempo em que o corpo está inserido na duração da cena, está imbricado em processos cognitivos constantes, já que os estados de corpo se modificam nesses processos preenchendo o tempo da apresentação. Como nos diz Vieira (2008): “Cadeias no tempo de eventos são chamados processos, que propagam-se na estrutura do espaço-tempo e agem sobre outros sistemas. No caso de um sistema humano, os processos são percebidos e modificados em alguma estrutura cognitiva: o processo, visto por essa interface, constitui o fenômeno.” (VIEIRA, 2008 p. 92). O tempo real ao qual nos referimos inclui esse entendimento de processos cognitivos em cadeias no tempo da apresentação de forma complexa, já que, criar no próprio instante é saber lidar com processos cognitivos nesse tempo. Segundo Rengel (2007)¹⁵, em sua tese de doutorado:

Para o importante esclarecimento do que seja tempo real, vale recorrer a Martins (2002), que declara que corpo e ambiente estão continuamente coevoluindo, em interações recíprocas e simultâneas, passando por transformações a cada instante, transmitindo-se mutuamente informações. Há uma reformulação, portanto, da idéia de tempo (sequencial e linearmente direto) no acontecimento do tempo real. MARTINS traz sua contribuição ao nos explicar essa noção em PORT e VAN GELDER (1995): tempo real é contínuo e descontínuo, com sistemas ativos e interagentes, e com diferentes escalas temporais. Tempo real envolve nossos sonhos, evocações, memórias, projeções futuras, nossas lembranças, marcas e traços inconscientes. Então, nesse sentido, entender tempo real é compreender, é aproximarmo-nos do corpo e de seus eventos representacionais. (RENGEL, 2007 p. 60, 61).

Assim, o dançarino improvisador quando está em cena apresenta um jeito específico de lidar com esses eventos representacionais de maneira a deixar vir a tona, de forma seletiva, esses eventos internos, que estão em comunicação com os externos numa duração de tempo que se estabelece enquanto cena, enquanto composição. As pessoas apreendem umas com as outras numa troca de processos em dança no tempo real da cena. Nesse instante, os encontros entre pessoas são também encontros com seu processos de eventos cognitivos.

Foram estudadas também abordagens científicas e psicológicas acerca de sistemas de redes no cérebro e sobre o funcionamento de órgãos sensoriais à luz de autores que discutem atenção,

¹⁵ Lenira Peral Rengel é Doutora em comunicação e semiótica (PUC – SP, 2007), mestre em Artes/Dança pela UNICAMP e é Bacharel em Direção Teatral pela ECA/USP. Em 1977 iniciou seus estudos com Maria Duschenes (introdutora da Arte de Movimento de Laban no Brasil). Tem experiência como professora, palestrante, dançarina, pesquisadora, performer, preparadora corporal, coreógrafa. Exerce atividade artística e didática nas áreas da Arte e da Educação. É professora do Programa de Pós-graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia.

percepção e mente como Damásio (2000)¹⁶, Pinker (1998)¹⁷, Berthoz (1996)¹⁸ e Llinás (2002)¹⁹. A partir desses entendimentos de sistema, rede e percepção, foi desenvolvida uma abordagem sobre a percepção motora e algumas proposições dessa percepção em dança a partir dos experimentos investigativos realizados no grupo Radar 1²⁰. As investigações são relatadas nos seus aspectos práticos criativos e sob as sensações dos dançarinos do grupo, já que nessa pesquisa, a conectividade está sendo abordada na perspectiva do improvisador que está em cena, pelo ponto de vista do corpo do dançarino.

Para compreender a improvisação em dança na história, quando atrelada às práticas artísticas, Zilá Muniz²¹, em sua dissertação de mestrado intitulada *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*, contextualiza a dança improvisação e traça um panorama detalhado sobre essa prática, seus tipos e suas diferenças. Esclarecendo sobre as modificações do conceito e função da improvisação em dança ao longo da história, Muniz explica que:

A improvisação vem sendo utilizada desde os primórdios da dança e tem se reorganizado como conceito e função. No século XX, a improvisação passa por modificações significativas quanto à sua função e como é utilizada [...]. Nos Estados Unidos e na Europa, a improvisação se desenvolve de formas diferenciadas e possui para cada ramificação características próprias. Na Alemanha, foi amplamente estruturada nos ensinamentos de Laban, Mary Wigman e Kurt Joos, culminando com a sua forma de ser utilizada na dança-teatro na atualidade, como uma ferramenta fundamental na criação e concepção das obras de Pina Bausch. A vertente americana resolve a questão da improvisação na dança a partir de experiências como a de Ana Halprin e o contexto do jazz. A improvisação como um elemento da cultura afro-americana, particularmente utilizada na música – jazz – foi muito apreciada por artistas da vanguarda da década de 60. É principalmente, deste plano que ela foi retirada e reorganizada, para ser inserida no trabalho de dança pelos pós-modernos americanos. (MUNIZ, 2004 p. 29).

¹⁶ António Damásio – pesquisador neurocientista – dentre outras publicações, escreveu o livro “O mistério da consciência” (2000).

¹⁷ Steven Arthur Pinker – psicólogo e linguista canadense. Foi professor no departamento do cérebro e ciências cognitivas do Massachusetts Institute of Technology. Tem bacharelado em Psicologia da Universidade Mc Gill e doutorado em Psicologia Experimental da Universidade de Havard.

¹⁸ Alain Berthoz – neurofisiologista, autor de – “Le sens Du mouvement” (1996).

¹⁹ Dr. Rodolfo Llinás, nascido e formado em medicina na Colômbia, Ph.D em Neurociência pela Universidade Nacional Australiana (1965), é professor da Thomas e Suzanne Murphy em Neurociência da Escola de Medicina da Universidade de Nova York. É atualmente chefe do Departamento de Psicologia e Neurociência da Faculdade de Medicina da Universidade de Nova Iorque.

²⁰ Grupo formado especialmente para essa pesquisa de mestrado (ver capítulo 3).

²¹ Zilá Muniz é Especialista em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2000) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004).

A improvisação na dança emerge em cada época de um jeito diferente, atrelada quase sempre à uma quebra de hábitos coreográficos, contudo os discursos sobre elas quase sempre estão atrelados à uma liberdade de criação e igualdade entre os dançarinos. Ainda segundo Muniz (2004), na época do Judson Dance Theater, vem a tona um discurso do coletivo na cena de dança, numa dança sem hierarquias criativas:

Naquele momento, a improvisação propicia fazer dança como um processo coletivo, em que a autoridade criativa e diretorial reside no grupo como um todo. Nesse momento, ocorre uma quebra na estrutura de grupo e companhias de dança, onde a figura central do criador e diretor estabelecia níveis de hierarquia. A improvisação unifica o papel de criador e intérprete em cada pessoa, permitindo que o indivíduo tome decisões sobre a obra e observe a si próprio em ação. Improvisação, nessa instância, associa-se à possibilidade de uma ação individual de colaboração, dentro de um contexto de grupo, no coletivo. O elemento de cooperação que acontece no ambiente de grupo onde a improvisação está presente pode ser interpretado como uma forma de valorizar o indivíduo dentro de um sistema de igualdade. Assim, a realização do indivíduo se dá dentro de um contexto de colaboração, numa atividade em grupo, e não por competitividade. Não é através de uma hierarquia, mas ao mesmo tempo se destacam as diferenças, as singularidades. (MUNIZ, 2004 p.31).

Nessa dissertação, discutimos como o momento da cena de dança improvisação torna-se uma situação propícia para que a escuta no coletivo venha a tona, enquanto exercício de cena criativa e enquanto ideologia do fazer artístico na dança. Esse ideal artístico está atrelado à uma atitude política de coletividade e autonomia em cena.

A composição improvisada pode acontecer de diversas formas. O tipo de improvisação aqui investigado se refere à uma cena estruturada no momento da apresentação. Muniz (2004) reúne informações acerca desse tipo de improviso recentemente denominado de *composição instantânea*²²:

A composição instantânea, também conhecida como improvisação em dança como performance, é um conceito muito recente: aparece no início dos anos 90. Além de originar e executar movimentos, na composição instantânea existe a preocupação de compor a cena no momento. É uma linguagem que trabalha com conceitos de

²² O termo *composição instantânea* de qual nos explica Muniz(2004) ajuda a diferenciar um determinado tipo de improvisação na qual dançarinos compõem no momento como coreógrafos internos da cena. Porém não significa que tal instantaneidade se trate de algo raso e sem investigação prévia sem sofisticação na sua feitura. A improvisação é um fazer inteligente que exige estudo e habilidade para que seja possível esse estado de composição em tempo real. Portanto, seguimos nesse texto com esse termo considerando que, o momento presente já está impregnado de antecipação de idéias do corpo que dança de uma habilidade específica do improvisador.

composição coreográfica considerando a estrutura, a ordem, o espaço, o tempo, os materiais e a pontuação. A inserção desses conceitos é feita no ambiente onde a cena se constrói. A prática aumenta a capacidade de tomada de decisão de modo rápido, consciente e com controle da situação. (MARTINS, 1999, p.17; BENOIT, 1998, p. 11, apud MUNIZ, 2004 p. 9).

Estamos interessados nesse tipo de prática de improvisação em dança enquanto uma possibilidade propícia ao estudo da conectividade entre os dançarinos. Esse contexto de cena improvisada vem se sofisticando há algumas décadas e, por sua vez, a cena que acompanha essa prática também se torna mais complexa. Ainda segundo Muniz (2004):

Como é feita hoje, pode-se dizer que a composição instantânea é a evolução de uma situação cênica originada pela improvisação de contato e improvisação estruturada. Através do espaço oferecido na *jam sessions*, onde as pessoas inicialmente se reuniam para praticar a improvisação de contato, as performances se tornaram mais complexas e virtuosas. Além disso, surge a necessidade de se criarem situações cênicas e, conseqüentemente, a cena e a dramaturgia. (MUNIZ, 2004 p. 71).

A conectividade, por se tratar de um parâmetro de seleção de informações, pode talvez ajudar na sofisticação e eficiência dessas situações cênicas. Na dança improvisação existem diversas vertentes e abordagens criativas que nem sempre estão atreladas à cena ou a composição em cena. Na cena de dança improvisação, a conectividade é um tipo de relação específica e numa *composição instantânea*, parece que esse tipo de relação é ainda mais específico.

A conectividade pode ocorrer como uma condição de improviso a dois ou em grupo que se configura em graus diferenciados na sua ocorrência. Em alguns casos, o estado de presença dos intérpretes, cria conectividades no momento da cena como garantia de uma estética coreográfica onde a negociação é condição para que a obra se configure, sem que necessariamente, se trate de uma obra de dança improvisação. Em processos criativos, cujos objetivos não estejam atrelados à composição em cena, as atividades (ensaios, exercícios, laboratórios, etc.) atreladas à conectividade entre dançarinos pode ocorrer como uma estratégia metodológica para fins coreográficos estruturados ou para gerar materiais criativos para a cena. Nos experimentos investigativos do grupo Radar 1, a conectividade esteve implicada no ato da cena, na qual os dançarinos criam em tempo real com apenas algumas regras.

Atualmente existem artistas dançarinos implicados no contexto da dança interessados na improvisação como obra artística. No intuito de referenciar alguns desses artistas improvisadores, recorreremos à pesquisadora Cleide Martins, Doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP,

com pesquisas dedicadas à improvisação em dança, que em seus estudos, lista: Jennifer Lacey, David Zambrano, Steve Paxton, Lisa Nelson²³, e, em São Paulo, Zélia Monteiro, Tica Lemos, Cristian Duarte e a Cia Novadança 4, dirigida por Cristiane Paoli Quito²⁴. (Martins, 2007). Em Salvador, destacamos, nesse estudo, o coletivo Núcleo Vagapara²⁵, o Grupo X²⁶ e profissionais como Marta Bezerra, Hugo Leonardo, David Iannitelli e Leda Muhana²⁷. Esses profissionais estão num constante fluxo de pesquisa e experimentação na improvisação, desenvolvendo projetos diversos a partir dos seus interesses artísticos.

Nessa dissertação, alguns exemplos de estratégias para a criação de relações entre os dançarinos em processos criativos, nos quais a conectividade se apresenta de formas diferenciadas, serão relatados, dentre eles, os trabalhos de Adriana Grechi e Helena Bastos²⁸. A primeira artista (Adriana Grechi) se utiliza de procedimentos coreográficos, nos quais, a conectividade é identificada durante o processo criativo para cena de dança improvisação. No caso da segunda artista (Helena Bastos), se trata de uma intérprete-criadora que participa de uma

²³ Jennifer Lacey, David Zambrano, Steve Paxton, Lisa Nelson, são artistas que nasceram ou moraram nos Estados Unidos e têm uma experiência com a dança improvisação. Integram uma geração de artistas improvisadores que deram segmento à improvisação em dança após a efervescente passagem histórica das artes nos Estados Unidos entre 1960 e 1970 com a criação do grupo Judson Dance Theater onde se reuniam artistas de vanguarda de variadas áreas para discutirem sobre direitos humanos e liberdade de expressão por meio da arte. Jennifer Lacey é americana e atualmente mora em Paris, trabalhou com improvisação com Yvonne Meier e Jennifer Monson, atualmente trabalha em parceria com a artista visual Nádia Lauro. David Zambrano nasceu na Venezuela, morou 15 anos em Nova Iorque e hoje mora em Amsterdam, continua trabalhando com improvisação. Steven Paxton criou a técnica do contato improvisação, foi membro fundador da Judson Dance Theater. Lisa Nelson é dançarina e performer improvisadora, colaborou com vários artistas, inclusive Steven Paxton.

²⁴ Zélia Monteiro estudou dança improvisação com Duda Castilhes em Paris, e no Brasil com Klauss Vianna durante oito anos. É artista criadora em dança e já foi contemplada com diversos prêmios no Brasil. Tica Lemos é graduada pela SNDO (School for New Dance Development) em 1987 – Amsterdã, Holanda. Introduziu o contato improvisação no Brasil, é uma das fundadoras do Estúdio Nova Dança e da Cia Nova Dança 4). Cristiane Paoli Quito é diretora teatral que na metade da década de 90 desenvolve linguagem própria na dança voltada para a pesquisa sobre dramaturgia do intérprete em improvisação.

²⁵ Coletivo de artistas composto por - Jorge Oliveira, Lucas Valentim, Márcio Nonato, Olga Lamas e Paula Lice.

²⁶ Grupo X – dirigido por Fafá Daltro, doutora e professora da Escola de Dança da UFBA, o grupo foi criado em 1998 e tem a improvisação como eixo central e principal motivação. Tem com participantes: Fafá Daltro, Hugo Leonardo, Edu Oliveira, Jamiller Antunes, Juliana Rocha, Victor Venas, Andrea Daltro e Ricardo Mazzini Bordini.

²⁷ Marta Bezerra é graduada pela Universidade Federal da Bahia, é dançarina e professora de contato improvisação. Hugo Leonardo é paulista e mora em Salvador, doutorando em Arte Cênicas, é pesquisador dedicado ao estudo da improvisação e professor de contato improvisação. David Iannitelli é professor da Universidade Federal da Bahia, dançarino improvisador e professor de contato improvisação. Leda Muhana é doutora, professora da Universidade Federal da Bahia, coreógrafa dedicada a estudos de criatividade em dança, é coordenadora do Proceda – grupo de estudos corporeográficos da Universidade Federal da Bahia.

²⁸ Adriana Grechi - Coreógrafa e professora de dança, diretora do Estúdio Movie e Cia Nova Dança – São Paulo-SP, utiliza em seus processos criativos e na cena procedimentos nos quais a conectividade está exemplificada nessa dissertação. Helena Bastos – coreógrafa, intérprete pesquisadora, idealizadora do Grupo Musicanoar, faz parte de um espetáculo, no qual a conectividade, aqui nesse estudo, é exemplificada na cena através de tipos de contatos diferentes.

obra artística na qual um exemplo de conectividade será utilizado a partir dessa obra. Apesar desse segundo exemplo (Helena Bastos) não se tratar de uma obra improvisada, os artistas que participam dessa obra recorrem a negociações entre os intérpretes-criadores no momento da apresentação.

A partir desse contexto das relações entre dançarinos, essa pesquisa formula a seguinte questão: *Como identificar a conectividade (quando atua de maneira eficiente) nas relações entre dançarinos na cena improvisada?* O objetivo desse estudo consiste em *investigar como as relações de conectividade se estabelecem entre dançarinos na cena de dança improvisada*, as quais implicam em relações seletivas e flexíveis entre dançarinos. Nesse sentido, os objetivos específicos desse estudo são: 1) Identificar procedimentos estratégicos criativo-relacionais recorrentes entre dançarinos na cena de dança; 2) Propor experimentos criativos/cênicos entre dançarinos; 3) Proporcionar discussões sobre a interação em cena entre dançarinos; 4) Utilizar idéias teóricas interdisciplinares para entender as relações entre dançarinos em cena.

As hipóteses aqui apresentadas se configuraram a partir de duas observações: a) Da obra artística improvisada enquanto sistema, afirmando que a conectividade emerge na cena de dança improvisação contribuindo para a coerência²⁹ da composição improvisada, junto a perspectiva do dançarino improvisador; b) Do processo criativo para a cena de dança improvisação, sugerindo que é possível estimular a conectividade entre dançarinos a partir do aguçamento da percepção entre pessoas no espaço-tempo da cena improvisada num contexto social de auto-organização em cena. Essas proposições partem também da observação da cena como um espaço social e comunicativo onde a dança é utilizada como uma espécie de comunicação criada no tempo da apresentação.

Essas idéias foram organizadas a partir da minha observação enquanto dançarina, professora e estudante de dança, juntamente com discussões durante a especialização realizada no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (2005), no qual, assuntos do corpo e da dança eram discutidos a partir de estudos científicos atualizados. Durante essa especialização, aulas sobre a Teoria Geral do Sistema foram ministradas pelo professor Jorge Albuquerque Vieira, as quais me incentivaram à uma compreensão sistêmica da realidade e da arte, nesse caso, a dança. Na

²⁹ Sempre que as correlações entre coisas diversas resultarem na expansão de suas respectivas singularidades, produzindo, assim, uma nova conjuntura propícia para a continuidade da propagação dos nexos de sentido já articulados até ali, então se configura a instauração de uma coerência. (BRITTO, 1999, p. 60).

disciplina Processos Evolutivas em Dança (2007.2), cursada como aluna especial de mestrado, com a professora Doutora Adriana Bittencourt Machado, novas leituras contribuíram para as idéias do pré-projeto que começaram na elaboração do artigo final dessa disciplina. Assim, essas idéias foram amadurecidas em experiências artísticas com artistas improvisadores em workshops e diálogos dentro e fora da sala de aula contribuíram também para a formulação de idéias hipotéticas sobre conectividade em dança improvisação.

Durante o percurso do mestrado, na tentativa de esclarecer os procedimentos metodológicos dessa pesquisa, percebi que estava interessada em observar as impressões pessoais de artistas sobre a conectividade em cena na atualidade. Diante disso, se fazia necessário levantar dados sobre experiências de dançarinos improvisadores. Mas, além disso, eu estava interessada em estímulos criativos onde a conectividade pudesse ser observada. Nesse intuito, com incentivo de colegas do mestrado, criei um grupo de experimento piloto na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com alguns professores dessa escola. No final de 2008 formulei um projeto de laboratório experimental para 2009, a partir dessas práticas piloto. Assim, os procedimentos metodológicos aqui propostos, para análise da conectividade, estão desenvolvidos diante dos experimentos do grupo Radar 1 - formado por dançarinos convidados, organizado especificamente para essa pesquisa de mestrado, o qual será detalhado no capítulo 3. Dessa maneira, os procedimentos metodológicos utilizados nesse estudo se apresentam uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório a partir dos objetivos da pesquisa. A metodologia dessa pesquisa é de cunho teórico-prático, investigativo e participante, considerando, como já foi dito, o grupo denominado Radar 1 como fonte de pesquisa procedimental. Nesse grupo, as proposições foram experienciadas de forma contínua (uma vez por semana, durante dez meses), com fichas diárias de anotações, filmagens dos encontros e apresentações públicas. Também foram utilizadas entrevistas³⁰ semi-estruturadas em grupo visando o registro de relatos dos dançarinos que fizeram parte desse experimento.

Como afirma Thiollent (2007) “[...] pesquisa participante é, em alguns casos, um tipo de pesquisa baseado numa metodologia de observação participante na qual os pesquisadores

³⁰ Entrevistas episódicas com estrutura aberta individual e em grupo - As entrevistas episódicas buscam explorar as vantagens tanto da entrevista narrativa quanto da entrevista semi-estruturada. Aproveitam a competência do entrevistado para apresentar experiências, dentro do curso e do contexto destas, como narrativas. Os episódios, quando tratados como um objeto dessas narrativas e com uma abordagem às experiências relevantes em relação ao sujeito em estudo, permitem uma abordagem mais concreta em comparação com a narrativa da história de vida. (UWE, 2004 p. 121).

estabelecem relações comunicativas com as pessoas dos grupos da situação investigada[...]” (THIOLLENT, 2007 p. 15). Nesse tipo de pesquisa, segundo Thiollent, o conhecimento está pautado em levantamentos implicados na práxis e na teoria de maneira que, a observação participante (pesquisador/pesquisados) na experiência de grupos de pessoas é tomada como uma fonte de dados importante para sua elaboração. Nesse estudo, a práxis esteve empregada num laboratório artístico entre dançarinos convidados. A cada encontro, o planejamento e as necessidades de estudo dessa pesquisa tiveram uma relação com os relatos e diálogos que ocorreram durante o período desse grupo. Dessa forma, a experiência das pessoas que constituíam o grupo, preconizada a necessidade da pesquisa, numa característica de práxis própria da pesquisa participante. Sobre teoria e prática Demo (1996) afirma:

Por um lado, a prática não se restringe à aplicação concreta dos conhecimentos teóricos, por mais que isto seja parte integrante. Prática, como teoria, perfaz um todo, e como tal está na teoria, antes e depois. Sobretudo, prática não aparece apenas como demonstração técnica do domínio conceitual, mas como modo de vida em sociedade a partir do cientista. Em termos de qualidade formal e política, uma não pode ser isolada da outra, tendo como lócus mais próprio a prática histórica como cientista. (DEMO, 1996 p. 59).

Para explicar a escolha metodológica da pesquisa em questão, apresentamos o que nos motivou para o desenvolvimento das metas de estudo, uma imbricação indissolúvel entre teoria e prática. Nos tipos de pesquisa nos quais as experiências dos grupos sociais são levadas em conta (a pesquisa-ação e pesquisa participante), o conhecimento teórico está implicado nessas práticas. Os grupos sociais envolvidos com a pesquisa vivenciam um processo de aprendizagem a partir da devolução dos resultados da pesquisa que está sendo elaborada. O pesquisador está participando da própria pesquisa criando um ambiente cooperativo, dividindo questões e construindo a sua metodologia durante a pesquisa. Segundo Demo (1989) “[...] por coerência, pesquisa participante coloca duplo desafio: **pesquisar e participar**. Dois desafios de extrema exigência, o que torna a pesquisa participante algo muito complexo.” (DEMO, 1989 p.240). Dessa maneira, essas duas ações estão implicadas numa escolha, num jeito de observar as pessoas inseridas num determinado grupo social. Ainda segundo Demo (1989), essa escolha exige de certa maneira uma postura política do pesquisador diante da prática de pesquisa, no que tange a prática educativa entre pesquisador e comunidade: “A pesquisa participante exige na mesma pessoa o pesquisador, formalmente competente e o cidadão, politicamente qualitativo. Esta é uma garantia mais efetiva da união entre teoria e prática. É também o lugar do espaço educativo, em sentido político, tanto

do pesquisador, quanto da comunidade.” (DEMO, 1989 p. 239). Assim, prática participativa produz conhecimento num engajamento educativo da pesquisa. Presume-se que esse tipo de pesquisa, inserido numa prática artística em dança, pode contribuir para o desenvolvimento da autonomia na experiência de dançarinos, já que há o interesse em considerar as observações dos próprios pesquisados (os dançarinos).

A pesquisa participante possibilita então a valoração da experiência versus a teoria nessa experiência. Bondía³¹ (2002) define:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. [...] Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. (BONDÍA, 2002 p. 25).

Nesse sentido, as investigações a partir da práxis nessa pesquisa, contam com dados baseados em relatos a partir da experiência dos dançarinos que participaram do Radar 1, bem como da minha observação participante enquanto mediadora, dançarina e pesquisadora. Vale ressaltar que a condição eleita nesse trabalho do pesquisador enquanto participante da pesquisa, resultou em motivação e incentivo à avaliação dos modos de aplicação das propostas de experimento, contribuindo para o andamento do trabalho. Possivelmente, a conectividade se deu também nesse diálogo construído ao longo da pesquisa, entre pesquisador e fontes de pesquisa, numa relação de múltipla experiência entre as partes, artística e pedagógica.

A seguir, trataremos de apresentar o texto dissertativo, configurando os temas que trataremos de discutir. No capítulo 1, a conectividade será contextualizada e abordada a partir da Teoria Geral dos Sistemas (VIEIRA, 2007, 2008), aproximando-os aos entendimentos de processamento da informação no corpo que dança (Corpomídia – KATZ E GREINER-2005) e trazendo exemplos de ocorrência da conectividade em processos criativos de alguns artistas da dança. Serão utilizadas analogias para tipos de conectividade, citando os seus respectivos termos sistêmicos e apresentando possíveis denominações na dança improvisação.

³¹ **Jorge Larrosa Bondía** é doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, Espanha, onde atualmente é professor titular de filosofia da educação.

No capítulo 2, os assuntos sugerem discussões a partir do entendimento sobre rede em sistemas auto-organizados (JOHNSON, 2003), bem como as redes que ocorrem no corpo entre o cérebro e os órgãos sensitivos (LLINÁS, 2002) e algumas considerações sobre a percepção motora (BERTHOZ, 1997)³². O estudo das redes no corpo se desdobra em esclarecimentos sobre os estados de atenção (DAMÁSIO, 2000) para discutir a atenção no corpo que dança, bem como a atenção em sistemas psicossociais (VIEIRA, 2007).

O capítulo 3 está voltado para o detalhamento metodológico e levantamento de dados, a partir de entrevistas e experimentos do Radar 1. Nesse capítulo, serão relatados experimentos criativos realizados no grupo, bem como relatos dos dançarinos a partir desses experimentos. A improvisação, enquanto composição instantânea é abordada de uma maneira específica a partir da experiência desse grupo em suas adaptações a cada tipo de espaço escolhido para improvisação. Nesse último capítulo, o foco da conectividade está nas sensações e experiências práticas dos dançarinos, numa tentativa de potencializar a autonomia e o diálogo na dança a partir das pessoas que estão implicadas na feitura dessa cena.

Por fim, nas considerações finais, questões abordam o percurso do estudo, refletindo sobre a práxis desenvolvida e as proposições conceituais geradas, perpassando os assuntos reunidos nessa pesquisa. Alguns pontos conclusivos sobre a conectividade são levantados numa tentativa de síntese do texto. Enfim, perguntas que geram perguntas, que geram outras perguntas e que geram diálogos conectivos em dança.

³² Alain Berthoz – neurofisiologista, estudioso da percepção motora. Dentre algumas obras, é autor do livro “Le sens du mouvement” (1996).

CAPÍTULO 1

CONECTIVIDADE COMO PARÂMETRO SISTÊMICO

A cena de dança improvisação aproxima artistas e espectadores em torno de uma idéia, motivo ou tema, onde algo quer ser comunicado. Nessa cena, quando composta por dois ou mais dançarinos, há um processo de acontecimentos no tempo em que essas pessoas que dançam podem se relacionar com elementos distintos da encenação (objeto cênico, público, iluminação, dentre outros) no tempo-espaço e, entre elas mesmas. Quando ocorrem relações entre as pessoas da cena, é provável que haja um sentido que só é possível de acontecer na interação das mesmas, que é de natureza relacional, ou seja, a maneira como essas conexões acontecem modifica o sentido daquilo que se pretende comunicar, provocar ou sugerir no ambiente de cena de improviso. Esta pesquisa aborda a investigação desse fluxo de conexões criativas que se estabelecem entre as pessoas da cena, ao longo de uma determinada improvisação em dança que se configura enquanto cena compositiva.

O sentido de conexão aqui empregado tem como referência a Teoria Geral dos Sistemas (TGS), que define sistema como um agregado de coisas, qualquer que seja sua natureza, no qual existe um conjunto de relações entre os elementos do agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades (VIEIRA, 2008 p.29)³³. Através dessa teoria, qualquer objeto pode ser estudado a partir de uma visão sistêmica: um conjunto de dançarinos em cena, por exemplo, pode ser considerado um sistema, assim como, o corpo que dança pode ser observado como um sistema. Segundo a TGS, Conectividade é um Parâmetro Sistêmico Evolutivo³⁴ que exprime a

³³ Jorge de Albuquerque Vieira - Professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Assistente Doutor da faculdade Angel Viana. Possui graduação em Engenharia de Telecomunicações, mestrado em Engenharia Nuclear e Doutorado em Comunicação e Semiótica.

³⁴ Chamamos parâmetros sistêmicos àquelas características que ocorrem em todos os sistemas, independentemente da natureza particular de cada um, ou seja, traços que encontraríamos tanto em uma galáxia quanto em uma sinfonia, por exemplo. (VIEIRA, 2008, p. 31).

Os parâmetros sistêmicos podem ser divididos em duas classes:

-Básicos ou Fundamentais: aqueles que todo e qualquer sistema possui, independente de processos evolutivos; e Evolutivos: aqueles que surgem ao longo da evolução, com o passar do tempo, podendo estar presentes em um sistema e não em outro, ou ainda, podendo não estar presentes em um determinado sistema mas podendo vir a emergir no mesmo em algum tempo futuro. (VIEIRA, 2000, p.5)

capacidade que os elementos de um determinado sistema têm em estabelecer conexões (VIEIRA, 2008). Bunge apud Vieira(2008), “[...]define conexões [...] como relações físicas, eficientes de tal forma que um elemento (agente) possa efetivamente agir sobre outro (paciente), com a possibilidade de mudança de história dos envolvidos.” (VIEIRA, 2008 p.37). Quando idéias dos corpos que dançam são compartilhadas na cena improvisada ocorre conectividade. Assim, o corpo dança num trânsito entre ser agente e paciente, interage com outros corpos da cena, estabelecendo ações criativas em conjunto. Nesse caso, a conectividade ocorre enquanto elemento intrínseco para a permanência³⁵ da cena criativa, ou seja, a conexão contribui para que a cena se prolongue no tempo, enquanto algo que faz sentido. Os intérpretes-criadores, a partir de relações estabelecidas com eficiência, tendem a criar “jeitos de se relacionar” que contribuem para a permanência do sistema cena.

A pesquisadora Cleide Martins³⁶ utilizou a TGS para abordar a improvisação em dança apresentando-a como sistema e os movimentos de dança como subsistemas. Diante dos variados contextos da improvisação em dança, Martins(2007) especifica a improvisação que se estabelece enquanto cena:

A improvisação em dança, muitas vezes, é utilizada pelo coreógrafo como ferramenta de organização de seus movimentos que depois, ele transforma em coreografia. Mas, a improvisação em dança pode ser tomada como uma forma e não uma ferramenta de organização do Sistema Dança, podendo ser considerada, também, como um tipo de espetáculo e não somente como um meio de produzir material para coreografias. (MARTINS, 2007, p. 187).

A partir dessa citação é possível identificar o processo criativo que se configura no mesmo instante da feitura cênica. No presente trabalho, apresentamos alguns exemplos de conectividade em situações de improviso e negociações cênicas diferenciadas em obras de dança improvisação. Negociações semelhantes são utilizadas para eficiência da conectividade. Muniz(2004)³⁷, pesquisadora em dança, afirma que:

³⁵ O equivalente em Biologia seria o termo, vagamente empregado por vezes, “sobrevivência”. (VIEIRA, 2008 p.32)

³⁶ Cleide Fernandes Martins –. Consultora do espaço de dança Musicanoar, atua nos temas de Improvisação, Dança Cognição.

³⁷ Zilá Muniz é Diretora do Ronda Grupo de Dança e Teatro e coordenadora do Grupo de Pesquisa Mergulho no Corpo que investiga e explora possibilidades de desenvolvimento de material coreográfico e a construção da cena e a improvisação como processo de composição em dança. Coordenadora e curadora da Série Mergulho no Palco.

Além de ser utilizada no formato de exercícios de regras e tarefas, a improvisação em dança tem como objetivo desenvolver o potencial criativo do dançarino – é utilizada como recurso coreográfico, como processo exploratório, como forma de desenvolver material e de criar repertório em composição coreográfica. Em alguns casos, também acontece como performance, e mais recentemente como “composição instantânea”, em que não há planejamento ou apenas a estrutura do tema ou uma trajetória é definida. Noutros casos, determinado tempo é reservado para a improvisação dentro de um trabalho quase totalmente fixado. (MUNIZ, 2004 p. 55)

As relações estabelecidas entre dançarinos em cada proposição de improviso produzem acionamentos corporais diferenciados, de acordo com o contexto em que esse improviso se processa. Assim, se esses acionamentos estão a favor de uma cena, o que se constitui no presente é o próprio material de cena, a estética está sendo construída no mesmo instante em que se cria a mesma. O que Muniz (2004) apresenta como composição instantânea se aproxima do exemplo aqui citado. O ato de criar e negociar em cena pode ocorrer em variadas situações onde as ignições da relação estejam inseridas numa estrutura coreográfica aberta, ou seja, os dançarinos podem se posicionar diante das relações de maneira aberta ao improviso, ainda que não se trate de uma obra de dança-improvisação. Dessa forma, a conectividade se processa a partir desse corpo que dança, em contexto aberto a negociações. Propomos então discutir as relações que se efetuam no trânsito da criação improvisada, bem como, os modos como o corpo que dança improvisando lida com diferentes tipos de negociações criativas na cena. Para essa discussão, o Parâmetro Conectividade parece ser de grande utilidade para entender padrões relacionais que ocorrem na feitura deste tipo de cena.

Os subsistemas trocam informações entre si. Um dos aspectos da conectividade é a seleção das informações mais eficientes para o sistema como um todo. Segundo Vieira(2008) “[...] informação é diferença. Do ponto de vista realista, o mero fato da realidade possuir diversidade já lhe dá um caráter informacional.” (VIEIRA, 2008 p. 36). As pessoas da cena estabelecem uma espécie de comunicação dançada a partir de trocas de informações em cena. Adriana Bittencourt Machado³⁸, pesquisadora de dança que também utilizou a TGS para seus estudos, afirma sobre a

³⁸ Professora do Mestrado em Dança do PPGDANÇA. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1987), Especialização em Coreografia UFBA, Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001) e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos da Dança.

eficiência da conectividade em selecionar as informações necessárias para a permanência do sistema:

[...] o sistema torna-se mais complexo na medida em que vai constituindo conexões. Se ele agrega todas as informações que estão no meio ambiente como probabilidades, ele acaba implodindo com a enorme gama de informação. Ou seja, não há como dar conta de todas as informações simultaneamente. Logo, a seleção da informação torna-se condição de preservação do sistema. (MACHADO, 2001 p. 75)

As conexões são identificadas no trajeto da cena de maneira dinâmica nas quais acontecem fluxos conectivos que se formam entre os dançarinos em cena. Informações novas podem emergir desse fluxo como resultado de compartilhamentos. Essas informações podem ser novos movimentos que surgem da criação conjunta, novos percursos do corpo no espaço-tempo que surgem da interação com outros corpos, um ritmo estabelecido em grupo, dentre outros. A capacidade de selecionar ou decidir diante de novos padrões ou tipos de relações que se estabelecem em uma determinada cena cabem ao conjunto de dançarinos, ao menos a duas pessoas ou mais, em acordos mútuos. Esses acordos são efetivados de uma maneira complexa, por se tratar de pessoas que apresentam tendências, memórias, discursos corporais diferenciados nas relações estabelecidas cenicamente. Machado (2006) exemplifica essa complexidade na troca de informação entre sistemas:

Tomemos como sistema dança o movimento de dança e suas conexões com outros sistemas na relação espaço-temporal. Neste momento já se estabelecem troca entre sistemas. A Obra vai sendo construída pelas conexões estabelecidas entre sistemas, não como recursos e adornos mas como vinculações, mediações mais complexas. (MACHADO, 200 p. 60, 61).

Assim, vinculações criativas ocorrem por conta de uma conectividade eficiente entre os corpos em cena que se constitui como um parâmetro, uma medida dinâmica que pode garantir o sentido das relações na cena. Vieira (2006, p. 88) afirma que “Parâmetros sistêmicos permitem comparar e utilizar os subsistemas componentes [...]”. Dessa forma, o parâmetro de conectividade pode ajudar a identificar os modos de relações eficientes entre dançarinos no tempo do Sistema cena de dança improvisação.

1.1 A DANÇA DE CORPOS CONECTADOS

*Eu não sou eu, nem sou o outro,
sou qualquer coisa de intermédio
pilar da ponte de tédio
que vai de mim para o outro.*

Mário de Sá Carneiro.

Para entender como o sistema corpo processa informação é importante destacar como cada corpo se insere no ambiente³⁹ a sua volta. Estudos indicam que o mundo particular de cada corpo pode ser chamado de Umwelt⁴⁰:

[...] cada espécie viva sobrevive como que envolvida por uma “bolha” particular, que a acompanha aonde for, que é a sua maneira particular de perceber a realidade e adaptar-se à permanência. Essa interface, essa “bolha”, que começa em processos puramente físicos (fótons atingindo células materiais) e termina em processos altamente sofisticados e sígnicos (conceitos, idéias, sistemas de idéias que são teorias), é o chamado Umwelt, palavra que é aproximadamente traduzida como “o mundo à volta”, o “mundo entorno” ou ainda “o mundo particular” (Uexkull, 1992 apud VIEIRA, 2007 p.24).

Vieira(2006) apresenta informações sobre a dilatação do Umwelt de um organismo complexo, como por exemplo, nós seres humanos:

Nosso Umwelt já deixou de ser meramente biológico. A complexidade humana, principalmente manifesta pela extrasomatização de nosso cérebro, que se dá pela extrasomatização de signos, constitui as esferas do psicológico, do psico-social, do social e do cultural. (VIEIRA, 2006 p. 80, 81).

A partir do que expõe Vieira(2008), processar informação implica numa atividade de interação com o ambiente. O estudo de um determinado corpo humano com o ambiente através de seu Umwelt implica em considerar outros sistemas humanos ao seu redor como parte do seu ambiente. Dessa maneira, o fluxo de informações do corpo humano com o ambiente ocorre num processo de comunicação complexo também com outros sistemas humanos. A teoria

³⁹ Ambiente - Trata-se de um sistema que envolve um determinado sistema. Para que sejam efetivados os mecanismos de produção de sistemas pela termodinâmica universal, é necessário que os sistemas sejam abertos, ou seja, troquem matéria, energia e informação com outros (...) (VIEIRA, 2008 p.33).

⁴⁰ Termo foi proposto por um biólogo estoniano, Jakob von Uexkull (Uexkull 1992), para designar a forma como uma espécie viva interage com o seu ambiente⁴⁰. (VIEIRA, 2006 p. 78-79).

corpomídia⁴¹ pode nos ajudar a compreender de que maneira as conexões estabelecidas entre um corpo e outros corpos num determinado ambiente configuram certos tipos de informação. Segundo Katz (2007),

As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também ao meio onde estão. Vale destacar a singularidade desse processo, pois transforma todos os nele envolvidos, seja a própria informação, o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, as outras informações que constituíam o corpo até o momento específico do contato com a nova informação, e também o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando já transformado, tende a se relacionar com a nova coleção de informações que passou a o constituir. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos em todas as direções, agindo em tempo real. (KATZ 2007, acesso em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87> 05 de dez 2009).

Essa idéia de como a informação se estabelece de forma processual permite pensar nos processos de relação de pessoas através da troca de informações de maneira complexa e contínua como algo inerente à condição de estar no mundo. A apresentação de dança na ambiência da improvisação se constitui como uma situação específica onde essas informações são especializadas na linguagem dança. Quando o corpo que dança improvisa, está aberto a criar novas maneiras de trocar informações, ou seja, desestabilizar as mesmas maneiras.

Essa troca de informações é realizada através de corpos singulares que apresentam sua própria história e “jeitos” específicos de improvisar, estabelecendo padrões corporais que se modificam no tempo. Estudos sobre improvisação em dança apontam que a improvisação pode ser uma maneira do dançarino adquirir novos padrões de movimentos e/ou novas redes de conexões com os padrões já estabelecidos. Guerrero (2008) observa que:

Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, designers conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam algumas propriedades, mas que com certa repetição e insistência algo se estabelece. (GUERRERO, 2008).

⁴¹ Corpomídia é uma teoria que propõe estudar o processamento de informações do corpo/ambiente, numa comunicação que ocorre no corpo, tratando o corpo como matriz da cognição e a dança como uma especialização desse processamento (criada por Helena Katz e Crhistine Greiner).

Essas propriedades que Guerrero (2008) aponta podem ser chamados de padrões que no exercício da improvisação estão expostos à instabilidades ou procura de novos padrões ou hábitos. Cada improvisador atua com um conjunto de propriedades existentes em seu corpo, desse modo, sua memória, suas tendências motoras, suas experiências de cena, dentre outros. Martins (2007) argumenta sobre padrões que surgem até mesmo nas técnicas de improvisação:

No caso da improvisação, apesar de não existir um planejamento a obedecer desde o primeiro até o último movimento, o determinismo emerge a partir de vários fatores, tais como: condições anatomofisiológicas do corpo que dança, gramática(s) já existente(s) no corpo, estilo pessoal do dançarino e hábitos, principalmente os criados pela repetição da técnica em improvisação. (MARTINS, 2007 p. 187).

Dessa maneira, numa composição improvisada, a instabilidade entre adquirir novos padrões singulares e/ou novas formas de articulação é bem-vinda para que se estabeleçam também como padrões de comunicação ou novas redes conectivas. Assim, o movimento na relação com o outro pode apresentar um sentido relacional, potencializando novas formas de relações criativas na cena, num contexto compositivo. Sobre o movimento na improvisação, Katz (2000) observou que:

Seja o movimento um resultado de computação, de sistemas dinâmicos ou de ambos, a improvisação atua no seu duplo segmento: de aquisição de vocabulário e de estabelecimento das redes de conexão. Tanto serve para produzir outro vocabulário (a) quanto para buscar conexões inusitadas [...] (b). (KATZ, 2000 p. 20).

Katz (2000) quando fala de computação, se refere ao movimento como um processo de informação do corpo, porém não adere à metáfora do corpo como um computador. Os processos de informações do corpo são referentes à teoria corpomídia, na qual, cada corpo pode ser entendido como mídia de si mesmo. (Katz, 2007). Dessa maneira, dançarinos que atuam sistematicamente de forma improvisada tendem a estabelecer conexões entre os seus vocabulários individuais e criação de vocabulários coletivos. É coerente afirmar que cada grupo de pessoas quando interagem é capaz de produzir informações diferenciadas específicas de cada grupo.

Nessa pesquisa, foi criado um grupo de experimento com dançarinos improvisadores, especialmente criado para a realização de investigações criativas relacionadas à conectividade em cena (grupo Radar 1 - ver detalhes no capítulo 3). Nos experimentos do Radar 1, a todo instante, a percepção dessas informações corporais entre os dançarinos foram investigadas a partir desse

jeito de entender o modo de processamento de informação de dança no corpo. Nesse contexto de cena, o corpo opera no espaço-tempo em favor de uma comunicação em dança. No Radar 1, os experimentos estavam impregnados desses entendimentos de que as informações do que se dão no ambiente e no corpo humano, na condição de serem apreendidas num fluxo contínuo, são processadas no corpo. A maneira como determinadas idéias ocorreram nos experimentos do Radar 1 tornou possível a observação de um tipo de entendimento específico para a dança improvisação em contextos cênicos específicos. Desse lugar de estudo, algumas analogias foram criadas a partir de uma compreensão sistêmica da TGS sobre a conectividade existente entre os corpos que dançam.

1.2 ANALOGIAS SISTÊMICAS PARA A CENA DE IMPROVISO

Considerando que as relações entre pessoas quando dançam consistem em complexos acordos num fluxo de informações possíveis visando a comunicação entre elas, as analogias aqui sugeridas podem atuar como motivos e referências para proposições em cena. Essas proposições podem desencadear desdobramentos possíveis no decorrer da comunicação em cena ao longo de uma apresentação. Assim, não é interessante classificar minuciosamente os tipos de conexões durante uma apresentação de dança, já que os fluxos de conectividade ocorrem de modo dinâmico na cena. Entretanto, recorrências de ações conectivas entre os que dançam parecem ser passíveis de identificação pelo entendimento da conectividade. Essas analogias são proposições para possíveis escolhas que fazem os dançarinos no momento da improvisação, entre o que eles podem criar em cena a partir do outro que também está em cena. Essas possibilidades podem variar dependendo do contexto, do espaço da cena e das escolhas criativas dos dançarinos, dentre outros elementos que configuram as condições de feitura da cena. Estão atreladas a estratégias que ocorrem entre improvisadores para potencializar a conexão num contexto do improviso em dança, dentro de uma idéia de “escuta”⁴² que ocorre entre dançarinos improvisadores. Veremos então, como é possível observar a conectividade segundo a TGS e, simultaneamente, faremos um

⁴² Termo geralmente utilizado entre os improvisadores quando se referem à percepção entre pessoas enquanto ambas improvisam em dança. (informação verbal).

paralelo de como cada possibilidade de observação da conectividade poderia ocorrer na dança improvisada.

Como já vimos, a conectividade implica numa capacidade de seleção⁴³ dos elementos favoráveis à permanência de um determinado sistema e, nessa seleção há diferentes maneiras de troca de informações. Na perspectiva da TGS, segundo Denbigh (1975:87) apud Uhlmann (2002)⁴⁴ é possível observar o parâmetro de conectividade por:

a) **Aglutinação** dos elementos no sistema;

b) **Fluxo de troca de informações** entre os elementos do sistema (ver quadro 1 em anexos).

Dessa maneira define-se:

a) **Aglutinação** como os acordos de aproximações e afastamentos entre os elementos no sistema. Na TGS, os elementos se aglutinam por *ação externa* (força externa que permite que a conexão se realize), *capacidade intrínseca de aglutinação* (capacidade intrínseca dos elementos se conectarem), e *nuclearização* (a capacidade de um elemento atrair os demais) (ver quadro 2). Nesse caso, a conectividade apresenta uma idéia de fluxos constantes de aglutinação dos subsistemas a partir de diferentes ajuntamentos ou pequenos subgrupos que se aglutinam dentro do sistema. Na dança, propõe-se que a aglutinação pode ser observada em diferentes organizações espaciais da cena entre os dançarinos. Os caminhos dos dançarinos no espaço se modificam quando se aproximam ou se distanciam, configurando trajetórias, formando grupos, duos e solos. (Ver tabela 2 em anexos). Essas três possibilidades de aglutinação (*ação externa*, *capacidade intrínseca* e *nuclearização*) podem ser uma referência para proposições espaciais possíveis durante uma situação de conectividade em dança. Nesse sentido, as maneiras de aglutinação são criadas em tempo real e de forma complexa. No Radar 1, por exemplo, as condições de cada espaço de apresentação (discutidas no Capítulo 3) contribuiu para modos diferenciados de aglutinação dos dançarinos no espaço da cena, bem como a maneira como os dançarinos ocupavam esse espaço revelava como a conectividade estava operando no processo da cena;

⁴³ A natureza sendo Legaliforme, apresenta regras, padrões que irão determinar se um determinado conjunto(sistema) ou elemento irá conectar-se ou não a um outro elemento(UHLMANN, 2002 p. 78).

⁴⁴ Günter Wilhelm Uhlmann - Dr. em comunicação e semiótica pela PUC – SP, é professor titular da Universidade de Guarulhos, pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia e é membro do corpo editorial da Revista Universidade Guarulhos.

b) O fluxo de troca de informações (ver quadro 1) são tipos de fluxos de informação que se processam no sistema. Os tipos de conexões são definidos a partir desses fluxos e podem ser: *conexões ativas* (passagem fluida do fluxo de informações), *conexões opostas* (bloqueiam a passagem de informações) e *conexões indiferentes* (indiferente quanto a passagem de informação). A troca de informação entre os corpos que dançam, se dá no corpo de maneira a ser identificada como dança. Essas informações podem ser comparadas às ações criativas que emergem na cena e às diferentes maneiras como elas são processadas no corpo dos improvisadores. Podem estar atreladas às possibilidades de decisões e atitudes propositoras dos dançarinos numa determinada cena. Assim, na conectividade os dançarinos selecionam informações continuamente em favor da cena que se processa em tempo real.

A partir dessas duas possibilidades de observação – **aglutinação e fluxos de troca de informações** – é possível criar referências para entender melhor a conectividade em dança. A **aglutinação**, associada à dança, identifica às condições do espaço: como os corpos compõem o espaço da cena. E **fluxos de troca de informações**, operam por acordos, em ações criativas processadas no corpo de cada um dos dançarinos envolvidos na cena. Dessa forma, propõe-se que o *espaço* (enquanto ocupação de espaço de cena) e fluxos de *negociações* entre os elementos do sistema (nesse caso, os dançarinos) são possíveis maneiras de observar a conectividade na dança, à luz da TGS.

Começamos então pela possibilidade de observar a **aglutinação** enquanto espaço de cena. Se por aglutinação a conectividade pode se dar por *ação externa*, *capacidade intrínseca* e *nuclearização*, cada uma dessas classificações podem nos dar uma idéia de situações diferenciadas na cena. O que poderia ser compreendido como *ação externa* para que os elementos se conectem na dança? Propomos que as interferências oferecidas pelo espaço da cena delimitam algumas condições para a conectividade no que tange o tamanho do espaço, o formato (italiano, arena, rua), temperatura, textura, etc. Uma analogia pode ser construída aqui: esses elementos do espaço podem atuar como *ações externas* que interferem nos acordos entre os que dançam. Vejamos, por exemplo, a diferença de se conectar com cinco pessoas num quadrado bem apertado e, numa grande praça. O corpo desenvolve prontidões e jeitos de se conectar diferentemente nesses dois espaços, dentre outros motivos, por causa da distância entre as pessoas.

Em relação a *capacidade intrínseca* de **aglutinação** podemos considerar que, se um determinado grupo atua num mesmo objetivo de apresentação num determinado espaço, esse grupo cria um certo tipo de relação, ao menos por ocupar o mesmo espaço formando um conjunto. A condição para dançarinos atuarem juntos no mesmo espaço pode estar relacionada à *capacidade intrínseca* dos elementos se conectarem, já que, no mínimo, há uma regra de ocupação de espaço, que delimita onde a cena ocorre. Já a *nuclearização* (a capacidade de um elemento atrair os demais), pode ser associada à ocorrência de liderança na cena. Por exemplo, se um dançarino corre para uma determinada direção do espaço e os demais correm para essa mesma direção, há uma nuclearização. Essa idéia atrelada ao espaço, nos remete a trajetórias nas quais todos do grupo seguem a atitude ou decisões de uma pessoa – um núcleo – em deslocamento no espaço. A atração de um elemento pelos demais, criam fluxos de deslocamentos pelo espaço.

Após analogias sugeridas a partir da **aglutinação** (espaço na cena de dança), trataremos agora de construir novos termos a partir das classificações dos **fluxos de troca de informações** (negociações entre os dançarinos na cena). Para observar as negociações entre os elementos num determinado sistema de dança, lembramos mais uma vez que as conexões podem ser *ativas, opostas e indiferentes*. A partir disso, propomos três possibilidades de ignição correspondentes a esses tipos de conexões sistêmicas:

- **Imitação:** Conexões ativas
- **Contraponto:** Conexões opostas
- **Novidade:** Conexões indiferentes

Entendemos que essas três possibilidades podem ocorrer a partir do corpo em relação a outros corpos no *espaço físico da cena*, em relação ao *tempo do grupo* na apresentação e em relação aos *acionamentos motores* (movimento, estado corporal e contato) escolhidos em cena. Essas possibilidades se misturam no contexto da cena, já que não ocorrem de maneira estanque. Essas proposições acerca dos tipos de conexões na dança serão explicadas de maneira mais detalhada na próxima sessão já que necessita de alguns esclarecimentos sobre como elas acontecem no corpo. A partir das experiências do Radar 1, foi possível entender que esses três tipos de ignições

começam a formar um vocabulário conectivo, ou seja, o grupo passou a estabelecer um jeito de falar sobre conectividade (suas ações no improviso) a partir desses termos.

É importante ressaltar que essas definições e analogias são apenas maneiras para tentarmos entender a relação conectiva entre dançarinos e identificá-las. Ainda que classificações e subclassificações apresentem uma idéia de possibilidades de identificação da conectividade, sabemos que as informações nesse contexto se apresentam de maneira complexa. Portanto, não interessa aqui restringir a complexidade existente na conectividade entre os dançarinos improvisando juntos, mas apenas classificar algumas dessas relações e levantar questões mais específicas acerca dos modos de conexão, indicando como esses modos produzem sentidos entre dançarinos em cena.

1.3 COERÊNCIAS COMPARTILHADAS

A idéia de que alguma coisa está em conectividade com outra coisa num determinado sistema passa pela condição dessa relação estar produzindo **sentidos**⁴⁵. Se um dançarino está em conectividade com outro num sistema de apresentação improvisada poderíamos afirmar que essa relação produz **sentidos** nesse sistema. Esse sentido está relacionado à uma coerência interna da composição improvisada. Uma coerência vivenciada dentro da cena, na perspectiva do corpo de quem opera na cena. Presume-se que o improvisador que compõe - gestos, movimentos, relações - cria medidas para se relacionar coerentemente com a situação cênica. Diante de cada contexto um novo tipo de coerência é instalado, já que, para cada apresentação novas informações em conjunto são criadas. Não estamos enfatizando aqui uma análise da obra na perspectiva da recepção (do público), ou seja, a coerência está sendo observada no corpo em cena implicado na ação improvisadora. Se emerge conectividade entre os componentes da cena, um tipo de coerência está sendo construída de modo compartilhado.

A partir do entendimento das três ignições apresentadas anteriormente, (**imitação, contraponto e novidade**), apresentamos a seguir suas respectivas definições e possibilidades de atuação na cena de dança. No cotidiano de improvisadores, a **imitação** se apresenta como uma forma de apropriação da idéia do outro, como uma referência para criação de idéias no seu corpo. Desse modo, outros termos advindos da prática da improvisação aparecem e contribuem para

⁴⁵ Significado semântico – o sentido ou conteúdo de um construto é a união dos itens do mesmo tipo que implicam **logicamente** ou são implicado por ele. (BUNGE, 2002 p. 351).

intensificar a conectividade. Dentre eles, podemos citar: “roubar”, “pegar”, “fazer junto”, “escutar”. Esses termos estão dentro de uma idéia mais complexa de imitação, ou seja, criar de novo a partir da referência do movimento do outro. Se, por exemplo, numa dupla de dançarinos em cena, um desses dançarinos faz um movimento de tronco circular, seguido de um braço que desenha também um círculo no espaço; o outro dançarino pode imitar apenas o braço que desenha o espaço, e ainda, criar outras possibilidades a partir dessa imitação. Portanto, a imitação nesse caso não aparece apenas como espelho ou uma tentativa de fazer algo exatamente igual ao que o outro cria, mas se apresenta como uma possibilidade de apropriação de idéias do outro para criação – uma referência.

Imaginemos então que somos um desses dançarinos em cena e percebemos que o outro na mesma cena imitou um dos nossos movimentos. Percebemos então como esse mesmo movimento acontece no corpo do outro de forma diferenciada com acréscimos e novas possibilidades, mas a referência do que fizemos permanece. Essa percepção potencializa uma comunicação, já que, percebemos que o outro está tentando “escutar” o que propomos dançando, a favor de uma composição. Temos como exemplo, o primeiro depoimento de um dos dançarinos do Radar 1 sobre a imitação: “o meu movimento volta diferente do que eu fiz” (Roberto Basílio – experimento em 06/03/2009). Dessa forma, novos padrões de movimentos ou de proposições compositivas são gerados numa espécie de diálogo dançado que ocorre entre os dançarinos a partir da imitação. Essa apropriação acontece num fluxo dinâmico, já que, num grupo de improvisadores, enquanto um dançarino imita o outro, esse outro, pode continuar se movendo de outra maneira com outras qualidades. É possível estabelecer regras de pergunta e resposta (um dançarino se movimenta, o outro imita), mas também, no fluxo da composição a regra pode ser apenas imitar sem necessariamente determinar o momento exato da imitação, de maneira que os dançarinos se movem ao mesmo tempo em que se percebem e se comunicam de forma complexa.

Dessa maneira, a ignição para **imitação** pode acontecer a partir do corpo no *espaço físico* (imitando a trajetória de um parceiro de cena, imitando o nível utilizado pelo corpo do outro, ocupando um espaço de proximidade, dentre outros); a partir de elementos do *tempo do grupo* (acompanhando ritmicamente o movimento do outro); a partir de *acionamentos motores* (imitando o **movimento** do outro, imitando um **estado corporal** em que o outro escolhe estar, imitando um tipo de **contato** entre os corpos que se estabelece durante a dança). Essa ação de

imitar se aproxima de um tipo de *conexão ativa* onde a reação de um dançarino acontece diante da ação do outro em cena. Temos como exemplo de imitação no Radar 1 as figuras 1 e 2:



Figura 1 (Bárbara Santos, Líria Morays e Janahína Cavalcante) – Situação de imitação de movimento entre as duas dançarinas da foto. A partir dessa figura, é possível imaginar que essa imitação poderia ser feita apenas no desenho de movimento das pernas, como também, não sabemos discernir na foto, se as duas dançarinas permanecem nesse fluxo de movimento ao mesmo tempo – pode ser que uma delas após esse instante de imitação caia no chão e repete esse mesmo caminho de braços e pernas, ou ainda pode ser que a imitação seja feita de maneira borrada, ou seja, faz-se menção a chegar no movimento aproximado do outro e ocorre uma desistência no meio do caminho.



Figura 2 (Bárbara Santos e Rita Aquino) – Radar 1 – Situação de imitação de movimento. Nessa figura é possível ter uma idéia de continuidade da trajetória – uma espécie de caminho do movimento de deitar ou levantar junto de forma aproximada.

Nas figuras 1 e 2, os exemplos de imitação são ambos a partir do movimento. As fotografias recortam apenas um instante em que as ignições acontecem, mas não podem precisar mais detalhadamente, pois a conectividade ocorre em passagens e fluxos de ações no espaço-tempo.

A ignição de **contraponto** é uma outra possibilidade de criar referências de ações criativas para a dança improvisada. Enquanto que na ignição de imitação os dançarinos tentam se

aproximar ao máximo da idéia do outro, imitando-as, na ignição de contraponto, os dançarinos tentam contrastar com essa idéia, criando um percurso reverso ao da imitação. Vejamos que a palavra contraponto⁴⁶ em música é um termo utilizado para falar de composição entre várias vozes em polifonia⁴⁷. Essa palavra está atrelada a um sentido de contraste ou de algo que sobrepõe outro algo. Na dança seria possível pensar em produzir ações ou atitudes de contraste do outro numa situação compositiva, ou seja, numa proposição em que uma informação é sobreposta a outra. Destrinhamos essas possibilidades de entender o contraponto a partir dos mesmos pontos de partida utilizados na imitação: espaço físico, tempo do grupo e acionamentos motores. No *espaço físico*, que pode ser identificado, por exemplo, quando um dançarino traça uma trajetória avançando no espaço físico, e, outro dançarino contrapõe essa trajetória retrocedendo; no *tempo do grupo* que pode ser observado quando, por exemplo, quando numa determinada situação, um dançarino ou todo o grupo está num ritmo acelerado em cena, a ação de contrapor seria acionar um ritmo lento; e em *acionamentos motores* que poderia ser exemplificado como quando um dançarino contrapõe qualidades de movimento, estados corporais ou contatos físicos. Essa ação de contrapor se aproxima de um tipo de **conexão oposta**. Temos na figura 3 um exemplo de contraponto de nível espacial:

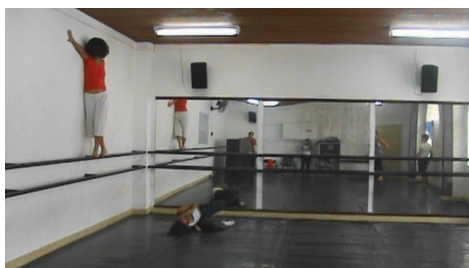


Figura 3 – Bárbara Santos e Fernanda Raquel.

Ambas estão numa espécie de oposição espacial – Bárbara Santos a esquerda no alto em cima da barra e Fernanda Raquel no chão em rolamento – nível alto versus nível baixo.

Na figura acima, o contraponto ocorre a partir de uma escolha espacial. Essa ignição pode criar possibilidades de composições por contrastes. É importante acentuar a questão da

⁴⁶ Contraponto – uso de contrastes ou temas entrelaçados num filme ou texto literário. Etmologia latina – contrapunctum. (DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA, 2001).

⁴⁷ Polifonia vem do grego e significa muitos sons, várias vozes. E é exatamente com essa definição que a Música se apropria do termo, utilizando-o “para a música em que duas ou mais linhas melódicas (isto é, várias vozes ou partes) soam simultaneamente” (SADIE, 1994, p. 733). Costuma-se associar a idéia de polifonia os conceitos de independência e equipolência das vozes (todas são autônomas e têm igual importância). (MALETTA, 2005 p. 45).

complexidade dessas propostas de ignição, já que na experiência de um dançarino em cena, os fluxos de tomadas de decisão ocorrem simultaneamente com várias informações na cena. Uma ignição de imitação, por exemplo pode apresentar um contraponto no tempo – se um dançarino A imita B – que se movimenta muito rápido - (imita a trajetória de movimento, porém contrasta, contrapõe num tempo muito lento). Nesse exemplo, não se sabe criteriosamente onde começou a imitação ou o contraponto, porém houve uma lógica de contraste/imitação que se misturaram na cena.

Outra possibilidade de ignição que propomos é a **novidade** como uma maneira de aproximação da conexão indiferente -, quando há indiferença quanto a passagem de informação. Essa ignição talvez seja mais complexa das três no sentido de sua ocorrência, pois as ações podem ser criadas a partir da imitação e aos poucos se transformando numa novidade, bem como partir de outra referência que não seja a ação do outro. A novidade é como uma espécie de novo assunto num determinado “diálogo dançado”. Alguns processos de investigação, a partir da improvisação em dança, estão interessados na geração de novidades, ou seja, o que aparece de novidade a partir de uma improvisação dirigida a determinado tema, assunto ou com diferentes ignições. Em sua significância, novidade, segundo Bunge(2002), pode ser definida como: “O que quer que não tenha existido antes. A novidade pode ser absoluta ou relativa: a primeira, se ocorre pela primeira vez na história do universo, e a segunda, se ocorre pela primeira vez em uma coisa particular. (...)” (BUNGE, 2002 p. 264). A partir dessa definição, a novidade pode ser uma ignição, que quando realizada por apenas um dançarino de um determinado grupo, por exemplo, não tem a ação de outro dançarino da mesma cena como referência, logo se trata de uma informação nova que surge no momento cênico.

Tomando como exemplo alguns encontros do Radar 1, presumimos que imitar repetidas⁴⁸ vezes algum elemento da cena pode gerar uma novidade. Além de emergir novidades de movimentos no espaço-tempo, novidades de cena ocorreram, ou seja, cenas que não tínhamos planejado previamente. Essas cenas, em alguns casos, se retomadas poderiam se consolidar em alguma estrutura coreográfica aberta à improvisação.

⁴⁸ Ciane Fernandes, pesquisadora PhD em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), observou a repetição no processo criativo da coreógrafa Pina Bausch, no qual dedicou seu livro *Pina Bausch e O Wuppertal – repetição e transformação*. (2007). Em suas observações, relata situações onde dançarinos repetem os movimentos da cena até chegar à um outro estado corporal. A repetição neste caso, segundo a autora, se torna um processo para ser assistido, se torna um aspecto de reflexão sobre como se aprende através da repetição ou se ensaia numa idéia de melhoramento da execução do movimento numa coreografia.

Compreendemos que, enquanto estratégia para o entendimento de ignições para conectividade, improvisadores podem escolher entre (imitação, contraponto e novidade) para buscar conexões com outras pessoas da cena. Essas escolhas fazem parte de um processo complexo do corpo que improvisa, ou seja, estão implicadas numa comunicação que se utiliza de acionamentos motores para processar informações. A seguir, trataremos de apontar algumas idéias sobre conexão, relacionadas às características específicas observadas em acionamentos motores, são elas: **movimento, contato e estado corporal**.

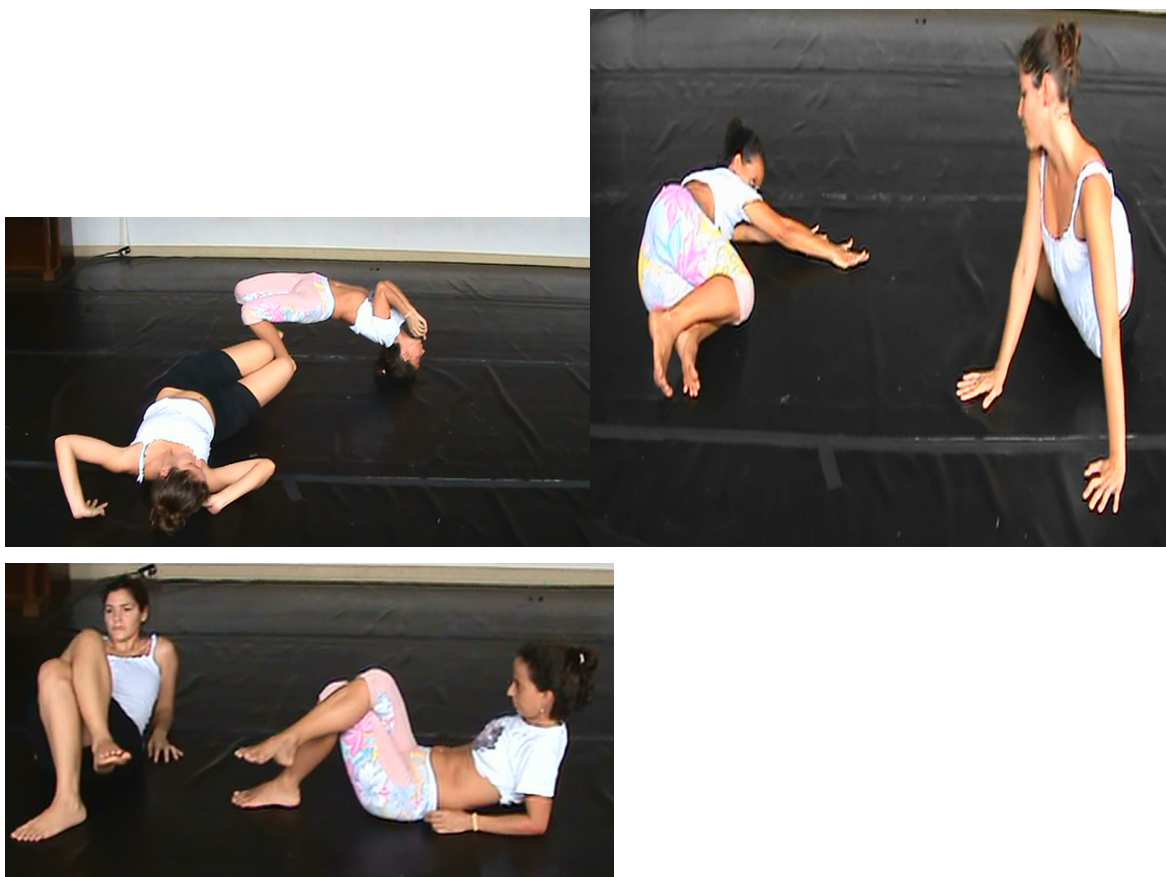


Figura 4 – Bárbara Santos e Maria Fernanda Azevedo – Experimento Radar 1. (cena para câmera – composição num pequeno quadrado utilizando apenas nível baixo, utilizando imitação e contraponto). 20/03/2009.

1.3.1 DIÁLOGOS A PARTIR DE ACIONAMENTOS MOTORES

Acionamentos motores se diferenciam em seus processamentos. A capacidade de entender cada um deles como uma configuração específica garante aos dançarinos uma comunicação através dessa “leitura corporal” do(s) outro(s) quando dança. O corpo na dança se move a partir de diferentes motivos. Cada motivo pode desencadear assuntos e enunciados na linguagem da dança. Esse movimento pode ser observado ou sistematizado de diversas formas. Escolhemos aqui nesse estudo, três aspectos desse “mover” que podem estar implicados na observação e feita simultânea no momento da cena em que ocorre conectividade.

O **movimento** ao qual estamos tratando aqui está presente em todos os acionamentos motores, porém pode ser tomado como referência para as ignições de maneira isolada, ou seja, a partir de suas propriedades. Rudolf Laban⁴⁹, pesquisador do movimento corporal apud MARTINS(2002) define:

Há, principalmente, três propriedades do movimento que conferem a ele uma certa relação de proporcionalidade. Podem ser chamadas de propriedades básicas de peso/força, tempo e proporcionalidade de espaço. Podemos também vislumbrar uma quarta propriedade – a fluência que vamos chamar resumidamente de fluxo. Enquanto há, no peso/força, no tempo e no espaço os contrastes entre forte e fraco, lento e rápido, amplo e estreito, há na fluência, os contrastes entre controlado e livre (LABAN; 1926:67/68 apud MARTINS, 2002 p.26).

A partir dessas definições, o movimento pode ser tomado como uma informação possível de (imitar, contrapor ou criar novidades), já que é possível, na perspectiva de quem está em cena, conectar-se, por exemplo, ao tempo de um determinado movimento que outra pessoa faz pelo contraponto, ou conectar-se à trajetória deste pela imitação, ou ainda por uma determinada qualidade de movimento que seja identificada no corpo do outro.

Na dança improvisada, a conexão pelo movimento está sendo feita em tempo presente, ou seja, alguém cria em tempo real e alguém se conecta a partir dessa criação de movimento em tempo real. Essas ações acontecem de maneira dinâmica num fluxo de criação em conexão entre

⁴⁹ Rudolf Von Laban – dançarino, coreógrafo e pesquisador Húngaro– dedicou sua vida ao estudo e sistematização do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

os dançarinos. Christine Greiner⁵⁰(2005), pesquisadora em dança, denominou de “percepção direta” a capacidade de categorização do ambiente em tempo presente e, exemplifica a especificidade de criação de movimentos por improvisadores em tempo real:

[...] percepção direta tem a ver com o fato de não haver categorizações intermediárias, mas de uma ação interna que se organiza praticamente naquele momento. Em termos artísticos é o que tem sido experimentado pelos artistas da performance ou live art, assim como pelos improvisadores da dança. Testar a gênese de movimentos no ato, a partir de uma categorização instantânea do mundo ao redor com eficiência, parece um grande desafio (para poucos). (GREINER, 2005 p.113).

Propomos aqui que a eficiência dessa “categorização instantânea” entre as pessoas da cena é a conectividade. O movimento é uma forma inteligente de comunicação, pois é possível inventá-los e criar funções e sentidos artísticos para sua realização. Nessa condição de criar movimentos, a dança opera de forma singular na produção de conhecimento sobre a operação dos movimentos no corpo. Helena Bastos⁵¹, pesquisadora em dança, afirma:

Há portanto, atuação do nosso cérebro em quase todas as ações do nosso corpo, e a dança pode colaborar nas descobertas sobre o funcionamento dessas relações a partir da invenção de movimentos. O movimento é o fundamento do conhecimento, e a dança ganha existência no corpo a partir de movimentos. É na ação que a dança constrói o corpo para que possamos entender o seu funcionamento e, conseqüentemente, conhecer. (BASTOS, 2007 hummus 3 p. 213).

Dessa maneira, o movimento estará presente em todos os acionamentos motores e no que se refere ao deslocamento do corpo no espaço físico e compreensão do tempo do grupo na cena. Essa sistematização aqui proposta separando movimento de contato e estado corporal ocorre apenas para uma compreensão de olhares diferentes para entender como esse movimento se processa em cena.

⁵⁰ Graduação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP(1991), doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (1997), três pós-doutorados: Universidade de Tóquio (2003), International Research Center for Japanese Studies (2006) e New York University (2007). Atualmente é assistente-doutor da PUC-SP, Membro de corpo editorial da Cairon, Revista de Estudios de Danza e Membro de corpo editorial da Telondefondo, revista de teoria y critica teatral. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teoria da Comunicação. Atuando principalmente nos seguintes temas: arte cultura semiótica.

⁵¹ Helena Bastos – Coreógrafa, diretora, intérprete, pesquisadora. Idealizadora do Grupo Musicanoar em 1992. **Raul Rachou** - Discípulo de Ruth Rachou. Co-dirige o Espaço de Dança Ruth Rachou desde 1980. É aprendiz e parceiro de Helena Bastos no grupo de Dança Musicanoar.

Vejamos então, como o movimento se processa no contato e, mais adiante nos chamados estados corporais. O **contato**, definido em dicionário como “estado de dois corpos que se tocam, toque, relação de proximidade ou influência”⁵², no contexto da dança, pode ocorrer através da técnica de contato improvisação⁵³, e suas especificidades, como também, a partir de processos em dança onde qualidades do tocar sejam estabelecidas enquanto ações de manipulação, condução, peso, dentre outros. Nesse sentido, maneiras diversas de tocar ou encostar podem ser criadas a partir dessa conexão. A possibilidade de imitação no *contato* poderia estar atrelada à possibilidade de estabelecer um equilíbrio através do peso (entre dois dançarinos, por exemplo, um dançarino se apóia no outro contrabalaceando em equilíbrio o peso de cada um). No *contraponto*, o toque acontece como uma ação de repulsa ao contato, a cada toque, os corpos utilizam como impulso para se afastar uns dos outros. Propor uma *novidade* no contato pode ser uma ação inesperada de tocar ou abraçar ou carregar que ocorre durante a improvisação. As diferentes maneiras de tocar podem resultar em ações de puxar, empurrar, carregar, manipular, etc. Essas ações podem ser utilizadas como estratégias de chamar a atenção do outro (ver capítulo 2), ou mantê-lo sobre atenção para a conectividade.

Temos como exemplo de conectividade na dança através de tipos de contato, o espetáculo Vapor⁵⁴ com interpretação de Helena Bastos e Raul Rachou⁵⁵. O espetáculo Vapor não se trata de uma obra de dança improvisação, porém a conectividade entre os dançarinos opera enquanto condição para que esse se estabeleça. Há um estado de criar relações em tempo presente nas pequenas negociações que ocorrem de maneira atualizada. Há uma situação de imprevisibilidade no contato dos corpos que se atualiza a cada apresentação, de maneira a criar riscos. A atenção com as negociações presentes parece ser uma estratégia conectiva para lidar com o risco. O diálogo dançado, entre os dois dançarinos em cena, acontece de maneira dinâmica, num processo

⁵² DICIONÁRIO EDITORA DA LINGUA PORTUGUESA 2010 – ACORDO ORTOGRÁFICO, 2009.

⁵³ Técnica corporal criada em 1972, pelo bailarino e coreógrafo americano Steven Paxton, propõe o diálogo físico por meio da troca de peso e de contato entre duas ou mais pessoas. Nessa pesquisa, não entraremos em detalhes técnicos do contato improvisação.

⁵⁴ **VAPOR** – obra de dança com direção de Vera Sala que participou da apresentação de espetáculos do Rumos Itaú Cultural em Salvador, 16 de maio de 2008, na sala do coro do Teatro Castro Alves. - Não se trata aqui de uma obra de contato-improvisação, mas de uma composição a partir de diferentes formas de manipulações através do contato.

⁵⁵ **Helena Bastos** – Atualmente é professora doutora na área de interpretação. Ministra disciplinas na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. **Raul Rachou** - Discípulo de Ruth Rachou. Co-dirige o Espaço de Dança Ruth Rachou desde 1980. É aprendiz e parceiro de Helena Bastos no grupo de Dança Musicanoar.

estratégico diante de várias possibilidades de manipulação e diálogos cênicos que se configuram no contexto da apresentação. As alavancas e encaixes corporais parecem estar relacionados à uma respiração conjunta dos intérpretes. Nesse espetáculo, há uma espécie de comunicação através do contato (que não é o contato improvisação) numa idéia de tipos de manipulações diferenciadas. Para cada estímulo de contato, o corpo responde com uma intensidade diferente. Em entrevista com Helena Bastos sobre sua experiência como intérprete-criadora em Vapor, ela descreve a condição de negociação pela manipulação, já que a questão do espetáculo é o “controle”:

Então as ações surgem da necessidade da relação, da conexão que esses corpos estabelecerem dentro de um plano estabelecido que é o “controle”, e que o Raul entre aspas, aparentemente, ele é o condutor. E eu sou aquela que aparentemente estou a disponibilidade total porque é alguém que não tem vontade. [...] é necessário que quem está sendo conduzido, esteja com uma escuta tremenda. O Raul quando me conduz, por exemplo, manipulando a minha cabeça, conforme a necessidade, e subitamente ele me lança no espaço. [...] É necessário muito cuidado porque é muito risco em Vapor, é muito risco. **(informação verbal)** (Entrevista realizada com Helena Bastos em 08/07/09).



Figura 5 - ESPETÁCULO VAPOR – Raul Rachou e Helena Bastos (Direção de Vera Sala) – Rumos Dança Itaú Cultural 2008. (São Paulo).

Nessa entrevista Helena Bastos, enquanto artista pesquisadora esclarece sobre a obra Vapor não se tratar de um espetáculo de improvisação, mas descreve, tanto no processo criativo como na cena, uma série de estratégias conectivas para que a comunicação entre os intérpretes em cena se estabeleça com eficiência. A escuta, à qual ela se refere, aponta para um estado de resolução conectiva que só se processa a partir do jeito como o outro conduz a partir do toque – nesse caso, a manipulação:

[...] porque o tempo inteiro, o motivo é a manipulação do meu pescoço. E quando ele faz assim (segurando a cabeça com as próprias mãos e deixando o pescoço mole) e me lança, eu vou. Agora, se eu resistir, eu quebro meu pescoço. Tem hora que ele me pega assim e me vira de cabeça pra baixo, e me larga. É mas aí eu acho que tem uma estrada, e uma construção e uma cumplicidade entre nós dois e a gente foi descobrindo nesse fazer e essa é uma dança de salão, tem rastros de dança de salão esse casal que nunca se desgruda mas não é luta. **(informação verbal)** (Entrevista com Helena Bastos, em 08/07/09).

Dessa maneira, no espetáculo Vapor, a conectividade (com eficiência) ocorre através do toque como condição de existência do espetáculo. A questão do controle, do qual Helena Bastos nos revela, é experimentada no corpo, um controle conduzido pelo toque. Nesse toque que ocorre em cena, precisa haver comunicação a partir de acionamentos corporais numa disponibilidade para a conexão de um intérprete com o outro. Outro elemento que possibilita a eficiência dessa comunicação entre Raul Rachou e Helena Bastos, é o fato deles conviverem e trabalharem juntos há muito tempo: “[...] e nesse tempo a gente foi estabelecendo uma grande parceria, a gente está a dezessete anos juntos [...]” **(informação verbal)**. (Entrevista com Helena Bastos, em 08/07/09). Percebemos que há uma maturidade e uma experiência de anos em lidar com o corpo do outro, o que possibilita uma negociação eficiente em cena. Abordaremos a questão do tempo de convívio na experiência no capítulo 3, e, desde já, apontamos que o tempo de convívio criativo é também um elemento conectivo. Quando duas pessoas ou um determinado grupo de dançarinos têm encontros contínuos, a conectividade, a comunicação entre ambos está mais propícia para se desenvolver, pois para cada relação, há combinações a se descobrir.

No Radar 1, a conexão a partir do contato foi emergindo aos poucos, já que os experimentos não se remetiam às atividades de contato improvisação. Dois dançarinos (Bárbara Santos e Duto Santana) desenvolveram uma escuta pelo contato, de maneira a aparecer recorrências de diálogos interessantes no decorrer dos encontros entre os dois. Duto Santana relata sobre a diferença que percebeu na tentativa de conexão entre uma conectividade através da observação do movimento do outro (numa percepção visual), ou através do contato. Esse relato se refere à um dos encontros em que os dançarinos improvisaram de olhos fechados e ouvidos semi-tapados com algodão:

[...]Eu sinto que havia duas situações diferentes nesse jogo de estar conectado com o outro – uma que parecia preponderante, que era uma espécie de escaneamento do outro. Enquanto estava dançando estava olhando direta ou periféricamente o outro, para ir pegando um braço que subia, ou uma velocidade de mover, ou um jeito de se colocar no espaço. Nesse jeito, me parece que sempre construía um certo desenho da ação do outro pra depois incorporá-la ao meu dançar. Isso sobretudo acontecia quando a conexão era visual. Porém me lembro de um dia e que o exercício aconteceu de olhos fechados. E a

relação com Bárbara foi praticamente tátil com algo de sonoro muito menor. Ali, eu me movia por mim mesmo, quer dizer, não dava pra ficar brincando com essas adições de movimento do outro ao meu, porque eu não tinha o movimento dela. [...] Então, em quatro apoios eu alternava possíveis apoios, liberando outros para sair movendo. Essa alternância ia criando as possibilidades de partes se moverem enquanto outras suportavam (**o peso de Bárbara**). Entretanto, ela também foi encontrando jeito de se mover em cima de mim, que não era só ser passada de um lugar a outro, em função das minhas alternâncias de apoio. Isso foi gerando uma condição de diálogo extremamente justa entre eu e ela,[...]. (Duto Santana – relatório final do Radar 1).

Nesse relato, é possível entender um tipo de negociação através do contato, numa conectividade que negocia através do toque sem percepção visual. Esses dançarinos desenvolveram uma intimidade no contato, tinham uma facilidade em dançar juntos a partir do contato – uma probabilidade de afinidades de negociação em cena, assim como a que nos revela Helena Bastos a partir do seu convívio em cena com Raul Rachou. Claro que os assuntos que Bárbara Santos e Duto Santana estavam desenvolvendo eram apenas um experimento investigativo. Daí a se tornar uma obra improvisada, ou até mesmo coreográfica, o tempo de maturação desses assuntos teriam que perdurar num investimento nessa direção – o que não era o caso no Radar 1.

Discorremos até aqui sobre movimento e contato como possibilidades de acionamento de ignições para a conexão. Algumas pesquisas artísticas em dança contemporânea se baseiam no conceito de estados do corpo para se referir a um tipo de investigação singular em processos criativos da dança e, se baseiam em estudos atuais da neurociência. O **estado corporal**, de qual estamos falando, tem como referência os estudos do neurocientista Antônio Damásio(2000)⁵⁶. Segundo o autor, cada estado corporal é representado sob a forma de uma combinação de atividades de neurônios, em centros denominados somatossensoriais. Na perspectiva desses estudos, é possível ativar uma emoção a partir da memória dessa emoção⁵⁷. O corpo está o tempo inteiro em estados corporais diversos e, ativando lembranças, sensações e novas percepções alterando esse estado constantemente. Esses estudos apresentam novas possibilidades para

⁵⁶ António Rosa Damásio é médico neurologista, neurocientista português que estuda o cérebro e as emoções humanas. É professor da University Southern Califórnia, trabalhou no hospital da University of Iowa.

⁵⁷ Uma vez registrado o sentimento (quando o mapa correspondente foi estabelecido), ele pode ser reavivado "do interior", em certa medida sem a intervenção do corpo. Ao nos lembrarmos de uma tarde agradável, reencontramos a emoção que sentimos na ocasião. Mas notemos que a emoção só aparece em toda a sua limpidez quando o corpo participa dela novamente. (DAMÁSIO, 2004).

pesquisadores e artistas interessados no corpo que dança. Como exemplos, temos as pesquisadoras Helena Katz e Cristhine Greiner⁵⁸, e a coreógrafa Adriana Grechi.⁵⁹

Dias(2006)⁶⁰, em sua dissertação de mestrado, reúne entendimentos sobre estado corporal a partir da pesquisa artística da coreógrafa Adriana Grechi. Nesse estudo, Dias(2006) realiza um acompanhamento de processos criativos onde os estados corporais são estudados numa prática de dança:

Os modos de investigação corporal se inscrevem como “investigação de estados corporais” na dança. Estes “estados” são explorados por meio de associações com imagens evocadas – memórias visuais, musicais, cinestésicas, entre outras, ligadas às histórias pessoais na dança. Este é o procedimento/estratégia que configura a investigação da *memória no corpo que dança*. O objetivo é justamente provocar e explorar *mudanças no estado no corpo*, instabilidades e estabilidades, que podem vir a compor movimentações específicas [...]. (DIAS, 2006 p. 134).

Em sua pesquisa, Dias(2006) apresenta um estudo de caso onde, em determinado momento, o termo estado corporal é definido a partir desse contexto específico de prática artística. Dessa forma, alguns exemplos do que se pode denominar estados corporais são citados a partir da pesquisa artística de Adriana Grechi. A partir desse contexto, Dias(2006) define estado corporal como: “estratégia de investigação corporal em dança, emergente das associações e construções decorrente das leituras de Grechi sobre Damásio.” (DIAS, 2006 p. 136). É importante apontar que esses processos são conduzidos através de uma prática de improvisação no processo criativo e, em cena. Há momentos, segundo Dias(2006), em que metáforas são utilizadas pela coreógrafa para se referir aos padrões de estados corporais que se repetem. As metáforas propõem que esses padrões se apresentem como um jeito desse corpo “dialogar” ou “conversar” com outros corpos em cena – o que é chamado pela coreógrafa de “Espaço Vivo”⁶¹. Nesse caso, notamos aqui, um exemplo direto de metodologia de processo criativo e de cena onde a conectividade, objeto de

⁵⁸ Helena Tânia Katz — pesquisadora, professora, crítica em dança e palestrante nas áreas de Comunicação e Artes. **Desenvolveu a Teoria Corpomídia**, em parceria com a Profa. Dra. Christine Greiner. Atua na área da dança, do jornalismo cultural e das políticas públicas.

⁵⁹ Adriana Grechi - Coreógrafa e professora de dança, diretora do Estúdio movie e Cia Nova Dança – São Paulo-SP.

⁶⁰ Luciana de Mattos Dias – Mestre em artes cênicas pelo PPGAC – sua pesquisa se configura no estudo de caso de processos criativos de Adriana Grechi.

⁶¹ Termo utilizado por Adriana Grechi quando se refere a um tipo de procedimento do dançarino improvisador quando cria e estabelece novas conexões em cena.

estudo dessa pesquisa, configura-se artisticamente. Dias (2006) relata sobre a experiência de oficina sobre estados corporais ministrada pela coreógrafa Adriana Grechi:

Na oportunidade de vivenciar a oficina “Estados Corporais”, nos chamou a atenção a utilização, por Grechi, das expressões “assuntos do corpo” e “jeitos de conversar” de cada corpo. Essas metáforas se aplicam às possibilidades de pesquisa de movimentos e de criação coreográfica, a partir de diferentes diálogos (possibilidades de ter “assunto”), com diferentes pessoas/corpos no contexto das improvisações dialogadas. Corpos que se organizam de modos diversos, e assim revelam seus “jeitos de conversar”; que trazem nas histórias de sua própria construção, “assuntos” diversos. Diálogos corporais que constroem nos intercâmbios, a partir de semelhanças, afinidades e diferenças. (DIAS, 2006 p. 138).

Nesse trecho, nos exemplos de metáforas, aparecem várias idéias de conectividade onde o foco de atenção para conectar está no estado corporal. Dessa maneira, sugerimos que estado corporal se define como um conjunto de informações que se configuram em padrões corporais ou “jeitos” de estar dançando que podem se configurar em grupos de movimentos. Helena Bastos também se refere a estados corporais nos processos criativos de Vapor: “[...] a gente está muito contaminado com o conceito de estados do corpo. Então, a gente vai experimentando e vai percebendo que determinadas famílias, padrões de movimento vão ficando recorrentes.” (Citada em entrevista com Helena Bastos em 08/07/09). Assim sendo, esses exemplos artísticos revelam o estado corporal como uma maneira singular onde movimentos se configuram em cadeias, nas quais são apresentados conjuntos de movimentos distintos que ocorrem no processo desses estados de corpo.

Observar um estado corporal como ponto de partida para uma imitação, contraponto ou novidade tem como referência o modo como o corpo do outro se organiza naquele momento. Na imitação, há uma tentativa de apropriação do estado em que o outro se propõe – mesmo que, haja desdobramentos nessa apropriação. É provável que para contrapor um estado corporal de alguém da cena, talvez o dançarino precise propor um conjunto de acionamentos contrários. O corpo se moveria no intuito de produzir acionamentos motores ligados à uma determinada emoção contrária como (euforia/melancolia), por exemplo. Para propor uma novidade no estado corporal de alguém pode ser criada uma interferência nesse estado para que ele se modifique, se transforme ou se desdobre em um novo estado.

Voltando aos dançarinos de Adriana Grechi, a conectividade parece estar implicada numa organização cênica na qual as relações se realizam por expressões de estados corporais. Interagir de maneira conectiva implica em escolhas - seleções de ações - tendo como referência o sentido dessas escolhas para cena como um todo.



Figura 6 - Núcleo Artérias (ex. Cia 2 Nova Dança) Direção de Adriana Grechi
Espetáculo: Fronteiras Móveis Fotos: Gil Grossi

A conectividade está inserida de maneiras diversas nas relações artísticas em processos criativos distintos já existentes no mundo. A partir desses dois exemplos (processos criativos de Adriana Grechi e espetáculo Vapor) é coerente afirmar sobre a relevância das *relações conectivas* para artistas implicados na feitura da cena de dança, pois elas já existem como possibilidades de potencialização de aspectos de cena e processo criativo. Presume-se que modos diferentes de tratar a conectividade na experiência de outros artistas possuam outras especificidades, já que a relação conectiva em cena é uma contínua construção dos fazedores dessa mesma cena.

Nesse capítulo, enfatizamos o estudo sobre os tipos de conectividade a partir de uma visão sistêmica e utilizamos dois exemplos em dança, nos quais observamos, em seus sistemas específicos, maneiras de potencializar a conectividade entre os dançarinos em seus processos criativos para cena e em cena de dança improvisação. Apresentamos abaixo, quadro que resume as analogias aqui apresentadas entre a TGS e a dança no que tange a conectividade num determinado sistema. Presume-se que essas analogias ajudam a entender como o parâmetro de conectividade ocorre na especificidade de um determinado sistema – cena de dança improvisada:

ANALOGIAS

CONECTIVIDADE

TEORIA GERAL DOS SISTEMAS	DANÇA
<ul style="list-style-type: none"> • AGLUTINAÇÃO -----> - Ação externa -----> - Capacidade intrínseca-----> - Nuclearização-----> • FLUXO DE TROCA DE INFORMAÇÕES -----> Tipos de conexões-----> - Conexões ativas-----> - Conexões opostas-----> - Conexões indiferentes-----> 	<ul style="list-style-type: none"> • ESPAÇO NA CENA - Espaço físico da cena - Condição de um grupo em estar junto - Liderança nas trajetórias espaciais • NEGOCIAÇÕES Possibilidades de ignições - Imitação - Contraponto - Novidade Essas ignições (cada uma) podem atuar de acordo com: • O espaço físico da cena • O tempo do grupo na apresentação • Acionamentos motores (movimento, contato e estado corporal).

Quadro 3. Resumo das proposições de analogias entre a possibilidade de observação da conectividade na Teoria Geral do Sistema e novas proposições na dança.

Diante do que foi dito sobre os tipos de conexões sistêmicas e exemplos artísticos acerca das possibilidades de interação em cena, presume-se que a conectividade entre artistas pode ainda expandir-se em outras ações relacionais e ser observada no que tange os diálogos e as negociações para além da cena de dança, entre os dançarinos enquanto seres humanos, em seus aspectos de convívios. Propomos então que esse convívio constante de pessoas que dançam possa ser considerado um assunto de conectividade, em seus aspectos sociais. É o que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

EMERGÊNCIA: REDES NA CENA CRIATIVA DE DANÇA

Tomemos, mais uma vez, a cena como um espaço físico, preenchido por corpos dançantes, que apresenta aspectos sociais de compartilhamentos criativos. Nesse espaço, acontecem práticas comunicativas, cognitivas, artísticas dentro do contexto da improvisação. Considerar que no momento da cena faz-se parte de um grupo onde todos são propositores em tempo real, ou seja, todos são responsáveis pela cena que se processa e podem modificá-la a qualquer momento, demanda um tipo de troca de informações entre pessoas numa comunicação em conjunto. Essa comunicação acontece em rede⁶², ou seja, conjuntos de informações se cruzam num mesmo instante de forma dinâmica entre várias pessoas ao mesmo tempo. Nessa cena, a liderança é coletiva, no sentido de que todos criam durante a apresentação sem concentrar as proposições num único indivíduo - um coreógrafo, por exemplo. As regras prévias são mínimas e se complexificam no processo da comunicação social interna do sistema.

Steven Johnson⁶³ no seu livro *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*(2003) descreve comportamentos semelhantes que ocorrem em conjuntos, os quais possuem naturezas distintas. Esses conjuntos têm em comum uma auto-organização⁶⁴ sem líderes. Johnson(2003) explica sobre sistemas emergentes:

Que características comuns têm esses sistemas? Em termos simples, eles resolvem problemas com o auxílio de massas de elementos relativamente simplórios, em vez de contar com uma única “divisão executiva” inteligente. [...] Neles, os agentes que residem em uma escala começam a produzir comportamento que reside em uma escala acima deles: formigas criam colônias; cidadãos criam comunidades; um software simples de reconhecimento de padrões aprende como recomendar novos livros. O movimento das

⁶² **Rede** - Rede (<latim rete, is = “rede ou teia”), originariamente exhibe o significado de conjunto entrelaçado de fios, cordas, cordéis, arames, etc. pt.wikipedia.org/wiki/Rede

⁶³ Steven Johnson é editor chefe e co-fundador da *Feed*, premiada revista cultural on-line. Graduado em semiótica pela Brown University e em literatura inglesa pela Columbia University. É autor de *Cultura da Interface*, publicado também no Brasil.

⁶⁴ **Auto-organização** – *auto-reunião* que resulta em um sistema composto de subsistemas que não existem antes do início do processo de auto-reunião. Exemplo: morfogênese, ou a formação de um órgão de embrião.

Auto-reunião – A agregação de coisas em um sistema, quer em um passo ou em um certo número de passos. Exemplos: polimerização, formação de um cristal fora de uma solução, síntese de moléculas de ADN a partir de seus precursores, formação de psicones fora dos neurônios, surgimento de guangues em esquinas. *Auto-organização*. (BUNGUE, 2002, p.41)

regras de nível baixo para a sofisticação de nível mais alto é o que chamamos de emergência. (JOHNSON, 2003 p. 14)

A cena de dança improvisada seria então um contexto no qual essas características da emergência podem ocorrer no que concerne o tipo de comunicação entre os indivíduos, considerando que se trata de grupos sem líderes numa complexidade que se processa a partir de ações simplificadas (regras simples). A apresentação da cena se complexifica no momento da sua realização, criando contextos e sentidos que se desdobram no tempo da sua duração. Segundo Johnson (2003), ultimamente as pesquisas recentes estão interessadas em criar sistemas emergentes:

[...] a história da emergência entrou em nova fase nos últimos anos [...] Na primeira fase, mentes curiosas lutavam para entender as forças de auto-organização [...] Na segunda, certos setores da comunidade científica começaram a ver a auto-organização como um problema que transcendia as disciplinas locais e puseram-se a resolver o problema, começando por uma comparação entre comportamentos de áreas distintas. Mas, na terceira fase – iniciada em algum momento da década passada, [...] paramos de analisar o problema da emergência e começamos a criá-lo. O primeiro passo foi construir sistemas de auto-organização com aplicações de software, videogames, arte, música. (JOHNSON, 2003 p.16)

A possibilidade de criar sistemas auto-organizados implica em utilizar estratégias baseadas em características identificadas nesses tipos de sistemas já existentes. Tais características estão atreladas ao comportamento dos elementos implicados nesses sistemas. Johnson (2003), a partir dos estudos de Débora Gordon⁶⁵ sobre as formigas forrageadoras, sugere cinco princípios a serem seguidos para se construir um sistema emergente: **Mais é diferente** - quantidades de elementos inseridos no sistema para que se produza um comportamento global e, não apenas, comportamentos específicos dos componentes do sistema; **A ignorância é útil** – a simplicidade inicial com que os elementos tomam decisões, (toma como exemplo, a simplicidade da linguagem das formigas); **Encoraje encontros aleatórios** – interações aleatórias de indivíduos num espaço sem qualquer ordem predefinida (favorece a adaptabilidade e o encontro de

⁶⁵ Foi pesquisadora da Harvard University e, na Inglaterra, na Universidade de Oxford, faz parte do corpo docente de Stanford, onde leciona ciências biológicas. Pesquisou o comportamento de formigas no Arizona e escreveu o livro Formigas em ação: como se organiza uma sociedade de insetos.

novidades no sistema); **Procure padrões nos sinais** – competência para detectar informações em sinais, padrões de sinais recorrentes que significam informações sobre o sistema como um todo; **Prestar atenção nos vizinhos** – interação entre os elementos do sistema no mesmo espaço. (JOHNSON, 2003 p. 57,58). Propomos que essas estratégias para criação de sistemas emergentes são conectivas na medida em que o sistema como um todo é potencializado a partir das relações que se constituem entre os seus elementos. Dentre estas, destacamos o “prestar atenção nos vizinhos” e “procurar padrões nos sinais”. Essas duas características apresentam, respectivamente, idéias sobre percepção entre os indivíduos e o entendimento de recorrências de padrões que acontecem na comunicação entre eles. Para que essa atenção seja mais especificada no corpo humano, é importante esclarecer como ocorre o processo de percepção em rede no corpo, para mais adiante discutir idéias acerca da atenção e identificação de padrões entre dançarinos.

3.1 REDES NO/DO CORPO

Durante muito tempo, ações mentais se configuraram como ações fora da prática corporal, assim como a mente estava associada a uma localização corporal específica: o cérebro. Pinker (1998) esclarece que:

(...) a mente não é o cérebro, e sim o que o cérebro faz, e nem mesmo é tudo o que ele faz, como metabolizar gordura e emitir calor. (...) O Status especial do cérebro deve-se a uma coisa especial que ele faz, (...) Essa coisa especial é o processamento de informações (...)” (PINKER, 1998 p. 34, 35). A mente, afirmo, não é um único órgão, mas um sistema de órgãos, que podemos conceber como faculdades psicológicas ou módulos mentais. (PINKER, 1998 p. 38).

Reconhecendo a mente como um conjunto de informações fisicalizadas, mente e corpo não podem estar separados. Dessa forma, não há como separar questões da dança que acontecem no corpo enquanto um departamento isolado da mente, já que está tudo organizado em rede e a mente só se dá a partir da existência e relação do corpo com o mundo. Nos estudos sobre emergência, é possível identificar a dinâmica de redes em comportamentos de conjuntos de diferentes naturezas. Nessas redes, há uma característica de inexistência de uma única liderança,

por conta de um funcionamento em grupo. O cérebro foi considerado, durante muito tempo, como o centro de comando do corpo como um todo, porém a partir de estudos recentes, é possível afirmar que as informações do cérebro dependem das experiências corporais em rede (mente). A maneira como o cérebro funciona se dá por conexões internas dos neurônios, como afirma Pinker (1998):

O conteúdo de um livro ou filme reside no padrão das marcas de tinta ou cargas magnéticas e se evidencia apenas quando o trecho é lido ou visto. De modo semelhante, o conteúdo da atividade cerebral reside nos padrões de conexões e nos padrões de atividades entre os neurônios. Diferenças minúsculas nos detalhes das conexões podem fazer com que os retalhos do cérebro de aparência semelhante implementam programas muito diferentes. (PINKER, 1998 p. 36).

Assim, as atividades dos neurônios são eficientes enquanto conjunto, pois um neurônio apenas não tem a capacidade de processar informações. A potência da atividade cerebral está nas relações conectivas. Esse funcionamento em rede é bem vindo para discutir o corpo que dança em cena, já que, negociações ocorrem a partir da percepção-ação do corpo quando improvisa. Essa idéia de descentralização da informação no corpo é importante para que uma inteligência do corpo como um todo seja potencializada, bem como a descentralização de líderes num grupo de improvisadores.

O cérebro é um órgão importante no processamento das informações do corpo e está em constante comunicação com os órgãos dos sentidos. Dessa maneira, é necessário destrinchar um pouco mais sobre o funcionamento de rede que ocorre no circuito entre neurônios, órgãos sensitivos, mundo externo do corpo, mundo interno do corpo. Há uma rede de comunicação que opera nesses fluxos de entrada e saída de informações no corpo de maneira organizada. Sobre o cérebro, Llinás (2002) explica:

Proponho que, como o coração, o cérebro opera como um sistema auto-referencial, fechado ao menos em dois sentidos: em primeiro lugar, como algo alheio à experiência direta em razão do crânio, osso afortunadamente implacável; em segundo lugar, por tratar-se de um sistema basicamente auto-referencial, o cérebro só poderá conhecer o mundo externo, mediante órgãos sensoriais especializados. (LLINÁS, 2002 p. 9).

Ainda segundo Llinás (2002) o cérebro apresenta propriedades que estão atreladas diretamente ao funcionamento motor do corpo humano. Quatro propriedades elétricas intrínsecas do cérebro estão implicadas na organização e impulsionamento do movimento no corpo, na criação de

imagens sensório-motoras e na geração de pensamentos. São elas: oscilação, ressonância, ritmicidade e coerência⁶⁶. Essas propriedades operam de maneira conjunta entre os neurônios possibilitando a comunicação entre os mesmos. Llinás (2002) exemplifica, na citação a seguir, a comunicação entre os neurônios através de um exemplo de um grupo de cigarras. Nesse exemplo, é possível identificar a conectividade, bem como a comparação que está sendo feita nesse capítulo entre as redes que ocorrem no interior do corpo e as redes que se formam em grupos sociais. Nessa citação, alguns termos se assemelham ao que está sendo discutido aqui enquanto conectividade entre dançarinos na composição improvisada, pois a coerência e o ritmo do grupo são elementos que favorecem uma eficiência nesse tipo de comunicação. Vejamos a comparação conectiva de Llinás (2002):

A coerência conforma o meio de transporte da comunicação. Imaginemos uma noite tranqüila de verão no campo. No meio da serena plenitude, se deixa ouvir primeiro uma cigarra, logo outra e pronto se terá um som contínuo. Mais ainda, este som pode ser rítmico e uníssono (note-se que para isso, todas devem ter um relógio interno semelhante, que lhes indiquem quando devem emitir o ruído da próxima vez, mecanismo esse que se denomina um “oscilador intrínseco”). A primeira cigarra pode chamar para ver se há algum parente a cerca. Mas o uníssono contínuo e rítmico de muitas cigarras se converte num estado ou, literalmente falando, em um conglomerado funcional unificador que permite um volume de som maior que o gerado por um só indivíduo e, portanto, este terá uma maior área de difusão. Desde o ponto de vista da comunidade global, a informação montada sobre sutis flutuações na ritmicidade se transfere a numerosos indivíduos localizados remotamente. (...)Este fenômeno de oscilação na fase em que elementos dispersos funcionam juntos, como se fossem um só, mas de maneira amplificada, se conhece como ressonância e ocorre entre elementos com características dinâmicas similares. Esta atividade também se encontra nos neurônios..(LLINÁS, 2002 p. 14, 15)

Nesse exemplo, é possível visualizar um tipo de comportamento em rede com características específicas de um conjunto de elementos de um determinado sistema para explicação da comunicação entre neurônios. Assim, cada cigarra, cada neurônio ou cada dançarino pertencem a sistemas de naturezas distintas, mas podem apresentar comportamentos semelhantes quando em conjunto. Os órgãos dos sentidos se comunicam com os neurônios também numa característica de rede de informações que são processadas no cérebro. A conectividade se efetua com eficiência,

⁶⁶ Muitas classes de neurônios do sistema nervoso estão dotadas de tipos particulares de atividade elétrica intrínseca que lhes conferem propriedades funcionais características. Essa atividade elétrica se manifesta como variações diminutas de voltagem (da ordem de milésimos de volts) através da membrana que rodeia a célula (a membrana plasmática neuronal) (LLINÁS, 2002 p. 11).

na perspectiva do corpo que dança, quando esses órgãos sensitivos estão convergindo para um estado de atenção num constante fluxo comunicativo entre dançarinos em cena.

A comunicação conectiva entre pessoas é uma ocorrência social. O ser humano é um sistema complexo e apresenta aspectos diferenciados que funcionam conjuntamente nos seus mecanismos corporais. Segundo Vieira (2007), a partir do modelo de MacLean (1976), emergiram três planos cerebrais ao longo da evolução das espécies, são eles: o complexo reptílico: instintos; o complexo límbico: psiquismo; o complexo neocortical: relações interpessoais e da emergência de possíveis sistema sociais. (VIEIRA, 2007 p.108). Dessa maneira, as relações fazem parte de um plano cerebral específico, mas que não funciona de forma isolada.

Johnson (2003), nos estudos da emergência, sugere como a comunicação entre humanos pode ocorrer no que tange as inter-relações dentro de um determinado sistema auto-organizado. A partir da pesquisa de Débora Gordon, explica que o feedback₂ entre as formigas, acontece a partir de substâncias químicas⁶⁷ que são deixadas no caminho em que as mesmas percorrem. Dessa forma, há uma série de procedimentos para que cada formiga perceba como todo o formigueiro está em bom funcionamento. Prestar atenção nos vizinhos⁶⁸ entre as formigas é uma das características de comportamento que estabelecem o feedback no formigueiro, que por sua vez, instaura uma auto-organização entre as formigas na sua convivência. Johnson (2003), utiliza o termo “*leitura de mentes*”⁶⁹ para explicar o acontecimento de *feedback* entre pessoas humanas:

Os seres humanos são leitores de mentes inatos. Nossa habilidade de imaginar os estados mentais das pessoas situa-se em um patamar tão elevado quanto a nossa aptidão para a linguagem e o nosso polegar opositor. É uma característica tão natural para nós e engendrou tantos efeitos colaterais, que é difícil pensarmos sobre ela como uma habilidade especial. Ainda assim, a maioria dos animais não é capaz de ler mentes como uma criança de quatro anos. Entramos no mundo com uma aptidão genética para construir “teorias de outras mentes” e ajustar essas teorias em tempo real, como resposta a várias formas de feedback social. (JOHNSON, 2003 p. 145).

⁶⁷ Feromônio: substância utilizada entre as formigas forrageadoras para estabelecer comunicação nos caminhos em que percorrem.

⁶⁸ Prestar atenção nos vizinhos. Essa pode ser a mais importante lição que as formigas nos dão e a de maiores conseqüências. Pode-se também reformular a frase dizendo: “Informação local pode levar a sabedoria global”. O principal mecanismo da lógica do enxame é a interação entre formigas vizinhas no mesmo espaço (...). (JOHNSON, 2003, p. 58).

⁶⁹ Termo utilizado por Steven Johnson (2003) – não está se referindo a “leitura de mentes” como um jargão exotérico e sim como uma maneira de observação das pessoas.

Nesse trecho, Johnson (2003) apresenta uma idéia de leitura através do fato de podermos imaginar o que ocorre em outras mentes. Na dança, seria possível formular que um determinado movimento é capaz de apresentar dados criativos sobre a mente de quem está executando este movimento? Parece que quando, a partir da percepção desses dados, outro dançarino responde com outro movimento a partir dessa percepção, estamos diante de um diálogo de mentes, num trânsito comunicativo. Se o feedback entre pessoas num determinado evento, garante uma comunicação e uma sobrevivência social, como nos atesta Johnson (2003), esse feedback poderá contribuir na coerência da apresentação improvisada em conjunto.

Se a cena improvisada, em determinado momento, pode ser um convívio e uma conversa entre dançarinos através da linguagem dança, o feedback pode acontecer através da leitura dos movimentos e idéias dançadas propostas no tempo da apresentação. Desse modo, “ler mentes”, observar idéias dançadas, olhar, ouvir, etc., o outro na cena são ações que fazem parte do feedback, sendo que este, por sua vez, pode ser entendido como um modo de percepção constituinte da conectividade entre dançarinos.

Johnson (2003) descreve a trajetória de descoberta do neurocientista Giacomo Rizzolatti dos “neurônios-espelho”:

Os mesmos neurônios eram ativados quando o macaco observava outro executando a tarefa. Os neurônios da pancada-no-chão-com-o-punho eram ativados sempre que o macaco via seu companheiro de jaula dar uma pancada no chão com o punho. (JOHNSON, 2003 p.147).

Os “neurônios-espelho” são ativados no observador do movimento. No caso desse estudo, o observador está observando e dançando ao mesmo tempo, o observador aqui referenciado não é o público e sim os próprios dançarinos no tempo da cena. Johnson (2001) cita o autismo como a incapacidade de imaginar a vida mental dos outros e sugere que a sincronização que acontece no fenômeno dos “neurônios-espelhos” pode ser a raiz neurológica das leituras de mentes. Então, a maneira de socialização criativa, a “leitura de mentes” para o *feedback* são de extrema importância para a conectividade entre os que dançam. Desse modo, na dança improvisada, a *leitura de mentes*, ou seja, o *feedback* criativo entre dançarinos pode ser considerado como uma possibilidade de conexão existente e eficiente.

O feedback é então um tipo de atenção específica que o ser humano desenvolve nas inter-relações num determinado grupo social. A atenção necessária para a conectividade entre pessoas produz um ambiente social – se trata então de um tipo de atenção específica atrelada aos outros e às relações. O dançarino em conectividade é um indivíduo em atenção nas instâncias biológicas e sociais. Segue considerações a respeito da atenção – enquanto acionamento orgânico e, enquanto um elemento de sociabilização conectiva.

2.2 ATENÇÃO CONECTIVA – ESCUTA

Retomemos o assunto da emergência, no qual Johnson (2003) sugere que “prestar atenção nos vizinhos” se refere a uma das regras para se criar um sistema emergente. Como poderíamos identificar a maneira como dançarinos “prestam atenção” uns nos outros na cena improvisada? Essa questão está implicada num ambiente social e pode ser observada num duplo sentido – dar atenção as pessoas ao redor e estar num estado de atenção corporal. O primeiro sentido está implicado numa determinada atitude, um tipo de comportamento na maneira de lidar com as pessoas, um estado de “escuta” de um indivíduo em meio a outros. O segundo sentido se refere a um tipo de estado motor do corpo, no qual os órgãos sensitivos estão acionados, um estado de prontidão para ação. Consideremos que o corpo num estado de atenção pode ser direcionado para uma atitude de dar atenção a outras pessoas ou a outras coisas. No corpo que dança, é importante entender essa diferença, pois o corpo pode estar acionado numa prontidão, porém sua atenção pode estar voltada para partes internas do corpo, ou voltada para uma lembrança, ou concentrada na realização de detalhes de um movimento, dentre outros. Quando as pessoas prestam atenção umas às outras é provável que um tipo de comunicação seja evocada – nesse caso, ocorre conectividade.

É sabido que a comunicação entre pessoas, num determinado contexto de diálogo, necessita de uma compreensão entre ambas para que o assunto que está sendo desenvolvido produza conhecimento para ambas as partes. Estar com a atenção voltada para o outro implica em ouvir novas informações e produzir uma terceira fala que só ocorre no diálogo – a relação entre duas ou mais pessoas produzem coisas diferentes das quais uma pessoa isolada é capaz de produzir. A atenção, nesse estudo, pode ser entendida através dos esclarecimentos da neurociência sobre os

estados da atenção no corpo, como também, de maneira metafórica, pode produzir questionamentos a cerca da atenção – enquanto uma pré-disposição de uma pessoa para perceber a outra. Nesse sentido, sistemas psicossociais⁷⁰ podem desenvolver uma espécie de atenção eficiente entre pessoas numa valorização interna dos seus discursos e inventividades. Essa valorização contribui para o desenvolvimento do sistema de um grupo de pessoas, já que, quando todos do grupo se sentem valorizados, há espaço para novas proposições, há espaço para a produção de conhecimento (VIEIRA, 2007).

Uma das características de sistemas auto-organizados, como já foi dito, se refere à inexistência de um único líder predominante. No caso de pessoas, essa liderança pode ser alternada, como líderes momentâneos dentro de um determinado sistema social. Vimos no capítulo 1 que é possível observar a conectividade na Teoria Geral do Sistema (TGS), dentre outras possibilidades, a partir da nucleação (a capacidade de um elemento do sistema atrair os demais). Vieira (2007) denomina essa capacidade de nucleação no sistema psicossocial como um tipo de liderança: “O líder assim, por meio do mecanismo de nucleação, é a fonte de conectividade sistêmica. E como ocorre em sistemas de alta complexidade, esse mecanismo não somente atrai, mas seleciona e também expulsa, tendo portanto um grande teor de seletividade”(VIEIRA, 2007 p.110). Explica que a partir do comportamento dessa liderança, o sistema pode adquirir características diferenciadas quanto ao comportamento dos seus elementos. Essas características podem garantir menor ou maior grau de eficiência na sua permanência ou duração no tempo:

Um líder **agônico** irá trabalhar muito com o desvalor dos elementos dominados. Toda forma de dominação envolve sempre desvalorização (Alves Jr, em conversa na Universidade Federal do Paraná, Curitiba, durante o Congresso da SBPC, 1986). [...] Já os líderes **hedônicos**, que trabalham com o prazer, irão valorizar seus comandados, permitindo assim seu crescimento, resultando disso um movimento biófilo. A valorização permite vida, crescimento e liberdade. (VIEIRA, 2007 p. 111).

Dessa maneira, segundo Vieira (2007) os líderes podem influenciar a produção de valores diferenciados num determinado grupo de pessoas. Na dança, esse tipo de nucleação pode ocorrer em diversos contextos nos quais a conectividade esteja implicada numa determinada relação de

⁷⁰ Sistema Psicossocial segundo VIEIRA (2007)- Parece inegável que a máxima complexidade conhecida está associada aos sistemas psicossociais. Este tipo de sistema envolve principalmente os níveis ontológicos do biológico, do psicológico e do social. (VIEIRA, 2007 p. 107).

liderança (numa relação entre professor/alunos numa aula de dança, num processo criativo entre coreógrafo/dançarinos, num processo de pesquisa entre orientador/orientandos, dentre outros). Propomos que na cena improvisada, num grupo de improvisadores, a liderança deve ser compartilhada. Para que aconteça esse compartilhamento, é necessário que ocorra um tipo de atenção no fluxo da observação das proposições uns dos outros em diversas instâncias – desde a proposição de regras antes da improvisação até uma atenção visual diante de movimentos que os elementos do grupo estejam criando em cena.

A partir das experiências do grupo Radar 1 durante dez meses de encontros semanais, é possível relatar que essa tentativa de compartilhamento criativo não acontece facilmente - em determinados momentos, pode causar uma impressão de “falta de direção”. Porém, alternar lideranças, ao menos em cena, no Radar 1 foi um processo de aprendizagem contínuo no que tange a autonomia criativa dos dançarinos improvisadores. Assim, a atenção entre pessoas que dançam produz um ambiente social de generosidade e autonomia entre ambas. Para que ocorra essa atenção em cena, é necessário que os sentidos estejam acionados com esse objetivo, numa mudança constante de estados de atenção no corpo voltado para as pessoas da cena.

A atenção enquanto estado corporal acontece no corpo humano internamente como mecanismo de comunicação do corpo com o mundo a sua volta. Damásio (2000), pesquisador dos processos da emoção e dos sentimentos no corpo humano, esclarece sobre uma confusão de entendimento comum:

É preciso fazer uma advertência sobre uma terminologia confusa: às vezes as expressões como *estado de alerta* [alertness] e *ativação* são usadas como sinônimo de *estado de vigília*, *atenção* e até mesmo de *consciência*, quando não deveriam ser. *Estado de alerta* é muitas vezes usado no lugar de *estado de vigília*, como quando alguém diz que está “totalmente alerta” ou acha que outra pessoa está. Para meus propósitos, a expressão de *estado de alerta* deve significar que o indivíduo não está apenas acordado, mas com uma visível inclinação a perceber e agir. O significado apropriado de *alerta* é algo entre “desperto” e “atento”. (DAMÁSIO, 2000 p.126).

A partir do que nos esclarece o autor, há uma confusão de terminologias para se referir a estados distintos. A atenção na dança, por exemplo, muitas vezes é confundida com esse estado de alerta, como se não existissem outros estados de atenção possíveis num mesmo corpo. Então, o dançarino precisa demonstrar uma aparência (alerta) para garantir uma atenção externa. Há também uma confusão entre estar consciente do que está fazendo que pode ser entendido como estar atento. É importante esclarecer sobre essas confusões, pois atenção é um mecanismo mais

simples que a consciência, apesar de funcionar conjuntamente, enquanto que uma pessoa em estado normal de saúde está sempre consciente quando está acordada. (DAMÁSIO, 2000). O estudo da consciência, segundo Damásio (2000) não se restringe aos estados de atenção, apesar da atenção ser de extrema importância para a consciência. A consciência se desdobra em consciência central e consciência ampliada, enquanto que a atenção pode ser básica ou focalizada. Uma pessoa se utiliza dos dois níveis de consciência e os dois níveis de atenção. O mesmo autor esclarece sobre um tipo de estado de atenção no qual o corpo volta-se para o mundo interno:

A ausência de atenção manifesta diante de um objeto externo não necessariamente nega a presença de consciência; pode, em vez disso, indicar que a atenção está voltada para um objeto interno. Cientistas em seus momentos de concentração e adolescentes sonhadoras manifestam esse “sintoma” o tempo todo. Felizmente, essa condição é momentânea. Sendo total ou duradoura, a falha da atenção está associada à dissolução da consciência, como ocorre nos momentos de sonolência, em estados confusionais e no estupor. (DAMÁSIO, 2000 p.123)

Durante a improvisação em dança, presume-se que seja ideal manter uma flexibilidade no direcionamento da atenção, a qual num fluxo contínuo se volta para sensações internas e externas percebendo com detalhes as novidades que ocorrem no ambiente externo, bem como os estados internos do corpo, as sensações internas, as imagens que são evocadas a partir daquilo que se percebe externamente.

Essa percepção externa-interna na qual a atenção conectiva opera, evoca um estado de presença – de percepção do próprio corpo em cena – e opera numa possibilidade maior de seletividade de proposições criativas. Damásio (2000) descreve as imagens do corpo a partir dos vários meios de percepção:

Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato-sensitiva (a palavra provém do grego soma, que significa “corpo”) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. (DAMÁSIO, 2000 p.402).

A partir desse entendimento de imagem, a atenção conectiva no corpo humano opera diante das imagens produzidas através do que se percebe no mundo externo (e isso inclui as outras pessoas) e em si mesmo. Portanto, estar atento motoramente e dar atenção estão em planos de diferentes entendimentos, mas atuam conjuntamente.

Consideremos então que dançarinos se encontram num estado de “prestar atenção” quando inseridos num contexto de perceber as atitudes das pessoas que estão ao seu redor, numa prontidão para agir juntamente com essas pessoas da cena. Esse estado se torna ainda mais específico, no sentido do corpo estar inserido numa situação criativa e, não apenas, de sobrevivência. Nesse caso, a atenção está implicada numa adrenalina⁷¹, pois os corpos estão diante de pessoas – o público. O estado do corpo se altera ao se deparar com um tipo de exposição- em cena. Prestar atenção nesse caso, tem a ver com um tipo de comunicação inteligente, na qual as proposições no decorrer da cena dependem dessa atenção dos outros na cena. Presume-se que quando pessoas prestam atenção umas nas outras produzem uma interação mais consistente e, que não apenas a fôrma da dança do outro é percebido, mas também o jeito como essa pessoa se relaciona.

Na cena ocorrem ainda, estratégias de chamar a atenção do(s) outro(s). Essas estratégias variam de um dançarino para outro, apresentando recorrências numa mesma pessoa configurando um conjunto de ações nessas estratégias – padrões para se chamar atenção ou manter o outro atento ao que se propõe – estão sendo chamados aqui de padrões de conectividade.

2.3 IDENTIFICANDO PADRÕES DE CONECTIVIDADE

Cada pessoa apresenta características corporais distintas, ou seja, cada corpo se constitui de informações musculares distintas que estão atreladas às suas memórias e formações artísticas.

⁷¹ A adrenalina atua como um neurotransmissor que tem efeito sobre o sistema nervoso simpático, preparando o organismo para um grande esforço físico. Os sintomas característicos da liberação de adrenalina são: suor, vaso-constricção, aumento dos batimentos cardíacos, dilatação das pupilas e brônquios (aumenta a visão e deixa a respiração ofegante), eleva o nível de açúcar no sangue, entre outros. Acesso em <http://www.brasilecola.com/quimica/adrenalina.htm>

Esses históricos individuais são vocabulários os quais serão utilizados nos repertórios de movimentos e jeitos de dançar de cada um, no momento da improvisação. Há uma tendência, ou seja, um padrão que predomina cada pessoa quando cria instantaneamente. Não significa que esses padrões não estejam suscetíveis a mudanças – a improvisação pode funcionar inclusive como disparadora de novos padrões em cada corpo. Falamos aqui então sobre tendências e recorrências de um determinado corpo que se relaciona na dança – padrões de conectividade – que podem variar em relações distintas. As maneiras de conexão são criadas a partir do que se percebe do outro em cena. É coerente afirmar que nessa percepção incluem-se padrões de relações, ou seja, cada pessoa pode apresentar recorrências no jeito de se conectar. Essas recorrências são, dentre outras, características recorrentes no chamar atenção do outro, manipular o outro de um jeito recorrente, propor uma mudança rítmica de uma maneira recorrente, etc.

Esse reconhecimento é possível, de maneira mais consistente, num grupo que compartilhe experiências no improviso de forma conjunta de maneira continuada, ou seja, um grupo de pessoas que se encontrem numa frequência contínua. Na prática entre dançarinos de prestarem atenção uns nos outros, esses padrões começam a ser reconhecidos entre eles. Experimentos do Radar 1, que ocorreram nos dois últimos meses, exercitaram um olhar sobre tendências conectivas de cada integrante do grupo. Esse interesse em observar tendências iniciou após a primeira apresentação do grupo fora da sala de aula. No encontro seguinte à apresentação, a atividade era assistir a filmagem dessa apresentação tentando identificar as características de cada pessoa na cena. A partir desses comentários, traçou-se um perfil de tendências individuais de cada pessoa do grupo. Esses comentários estavam contaminados, em parte, com o tempo de convívio criativo entre as pessoas do grupo que estiveram criando junto há um semestre. Os comentários desencadearam constatações sobre os perfis de cada um – chegou-se a conclusão que em cena, cada um exercia um “papel” ou um jeito particular de estar inserido no grupo. Esses comentários ocorreram por conta de uma convivência do grupo durante o primeiro semestre, no qual as pessoas passaram a se conhecer e perceber padrões individuais a partir das recorrências motoras nos experimentos.

No decorrer dos encontros, atividades de observação de como o outro se conecta em dupla ou no grupo foram instigadas no intuito de incentivar uma prática de reconhecer padrões de conectividade nas relações improvisadas. A tarefa consistia em dividir o grupo em duplas. Cada dupla ficaria improvisando durante um tempo, enquanto que as outras pessoas do grupo

anotariam no papel sobre as recorrências de estratégias de conexão de cada um. Esse exercício foi eficiente no que tange a posição de investigação dos participantes no momento da observação das duplas, além de proporcionar às pessoas da dupla que estava improvisando, uma descrição de todo o grupo sobre suas tendências e padrões. Após essa etapa, no decorrer de encontros seguidos, a indicação para quem estava improvisando era se conectar tentando modificar seus próprios padrões de conexão. Por exemplo, se uma pessoa tende a chamar a atenção do parceiro de cena sempre a partir de uma mudança brusca de ritmo, nesse último experimento, o desafio dessa pessoa seria fazer uma mudança lenta. Esse exercício instiga a uma mudança de hábito nas proposições de conexões dos dançarinos, além de proporcionar uma observação mais intensa do parceiro de cena.

Experiências são compartilhadas para que se produza conhecimento. Para esse compartilhamento se faz necessário uma atenção mútua de uns com os outros para que haja uma compreensão eficaz na comunicação. Na dança, as relações compartilham movimentos em estados corporais e discursos dançados. Na improvisação esses discursos são criados no ato da cena, e, quando os dançarinos estão em grupo, as maneiras de relações são também criadas. Dessa forma, a conectividade é mais um elemento a ser criado e aprendido, quando se pensa em relações improvisadas.

A partir dessas idéias de reconhecer padrões, retomemos uma das regras sugeridas por Jonhson (2003) para criar um sistema emergente – reconhecer padrões nos sinais. É interessante perceber que o cérebro humano processa as informações do meio ambiente através do reconhecimento de padrões. O cérebro funciona a partir de combinações e sinapses neurais pelo reconhecimento de conjunto de informações – as combinações de informações formam padrões. Segundo estudiosos da neurociência, o tempo de processamento cerebral é muito lento, dessa forma, é necessário que o cérebro entenda os sinais configurados em padrões para que informações sejam apreendidas. Johnson (2003) comenta sobre a evolução do cérebro até os dias de hoje com um jeito de processar informações a partir de combinações de padrões:

Nossos cérebros chegaram onde hoje estão se auto-organizando a partir de uma forma primitiva de combinação de padrões. O futurista Ray Kurzweil escreveu: “Os seres humanos são muito mais hábeis em reconhecer padrões do que em pensar através de combinações lógicas; portanto, confiamos nessa capacidade para quase todos os nossos processos mentais. Na realidade, o reconhecimento de padrões abrange a maior parte do nosso circuito neural. Essas faculdades compensam a velocidade extremamente baixa dos neurônios dos seres humanos”. A mente humana é mal equipada para tratar de

problemas que devem ser resolvidos de modo serial – um cálculo após o outro – uma vez que os neurônios precisam de um “tempo de recuperação” de cerca de cinco milésimos de segundo, o que significa que são capazes somente de realizar 200 cálculos por segundo[...] (JOHNSON, 2003, p. 93)

Essas informações do tempo e do modo como o cérebro processa informação é importante para observação da conectividade entre dançarinos, já que no momento do improviso, os fluxos de informações ocorrem em conjuntos de sinais. Na perspectiva do dançarino, tudo acontece ao mesmo tempo durante a dança de maneira que não há como destrinchar ou descrever algo – assim como na linguagem escrita ou falada, por exemplo. As ações e as sensações no corpo ocorrem de maneira interpostas numa comunicação inteligente com o meio ambiente numa natureza de linguagem específica – a dança.

As informações corporais são captadas do mundo externo pelos órgãos dos sentidos, porém não funcionam de maneira direta como um fio direto para o cérebro, pois o processamento de informação se dá num fluxo de troca constante com o ambiente. No entendimento do corpo enquanto mídia de si mesmo (Corpomídia), referenciados no capítulo 1 desse estudo, as informações do mundo interno do corpo trocam também com o ambiente – o corpo não é um recipiente vazio, sujeito ao acúmulo de informações. Essa percepção do mundo externo, dos padrões do outro, dos próprios padrões ocorre num mesmo instante da ação. O tipo de ação motora contínua da qual estamos tratando implica no corpo humano uma situação de resoluções criativas numa complexidade, já que se trata de uma linguagem que se traduz enquanto acionamentos motores.

A ação na improvisação é criada em tempo de sua feitura. O que se percebe para estímulo dessa criação ocorre no mesmo instante. Estudos sobre a percepção motora revelam que a percepção não está separada da ação. Segundo Berthoz (1996), na história motora da percepção a ação era compreendida como algo separado da percepção. Mas algumas teorias em suas explicações já descreviam a percepção como parte da etapa de uma ação ou como uma ação preditiva, ou seja, não há uma ordem de perceber e depois agir, pois a percepção já é ação. Os cinco sentidos (visão, audição, paladar, tato e olfato) estão implicados na percepção e, o autor apresenta a cinestesia (o sentido do movimento) como o nosso sexto sentido na conduta motora. Descreve que na cinestesia existem receptores que não reconhecemos normalmente por se tratar

de micro receptores, ou seja, existe uma inteligência perceptiva que interage com o cérebro e que não é produto de um comando cerebral:

Nos parece normal reconhecer o movimento de nossos braços ou a direção da vertical, mas nenhum índice nos deixa adivinhar que dentro da musculatura há receptores de comprimento e de força, dentro da articulação dos receptores de rotação, dentro da pele receptores de pressão e de atrito, e dentro de cada orelha interna cinco receptores (o utrículo, o sáculo, e os três canais semi-circulares) que medem especialmente os movimentos da cabeça. (BERTHOZ, 1996 p. 33).

A cinestesia nos é apresentada por Berthoz (1996) como um sentido específico a ser considerado que faz parte da ação corporal. Da ação motora como algo que acontece em conjunto, em rede para resultar numa percepção específica. Berthoz (1996) afirma que: “Os cinco sentidos tradicionais – o toque, a visão, a audição, o paladar, o olfato – fazem um efeito de acrescentar o sentido do movimento ou cinestesia”. A percepção motora se processa num trânsito do ambiente e do corpo com troca de informações constantes.

A partir dessas afirmações de Berthoz (1996) é possível entender sobre como os órgãos sensitivos estão implicados nas traduções de ações motoras, na tradução de informações do ambiente para o corpo e, este por sua vez no processamento das informações participando das mesmas desde o instante em que simula qualquer tipo de ação corpórea. Berthoz (1996) afirma ainda que “[...] a combinação das mensagens de diferentes sentidos, o caráter essencialmente multi-sensorial da percepção e utilização para o cérebro de sinalizador de múltiplas sinais, aumenta ainda mais o poder preditivo do cérebro.” (**tradução nossa**) (BERTHOZ, 1996 p. 65). Dessa maneira, a percepção funciona em rede num cruzamento de informações durante as ações. O entendimento de cinestesia é de extrema importância para a conectividade, pois possibilita entender como os órgãos sensitivos se comportam multi-sensorialmente no momento da dança, à qual o movimento é de extrema importância para a comunicação entre os dançarinos.

O dançarino improvisador quando cria, cria também idéias e imagens da própria sensação de estar dançando. Há uma propriedade da experiência desse corpo que dança, o qual acumula informações – memórias desse fazer. Esse fazer inclui também diferentes maneiras de se relacionar que se cria em cena. Nesse sentido, as informações que se obtém a partir de relatos das ações investigativas desses dançarinos quando criam são de grande valia para o estudo da conectividade.

CAPÍTULO 3

PROJETO RADAR 1 - CRIANDO CONECTIVIDADES

Os assuntos tratados nesta dissertação foram potencializados por experimentos práticos desenvolvidos no grupo RADAR 1 formado, especialmente, para a realização de investigações práticas acerca da conectividade entre dançarinos na cena de dança. A idéia de formação do grupo RADAR I surgiu da necessidade de levantar dados a partir da experimentação prática dos conhecimentos teóricos associados ao tema da conectividade, e, basicamente, orientar, participar, observar, registrar e avaliar exercícios de improvisação coletiva pautada na conectividade, com artistas convidados interessados em participar dessa pesquisa.

Durante dez meses, a continuidade dos encontros do Radar 1 contribuiu para o andamento da pesquisa no que tange as idéias e escolhas de abordagens ao longo da feitura da dissertação. Da mesma forma, as propostas de experimentações estiveram objetivadas a partir de leituras teóricas acerca da conectividade. O propósito desses encontros consistia em provocar a criação de cenas improvisadas a partir da conectividade. Os experimentos práticos selecionados estavam também pautados nos resultados provisórios da pesquisa, destacados pelo relato dos integrantes do grupo.

Como já foi dito, essa escolha de método de pesquisa tem como referência metodológica a pesquisa participante⁷² – a pesquisadora esteve inserida no grupo também enquanto professora/experimentadora/dançarina. As características desse método consistem em considerar as observações a partir da realidade de um determinado grupo social que esteja sendo pesquisado. Nesse caso, um grupo de investigação foi criado numa instância artística, entretanto, a continuidade dos encontros, a convivência dos dançarinos, o envolvimento da maioria dos participantes com o local dos encontros – professores da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia⁷³ – possibilita a consideração desse grupo como um grupo social. A conectividade esteve implicada nessas várias instâncias desse grupo já que são indivíduos com

⁷² Pesquisa participante – tipo de pesquisa social na qual o pesquisador participa da própria pesquisa juntaente com grupo de pessoas que está investigando. Nessas pesquisas a experiência prática é considerada juntamente com as investigações teóricas.

⁷³ A Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia funciona em um antigo casarão de três andares na Rua da Oração, nº 01 – Pelourinho, Centro Histórico de Salvador. Funciona com três cursos de dança atendendo a diferentes demandas da formação em dança: curso técnico profissionalizante com duração de dois anos e meio pela manhã, curso preparatório para crianças e adolescentes pela tarde e os cursos livres para profissionais e demais pessoas pela noite.

memórias, opiniões, escolhas. Nessa pesquisa, apesar da especificidade do estudo em observar a cena criativa, todas essas outras instâncias foram instigadas implicando um ambiente afetivo entre os dançarinos improvisadores.

Um grupo de experimento prático, desperta discussões que até então sem experimento não seriam possíveis já que, os dados dependiam dos relatos e comportamento em cena dos dançarinos integrantes desse grupo. Vale ressaltar que esse grupo de experimento prático despertou aberturas para a construção de conhecimentos, as quais não seriam possíveis em outros grupos de dança tradicionais, já que, em se tratando de uma pesquisa, os seus componentes acabaram por aprofundar as suas observações sobre o comportamento de cena dos outros dançarinos integrantes do grupo, revelando dados e fomentando discussões relevantes para o andamento da pesquisa, vista que em outro ambiente de trabalho artístico, essas questões fossem talvez imperceptíveis, e, possivelmente, desprezadas. A conectividade foi experienciada também na metodologia utilizada nos experimentos de maneira que ouvir determinada sugestão ou inquietação dos dançarinos, durante os comentários finais de cada encontro, implicava numa mudança de condução do próximo laboratório. Dessa maneira, conectividades estavam sendo criadas no processo de experimentos criativos e diálogos em continuidade atrelados à conectividade em cena.

O grupo de experimento Radar 1 foi criado a partir de um grupo piloto criado no primeiro ano do mestrado, no qual alguns exercícios foram experimentados para formatação de um projeto de laboratório voltado para a pesquisa. Desse grupo piloto, realizado na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, participaram **Matias Santiago**, **Jaqueline Linhares** e **Iara Sales**⁷⁴. Nesse primeiro contato com a prática alguns critérios passam a ser estabelecidos, no que diz respeito aos critérios de escolha para os participantes do grupo. O grupo, nesse período

⁷⁴**Matias Santiago** é bailarino, coreógrafo e professor de dança. Atuou em diversos grupos e Companhias no Brasil e no exterior, dentre eles o Balé do Teatro Castro Alves (BA), o Grupo Corpo (MG), Andanza (EUA), Brazzdance (EUA), Balé da Ilha (ES). Atualmente é coordenador pedagógico do curso livre da escola de dança da Funceb é diretor e coreógrafo do Balé Jovem de Salvador, atua como professor de balé clássico e dança moderna em diversas instituições de Salvador. **Jaqueline Linhares** é bailarina e performer, graduada em Dança(UFBA), é aluna do curso de especialização em dança na UFBA, interessada na cena urbana como elemento de processo de criação em dança. Participou do grupo de dança da universidade (UFRN) e grupo Corpo Vivo (Natal-RN) Atua nas áreas de Educação e Pesquisa em Dança. Foi professora do Instituto Educacional Casa Escola (Natal – RN), no Liceu das Artes e na Escola de Dança da Funceb (Salvador - Ba). **Iara Sales**, dançarina, pesquisadora, arte-educadora e ilustradora gráfica. Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e integrante, desde 2006, do Grupo CoMteMpu's Linguagens do Corpo (BA). onde exerce a função de co-criadora, além de ser responsável pela organização e produção do Grupo.

não tinha nome, e por conta de um dos comentários de Matias Santiago, durante um dos encontros no grupo piloto sobre o seu “Radar interno na improvisação”, o grupo passou a se chamar Radar 1. A palavra radar aparece aqui como uma metáfora do corpo enquanto um captador de informações que está presente em seu ambiente. Outro nome relacionado ao radar é o sonar que está relacionado ao processo de percepção dos morcegos⁷⁵. Em aproximadamente um mês, ao fim desse grupo piloto, os participantes não puderam permanecer, entretanto, já haviam contribuído para a observação de critérios para a formação de um novo grupo de pesquisa.

Para formação do grupo Radar 1, foram considerados os seguintes critérios de escolha de dançarinos: não ser aluno da pesquisadora; ter experiências anteriores com processos criativos em dança; apresentar interesse em improvisação em dança. O primeiro critério facilita uma relação de interesse comum entre os integrantes do grupo e a mediadora/pesquisadora (participante) sem vínculos institucionais, além de ajudar na questão do formato das proposições (laboratorial) e no caráter participante incluindo a mediadora nas suas práticas de experimento. O segundo critério possibilita um compartilhamento de vivências e memórias desses dançarinos que podem ser relatados juntamente com as experiências desse grupo. O terceiro contribui para uma motivação diária de estar pesquisando dança improvisação num contexto investigativo, ou seja, nessa pesquisa era de suma importância que os participantes estivessem a vontade, desenvolvendo uma frequência contínua e autônoma a partir de seus próprios interesses artísticos. Esses critérios criaram um perfil característico para os novos componentes do grupo, requisitando participantes com desenvolvimento de autonomia e maturidade artística. desses dançarinos, já que, o Tais critérios de escolha para novos integrantes, de fato, auxiliaram no estudo da conectividade no grupo RADAR 1, contribuindo para a ocorrência de diálogos dançantes, com coerência com a proposta da pesquisa. Os novos encontros do grupo RADAR 1 aconteceram uma vez por semana durante dez meses e, a maioria dos participantes, eram professores da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – Funceb (local onde aconteceram os encontros).

⁷⁵ Os morcegos frugívoros tropicais do Velho Mundo têm boa visão, e a maior parte deles usa apenas os olhos para orientar-se. Contudo, algumas espécies de morcegos frugívoros (o Rousettus, por exemplo) são capazes de se orientar na escuridão total, quando até os melhores olhos são inúteis. Para isso eles empregam o sonar, mas de um tipo mais rudimentar que o dos morcegos menores das regiões temperadas. O Rousettus estala a língua com força e ritmadamente enquanto voa, e navega medindo o intervalo de tempo entre cada estalo e seu eco. (DAWKINS, 2001, p.46).

No primeiro encontro de 2009, em 06 de março de 2009, havia apenas um integrante (**Roberto Basílio**)⁷⁶ que também era professor da escola e estava interessado na pesquisa. A partir do segundo encontro Roberto Basílio, por motivos pessoais, não mais compareceu e, duas professoras da escola passam a frequentar: **Maria Fernanda Azevedo e Bárbara Santos**. Em abril, a mediadora é convidada a participar como dançarina do projeto de residência artística, aprovado pela Funarte “Construções Compartilhadas” (coordenado por Rita Aquino e Duto Santana), e, em contrapartida, os coordenadores participariam do grupo de experimento Radar 1. Nesse sentido, algumas idéias de experimentação artística são desdobradas nesse projeto, além de consolidar uma idéia de conexão com outros vínculos na dança, como, por exemplo, conexões de idéias, compartilhamento de tarefas de produções, desdobramentos em processos criativos e pedagógicos desses participantes em suas atividades relacionadas ao projeto. No decorrer do ano esse projeto se configurou num coletivo de artistas – Coletivo Construções Compartilhadas – no qual experiências artísticas foram compartilhadas em outras instâncias contribuindo também para essa pesquisa de mestrado.

Ainda em abril de 2009, uma aluna da escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - **Fernanda Raquel** - se interessou pelo grupo e começou a fazer parte dos experimentos semanais. Apesar de não estar inserida nos critérios previstos para os dançarinos do experimento, a aluna apresentava uma disponibilidade, interesse e curiosidade acerca de processos criativos nos quais participou na escola da Funceb. Essa aluna participou do Radar 1 durante o primeiro semestre de 2009.1. Assim, no mês de abril, tínhamos um grupo formado, assíduo e contínuo no Radar 1, formado por quatro professores da escola de dança da Funceb, uma aluna do curso profissionalizante dessa mesma escola, uma artista convidada e a mediadora, são eles: **Bárbara Santos, Duto Santana, Fernanda Raquel, Janahína Cavalcante, M^a Fernanda Azevedo, Rita Aquino**⁷⁷ – e a mediadora **Líria Morays**. O espaço da Escola de Dança da Funceb apresentou-se

⁷⁶ **Roberto Basílio** é mestrando e especialista em dança (PPGDança – UFBA – 2008, 2009). Graduado em dança (UFBA 2006). Técnico em dança – (Funceb - 2001). Trabalhou com diversos coreógrafos e diretores destacando-se, Fernando Guerreiro, Carlos Moraes, Ivani Santana, Leda Muhana e Paco Gomes. Foi professor da escola de dança da Funceb (2008, 2009).

⁷⁷ **Bárbara Santos** é Mestranda(2009), especialista em coreografia (1994) e graduada em Dança (1993) pela Universidade Federal da Bahia. Atua como dançarina, coreógrafa, professora de dança e de Pilates. Participou de diversas montagens em Salvador, São Paulo e em Berlim. Desde 2001 dirige seu próprio estúdio de Pilates em Salvador e desde 2008 é professora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia; **Duto Santana** é Mestre e Especialista em Dança (UFBA, 2009, 2006), graduado em Psicologia (UFU, 2004). Recebeu diversos prêmios artísticos, dentre eles, o Prêmio Interações Estéticas–Residências Artísticas (Funarte, 2008), Construções

também como um lugar possível para a discussão da conectividade em práticas pedagógicas, de maneira que alguns exercícios do Radar 1 eram experimentados também com os alunos de Dança Contemporânea do Curso Profissionalizante da Escola.

É importante ressaltar que o tempo transcorrido de experimento (dez meses), possibilitou um amadurecimento dos encontros e dos participantes dos encontros na mesma medida, resultando o desenvolvimento de interesses individuais de cada participante, no compartilhamento de suas práticas artísticas e pedagógicas ao longo dos encontros, além do interesse e envolvimento dos assuntos relacionados à essa dissertação de mestrado. Os primeiros encontros eram seguidos de pequenas atividades e proposições num formato de aula/experimento, nas quais os dançarinos compunham para a câmera ou conversavam no final. Nos quatro meses seguintes, gradativamente alternando dinâmicas e exercícios, em alguns encontros era possível ocorrer apenas uma indicação verbal disparadora de improviso e o grupo improvisava continuamente durante uma hora e meia sem interrupções. Após esse tempo, no final do primeiro semestre, ocorre a primeira entrevista em grupo, na qual os relatos dos dançarinos apontam diferentes idéias e sensações pessoais acerca da conectividade, além de uma maior familiaridade com os assuntos da pesquisa.

No segundo semestre de 2009, os encontros ficaram mais espaçados, pois a escola de dança da Funceb chegava ao final do ano, a pesquisa avançou com a qualificação e o Coletivo Construções Compartilhadas viajou em estréia de espetáculo, tomando parte do tempo dos encontros. Entretanto, o Radar 1 se apresenta no evento Palco Alternativo em agosto, se apresenta

Compartilhadas com Rita Aquino; Integrou o Núcleo de Pesquisa em Artes Cênicas da QUASAR (2003/04). Professor em Dança (UFBA, 2005-07) e FUNCEB (2007-09). Solos artísticos: Preto_aleMÃO (2003), Well-come... acho que está gostoso! (2008); **Fernanda Raquel** é dançarina estudante do curso técnico profissionalizante em dança (Funceb); **Janahína Cavalcante** é bailarina intérprete-criadora, Especializada e Graduada em Dança pela UFBA. Atuou como bailarina convidada em vários grupos e trabalhos artísticos de dança em Fortaleza e Salvador, dentre eles a Cia Viladança, espetáculos com Jorge Silva e Anderson Rodrigo. Participou do II Festival Danza en la Ciudad Bogotá al encuentro del movimiento – Colômbia. Atualmente professora da Escola de Dança da FUNCEB. ; **Maria Fernanda Azevedo** é mestranda, Especialista e graduada em dança (UFBA 2009, 2006). Foi integrante do Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança sob a coordenação da coreógrafa Ivani Santana (2004/2007). Como dançarina atuou ainda nos espetáculos ILINX (SSA/RJ) e 1 corpo em 5, do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano IV (2005), dentre outros. Foi professora da escola de dança da Funceb (2008/2009). **Rita Aquino** é Mestre e Especialista em Dança (UFBA, 2008, 2006), e Licenciada em Dança (Angel Vianna-RJ, 2005). É coordenadora pedagógica do Curso Técnico Profissionalizante da Escola de Dança da Funceb e Integrante do Coletivo Construções Compartilhadas (BA). Recebeu diversos prêmios dentre eles, o projeto Poéticas performáticas de multidão (Funarte 2009); projeto [5.sobre.omesmo] com Daniella Aguiar e João Queiroz; e [10 episódios sobre a prosa topovisual de gertrude stein]. Foi professora em Dança (UFBA, 2007-2008).

no Teatro de Plataforma na ação do movimento Frente Bahia⁷⁸ em outubro, realiza uma intervenção no Pelourinho (na Praça da Cruz Caída) em novembro e participa na Mostra Coreográfica da Escola de Dança da Funceb no Teatro SESC Pelourinho em dezembro de 2009. Houve uma diferença entre as abordagens investigativas do primeiro semestre e do segundo, já que, as apresentações públicas começam a se intensificar no segundo semestre, provocando uma inquietação nos participantes desde a primeira (Palco Alternativo – 28/08/2009). A cada apresentação, se instaurou um questionamento acerca da cena e das possibilidades da composição instantânea. As discussões sobre conectividade se complexificam a partir desse contexto de compor em cena.

Houveram dificuldades quanto à proposição de um grupo de experimento, no qual o tipo de pesquisa é participante, pois a maneira de registrar, acompanhar as cenas, propor novas idéias estavam sendo acompanhadas numa perspectiva artística/pedagógica/acadêmica, ou seja, a mediadora esteve inserida enquanto dançarina nos experimentos práticos. Havia o interesse através da condução do grupo de provocar os participantes numa atitude de autonomia dos mesmos. Nesse intuito, era necessário descentralizar as proposições de experimento criativo. Porém, era importante também levantar dados acerca de assuntos que diz respeito à essa dissertação, ou seja, a proposição estava centralizada num levantamento de dados específicos, enquanto que os experimentos era compartilhado à desejos e comportamentos diversos dos participantes. Houve então, uma complexidade nesse compartilhamento de idéias para entender como o(s) outro(s) compreende ou se apropria daquilo que uma determinada pesquisa se propõe a estudar.

Os registros dos encontros semanais através da câmera filmadora apresentavam surpresas ao serem revisitados durante a pesquisa, já que, as cenas, os exercícios e os relatos poderiam ser comparados uns aos outros ao longo dos meses de amadurecimento do grupo. Por conta de encontros semanais de apenas uma hora e meia de duração (11:50 às 12:30 nas sextas-feiras),

⁷⁸ **Frente Bahia** - Frente de Descentralização e Difusão da dança na Bahia é uma organização da sociedade civil para a Dança no Estado da Bahia que tem como objetivo, descentralizar informações públicas sobre dança através de várias ações. Numa dessas ações, acontece o Dançação que consiste em mobilizar regiões periféricas e metropolitanas de Salvador, no intuito de catalogar a existência de artistas existentes nessas regiões. Para isso, três atividades são organizadas durante um dia de ação, são elas: oficinas de dança reunindo interessados em dança, uma mostra artística, na qual participa tanto os grupos residentes no centro de Salvador como os grupos locais. Ao final do dia, acontece uma reunião final (bate-papo) entre representantes de grupos artísticos locais e algum convidado do setor político da dança com o objetivo de esclarecer e discutir políticas públicas para dança.

alguns exercícios apontavam uma necessidade de maiores aprofundamentos e investigações, porém discutíamos essa necessidade e tentávamos repetir alguns em laboratórios seguintes. Também por conta desse tempo, houveram poucas leituras em grupo. Alguns assuntos e textos eram discutidos via e-mail ou de maneira individual com alguns dançarinos do grupo. Após qualificação dessa pesquisa, foram disponibilizados para todos os participantes, os textos dessa dissertação e fichas diárias para que eles pudessem acompanhar os avanços da pesquisa teórica e da contribuição dos experimentos para a mesma.

É possível identificar uma inquietação criativa quanto à característica da cena instantânea, pois em alguns encontros do Radar 1, algumas possibilidades de cenas futuras ou caminhos coreográficos eram visíveis. Algumas resoluções de diálogos tendiam a permanecer, entretanto era necessário propor novos desafios de criação para o grupo para que os experimentos não se tornassem um processo criativo comum de uma obra coreográfica. Os experimentos enquanto investigação da conectividade eram prioridades, mas eles estavam indo à cena enquanto proposta de composição. Dessa maneira, parece paradoxal não selar um compromisso de composição de obra coreográfica – mesmo que aberta a uma estrutura de improvisação e, ao mesmo tempo, investigar e propor aos dançarinos, situações de eficiência conectiva numa composição em cena. Criar cenas a partir da conectividade pode ser talvez um jeito de coreografar – instantaneamente em conjunto.

A assiduidade das mesmas pessoas no grupo começa a se tornar uma condição de levantamento de dados, já que a partir de meados do primeiro semestre, algumas informações acerca da conectividade foram desenvolvidas com essas pessoas especificamente. Não fazia sentido que esse grupo funcionasse com um rodízio de pessoas a cada encontro, pois um tipo de conectividade estava se estabelecendo entre as pessoas. Nesse sentido, a falta de uma pessoa ou impossibilidade de continuar, tornava incabível a entrada de novos componentes. Assim, o avanço dos experimentos dependia da disponibilidade dessas pessoas nos encontros continuamente. Nos dois últimos meses, os dançarinos se dispersam um pouco mais, entretanto há uma continuidade, engajamento e apropriação dos encontros de alguns dançarinos, provocando um ambiente de projeção futura dessa prática de compor no improviso. Dessa maneira, nos últimos encontros e apresentações Bárbara Santos e Janahína Cavalcante se mostraram com um desejo de continuidade das atividades desenvolvidas no Radar 1, ou seja, pode ser que até aqui fez-se um recorte para essa dissertação de mestrado, mas que de fato vale a

pena continuar investigando e improvisando em cena descobrindo questões e conectando entre pessoas nessa cena.



Figura 7 – Bárbara Santos e Janaína Cavalcante – Experimento Radar 1. (improvisação livre) – 20/11/2009.



Figura 8 – Bárbara Santos e Líria Morays – Experimento Radar 1 (ocupando espaços de uma casa) – 01/12/2009.



Figura 9 – Bárbara Santos, Duto Santana e Janahína Cavalcante. Experimento Radar 1 – em 29/05/2009.



Figura 10 - Duto Santana e Bárbara Santos – Experimento Radar 1 em 08/05/2009.

3.1 INVESTIGAÇÕES CRIATIVAS

*“Entra pelos sete buracos da minha cabeça,
a tua presença,
pelos olhos, boca, narinas e orelhas,
a tua presença,
paralisa meu momento em que tudo começa,
a tua presença,
desintegra e atualiza a minha presença,
a tua presença,
envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas,
a sua presença,
é branca, verde, vermelha, azul e amarela,
a tua presença,
é negra, negra, negra... a tua presença....”*

(Caetano Veloso)

Na dança, a conectividade ocorre entre presenças humanas. Cada pessoa oferece então uma possibilidade de sensações, afetos, memórias, lembranças e impressões que estão implicadas nos seus corpos, presentes em cena. A potência da conectividade está na potência de percepção de cada pessoa e da relação que se faz com o outro, criando afetos, significados e imagens de dança.

As propostas criadas para a prática da conectividade foram elaboradas a partir de perguntas acerca da percepção e da improvisação em cena, visando a criação de alguns exercícios para testar a conectividade entre os dançarinos. Ao longo da pesquisa, surgiram outras necessidades de investigações práticas, nos instigando para a elaboração de novos exercícios e propostas de experiências de cena. Dessa maneira, o próprio experimento, na sua feitura, foi criando subsídios para desdobramentos práticos. As leituras teóricas estavam atreladas à esses subsídios fornecidos pela prática de maneira que os estudos tiveram uma via de mão-dupla, da práxis para a escrita teórica e das leituras teóricas para os experimentos práticos.

Dentre os exercícios propostos nos encontros, os quais serão destrinchados mais adiante, observou-se que estímulos motores podem ser organizados de acordo com acionamentos corporais distintos, são eles: visão (visão periférica e visão central durante a improvisação); audição (ouvidos tapados e semi-tapados com o corpo em movimento – percepção de audição interna e audição externa durante o improvisado). Quanto a esses estímulos, experimentações motoras seguiram-se com três exercícios que eram disparadores de tempo no conjunto do grupo para uma atenção imediata. Um deles está direcionado à respiração dos dançarinos pela tentativa

de realizar inspiração e expiração entre duas ou mais pessoas preenchendo um mesmo espaço de tempo, durante o improviso em dança, como uma respiração conjunta. Os outros dois exercícios foram experienciados pela mediadora em outras situações criativas anteriores ao Radar 1 (especificadas mais adiante) e estimulam uma atenção imediata e uma sintonia rítmica entre os que dançam. Algumas atividades de experimentação estavam diretamente ligadas à criação em cena, dentre elas: a imitação, contraponto e novidade (analogias sistêmicas – ver capítulo 1); Ocupação do espaço da sala (simulando uma cena com improvisos feitos para filmagens num espaço limitado de enquadramento da câmera, apresentação externa da sala pensando num olhar externo de público); Atividades de reconhecimento de padrões de conexões entre os dançarinos.

Além desses exercícios, cada cena apresentada foi um experimento em si. Em cada discussão após apresentação improvisada, questões eram levantadas acerca das impressões e sensações dos dançarinos, em reflexões a partir dos experimentos realizados em sala de aula. Dessa maneira, a cena apresentava outras questões da conectividade, como a adrenalina (todos ficavam alterados diante da idéia de estar em cena); o espaço escolhido para improvisar (teatro, rua, recepção da escola, espaço de filmagem) as dificuldades e novidades que os espaços apresentavam na relação conectiva; o tempo delimitado para efetuar a apresentação (o tempo da apresentação era diferenciado do tempo que tínhamos em sala de aula durante os experimentos – eram mais curtos); as necessidades de entrada e saída de cena. Assim, a cena propriamente dita, apresentava novidades e interferências a partir das regras de conectividade pré-estabelecidas.

Há diferença entre observar a conectividade em sala (numa situação de laboratório) e, observar conexões que ocorrem em cena num momento de composição. Presume-se que alguns dos exercícios que serão destrinchados adiante provocam um estado de atenção entre as pessoas em sala de laboratório e contribuem para uma relação eficiente entre elas num exercício improvisado. Entretanto, quando essas mesmas pessoas estão numa situação de apresentação pública, parece que esse estado de atenção está direcionado a perceber as outras relações, ou seja, se faz necessário observar os padrões de conectividades que emergem *naquele grupo* que se apresenta.

Quando ocorre apresentação pública, algumas especificidades da conectividade vêm a tona no que concerne à novas informações que o tempo-espaço da cena apresenta. No Radar 1, por exemplo, era sabido que os graus de conexões estavam se sofisticando durante os encontros do laboratório, porém como garantir essa mesma sofisticação numa duração de cena mais curta que

o tempo da sala de ensaio? Como inserir a conectividade a partir de acionamentos motores em novos espaços de cena, já que o espaço se apresentava como um fator que oferecia novas informações para a composição? Em algumas apresentações do Radar 1, tinha-se a sensação de que as cenas não chegavam à uma proposição compositiva, ou seja, os dançarinos comentavam posteriormente à alguma apresentação, sobre a possibilidade de um menor ou maior grau de consistência na composição apresentada, por conta de um tempo muito curto de duração, ou mesmo por conta de um espaço diferente da sala de ensaio. Parece que essa relação da conectividade e da relação com o espaço de cena em que ocorre uma apresentação pública é uma próxima etapa de estudos sobre a conectividade, já que os dançarinos se adaptavam e criavam situações e padrões conectivos diferenciados a partir de novos espaços. Dessa forma, todos avaliavam cada cena como co-autores, discutindo as melhores condições de uma próxima cena, numa propriedade de constatar se a apresentação se efetuiu de forma significativa ou não. Parece talvez, que os dançarinos, aos poucos, eram capazes de estar em cena percebendo a composição como um todo – prestando atenção ao que acontecia no entorno, mesmo que o seu alcance perceptivo fosse a partir de um determinado ponto do espaço da cena.

Os diálogos entre os dançarinos ao longo dos experimentos se apresentaram como questionamentos individuais e idéias que os mesmos apresentavam a partir de suas experiências sobre a conectividade. Uma entrevista em grupo, além dos relatos apresentados ao final de cada experimento prático possibilitou um registro das opiniões e formulações dos integrantes desse grupo em conversas informais (ver fichas diárias em anexo). Dessa maneira, os dançarinos se tornaram co-pesquisadores da conectividade na medida em que discutiam sobre o objeto de estudo dessa dissertação, relacionando às suas experiências enquanto dançarinos e indivíduos no Radar 1 e no seu entorno – na escola de dança da Funceb, nos grupos onde estavam inseridos, nas suas salas de aulas, dentre outros.

Segue pequenas considerações a partir dos experimentos práticos, com exemplos e destrinchamentos de alguns episódios e exercícios que aconteceram durante os encontros do Radar 1. Nessas demonstrações, a voz dos dançarinos são fios condutores para observações no que tange suas percepções e idéias acerca da conectividade na cena de dança improvisada.



Figura 11 – Maria Fernanda Azevedo, Duto Santana, Fernanda Raquel, Bárbara Santos e Rita Aquino. (Radar 1 – experimento em 08/05/2009).

3.1.1 DE OLHOS QUE SE ESCUTAM

Os sentidos do corpo como já foi dito anteriormente, operam conjuntamente no acionamento da conectividade. É importante destacar em específico dois sentidos que tiveram implicados nos experimentos do Radar 1 – (a visão e a audição). Nesta sessão, apresentamos algumas informações acerca do funcionamento da visão no corpo humano e descrevemos algumas situações específicas experienciadas nos exercícios de improvisação em dança do Radar 1.

A musculatura ocular é composta de dois tipos de visão: a visão central e a visão periférica. Para cada tipo se aglutinam respectivamente as células⁷⁹ de cones e de bastonetes. A visão central funciona para focalizar imagens, reconhecer rostos, como uma espécie de fotografia – acompanhamos mudança de focos por causa da velocidade extrema com a qual conseguimos movimentar a região central dos olhos. A visão periférica capta informações visuais das imagens que se localizam na lateral do corpo, porém de forma pouco nítida como imagens borradas. Não

⁷⁹ (...) células superevoluídas concentram-se apenas na região central da retina, bem no centro de um círculo de apenas 1,5 milímetro. Por isso, conseguimos ver com minúcias apenas as coisas que estão exatamente em frente de nossos olhos, num cone visual de irrisórios 10 graus, algo como o fecho de uma lanterna. [...]. Assim, apesar de não percebermos, a maior parte do nosso mundo visual está sempre no campo da visão periférica. Esta, por sua vez, é proporcionada por outro tipo de célula. São os bastonetes, mais simples, situados na periferia daquele pequeno círculo da retina. Como se fossem desenhistas preguiçosos, os bastonetes repassam ao cérebro apenas um esboço da imagem que a pessoa vê. Só dizem o formato aproximado dos objetos ao redor, a e se estão parados ou em movimento. Acesso em: <http://super.abril.com.br/esporte/visao-periferica-olhos-craque-440927.shtml>

há uma fronteira clara entre a região da visão centralizada e da região periférica porque nessa fronteira as células de bastonetes se misturam com os cones⁸⁰.

Na dança, os olhos são solicitados à uma visão periférica constante o que pode ser o suficiente para a noção de distância e percepção dos movimentos do outro, porém a permanência da atenção nessa região periférica apenas, produz uma internalização dos olhos de maneira que dançarinos se locomovem sem de fato focar em nada ou ninguém. As pessoas da cena, nesse caso, dançam juntas, não se batem, se percebem, mas não olham nos olhos uma das outras. Vejamos um exemplo num determinado exercício de visão periférica realizado no Radar 1 – antes do exercício, dois dançarinos se colocam um na frente do outro e ambos dão um passo a sua direita para que possuam direções frontais contrárias. Sem deslocamento no espaço, os dois não podem se olhar diretamente mas permanecem com a cabeça numa posição ereta, como se estivesse olhando pra frente e tentam perceber o parceiro apenas através da visão periférica. Nesse exercício, a regra consistia em criar movimentos apenas a partir da proposição do parceiro. Essa indicação era dada para os dois numa tentativa de provocar uma dependência da percepção e proposição dos dois dançarinos ao mesmo tempo. Assim a atenção dos dois dançarinos estava voltada apenas para a visão periférica como ponto de partida para criação. Ora, esse exercício foi criado para instigar uma atenção externa do dançarino e no que ele precisa fazer junto com o outro, porém num dos depoimentos de uma dançarina, ela relata: “sinto que meu foco visual fica ainda mais internalizado” (Bárbara Santos). Com esse depoimento, juntamente com a observação dos outros dançarinos nesse mesmo estado, é coerente afirmar um aspecto de internalização do foco visual, mesmo quando a visão periférica pode acompanhar movimentos que ocorrem fora da visão centralizada. Assim, tem-se a sensação de que o dançarino que se utiliza apenas da visão periférica possui um aspecto sonâmbulo no momento em que dança.

No depoimento de outra dançarina, segundos depois desse mesmo exercício, aparece a seguinte frase: “o exercício propõe uma barreira borrada entre o que eu faço e o que o outro faz” (**informação verbal**) (Maria Fernanda). Nessa frase, é possível identificar um compartilhamento de decisões motoras nas quais não se sabe exatamente quem propõe uma idéia ou quem continua essa mesma idéia, já que um depende do outro. Meses depois, esse experimento se repetiu num grupo maior, num círculo, no qual os dançarinos não poderiam se olhar diretamente, nem se

⁸⁰ Acesso em: <http://super.abril.com.br/esporte/visao-periferica-olhos-craque-440927.shtml>

deslocar no espaço – todos olhavam para os intervalos do círculo entre uma pessoa e outra. No decorrer desse experimento, os dançarinos sem combinações verbais, começaram a se deslocar no espaço sem olhar de forma direta uns para os outros, propondo uma complexificação do exercício inicial, porém apresentando aspectos de um olhar internalizado.

Esses comentários, estimularam a criação de outro exercício para estimular a visão centralizada, que provocava uma espécie de fotografia de partes do corpo do outro: exercício realizado em dupla, com os olhos piscando como se tivesse tirando fotos (a cada vez que os olhos abrissem uma parte do corpo do outro seria tomado como uma idéia criativa – tamanho do quadril, tom de pele, jeito de olhar, o que emergisse). No momento posterior ao exercício uma das participantes relatou para sua dupla: “Eu olhei pra você enquanto eu dançava e me veio uma idéia de você – uma imagem” e, “olhei para seu quadril e vi uma anca cheia de flores”. **(informação verbal)** (Maria Fernanda para Bárbara). Ela estava com uma calça florida e fazia muitos movimentos com os quadris. Essa fotografia visual no instante da apresentação se traduziu em idéias simbólicas que foram realizadas no mesmo instante em outros movimentos da dançarina que comentou sobre essa *anca de flores* que ela percebeu. Esse exercício garantiu uma possibilidade de um jeito de olhar fixamente para um determinado local em contraponto com o que se tinha experimentado na visão periférica.

Posteriormente a esse último exercício, numa improvisação livre, a visão periférica estava acionada juntamente com a visão centralizada. Dessa maneira, o ideal numa situação de improviso, em se tratando da conectividade entre pessoas, é que haja uma flexibilidade entre a utilização da visão periférica e da visão centralizada, de maneira dinâmica para que os motivos de criação possam partir de percepções visuais diversas, além de, potencializar uma aproximação de “olhos nos olhos” entre as pessoas que dançam numa mesma cena. A tensão nos olhos, quando abertos e fixados em demasia, denuncia uma tensão no pescoço e deslocamento da cabeça, além desse olhar estar extremamente ligado à respiração, que pode causar também uma internalização do olhar numa atenção maior do dançarino às partes de dentro do seu corpo. Considerando que esse corpo que improvisa está em cena, é necessário utilizar-se desse olhar também como escolha estética. A utilização dessas maneiras de olhar na improvisação estimula a prática de uma espécie de “escuta visual” do outro da cena de diversas formas, além de potencializar uma proximidade afetiva do outro em cena.

3.1.2 OUVE PARA ONDE VAIS!

A percepção da direção dos sons tem uma importância na orientação do corpo no espaço. Dawkins (2001) afirma sobre a orientação auditiva de pessoas cegas:

[...] os humanos cegos parecem ter um tipo incomum de percepção dos obstáculos a sua frente. Isso se chama “visão facial”[...]. Um relato menciona um menino completamente cego que conseguia passear de triciclo pelo quarteirão de sua casa usando essa “visão facial”. Experimentos mostraram que, na realidade, a “visão facial” não tem relação nenhuma com o tato ou com a face, por mais que a sensação possa parecer vir da face [...]. A sensação da “visão facial” deriva realmente dos ouvidos. Sem saber, os cegos usam ecos dos seus próprios passos e de outros sons para pressentir a presença de obstáculos. (DAWKINS, 2001 p.45).

Essa percepção da qual nos revela Dawkins (2001) possibilita pensar sobre a função dos sentidos na orientação do corpo humano no espaço. Tem-se a impressão, na maioria das vezes, que a ativação do sentido da visão entre pessoas em deslocamento num espaço delimitado, é suficiente na orientação da direção do corpo, porém, como Dawkins (2001) afirma, a audição prevê a presença de obstáculos. No Radar 1, durante um dos experimentos com a visão (movimentos livres do corpo com olhos fechados, percebendo a claridade do ambiente com olhos fechados e em deslocamento pelo espaço entre pessoas), uma das dançarinas relatou uma sensação de compensação da precariedade visual com a ativação da audição. Nesse caso, essa dançarina percebeu – se tornou ciente – sobre a função de orientação espacial da audição.

O aparelho auditivo é composto, em sua estrutura física, de ouvido externo, médio e interno. As informações auditivas são formadas por ondas sonoras que produzem uma pressão no canal auditivo que perpassa pelo tímpano e é transmitido para as células microfônicas por uma ponte composta por três ossos pequenos (martelo, bigorna e estribo). É possível ouvir através dos ossos quando estamos de ouvidos tapados – uma tarefa dos ouvidos internos.⁸¹ Os ouvidos ainda são

⁸¹ [...] não há só a transmissão aérea da audição, também existe a transmissão óssea. Se nós colocarmos um diapasão no crânio (teste de Weber), [...] ouvimos o som mesmo tapando o ouvido, curioso até porque ouvimos melhor no lado onde o ouvido está tapado, mas porquê? Porque deixamos de ter influência externa, só temos a transmissão óssea e esta faz-se mais eficazmente.[...] O ouvido interno vai receber a informação através do estribo, mas se não chegar através do estribo pode chegar através dos ossos que o envolvem. Estes fazem com que a transmissão através do osso seja primordial, por isso, quando tapamos o ouvido (tapar a condução aérea) de que nos queixamos e fazemos o teste de Weber, ouvimos melhor do ouvido queixoso. [...] Imaginem que vos chega um doente às urgências que diz que ouve mal do ouvido esquerdo, vocês põem-lhe um diapasão no centro da calote craniana (Teste de Weber) e, há duas hipóteses: ou ele ouve melhor do lado em que dizia que ouvia mal e é claramente um

responsáveis pelo equilíbrio do corpo e apresenta em sua estrutura parte dos órgãos do sentido da cinestesia. Na dança, os ouvidos captam sons de maneira constante enquanto o corpo está em movimento. É possível ouvir o som de um passo de alguém ao se aproximar, ouvir os sons do próprio corpo durante uma queda, ouvir algum tipo de estímulo sonoro que esteja tocando, dentre outros, no mesmo instante em que se dança. Mas, essa audição se dá numa relação do corpo que se movimenta, enquanto que uma determinada fonte sonora depende da relação do preenchimento desse som no espaço. Num teatro, por exemplo, o palco pode ser todo preenchido pelo som musical ou produzir um silêncio momentâneo. Na rua, o som se mistura com outros sons do ambiente urbano, além da relação de distanciamento e proximidade da pessoa que ouve o som. Se uma determinada composição é realizada sem música, ainda assim a audição está relacionada à orientação espacial do corpo no espaço juntamente com os outros sentidos.

A audição no Radar 1 foi ativada a partir da utilização dos dedos das mãos numa ação de tapar e destapar os canais auditivos de diversas formas – mobilização com os dedos de uma cartilagem que se insere na orelha externa denominada “trago”⁸², introdução das pontas dos dedos nos ouvidos e outras partes do corpo que começaram a ser utilizadas para tapar os ouvidos no decorrer dos experimentos. Esses estímulos de tapar e destapar os ouvidos produziam uma precariedade auditiva, estimulando o sistema corporal a se reorganizar, a partir desse estado precário, para continuar trocando informações com o ambiente. Enquanto ocorria essa ativação, propunha-se que o corpo estivesse em deslocamento pelo espaço da sala. Nesse deslocamento outras indicações eram efetivadas no sentido de criar uma situação em que todo o corpo tivesse praticando ações enquanto a audição estava sendo ativada. Algumas dessas indicações eram: andar em direção ao lado do ouvido que está tapado, girar no sentido direito se o ouvido direito está tapado, dentre outras. Depois essas indicações eram feitas associadas à visão: tapar o ouvido direito e apenas o olho direito, dentre outros.

problema de condução aérea do ouvido externo ou médio ou, se ele ouve melhor do direito então há um problema no ouvido esquerdo ao nível do ouvido interno ou da transmissão para o cérebro. O problema é interno e nem a condução óssea consegue resolver, é um problema ao nível dos receptores do ouvido interno e a condução óssea acaba por nos dar mais informação, meios de diagnóstico para detectar o local da lesão. A condução óssea pode-se fazer através do frontal, do occipital, dos dentes, da calo-te, da mastóide, de qualquer ponto ósseo que comunique com o ouvido interno. (PACHECO, 2009 acesso em <http://www.ebah.com.br/audicao-e-equilibrio-doc-a25851.html>)

⁸² Se colocarmos o dedo indicador no trago (cartilagem que compõe o ouvido externo) afrouxando e apertando, ora tapando e destapando os ouvidos, com velocidades diferenciadas, haverá uma produção rítmica e sonora que podemos ouvir apenas internamente.

No decorrer desses experimentos, os dançarinos começam a perceber ritmos produzidos internamente no corpo de cada um – a partir do estímulo de tapar e destapar os ouvidos de variadas velocidades criando uma característica de interrupções constantes às sonoridades do ambiente. A partir desses sons internos, os dançarinos começam a produzir movimentos improvisados em deslocamento no espaço da sala. Mais adiante, foram inclusos estímulos sonoros com músicas – CDs - e os dançarinos ora ouviam pedaços da música, ora tapavam os ouvidos desembocando numa dança de interrupções em seus movimentos. Ao longo desse mesmo experimento, começam a criar outras maneiras de tapar os ouvidos com os braços e, começam a se conectar uns com os outros a partir do que percebem dos movimentos que os outros criam. Ainda nesse experimento, os ouvidos dos dançarinos são tapados com algodão pela mediadora, enquanto que estes fecham os olhos e continuam improvisando. Há indicações para que se aproximem da janela da sala (cada um numa janela grande) e a música é retirada. Os dançarinos têm reações diversas diante da janela – alguns improvisam a partir do que ouvem, outros param e ficam apenas ouvindo, outros fazem movimentos bem pequenos, dentre outros. Nova indicação é dada para que eles fiquem no centro da sala e uns encostam nos outros e continuam improvisando com movimentos bem sutis que no decorrer da improvisação, esses movimentos se ampliam no espaço de maneira que os dançarinos se deslocam de olhos e ouvidos tapados.

No relato final todos os dançarinos apresentaram, em unanimidade, uma sensação relacionada aos limites do espaço físico, quando olhos estão fechados e ouvidos tapados: “tive uma sensação de que o espaço era muito maior que essa sala em que estava, parecia que eu podia me deslocar muito além do possível”. Relataram, também em unanimidade, uma sensação de “existir camadas sonoras, nas quais era possível entender detalhes sonoros com fontes muito distantes”. Esse último relato pode estar associado à audição através dos ossos, já que, os ouvidos estavam apenas com algodão não interrompendo assim por completo toda a capacidade auditiva dos dançarinos. Duas das improvisadoras relataram que, enquanto permaneciam na janela, tiveram uma percepção olfativa muito acentuada (sentiram um cheiro muito forte de peixe fritando – provavelmente no prédio vizinho). Todos também relataram sobre a claridade nos olhos fechados, além do vento que batia na pele do rosto enquanto estes improvisavam. Dessa maneira, todos os sentidos estavam implicados nessa atividade e, a precariedade desses sentidos acentuou a atenção nas suas funções específicas.

Uma das dançarinas quando improvisava sozinha (Rita Aquino) ao final dos experimentos na janela, se emocionou (chorou), pois teve a sensação de que toda a percepção auditiva a acompanhava pelo espaço mesmo quando saiu da janela e, o jeito dela lidar com esse espaço potencializava uma intensidade a partir dessa sensação de ampliação do espaço da sala. Essa dançarina durante os experimentos de tapar e destapar os ouvidos falou sobre a diferença de ouvir a queda do próprio corpo no chão com ouvidos tapados e destapados. Durante o laboratório, seus relatos apareciam com várias imagens a partir das sensações auditivas, dentre elas: “Quando tapo meu ouvido e meu olho direito enquanto estou em deslocamento, parece que a parte tapada puxa meu corpo para baixo”; “Parece que quando caio no chão com os ouvidos tapados, o corpo parece que está amortecido”; “Existem muitas camadas de sons e posso discernir exatamente a direção de cada um [...]”.

Os dançarinos relataram também sobre o momento em que dançavam juntos de olhos e ouvidos tapados, no qual todos estavam dançando uns encostados nos outros, uma sensação de que essa precariedade era bem vinda durante a improvisação. Um dos dançarinos relatou que, quando o algodão foi retirado dos ouvidos, tentou continuar com uma sensação ampliada, assim como quando na precariedade e, conseguiu por alguns minutos. Presume-se que se essa tentativa de permanecer com olhos e ouvidos num estado de alerta, parecido com esse estado em que todos os dançarinos se encontravam, a percepção desses dois sentidos estariam ativadas de maneira diferenciada para improvisar.

No final desse experimento, uma dupla (Duto Santana e Bárbara Santos) continuou improvisando com olhos fechados, enquanto todos os outros pararam para assistir como essa dupla se relacionava de olhos fechados. Essas duas pessoas se relacionavam de um jeito, no qual, cada um em sua particularidade de movimento, preenchia o espaço do corpo do outro entre contatos, carregas e deslocamentos com apoios corporais. Alguns apoios se efetivavam com troca de peso entre esses dois corpos e outros aconteciam apenas num deslizar das partes do corpo um no outro. Os dois dançarinos continuaram improvisando enquanto os outros começaram a fazer barulhos no chão e nas mãos – eles começaram a reagir a esses estímulos sonoros improvisando.

Interessa aqui perceber o comportamento relacional das pessoas durante essa situação criativa em dança. E, nesse encontro, a conectividade entre esses dois improvisadores, ocorreu por conta de um estímulo conectivo a partir da precariedade dos sentidos. Essa dupla (Bárbara Santos e Duto Santana), ao longo dos encontros, desenvolveu uma afinidade conectiva, de

maneira que, durante os experimentos, a improvisação desenvolvida por essas duas pessoas, estava implicada numa sucessão de nexos de sentidos, na qual os acordos criavam um ambiente compositivo – a conectividade era o ponto de partida, o assunto e a ação.

4.1.3 DISPARADORES DE ATENÇÃO

Alguns exercícios, os quais inicialmente se aproximam de jogos de interação, no Radar 1 funcionaram como disparadores da atenção entre os dançarinos improvisadores de maneira que é interessante observar não apenas as regras iniciais dos exercícios, mas sobretudo o desdobramento dessas regras em ações conectivas em dança. Os estímulos iniciais de determinados exercícios podem atuar apenas como um pretexto para que uma conexão mais eficiente ocorra, sendo que esta é fruto de criação dos improvisadores, que uma vez estimulados, complexificam as regras, descobrindo outras formas de permanecer numa atenção entre eles mesmos. Dessa maneira, cada grupo de improvisadores pode desenvolver autonomamente um caminho de feitura conectiva a partir de pequenos estímulos. Até porque, cada grupo de artistas dançarinos pode apresentar tendências conectivas e criativas diferenciadas. Os exemplos e relatos aqui citados revelam possibilidades de percursos criativos de negociações, os quais foram vivenciados nesse grupo de pesquisa. Corpos que dançam quando se apropriam de regras ou exercícios afins, que não necessariamente foram criados em dança. A atenção, como já dito no capítulo 2, pode ser direcionada para uma determinada intenção. Nesse sentido, os princípios motores para o acionamento da atenção aqui estudados estão direcionados para uma ignição em dança, quando corpos em cena interagem.

São destacados três exercícios disparadores de atenção que respectivamente têm objetivos em comum no que tange as variações da atenção do corpo em grupo. O primeiro, aqui denominado respiração conjunta foi criado especificamente para o laboratório do Radar 1. O segundo se trata de um exercício comum utilizado para aquecimento de atores (halp) na interação entre eles e, aqui nessa pesquisa, propõe-se um desdobramento em dança a partir de suas regras iniciais. O terceiro foi experienciado pela mediadora num workshop de teatro físico, o qual tinha o objetivo de sintonizar o tempo em que os atores andavam.

Vejamos o primeiro exercício de respiração em conjunto, no qual a entrada e saída de ar nas ações de inspirar e expirar são mantidas sob atenção rítmica de maneira que seja possível

acompanhar várias pessoas ao mesmo tempo nessas duas ações respiratórias. O tempo de inspiração e expiração revela um tempo fisiológico do corpo de cada pessoa. Na dança, esse tempo parece determinar qualidades e tendências de movimentos, além de tomadas de decisões motoras, estados corporais que ocorrem, dentre outros. Se tentarmos inspirar e expirar ao mesmo tempo em que outra pessoa respira na dança, ocorre então um tempo fisiológico compartilhado, ou seja, acontece uma tentativa de estar acionando os órgãos respiratórios em função do que percebemos da respiração do outro.

Em determinado exercício proposto no Radar 1, os dançarinos se posicionavam um ao lado do outro (ombro com ombro) em pé e inspiravam juntos (num mesmo tempo). Na expiração conjunta, esses dançarinos se deslocavam numa caminhada até gastar todo o ar. Quando paravam a caminhada, só poderiam inspirar ao mesmo tempo em que o seu parceiro. As pessoas permaneciam nessa ação de inspirar juntas numa pausa e expirar juntas em deslocamento de maneira contínua pelo espaço da sala. Esse exercício se prolongava por algum tempo até que a inspiração e a expiração conjunta ocorressem de maneira orgânica. No desdobramento desse exercício, uma das pessoas da dupla manipulava o outro apenas na expiração, induzindo o parceiro a se movimentar durante essa expiração de formas diversas (sugerindo a partir de um comando com as mãos um giro no corpo do outro, conduzindo o corpo do outro para o chão, tocando a cintura do outro para um deslocamento no espaço, dentre outros). Assim, na inspiração conjunta os dois estavam parados e na expiração conjunta uma pessoa manipulava a outra tocando alguma parte do corpo em deslocamento no espaço e, continuavam considerando a mesma regra de inspirar e expirar conjuntamente.

No decorrer dos encontros, esse exercício passou a ser realizado em grupo, ou seja, não se sabia ao certo quem seria o manipulador e o manipulado, a única regra em grupo era inspirar e expirar conjuntamente sendo que na expiração haveria manipulação e deslocamento. Nesse caso, ficavam todos atentos à uma surpresa de atitudes e atentos à respiração em conjunto. Num determinado encontro, o grupo começou a manipular sem o toque, apenas a partir de gestos de comandos ao longe, numa expiração um pouco mais rápida. Uma das dançarinas comenta: “Resolvemos o tempo da distância sem tocar para perceber a respiração do outro.” (**informação verbal**) (Janahína Cavalcante). Esse exercício ganhou uma dimensão de brincadeira, no qual, as pessoas do grupo começaram a descobrir maneiras de manipular o outro de formas inusitadas. Uma dessas formas foi a sensação de ser uma terceira pessoa manipulada – nesse caso, o

exercício não mais era realizado entre duas pessoas. O grupo estava espalhado pela sala e as manipulações eram feitas sempre para alguém em específico. Nesse caso, durante os fluxos de movimento dos dançarinos que aconteciam sempre no momento da expiração, manipulados e manipuladores se misturavam numa ação conjunta, na qual a respiração de todo o grupo se processava em movimentos no espaço-tempo. Nesse exercício, a aleatoriedade leva os dançarinos à um estado de atenção às possibilidades de novos acontecimentos. Uma das dançarinas se referindo à respiração e manipulação em grupo comenta: “tive a sensação de estar sendo submanipulada...quando percebi que o outro estava se movendo por conta de uma manipulação, acompanhei o seu fluxo de movimento...”. (**informação verbal**) (Janahína Cavalcante). Nesse comentário é possível entender sobre uma provocação de conectividade através da idéia de estar expirando e se movendo conjuntamente. Nessa situação, entende-se que uma ação – proposta por um dançarino do grupo – pode reverberar também por todo o grupo em outras ações derivadas.

O segundo exercício está atrelado a atenção em dois sentidos: estar atento para ser chamado atenção e estar numa prontidão para chamar a atenção do outro num tempo imediato. Nesse exercício, há de se estar atento diante de um tempo súbito para responder à um estímulo com imediatez, bem como provocar o outro a partir de um estímulo no tempo rápido. Essa lógica de solicitar, e ao mesmo tempo, estar na prontidão para ser solicitado se aproxima da lógica de jogos que necessitem do manuseio de algum objeto (bola, peteca, corda, dentre outros). Nesse caso, não há objetos em manuseio, mas o corpo aciona esse estado com suas próprias possibilidades. Estamos falando de um exercício que utiliza voz e palma para despertar uma mobilização da atenção entre artistas de cena – o “halp”⁸³. Inicialmente, nesse exercício, todos ficam em círculo, enquanto cada dançarino seguindo um determinado sentido do círculo bate palma, olha nos olhos de quem está ao seu lado e fala a palavra halp – essas três ações devem ser realizadas ao mesmo tempo como se estivesse entregando o “halp” para a outra pessoa. Esse exercício foi se desenvolvendo em outros formatos no decorrer do laboratório de maneira que as palmas com voz e olhos nos olhos se transformavam em movimento, toques, poses, dentre outros, enquanto que os dançarinos não permaneciam mais no círculo, começavam a andar pela sala enquanto recebiam o halp e direcionavam para alguém. Qualidades rítmicas também começaram a aparecer no decorrer do experimento e esse encontro segue num grande jogo de surpresas e atenção. Esse

⁸³ Halp – exercício comum utilizado em aulas de teatro físico. Foi experienciado pela mediadora em workshops diversos de teatro físico para desenvolver atenção entre os intérpretes.

exercício foi repetido por alguns encontros seguidos. Após alguns dias repetindo, os dançarinos estavam mais atentos nas proposições e respostas dos inúmeros tipos de “halps” que criaram. Num desses encontros que tiveram o halp como disparador, todos saíram da sala e desceram as escadas da escola numa improvisação continuada num trajeto onde as pessoas da escola assistiam enquanto passavam pelos corredores.

Nesse exercício, é necessário que a visão periférica e a visão focada estejam acionadas. Além da visão, é importante a identificação auditiva sobre de onde se origina o som do halp (quem está passando o som naquele momento?). No Radar 1, no decorrer do tempo nesse experimento, houve variações com sons diferentes ou sem sons ou com cadeias de movimentos que eram passados adiante. Houve ainda, a combinação desses exercícios com a idéia das analogias sistêmicas de imitação, contraponto e novidade (ver capítulo 1), as quais substituíam o halp com sugestões motoras de imitar aquilo que o outro estava propondo. Por exemplo, se um dançarino após receber um halp com som e palma fizesse um giro e um salto qualquer olhando para outra pessoa. Essa outra pessoa, por sua vez, faria o mesmo giro e o mesmo salto olhando para uma outra pessoa. Na intenção de uma novidade, essa outra pessoa corre na direção de uma outra, e assim sucessivamente, o jogo de entregar alguma idéia para alguém que modifica ou propõe uma outra coisa continua num exercício infindo de chamar atenção e ser chamado atenção. Esse exercício se difere de estar junto no sentido de estar se movendo ao mesmo tempo que a outra pessoa, porém cria um ambiente de estado de alerta entre os dançarinos. Um ambiente de jogo e de atenção motora. Esse ambiente de jogo e de brincadeira é híbrido, no sentido de contribuição na produção de situações conectivas, pois pode ajudar numa atenção rápida, como também detonar a concentração individual entre as pessoas. Nesse sentido, é necessário que a situação de jogo e de velocidade nesse exercício esteja implicada num tipo de concentração flexível, porém concentrada.

O terceiro exercício está atrelado ao andamento do grupo como um todo. Uma espécie de sintonia rítmica que pode ser produzida a partir de uma atenção conectiva. Uma decisão motora que pode ser tomada em conjunto ritmicamente. O grupo tinha a tarefa de mudar de andamento apenas com a ação de caminhar pelo espaço de maneira que essas mudanças aconteciam sem indicação externa de música e sem contagem. A mudança era estabelecida com a percepção de todos ao mesmo tempo, com a visão periférica acionada. Essa tarefa funcionava da seguinte

forma: a mediadora dava indicação de opções de velocidade entre 1, 7, 5, 10, pausa⁸⁴. Cada número equivale a um andamento de velocidade – andamento 1, andamento 7, etc. O grupo estabeleceria no momento do deslocamento qual era o 1 ou o 5, por exemplo. As mudanças de andamento teriam essa ordem 1, 7, 5, 10, pausa. E o momento de mudar é definido pelo grupo. Dessa maneira, essa regra de tempo (andamento rítmico) era uma maneira de ocupar um determinado espaço físico, porém o espaço poderia interferir na feitura dessa regra com relação ao tamanho desse espaço, quantidade de pessoas (público) que circulam entre ou ao redor dos dançarinos, etc.

Houve uma dificuldade do Radar 1 no primeiro dia desse exercício, pois alguns dançarinos tendem a liderar a mudança de andamento, enquanto que outros sempre esperam alguém tomar uma atitude. Dessa forma, há uma provocação diante das tendências, pois esse exercício propõe uma liderança rítmica em grupo. Há uma memória de ritmos a serem seguidos em seqüência, entretanto a duração de um para outro depende do grupo como um todo. Há ainda os parâmetros rítmicos de cada pessoa, já que a velocidade 1 de alguém pode ser muito lenta quando uma outra pessoa define essa mesma velocidade. No entanto, esse exercício propõe afinações e ajustes nas tendências rítmicas individuais. Afinações que são possíveis apenas com uma atenção no outro e em si mesmo, na ação observada em grupo e na ação realizada.

Essa regra de andamento foi utilizada na primeira apresentação do Radar 1 (Palco Alternativo), o qual se aproximava de um palco italiano, com iluminação e platéia assistindo de uma só direção. Esse exercício durante a cena servia de um instante de apropriação do grupo do espaço de cena. A possibilidade de perceber o tempo (em adrenalina) do grupo, uma oportunidade de sintonia para que a cena tivesse calma, escuta, conexão.

Esses três exemplos de disparadores de atenção são compostos por combinações de acionamentos dos sentidos para que o jogo ou essas pequenas regras aconteçam. Esses acionamentos sensitivos estão presentes o tempo inteiro nesses três exercícios, porém são utilizados de maneiras diferenciadas em cada um deles. Os acordos motores ocorrem entre os dançarinos e no corpo de cada um, já que o tempo inteiro há uma tentativa de conversação rítmica com o que ocorre no ambiente entre os que convivem.

⁸⁴ Esse exercício foi experienciado num workshop de teatro físico ministrado pela Dr^a Maria Thaís Lima Santos, professora pesquisadora em teatro, denominado “A Biomecânica de Meierhold”, em dezembro de 2008. Nesse exercício em específico, tinha como objetivo trabalhar o ritmo dos participantes a partir da percepção do grupo do workshop.

3.2 RADAR 1 EM CENA

O interesse na cena improvisada vislumbra a característica potencializadora que a conectividade promove nos processos de criação instantânea. Com base nesse pensamento, em todos os encontros do Radar 1, os exercícios foram conduzidos, visando a idéia de composição instantânea. Segundo Muniz(2004) “A construção da cena em composição instantânea se dá, na sua completude, no momento da performance, por assim dizer. Para o artista experiente, tomar decisões no momento é parte do desafio. Compor no momento é construir a cena no momento.” (MUNIZ, 2004 p. 73). Entretanto, sabemos que fazer a cena no momento é uma prática pela qual os dançarinos se especializam aos poucos, e requer tempo para domínio dessa habilidade. É evidente que improvisar em cena pode apresentar inconstâncias e imprevisibilidades, porém, presume-se que o exercício constante do corpo para improvisação enquanto apresentação pública resulte em melhores aptidões para selecionar e significar a cena de dança. Muniz (2004) reúne essas informações entre composição e improvisação:

Para Katie Duck (apud BENOIT, 1998, p. 257), a improvisação é uma condição. Improvisação no estúdio, como forma de desenvolver material, e improvisação como performance, em que o material acumula-se em frente de uma audiência, são a mesma coisa. As questões que seguem voltando à técnica, composição e espaço teatral são respondidas através da prática, através do fazer. A abordagem em composição é feita por meio da implicação da palavra “improvisação”, e o que carrega de sentido a composição instantânea é deixar claro que o momento é o foco, é construir no momento. Aí está a diferença: o equilíbrio entre composição e improvisação, numa relação entre espaço e tempo; “Estar alerta e consciente de tudo a sua volta no presente, de uma maneira que não é a rotina normal ou um caminho já conhecido” (DE GROOT apud BENOIT, 1998 p. 141). (MUNIZ, 2004 p. 72).

Improvisar compondo é, dessa forma, um combinado de ações no presente que pode ser potencializado na experiência de estar em cena. Esse combinado que emerge na cena pode ter como estímulo uma regra ou estrutura pré-estabelecida, pois compor no instante não significa que não existam regras preliminares para que essa cena ocorra. No mínimo, o limite de espaço já será uma regra, ou uma duração no tempo da composição, ou ainda uma estrutura ou pequena regra de ações podem ser estabelecidas antes do que será apresentado. Silva (2008)⁸⁵, em seus estudos

⁸⁵ Hugo Leonardo da Silva – doutorando em artes cênicas (PPGAC-Ufba) e mestre em dança (PPGDança-Ufba), artista dançarino improvisador, integrante do Grupo X de improvisação – estudioso da improvisação em dança.

sobre a tomada de decisão do improvisador, aponta a complexidade entre composição e improvisação estarem juntas em cena:

[...] o curioso é que improvisar em dança diz respeito a decisões que atuam num contexto onde também estão sendo negociados, a cada circunstância, parâmetros (planejamento e não-planejamento, previsibilidade e imprevisibilidade, controle, liberdade, inovação, repetição, surpresa, voluntariedade, espontaneidade, etc.) que poderiam conceituar a própria idéia de improvisação. *Desta forma, um espetáculo que leva a improvisação para a cena propicia a apreciação simultânea de dois processos que são, por princípio, processos em construção: o espetáculo de dança em questão e a idéia de improvisação.* (SILVA, 2008 p. 101)

Essa experiência é singular e coletiva ao mesmo tempo, já que cada pessoa ou grupo de pessoas é capaz de compor e tomar decisões de acordo com o seu discurso. Silva (2008) descreve enquanto dançarino, numa determinada cena que está inserido, uma série de reflexões, lembranças e preocupações que ocorrem, no momento da cena, que estão relacionados à um tipo de negociação e direcionamento do corpo no espaço-tempo da cena. Nesse instante, ocorrem uma série de escolhas e ajustes de como o corpo se insere de continuamente nesse ambiente e, se organiza no instante da cena:

Eu posso dizer que naquele instante eu estou tomando decisões em tempo real que negociam a estrutura do meu corpo com a estrutura física do teatro em que danço e dos objetos e roupas que utilizo, que neste “domínio de sensações” me deixo mover pela música nas impressões físicas que ela traz ao meu corpo, mas também nas associações que me provoca em termos de emoções e conhecimento, que utilizo tudo isso para acionar meu treinamento de dança, para pensar que formas encontradas em improvisações anteriores desta mesma cena são interessantes que sejam repetidas ao mesmo tempo em que procuro a oportunidade de descobrir novas formas. Ainda, estou controlando meu corpo para que esteja sob a luz cênica, estou receptivo e interessado nas reações da platéia e estou atento para não comprometer o que foi definido anteriormente sobre o desenvolvimento do espetáculo: o que compreendo sobre seus temas, as deixas necessárias, a cenas que se sucederão, etc. (SILVA, 2008 p. 96, 97)

Silva (2008) apresenta, no trecho acima, um exemplo de uma pessoa (nesse caso, ele mesmo) numa situação seletiva de decisões compositivas no improviso. Um grupo de pessoas toma decisões de maneira simultânea, regulando a sua decisão a partir da decisão do(s) outro(s) na cena. A conectividade propicia perceber uma possível decisão em grupo e, escolher diante desta, um caminho de decisão singular e ao mesmo tempo coletiva. De qualquer modo, a conectividade

quando desenvolvida em cena, está num contexto específico para a condição de improviso, diferentemente do experimento que não se trata de uma apresentação artística.

Como já mencionado anteriormente, presume-se que há uma diferença entre investigar a conectividade numa situação de composição em apresentação pública e experimentar de forma investigativa as possibilidades da conectividade numa sala de ensaio. Na primeira opção, há um tempo que se estabelece enquanto tempo de cena que está inserida num modo de apresentar algo. Há também, o lugar no qual essa composição se dá – a ocupação da cena e seu limite – ainda que durante a evolução da cena esse limite se modifique: se, por exemplo, todos combinam que numa determinada composição instantânea, todos os dançarinos vão ocupar apenas o palco, porém no meio da apresentação, todos os dançarinos começam a ocupar o espaço da platéia, modificando o limite de ocupação do espaço inicialmente combinado. Quando não se trata de apresentação pública, o tempo-espaço pode ser um estudo particular de um determinado grupo, no qual não necessariamente há uma duração específica, um público para compartilhar a cena, ou um espaço delimitado como cena.

É importante ressaltar que a improvisação enquanto composição foi investigada criativamente no Radar 1, considerando algumas estratégias conectivas. Tais estratégias são equivalentes a um entendimento sistêmico da cena de composição instantânea. Lembramos que, segundo esse entendimento, temos, por analogia, duas maneiras de observar a conectividade: 1- A partir do espaço da cena (aglutinação dos dançarinos durante a composição); 2- A partir dos fluxos de informação entre os dançarinos nas ignições de (imitação, contraponto e novidade). (ver capítulo 1). Vejamos mais uma vez, essas analogias atreladas a algumas experiências do Radar 1.

A aglutinação, como já foi dito, está relacionada ao espaço físico em que essa cena se desenvolve (teatro, rua, casa, dentre outros), e, a partir dessa ocupação, como os dançarinos criam trajetórias nesses espaços compondo cenas. Durante a improvisação faz-se necessário perceber o que emerge na relação conectiva que está implicada numa informação espacial. É importante, na perspectiva de um improvisador em dança, que haja uma atenção sobre os desenhos espaciais que o grupo está criando no momento - a aglutinação dos dançarinos durante a cena. A depender do espaço de cena que o dançarino ocupa, o próprio espaço que emerge pode não apresentar brilhantes oportunidades de composição, porém define condições de deslocamentos e relações previamente.

O deslocamento do corpo no espaço na composição instantânea pode ser um elemento que emerge no instante da apresentação diferentemente do deslocamento coreografado entre dançarinos. Dessa maneira, a conectividade entre dançarinos pode ser estabelecida, dentre outras condições externas, a partir das condições do espaço físico onde se escolhe enquanto local de ocupação. O que está sendo chamado de ocupação de espaço, aqui nessa pesquisa, é o local onde a cena improvisada se realiza. No Radar 1, a delimitação do espaço cênico, apresentava diferenças na estratégia de ocupação do espaço. A partir dessa ocupação, era possível entender se a percepção com o outro seria à distância ou numa negociação apertada do espaço, por exemplo. Houve uma diferença, por exemplo, entre a composição onde os dançarinos passavam pelas escadas, da rua (praça do Pelourinho), na qual a paisagem era imensa e as pessoas passavam observando trechos do que fazíamos, e a apresentação realizada na saída de emergência do teatro do SESC Pelourinho (a última apresentação), na qual se tratava de um espaço apertado para três dançarinas. Nas apresentações públicas, a escolha do espaço físico onde acontecia a composição improvisada interferia num jeito de organizar regras no momento da cena. Janahína Cavalcante apresenta no seu relatório final algumas considerações sobre o espaço da rua e pontua a diferença desse espaço com o espaço da sala:

[...] fomos para a Praça da Cruz Caída no Pelourinho, agora não tinha música, só o som da praça e desta vez não estabelecemos nenhuma estrutura, tentamos perceber o espaço e o outro. E isso modificava completamente esse processo de relação de conectividade com o outro e com espaço, o sol, o vento as pessoas que ali passavam um vista, que para mim não podíamos ficar alheio a nada. E uma pergunta: como estabelecer a conectividade num espaço tão amplo diferente da sala? (relatório final sobre os experimentos de Janahína Cavalcante).

A partir desse relato de Janahína Cavalcante, percebemos a sua surpresa ao se deparar com outro ambiente de cena, uma espacialidade a qual o grupo não estava acostumado a lidar. Assim, as articulações de criação no improviso nessa espacialidade são modificadas a partir dessa percepção da diferença entre um espaço e outro. Nessa questão que ela apresenta é possível refletir sobre a possibilidade de um desdobramento da conectividade em adaptação a novos espaços, e então, essa questão aponta para estudos futuros e mais aprofundados sobre a conectividade entre pessoas e os possíveis espaços de cena.

Se a aglutinação está ligada ao espaço da cena, os fluxos de informações estão relacionados a como os dançarinos se comunicam na cena – às negociações que ocorrem no corpo – ignições de imitação, contraponto e novidade (ver capítulo 1), entre os que dançam, no espaço-tempo da cena. A decisão ou escolha a ser feita diante da ação do outro, quando os sentidos estão acionados, revela uma condição de selecionar qual a próxima ação a ser feita de forma mais eficaz na composição. Aqui falamos de um sentido de seletividade, própria da conectividade, na qual o dançarino é capaz de compor instantaneamente e, simplesmente saber lidar com uma coerência compositiva a partir de sua própria percepção corporal. Ocorrem diálogos compositivos numa cena com parâmetros de conectividade pré-estabelecidos ou estabelecidos no momento da criação. É possível que na prática contínua de improvisar numa atenção conectiva em cena, o dançarino improvisador desenvolva habilidades de perceber e agir de um modo mais preciso. Esse modo ocorre diante das ocorrências inusitadas da situação improvisacional, ou seja, além das ignições de (imitação, contraponto e novidade) entre eles, é necessário observar em que contexto de cena essas ignições aparecem, num fluxo de rapidez que possibilite perceber também acontecimentos e interferências externas na cena que ocorrem no momento.

O exercício de composição a partir dessas três ignições (imitação, contraponto e novidade) no Radar 1 aparece aos poucos, com pequenas cenas filmadas na sala de ensaio. Em cada final de encontro, havia uma proposta de composição, nas quais essas ignições começam a emergir como um vocabulário para improvisar. Essas propostas foram se complexificando, já que nos primeiros encontros, as composições improvisadas eram realizadas para a câmera. Aos poucos, o grupo começa a sair da sala e ganhar o espaço externo da sala de ensaio, ainda que dentro do local de encontro – na escola de dança da Funceb. Mais adiante, ao longo dos experimentos, a cena começa a ser um espaço um pouco mais desafiador, já que perpassa por lugares de “público” em espaços diferenciados. Considerando que a cena instantânea é a cada momento, distinta, é necessário aguçar uma percepção do outro diante de um determinado contexto em que o outro e a própria pessoa estão inseridos. Dessa maneira, imitar, contrapor ou propor novidades são proposições que se contextualizam a cada cena, atualizando os assuntos e novas possibilidades de diálogo no grupo.



Figura 12. Apresentação do Radar 1 no Palco alternativo.(Bárbara Santos, Duto Santana, Janaína Santos, Líria Morays, Maria Fernanda Azevedo, Rita Aquino) – 28/08/2009.

No Radar 1, cada apresentação teve uma característica específica no que tange o formato do espaço, características das regras pré-estabelecidas, quantidade de dançarinos do grupo envolvidos na apresentação, tempo de duração, interferências externas (música, figurino, etc.), dentre outros. Essas condições de cena eram disparadoras de idéias criativas antes e durante as apresentações. Após as apresentações, alguns comentários ou possibilidades de lidar com a cena vieram a tona para discussões entre as pessoas do grupo. Dentre essas idéias que são específicas da cena, destacamos aqui uma questão específica desse contexto de apresentação pública: em alguns momentos, para um dançarino improvisador durante uma cena, ocorre a necessidade de “sair de cena”. Esse entendimento de saída de cena está para além da possibilidade de sair do campo de visão do público - no caso de um palco italiano - saída para a coxia de um teatro. O que está sendo chamado de “sair de cena” aqui tem a ver com as proposições de uma pessoa que permanece no espaço físico, entretanto naquele momento, pretende dar visibilidade à outras. Esta saída pode acontecer de várias maneiras, e está atrelada à uma mudança de estado corporal do dançarino improvisador durante a cena. Quando o dançarino está num estado de pausa, por exemplo, no qual pára por alguns segundos de realizar movimentos, pode ser uma maneira de potencializar outros dançarinos que estejam em movimento. A pausa pode acontecer de diversas maneiras dependendo dos acionamentos motores utilizados para sua realização. Dentre outros exemplos, uma pausa pode ser uma interrupção brusca de movimentos, uma diminuição rítmica de movimento até que o corpo fique sem movimentos, etc. Outro exemplo de possibilidade de saída de cena, é o acionamento de um estado corporal de observação da cena (como se o improvisador se disponibilizasse a assistir o(s) outro(s) dançarinos sem sair do espaço físico da apresentação – então, seu estado corporal é muito parecido com o de alguém que assiste a cena –

o público). Durante esse estado pode ocorrer ações individuais, nas quais, o dançarino se comporta de acordo com as suas necessidades do momento, como por exemplo, amarrar o cabelo naquele momento ou, beber água porque está com sede, enxugar o suor do rosto, descansar sentado em algum lugar do espaço da cena, dentre outros, enquanto assiste os outros dançarinos se moverem.

É importante afirmar que qualquer que seja a escolha de um determinado estado de “sair de cena” não significa que esse estado se configure na composição improvisada como uma anulação do improvisador na cena. É preciso que se saiba que a “saída de cena” ou a pausa é também uma proposição de composição da cena. É uma proposição conectiva porque ocorre em relação ao que se observa no grupo como um todo. O improvisador, quando em conectividade, é capaz de perceber momentos para acionar uma saída ou entrada de cena, criando contrastes na composição instantânea. Essa atitude pode ajudar ao dançarino improvisador nas decisões seguintes a serem tomadas diante da composição que está sendo processada. Esses estados emergem na conectividade numa oportunidade de deixar o outro estar em movimento e em deslocamento, enquanto apenas se observa. No Radar 1, essa necessidade surge a partir de uma sensação dos dançarinos nos demais experimentos: “[...] todos os exercícios de percepção (**dessa pesquisa**), de como estar em cena de como se comportar em cena, se a gente tem essa experiência, a gente consegue perceber até que ponto, você se anula deixando acontecer, depois percebe quando pode entrar[...]” (Janahína Cavalcante – entrevista em grupo em 12/06/09). Durante entrevista em grupo no Radar 1, esse comentário apresenta uma ideia de atitude conectiva diante de uma composição instantânea em dança. O que está sendo chamado de “se anular” se refere a um tipo de estado corporal diferenciado diante da cena. E esse estado está implicado em modos de estar na cena. Esses modos podem ser selecionados no instante da composição.

Esses comentários sobre decisões na cena, nos leva a uma reflexão do dançarino enquanto indivíduo e do desenvolvimento de uma autonomia que surge a partir da prática das apresentações improvisadas. Esse fazer constante faz com que o dançarino se depare com problemas e decisões que precise resolver no instante em situações distintas a cada cena. E Rita Aquino problematiza em seu relatório final essa questão da entrada e saída:

Uma vez dentro, uma vez enfrentando questões do/no corpo e a própria proposta de dançar não apenas junto, mas conectado, instaurava-se certo estado ficcional. Tudo parece ser cena, todos parecem comportar-se todo o tempo como que estando em cena. O que é dentro de cena e o que é fora de cena? [...]. O que é dentro e fora no trabalho

artístico, nos espaços de formação, na relação com o outro? Quando me interessa entrar, quando me interessa sair, quando não é uma questão de interesse? Qual a minha responsabilidade com cada dentro e cada fora? (Rita Aquino – relatório final do Radar 1).

O interesse do qual nos fala Rita Aquino nos apresenta um tipo de autonomia gerada a partir da conectividade, de escolhas seletivas a partir do interesse em determinado acordo além do improvisado. A cena, na condição de composição gera questionamentos específicos acerca da conectividade no que tange o jeito como cada corpo apreende esse contexto cênico, se apropria desse contexto e dialoga com o que está ao seu redor.



Figura 13– SESC Pelourinho (Saída de emergência) – Bárbara Santos, Janaína Santos e Líria Morays.



Figura 14– SESC Pelourinho (Saída de emergência) 17/12/2009 – Bárbara Santos, Janaína Santos e Líria Morays.

Ainda que pequenas regras e uma determinada estrutura de improviso existam, é necessário ainda que os indivíduos estejam disponíveis a uma exposição, ou seja, a uma experiência nova de

exposição a cada cena para que haja conectividade. Dessa forma, as regras de uma determinada composição podem se repetir outras vezes, porém a experiência, ou seja, a criação daquele momento é singular. É importante que os dançarinos estejam abertos para a criação ou ocorrências de novas regras que podem ocorrer na cena a qualquer momento. Essa abertura ocorre na oportunidade de cada dançarino organizar o seu próprio discurso do momento, na imediatez do presente numa maturidade e calma de escolhas e seletividade. E, mais do que nunca, o dançarino precisa gostar desse desafio do improviso instantâneo. Esse prazer transborda uma capacidade de troca, de falar e ouvir os outros ao seu redor.

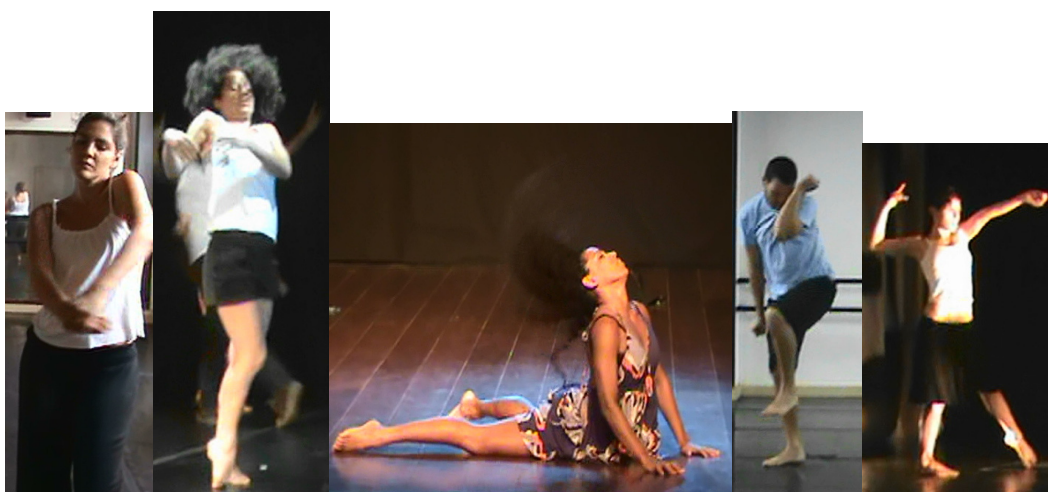


Figura 15 – Maria Fernanda Azevedo, Bárbara Santos, Janahína Santos, Duto Santana e Rita Aquino.

Nesse tipo de prática, o dançarino improvisador necessita dessa pré-disposição à experiência para vivenciar uma conectividade eficiente na composição instantânea. Um entendimento na ação do corpo, num risco da composição, numa crença que a aprendizagem daquela determinada cena contribui para um tipo de saber que só se dá nela mesma, no instante presente. Interessa-nos a valoração dessa experiência em conectividade na dança nos seus aspectos criativos e autorais e, sobretudo, a valoração do sujeito dessa experiência aqui referenciado – o dançarino improvisador. Esse sujeito com sua auto-imagem e do outro que com ele dança, cria, se relaciona e improvisa. A experiência de se escutar escutando o outro na cena de dança propicia uma oportunidade de compartilhar em cena uma cumplicidade entre pessoas. Essas pessoas acumulam idéias e memórias nas experiências conectivas, nas quais produzem as suas próprias perguntas e questões acerca da conectividade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os assuntos interdisciplinares reunidos nessa pesquisa tiveram como objetivo investigar como as relações de conectividade ocorrem numa realidade específica de sistemas humanos formado por dançarinos improvisadores. Se a partir da Teoria Geral dos Sistemas é possível observar qualquer objeto de estudo como sistema, logo esse tipo de estudo, possibilita o micro e macro entendimentos nos e entre os elementos de um determinado sistema, nesse caso, o sistema dança. Compreender a cena de dança enquanto sistema possibilita entender que as pessoas formam um grupo específico de elementos que compõem esse sistema, e que também são observadas enquanto sistemas. Dessa maneira, as relações entre dançarinos em cena nessa pesquisa perpassam pelo entendimento de redes em seus diversos aspectos, seja a partir da comunicação na cena entre os dançarinos, ou no corpo do dançarino entre os neurônios no cérebro e os órgãos sensitivos. Essas redes do corpo atuam na percepção interna/externa do corpo no ambiente da cena.

Os assuntos que permeiam as relações entre dançarinos em cena estão atreladas a comportamentos e atitudes implicados em assuntos sociais que envolvem agrupamentos de sistemas complexos auto-organizados, nesse caso grupo de pessoas. As investigações quando se dão numa prática específica de um grupo de dançarinos, nos quais exemplos e outras questões a partir da conectividade podem ser exploradas, delimita características da experiência específica desse grupo. Desse modo, a conectividade em dança está implicada à capacidade de produção específica de relação de um determinado grupo de pessoas, na experiência dessas pessoas em comunicar-se entre si.

A conectividade entre os dançarinos, com a sua característica intrínseca de seletividade de informações, garante uma eficiência de escolha diante de todas as possibilidades informacionais do sistema. Essa idéia de conexão entre pessoas implica numa atitude de negociação, já que entre duas ou mais pessoas há um fluxo constante de geração de idéias. As idéias que prevalecem na conectividade são as selecionadas, as idéias que são frutos dessa relação, ou seja, várias idéias estão propícias a ocorrer numa cena de dança e as decisões são tomadas em conjunto. Portanto pessoas são seres que socializam suas idéias numa comunicação complexa e inteligente. Essa

comunicação na experiência de troca de informações entre essas pessoas produz conhecimento. Na dança em cena, produz um tipo de conhecimento específico do fazer dessa relação dançada.

Voltemos então às proposições hipotética dessa pesquisa, às quais se propuseram a duas afirmações, são elas: a) A conectividade emerge na cena de dança improvisação contribuindo para a coerência da composição improvisada, junto a perspectiva do dançarino improvisador; b) É possível estimular a conectividade entre dançarinos a partir do aguçamento da percepção entre pessoas no espaço-tempo da cena improvisada num contexto social de auto-organização em cena. A partir dessas duas afirmações, é possível constatar alguns pontos que confirmam essas hipóteses, porém parece que há condições para que elas se concretizem, ou seja, a emergência de conectividade (de maneira eficiente) parece depender de um contexto específico de convivência e sociabilização de um grupo específico de dançarinos. Em cada grupo e contexto (local de apresentação, perfil das pessoas que compõem o grupo, continuidade dos encontros, interesse na investigação, propósitos pessoais, etc.) a conectividade ocorre de maneira diferenciada, pois ela é construída. Entretanto, é possível afirmar que o aguçamento da percepção do corpo das pessoas que fazem parte desse grupo, contribui para a eficiência da conectividade, já que potencializa a capacidade dessas pessoas perceberem o contexto e as outras pessoas que estão inseridas no presente, possibilitando a constante criação de conectividades inéditas – possíveis apenas de existir naquele grupo e situação.

A partir desse percurso na investigação da conectividade entre dançarinos, é coerente afirmar que a atenção é um elemento fundamental para a seletividade eficiente entre os dançarinos. Numa situação de composição em conectividade, é necessário que a conexão se mantenha em fluxos contínuos de relações entre dançarinos. Essa continuidade se dá num tipo de atenção flexível dos corpos em conexão. O ser humano através de uma plena capacidade de direcionar a atenção do corpo, modificando seus estados num fluxo constante, pode potencializar essa capacidade na atenção entre pessoas. Na dança, esse direcionamento parece ocorrer a partir de um determinado acionamento do corpo em que a atenção é flexível numa percepção ampliada nos fluxos de informações internas do corpo e, ao mesmo tempo, nos fluxos de informações externas a esse corpo. Para que a conectividade seja eficiente, o fluxo de informações externas inclui outras pessoas, potencializando-as numa possibilidade de produzir uma comunicação. O direcionamento da atenção entre pessoas parece gerar um tipo de percepção compartilhada, já que um dançarino A percebe que é percebido por B que percebe que é percebido por A, enquanto C percebe a

relação entre A e B e, em determinado momento é percebido por A, num fluxo contínuo, numa escuta em rede, compartilhada.

Dançarinos em atenção conectiva de forma continuada podem criar uma habilidade em perceber as recorrências de diálogos entre eles enquanto dançam. Dessa maneira, os padrões de conectividade são reconhecidos e interferidos numa situação conectiva da cena. Para que essas recorrências sejam vistas, se faz necessário uma convivência continuada, ou seja, é importante que esses improvisadores se encontrem mais de uma vez. Claro que um grupo de duas ou mais pessoas podem produzir uma boa conexão no primeiro encontro, se a “condição de escuta” dessas pessoas se afina nesse encontro. Porém no convívio é possível observar recorrências e obter um conhecimento do outro em cena numa relação de construir jeitos de conexão mais maduros que à primeira vista.

A prática na conectividade na cena improvisada gera uma autonomia no que tange a decisões criativas dos dançarinos. Quando essa autonomia é gerada, os discursos de cada pessoa vêm a tona com propriedade nas suas proposições, ou seja, cada vez que alguém se comunica com mais autonomia descobre mais sobre o que quer falar. A conectividade gera um autoconhecimento para o improvisador na medida em que descobre sobre o que quer ou se sente a vontade para conversar em cena. Dessa maneira, os discursos do corpo ocorrem na escuta do outro, pois se presume que escutar o outro só é possível a partir de uma negociação interna de escutar a si mesmo. Tratar o dançarino como sujeito capaz de resolver negociações com autonomia detona a idéia de que qualquer pessoa pode estar apta a um tipo de improviso compositivo – essa é uma habilidade específica do artista de dança improvisação e necessita de um “saber fazer”, de um estudo complexo na experiência. A conectividade é um saber específico desse artista, um elemento que pode ser apreendido e experienciado criando novas possibilidades e novas idéias de conexão.

A conectividade quando inserida no contexto da composição instantânea requer habilidades dos improvisadores em acionamentos motores a favor dessa composição, bem como um reconhecimento do espaço físico da cena (o local que está sendo ocupado enquanto cena) e da duração da apresentação improvisada. Desse modo três ignições foram propostas nessa pesquisa como possíveis disparadoras de conectividade na composição improvisada, são elas: imitação, contraponto e novidade. Essas três possibilidades podem ser complexificadas ao longo de improvisos numa relação de escuta entre os dançarinos na cena. A ocupação de espaço da cena

ocorre num estabelecimento de atitudes no preenchimento desse espaço, entradas e saídas, trajetórias e sentidos nesse espaço. Os modos de ocupação do espaço e o acionamento de conectividade entre os dançarinos, nessa pesquisa, se apresenta como um possível desdobramento desse estudo. Ao longo dos experimentos e das mudanças de espaço nas apresentações, as condições prévias que esse espaço apresentava, interferia na qualidade da escuta que se produzia a cada cena. Mas, para que esse desdobramento ocorra, depende de estudos futuros com maiores aportes teóricos acerca desse espaço da cena.

A prática da conectividade no Radar 1, levantou algumas possibilidades de como produzir/identificar a conectividade (quando atua de maneira eficiente) nas relações entre dançarinos na cena improvisada. É possível talvez afirmar que existem condições propícias, que ao mesmo tempo são resultados da mesma, para que essa conectividade ocorra. E também, é possível identificar algumas estratégias recorrentes no contexto da composição instantânea e na continuidade da atenção entre os dançarinos. Vejamos então três pontos observados:

1. Condições versus conseqüências da prática em conectividade:

- Tempo de convivência entre os participantes (conectividade continuada)
- Desenvolvimento de uma autonomia criativa (a conectividade continuada produz autonomia, bem como, autonomia garante uma conectividade eficiente).

Lembramos que segundo a TGS, a autonomia é um parâmetro básico. A autonomia ocorre em sistemas abertos por conta da troca constante de informações com o ambiente, produzindo uma memória interna (estoque de informações no sistema) que resulta numa autonomia. Em sistemas psicossociais essa troca (desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc.) são estoques necessários para efetivar os processos de permanência. (VIEIRA, 2008 p. 34). Dessa maneira, a conectividade atua no sistema cena de dança numa eficiência na troca de informação entre os elementos desse sistema, e a sua continuidade produz autonomia nesses elementos – os dançarinos improvisadores.

2. Criação de estratégias relacionadas à atenção:

- Direcionar a atenção para o outro (utilização dos sentidos);
- Reconhecer padrões de conectividade do(s) outro(s);
- Chamar a atenção do outro;

3. Criação de estratégias de composição:

- Criar a partir da proposição criativa do(s) outro(s) – (imitação, contraponto e novidade)
- Ocupar o espaço de cena a partir das possibilidades compositivas que esse espaço oferece.

A expectativa de resultados em torno do estudo da conectividade se potencializa a partir de outras questões que esse estudo possa levantar ao longo da pesquisa. É importante ressaltar que traçar o estudo a partir da perspectiva do dançarino improvisador possibilita a organização de argumentos de ordem relacional, mas, sobretudo possibilita estudar como as negociações relacionais se resolvem no corpo de maneira singular. Esse ponto de vista da cena de dentro, de quem participa da sua feitura, possibilita a construção de um discurso a partir do fazer contribuindo com argumentos sobre mecanismos desse corpo a partir do compartilhamento desse fazer entre dançarinos.

A conectividade aqui apresentada pode ajudar a entender melhor a relação entre pessoas, afinal se o mundo está, cada vez mais impregnado de informações, a habilidade de se conectar (selecionando as informações eficientes, ouvindo, silenciando), está na direção de uma evolução. A possibilidade de se conectar pela escuta é um acionamento de propor, pois escuta é também proposição, é a palavra silenciada que quer ouvir para compartilhar. A conectividade na dança é a habilidade de escutar em movimento, numa atenção para o(s) outro(s), em companhia desses outros, numa atitude compositiva em coletivo. Pessoas implicadas numa dança improvisada de corpos conectados se conhecem cada vez mais, se permitem lidar com seus conflitos e potencialidades motoras, num diálogo em dança, numa possibilidade de produzir enunciados e numa coragem de viver na experiência desse enunciado do presente. Desse modo, ao olhar para o outro podemos lembrar e potencializar cada vez mais quem somos nós, qual a nossa dança, o que queremos falar e com quem. E então, descobrir que a cada instante estamos de um jeito, estamos de passagem nesse presente instantâneo dançado em fluxos conectivos – não estamos sós, estamos nós. Nós que formamos redes e teias em conectividades dançadas.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Helena. **Cada dança tem seu jeito ou cada inventor descobre um jeito.** In In: Húmumus 3 (org.) Sigrid Nora. Caxias do sul: Lorigraf, 2007, pp. 201-217.

BERTHOZ, Alain. **Le sens Du mouvement.** Collection Spilliaert. ADAGP: Paris, 1996.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Universidade Estadual de Campinas – departamento de lingüística. Tradução de João Wanderley Geraldi. Nº 19, 2002.

BRITTO, Fabiana D. **A evolução da dança é uma outra história.** Tese de doutorado, PUC 1999.

BUNGE, Mário. **Dicionário de filosofia.** Tradução Gita K. Guinsburg – São Paulo: Perspectivas, 2002.

DAMÁSIO, António. **Entrevista António Damásio: A base biológica das emoções.** Revista: Viver mente e cérebro Scientific American. Ano XIII nº 143 – Dezembro, 2004. Disponível em: http://www.psiquiatriageral.com.br/cerebro/entrevista_antonio_damasio.htm
Acesso em 02 junho 2009, às 23:05:00.

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAWKINS, Richard. **O Relojoeiro Cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino.** Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais.** São Paulo: Atlas, 1989.

_____ **Pesquisa: princípio científico e educativo.** São Paulo: Cortez, 1996.

DICIONÁRIO HOUISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1ª Edição. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DICIONÁRIO EDITORA DA LINGUA PORTUGUESA, 2010. ACESSO EM: <http://www.infopedia.pt/pesquisa?qsFiltro=14>

FERNANDES, Ciane. **Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro**. São Paulo: Annablume, 2007.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinares**. Annablume, 2005.

GUERRERO, Mara F. **O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos**. Travessias nº 2 – Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte. ISSN 1982-5935. Disponível em: www.unioeste.br/travessias Acesso em: 2 maio 2008, às 00:35:05.

JOHNSON, Steven. **Emergência: A dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares**. Ed. Jorge Zahar. 2003.

KATZ, Helena. 2000 “**O coreógrafo como DJ**”, in PEREIRA , Roberto e SOLTER, Silvia (org.), *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro, Univercidade, pp 11-24.

_____. **Todo corpo é corpomídia**. Revista eletrônica de Jornalismo Científico. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87> Acesso em: 15 março 2009, às 15:30:00.

_____. **Um, dois, três: A Dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

LLINÁS, Rodolfo R. **El cérebro y el mito del yo**. Tradución Eugênia Guzmán – Bogotá: Editorial Norma, 2002.

MACHADO, Adriana Bitencourt. **A natureza da permanência. Processos comunicativos complexos e a dança.** Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, 2001.

MALETTA, Ernani de Castro. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas.** Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da UFMG. Belo Horizonte, 2005.

MARTINS, Cleide F. **A Improvisação em Dança: um processo sistêmico e evolutivo.** In: Húmmus 2 (org.) Sigrid Nora. Caxias do sul: S. Nora, 2007, pp. 181-189.

_____. **Improvisação Dança Cognição: Os processos de comunicação no Corpo.** Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2002.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

PACHECO, Evelyn. **Audição e equilíbrio.** Artigo de enfermagem – Faculdade Jorge Amado. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/audicao-e-equilibrio-doc-a25851.html>. Acesso em: 26 dezembro, 2009, às 16:00:00.

PINKER, Steven. **Como a mente funciona.** Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC, 2007.

SILVA, Hugo Leonardo. **Poética da oportunidade: tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Dança – PPGDança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

THIOLLENT, Michael. **Metodologia da Pesquisa-ação.** São Paulo: Cortez, 2007.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da Complexidade.** Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2008.

_____. **Teoria do conhecimento e arte. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da Complexidade.** Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2006.

_____. **Ciência. Formas de conhecimento: Arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2007.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: Tempo, caos e as leis da natureza.** São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

UWE, Flick. **Uma introdução à pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Artmed, 2004.

UHLMANN, Günter W. (2002) **Teoria geral dos sistemas. Do atomismo ao sistemismo: uma abordagem sintética das principais vertentes contemporâneas desta proto-teoria.**
http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/teoria_sistemas.pdf Acesso em: 13 nov. 2007.

QUADROS ESCLARECEDORES DO CAPÍTULO 1.

a)AGLUTINAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> • Ação externa • Capacidade intrínseca • Nuclearização
b) FLUXO DE TROCA DE INFORMAÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • Conexões ativas • Conexões indiferentes • Conexões opostas ou contrárias

Quadro 1: possibilidades para observar a conectividade segundo Uhlmann(2002)

AGLUTINAÇÃO	EXEMPLOS NA CENA DE DANÇA
Ação externa: uma força externa que permita que a conexão se realize	Relacionada ao espaço de apresentação: arena, palco italiano, rua, dentre outros. Nesse caso, da espaço apresenta um conjunto de possibilidades externas para aglutinação dos dançarinos na cena.
Capacidade Intrínseca: capacidade inerente dos elementos se conectarem uns com os outros.	As pessoas se aproximam e se afastam na cena criando pontos no espaço de cena naturalmente apenas por estarem juntas em cena.
Nuclearização: a capacidade de um elemento atrair os demais	Liderança momentânea: um dançarino atrai os demais para uma mesma direção em que esteja correndo.

Quadro 2 - Desdobramentos das condições de aglutinação segundo Uhlmann(2002 p. 78).

FLUXO DE TROCA DE INFORMAÇÕES	EXEMPLOS NA CENA DE DANÇA
Conexões ativas: trata-se das conexões que permitem a passagem de algum tipo de informação	Numa relação entre dançarinos a ação de um movimento realizado por um dançarino do grupo, gera uma mudança imediata na ação de movimento do outro numa espécie de ação/reação.
Conexões indiferentes: trata-se das conexões que comportam-se de maneira indiferente quanto à passagem de informações	A negociação ocorre de maneira mais caótica ⁸⁶ , já que, a troca de informações não acontece como uma reação previsível à ação. Nesse caso, ações acontecem, porém reações podem ocorrer ou não.
Conexões opostas ou contarias: trata-se das conexões que bloqueiam a passagem da informação	A negociação ocorre de forma contrária, ou seja, há resistência em reagir a uma manipulação de movimento, por exemplo, é uma maneira de estar em oposição a uma proposta de toque.

Quadro 3: O fluxo de troca de informações, é observado a maneira como os elementos trocam informações uns com os outros dentro do sistema. Denbigh(1975:87) apud Uhlmann(2002)

⁸⁶ Na ontologia científica de Bunge (1977:209), por exemplo, um fato é dito caótico “se e somente se nenhuma medida de probabilidade pode ser definida nele”. Caos é distinto de probabilidade, já que esta é um tipo especial de ordem (...). (VIEIRA, 2007 p. 46).



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS

PROJETO GRUPO DE EXPERIMENTO
RADAR 1

Salvador
2009

GRUPO DE EXPERIMENTO RADAR 1

Líria de Araújo Morais⁸⁷

1- Proposta de pesquisa

Grupo de experimento vinculado às atividades de pesquisa para desenvolvimento da dissertação de mestrado, denominada “*Emergências Cênicas: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado*”, realizada no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA. Essa pesquisa tem o interesse em pesquisar assuntos relacionados a uma espécie de comunicação entre dançarinos na cena de dança improvisação, a qual está sendo chamada de *conectividade*.

O sentido de conectividade, aqui empregado, tem como referência a Teoria Geral dos Sistemas. Através dessa teoria, qualquer objeto pode ser estudado a partir de uma visão sistêmica: um conjunto de dançarinos em cena, por exemplo, pode ser considerado um sistema, assim como, o corpo que dança pode ser observado como um sistema. Em sua definição, conectividade é um Parâmetro Sistêmico Evolutivo que exprime a capacidade que os elementos de um determinado sistema têm em estabelecer conexões (VIEIRA, 2008). Bunge apud Vieira(2008),“(...)define conexões (...) como relações físicas, eficientes de tal forma que um elemento (agente) possa efetivamente agir sobre outro (paciente), com a possibilidade de mudança de história dos envolvidos.” (VIEIRA, 2008 p.37). Parece que há uma emergência de conectividade na cena de dança improvisada quando idéias dos corpos que dançam são compartilhadas. Assim, o corpo dança num trânsito entre ser agente e paciente, interagindo com outros corpos, estabelecendo uma

⁸⁷ Mestranda do PPGDança, graduada e especializada na escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, foi professora substituta da escola de dança da UFBA, ex-bailarina do grupo Viladança em Salvador, participou do intercâmbio Brasil/França como coreógrafa pela escola de dança da Funceb, é professora da Escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

ação criativa em conjunto. É possível que, nesse caso, a conectividade ocorra enquanto elemento intrínseco para sobrevivência da cena criativa.

Dessa forma, propõe-se um formato de grupo experimental com encontros semanais, nos quais, atividades serão propostas a partir de estudos teóricos que fundamentam a pesquisa. Esse experimento consiste num procedimento metodológico de levantamento de dados sobre experiências cênicas, nessa experiência proposta e em outras vivências artísticas de dança, dos componentes do grupo. Considerando que os assuntos de interesse dessa pesquisa estão diretamente vinculados a experiências cênicas entre dançarinos, é coerente recorrer a formação de pequenos um grupo onde estudos teórico/práticos sejam estudados a partir de atividades experimentais. Dessa forma, esses estudos, podem ser problematizados e analisados durante o experimento, e, simultaneamente na feita dissertativa.

2- Objetivos

- Identificar elementos conectivos que permeiam as necessidades num ambiente criativo entre dançarinos;
- Experimentar princípios que podem interferir em tipos de interação em cena num mesmo grupo de dançarinos;
- Propor vivências cênicas contínuas a partir de experimentos de conectividade;
- Levantar dados sobre a percepção dos elementos da dança na cena;
- Experimentar e discutir princípios teóricos que permeiam a conectividade.

3- Local

Será realizado na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia com alunos e professores de dança interessados no assunto da pesquisa enquanto experimentos artísticos e pedagógicos. A Escola de Dança da Funceb é uma instituição vinculada à Secretaria de Cultura de Salvador que desenvolve a formação de dança em diversos níveis (cursos livres, profissionalizante, infantil/preparatório, extensão). Essa pesquisa abrange interesses mais aproximados do curso profissionalizante, onde os alunos são adultos, estudantes de dança em

nível médio. O curso profissional oferece dois anos e meio de formação continuada onde o aluno desenvolve habilidades técnicas, criativas e teóricas em dança. Alguns alunos estão paralelamente cursando mestrado ou especialização em dança na UFBA, outros têm outras formações artísticas. Portanto, a escola dispõe de um ambiente propício para investigação seja pelo espaço físico, pelo material humano ou pela proposta artístico/pedagógica que desenvolve.

4- Metodologia

As atividades aqui propostas estão organizadas em duas etapas de três meses. Os experimentos acontecerão uma vez por semana na duração de duas horas. Terá um formato de aula/experimento onde pequenas atividades práticas serão propostas, seguidas de discussões, leituras e pequenas apresentações em espaços abertos. Todos os encontros serão filmados e catalogados em fichas diárias⁸⁸ com avaliação semanal. Poderão ocorrer modificações nas atividades propostas a partir de novas idéias e demandas que possam ocorrer nas discussões do grupo. As atividades serão divididas em grupos de princípios desenvolvidos na dissertação, porém terá ênfase nos princípios práticos de percepção. Dessa maneira, diversas atividades estarão implicadas em:

1- Atividades de composição para a cena

- Dinâmicas de interação entre o grupo
- Apresentações curtas em espaços físicos diferenciados
- Discussões em grupo sobre interação

2- Atividades com experimentos acerca da percepção motora entre os dançarinos no espaço-tempo da cena

- Dinâmicas de interação no grupo
- Laboratórios de percepção do espaço-tempo dançado entre os dançarinos

⁸⁸ Fichas de avaliação referentes ao modelo da Tese de Doutorado de Elza de Andrade, UNIRIO, 2005.

6 – Recursos

Uma sala de ensaio

Uma câmara filmadora

Fichas de levantamento de dados e avaliação

Dançarinos

Xérox de textos para os participantes

DVDs para gravação e posterior análise dos encontros

MODELO DE PLANILHA

EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS	
<i>CONNECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA</i>	
Data -	Local -
Número do encontro -	
Participantes	
Recursos técnicos utilizados para registro	
Objetivo do encontro	
Material teórico apresentado	
Exercícios propostos	
Análise dos exercícios	
Observações finais/ necessidades para o próximo encontro	
Denominação do material coletado	

7-Cronograma

DIA	Sex -	Sex	Sex	Sex
MÊS				
MARÇO	6	13	20	27
ABRIL	3	10	17	24
MAIO	1	8	15	22
JULHO	3	10	17	24
AGOSTO	7	14	21	28
SETEMBRO	4	11	18	25

8-Referências

ANDRADE, Elza de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator.** Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2005.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia. Formas de conhecimento: Arte e Ciência, uma visão a partir da Complexidade.** Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2008.

ALGUMAS	
FICHAS DE REGISTRO DIÁRIO	
EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS CONECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA	
Data - 06/03/2009	Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 02.
Número do encontro – 1	
Participantes	
1. Roberto Basílio	
Recursos técnicos utilizados para registro Câmera filmadora e caderno.	
Objetivos do encontro	
<ul style="list-style-type: none"> • Apresentar o projeto de experimento para os participantes • Experimentar exercícios de respiração que interfere na <i>pulsação rítmica do grupo</i> • Introduzir atividades com <i>foco visual</i> 	
Material teórico apresentado	
Projeto do grupo de experimento.	
Exercícios propostos	
Apresentação prévia sobre o projeto do grupo.	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Caminhadas pelo espaço em qualquer direção – reconhecimento do espaço. 2. Variação da velocidade de caminhadas (alterações decididas em grupo – velocidades: 1, 7, 5, 10, 1 + pausas possíveis). 3. Respiração ativando os músculos intercostais e ativando articulações do corpo. 4. Respiração com pausa, interrompendo o fluxo de inspiração e expiração. Inclui movimento e pausa de movimento juntamente com a pausa da respiração. 5. Dois a dois (abraçados de lado indo para frente) caminhadas com respiração conjunta – no mesmo instante os dois inspiram parados e expiram caminhando juntos no espaço. 6. Continuando o exercício anterior, uma pessoa manipula a outra durante a expiração de ambas. Há pausas de movimento durante a inspiração e as duas respiram no mesmo ritmo. 	
INTERVALO	
<ol style="list-style-type: none"> 7. Mantendo o foco visual para a frente, duas pessoas se colocam uma ao lado da outra. Uma pessoa é escolhida para fazer movimentos e a outra copia mantendo o foco visual para frente. 8. Uma pessoa de frente para a outra, porém afastadas e em direções visuais opostas – a regra é tentar movimentar copiando o outro que está a sua frente e um pouco para o lado, sem olhar diretamente para o que está sendo feito. O foco se mantém a frente com a visão periférica ampliada. 9. Cena improvisada para filmar tentando utilizar elementos utilizados nesse primeiro encontro. 	

Análise dos exercícios

1. Exercício de reconhecimento do espaço e do grupo, nesse encontro o tempo foi mais curto pela quantidade de pessoas – um participante e a mediadora/participante.
2. Exercício proveitoso onde o participante começa a ter contato com a pulsação de outra pessoa sem comando de uma terceira pessoa. Nesse caso, não houve processo de ordem de velocidade, era uma decisão de apenas duas pessoas. Na primeira etapa, o começo da caminhada se dava um de cada vez enquanto na segunda etapa, os dois só poderiam caminhar juntos e pausar juntos. (será necessário repetir esse exercício posteriormente num grupo maior).
3. O participante não apresentou tontura nem resistência na respiração.
4. Outros movimentos começaram a aparecer e as alavancas no chão foram utilizadas para manter o corpo em pausa na inspiração. A expiração aparece de formas diversas – em termo de velocidade, interrupção e influência na qualidade do movimento.
5. Manipular respirando junto foi difícil por causa do deslocamento que acontecia durante as manipulações. O participante recomeçava quase sempre após três ou quatro tentativas. Depois de algum tempo, o participante experimentou manipular sem tocar, apenas indicando com seu próprio corpo a direção de movimento do outro.
6. Após intervalo, o exercício do foco frontal precisava de uma introdução. O participante apresentou uma tensão nos olhos e uma dificuldade em manter o olhar periférico. O corpo estava desaquecido após o intervalo e as possibilidades de movimentos testadas foram mínimas.
7. No foco (um de frente para o outro sem olhar diretamente), as indicações sobre o olhar periférico funcionaram melhor. A tensão nos olhos do participante diminuiu e os movimentos se desenvolveram melhor.
8. Na cena filmada, *a imitação* foi o recurso mais utilizado pelo participante. As *pausas* e espera pelo outro também foram recursos utilizados. Um ritmo de cena era desencadeado, mas não houveram contratempos. Nessa cena, não houve público, de forma que a câmera era a única perspectiva de mostrar uma cena.

Observações finais/ necessidades para o próximo encontro

Observações do participante:

- Sente falta de um aquecimento mais eficaz para pesquisar melhor os exercícios propostos.
- Sente necessidade de trabalhar esses exercícios com a sua parceira de criação, a qual pretende convidar para participar do grupo também.
- Acha que a pesquisa tem uma tendência filosófica (comentando as relações entre pessoas) interessante.
- Expressão utilizada no exercício 7 – “o meu movimento volta diferente do que eu fiz”

Observações da mediadora:

- O participante apresenta tensão nos olhos para atividade de visão periférica.
- Alguns exercícios funcionam melhor com mais pessoas; duas pessoas trabalham conexões específicas muito próximas porém na cena *a organização e coerência* do espaço aparece com mais dificuldade.
- Faltou mencionar os tipos de conexões que estarão sendo abordadas.
- Faltou filmar exercícios isolados.
- O experimento entre a mediadora e o participante prejudica a etapa de observação do participante de outras relações.

Para o próximo encontro:

- Preparar um aquecimento maior;
- Xerocar texto sobre conectividade ou mente;
- Repetir exercícios de velocidade e introduzir foco auditivo.
- Discutir sugestões de nomes para o grupo.
- Definir local da primeira cena externa.

Denominação do material coletado

Entre dois: Imitação, pausa/espera da decisão do outro, volta do movimento (como o outro copia o meu movimento).

EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS

CONECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA

Data - 20/03/2009

Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 03.

Número do encontro - 3

Participantes

1. Bárbara Santos
2. Maria Fernanda

Recursos técnicos utilizados para registro

Câmera filmadora, caderno e cd(músicas).

Objetivos do encontro

- Repetir experimentos de respiração a dois como motivo para novas possibilidades.
- Inserir a percepção do movimento do outro como uma idéia compositiva(pensamento/ação). – Foco visual em desdobramento.
- Repetir exercícios com imitação X contraponto.
- Estimular a prática da criação compositiva (criar pensando na perspectiva de quem está assistindo)

Material teórico apresentado

Exercícios propostos

Aquecimento individual prévio (nesse encontro, todos os exercícios e aquecimento foram feitos com acompanhamento musical – cd) .

1. Aquecimento individual prévio.
2. Dois a dois (abraçados de lado indo para frente) caminhadas com respiração conjunta – no mesmo instante os dois inspiram parados e expiram caminhando juntos no espaço.
3. Continuando o exercício anterior, uma pessoa manipula a outra durante a expiração de ambas. Há pausas de movimento durante a inspiração e as duas respiram no mesmo ritmo.
4. Mantendo a idéia do exercício anterior, os dois manipulam, ora um, ora outro.
5. Massagem nos olhos.
6. Individualmente - movimentos poderiam ser feitos de maneira que o foco visual estivesse

totalmente aberto olhando para todas as coisas ao mesmo tempo, de forma que o corpo pudesse fazer movimentos estimulados por todas as imagens.(ou, se o participante preferisse, fechar os olhos durante a experimentação e abrir no momento do “zoom”. Em determinado momento, há uma pausa e um “zoom” no olhar em algum objeto da sala. A partir desse “zoom”, os movimentos são criados a partir das idéias que esse objeto remete (forma física, textura, sensação, etc.)

7. Dois a dois - repete o exercício anterior, ora com olhos fechados fazendo movimentos, ora focando “zoom” apenas no outro (forma física do outro, sensações, etc) como estímulo para criação de movimentos.
8. Exercício de improvisação livre a partir do contraponto do movimento do outro – o inverso da imitação, o que seria o contraponto?
9. Um formato de cena é escolhido coletivamente pelos participantes, de maneira que eles decidam onde tem gente olhando a cena. A partir dessa escolha, com os recursos de imitação e contraponto uma cena é composta para a câmera.

Análise dos exercícios

1. Uma participante chegou primeiro e já começou a se aquecer.
2. A mediadora e a participante participou da respiração com caminhada.
3. No terceiro exercício, chegou a outra participante e ambos fizeram o exercício de manipulação.
4. Nesse exercício, alternando a manipulação de um e outro, estratégias para manipular foram criadas. A manipulação que até o momento era feita a través de toque, começou a ser feita por sopros ou gestos que eram entendidos como manipulação, porém sem perder a respiração conjunta. Uma frase foi dita por uma das participantes: “Resolvemos o tempo da distância sem tocar para perceber a respiração do outro.”. Apareceu uma tensão nos olhos de uma participante e ao mesmo tempo, a regra para movimentos tomou uma atmosfera de brincadeira, de jogo.
5. Na massagem, parte de dentro e de fora foram massageadas.
6. O foco parado, diz uma das participantes, traz uma sensação geométrica das coisas, o que vem primeiro é a estrutura física das coisas. Já a outra falou que a sensação também: “olhei para o ventilador e parecia que o vento me empurrava”. As participantes tinham pouco tempo de pausa de modo que era mais fácil perceber o que o corpo delas faziam que o que elas olhavam. Apresentaram pensamentos de dúvidas durante a execução do exercício: “Será que eu estou olhando tudo mesmo? Será que todas as coisas estão me influenciando ou eu estou apenas fazendo movimentos que faço normalmente?”
7. Nesse momento, fecharam os olhos e o zoom para o outro foi feito de olhos abertos – aqui estavam exercitando imitação. Uma frase aparece aqui que tem a ver com a percepção do que o outro faz enquanto uma idéia perceptiva: “Eu olhei pra você enquanto eu dançava e me veio uma idéia de você – uma imagem” e, “olhei para seu quadril e vi uma anca cheia de flores”.
8. No contraponto, vários elementos foram tomados como ponto de referência para serem contraponto (espaço, tempo, forma, qualidade do movimento do outro. Ficaram bastante tempo improvisando livremente. 3:30 min.
9. Escolheram um quadrado no meio da sala com a frente para uma das paredes da sala, e, inventaram a regra de ser apenas em nível baixo. Muito proveitoso, as participantes ficaram em sintonia todo o tempo. Apesar de muitas vezes o contraponto não aparecer, a imitação e outras idéias a partir da observação do outro foram desenvolvidas numa cena de 5min.

Observações finais/ necessidades para o próximo encontro

Observações das participantes:

- Sentiram diferença no exercício onde a preocupação era compositiva.
- Expressões utilizadas durante o encontro: no exercício 4 - “Resolvemos o tempo da distância sem

tocar para perceber a respiração do outro.”; no exercício 6 - “olhei para o ventilador e parecia que o vento me empurrava”, “Será que eu estou olhando tudo mesmo? Será que todas as coisas estão me influenciando ou eu estou apenas fazendo movimentos que faço normalmente?”; no exercício 7 - “Eu olhei pra você enquanto eu dançava e me veio uma idéia de você – uma imagem”, “olhei para seu quadril e vi uma anca cheia de flores”.

Observações da mediadora:

- O experimento com música estimula melhor o que elas estão pesquisando – a música é inclusa nas intenções de movimento também.
- As participantes brincaram muito uma com a outra (entrosamento no segundo encontro juntas).
- A cena de composição funciona muito com o estímulo de escolher onde as pessoas(público) estão olhando.
- Faltou trabalhar com pergunta e resposta entre os movimentos.
- O contraponto aparece como um elemento importante para composição e garante uma conexão, no que concerne a atenção no que o outro está fazendo para contrapor.
- Sinais de estabelecimento de proximidade criativa (convivência e reconhecimento do outro).

Para o próximo encontro:

- Utilizar texto sobre conectividade – pensando no pensamento/ação – uma das participantes já levou para ler;
- Continuar trabalhando com música;
- Incluir exercícios de velocidade;
- Introduzir foco auditivo;
- Repetir pergunta e resposta com movimentos;
- Discutir texto de Lenira Rengel;
- Assistir filmagens anteriores;
- Definir local da primeira cena externa.

Denominação do material coletado

Zoom (foco visual quando direcionado para uma coisa só); *contraponto* de movimento na *composição*; a ação como idéias para composição; direcionamento da criação para um *espaço de cena*; *imagem visual* como estímulo de idéias/movimento.

EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS

CONECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA

Data - 08/05/2009

Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 03.

Número do encontro – 8

Participantes

1. Bárbara Santos
2. Duto Santana
3. Fernanda Raquel
4. M^a Fernanda
1. Rita Aquino

Recursos técnicos utilizados para registro

Câmera filmadora, caderno.
<p>Objetivos do encontro</p> <ul style="list-style-type: none"> • Introduzir exercícios relacionados à atenção na improvisação. • Experimentar a mudança de proposição na própria ação da improvisação, tentando gerar uma continuidade nas idéias novas que possam surgir no decorrer do experimento. • Discutir sobre tipos de conectividade e das três ações (imitação, contraponto e novidade) a partir da organização provisória de um diagrama demonstrado pela mediadora.
<p>Material teórico apresentado</p> <p>Diagrama provisório sistematizando os tipos de conectividade e ações (imitação, contraponto e novidade) sugeridas como modos de análise da conectividade na improvisação.</p>
<p>Exercícios propostos</p> <p>Aquecimento individual prévio com música.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aquecimento individual prévio. 2. Todos na disposição de um círculo pessoas trocam de lugar no círculo falando o nome da pessoa que deseja ocupar o lugar. Variações acontecem quando as pessoas não permanecem paradas no círculo, e, transitam pela sala mencionando os nomes e se aproximando da pessoa que falou o nome. 3. Em círculo, palmas são realizadas por um de cada vez direcionada para outra pessoa no círculo. Variações acontecem cruzando o círculo e, em desdobramento da atividade, os participantes começam a caminhar e passar movimentos, ao invés de palmas, direcionados para outra pessoa. 4. Esses movimentos começam a se desenvolver, dependendo do desejo de cada participante, em sequências maiores e outras idéias de movimentos que surgem. 5. Não há mais proposições verbalizadas desde o começo da atividade 1 e, o grupo propõe outras idéias sem perder a conectividade. Introduzem o contato e isolamentos de cenas entre eles até o final do experimento. 6. O Diagrama provisório sobre tipos de conectividade e as três ações sugeridas na pesquisa (imitação, contraponto e novidade)..
<p>Análise dos exercícios</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aquecimento individual com música. 2. Sem explicações prévias sobre a regra, a segunda atividade foi iniciada. O grupo respondeu de forma produtiva. Uma das participantes chegou no meio dessa atividade e, conseguiu se inserir de forma produtiva também. 3. Sem explicações verbais, uma palma foi disparada pela mediadora e em seguida todos começam a desenvolver a atividade. No desdobramento com movimentos e deslocamento as regras eram reinventadas no meio da atividade de maneira que os participantes poderiam se apropriar daquilo que estavam fazendo no momento. 4. Algumas sequências de movimentos, e não mais apenas movimentos isolados, foram emergindo durante essa atividade de maneira que imitações de variados tipos começam a aparecer no experimento sem indicações prévias. Novidades foram lançadas estabelecendo uma organização no espaço onde quem propunha estava em evidência. 5. Ocorrem contatos isolados com duplas e grupos. A conectividade em contato seleciona algumas duplas, enquanto que as outras pessoas do grupo passam a exercer uma postura de observador em cena.

6. Houve uma discussão a cerca do entendimento de estado do corpo quando a mediadora explicou sobre uma das possibilidades das três ações estarem na possibilidade de ocorrência a partir do estado corporal em que o outro pode estar sugerindo enquanto cena.

Observações finais/ necessidades para o próximo encontro

Observações dos participantes:

- Entenderam o experimento como uma experiência de simulação de cena numa configuração mais longa que os outros experimentos.
- Sentiram que o grupo atingiu um grau de conectividade em que todos estavam inseridos numa nova idéia ou numa nova proposta que o grupo lançava.
- Não houve colocações verbais no meio do experimento.
- Tiveram dificuldade de entender o quê estava sendo chamado de estados do corpo no diagrama.

Observações da mediadora:

- Nesse encontro o grupo começa a se configurar como encontro de experimentação e perde o formato de aula que tinha no início (os participantes começam a se apropriar mais desse espaço).
- Os tipos de conectividade e as três ações emergem sem grandes interferências de condução no grupo. A partir da conectividade, cenas são criadas e propostas de maneira intrínseca.
- A explicação com diagrama confirma um reconhecimento dos participantes das atividades do experimento estarem implicadas nos conceitos e termos teóricos que estão sendo estudados. O exercício de explicar o que está sendo estudado de forma provisória aparece como uma forma de compartilhamento com os participantes que em contrapartida contribuem para novas discussões a partir de seus entendimentos e vivências no grupo de experimento.

Para o próximo encontro:

- Continuar trabalhando numa configuração de experimentações para cena.
- Repetir exercícios relacionados à atenção direcionados à conectividade;
- Levar algum material escrito sobre estados corporais para ser discutido.
- Introduzir atividades específicas das três ações ligadas ao corpo.
- Introduzir tempo de cena para improvisação (definir algum tempo de relógio para que uma cena seja desenvolvida, comentada e seja novamente proposta).
- Realizar o desdobramento das palmas com movimento na (imitação, contraponto e novidade);
- Combinar uma nova filmagem em espaços diferentes.

Denominação do material coletado

Estados de corpo (necessidade de definição nesse contexto da conectividade; metodologia de experimentação – que se difere de um procedimento de aulas de dança; ocorrência de uma organização de cena por conta de atividades conectivas; compartilhamento e apropriação de propostas conectivas pelos participantes.

EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS	
<i>CONECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA</i>	
Data - 15/05/2009	Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 03.
Número do encontro – 9	
Participantes	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Bárbara Santos 2. Duto Santana 3. Fernanda Raquel 4. M^a Fernanda 5. Rita Aquino 6. Janaína Santos 	
Recursos técnicos utilizados para registro	
Câmera filmadora, caderno.	
Objetivos do encontro	
<ul style="list-style-type: none"> • Introduzir exercícios relacionados à atenção em improvisação. • Gerar a conectividade a partir do toque. • Experimentar a mudança de proposição na própria ação da improvisação, tentando gerar uma continuidade nas idéias novas que possam surgir no decorrer do experimento. • Experimentar espaços para improvisado a partir da conectividade fora da sala de ensaio. 	
Material teórico apresentado	
Exercícios propostos	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Aquecimento individual prévio. 2. Todos na disposição de um círculo, todos com mãos dadas, começam a dar e receber massagem que vai para punhos, costa, pernas, pés, quando todos enrolam a coluna para tocar os pés dos outros. 3. O exercício de trocar de lugar na roda acontece com nome e toque. Sofre variações de outros exercícios realizados em outros encontros. <ol style="list-style-type: none"> 1. Em círculo, toques são realizados por um de cada vez direcionados para outra pessoa no círculo. Variações acontecem cruzando o círculo e, em desdobramento da atividade, os participantes começam a caminhar e passar movimentos, ao invés de palmas, direcionados para outra pessoa. 2. Esses movimentos começam a se desenvolver, dependendo do desejo de cada participante, em seqüências maiores e outras idéias de movimentos que surgem. 3. É proposto sair da sala de aula invadindo o espaço da escola nos corredores e escadas transformando numa grande cena. 4. Há uma conversa no final para falar sobre como as relações aconteceram no decorrer do experimento. 	
Análise dos exercícios	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Aquecimento individual com música. 2. Sem explicações prévias sobre a regra, a segunda atividade foi iniciada. O grupo respondeu de 	

<p>forma produtiva.</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Os nomes eram pronunciados com variações na intensidade dos toques. 4. A partir dessa atividade, o grupo começa a improvisar numa grande cena. 5. Pequenos pares se organizam em contato físico e improvisam sem proposição verbal da mediadora. 6. Na saída da sala, todos experimentam outros contextos espaciais com público (alunos e professores da escola) que passam ou assistem a cena. A improvisação acontece de forma itinerante, produzindo vários tipos de contato físico e estados do corpo diferenciados. 7. Na discussão houve uma conversa sobre espera e saída de cena, mesmo quando essa saída compõe a cena.
<p>Observações finais/ necessidades para o próximo encontro</p> <p>Observações dos participantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Experimentaram diferentes estados corporais na presença de um público e formaram núcleos de cena diferenciados no decorrer do experimento. • Não houve colocações verbais no meio do experimento. • Tiveram dificuldade de proceder com relação à estradas e saídas no desenrolar das cenas. • O contato foi se configurando no experimento sem proposições verbais. <p>Observações da mediadora:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Nesse encontro, o grupo experiência estar fora da sala de ensaio em espaços diversos da escola criando várias situações cênicas e as pessoas da escola se configuraram como público. • A partir desse encontro, se configura uma curiosidade de entender como o corpo pode estar dentro e fora da cena ao mesmo tempo, de maneira que, a percepção desse corpo esteja interessado na composição através da conectividade. • O grupo precisa estar em contato com várias outras experiências de cena pensando no espaço-tempo (início e finalização cênica). <p>Para o próximo encontro:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Continuar trabalhando numa configuração de experimentações para cena. • Repetir exercícios relacionados à atenção direcionados à conectividade; • Filmar tempos distintos de composição, utilizando materiais dos outros experimentos. •
<p>Denominação do material coletado</p> <p><i>Contato X tempo de sair e entrar em cena. Conectividade entre cenas improvisadas; percepção do estado do outro em cena.</i></p>
<p>EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS</p>
<p><i>CONNECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA</i></p>
<p>Data - 15/05/2009 Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 03.</p>

Número do encontro – 9
<p>Participantes</p> <ul style="list-style-type: none"> 7. Bárbara Santos 8. Duto Santana 9. Fernanda Raquel 10. M^a Fernanda 11. Rita Aquino 12. Janaína Santos
<p>Recursos técnicos utilizados para registro Câmera filmadora, caderno.</p>
<p>Objetivos do encontro</p> <ul style="list-style-type: none"> • Introduzir exercícios relacionados à atenção em improvisação. • Gerar a conectividade a partir do toque. • Experimentar a mudança de proposição na própria ação da improvisação, tentando gerar uma continuidade nas idéias novas que possam surgir no decorrer do experimento. • Experimentar espaços para improvisado a partir da conectividade fora da sala de ensaio.
<p>Material teórico apresentado</p>
<p>Exercícios propostos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aquecimento individual prévio. 2. Todos na disposição de um círculo, todos com mãos dadas, começam a dar e receber massagem que vai para punhos, costa, pernas, pés, quando todos enrolam a coluna para tocar os pés dos outros. 3. O exercício de trocar de lugar na roda acontece com nome e toque. Sofre variações de outros exercícios realizados em outros encontros. 5. Em círculo, toques são realizados por um de cada vez direcionados para outra pessoa no círculo. Variações acontecem cruzando o círculo e, em desdobramento da atividade, os participantes começam a caminhar e passar movimentos, ao invés de palmas, direcionados para outra pessoa. 6. Esses movimentos começam a se desenvolver, dependendo do desejo de cada participante, em seqüências maiores e outras idéias de movimentos que surgem. 7. É proposto sair da sala de aula invadindo o espaço da escola nos corredores e escadas transformando numa grande cena. 8. Há uma conversa no final para falar sobre como as relações aconteceram no decorrer do experimento.
<p>Análise dos exercícios</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Aquecimento individual com música. 8. Sem explicações prévias sobre a regra, a segunda atividade foi iniciada. O grupo respondeu de forma produtiva. 9. Os nomes eram pronunciados com variações na intensidade dos toques. 10. A partir dessa atividade, o grupo começa a improvisar numa grande cena. 11. Pequenos pares se organizam em contato físico e improvisam sem proposição verbal da

mediadora.

12. Na saída da sala, todos experimentam outros contextos espaciais com público (alunos e professores da escola) que passam ou assistem a cena. A improvisação acontece de forma itinerante, produzindo vários tipos de contato físico e estados do corpo diferenciados.
8. Na discussão houve uma conversa sobre espera e saída de cena, mesmo quando essa saída compõe a cena.

Observações finais/ necessidades para o próximo encontro

Observações dos participantes:

- Experimentaram diferentes estados corporais na presença de um público e formaram núcleos de cena diferenciados no decorrer do experimento.
- Não houve colocações verbais no meio do experimento.
- Tiveram dificuldade de proceder com relação à estradas e saídas no desenrolar das cenas.
- O contato foi se configurando no experimento sem proposições verbais.

Observações da mediadora:

- Nesse encontro, o grupo experiência estar fora da sala de ensaio em espaços diversos da escola criando várias situações cênicas e as pessoas da escola se configuraram como público.
- A partir desse encontro, se configura uma curiosidade de entender como o corpo pode estar dentro e fora da cena ao mesmo tempo, de maneira que, a percepção desse corpo esteja interessado na composição através da conectividade.
- O grupo precisa estar em contato com várias outras experiências de cena pensando no espaço-tempo (início e finalização cênica).

Para o próximo encontro:

- Continuar trabalhando numa configuração de experimentações para cena.
- Repetir exercícios relacionados à atenção direcionados à conectividade;
- Filmar tempos distintos de composição, utilizando materiais dos outros experimentos.
-

Denominação do material coletado

Contato X tempo de sair e entrar em cena. Conectividade entre cenas improvisadas; percepção do estado do outro em cena.

EXPERIMENTOS INVESTIGATIVOS	
<i>CONNECTIVIDADE E OS PROCEDIMENTOS DO DANÇARINO NA CENA</i>	
Data - 31/07/2009	Local - Escola de Dança da Funceb. Sala 03.
Número do encontro – 13	
Participantes	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Bárbara Santos 2. Duto Santana 3. M^a Fernanda Azevedo 4. Janafna Santos 5. Rita Aquino 	
Recursos técnicos utilizados para registro	
<p>Câmera filmadora. Caderno de anotações.</p>	
Objetivos do encontro	
<ul style="list-style-type: none"> • Estimular a investigação com a percepção visual e auditiva na conectividade. 	
Material teórico apresentado	
Exercícios propostos	
<ol style="list-style-type: none"> 1 – Exercício de tampar o ouvido com o dedo indicador de diversas formas, observando o tipo de som que é possível produzir com essa ação. 2 – Exercício de fazer vários movimentos pelo espaço tampando e destampando os ouvidos. 3 – Exercício de tampar o ouvido direito e o olho direito, fazendo movimentos nessa mesma direção (giros para a direita, andar para a direita, saltar para a direita, etc.). Repete para o outro lado. 4 – Alterna tampando o ouvido direito e fechando o olho esquerdo, fazendo movimentos diversos observando o que produz de estímulo para improvisar. 5 - Todos tampam os ouvidos com algodão e ficam em círculo, olhando fixamente no intervalo do círculo entre uma pessoa e outra, deixando a visão periférica ativada tentando imitar os movimentos das pessoas do círculo. No decorrer do exercício, o círculo pode se desfazer de forma que todos se deslocam pelo espaço. 6 - No meio desse exercício, todos fecham os olhos e continuam improvisando pelo espaço com olhos e ouvidos tampados. 7 – Cada participante é conduzido para uma janela da sala pela mediadora, sem abrir os olhos e sem destampar os ouvidos. 8 - Cada participante é conduzido para o meio da sala, sem abrir os olhos e sem destampar os ouvidos e ficam de pé encostados uns nos outros. Todos começam a se movimentar pelo toque. 9 – A mediadora retira o algodão do ouvido de todos os participantes. 10 – Discussão final sobre sensações individuais dos participantes. 	
Análise dos exercícios	
<ol style="list-style-type: none"> 1 – Todos experimentam andando pela sala. 2 – Esse exercício estimula uma criação rítmica a partir do que é possível ouvir ou não durante os movimentos realizados. 3 – Nesse exercício, uma das participantes comenta que “parece que o lado do rosto cresceu”. 4 – Alguns movimentos recorrentes aparecem como estratégias diferentes para tampar os ouvidos. Algumas pessoas começam a tampar os ouvidos com os braços esticados acima da cabeça, outras com o 	

chão, outras fazem movimentos depois de ficarem um determinado tempo com os ouvidos tampados.

5 – A visão periférica em grupo com ouvidos tampados provocou uma série de reações conectivas de maneira que os movimentos eram sempre co-criados, ou seja, não era possível perceber ‘quem’ exatamente começava a fazer determinada movimentação. O círculo foi desfeito e o ritmo de improvisação começou a acelerar.

6 – Quando foi pedido para fechar os olhos, todos continuaram a improvisar e, uma das participantes no final do encontro observou que “Naquele momento, eu não queria parar. Estava sentindo algo muito bom com a visão periférica em grupo”.

7 – Cada um reagiu de uma forma: alguns com movimentos na janela, outros parados e concentrados no que conseguia ouvir, outros inquietos saindo e voltando pra a janela.

8 – Quando ficaram encostados em grupo começaram a se movimentar bem lentamente, até que faziam variados movimentos através do contato em ritmos diferentes.

9 – Quando o algodão foi retirado dos ouvidos dos participantes, a maioria abriu os olhos e sentou observando todo o espaço. Ficaram dois participantes de olhos fechados continuando a improvisação. Na tentativa de interromper, uma outra participante bateu no chão com um sapato, então a dupla começou a criar a partir desse estímulo e, todos os outros participantes começaram a bater no chão e a dupla continuou respondendo improvisando. Até que todos começaram a conversar e, a dupla abriu os olhos e finalizou o exercício. Eles perguntaram “Estavam todos parados, enquanto a gente improvisava?”

10 – Conversa final sobre a sensação de cada pessoa. Alguns participantes tinham dúvida sobre o que poderiam fazer durante o experimento e, a partir dessa dúvida, se configurou uma conversa sobre autonomia no grupo e quais eram as questões pessoais de cada participante nesse espaço. Foi combinado que a partir de agora, as pessoas começam a investir nos interesses pessoais que estão ligados à conectividade.

Observações finais / necessidades para o próximo encontro

Observações dos participantes:

- Comentário no exercício 3 – “parece que um lado do rosto cresceu”;
- Comentário em relação ao exercício 5 - “Naquele momento, eu não queria parar. Estava sentindo algo muito bom com a visão periférica em grupo”.

Observações da mediadora:

- Realizar esse experimento com o grupo foi muito diferente de experimentar exercícios com apenas uma pessoa. Algumas idéias para cena surgiram nesse experimento a partir da improvisação do grupo.
- O relato dos participantes repetiram observações sobre o estímulo dos sentidos como um fator que altera a noção de espaço e atenção no corpo que dança.
- Uma dupla de participantes criou um jeito de relação em dupla que tem sido recorrente nos encontros. Esse dado levou a mediadora a pensar sobre padrões de conectividade que podem emergir dessas práticas de improviso entre as mesmas pessoas. Essa idéia parece confirmar a hipótese acerca da função seletiva da conectividade para uma coerência cênica, pois essa recorrência parece ter sido selecionada entre a dupla no decorrer dos experimentos e, se configurou como material para cena de improviso.
- Um dos comentários de uma das participantes, durante a conversa final do encontro, foi sobre “como interromper ou interferir num acontecimento cênico, onde os dançarinos estão de olhos fechados? Como criar outras estratégias que não são visuais?”. Dessa maneira, o grupo está sendo instigado a resolver continuidade ou interferências de cena a partir de outros sentidos e, não apenas, através do sentido da visão.
- Com olhos fechados e ouvidos tampados, os participantes aguçaram o sentido do tato de uma maneira mais intensa.
- No final do encontro, assuntos sobre autonomia entre os participantes foram discutidos. A mediadora lançou uma pergunta sobre qual o interesse de cada participante do grupo e como esse interesse poderia ser potencializado nesses encontros. Uma das participantes comentou que não queria parar em determinado momento e a mediadora perguntou porque ela não poderia

parar. Assim, os participantes saíram pensativos do encontro tentando formular idéias sobre suas próprias pesquisas e questionamentos que têm a ver com a conectividade.

- Foi marcado um encontro para formatação de estrutura cênica improvisada para apresentação no Palco Alternativo (evento de dança que acontece na cidade) final do mês.

Para o próximo encontro:

- Trabalhar novamente com a memória da experiência visual e auditiva realizada nos dois últimos encontros.
- Trabalhar com idéias para estrutura de cena improvisada.
- Instigar uma das participantes interessadas em regra para conectividade para a criação dessas regras no grupo.
- Trabalhar com limite de tempo. (tempo mínimo X tempo máximo).
- Talvez, exercício do padrão de movimentos ou ação de cada um ou padrão de relação.
- Marcar cena 28/08 no Palco Alternativo.

Denominação do material coletado

- Precariedade dos sentidos como uma maneira de estímulo à ampliação da percepção.
- Visão periférica em grupo como fronteira borrada de imitação (Conectividade estimulada em grupo).
- Autonomia no processo de experimentação X autonomia nas proposições de conexão entre as pessoas do grupo (interesses individuais)
- Conectividade e a emergência de estrutura de cenas.
- Padrões de conectividade que podem emergir num grupo de improvisadores com encontros continuados.

RELATÓRIOS FINAIS DE ALGUNS INTEGRANTES DO RADAR I

RELATÓRIO DOS EXPERIMENTOS DO GRUPO RADAR I

Por Bárbara Santos

Desde abril deste ano a convite de Líria Morais, passei a integrar o grupo RADAR I coordenado por ela que experimenta/ pesquisa a conectividade dos dançarinos em cena improvisada, tema este que é o objeto de estudo no seu mestrado no PPGDança. Com o objetivo de testar, averiguar, deflagrar, confirmar, propor, tecer, entender, relacionar o que é e como funciona a conectividade entre dançarino e os objetos, cenário, luz, elementos e principalmente, entre outros dançarinos em cena improvisada (“improvisação instantânea”) que este estudo/experimento se insere. Percebi que mesmo sem compreender muito bem o recorte que seria feito (eu não tinha esta clareza no início, mas entendia que tinha a ver com ‘escuta’ e improvisação) eu me dispus a participar, pois me sinto muito à vontade em trabalhar em processos que tenham como método de investigação a improvisação. Concomitante ao início destes laboratórios que acontecem 1x por semana na escola de dança da Funceb, comecei a ministrar aulas de pilates solo duas vezes na semana. Num desses dias (6ª) após o Radar, nós emendávamos com a aula de pilates (Líria e mais três: Duto Santana, Rita Aquino e Mª Fernanda). Nós terminamos fazendo uma espécie de permuta: eu no Radar, Líria e os outros dançarinos no pilates.

Para mim estes encontros semanais eram fundamentais para me sentir dançando, produzindo, pesquisando meu próprio corpo e o jeito de me relacionar com o outro, me dispondo para o olhar da pesquisa, mas também para me tirar da inércia criativa. Mesmo nas semanas mais exaustivas, mesmo quando o cansaço parecia me paralisar, esses encontros eram reanimadores.

Ao mesmo tempo em que os estudos e achados de Líria iam sendo construídos à medida que íamos fazendo e experimentando, ela sempre me pareceu ter uma coerência e uma ‘trilha clara apesar da dor’. Intuitiva, sensível e receptiva parecia estar sempre atenta com uma câmera, com cadernos de registros dos achados, das hipóteses e dos nossos depoimentos e das nossas impressões. E assim fomos criando uma rede de achados e comunicação que muitas vezes prescindia qualquer indicação de procedimento para a condução da nossa dança improvisada. Imitação, contraponto, novidade, talvez seja partir da visão periférica, seja pela ausência de luz ou som, seja pela delimitação do espaço físico ou pelo alargamento deste com a mudança de ambiente: o desafio era como se contaminar pelo outro sem perder a conexão. Percebemos tendências e padrões de movimentos recorrentes e nos imbuímos de nos contagiar pelo que nos faltava ou complementava.

Esta coisa de pesquisar a conectividade entre dançarinos em cena nos mantém ou nos deixa num estado de alerta quanto à nossa conexão para além deste recorte específico da dança: como desviarmos de algo ou alguém quando andamos nas ruas, quando devemos tomar a decisão de seguir em frente ou não, etc.

Foi neste ambiente de exploração e pesquisa e nesta troca de lugares (ora como co-pesquisadora pela condução de Líria ora como facilitadora para que cada um afinasse seu instrumento a partir do pilates) que me senti nutrida para gerar uma proposta de estudo que foi aprovada na seleção 2010 do mestrado em dança do PPGDança.

Participar de processos com este nos coloca como co-pesquisadores e nos mobiliza a traçar uma trajetória própria com bons exemplos para se espelhar: ter dúvidas, clarezas, incertezas, vontade, perguntas, humildade, deixar falar, deixar ouvir, deixar calar. Radar trouxe tudo isso e já está deixando ao término deste ano muita saudade! Ao menos que consigamos colocar em prática um desejo verbalizado: vamos montar um grupo de pesquisa em improvisação????

Eu me lembro de um dia, que estava saindo do Elevador Lacerda, precisando andar rápido e a quantidade de pessoas bloqueava o caminho. Daí me saquei usando a estratégia de ativar a visão periférica para ter agilidade de encontrar espaços entre as pessoas e assim fazer o percurso o mais rápido possível considerando acelerações e desacelerações, nas relações com os obstáculos representados pelas pessoas. Logo que saí, quando me dei conta do que estava fazendo, remeti ao Laboratório, do qual eu estava participando.

No início, quando Líria trazia as tarefas, fiquei com o desejo que as tarefas tivessem uma evolução que também fosse pela percepção do que ocorria; e não, como estava sendo, por um comando centralizado na Líria como propositora. Foi então que começou a acontecer assim. Esse estado de alerta, que demanda estar olhando, escutando, sentindo (tato), para poder sacar o(s) outro(s) em movimento e presença é o desafio aguçado. É como se de uma imagem ou de um som gerado, eu tivesse a oportunidade de construir algo no meu corpo, no instante imediato. A questão é que era só uma oportunidade. Afinal, eu poderia ou não me afetar com os potenciais convites que no corpo do outro se configuravam. Esse aspecto da escolha era também forte porque a percepção era também sobre o que eu estava fazendo/movendo, e não só sobre o outro; afinal a dança, ou pelo menos, a prontidão para tal se dava o tempo todo. E isso inclusive foi uma dos achados no laboratório: o que era estar nesse estado de cena, ou de alerta, ou de presença, não sei bem definir, mas esse estado de prontidão, sem deixá-lo escapar. Ou seja, se deu vontade de beber água, vá ao bebedouro com esse estado; se deu vontade de ir no banheiro, a mesma coisa; se alguém bateu na porta da sala, atenda a pessoa nesse estado. Quer dizer, é claro que muitas coisas (talvez estados outros) estava coabitando, mas havia uma sensação que parecia clara, na percepção de mim mesmo, do que se estava ali, em prontidão e de quando não se estava. Isso, inclusive, era até um determinante de qualidade tanto do fluxo de emergências de materiais no dançar, quanto do próprio fluxo de movimento em suas qualidades motoras.

Eu sinto que havia duas situações diferentes nesse jogo de estar conectado com o outro – uma que parecia preponderante, que era uma especial de escaneamento do outro. Enquanto estava dançando estava olhando direta ou periféricamente o outro, para ir pegando um braço que subia, ou uma velocidade de mover, ou um jeito de se colocar no espaço. Nesse jeito, me parece que sempre construía um certo desenho da ação do outro pra depois incorporá-la ao meu dançar. Isso sobretudo acontecia quando a conexão era visual. Porém me lembro de um dia e que o exercício aconteceu de olhados fechados. E a relação com Bárbara foi praticamente tátil com algo de sonoro muito menor. Ali, eu me movia por mim mesmo, quer dizer, não dava pra ficar brincando com essas adições de movimento do outro ao meu, porque eu não tinha o movimento dela. Mas fui me colocando numa condição em que eu era uma espécie de base para, que estava em cima de mim. Mas não queria só representar um pedestal. Queria também ver que dança poderia sair daí, com essa condição. Então, em quarto apoios eu alternava possíveis apoios, liberando outros pra sair se movendo. Essa alternância ia criando as possibilidades de partes se moverem enquanto outras suportavam. Entretanto, ela também foi encontrando jeito de se mover em cima de mim, que não era só ser passada de um lugar a outro, em função das minhas alternâncias de apoio. Isso foi gerando uma condição de diálogo extremamente justa entre eu e ela, de maneira que inclusive perdemos a noção de conexão com o tempo externo a nós, na sala. E depois, escutando os colegas que viram, Segundo eles, estávamos proposições de movimento muito particulares, individuais, ainda que totalmente conectados.

O dia do diagnóstico, depois de nossa apresentação no Palco Alternativo, também foi uma marca. Primeiro para mim mesmo, que pude reconhecer, pelo vídeo gravado, essa coisa da dificuldade de escuta, né? Porque é estar percebendo o(s) outros(s), estar MUITO se percebendo e estar percebendo as cenas que estão sendo criadas, ainda que aos pacotes, porque eu estou fazendo parte dela. Então, o que eu percebi aquele dia, é que eu estava, na maior parte do tempo, tentando garantir um mover –se e um fazer/produzir as cenas. Pouco eu deixei o movimento ser produzido em mim e também a cena ser produzida, seja com os possíveis espaços de silenciamento das minhas ações, aquietando-me, seja pelos outros integrantes podendo, no contraste da cena, aparecerem mais, ou mesmo me movendo, só que num acordo mais de seguidor dos outros do que de propositor. É um desafio tenso!

Janhina Santos

Comecei a participar do grupo de pesquisa “RADAR 1” em abril de 2009, os encontros foram realizados as sextas-feiras na Escola de Dança da FUNCEB, como estudos para pesquisa do trabalho de Mestrado de Líria Moraes que tem como foco entender, pesquisar, descobrir experimentar como pode se estabelecer a conectividade entre dançarinos no momento da cena, trabalhando com a improvisação e estando também atento para o espaço, o público e tudo aquilo que possa fazer parte de uma cena uma interação, uma percepção de tudo que esta presente no momento.

No início comecei tentando entender como se daria esse processo, como chegaríamos a encontrar essa conectividade. Líria Moraes como mediadora da proposta também se encontrava na busca de respostas para suas perguntas, sempre atenta com anotando tudo, em seu caderno ou registrando em sua câmera e no seu próprio corpo, o tempo todo nessa condição de pesquisar, experimentar para entender com essa conectividade pode acontecer.

Eu, além de achar a idéia muito interessante e curiosa estava ali para aprender e experimentar e contribuir. Pois a cada encontro, Líria trazia proposta, posso dizer de atividades, exercícios (houp, contraponto, imitação e outros) trabalhando com a percepção a partir dos sentidos como a audição, a visão sempre trazendo sugestões de outros espaços para a prática, músicas. Como ela estava junto mergulhada na prática no fazer inteiramente dentro da sua própria pesquisa, da proposta, nos podíamos perceber suas dúvidas e tentar encontrar respostas juntos e quando chegava com idéias novas ao descobrir alguma resposta para suas dúvidas era maravilhoso. A cada exercício proposto uma idéia, um caminho na busca dessa relação de conectividade entre aquilo que pode estar em cena.

E a cada sexta-feira aos poucos eu ia percebendo que o grupo entrava em acordos de conexão, que não se sabe como vem mais quando acontece sentimos, sem medo de errar. E eu estava ali acreditando, por que para mim tornou-se um lugar especial onde podia mover (dançar) minhas experiências, e trocar com outras experiências, aprender e contribuir para algo que indiretamente assumi também como sendo meu.

Então esses encontros passaram a ser muito mais que encontros de pesquisa. Passaram a ser encontros de possibilidades de descobrir outras organizações para se dançar em grupo, com três dançarinos, com dois dançarinos com a possibilidade de conexão entre dançarinos e de constituir trabalhos de composição cênica a partir dessa idéia. Então começamos a sair da sala e ir para mundo mostrar como essa idéia era coerente e interessante, fizemos algumas apresentações que chamo de experimento/apresentado.

O primeiro experimento/apresentado foi no projeto Palco Alternativo com Bárbara, Duto, Fernanda, Rita, Líria e Janahina que para deixar todos seguros em estar levando estudo de sala para o palco, estabelecemos uma estrutura a partir de exercícios que já tínhamos experimentado em sala alguns que identificamos e acreditávamos que levavam a uma conectividade.

E depois o segundo experimento com Barbara, Janahina, Líria, Rita e Fernanda filmando, fomos para a Praça da Cruz Caída no Pelourinho, agora não tinha música, só o som da praça e desta vez não estabelecemos nenhuma estrutura, tentamos perceber o espaço e o outro. E isso modificava completamente esse processo de relação de conectividade com o outro e com espaço, o sol, o vento as pessoas que ali passavam que ali estavam, que para mim não podíamos ficar alheio a nada. E uma pergunta como estabelecer a conectividade num espaço tão amplo diferente da sala? Acredito que a resposta seja a percepção, a atenção, entender.

Um terceiro experimento/apresentação foi com Janahina e Líria no Centro Cultural de Plataforma no Dançação, onde dessa vez só tinha duas dançarinas e que já modificava a relação de conectividade e ainda colocamos dois vestidos como elemento novo na improvisação e utilizamos como base a estrutura da primeira vez, acredito que talvez por ser o mesmo espaço (palco italiano)foi uma experiência muito rica, como naquele momento foi tranquilo encontrar a conexão, creio que pelo fato de estarmos o dia inteiro juntas, acredito que isso contribuía para a proposta positivamente.

Um quarto foi um experimento na casa de Líria com Janahina, Bárbara, esse dia surgiu uma questão que já fazia parte de todos os encontros como você esta na cena à hora de entrar e de sair. Isto ficou mais forte por conta de um pequeno incidente que Líria que estava registrando a experimentação e ao passar a câmera para outra registrar, “esqueceu de se conectar”, “ligar a percepção” para a proposta do outro então um descuido de ambas as partes foi acertado no o queixo. Então, posso dizer que esse instante foi um ponto em que a conectividade se desfaz na improvisação.

O quinto experimento/apresentado foi com Bárbara, Líria e Janahina no Teatro Sesc Pelourinho, onde utilizamos o lugar da saída de emergência para realizar a apresentação que para mim foi muito significativo pela mudança de espaço (a saída de emergência do teatro), por não ter nenhuma estrutura para seguir apenas a idéia de estabelecer a conexão. E fica claro que a idéia da proposta do trabalho de Pesquisa de mestrado de Líria Moraes se responde e se afirma pela prática realizada com qualidade, responsabilidade e integridade. Também por que

conseguimos chegar ao um lugar em que independente das experiências em dança os corpos improvisam, dançam junto e criam cena ou várias cenas juntas, “instantânea” e “única” em tempo real.

Então a cada experimento/apresentado realizados fazíamos sempre uma reflexão sobre o resultado, discutíamos o que teria dado certo ou não e ficava mais evidente que era necessário acreditar na proposta, estar atento a tudo e trabalhar com a percepção de tudo, do outro, do que acontece das coisas que são sugeridas, de sugerir, e até parar quando necessário. E fica claro a necessários de encontros para um reconhecimento, uma percepção de tudo, pois estamos lidando o tempo todo com as relações, interações, percepção que também faz parte da prática de dança, e nessa proposta de conectividade a partir do que encontramos durante a pesquisa ficou claro que o movimento, a música, o espaço e o outro podem modificar essa relação de conectividade, mas ela não deixa de existir se temos atenção e reconhecemos como a essa conectividade começa e termina em você mesmo.

O melhor que experimentar estar em cena improvisando e a partir dessa idéia de conectividade dançar, mover, improvisar é de certo modo estar conectado com você mesmo, é ter prazer no que estar fazendo. E especialmente para mim o mais interessante foi perceber que essa conectividade também começa a acontecer pela necessidade de estar com Bárbara e Líria nos encontros para junto continuar a descobrir como se processa essa relação de conectividade.

RADAR 1

Tudo acontece em tempo real

Não se ensaia, há encontros

Perceber o outro, tudo

Muito parecido com a vida.

Se você perde a atenção passou...

Não dá pra voltar

Às vezes, até dá

Mais não será da mesma forma.

Janahina Santos

Por Rita Aquino

Atualizar a memória com certa distância do acontecimento é uma tarefa interessante. A experiência se reinventa nas palavras que passeiam no papel.

Tratando-se das sensações que foram construídas pela vivência do Radar 1, tenho boas recordações de pontos que me marcaram contundentemente. Alguns dizem respeito a questões de dança e da minha história de dança e do meu corpo. Outras dizem respeito a pontos específicos do trabalho proposto, questões sobre as quais as propostas de Líria efetivamente se baseavam. A mistura de uma coisa com a outra tem um sabor revirado mas ao mesmo tempo suave. Acho que esse sabor foi uma das coisas prazerosas do ano de 2009.

Acredito que a prática dos laboratórios me colocou em uma situação muito interessante em termos criativos com o meu corpo. Habitualmente, na minha história de movimento, fui construindo um modo de trabalho onde as coisas se davam de uma maneira em que as ocorrências se colocam de modo mais ou menos sucessivo. Isto não significa que as emergências ocorram ordenadamente, mas que tão logo ocorrem a forma como lido com elas é em certo sentido de ordenação.

No laboratório, a questão da conectividade parecia complexificar um pouco minhas operações lógicas. Principalmente à medida que o grupo foi amadurecendo em termos compositivos. Sim, pois durante um período inicial meu entendimento de composição em improvisação conectada estava na possibilidade dos corpos perceberem e reagirem aos estímulos circundantes no sentido de construir instantaneamente a tal ordenação. Não à toa minha função freqüentemente era a de escutar o outro e entrar em sua proposta, garantindo de imediato a identificação de uma organização compositiva de tipo simples, usual e reconhecível.

No princípio, acredito, não apenas eu, mas grande parte do grupo também operava desta maneira. Com o passar do tempo, as soluções das outras pessoas foram se sofisticando, e a coisa já não se estabelecia assim. As formas de dançar junto, em-com-junto, foram ganhando novas matizes. A experiência de vivenciar o amadurecimento do grupo atualizou entendimentos diferenciados sobre composição em dança, improvisada ou não. E isso pôs novos desafios ao meu corpo enquanto dançava.

Outra coisa que ressalto é que o fato da composição ir sendo construída durante o próprio fazer instaurou em meu corpo uma experiência de risco que há algum tempo não vivenciava. A falta de garantias implicava necessariamente numa cutucada em um ponto bem delicado: o da insegurança. O radar foi um espaço interessante de enfrentamento da minha própria auto-crítica, de revisão dos meus próprios padrões. Sim, pois foi através do fazer constante que pude ir deixando de me apoiar em alguns lugares seguros para me dispor a tentar outros nem tão seguros assim. O radar mexeu muito com a minha imagem corporal, e foi solicitando uma prontidão diferenciada. Não a prontidão para lançar mão do que eu já tenho a qualquer momento, mas a prontidão para entrar no vazio com a disposição de construir algo, mesmo sabendo que talvez nada seja construído.

Tem outro ponto que acho importante destacar. Uma vez dentro, uma vez enfrentando questões do/no corpo e a própria proposta de dançar não apenas junto, mas conectado, instaurava-se certo estado ficcional. Tudo parece ser cena, todos parecem comportar-se todo o tempo como que estando em cena. O que é dentro de cena e o que é fora de cena? Esse questionamento parece ter transbordado o radar e inundado outros espaços... O que é dentro e fora no trabalho artístico, nos espaços de formação, na relação com o outro? Quando me interessa entrar, quando me interessa sair, quando não é uma questão de interesse? Qual a minha responsabilidade com cada dentro e cada fora?

Talvez este tenha sido o ponto mais especial para mim. Tornava-se latente sempre que o laboratório experienciava o fazer cena, fazer com gente olhando – na Escola de Dança, na Praça da Cruz Caída, no Palco Alternativo... Fiquei triste no último dia do radar quando me dei conta que estava me ausentando em um momento muito importante, e talvez o mais provocador deles. Mas realmente foi um final de ano muito difícil, e era também necessário o exercício de dizer não. O problema talvez tenha sido a distribuição de sins e não... Mas o risco estava posto.

Para concluir, do primeiro dia de encontro a estas últimas linhas, ressalto o termo percepção como mais do que uma simples palavra-chave: foi o próprio caminho por onde se construía o caminhar. Uma percepção dos órgãos do sentido, do sistema músculo-esquelético, dos outros corpos habitando o tempo e o espaço e da estética que se construía a cada momento dançado. Uma percepção que produziu transformações em mim, reviradas e suaves, e por elas agradeço.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

Eu, Roberto Basílio Fialho, BRASILEIRO,
(nome) (nacionalidade)

SOLTEIRO, portador da Cédula de Identidade RG nº 0750934727
(estado civil)

CPF nº 85582980504, residente à Rua LADAMA DO ARCO Nº 219
APTº 304/B, nº 219, SALVADOR - BA
(cidade) (estado)

AUTORIZO o uso de minha imagem para serem utilizados exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por Liria de Araújo Morais, dançarina e professora de dança, brasileira, solteira, RG 5462925 – SSP/BA, CPF 920601705-59.

AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens a serem utilizados pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, de JANEIRO de 2010.

Roberto Basílio Fialho

Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

1. BARBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA, BRASILEIRA.
(nome) (nacionalidade)
SOLTEIRA, portador da Cédula de Identidade RG nº 3494570-93
(estado civil)
CPF nº 617.316.415-91, residente à Rua Lad. do PRATA,
APTO 502 / Nazaré, nº 4, SSA - BA.
(cidade) (estado)

AUTORIZO o uso de minha imagem para serem utilizados exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por Liria de Araújo Moraes, dançarina e professora de dança, brasileira, solteira, RG 5462925 – SSP/BA, CPF 920601705-59.

AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens a serem utilizados pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 28 de Janeiro de 2010

Paulane Clauis

Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

Eu, JANAHINA DOS SANTOS CAVALCANTE, BRASILEIRA,
(nome) (nacionalidade)
SOLTEIRA, portador da Cédula de Identidade RG nº 91002096106.
(estado civil)
CPF nº 713387133-53, residente à Rua JUAZEIRO, 68
CASA 02 RIO VERMELHA nº SALVADOR - BA,
(cidade) (estado)

AUTORIZO o uso de minha imagem para serem utilizados exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por Líria de Araújo Moraes, dançarina e professora de dança, brasileira, solteira, RG 5462925 – SSP/BA, CPF 920601705-59.

AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens a serem utilizados pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 28 de JANEIRO de 2010.

Janahina dos Santos Cavalcante
Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

Eu, EDUARDO AUGUSTO ROSA SANTANA, BRASILEIRO,
(nome) (nacionalidade)
portador da Cédula de Identidade RG nº 3672488,
(estado civil)
CPF nº 053.684.976-08 residente à Rua Conde de Silva
AP 1002, nº 61, SALVADOR - BA.
(cidade) (estado)

AUTORIZO o uso de minha imagem para serem utilizados exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por Liria de Araújo Moraes, dançarina e professora de dança, brasileira, solteira, RG 5462925 – SSP/BA, CPF 920601705-59.

AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens a serem utilizados pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 18 de Janeiro de 2010.

Eduardo Augusto Rosa Santana

Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA
ESCOLA DE DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

Eu, MARIA FERNANDA SILVA AZEVEDO, _____,
(nome) (nacionalidade)
_____, portador da Cédula de Identidade RG nº 0809676559
(estado civil)
CPF nº 79395953500, residente à Rua Rimão Macedo
879, nº 819, Salvador - BA.
(cidade) (estado)

AUTORIZO o uso de minha imagem para serem utilizados exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por Líria de Araújo Moraes, dançarina e professora de dança, brasileira, solteira, RG 5462925 – SSP/BA, CPF 920601705-59.

AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens a serem utilizados pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 10 de Janeiro de 2020.
M. Fernanda S. Azevedo