



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA



OS MOVIMENTOS PARA UM DEVIR IMPROVISADOR: NARRATIVAS SOBRE A  
VIVÊNCIA DE UMA DANÇARINA IMPROVISADORA

**Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em  
Performance Artística/ Dança**

Orientador: Prof. doutor Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares

**Júri:**

**Presidente:**

Doutora Maria Luísa da Silva Galvez Roubaud, professora  
auxiliar da Faculdade da Motricidade Humana, da  
Universidade de Lisboa;

**Vogais:**

Doutora Fernanda Eugénio Machado, diretora do AND\_Lab/  
Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, Portugal

**Lilian Carvalho Gil**

**2018**

## **AGRADECIMENTOS**

O trabalho de uma pesquisa, na verdade, é um trabalho de muitas mãos e não somente as que se debruçam sobre o trabalho, mas as que incentivam, apoiam e colaboram para que ele aconteça.

Gostaria de agradecer ao Colégio Militar de Juiz de Fora, em primeiro lugar, por apoiar e acreditar na importância do conhecimento e dos saberes, além de todos os meus colegas de trabalho da seção da SEF que viabilizaram a possibilidade das atividades durante a minha ausência. Somos ir e vir de vontades e relações de querereres; e isso é o que nos fortalece.

Agradeço também à Faculdade de Motricidade Humana, aos professores do mestrado Daniel Tércio, Ana Santos, Ana Macara, Luísa Roubaud e, em especial, à professora Maria João pela generosidade em iniciar esta jornada e conduzir a orientação, ajudando-me a ultrapassar a dificuldade nos pontos de dúvida e oferecendo caminhos para que eu encontrasse uma direção efetiva para o trabalho; e ao Gonçalo M. Tavares por aceitar finalizar o processo em direção a esta conclusão.

Em especial, destaco as mãos da amiga e profissional Anelise, que se propôs a ir além da formatação deste trabalho, compartilhando tempo, paciência e sabedoria para que eu pudesse seguir com o processo desta escrita.

Ao Daniel, que, com sabedoria pajelística, proporcionou-me firmeza e base para que eu seguisse adiante, além da paciência no período tão extenso deste processo.

Dentre os colegas de mestrado e amigos, destaco o meu grande amigo e inspirador intelectual Marco César, por ser o grande incentivador em todos os momentos de minha vida, além de iniciar o meu apreço pela Filosofia; à Rejane, por me ajudar com a arrumação das ideias e à Maria Helena, pessoa única e exemplo de mulher e cidadã, que com muito carinho socorreu-me, trazendo clareza e energia para prosseguir.

À minha família, cujo sentimento de amor e cumplicidade é potência de vida, em especial minha mãe Cida, por seu carinho e doçura, sempre me acalmando e aconchegando nos momentos difíceis; e minha querida irmã Cláudia, que além de incentivadora, é força vital em todo esse processo.

Por fim quero dedicar esta dissertação ao meu querido pai Walter, que além de ser o maior incentivador, vibrava intensamente com cada conquista. Infelizmente não está neste momento para comemorar junto a mim, mas com certeza a presença e vibração de sua força não me fizeram desistir. Está aqui ainda muito viva e pulsante nossa sintonia, com a alegria de vida e com a arte. Obrigada por tudo!

## Rios

Rios, quando ainda são rios,  
Conservam vegetação nas margens.  
Córregos são águas geralmente claras  
Que correm rasas entre as pedras.

Algumas vezes árvores chegam a cobrir um rio por inteiro:  
Suas copas vão tecendo um véu verde sobre as águas  
(em geral muito limpas) que correm.

As margens de um rio são plantas e terra molhada.  
Terra e água em convivência pacífica.  
Que não é lama, é terra e água,  
Em sua diferença.

O leito se sabe leito daquele fluxo líquido inserido no chão.  
Eu poderia chorar de coisas assim:  
Corre um rio de minha boca corre um rio de minhas mãos.  
Dos meus olhos corre um rio.

Na verdade sofro de excessos, que me dão certo vocabulário  
Como derramar, escorrer, atravessar.  
Tenho a impressão de que tudo vaza em sobras.  
Tenho dificuldade em caber.

Pra caber mais derramo por nada derramo sem motivo.  
Vou acalmar meu excesso pensei  
Ministrando doses diárias de barcos ancorados ao sol,  
Rodeados por pequenos pássaros em busca de restos de peixe.

Águas se lançando sobre as pedras e um vento que parece vivo,  
Como se tivesse a intenção de às vezes fazer agrados  
Em minha pele.

Meu rosto tem muita simpatia por ventos,  
Reconhece certos humores próprios a vento.  
Gosto de coisas que se movem.

Por isso aprecio rios e não sou tanto assim apegada a mares.  
E árvores.

Se bem que tenho enorme ternura por bois  
Fincados no pasto como palavras no papel.

Palavras são estacas fincadas ao chão.  
Pedras onde piso nessa imensa correnteza que atravesso.  
(Viviane Mosé)

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado pretende caracterizar as fases de meu percurso com a improvisação na dança ao longo de vinte anos de experiência com a dança. Seu fio condutor é minha história de vida, contada na primeira pessoa. Foi ele que serviu como ponto de partida para a exposição e a compreensão dos elementos e das possíveis implicações do corpo na improvisação.

Para o relato e a análise da prática de improvisação, recorreu-se à teoria de corpo em Spinoza, tal como lida por Deleuze e Guattari. Bem como a uma metodologia, baseada em documentos escritos e fotografados, que procede por reflexões indutivas e dedutivas próprias à análise qualitativa de conteúdo.

Sob o pano de fundo de um panorama da história da dança e dos movimentos culturais que influíram em sua formação no século XX, analisamos algumas vivências específicas de improvisação, como Contato Improvisação, Jam Session e Modo Operativo AND, priorizando a questão central da busca de um descondicionamento de padrões.

O resultado é um confronto entre as potencialidades da Dança Contemporânea e a busca de um modo de improvisação aberta às múltiplas relações entre ambiente, afectado e afectando. Ou, mais precisamente, um modo de agenciamento das potências do corpo capaz de torná-lo apto a manipular as interações em busca de bons encontros, trazendo alegria e liberdade.

**Palavras-Chave:** Improvisação. Dança. Corpo Devir. Ética de Espinosa. Liberdade. Filosofia. Potência. Subjetividade. Encontros. Afetos. AND\_Lab

## ABSTRACT

The research hereby presented intends to characterize the several stages my path with improvisation went through, along all the twenty years of my experience in dancing. Its threadline is my life story, told in first person. It served as a setting point for the exposition and the comprehension of the body's elements and all its possible implications to improvisation.

For the narrative and the analysis of improvisational practices, Spinoza's theory of the human body, as read by Deleuze and Guattari has proved useful. As well as a methodology based in written and photographed documents that proceeds by the inductive and deductive reasoning, akin to the qualitative analysis of content.

Against the background of a brief panorama of dance history and the cultural streams influential to its constitution during the twentieth century, we analyzed some particular experiences with improvisation, such as Contact Improvisation, Jam Sessions and MO\_AND, highlighting their most central issue: the search for a deconditioning of the body from dominant patterns.

The result is a confrontation between Contemporary Dance potentialities and the strive for an improvisational *modus* open to the multiple relations between environment, the one who affects and the affected. Or, more precisely, the agency of the body's potencies which may enable it to manipulate interactions in search for good encounters, providing freedom and joy.

**Keywords:** Improvisation. Dance. Body Becoming. Spinoza's Ethics. Freedom. Philosophy. Potency. Subjectivity. Encounters. Affections. AND\_Lab

# ÍNDICE GERAL

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>1 REVISÃO DA LITERATURA</b>	<b>12</b>
1.1 Localização espaço-temporal	13
1.2 As Múltiplas Abordagens da Improvisação	17
1.3 Reflexão sobre o Sistema Cultural	23
1.4 A Improvisação no Século XX: Os Movimentos da Contracultura	26
1.4.1 Contato Improvisação: uma dança orgânica. ....	32
1.4.2 <i>Jam Sessions</i> : um convite para dançar.....	35
1.4.3 Anna Halprin: por uma democracia do corpo. ....	37
1.4.4 Nova Dança e a Performance Art: campos de múltiplas expressões. ....	39
1.4.5 Práticas Somáticas ou Educação Somática: pedagogias para o conhecimento de si. ....	42
1.4.6 Improvisação como linguagem: conquista da liberdade – um ato político.....	44
<b>2 COMPREENDENDO O CORPO PELA “ÉTICA” DE SPINOZA</b>	<b>47</b>
2.1 O que pode o corpo?	47
2.2 Gêneros do Conhecimento: Caminhos para Liberdade	57
<b>3 NARRATIVA DE UMA IMPROVISADORA</b>	<b>62</b>
3.1. Movimento I: A Cia Cos' é?	62
3.1.1. Afetos da dança e potência em Improvisar.	62
3.1.2. Afirmções de um corpo em improviso	68
3.1.3. Contato Improvisação como Base	73
3.1.4. Presença e foco ampliados. ....	76
3.2. Movimento II: a Cia Voz do Corpo.....	80
3.2.1. A alegria é uma relação de potência com o mundo, segundo Spinoza ....	80
3.3. Movimento III: O encontro – MO_AND e CTR	90

3.3.1. O <i>frame</i> .....	93
3.3.2. A ideia .....	98
3.3.3. O tempo no jogo. ....	101
3.3.4. O encontro.....	104
3.3.5. Colocar-se em jogo. ....	106
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>115</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 2 – Performance art</i>	85
<i>Figura 2 – Realização de jams sessions</i>	88
<i>Figura 3 – Exemplificação de João Fiadeiro sobre o conceito do jogo</i>	92
<i>Figura 4 – Performance I am here de João Fiadeiro</i>	97
<i>Figura 5 – AND_Lab na escala maquete</i>	100
<i>Figura 6 – Ajustes temporais no AND_Lab</i>	102
<i>Figura 7 – AND_Lab, figuras do jogo frames meu e do gato</i>	105

## INTRODUÇÃO

O movimento-escrita desta narrativa propõe-se o desafio de conectar os fluxos das minhas vivências e sensações, mapeando um percurso que abarque minhas experiências de corpo na dança e os atravessamentos no encontro com a improvisação. Uma improvisação que, de acordo com a perspectiva de corpo em Spinoza, seria capaz de engendrar reflexões a respeito da potência dos desejos e dos afetos.

Quais seriam, em dança, os elementos ativadores das forças da improvisação? Quais suas decorrências?

O próximo passo foi então investigar a improvisação em uma pluralidade de ocorrências e levantar conceitos de um corpo-político que apontaria para uma filosofia em estado de devir – trata-se de um jogo de encontros, em meio à co-criação conceitual de uma filosofia do corpo na qual esse corpo se define pela capacidade de ser afetado. Tais afeições foram capazes de criar sentidos que iam em direção à busca das potências do corpo, na acepção de Spinoza.

Para fundamentar os objetivos propostos, procedemos a uma revisão da literatura, na qual se procurou enquadrar o tema e evidenciar o estado atual do conhecimento que o sustenta. Posteriormente, efetuamos a recolha de informações, com a narrativa pessoal e a experiência artística particular servindo como instrumento de investigação e de autoconhecimento.

No que se refere ao aspecto metodológico, esta dissertação é um estudo de caso baseado na estrutura adotada pela dissertação de Cândido (2012), de modo que o modelo para o capítulo que propriamente expõe a narrativa pode também ser encontrado nas dissertações de Brasil (2014), Busaid (2017) e Elias (2011). A narrativa, em si, procura caracterizar a experiência de uma dançarina no contexto da improvisação em dança. Ela confere destaque às relações encontradas por um corpo que improvisa em meio a um percurso de vivências. Um corpo que traça, pela composição, sentidos entre territórios, experiências e desejos.

Se o estudo em si esteve majoritariamente constituído por agenciamentos, sua parte analítica, diferentemente, utilizou a análise

metodologia qualitativa, que, segundo Candido, “é uma das técnicas de recolha e análise de dados utilizados na investigação qualitativa” (Cândido 2004). Podemos então considerar a narrativa neste trabalho, que é também minha experiência, o momento de especificação do estudo, pois “o conceito de narrativa diz respeito ao relato de eventos experienciados num contexto específico, organizado de acordo com uma sequência temporal e espacial” (Gomes citado por Cândido, 2012, p. 80).

Neste estudo, além de figurar como objeto de análise, represento simultaneamente o investigador: sou eu quem conto minha história de vida e, ao mesmo tempo, sou eu a participante no estudo. Assim, mais que compartilhar minhas histórias e princípios sobre a improvisação, proponho-me nesta escrita a situar, discutir e reinventar o território de quem improvisa. Isso é feito a partir da percepção de um improvisador em plena criação, experiência então levada a um segundo grau de reflexão por meio do entendimento de corpo segundo a filosofia de Spinoza, ambos os fatores contribuindo para se pensar um caminho para o corpo em liberdade.

Dentro da prática e dos estudos dos modos como uma improvisadora opera em dança, a especificidade desta pesquisa esteve em mapear os conceitos de corpo na ética de Spinoza e de outros autores, bem como em descrever a vivência artística com a improvisação, tanto no que se refere às relações que perpassam o corpo improvisador, quanto às conexões e proliferações de fato ocorridas.

Essa articulação improvisação/filosofia, enquanto processo, foi subdividida em cinco movimentos. Movimentos que se tornam escrita na elaboração:

- (i) Movimento I: A Cia Cos' é? A Dança Contemporânea como Afirmação;
- (ii) Movimento II: Cia Voz do Corpo e a Improvisação como Linguagem;
- (iii) Movimento III: O encontro – MO\_AND e Composição em Tempo Real.

Delinear os diferentes modos e jogos que ocorreram durante meu percurso foi importante para que eu pudesse, nos encontros, operar variações no tocante ao que pode o corpo em sua potência e assim descobrir possíveis caminhos nos diferentes modos e jogos de improvisar capazes de aproximar o pensamento da liberdade, tal como está concebida pela “Ética” espinosiana. Subjacente a essa abordagem encontra-se a ideia de que, além de refletirem a potência de um corpo improvisador em devir, esses modos podem conduzir a uma dinâmica de conhecimento do corpo, algo que em última instância seria o fundamento de uma vida livre.

# 1 REVISÃO DA LITERATURA

Discorrer sobre a improvisação em dança nos parece, atualmente, ser de certa maneira um pouco pretensioso, afinal implica lidar com múltiplas perspectivas quanto ao tema. No que toca à improvisação, são numerosos tanto os conceitos e narrativas quanto as formas e percepções práticas. Graças à natureza ubíqua, mutável e permanentemente dinâmica do campo da dança, os termos do discurso se desdobram em diversas e variadas proposições, o que torna o assunto delicado e ao mesmo tempo instigante. Com efeito, os ensinamentos que se entrecruzam na atualidade e no passado permitem aos dançarinos e improvisadores do presente compreender, apurar e aprofundar suas múltiplas forças.

Em meio a tantas possibilidades, queremos aqui na verdade pensar segundo um só foco: a improvisação em dança enquanto uma via do desejo. Assim, por meio da investigação, procuramos desenvolver e mobilizar conceitos que pudessem destacar alguns aspectos das relações que se estabelecem nesse corpo, inserido no espaço-tempo, então assinalar como um pensamento pode entender a diferença, buscando a variação em vez da constância, já que a linguagem da improvisação arrasta consigo toda uma virtualidade, não de formas, mas sim de forças.

As improvisações que são visadas por este trabalho são arte em movimento e em tempo real, articulando e engendrando movimentos, memórias, sensações e afirmando sua essência. Os artistas improvisadores corporificam conceitos que expressam a liberdade, que afirmam sua diferença e conduzem sua natureza ao máximo de potência; eles criam a partir de suas problematizações e desejos, que são externalizados pelo processo criativo e pela própria obra. Mas a arte também está ligada às relações de forças de um campo social, perpassado por relações de poder que não podem ser desconsideradas. Na verdade, tudo faz parte de um mesmo campo onde se dão complexas relações. A arte, por si só, é um movimento ao qual a natureza é intrínseca, o que, por si só, implica resistência e complexidade.

## 1.1 Localização espaço-temporal

Para que se possa refletir sobre compostos de sensações e processos observados em suas práxis, as nuances da história do corpo na dança são balizas fundamentais. Tendo isso em mente, partimos das teorias desenvolvimentistas, que visavam estabelecer uma relação entre as emoções e a expressão gestual. Teorias que surgiram de um pensamento contra o dualismo cartesiano da ginástica do século XIX, bem como do questionamento do lugar do sujeito.

Alguns nomes importantes e pioneiros nesta linha foram François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze e Bess Mensendieck, que, para Batson “ buscaram substituir a ideologia dominante de rigor no treinamento físico por uma abordagem mais ‘natural’, baseada na escuta dos sinais do corpo vindos da respiração, do toque e do movimento” (citado por Fernandes, 2015, p. 11). Assim a tradição expressiva do século XX substituiu a tradição representativa do século XIX e estabeleceu um novo conjunto de preceitos.

François Delsarte<sup>1</sup> (1811-1871), pensador de que partiremos para analisar o corpo do artista, é considerado o primeiro pesquisador que refletiu sobre o movimento em suas características intrínsecas e, assim fazendo, promoveu uma mudança radical nos modos de treinamento e produção do movimento teatral. “Delsarte dedicou-se à fundamentação de um pensamento sobre a expressividade do corpo, revelada pela tríade emoção-pensamento-vontade” (Marcilio Souza Vieira, 2012, p. 11). Desde então, seu trabalho sobre um sistema pedagógico de controle do movimento corporal o colocou em posição de destaque nas Artes Cênicas, tendo sido seu estudo fundamental para a emergência da Dança Moderna, uma vez que tornou possível a

---

<sup>1</sup> “Delsarte foi cantor e ator, professor de declamação e de música, afirmou-se como um reformador do teatro, com textos sobre o pensamento do corpo, onde questionava o papel do corpo e do movimento, em relação à função simbólica do sujeito. Ele transita entre o quadro histórico e estético da *mimesis*” (Louppe, 2012, p. 57–59).

“Delsarte se dedicou a um estudo rigoroso do comportamento humano baseado na observação de suas reações nas mais variadas situações emocionais. A partir desse recenseamento ele conseguiu estabelecer princípios teóricos e sistematizar exercícios práticos que permitiram aos artistas da cena um método alternativo e eficaz de criação e interpretação: mais centrado no sujeito e em sua relação espacial do que na cópia de um gesto autorizado pela tradição artística”. (Grebler, 2012, p. 414).

percepção de que “o corpo tem sua linguagem que a linguagem não conhece” (Louppe, 2012, p. 53).

Para os inventores de uma dança que se pretendia moderna, contemporânea de seu próprio tempo, o conjunto de saberes e práticas instauradas por Delsarte funcionou como uma espécie de plataforma de lançamento para as experiências que fundaram o movimento de renovação da arte da dança. Desde então sua composição coreográfica tem se pautado pela invenção e não pela repetição de um gesto codificado. (Grebler, 2012, p. 415).

Cabe observar que essa virada no pensamento permitiu a abertura de um novo e amplo horizonte para os inventores da Dança Moderna. O exemplo hoje célebre é o de Isadora Duncan, despindo-se das vestimentas e sapatilhas, buscando movimentos mais livres, partindo assim em busca de uma dança interessada na personalidade. Sua afirmação de que “a mesma dança não pode pertencer a duas pessoas” (Duncan citado por Louppe, 2012, p. 52) trazia à tona a ideia de subjetividade. Considerada uma autodidata, Isadora Duncan desenvolveu sua dança fazendo uso de sua capacidade de improvisação e de seu ouvido musical, mas, além disso, como cita Louppe (2012), usou a experimentação sistemática, um dentre os fundamentos que Delsarte deixara impressos na cultura americana.

Graças a essa concepção de dança, percebeu-se que o gesto poderia ser redescoberto como uma fonte inesgotável de formas e sentidos, o que revelou uma nova forma de se realizar o movimento dançado, visão disseminada na América e Europa durante os séculos seguintes, de acordo com nossas pesquisas. A Dança Pós-Moderna ou Dança Contemporânea que seguiu esse movimento também soube se apropriar das teorias desenvolvimentistas, rompendo com padrões, expandindo as práticas em diversas experimentações, e efetivando além disso a abertura e o diálogo com as artes, daí a utilização de termos como hibridação, contaminação, desterritorialização, entre outros.

Louppe (2012) menciona, nesse sentido em particular, que a dança contemporânea está “historicamente posicionada à margem de toda e qualquer representação identificável” (2012, p. 52). Noutras palavras, ela permitiu que se superasse o paradigma da representação, ordem estabelecida pela dança clássica, favorecendo a descoberta da capacidade do movimento humano de superar a narração e a imitação. Isso se ofereceu como acesso ou “apelo a outras camadas da consciência” (2012, p. 52), de modo a despertar a atenção para um corpo mais amplo.

Na Dança Moderna inaugura-se a ideia de um gesto simbólico que se opusesse ao gesto codificado, sem que isso entretanto tenha provocado inicialmente nenhum tipo de ruptura com o balé. Nesse sentido, seria possível falar em uma relação simplesmente incidental, já que não houve “nem filiação, nem conflito; simplesmente um outro lugar” (Louppe, 2012, p. 52). Pois “a relação da dança contemporânea com a dança moderna não é uma mutação de simples códigos gestuais, nem uma relação de reconhecimento exterior de configurações de vocabulário ou de formas, mesmo surgindo semelhanças, mas sim, uma de similitudes de coloração corporal” (Louppe, 2012, p. 51).

Mantendo em vista esse momento de transição, certas distinções são realizadas por alguns autores estudados ao longo da pesquisa. Uma delas é a que indica que, se os modernistas foram os precursores de uma linguagem subjetiva concentrada sobretudo no processo de criação do coreógrafo, na Dança Moderna essa linguagem ainda não estava ao alcance de cada bailarino, tal como ocorre na Dança Contemporânea. Seria esse então um dos diferenciais que, ao final do processo histórico de transição, deu origem ao papel do dançarino como criador da dança.

Com isso, o bailarino deixava de ser um simples meio ou um objeto com o qual se realizava uma dança previamente planejada. Nesse sentido, seria possível afirmar que, na dança contemporânea, o limite passou a ser estabelecido pelo próprio artista, da mesma forma que a construção da obra passou a ser chamada de “processo”, implicando com isso a relação de construção do artista com ela. Para, além disso, outros aspectos a serem

incluídos foram o ponto de vista do artista e o do espectador sobre o processo criativo.

No século XX a improvisação era pautada por uma prática largamente disseminada, na qual eram utilizados jogos de estruturação, tarefas e acontecimentos, o que impunha que “a improvisação caminhasse sempre na busca por desenvolver um corpo responsivo e inteligente” (Banes, 1999, p. 112). No ato de improvisar, cada dançarino explorava e investigava sua própria subjetividade. Tratava-se, portanto do “paradoxo fundamental de jogos que pareciam dar poder a esses artistas, sob a condição de que esse poder era sua capacidade de criar reinos de liberdade dentro dos limites das censuras dos códigos normais” (Banes, 1999, p. 191).

Podemos compreender melhor esse caminho percorrido pela dança em certas marcas ainda deixadas pela história da improvisação, que se afirma justamente em um contexto marcado pelo “abandono do poder exercido sobre as coisas” (Louppe, 2012, p. 36). Ou seja, pelos movimentos, buscava-se alcançar modos de se fazer com que um corpo tivesse, por si mesmo, um sentido.

Observa-se que entrando no século XXI, as manifestações foram se multiplicando de um modo tão plural que chega a confundir. O processo, em seu todo, parece apontar para um esgotar-se em modos infinitos e perspectivas impossíveis de classificações. Ora, diante de tal proliferação, sugere-se que talvez não seja conveniente buscar uma classificação para a arte contemporânea, afinal seria impossível sintetizá-la. O fazer artístico contemporâneo expandiu seu campo de possibilidades, adotando táticas diversas de produção, inventando novas maneiras, fazendo conexões heterogêneas, desmontagens, incorporando o inesperado e problematizando formas e conteúdos, bem como os locais e as maneiras de dançar e performar.

É importante observar que, por essa perspectiva, não há modelos, não existe cisão entre original e cópia; ela favorece uma poética que envolve diversas operações em diálogo constante, inclusive incorporando o erro como parte do trabalho. Portanto, enfatiza o processo criativo, de modo que a ideia e o conceito tornam-se a própria obra. O dançarino lança mão de uma única

técnica específica, estilo ou materiais variados, desde que satisfaçam sua necessidade ou venham a favorecer o ato de dançar.

## 1.2 As Múltiplas Abordagens da Improvisação

As maneiras e modos de improvisar são diversos, mas com o passar do tempo muitas vezes parecem ser os mesmos. Pela repetição, entretanto o mesmo se ressignifica. Embora os movimentos pareçam ser os mesmos, depois de uma série de repetições, aquele movimento não é mais o mesmo movimento, e conseqüentemente, aquele corpo não é mais o mesmo corpo.

Nessa *evolução descontínua da vida e da arte*, que ao mesmo tempo é regida por leis rigorosas de natureza, e que também é aberta à construção, vale enfatizar que uma coisa não nega a outra. Por isso tentaremos apreender a improvisação em dança pela diferença, na perspectiva deleuziana: ou seja, a improvisação como aquilo que está sempre se tornando outra coisa diferente de si mesma. Não vamos aqui nos fixar em uma definição do que é a improvisação em dança, mas vamos abordá-la em uma linha de errância. Ou como diria Deleuze, algo que se constitui à medida em que se faz.

Deve haver, portanto algo que conduz à percepção de que não existam diferenças nos processos de repetição que constituem a improvisação ou então que suas diferenças sejam unificadas por um nexos que as faz serem vistas como coisas de mesma natureza.

Tendo em mente essa questão, Pasquali apresenta a ideia de que pensar por evolução tem a ver com um prolongamento de uma coisa em outra, uma continuidade, que confere um sentido de similitude a duas coisas diferentes no tempo, criando assim uma unidade. O problema nesse modo de pensar seria que ele “reduz tudo o que é estranho ao que já é conhecido” (Pasquali, 2013, p. 41), sendo apreendido por um movimento do poder, que já está sob o domínio de um determinado saber.

Em sentido análogo, analisando o movimento das práticas da dança no tempo, realizamos o recorte de alguns conceitos em improvisação. Segundo

Pasquali, levantar esses conceitos é o mesmo que perceber os seus complexos processos de objetivação existindo nas redes de relações da qual fazem parte, afinal uma coisa “só pode ser entendida a partir dos agenciamentos que a produzem, sendo necessário que haja determinadas condições para que algo surja” (Pasquali, 2013, p. 41).

A cada nova relação que é estabelecida num mesmo campo social entre os seus componentes, um novo sentido emerge, daí se dizer que seu nome é o mesmo: arte; mas o sentido é outro, cada época dá um sentido e um valor próprio às coisas. “Uma pintura pré-histórica numa caverna e uma exposição de arte contemporânea, ainda que haja algo em comum entre elas, o que nos permite dizer que se trata da mesma coisa? A arte só existe em suas metamorfoses” (Pasquali, 2013, p. 42).

No tocante à linguagem da improvisação em dança, parte-se do “jogo que se quer jogar”. Afinal Antes de qualquer descrição ou classificação, citaremos o que Elias nos traz como lembrança sobre o tema, algo que jamais poderia ser negligenciado: o fato de que, antes de qualquer coisa, o improvisar é inerente ao homem.

A dança improvisada é anterior à invenção e nomeação de qualquer passo codificado. Dizer que vamos improvisar em dança não é uma ruptura com as formas tradicionais desta ou daquela dança e sim um reencontro com sua origem histórica, quando os primitivos dançavam movimentos surgidos no momento presente, inventados no calor da ação, com finalidades de comunicação e sobrevivência. Dançavam jogando, e jogando construíam relações e hierarquias nas civilizações. (Elias, 2015, p. 174).

Falar sobre o jogo é observar as relações que se cruzam em um determinado espaço/tempo. Seria também pensar em relações, desejos, afetos, memória, conhecimento; ou melhor, movimentos que são estabelecidos nas relações que caracterizam esses encontros. Ao adentrarmos o percurso das classificações da dança corremos o risco de nos perder em categorizações, o que levaria a certo reducionismo. No entanto, como a

improvisação não compreende todo o campo da dança, que é ele mesmo múltiplo, sua delimitação se beneficiaria de algumas classificações e expressões.

Elias (2015) apresenta uma classificação geral da improvisação em dança como: composição em tempo real, composição espontânea, extemporânea, instantânea, improvisação livre, improvisação aberta ou fechada, além de outras afins, que são utilizadas como expressões que se ressignificam em seus contextos, dadas as apreciações necessárias.

Em sua abordagem histórica da improvisação, Elias também aponta que, no tocante ao dançarino que improvisa em cena ou em ato, a improvisação como linguagem em dança se configurou na contemporaneidade. Nesse sentido a diversidade que fazia parte do período teve um papel primordial para que fosse formado “um campo infinito e fértil de desenvolvimento, ensino e produção artística” (2015, p. 174) acessível à arte em geral. Não por acaso, foi nesse período que deslancharam modos e práticas artísticas com ênfase em formas colaborativas e compartilhadas.

Elias também desenvolve uma classificação básica dos diferentes procedimentos da improvisação e modos de uso no campo da dança. São eles: “improvisação como procedimento para o desenvolvimento técnico/poético do bailarino”; “improvisação como procedimento pedagógico de ensino da dança”, “improvisação como procedimento para a composição coreográfica” e, finalmente, “improvisação como linguagem espetacular” (Elias, 2015, p. 174).

A improvisação em dança que interessa analisar mais profundamente neste estudo compreende um improvisador que percebe estar adentrando um território poético em ação, uma linguagem espetacular percebida por um corpo-devir<sup>2</sup>. Trata-se assim de um corpo que se posiciona em vias de mudança, que ultrapassa classificações específicas da dança, mas está próximo aos fluxos e potências desse corpo; o corpo cuja linguagem é a própria mudança, de modo que, desta perspectiva, “o improvisador não compõe a improvisação, mas se decompõe nela” (Elias, 2015, p. 175).

---

<sup>2</sup> Pelo dicionário *on-line* de Português, encontramos: [Filosofia] Processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa; movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe; essa própria mudança.

A ideia seria, assim, perceber a improvisação, não como recurso, mas como a própria obra, realizada durante a execução ou a apresentação. Ou seja, a improvisação como um ato performativo, e não como uma ferramenta para se organizar coreografias.

Vamos seguir levantando alguns conceitos mais gerais relativos ao tema, o que levará a uma maior compreensão do assunto. Apresentar diferentes abordagens pode nos ajudar a refletir sobre os diversos caminhos a se utilizar.

Um conceito amplamente utilizado e praticado é que a improvisação em dança *é um processo espontâneo para criar movimento*. Ela seria compreendida assim como uma prática que, tal como uma ferramenta, auxilia na pesquisa dos gestos, possibilitando o desenvolvimento criativo do dançarino mediante a variedade de explorações. Nesse mesmo sentido, alguns pesquisadores como Smith-Artaud, autora do livro *Dance Composition* (1992), pontuam que “improvisar é a prática da criatividade”. Pois “ao integrar criação e execução, o bailarino simultaneamente origina e executa movimentos sem planejamento prévio” (Smith-Artaud, 1992, p. 80).

Já a pesquisadora Mara Guerrero, em sua dissertação, identifica o conceito e classifica certas *formas de improvisação*, de modo que em algumas tendências predominaria a relação artista-contexto, seja durante a ocorrência da improvisação, seja durante a elaboração de acordos prévios que são descritos como “aspectos e princípios compartilhados que delineiam agrupamentos por semelhanças” (Guerrero, 2008b, p. 9). Ela sugere que essas classificações “auxiliam nas observações, análises e entendimentos, pois cada decisão, recorte ou interesse, direciona para alguns modos de uso, delimitado pelas restrições implicadas em suas propostas e desenvolvimento” (Guerrero, 2008a, 1º§). Ela conclui por uma classificação geral para a improvisação: *improvisação sem acordos prévios*, isto é, a que ocorre somente no ato de sua apresentação pública; *improvisação com acordos prévios*, subdividida por sua vez em duas classes: *improvisação em processos de criação* e *improvisação com roteiros* (Guerrero, 2008a) e ambas com acordos estabelecidos.

Para Muniz (2004) a improvisação pode ser vista como um sistema complexo de atuação que sempre será dinâmico, não linear e em constante alteração. Em sua argumentação, bastante comum no contexto da improvisação, ela considera o improvisador um artista que encontra a *liberdade*, tarefa para a qual o poder de escolha seria tão fundamental quanto aquilo que o autor identifica como um corpo mais apto e criativo. No entanto seria mesmo o improvisador alguém mais apto e criativo?

Além disso, apoiada em Goldman, ela ressalta o poder da prática do improviso, que contribuiria para afirmar um conhecimento de si.

Danielle Goldman (2010), autora do livro “I Want to be Ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom”, sugere que a prática da improvisação – o treinamento que a improvisação verdadeiramente exige – é uma rigorosa maneira de se preparar para uma gama de situações em potencial. Exige preparação e prática constantes para estar presente no momento e, ao mesmo tempo, aberto para as possíveis ações e limitações do próximo instante. A prática da improvisação, como define Goldman (2010), é *politicamente poderosa* para o indivíduo tornar-se predisposto, alerta e consciente de si e do lugar que o situa no mundo. Portanto, é tanto um caminho como um exercício contra reificações estáticas da liberdade. (Muniz, 2014, p. 33).

Por esse caminho, podemos dizer que o estado constante do improvisador é manter sua atenção desperta para as possibilidades de movimentos do corpo, em diálogo com o meio. Trata-se de uma dança em que o corpo funciona por si só. Assim, as perspectivas dos autores citados indicam que a improvisação vem organizar, muitas vezes de forma imprevisível, uma interação que permite revelar o corpo, com tudo o que ele é. São partes do corpo que dialogam entre si; um corpo que possui livre-arbítrio e que, ao mover-se, brinca com conceitos, mantendo-se aberto a muitas outras possibilidades. Nesse sentido ele poderia ser classificado como livre. Seria esse, assim, o sentido de aptidão visado pelos autores, mais que o simples adestramento para o exercício de certas habilidades.

Refletindo sobre o papel que a improvisação assume na dança deste novo milênio, podemos concluir que o corpo que improvisa é um corpo mais apto. Um corpo capaz de acompanhar o processo de mudanças constantes que ocorreram na dança; portanto, um corpo criativo, emancipado no processo de diversificação, abrindo a possibilidade de que criadores trabalhem com o dançarino improvisador sem negligenciar o papel criativo. (Muniz, 2014, p. 35).

Na perspectiva da improvisação em cena, Weber (2015) afirma ser essa ligação com o presente, o imediato, o instante que permite ao artista ater-se mais ao processo que ao produto. É um modo que nos leva a insistir na execução de uma tarefa em detrimento de um resultado final da criação. O contexto de cena também seria importante, pois permitiria ao artista compartilhar com o espectador novas formas de agir sobre o mundo, afinal “a improvisação possibilita que todos sejam criadores, enquanto bailarinos e espectadores” (2015, p. 12). Nesse sentido, a posição do espectador frente a uma improvisação em tempo real ativaria um estado de co-criação, cheio de consequências para todos os parâmetros da dança. Prova disso é sua influência sobre a relação habitual entre os coreógrafos e bailarinos, que estão sempre “combinando esforços para que esses assumam de modo coletivo a responsabilidade do trabalho” (Weber, 2015, p. 12).

Para finalizar essa reflexão, frisamos que a improvisação em dança, seja em espetáculos, seja na preparação de movimentos que não são pré-estabelecidos enquanto partitura fixa, trabalha com o que se conhece, traz organizações corporais e composições de movimentos já vivenciados, ideias de certa forma revisitadas. “Improvisar pode ser uma técnica de como nossos corpos fazem escolhas no espaço; improvisar pode ser um procedimento de seleção; improvisar pode ser uma prática de diálogo.” (Weber, 2015, p. 21). Toda a riqueza e o rigor dos dançarinos que trabalham há muito tempo com procedimentos de improvisação são adquiridos por meio de muita prática e experiência, como já foi analisado, ativando um estado de presença aguçado e exigindo ampla sensibilidade na escolha da ação.

A improvisação em dança é um mergulho em um afinado estado de percepção e de presença. É um procedimento que sempre esteve presente na dança nas mais diversas culturas. No entanto, sua difícil análise dentro do grande guarda-chuva da arte contemporânea deve-se, em parte, ao seu caráter efêmero por natureza, e também ao fato de tratar-se de um fenômeno de constante mudança. (Weber, 2015, p. 21).

Todas essas problematizações estão inseridas no contexto da dança no preciso momento em que, na prática, a improvisação começa a tornar os movimentos mais complexos, ampliando formas e encontrando outros percursos capazes de trazer à tona um significado de expressão mais livre. Este, um processo que começou a se desdobrar sobretudo a partir do início do século XX.

De acordo com essa constatação, procederemos então a um recorte desse movimento histórico, com um intuito de acompanhar os rumos e percursos que se cruzaram na constituição da dança ocidental.

### **1.3 Reflexão sobre o Sistema Cultural**

Antes de nos embrenharmos pelo contexto histórico e cultural da improvisação como linguagem, pareceu-nos importante abordar a estruturação de um contexto cultural que também dá corpo a essa arte. Afinal, segundo Trindade (2014), ao se pensar em um território ou em um sistema, sempre deverá ser considerada a relação que se estabelece entre forças na percepção de corpo intrínseco e extrínseco. Assim, é necessário estabelecer o lugar do sujeito e do contexto na experiência, ou, em outros termos, compreender como de fato ocorre a subjetivação estabelecida por atravessamentos. Seria esse o caminho pensado por uma filosofia segundo a qual “nós somos versões reduzidas desta potência de existir, somos causados por forças exteriores que nos engendraram e, ao mesmo tempo, temos em nós parte destas forças que nos permitem existir” (Trindade, 2014, §2).

Podemos entender que as formas pelas quais os indivíduos se “subjetivam” são historicamente datadas e espacialmente circunscritas. Assim, a obra se apresenta como algo que acontece em nossa subjetividade em um determinado tempo/espaço, e por isso, muitas vezes não se consegue encontrar uma linguagem capaz de defini-la ou explicá-la a partir do ângulo observado. Por isso convém analisar o contexto por um leque de referências, o que ajuda perceber sua representação de modo mais consistente.

Nesse sentido, seria válido situar o lugar desse acontecimento onde dimensões simultaneamente éticas e estéticas co-existent, operando como um *Sistema cultura*<sup>3</sup>. Isso permitiria compreender as diversas dimensões das imagens que se manifestam entre variados espaços, sons, gestos, temas, estruturas ou formas. O “local” dos campos artísticos também seria um fator determinantes. A partir disso, urgiria pensar algumas características específicas desse sistema cultural como condicionamento das maneiras pelas quais as expressões se relacionam com o sistema social como um todo.

Ainda assim, seria igualmente importante lembrar que, neste estudo, a cultura não é considerada como um depósito, jamais esgota-se em sua forma, mas sim é construída pelas relações entre os grupos em sistema, por suas formas de viver, de pensar o mundo, sejam elas reais ou imaginadas. Por essa perspectiva a cultura pode ser vista como algo que é revelado por nossa sensibilidade, na interpretação e na relação com o mundo, ao mesmo passo que o determina.

O problema, que assim buscamos delinear, tem a ver com a legitimação que alguns modos da improvisação e da dança podem conferir à improvisação aqui tratada. É que, muito embora a improvisação seja indiretamente perpassada por outras culturas, ela está situada pela especificidade da cultura ocidental.

---

<sup>3</sup> Entende a cultura como a totalidade de padrões aprendidos e desenvolvidos pelo ser humano. “Segundo a definição pioneira de Edward Burnett Tylor, sob a etnologia (ciência relativa especificamente do estudo da cultura) a cultura seria ‘o complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, morais, leis, costumes e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade’. Portanto corresponde, neste último sentido, às formas de organização de um povo, seus costumes e tradições transmitidas de geração para geração que, a partir de uma vivência e tradição comum, se apresentam como a identidade desse povo” (Iturra, 2010, §11).

Nesse sentido, trazemos aqui Rancière (2010), que discorre sobre as formas de visibilidade das artes, usando o termo de *partilha do sensível* para definir política como uma junção entre práticas estéticas e políticas.

Uma partilha do sensível fixa simultaneamente o comum partilhado e as partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam o modo como um comum se presta a ser partilhado e a forma como uns e outros tomam parte desta partilha (Rancière, 2010, p. 15).

Fazendo observações sobre a relação entre as práticas, o autor cita a dança e o canto como formas coreográficas da comunidade. “Para o artista, a política e a arte têm uma origem comum” (Rancière, 2010, p. 15). Talvez por isso o conceito central do livro descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais, o que cria um olhar não linear para o acontecimento. Em sua perspectiva de Sistema Cultural, a política seria, assim, essencialmente estética, ou seja, tal como a expressão artística, ela está fundada sobre o mundo sensível.

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema em relação ao que está dado. Os universos de percepção não compreendem mais os mesmos objetos, nem os mesmos sujeitos, não funcionam mais nas mesmas regras, então instauram possibilidades inéditas. Não é simplesmente que as revoluções caiam do céu, mas os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda. (Rancière, 2010, p. 4).

O interesse desse recorte para nossa pesquisa deve-se ao fato de ele dar ao leitor a devida dimensão da rede que é tramada em um ato político. Uma criação, em uma linguagem estabelecida, constrói essa rede, onde se constrói então a estética. Daí porque não se pode dizer que a estética está

localizada em um só lugar. Ela estaria em lugares múltiplos. Cria-se não sobre uma *folha em branco*, mas por sobre forças diversas, capazes de estabilizar determinados modos.

#### 1.4 A Improvisação no Século XX: Os Movimentos da Contracultura

Se no século XX a improvisação em dança vem trazer a livre expressão, evidenciada no movimento da Dança Moderna, como forma de ampliar e despertar a criatividade, é mais adiante que a dança passa a ser uma forma de expressão individual e coletiva, respondendo às imposições sociais e políticas da época. Ao se acolher a livre expressão do corpo que se materializa pela espontaneidade na dança afirma-se igualmente sua intenção de não se converter em produto de consumo no mercado. A esse movimento deu-se o nome de Dança Pós-Moderna.

Banes (citado por Albright & Gere, 2003) nos conduz a compreender que se trata de uma dança mais aberta. De fato, historicamente, a improvisação na dança pós-moderna tem se servido de uma variedade de funções e desde 1960 sinalizou com significados diversos: “espontaneidade, auto-expressão, expressão espiritual, liberdade, acessibilidade, escolha, comunidade, autenticidade, natural, presença, desenvoltura, risco, subversão política, um sentido da conexão de brincadeira, brincadeira de criança, lazer e esporte”. (Banes citado por Albright & Gere, 2003, p. 77).

Após as grandes guerras, no período entre os anos de 1960 e 1970 e principalmente nos EUA, uma série de movimentos eclodiu, trazendo à tona diversas manifestações de transgressão às normas. Movimentos que foram protagonizados, sobretudo pela juventude. Considerados como uma Revolução Cultural, pois propunham uma ruptura com a cultura dominante, esses movimentos foram igualmente motivados por inquietações geradas pela manipulação exercida pela tecnocracia<sup>4</sup> (Capellari, 2007), uma forma de

---

<sup>4</sup> Tecnocracia aqui entendida como sociedade gerenciada por especialistas técnicos e modelos científicos, que resultava numa realidade mecânica e desprovida de qualquer impulso criativo (Capellari, 2007, p. 142).

controle sedimentada na cultura mecanicista, à altura plenamente consolidada sob o modelo do fordismo.

Em outras palavras, esses movimentos eclodiram em diferentes partes do mundo em reação a um contexto primordialmente estudantil, de classes médias e altas, que então se opuseram à enorme demanda de especializações e ensino dos jovens como sustentação do processo de desenvolvimento industrial. Segundo Capellari (2007), foi essa juventude, no fervor dos anos 1960, que adquiriu uma consciência própria e independente e se tornou um agente social e participativo, um corpo em transformação, com uma grande força de mobilização, abrindo espaço para a intervenção mais crítica e expressando descontentamento com a política social vigente.

Esse movimento de ruptura, com amplas feições e composições, foi chamado de *Contracultura* ou cultura *Underground*.

Ele não implica necessariamente uma configuração ideológica específica, nem muito menos um conjunto de valores, de regras ou de saberes idênticos entre si. O que é realmente idêntico nas manifestações contraculturais não é outra coisa senão a recusa em relação à cultura dominante. (Capellari, 2007, p. 212).

Em conjunto, as manifestações foram impulsionadas por uma ressaca pós-guerra, pela massificação, bem como pelo domínio da tecnologia sobre a vida. É isso o que Capellari (2007) procura resumir em quatro vetores principais que traçam certa constelação de condições. São elas:

- 1) Intenso desenvolvimento das especializações científicas e tecnológicas, aplicados à lógica capitalista, bem como a organização do Estado sob a tecnocracia.
- 2) A consolidação de uma classe média urbana sob os princípios do individualismo narcisista
- 3) Um terror inspirado, no Pós-Guerra, por um possível confronto entre os poderios bélicos nucleares de EUA e URSS

- 4) A difusão de doutrinas filosóficas, sociais, psicológicas e religiosas, do Ocidente e do Oriente, que propugnavam, explícita ou implicitamente, uma alternativa ao que se convencionou denominar *stablishment*.

(Capellari, 2007, p. 6)

São diversas as manifestações que procuravam expressar repúdio ao que se operava na sociedade naquele momento. Elas resultaram em transformações sócio-culturais que manifestavam outro entendimento do corpo: *um corpo que assumia uma luta contra a restrição da liberdade*. Vários foram os movimentos desencadeados em todos os setores da sociedade. Destacaremos modos e artistas mais estreitamente relacionados à dança e à improvisação, tema desta dissertação e impulso fundamental para que se construísse a correlação entre liberdade e improvisação. Citaremos fazeres artístico a partir dessa relação, bem como alguns nomes de artistas e pensamentos que se articulavam nesse contexto.

O fato de que exista conceitualização sobre esses fenômenos hoje não implica, entretanto, que eles tenham sido desencadeados imediatamente, no período que mencionamos. É nesse sentido que Weber levanta um dado importante sobre o reconhecimento das pesquisas realizadas pelos artistas e dançarinos desses movimentos: apesar do trabalho vigoroso dessa geração, os grandes nomes da improvisação da década de 1960 e 1970 só foram reconhecidos pela crítica internacional na década de 1990.

Na verdade, o que se sabe é que esse reconhecimento só se deu pela publicação de diversas entrevistas sobre a improvisação em dança na revista belga *Nouvelles Danses*, em 1997, que contribuíram substancialmente para a afirmação da improvisação como linguagem.

Nesses dossiês, em um número intitulado “On the Edge/Créateurs de l'imprévu n.º 32/33” é possível encontrar entrevistas e depoimentos de muitos bailarinos/coreógrafos, como os americanos Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson, bem como

entrevistas dos europeus Mark Tompkins e Julyen Halmilton. (Weber, 2015, p. 13).

Importante ressaltar no estudo desse contexto sócio-cultural, algumas articulações da dança e algumas ideias, para que compreenda os pontos de intersecção, que esses jovens das classes média e alta da contracultura teceram. Afinal, longe de ter sido consensual e unificado, ele foi composto por “várias sub-culturas”, que, no processo estendido de sua difusão, “passaram a competir no interior do multiculturalismo difundido pela própria legitimação do diverso, em todos os âmbitos sociais” (Capellari, 2007, p. 207).

Por serem simpatizantes dos movimentos libertários e marginais da sociedade, os movimentos contraculturais se espelharam nas danças sociais da época como forma de expressão e representação. Danças que eram praticadas por negros e brancos, priorizavam o caráter igualitário e o mover-se livremente, além de renunciarem à demarcação muito nítida de referenciais masculinos e femininos. Nesse sentido, “essas danças tinham um significado político importante, na medida em que evocavam ‘a perda do controle, a improvisação’, simbolizando a rejeição das estruturas sociais vigentes” (Faria, 2013, p. 92).

Além da rejeição às marcações normativas de identidade, podemos então imaginar a força da improvisação nesse movimento também como um grito contrário à cristalização de uma conjuntura geral opressiva. Uma manifestação de repúdio ao espírito capitalista de acumulação, de previsão, de controle. Isso teve consequências para os paradigmas da dança vigentes até o que se chama hoje Dança Moderna. “Vamos perceber que as abordagens desses movimentos e o contexto na história da dança no século XX podem ser vistos e descritos como uma perpétua revolução contra estilizações e técnicas perfeccionistas de dança” (Kaltenbrunner, 2004, p. 13).

Mas embora a Contracultura seja um referencial fundamental para o desenvolvimento da improvisação na dança, ele não foi o único e nem mesmo atuou como um núcleo no qual se tenham reunido todos os aspectos desse fenômeno. Ao longo do tempo, artistas de diversas linguagens se dedicaram ao estudo da improvisação como campo de experimentação, criação e atuação.

Se de fato esses estudos se tornaram mais significativos a partir do século XX, sua lenta ascensão vinha de longa data. Mais propriamente, desde o início da modernidade, como aponta Faria (2013), não deixando de citar a referência de estudos sobre o pensamento do corpo e sua expressividade observada em Delsarte no sec. XIX.

De acordo com Andrea Amort, num artigo sobre improvisação para a revista *Ballet International*, durante o século XX houve dois momentos em que a improvisação apareceu como um divisor de águas entre dois sistemas fixados e estilizados na dança. “Primeiro, na década de 1920, quando expressionistas europeus e americanos se dividiram – um tempo em que o individualismo estava em foco –, e de novo, na década de 1960, quando o *Judson Dance Theater* rompeu radicalmente com a estrutura da dança moderna” (Muniz, 2004, p. 30).

Assim, a improvisação como Linguagem tem origem nesse cenário da dança como forma de experimentação, surgindo na forma de diversas técnicas e propostas, com destaque para alguns nomes importantes, como: Simone Forti, Steve Paxton, Trisha Brown, Anna Halprin, Mary Wigman, Kurt Jooss, Meredith Monk, Bill T. Jones, Lisa Nelson, William Forsythe, John Gage, Martha Graham, Doris Humphrey, dentre outros.

A criação de estilos próprios, métodos, técnicas e modos de improvisar se desenvolveu com diferentes denominações como Partituras, Contact Improvisation e outros; nomes fixados de propostas referenciadas no tempo-espaço, mas podem ser encontrados ainda hoje, como um registro vivo desse processo de estabelecimento do campo da improvisação em dança. Eles possuem cada qual antecedentes que agiram como fontes inspiradoras de teóricas e práticas antes do seu tempo, citando Delsarte, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Dalcroze, Loïe Fuller, Isadora Duncan e outros.

O processo, portanto tem um delineamento trans-geracional, que embora tenha mudado os parâmetros da dança sob o impulso de momentos de reestruturação de modos de vida na história, esteve disperso por diversas propostas em sua própria história. Os momentos centrais, como a *Judson*, se

disseminaram como práticas a ponto de diluírem a ideia da dança contemporânea como um fenômeno unificado.

Cada nova geração, desde o advento da Dança Moderna, tem tentado, de uma forma ou de outra, conectar os aspectos performáticos e os coreográficos da arte da dança com a questão do treinamento, mas o período Judson<sup>5</sup> produziu uma solução diferente, o que foi o suficiente para significar uma mudança de paradigma. Foi essa geração em particular que, ao invés de tentar estabelecer uma ligação entre treinamento e coreografia, na verdade separou as duas partes, em um processo de desconstrução que mudou essa relação para sempre. Além disso, esse processo tornou possível para os bailarinos, eventualmente, adotarem a visão paradoxal da técnica como uma crítica da técnica em si mesma. (Bales, 2008, p. 30).

Ao passo que esses movimentos de contestação e experimentação, na sociedade, buscavam a abertura do fluir do ser e a liberdade, na dança seus reflexos criaram uma continuidade das tendências de contestação e rompimento que levou a um questionamento das tradições da própria dança.

É nesse sentido que Portinari cita o exemplo de Deborah Hay, que renunciou a qualquer técnica e fazia questão de desenvolver seus trabalhos com pessoas que sequer fossem iniciadas em dança. Robert Dunn, no Judson Theater, deu ênfase ao princípio de que “todo o movimento é dança” (Marques, 2003, p. 183), numa tradução do princípio zen-budista para a dança, propondo em seus *workshops* tarefas a serem realizadas por cada um, valorizando “o acaso, os processos indeterminados, as improvisações, os movimentos simples e cotidianos” (Marques, 2003, p. 183).

No período que se seguiu, entre os anos 80 e 90, os dançarinos e coreógrafos mantiveram a ideia de uma improvisação que questionava os limites dos direitos e das liberdades na sociedade. Mas as condições históricas

---

<sup>5</sup> O movimento *Judson Dance Theater* foi um coletivo de dança independente, que ocorreu em uma igreja de mesmo nome em Nova York, localizada na Washington Square. Nela diversos artistas se juntaram para realizar *workshops* e experimentações durante 1962 a 1964 e unidos por interesses espontâneos e não hierárquicos, sendo bailarino e criador a mesma pessoa. “Produziram cooperativamente cerca de duzentas danças em vinte concertos públicos, dezesseis programas de grupos e quatro noites solos” (Banes, 1999, p. 94).

e sociais já eram outras e as questões pelas quais a ideia de improvisação vinha despontando também se modificaram.

Diferentemente das décadas anteriores, quando a improvisação estava focada no eu, Banes (citado por Albright & Gere, 2003) pontua que na dança dessa época já “não há nenhum eu singular e autêntico, apenas uma multiplicidade fragmentada de identidades inconstantes” (2003, p. 81). Seguindo a linha de pensamento de Rancière, não há propriamente sujeitos na arte contemporânea, e sim redes de relação em uma *partilha de sentidos* em contraste à ideia de um eu fixo, de modo que a estética individual teria se convertido em um *encontro discordante das percepções individuais*.

Seja como for, é esse o período em que a improvisação apresenta uma excessiva exposição do corpo, elemento que assume primazia tanto no nível coreográfico como no da performance ao vivo. Dessa época data também o fortalecimento das reflexões sobre a transformação das formas políticas de subjetividade, o debate sobre as identidades raciais, étnicas e de gênero.

Foi esse em linhas gerais o processo histórico que fez da improvisação um campo específico e importante da Dança Contemporânea.

Passando desse nível mais geral para o da especificação de nosso tema, destacaremos abaixo algumas correntes da vanguarda dos anos 60 e 70, a fim de dilinear o imbricamento político entre o contexto geral e a reorganização da dança que tornou possível a improvisação. Isso será feito por meio de recortes de pontos relevantes nas mudanças da percepção do corpo, um dos objetos centrais de nosso estudo.

#### **1.4.1 Contato Improvisação: uma dança orgânica.**

O *Contato Improvisação*<sup>6</sup> (CI), criado por Steve Paxton, veio reforçar o discurso da democracia do corpo, que se aproximava dos ideais da Contracultura, como “um novo grito de liberdade por uma identidade da dança” (Faria, 2011, p. 66). Formou-se no sentido de questionar como a dança, pelo improvisado, poderia promover possibilidades igualitárias entre os corpos. Trata-

---

<sup>6</sup> Do termo em inglês *Contact Improvisation*.

se da ideia de uma dança que só acontece pela interação entre os corpos e pela indistinção de gênero. Nesse sentido, um de seus pontos centrais é a quebra dos papéis sociais bem estabelecidos na dança clássica. Além disso, o CI requer que os moventes (um dos termos usados para os praticantes) encontrem um equilíbrio dinâmico, o que requer uma ampliação da percepção e da presença, cujo modelo é buscado na cultura Zen oriental, complementada pelo assim chamado estado de presença primordial.

Paxton, seu principal promotor, foi membro do *Judson Dance Theater* e do *Grand Union*<sup>7</sup>. Originalmente, direcionou sua pesquisa à incorporação de movimentos do cotidiano às suas danças. Outro elemento importante foi seu interesse pelo movimento da *não-dança*, que abriu uma área de exploração, enriquecendo e expandindo o vocabulário da dança<sup>8</sup>. Ao longo de sua carreira, preocupou-se com a integridade dos corpos dançantes, postura que, segundo Faria (2011), manteve-o longe do mercado tradicional. Seu modo de produção e investimento ocorreu por meio de colaborações artísticas, assim como a difusão de seu trabalho dirigiu-se a um público específico. Após dez anos estudando movimentos de pedestres e analisando *como caminhar e se manter em pé*, ele levou, a partir de 1972, sua pesquisa às performances.

Em 1972, Steve Paxton trazia para a cena seu novo projeto de residência artística no Oberlin College, na cidade de Oberlin, em Ohio, nos Estados Unidos. Neste local, no período da manhã, em pleno inverno, por volta das sete horas da manhã, Paxton ministrava um curso que denominou *Soft Class*, em que seus alunos praticavam exercícios e “experimentos” coreográficos que

---

<sup>7</sup> *Grand Union* foi um grupo de criadores/intérpretes que, durante os anos 70 a 76, desenvolveram trabalhos de improvisação entrelaçando dança e teatro numa contínua investigação e adentrando a natureza da dança e da performance. A identidade do movimento se construiu a partir de nove integrantes que se conheciam por experiências na igreja Judson. A maior parte deles estudou ou dançou com Merce Cunningham. Seus membros foram: Becky Arnold, Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton, Ivone Rainer e Lincoln Scott (Banes, 1999).

<sup>8</sup> “A não-dança parece um paradoxo. Em livros de história da dança, ela aparece enquanto conceito a partir dos anos 1990, na França: um movimento de coreógrafos que, devido ao contato com outras artes – música, artes plásticas, teatro, vídeo – repensou a dança, deixando de lado os ‘passos’ e movimentações até então reconhecíveis e codificados para aproximar elementos dessas outras linguagens artísticas às suas criações. Na maioria das vezes, seus trabalhos são chamados de performances” (Bern, 2016, §1).

eram chamados *small dance*, ou pequenas danças. (Faria, 2011, p. 70).

No treinamento acima referido, os bailarinos ficavam em pé, de olhos fechados para que interiorizasse a sensação, processo pelo qual deveriam perceber mentalmente os possíveis minúsculos movimentos musculares que se davam em todo o corpo, na tentativa de estabilizar articulações, equilibrar o corpo e manter a posição. Em seguida eram feitos os exercícios respiratórios com base em estudos da Yôga, o que encerrava a primeira parte da aula. No segundo período do dia, partia-se para experimentações em busca de cada uma das potencialidades individuais.

Como explica Faria, foi nesse momento também que certas práticas de nomeação de exercícios e movimentos foram introduzidas. Afinal, “durante o processo pelo qual foi elaborada a *dança de contato*, Paxton utilizava em suas aulas algumas terminologias da Física, palavras como *momentum*<sup>9</sup>, gravidade, caos e inércia, para descrever os movimentos do CI” (Faria, 2011, p. 71).

A partir desse grupo de investigação originou-se uma performance que foi apresentada ao público pela primeira vez no Oberlin College e que tornou-se conhecida pelo nome *Magnesium*<sup>10</sup>. Tal obra foi considerada a primeira performance da história do CI. Nesse trabalho, os bailarinos saltavam uns sobre os outros, buscando experimentar colisões e quedas sem se machucarem.

No campo da dança enquanto linguagem estética, a improvisação de contato vem se modificando e se desenvolvendo de acordo com os interesses dos praticantes, desde sua origem até os dias de hoje. O CI também recebeu grande influência da Dança Moderna. Seus movimentos podem ser descritos segundo os seguintes parâmetros:

ambos, dança moderna incipiente e contato improvisação, foram movimentos experimentais, não formalizados a

---

<sup>9</sup> “Em física, ‘momento linear’ (também chamado de quantidade de movimento linear ou *momentum* linear, que a linguagem popular chama por vezes ‘impulso’, ‘balanço’ ou ‘embalo’) é uma grandeza dada pelo produto entre massa e velocidade de um corpo (Faria, 2011, p. 71, nota 44).

<sup>10</sup> A descrição da performance de *Magnesium* encontra-se em Novak (1990, p. 66).

princípio, que consistem basicamente de um conjunto de princípios ou ideias sobre o movimento explorados por aquelas pessoas. Como a dança moderna, relacionada a movimentos de cultura física, o sistema de Delsarte e vários gêneros teatrais, o contato improvisação nascente estava relacionado a uma grande variedade de atividades: desporto (especialmente ginástica), aikido, terapias corporais, dança de salão e técnicas de dança moderna. Finalmente, os dançarinos em ambos os períodos produziram seus trabalhos em condições marginais, tentando financiar suas danças, mantendo um senso de independência artística (Novak, 1990, p. 22).

Para além desse delineamento geral, a autora complementa que a Dança Pós-moderna buscou seu espaço dentro da dança profissional, distanciando-se assim da dança social. Ao passo que o CI manteve sua ideologia ligada à dança social (Novak, 1990).

Existem várias comunidades de artistas que promovem regulares encontros que reúnem milhares de interessados na prática do CI. Em cada comunidade são percebidas diferentes abordagens: os que praticam como preparação, como forma de meditação, como treinamento ou como criação.

O jogo da improvisação a dois, que faz parte do CI, é “uma das primeiras manifestações que consideraram a efemeridade da dança como algo inerente à sua própria linguagem” (Andraus, 2012, p. 104). Ele se inicia a partir da escuta que deve ser afinada com o outro pelo contato entre os corpos. De maneira geral, os princípios trabalhados na improvisação de contato são: dar e receber peso usando *momentum* e gravidade; gerar movimentos a partir da mudança de pontos entre corpos sem planejamento prévio; estar pleno no jogo ou em estado de alerta para o inusitado, no intuito de resolver os inesperados movimentos em prol de um acordo e do acontecimento da dança.

#### **1.4.2 *Jam Sessions*: um convite para dançar**

Relacionadas à potência de criação de encontros, dentre as variadas práticas que foram se afirmando em meio às experimentações com essas modalidades e mais regularmente no contexto dos Festivais de CI, destacam-

se também a *Jam Session*<sup>11</sup>, ou seja, a sessão livre de improviso. As Jams Sessions proporcionam, a cada encontro, muitas possibilidades de acordos, de forma que os participantes têm sempre a escolha sobre como começar, como se engajar, como e quando finalizar uma dança. Trata-se de um formato mais livre de regras, que obedece à disposição dos membros do coletivo a dançarem juntos e praticarem o C.I.

Nas *jams*, o grupo ou os moventes/dançarinos se posicionam em forma de círculo ou espalhados pelo espaço, sem demarcações rígidas, em posições de livre escolha. As formações variam de acordo com o interesse do grupo praticante. O espaço em que ocorrem também varia, pois atualmente existem *jams sessions* em espaços abertos – pela cidade, em meio à natureza. Muitas vezes são incluídas como atividades nas residências artísticas enquanto modo de se explorar a improvisação com fins próprios. Ou então a própria *Jam* se constitui como obra executada ao vivo, muitas vezes registrada em arquivos de vídeo, como se pode verificar em plataformas virtuais como Vimeo e You Tube.

Em algumas *jams sessions*, os condutores propõem aos participantes condições mínimas, tais como: direcionamentos para a entrada e a saída do círculo, o número de pessoas que pode estar no espaço, a sugestão de temas como mote a ser pesquisado durante a movimentação, a condução das ações executadas durante o improviso (olhos fechados, contatos leves, etc.), o controle do tempo e permanência na improvisação, a proposição de música ao vivo com interação dos músicos, dentre outros. Nas diversas sessões desse tipo de improvisação, podem participar artistas e não artistas, sem especificações etárias, bem como pessoas com ou sem experiência em dança, diferentes corpos e habilidades, desde que compartilhem a vontade de improvisar e dançar, bastando que para essa ação devem estar entregues a ação do instante.

---

<sup>11</sup>Esse termo vem da expressão *jazz after midnight* ('jazz depois da meia noite'), quando jazzistas se encontravam para tocar mais livremente e exercer sua pesquisa, o que na prática significava o encontro para o exercício do improviso (Itavo, 2007, pp. 20–21).

### 1.4.3 Anna Halprin: por uma democracia do corpo.

Falar sobre improvisação e não citar Halprin é quase impossível. Anna Halprin<sup>12</sup> participou do movimento americano, sendo muito apreciada por artistas de vanguarda da década de 1960, quando a questão da improvisação na dança esteve próxima ao contexto do jazz. Teve como mentora Margaret Humphrey, educadora na University of Wisconsin, em Madison, cujos ensinamentos privilegiavam a criatividade pessoal e o estudo científico da anatomia e da cinesiologia, em vez da dança como forma artística unicamente destinada ao espetáculo. Nesse sentido, “cada estudante deveria descobrir as simples verdades de seus corpos por meio de exercícios que hoje se denominam improvisação estruturada” (Ross, 2003, p. 30).

Como exemplo dessa prática, em vez de se repetir frases de movimentos, os praticantes recebiam a proposição de um problema anatômico, como: “o que acontece com a espinha ao realizarmos um rolamento?” (Ross, 2003, p. 32). De pronto isso acentuava a relação com a percepção durante a execução do movimento. O material desenvolvido sob essa proposta viria a se tornar base para uma dança.

Com essas e outras práticas, Halprin passa a desenvolver seu método de ensino e de criação, que na verdade é um cruzamento entre diversas ideias a partir da noção de pedagogia formal da Bauhaus<sup>13</sup>, além do trabalho artístico com Margaret H. Doubler baseado no princípio da colaboração. Nesse processo constituiu-se a proposição de uma nova relação entre os dançarinos e a coreografia, ou, como ela preferia chamar, *partitura*.

Outro processo importante a se considerar na sequência de suas pesquisas foi quando passou a incluir em seu trabalho a relação com as

---

<sup>12</sup> Coreógrafa americana, pesquisadora, criadora e professora na fundação Dancers Workshop, em San Francisco, EUA.

<sup>13</sup> Escola de artes fundada na Alemanha em 1919, “foi uma das mais expressivas e influentes instituições de arte do século XX e tinha como eixo central de desenvolvimento artístico o *design* arquitetônico – agregando a isso as mais variadas expressões artísticas. O idealizador da Bauhaus, o arquiteto Walter Gropius (1883-1969), era fortemente influenciado pelas vanguardas modernistas europeias e, sendo ele próprio um artista que contribuiu decisivamente para o movimento, pretendia que a Bauhaus fosse um de seus “carros-chefes”. Disponível em <<[www.mundoeducacao.bol.uol.com.br/artes/escola-arte-bauhaus.htm](http://www.mundoeducacao.bol.uol.com.br/artes/escola-arte-bauhaus.htm)>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

emoções e a utilizar imagens graças à técnica de visualização psicocinética. Por decorrência de seu método de improvisação estruturada e das novas perspectivas a respeito das emoções, juntamente com a improvisação, ela suscita a questão do corpo terapêutico em seu trabalho, ampliando-o para o campo da psicoterapia. Por isso, de modo geral, podemos considerar o aspecto central de suas contribuições a tríade entre movimento-memória-sensação, como sintetiza Nóbrega (2015).

O movimento pode nos permitir penetrar mais profundamente em nosso corpo e liberar uma parte de nossa história de condicionamentos dentro dos quais nos encontramos. Assim, as improvisações fazem parte do método de trabalho em dança e da arte-terapia como forma de desbloqueio de tensões, descobertas criativas, recomeços e criação de novas ideias. Trata-se de uma estética que se interessa fortemente pela experiência sensorial e a relação com a natureza. Nesse sentido, o acontecimento artístico é compreendido como *happening*<sup>14</sup>, buscando ultrapassar o espaço fechado das salas de dança e de concerto, para habitar o espaço da vida cotidiana (Nóbrega, 2015, p. 262).

Sob outra perspectiva há também uma combinação de métodos de improvisação e concepção de um movimento com base *natural* que veio contribuir para um conceito de dança calcado na interação e nos impulsos do corpo.

É isso que Novak (1990) esclarece quando explica a contribuição de Halprin para certa valorização e incorporação dos movimentos cotidianos à dança.

O movimento com base natural tem maior proximidade com o movimento do cotidiano, além de ser uma entre outros artistas que fez com que a voz individual se expandisse com economia de emoção e significado na cultura americana da década de 1960. O resultado híbrido

---

<sup>14</sup> Termo cunhado por Allan Kaprow em 1957 para designar a sua produção de arte feita com o corpo, onde qualquer elemento cotidiano, desde gestos, objetos banais e outras ações eram considerados materiais poéticos para arte. Uma tradução aproximada desse termo pode ser “acontecimento”.

que Halprin vem a desenvolver como dança em sua forma de arte é um ritual para uma nova democracia, uma democracia do corpo. (Novak, 1990, p. 30).

A consciência corporal, a celebração e o interesse por aspectos terapêuticos do movimento foram temas levantados e discutidos por ela, além do trabalho na fronteira da exploração interpessoal na dança. A dança como um entretenimento não elitizado e a dança como educação: fatores que não eram na época muito discutidos, mas que viriam a se fortalecer (Muniz, 2011).

#### **1.4.4 Nova Dança e a Performance Art: campos de múltiplas expressões.**

Movimento marcante da época, a *Nova Dança*, termo que circulou na Alemanha e nos Estados Unidos, foi um movimento amplo que, em seus modos, passou a caracterizar a dança, “não pelo conforto de uma mensagem”, mas pelo desconforto de “retirar-lhe a pura aparência de espetáculo” (Faria, 2011, p. 68).

O único modo pelo qual o bailarino se localiza no mundo e o assinala é em seu corpo, ao apresentar uma dança que não recusa qualquer tradição, pelo contrário, agrega as experiências, extrapolando as técnicas rígidas. Assim, a dança “não reclama valores exemplares de um grupo, mas se abre em busca de um aspecto não somente artístico, mas também antropológico ligado à revolução contemporânea do corpo” (Faria, 2011, p. 68). A *Nova Dança*, portanto, também teve um papel importante na emergência do corpo, perspectiva central da dança contemporânea – ou seja, a busca de um olhar que vá ao encontro e o atravesse.

Segundo Capellari (2007), essa emergência do corpo tem relação com a eclosão do hedonismo nos movimentos da Contracultura, em oposição à cultura de massas do assim chamado *mainstream*. “O hedonismo, caracterizado pela valorização do corpo e das emoções, sendo suas principais manifestações, a ‘revolução sexual’ e o culto às drogas psicotrópicas, geralmente relacionadas a um de seus principais veículos de disseminação, a música rock” (Capellari, 2007, p. 7).

Por esse mesmo caminho, em contraste com a dança clássica e enquanto experimentadores do movimento, os dançarinos modernos e pós-modernos rejeitavam a dança marcada por rígidas codificações, aquela que tem como base os movimentos estruturados em técnicas de movimentação especializadas e padronizadas.

Não obstante, a nova conjuntura que então surgia de alguma forma também foi se codificando em outros modos. Esses movimentos artísticos e sociais ressignificaram formas de dançar e performar e, a partir disso, configurou-se um novo pensamento sobre o corpo, que assim passou a operar como uma espécie de polo compartilhado pelos novos modos de dançar desenvolvidos.

Dentre as múltiplas danças, a *Nova Dança* fez emergir um corpo bem diverso daquele que fora inscrito pela linguagem tradicional da dança, chamando para a cena movimentos heterodoxos do ponto de vista clássico: movimentos pedestres e cotidianos como sentar, deitar, tossir; quedas, rolamentos, caminhadas. São movimentos que não requerem treinamento técnico específico em dança, mas que buscam em compensação capturar a vida cotidiana na composição das suas performances. Talvez por isso é que se costuma afirmar que “o bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto às suas próprias forças” (Louppe, 2012, p. 52).

Falar sobre esse corpo enquanto território de experimentação e expressão possibilitou também reavivar a *Performance Art*, que já havia sido um marco em experimentações nos manifestos futuristas no início do século XX como expressão artística e de contestação. Na Contracultura “a Performance passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente” (Goldberg, 2012, p. 7), recebendo a denominação Performance Art e agregando diversas formas de manifestação artística. Assim “nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte reflexiva em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida – tornou-se a forma de arte mais visível desse período” (Goldberg, 2012, p. 7).

Na Performance a apresentação desconstrói a representação e confunde os limites entre arte e vida.

Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações – utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. (Goldberg, 2012, p. 10).

Em suma, os movimentos *Performance Art* e *Nova Dança* não podem ser desconsiderados neste trabalho, pois vêm carregados de significados que constituíram a dança contemporânea. O processo, o criar espontâneo, o uso de objetos, a exploração de lugares outros em que se realizar a dança, as pausas ou paragens, o desnudarem, o movimento mínimo e outras aberturas são características comuns aos três movimentos.

Mediante uma ampla abertura e uma grande variedade de experimentações, certos modos e ferramentas com vocabulário próprio foram configurados. Bem como práticas corporais que, embora os tomasse como inspirações buscavam desestabilizar os padrões de movimentos usuais. Eram práticas focadas na visão interna do corpo, na procura por caminhos que usassem o mínimo de energia, extrapolando clichês e hábitos de movimento, buscando impulsos para o movimento espontâneo e para o cultivo de um olhar mais atento ao entorno.

Todos esses deslocamentos foram, por fim, o que permitiram reestruturar a dança segundo uma abordagem de espaço-tempo não dualista. Na intenção de caracterizar esse novo modo de concebê-los, é o que Fernandes comenta ao sugerir que “numa perspectiva paradoxalmente integrada, música é som e(m) silêncio, dança é movimento e(m) pausa, assim como performance é presença e(m) ausência” (Fernandes, 2011, p. 83).

Uma ação que se faz pensar em um corpo vivo e pulsante, na qual o silêncio e a pausa também podem ser movimento e dança.

#### **1.4.5 Práticas Somáticas ou Educação Somática: pedagogias para o conhecimento de si.**

Em meio à efervescência dessas experimentações e práticas, surgem no horizonte da dança diversos modos e técnicas que se estendem bastante além do campo das artes, abrangendo também dimensões terapêuticas e de re-organização da relação com o próprio corpo. Trata-se do fenômeno geral que ainda hoje é designado pela ideia de somática, definida, mediante esse radical grego (“soma”), por tudo aquilo que se expressa de modo especificamente corporal.

De acordo com Silveira (2009),

o Soma é o modo que cada um de nós experiencia, vivencia, numa perspectiva interior, os fluxos de sensações e sentimentos; o modo de emocionar, desejar, imaginar, fazer, mover-se; o modo de ser e estar no mundo; nossa confiança, sentido de segurança, equilíbrio; o modo de alegrar-se, de entristecer-se, de sofrer, de relacionar-se com objetos, lugares, acontecimentos, pessoas; e o modo de relacionar-se sexualmente. (Silveira, 2009, p. 62).

Fortin (2002) identifica que, em um dado momento, ocorreu uma disseminação dessas disciplinas em ambientes vários e distintos, em virtude de sua utilização ou aplicação a objetos de estudo particulares. Seria esse o caso da aproximação com a dança, que, embora não do mesmo modo, pode ser compreendida como parte do processo de disseminação de experiências afins, em ambientes de educação formal e pesquisa. Uma configuração abrangente de incorporação desses interesses que têm levado a um recente desenvolvimento de uma comunidade de pesquisadores e estudos científicos na área.

Segundo Banes (1998), foi nesse contexto que surgiram algumas técnicas úteis para auxiliar à pesquisa de um corpo, segundo uma perspectiva holística, estruturada em variados princípios. Nas palavras de Silveira (2009): “de modo geral, nos métodos de Educação Somática desenvolve-se um trabalho de refinamento da sensação e da percepção do movimento, com o objetivo de aperfeiçoar a consciência do corpo” (Silveira, 2009, p. 48).

Na Educação Somática o corpo percebido é observado internamente, em oposição ao corpo que é observado de fora, o corpo visto por outra pessoa.

A Educação Somática é um campo interdisciplinar, surgido no século XX, que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Sob essa denominação reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal, dentre os quais se destacam a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, a Antiginástica, a Eutonia, a Ginástica Holística, os *Bartenieff Fundamentals*, a *Ideokinesis*, o *Body-Mind Centering*, a Técnica Klauss Vianna, entre outros, que têm o corpo enquanto experiência como força motriz. (M. S. Vieira, 2015, p. 128).

São métodos educacionais de corporalidade de natureza investigativa que, segundo Souza (2012), buscam a subjetividade.

Fundamentam-se no aprofundamento da percepção corporal como chave para a transformação de padrões de movimento e atitudes motoras, bem como para o conhecimento sobre si próprio, implícitos em corpos em busca da subjetividade. Metodologicamente, são abordagens que priorizam o processo, centrando-se no *como se faz* (mecanismos, acionamentos, sensações, intenções) no lugar de *o que se faz* (Souza, 2012, p. 22).

Os métodos ou técnicas somáticas são todos apresentados como sistemas de pensamento do corpo, e as práticas propostas são indissociáveis de um repertório teórico elaborado, “principalmente empírico, e fortemente dependente da tradição oral” (M. S. Vieira, 2015, p. 138). Cabe ressaltar que o método de Educação Somática tem suas técnicas pedagógicas próprias, com

sua força política que amplia a visão atual sobre o corpo. Os enfoques são múltiplos, desde cultural até tecnológico, terapêutico, ambiental, histórico dentre outros. E estão em constante reconfiguração.

Nomeada há menos de meio século, a Somática vem justamente resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre prática e teoria, educação e contexto, estética e cura, técnica, criação e performance, experiência e reflexão, e assim por diante, permitindo um campo conectivo entre micro e macropolíticas em diferentes níveis. (Fernandes, 2015, p. 10).

Embora organizadas em diversas práticas, chama a atenção a perspectiva de sistema cultural formada por esses movimentos, marcados por um corpo singular e sensível, que vai ao encontro de suas subjetivações. Isso também pode ser afirmado a respeito do território que habita a improvisação como linguagem, com suas reivindicações de ampliação dos limites do corpo, suas práticas que estimulam a exploração de novos movimento e questionam seus padrões firmados pela tradição do treinamento corporal.

Seria importante indicar também que, ao atribuir ao sujeito o papel de tomar decisões em diversas dimensões da experimentação com o corpo, a Somática é atravessada por aspectos políticos, interferindo igualmente neles.

#### **1.4.6 Improvisação como linguagem: conquista da liberdade – um ato político.**

*Se há o rompimento de um ponto, a rede tende a se esgarçar, sendo essa então a própria ruptura na esfera social. Trata-se, pois, de um ideal de liberdade que reclama, em primeiro lugar, a libertação do sujeito para que dela surja a libertação social como um todo.*  
(Capellari citado por Gonçalo Júnior, 2009, p. 105).

Neste trabalho, as reflexões que auxiliam a compreender a improvisação como linguagem, partem de uma perspectiva poética, com um cenário político marcante onde estavam inseridos os diversos movimentos artísticos vistos nos capítulos anteriores, percebidos principalmente no que foi referido quanto à questão da subjetividade, que aqui podemos denominar também “questão do corpo”. É importante salientar que neste trabalho a subjetividade não é vista como narcisismo ou egocentrismo, distorções que segundo Capellari são decorrentes de incompreensões de contexto.

Esses equívocos ocorrem, muitas vezes, segundo o autor, por falta de percepção de que, em todos esses fenômenos, está presente uma tentativa de emancipação do sujeito. Ciente disso, sua tese enfatiza o fato de que a liberdade, no movimento da Contracultura, tinha a ver com uma “viagem ao interior de si mesmo”. Uma viagem que “tinha um caráter de ruptura com os condicionamentos sociais e uma aposta na autonomia” (Capellari, 2007, p. 225).

Nesse sentido, o foco dirigido para a subjetividade não se reduzia ao mero escapismo do individualismo. Pelo contrário, partindo de uma necessidade de liberdade inerente ao ser humano, portanto inegociável, essas experimentações “continham o germe da revolução social”.

Não é mero exercício de escolha, é sim o fluir do ser e o ser. O ser não é estático, ele é dinâmico: é a própria vida em perpétua indefinição, de modo que liberdade e vida se confundem no imponderável que permeia a estruturação cultural, a rede simbólica que dispõe cada coisa em seu lugar de forma rígida, e que, ao fazê-lo, escraviza. (Capellari, 2007, p. 229).

O palco da revolução proposta por esses movimentos encontra-se no interior do ser humano. Mas a condição de servidão imposta pelo sistema “impede que se veja o real em sua fluidez natural”. Por isso mesmo a liberdade não seria “mero resultado de uma luta, mas sim a extinção do conflito dualista. Algo de fato a ser construído, mas essencial ao ser humano, e que, portanto, depende de consciência” (Capellari, 2007, p. 230).

A parte dessa perspectiva, buscar uma *forma própria* ou *conquistar a liberdade* de um corpo dançante seria uma necessidade.

Há de se aprender a improvisar, há de se investigar e de se buscar uma arte que se faz a cada passo, através dos encontros. Não se trata de uma descoberta solitária, desconectada. O devir, afinal, acontece por expansão e contágio, como afirmam Deleuze e Guattari (2008). Isso significa que ele sempre encontra companhias no percurso e é sempre sensível às afecções na acepção de Spinoza. Os processos de devir encontram uma alegria enorme que reflui a partir de sua própria efetuação.

A liberdade começa a andar juntamente com a liberdade do outro, em uma relação verdadeira, estabelecida no encontro. É possível, nesse aspecto, pensar em uma dança a dois, a três e muitos mais. Um junto e um separado, um caminho mais livre e com mais companhias. “Que o devir funcione sempre a dois, tanto aquilo que devém quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 112).

Deparando com a efetiva prática de um jogo de encontros e recombinações, que são a improvisação e a arte contemporânea, buscamos, neste estudo, explorar uma filosofia de corpo que tem a ver com o pensamento da diferença. Pois o “pensamento da diferença é composto por encontros da filosofia com a arte e a ciência”. Encontros nos quais os possíveis territórios emergentes assumem um movimento de jogo.

Tendo isso em mente, buscaremos tratar em seguida de como a Filosofia pode servir à compreensão da improvisação, atuando simultaneamente como forma adentrar as complexidades em meio às práticas do corpo que improvisa.

## 2 COMPREENDENDO O CORPO PELA “ÉTICA” DE SPINOZA<sup>15</sup>

### 2.1 O que pode o corpo?

A opção pela abordagem filosófica específica que aqui apresento justifica-se pelo fato de ela oferecer ferramentas que permitem aprofundar o entendimento e seguir em direção a uma prática. Nesse sentido, a intenção seria buscar fundamentos que permitiriam compreender os caminhos que, no corpo e na improvisação, conduzem o homem à liberdade. Pensar uma ética dos afetos em cujo centro estaria a questão: *o que pode o corpo?*, a fim de dela extrairmos um conhecimento que nos ajude a perceber suas potências.

Um caminho possível para isso talvez esteja anunciado no início da parte III da “Ética” de Spinoza, um trecho comentado por Deleuze.

Não sabemos o que pode o corpo (diz Spinoza). Essa declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo (EIII, 2, esc.). Porque não o sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos com a consciência, mas o que surpreende é, acima de tudo, o corpo. (Deleuze, 2002, pp. 23–24).

A partir dessa questão crucial, Spinoza teria proposto o corpo como novo modelo para se pensar a ética. A constatação de Spinoza, de que não sabemos o que pode o corpo, seria, ao mesmo tempo, uma declaração de ignorância e uma provocação à busca do conhecimento das potências do corpo. Entende-se que compreender as potências de um corpo em devir está em consonância com um improvisador em ato. Para compreender esse corpo filosófico de Spinoza, mergulharemos em sua obra principal, que procura expor uma ética à maneira dos geômetras, uma ciência dos afetos, que seria uma

---

<sup>15</sup> *Ética* ou *Ética demonstrada à maneira dos geômetras* (em latim: *Ethica, ordine geometrico demonstrata*), geralmente referida apenas como *Ética de Spinoza*, é considerada a principal obra. Foi publicada postumamente, em 1677 – Baruch de Spinoza ou “Espinosa” (1632-1677) nasceu em Amsterdã.

ciência da afetividade humana imbricada ao emaranhado das relações artístico-político-sociais que, no nosso caso, permearam nossa experiência com a improvisação e seu estudo.

Spinoza foi um filósofo que apresentou uma ética totalmente original, criando uma visão diferente da estabelecida em sua época, tradição filosófica então hegemônica baseada no *desprezo ao corpo*. Contrariando alguns filósofos da transcendência como Descartes e Platão, Spinoza nega o dualismo entre o corpo e alma, e introduz uma tese chamada ‘paralelismo psicofísico’, que define a alma e o corpo como “uma só e mesma coisa que se expressa de duas maneiras diferentes” (Spinoza, 2016, p. 56). Essa proposta condena o antigo pensamento que glorificava a alma e desvalorizava o corpo: “ninguém, entretanto, poderá compreender essa união adequadamente, ou seja, distintamente, se não conhecer antes adequadamente, a natureza de nosso corpo” (Spinoza, 2016, p. 61). Vamos através de este trabalho conhecer adequadamente essa natureza em uma perspectiva do corpo que improvisa.

Como Spinoza define um corpo? Um corpo qualquer, Spinoza o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidão entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos ou é afetado por outros corpos. É esse poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive, é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê. (Deleuze, 2002, p. 128).

Vivemos em uma ordem marcada pelos encontros da vida. A arte também consiste em encontros convenientes e inconvenientes, mas o artista quer comprovar a ideia de que *a vida requer a alegria*, na perspectiva espinosiana: ele não está isolado da natureza, mas sempre em relação com outros corpos.

Essa ideia serve de base para que possamos refletir sobre esse corpo que improvisa. O artista trabalha cartografando as relações, como sugere Rolnik, investindo numa *micropolítica* do corpo.

A via do *território* da improvisação aponta para um caminho de sutilezas. Um tipo de olhar capaz de perceber os corpos nos infinitos modos que cada improvisador estabelece ou nas proposições criadas por estudos minuciosos com seu próprio corpo. São essas as chamadas “linhas desestabilizadoras” segundo Rolnik, que são em si micro e macropolíticas do corpo.

A discussão feita aqui a partir de Rolnik permite tornar visível o aspecto sensível do corpo e apresentar sua estética ou subjetivação. Para Rolnik (2011) existem “máscaras do tempo” ou impulsos de atualização desse corpo. Seriam simulações, constituídas por conglomerados de máscaras para formar novos territórios, sempre em processos trans-objetivos. Nesse sentido, uma produção de desejo visível na linha do plano do território constitui uma macropolítica distinta da grande política, mas que se faz visível, como um mapa. Assim como o plano da micropolítica, o das chamadas cartografias, não é visível. Nele “há apenas intensidades, uma lista de afetos não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo” (Rolnik, 2011, p. 60).

Nessa perspectiva de aproximação com o mundo e entre arte e vida, podemos levantar algumas reflexões, como: de quais encontros somos capazes? Quais encontros são possíveis na sociedade em que vivemos e na arte que propomos?

É primordial pensar sobre essas questões, pois percebemos que o mundo está sempre a nos surpreender, e portanto, muitas vezes por falta de atenção, não temos a capacidade de agir sobre ele, e então somos levados pelo fluxo externo a nós, que nos arrasta. O mesmo podemos dizer sobre as nossas proposições artísticas, que nunca devem estar à deriva, pois sempre atentos, podemos observar as marcas e as histórias que nos atravessam.

É para isso que Rolnik aponta ao falar sobre como essa dinâmica constitui o indivíduo momentânea e permanentemente.

O corpo tem uma história, ele passa por variadas transformações, marcas, ao longo do tempo, isso o permite agir de novas maneiras, aprender, conhecer o mundo. Essas relações moldam o indivíduo internamente e o modificam externamente, no seu modo de se relacionar com sua existência. (Trindade, 2013b, para. 12).

Concebemos que as relações do corpo na arte contemporânea ou na dança contemporânea são modos de *afectar-se*, elevar-se ao grau onde se retoma a capacidade de surpreender-se consigo mesmo. Afinal essas formas de dança “têm por interesse os espaços intersticiais e de fronteiras incertas que promovem a criação de um corpo crítico” (Louppe, 2012, p. 93).

O projeto de Spinoza implica entender os *afetos*, para cada vez mais utilizar-se deles de forma a tornar-se mais potente. Segundo essa ideia, o corpo do improvisador não é um desvelador, mas sim um inventor. Salvo que ele não inventa a partir de uma folha em branco, e sim entregue à relação e à vida nos encontros. Como visto no capítulo anterior, a dança contemporânea acolhe essa multiplicidade, cujas referências são, não palavras de ordem, mas sim travessias, encontros e geradores de processos.

Ideia semelhante aparece na fala do dançarino e improvisador Diogo Granato no vídeo *Improviso no Teatro e na Dança* (Reichenberger, 2011), em meio a reflexões sobre o que ocorre durante o ato da improvisação.

A improvisação lida com o interno, o universo todo que há dentro de você, as suas autocríticas, as suas criações instantâneas, as suas ideias pré-concebidas, os seus desejos, as suas frustrações que estão acontecendo todas naquele momento, naquela hora. O seu raciocínio rápido, o seu raciocínio lento, tudo; emoções. E também com o externo, com o que transforma às vezes, o interno e vice-versa. Então as suas percepções se alteram. Você olha para a plateia ela está reagindo de uma forma que faz você transformar o seu interno. Ou então, pelo contrário, às vezes o seu interno transforma a plateia. Já o Contato Improvisação, que é uma dança à duas ou mais pessoas, basicamente é uma técnica que prima pela escuta e não pelo desenho. Foi feita para corpos se encontrarem. O criador desenvolveu diversos exercícios de escuta,

conhecimento e pesquisa sobre como utilizar o corpo do outro a seu favor e não contra você (Reichenberger, 2011, 2'09).

O cuidado em afinar as percepções em meio à ação do corpo segundo Spinoza, permitiria aumentar a potência de sentir, a fim de também *aumentar a capacidade de pensar e existir*, pois, quanto mais conhecemos, mais somos capazes de escolher nossos encontros. Por isso, nos termos de sua ética, para que aconteça a inteligência ou reforma do intelecto, deve-se em primeiro lugar examinar os diversos modos de percepção. Nesse contexto, talvez as práticas somáticas possam fazer contribuições decisivas. Para ele, o ponto de partida de todo conhecimento acerca do homem deve ser aquilo que lhe é naturalmente dado, ou seja, deve estar fundamentado na compreensão da natureza (*Deus sive natura*).

Essa filosofia afirma que a força maior da vida é o pensamento. Se os afetos são naturais, fazem parte da natureza humana, então eles são modos pelos quais nossa potência varia. São experiências *vividas*, uma transição, ou seja, uma passagem de um estado ao outro, dentro de nós mesmos.

Procurei escrupulosamente não rir, não chorar, nem detestar as ações humanas, mas entendê-las. Assim, não encarei os afetos humanos, como são o amor, o ódio, a ira, a inveja, a glória, a misericórdia e as restantes comoções do ânimo, como vícios da natureza humana, mas como propriedades que lhe pertencem. Embora sejam incômodos, são, contudo, necessários e têm causas certas, mediante às quais tentamos entender sua natureza (Spinoza, 2009, p. 8).

Para ele esses afetos primordiais têm causas determinadas e efeitos necessários ao conhecimento, ele sugere que “conhecer as verdadeiras causas dos mecanismos afetivos, permite a nós elaborar uma técnica para dominar as paixões e diminuir os efeitos naturalmente obsessivos” (Dantas, 2008, §6).

A vida é então um constante movimento de corpos, de partículas, que se compõe e decompõe de acordo com o tipo de relação e de encontro ou o poder de ser afetado que se dá nas relações. Relações, portanto, de *movimento-*

*repouso, velocidade-lentidão*. Segundo Spinoza, esse poder de ser afetado é sempre preenchido por relações que, enfaticamente, são: afecções e afetos.

O corpo é essa capacidade de ser afetado juntamente com essa mobilidade de suas partes que o constituem, sem levá-lo a se desfazer. Essa característica é que permite que o corpo mude, amplie os afetos dos quais é capaz. Uma mobilidade, um desdobramento de suas habilidades, permite a ele comportar-se de outras formas, agir de maneiras novas. (Trindade, 2013b, §4).

Quando Spinoza diz que o *corpo se define pela capacidade de ser afetado*, podemos afirmar que essa capacidade é altamente variável de acordo com a forma como agimos diante desse afeto. E, assim, está constantemente ativada a capacidade de alterar o grau de nossas potências de agir e de pensar.

Ora, essa questão se desdobra nos termos de nossa pesquisa, no problema: improvisar pelo conhecimento ou pela causa?

A palavra afetar designa o efeito da ação de um corpo sobre o outro em seu encontro, que não surge só entre os corpos – *vibráteis*<sup>16</sup>. Então, não se refere a nenhuma espécie de individualidade dos corpos, sensações que nos afetam e afetamos no/do encontro. Para eles, são exatamente *fluxos* que arrastam cada um desses corpos para outros lugares inéditos: um *devenir*. (Rolnik, 2011, p. 57).

Nesse sentido, é importante destacar que o efeito de uma ação é um corpo afetado e em fluxo.

A natureza inteira está em movimento, ela se esforça, as suas células se esforçam. Existem momentos em que esse esforço é favorecido e, em outros,

---

<sup>16</sup> Para Rolnik o corpo vibrátil é a capacidade subcortical do nosso corpo. O corpo tem duas capacidades: a cortical, que corresponde à percepção que nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”. E também a subcortical, “que, devido à repressão, nos é mais desconhecida, mas nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos” (Rolnik, 2011, p. 12).

ele é constrangido, mas ambos requerem esforço. O afeto então envolve a afecção. Em verdade, tudo o que existe é o afeto ou a variação da potência de existir, do esforço, pois houve uma afecção que gerou a variação desse encontro, o efeito desse encontro. Não existe corpo isolado. Eu tenho consciência da imagem e do afeto produzido em mim, então os afetos não vêm do nada, envolvem a maneira de o corpo se afetar por outros corpos.

Para que se chegue a tal concepção da existência na qual o conceito pregresso de aparência da Metafísica Clássica é decomposto em afetos e movimentos, Spinoza define certa ideia de corpo na Parte I de sua “Ética”.

Quando corpos quaisquer, de grandeza igual ou diferente, são forçados por outros corpos a se justaporem, ou se, numa outra hipótese, eles se movem, seja com o mesmo grau, ou com graus diferentes de velocidade, de maneira a transmitirem seu movimento uns aos outros segundo uma proporção definida, diremos que esses corpos estão unidos entre si, e que, juntos, compõem um só corpo ou indivíduo, que se distingue dos outros por essa união de corpos. (Spinoza, 2016, p. 64).

Ferreira (2009) nos ajuda a compreender essa definição de Spinoza, transpondo-a para o campo específico da dança. “O indivíduo é uma união de corpos e o corpo humano é um indivíduo. Todo indivíduo está sempre em modificação, pois os corpos que o constituem estão sempre em relações de velocidade e lentidão diferentes” (2009, p. 17). Na relação com outros corpos, eles se compõem, mudam de forma e de figura em uma produção infinita que não cessa. Seria o mesmo para os corpos que estão a improvisar em ato, quando estão em relação e ação, gerando modificações e se constituindo pelo esforço dessa relação. Como diretriz para um trabalho prático, isso incentiva o cultivo de um corpo inteligente, capaz de produzir ideias na mente.

Se vivemos e somos afetações a todo o tempo, “ora, tudo o que acontece no corpo humano deve ser percebido pela mente. Portanto, a mente humana é capaz de perceber muitas coisas.” (Spinoza, 2016, p. 66). O pensamento tem um lugar importante nesta filosofia, mas um lugar diferente, pois os afetos mediados pelo corpo influem na dinâmica daquilo que antes era

concebido como algo simplesmente mental. Ainda assim, é importante ressaltar que, em Spinoza, mente e corpo tem autonomia. Ou seja, não há superioridade de um com relação ao outro; há superioridade apenas de uma mente com relação à outra mente e de um corpo com relação a outro corpo. Nesse sentido, a distinção desloca-se da cisão entre corpo e mente, base do dualismo metafísico, operação que permite, articulando-os, considerar o corpo como “uma potência em ato, uma força de existir” (Trindade, 2014, §4).

Inversamente, também é possível dizer que Spinoza não menospreza o pensamento em favor do corpo, mas toma o corpo como sujeito da ideia, fonte de toda a alegria e de toda a tristeza. É o que explica Trindade, quando afirma que a mente produz ideias de afecções que facultam ao corpo potencializar ou minorar seu potencial de existência. A mediação entre corpo e mente toma forma em imagens, cuja dinâmica é determinada pelas possibilidades de interações com seu interior e seu exterior.

Assim, “o que, primeiramente, constitui o ser atual da mente humana, não é senão a ideia de uma coisa singular existente em ato” (2016, p. 59). Nos encontros, “a mente humana percebe, juntamente com a natureza de seu corpo, a natureza de muitos outros corpos” (2016, p. 67) e disso resulta sempre certa produção de imagens: “chamaremos de imagens das coisas as afecções do corpo, cujas ideias nos representam os corpos exteriores como estando presentes, embora elas não restituam as figuras das coisas, mas sim ideias das coisas” (Spinoza, 2016, p. 67).

O encadeamento das ideias das afecções do corpo é um encadeamento de imagens na mente, que se desdobram em diversos níveis de presença, sendo o mais perene a *memória*. Ora, essa concepção de memória também ganha, portanto, traços distintos, pois as imagens que a compõem são geradas, conservadas e modificadas enquanto reflexos da dinâmica afetiva e corporal. Elas se tornam assim marcas, impressões que nosso corpo recebeu nos encontros com os corpos exteriores.

Essa memória não explica a natureza das afecções, não se debruça sobre elas como objetos. Ela traça o caminho possível pelo qual as afecções

podem ou não transitar por um corpo e uma mente, definindo assim as potencialidades que lhes são acessíveis:

A mente passa de um pensamento a outro de acordo com a sequência na qual as afecções foram produzidas e essa ordenação das afecções do corpo caracteriza o *hábito*: e, assim, cada um passará de um pensamento a outro, dependendo de como o hábito tiver ordenado, em seu corpo, as imagens das coisas. Com efeito, um soldado, por exemplo, ao ver os rastros de um cavalo sobre a areia, passará imediatamente do pensamento do cavalo para o pensamento do cavaleiro e, depois, para o pensamento da guerra etc. Já um agricultor passará do pensamento do cavalo para o pensamento do arado, do campo etc. (Spinoza, 2016, p. 70)

Temos as ideias – ou o conhecimento – de acordo com as modificações de nosso corpo, isto é, de acordo com a nossa maneira de viver. Para que o homem possa conhecer adequadamente a natureza é necessário então que ele crie outras maneiras de viver, de experimentar, a fim de que o enrijecimento no hábito constitua a sua menor parte.

Em contraposição ao hábito, a defesa da presença enquanto certa qualidade de atenção ao movimento e certa relação verdadeiramente atravessada pelo outro faz, portanto com que se proponha como negativo, em última instância, seu grande oposto: certa forma de ausência. O oposto da potência seriam assim práticas que renunciam ao natural; pessoas que, por dever de ofício, precisam seguir o que está posto, o modelo, o padrão e o reconhecimento. Trata-se enfim da renúncia de si, renúncia a si mesmo enquanto corpo.

Como Trindade explica (Trindade, 2014), Spinoza diria que, segundo esses modos, o homem impotente pode passar a pensar que investir na servidão seria investir no poder. Já o homem que conquista a sabedoria não precisa se submeter ao poder dominante porque se percebe potente nas interações. Estamos embrenhados nessas relações o tempo todo. Nossa sensibilidade e linguagem atravessam formas e modalidades de poder. Pela

perspectiva do pensamento de Spinoza, entretanto, a posição que ocupamos diante desse poder está em aberto e é determinada pela nossa experiência.

Transposta a questão para o campo da dança, isso nos permite pensar que o modo como abordamos e praticamos a arte pode ser ampliado ou estreitado. Por exemplo, segundo certa acepção, arte pode limitar-se à aquisição de uma técnica em particular ou excluir-las em geral. Mas segundo essa perspectiva, a questão da técnica e seu papel na arte também pode ser proposta de um modo diferente: o mais importante não é a técnica, mas sim que, enquanto hábito, ela seja a menor fatia do que se vivencia. O mais importante é o próprio vivenciar.

Conforme destacamos na recensão dos movimentos históricos subjacentes à emergência da improvisação na dança, há fatores históricos concretos prejudicando essa relação mais frutífera entre experiência, corpo e mente. Há o sistema massificado. Um sistema cuja prática não dá espaço ao pensamento, graças a fatores como: a velocidade das informações, as interpretações prontas e as manipulações de imagens. As subjetividades que o sistema procura construir partilham de um mesmo esforço para não refletir e pensar. O viver e o pensar são concebidos pela identidade e a semelhança. O mundo é dividido entre sujeito e objeto, à maneira da representação no pensamento cartesiano.

Como alternativa a isso, Leite (2017) indica que a teoria de Spinoza preconiza o conhecimento dos afetos como parte do caminho para alcançar os três tipos de conhecimento. O mais alto deles seria a ciência intuitiva, pois aprender instiga o uso da razão, edifica e liberta. Em suas palavras, o homem “não deve ser um reproduzidor de modelos, e sim, mais propriamente, um homem em reflexão” (2017, §7).

A possibilidade de reflexão, enfim, é o principal traço que caracteriza a liberdade, de modo portanto que liberdade e conhecimento estão interligados. Para Spinoza, “diz-se livre a coisa que existe exclusivamente e é determinada a agir. E diz-se necessária, ou melhor, coagida, aquela coisa que é determinada por outra a existir e a operar de maneira definida e determinada.” (Leite, 2017, §9).

## 2.2 Gêneros do Conhecimento: Caminhos para Liberdade

A “Ética” de Spinoza desenvolve uma teoria da percepção bastante elaborada. Ela é formada por modos, articulados por graus de acuidade, que por sua vez compõem-se em três gêneros distintos de conhecimento. Por meio desses gêneros é que o homem tem a possibilidade de conhecer a si mesmo e à natureza.

O primeiro gênero de conhecimento é a *imaginação*. Ela não lida com representações exatas e fidedignas dos objetos ou de nós mesmos, mas sim com traços difusos e autossuficientes. São por assim dizer experiências vagas, um *ouvir dizer*. Pelo filtro da imaginação temos ideias *inadequadas* de nós e das coisas. Só conhecemos *efeitos* e vestígios da realidade deixados em nós. Não conhecemos as *causas* que provocam esses efeitos em nós. E assim isso é porque a imaginação envolve duas naturezas distintas: a natureza de nosso corpo e a natureza do corpo exterior, que em seu domínio, não alcançam síntese alguma.

Não obstante isso, as imagens são uma parte importante do conhecimento. Segundo Spinoza, o conhecimento humano se realiza por meio de signos, sempre associados a afetos passivos, também chamados paixões. Com efeito, essa forma de experiência permeia todos os modos de conhecimento. Entregues apenas à imaginação, entretanto, somos passivos, não conhecemos as coisas pelas causas, afinal estamos separados daquilo que podemos. E o estamos, mais precisamente, porque, na pura imaginação somos determinados por representações que não conhecemos de fato.

Um nexos possível a se traçar com a dança aqui seria com as limitações do pensamento por representação. De fato, na dança, a imaginação pode produzir rudimentos de uma possível força. Mas ela só pode levá-los a cabo, caso ultrapasse um modo de percepção baseado na representação de objetos, na analogia. Isto é, caso não seja produzida como mera reação ao objeto, mas sim, enquanto movimento, seja o próprio objeto em processo.

A imaginação só é vista como negativa em dois aspectos: quando os homens não a conhecem e tomam as imagens como representações verdadeiras do real ou quando a imaginação de um indivíduo não exerce livremente a sua potência de interpretar a realidade conforme o seu *conatus*, isto é, quando a imaginação de um indivíduo é guiada por imagens que não dizem respeito apenas ao modo como seu corpo foi afetado, ao contrário, essas imagens foram projetadas nele e exercem influência em sua mente mesmo sendo imagens externas. (Teixeira, 2014, pp. 46–47).

O segundo gênero, o conhecimento pela *razão*, segue a ordem do intelecto e não mais tão somente a ordem das afecções passivas, ou de uma relação passiva com as afecções. Por isso o conhecimento do segundo gênero é o que Spinoza denomina adequado.

Nessa forma de conhecimento, formam-se os pressupostos da reflexão sobre relações, como por exemplo, a percepção da influência mútua entre as coisas. O homem passa a conhecer as *causas* dos efeitos resultantes desses encontros. Não mais os toma como objetos em si, nem sofre passivamente sua influência.

Mais do que isso, conhecer a causa é conhecer a estrutura da coisa, o que elimina as superstições e abre ao homem a perspectiva para que influencie aquilo que antes apenas o determinava desde fora. “Quando o homem age com conhecimento adequado, passa a agir ativamente e expressivamente” (Grupo de Estudos de Spinoza, 2011, §6).

Ao contrário do que possa parecer, a *razão*, como gênero de conhecimento, não implica extinguir de nossa mente o conhecimento imaginativo, nem a memória. Mas sim tem a ver com a questão central do reconhecimento da potência. É nesse gênero de conhecimento que a questão da expressão livre começa a se constituir, visto que os homens que se guiam pela imaginação “padecem e são arrastados, pelos maus afetos, de um lado a outro como se fossem ondas no mar” (Teixeira, 2014, p. 73), sendo a racionalidade concebida como uma superação que conserva essas faculdades passivas.

É isso o que também afirma Teixeira (2016), quando nos explica que a tarefa principal da “Ética” foi pensar por que e em que sentido o problema dos afetos é um problema de conhecimento. De acordo com Spinoza, a resolução do problema dos afetos é essencialmente um problema de conhecimento, já que o afeto é, mediante o vínculo estabelecido entre corpo e mente enquanto manifestações da natureza, literalmente uma ideia do que se passa no corpo.

Nesse sentido, imaginação e razão articulam-se por vínculos de complexidade crescente, de coordenação entre causística e generalização. A imaginação percebe aquilo que é referente aos corpos, enquanto a razão percebe aquilo que é comum entre eles.

“É indubitável que a imaginação enquanto primeiro gênero do conhecimento tenha seu lado positivo, além de ser irrevogavelmente necessário, pois não é possível conhecer nada, nem mesmo o próprio corpo, se não for por meio dos traços deixados em nós pelas afecções.”  
(Teixeira, 2014, p. 52)

Mas embora a razão de fato seja o conhecimento das causas e das noções comuns para Spinoza, esse conhecimento ainda não é capaz de explicar a essência das coisas singulares, verdadeiro escopo da filosofia de Spinoza. A essência só será apreendida efetivamente pelo terceiro gênero de conhecimento.

O terceiro gênero de conhecimento, *intuição* ou *Ciência Intuitiva*, é definido como um conhecimento adequado, mais em grau superior à razão, pois é nele que “conheço a essência de todas as coisas, inclusive Deus como um ser imanente” (Grupo de Estudos de Spinoza, 2011, para. 7). Através da intuição, passamos a ter o conhecimento das essências, não só das relações e causas secundárias.

A essência, ou – o que na filosofia de Spinoza é equivalente – o desejo como grau de potência, se oferece ou se dá a conhecer por meio de um funcionamento do intelecto no qual a condição da intuição é a razão. Nesse

sentido, se a razão não é simplesmente eliminada como um grau inferior de conhecimento, assim como não fora estabelecida como superior, o que se evidencia aqui é que o homem compreende as coisas como graus intensivos, como graus de potência. Por exemplo, o ser humano é um grau de potência da potência infinita da Natureza. “Ao entender a essência, chega-se à Beatitude, que é a condição do Homem em *harmonia* com a Natureza” (Grupo de Estudos de Spinoza, 2011, §5).

Permitindo que o homem seja livre da mera determinação dos objetos externos que lhe infligem afetos, e, além disso, alçando-o mais além do puro conhecimento causal e eficiente das coisas, a intuição é onde o ser humano governa suas paixões e dispõe do conhecimento das ideias das afecções que o atravessam. Assim é que ele se torna um homem livre.

Ora, justamente essa relação com a liberdade é o que também permeia nossa investigação. O aspecto central de nossa experiência foi uma *liberdade* vivenciada na presença de um dançarino improvisador. Esta, uma possibilidade definida por uma proposta de dança em que o bailarino não estava submetido à escravidão da coreografia ou ao caminho pré-determinado entre técnica desenvolvida e resultado. Em vez disso estava ativo na criação, sendo ele mesmo suas ações geradas e trabalhadas de acordo com a reflexão sobre as afecções geradas por suas próprias ações e afecções com o outro e o espaço.

Para Elias essa ideia implica tanto uma nova noção de exigência técnica, quando uma nova função para o processo reflexivo do artista em seu papel – recente, aliás – exercido na experiência autônoma da dança. Afinal, “é necessário compreender o improvisador para poder criá-lo.” (2007, p. 79).

Foi em um processo vivido em minha experiência que um improvisador se mostrou como possibilidade para mim. Não existe, com efeito, um caminho exato a seguir, mas sim as forças que arrastam. A forma de dança revelada, construída exatamente com base na primazia da liberdade de experiência em ato do dançarino, surgiu também em contextos aleatórios de experimentações para mim. Experimentações que, se internamente não dispensam o uso da reflexão, neste momento, exigem o rigor da pesquisa para que sejam compreendidas e assim re-alimentem práticas futuras da improvisação.

Por isso, é pela exposição dessas experiências e pela reflexão sobre os modos encontrados em meio às diversas formas de improvisação de que participei que prosseguiremos daqui em diante.

### 3 NARRATIVA DE UMA IMPROVISADORA

*Só há desejo agenciado ou maquinado.  
Você não pode apreender ou conceber  
um desejo fora de um agenciamento  
determinado, sobre um plano que não  
preexiste, mas que deve ele próprio ser  
construído. Que cada um, grupo ou  
indivíduo, construa o plano de  
imanência onde ele leva sua vida e seu  
empreendimento, é a única coisa  
importante  
(...)  
qualquer agenciamento expressa e faz  
um desejo construindo o plano que o  
torna possível, e tornando-o possível, o  
efetua  
(...)  
Ele é, em si mesmo, processo  
revolucionário imanente. Ele é  
construtivista, de modo algum  
espontaneísta. Como qualquer  
agenciamento é coletivo, é, ele próprio,  
um coletivo.  
(Deleuze & Parnet, 1998, p. 112)*

#### 3.1. Movimento I: A Cia Cos'ê?

##### 3.1.1. Afetos da dança e potência em Improvisar.

Minhas primeiras experiências com a improvisação foram na Cia Cos'ê? de dança contemporânea, fundada em 1997 na cidade Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, pela bailarina Daniela Guimarães<sup>17</sup>, na qual permaneci durante

---

<sup>17</sup> Professora efetiva da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Foi diretora e bailarina da Cia Ormeo/Minas Gerais/Brasil (2003/2013). Atua principalmente nos seguintes segmentos: Interação de linguagens cênicas; Criação Cinematográfica em Dança, Corpo e composição; Improvisação como linguagem cênica no diálogo com o Cinema/Video/ Fotografia e novas mídias. Nos últimos anos vem ministrando *workshops* no Brasil e exterior sobre Improvisação e Composição na interação de linguagens, Contato-Improvisação e de Processos Criativos de

os sete anos seguintes como integrante. As propostas que ali vivi, mantêm-se vivas desde então em minhas escolhas artísticas e pedagógicas. No início a improvisação servia como técnica auxiliar para a composição de coreografias ou como um procedimento complementar na formação, apresentada de forma estruturada. Mas logo surgiram momentos de práticas de improvisação mais abertas, que chamávamos de improvisação livre.

Esses eram os momentos que mais me encantava, por me proporcionar uma mescla de sensações entre risco, liberdade, autonomia e cumplicidade. Eu observava no grupo durante a improvisação uma relação de jogo de afectos. Algo semelhante ao que Deleuze aponta como “uma relação complexa de velocidade e de lentidão, no corpo, mas também no pensamento” (Deleuze, 2002, p. 129).

Eram afecções, no sentido filosófico, afinadas aos sentidos que transitavam entre gestos e movimentos; momentos em que um ínfimo piscar de olhos ou um suspirar valiam como proposta para uma longa conversa entre movimentos. Eram encontros em busca de sintonia, que variavam em suas reverberações, repetições, contorções; um ativo jogo de corpos partilhando modos sutis de uma conversa improvisada de gestos e intenções, sustentada pela cumplicidade estabelecida no jogo de improviso em tempo real.

Sob a perspectiva do pensamento de Spinoza, eu diria que os vestígios e as imagens correspondem à maneira como o corpo e a mente, simultaneamente, percebe e registra as afecções. Perceber aqueles corpos na improvisação seria perceber os modos em seu pensamento e extensão, a potência de afetar e ser afetado como critério de distinção entre os corpos compostos, ou seja, a potência movia a improvisação daqueles corpos.

Esses jogos compunham uma apresentação artística cujas relações eram objetos, dançarinos e espectadores que também podem ser percebidos durante uma improvisação, nos processos de construção do dançarino. De fato, segundo a filosofia que estudamos, todos esses elementos fazem parte do instante e de suas afecções. O dançarino não era ele somente, mas todas essas relações ao mesmo tempo, assim como o homem é um organismo de

---

corpo para Vídeo e Cinema. Disponível em <<<http://lattes.cnpq.br/1564421126887939>>>. Acesso em 3. dez. de 2018.

enorme complexidade, existente por uma variedade e possibilidades de afetações mútuas entre o ambiente. E essa multiplicidade, em vez de tornar gratuitos e débeis os exercícios e propostas, fortalecia-os.

Como indica Trindade (2014), para uma ética da potência, o plano das causas não podem ser o da moral, da culpa, das punições e das leis. A potência do existir para Spinoza acontece somente pelo desdobramento de bons encontros, nos quais o homem se orchestra com aqueles outros ou aquelas coisas que lhe convêm, que lhe apetezem; coisas e pessoas capazes de compor com ele novas relações e deveres. A potência é, assim, resultado de uma experiência vivida de uma transição, ou seja, do aumento ou da diminuição de nossa vitalidade, pois nossas escolhas e formas de pensar são afetados. Afinal, “é o corpo que, através de suas próprias investigações, produz seus modos de existência” (Louppe, 2012, p. 200).

Como vimos anteriormente, pensando em nossas escolhas e afinidades estão próximos para pensar na noção de Spinoza do racional, mas uma racionalidade que é condicionada pela possibilidade de uma vida potencializar-se pelos afetos. Ou, em outras palavras:

a ideia de que a razão é tão somente a formação de noções comuns e a capacidade de organizar bons encontros, não representando qualquer privilégio da condição humana. Trata-se, sobretudo, de renunciar à racionalidade como dado estrutural e afirmar que a essência do indivíduo (se pudermos apontar alguma) encontra-se no desejo, e não na razão, pois no desejo encontra-se o esforço em afirmar-se na existência, não na consciência intelectual. (Silva, 2012, p. 14).

No início de meu percurso com a companhia de dança, prevaleceu por um grande período a empolgação com as novidades que surgiam em um ritmo acelerado. Acionavam-se forças de um corpo performativo a se perseguir. Vislumbrava-se um modelo, juntamente com as várias experimentações em diversas técnicas de dança e teatro. Além de outros modos que surgiam em um movimento acelerado de produções, montagens, criações coreográficas, ensaios e apresentações. Com o passar do tempo, após esse período de

aprendizagem e novidades, decantaram-se algumas descobertas e alguns desejos. Eu percebi claramente o desejo de dançar e improvisar.

A descoberta da improvisação foi o encontro de desejo e potências. Na visão filosófica de Spinoza seria um bom encontro? Segundo Spinoza, quanto mais se é, maior o apetite que desenvolvemos. Por esse caminho, seremos divinos quando conseguirmos combinar nossos desejos com aqueles que nos convêm, e neste sentido foi isso o que me moveu a buscar mais e mais caminhos com a improvisação.

Foi o desejo de improvisar, portanto, que atuou em mim como uma razão persistente.

Entendermos por direito natural o que o homem pode num estado de não coação e se constitui do próprio homem. Sempre foi este homem, aqui e agora. Quando se efetiva a causa eficiente, esta não desaparece, mas continua imanente, *essentia actuosa*. (Silva, 2012, p. 8).

O interesse com o improviso especificou-se conforme meu percurso se desenvolveu. Em certo momento, minha atenção se concentrou nos processos de singularização dos dançarinos improvisadores em suas performances, suas marcas visíveis. Eu buscava identificar visualmente durante o improviso o percurso das escolhas dos improvisadores, acompanhar o caminho que conduzia os movimentos. Perceber as nuances das subjetivações de cada dançarino, o quanto isso se repetia, e como se repetia.

Essa investigação tinha algo de análise de movimentos e de ideias propostas por cada um. Era um desvendar, amparado pela minha percepção das singularidades e de como cada um resolvia as questões que surgiam, admirando nuances possíveis daqueles instantes de improvisação. Tudo isso ocorria nos momentos de relaxamento a princípio. Em seguida foi ganhando viés de pesquisa para alguns integrantes do grupo.

Ainda assim, havia também integrantes que não suportavam esse momento e se negavam a participar das improvisações. Em geral não existia ainda a sensação de liberdade, pois estávamos presos nas formas dos movimentos e dos julgamentos.

Ou seja, paralelamente a esse momento de improvisação, a companhia apresentava um contexto fechado. Eu e os outros integrantes da companhia de dança estávamos enquadrados no esquema de poder que implica seguir as regras, repetir movimentos em aulas padronizadas, reproduzir o modelo. Eu compartilhava do juguete de ascensões internas, estava inserida no conjunto de leis e moral de ordem autoritária ali estabelecida, seguia as regras que não me agradavam. Vivenciava, de acordo com Spinoza, os afetos de *menos apetites*, reprimindo os desejos, isto é, sendo menos em potência, pois na verdade me adequava a um papel estabelecido de fora, um lugar de destaque.

Nesses conflitos de valores que se entrecruzavam em certos momentos, percebo que, na perspectiva espinosiana, estávamos imersos ainda em *ideias inadequadas*. Segundo Silva (2012) “não dispomos inicialmente de um verdadeiro intelecto, que só é adquirido pela experiência das afecções”. A ideia de adequação de Spinoza pode descrever esses conflitos. Para ele, não se trata de ausência de conhecimento. Na verdade, “é necessário distinguir as ideias verdadeiras das ideias fictícias, falsas e duvidosas, para que, seguindo o Método, possamos partir de uma ideia verdadeira para chegar à ideia da ideia, e assim reformar o nosso entendimento, conhecendo sua natureza, sua capacidade e propriedades” (Silva, 2012, p. 48).

Percebe-se nessas reflexões do resgate das minhas práticas, entrecruzando o entendimento da filosofia de corpo proposto na Ética de Spinoza, delinear graus de potência do afeto em mim, bem como os caminhos que levaram a *me esforçar* pela dança. Como podemos reconhecer essa força? Ela parte de um lugar interno ou externo?

Sobre a ideia de esforço, Trindade (2013) nos lembra da importância do conceito do termo *conatus* usado por Spinoza: “Com ele Spinoza pôde estruturar, juntamente com sua noção de Deus, toda sua ética. Esse termo vem do latim e significa ‘esforço’, tendo influenciado também a ideia de Vontade de Potência em Nietzsche” (2013b, §1). Se a essência de Deus (o mundo, natureza) é a de ser a causa de si, ele necessariamente existe e ao mesmo tempo é causa de tudo que existe. O caminho do homem será, portanto conhecer a natureza; conhecer o máximo que pudermos se quisermos conhecer

Deus. Para Spinoza os seres, nesse sentido, existem porque existe um ser cuja natureza verdadeira é existir, um ser com existência autoexplicativa, um ser autoproduzido, ou seja, um ser causa de si mesmo.

Ele não é exterior, ele é a causa interior de tudo que existe. A causa da essência e da existência de tudo, a causa imanente, não transitiva, ou seja, agindo em nós. Deus não gera o mundo por livre vontade, ele é o mundo por pura necessidade de sua essência. “Deus não produz porque quer, mas porque é” (Trindade, 2013a, §4).

A resposta à minha pergunta de Como ativar as forças? Que são nossas essências, está no ato de se conhecer profundamente, uma sabedoria, pura potência. O encontro com a dança e a improvisação me fez perceber a potência em mim. Se existimos em Deus, somos uma parte de sua existência infinita, da potência do ser.

Nós temos a capacidade de ser causa de nós mesmos e de agir para preservar nosso ser. O *conatus* é a essência atual de um ser, é o que somos e não um possuir, assim como tudo o que existe, porque tudo realiza um esforço para permanecer em seu ser enquanto pode. Temos a potência que parte de nós mesmos, de nossa própria essência, para criar as condições de persistir em nosso ser. “Toda coisa se esforça, enquanto está em si, por perseverar no seu ser” (Trindade, 2013b, §3).

Não que haja uma finalidade. Spinoza inclusive toma cuidado em esclarecer esse ponto, pois segundo ele, tudo o que existe resiste em si até que uma causa maior o separe. Sendo assim, podemos dizer que não desejamos aquilo que é bom, mas é bom aquilo que desejamos. Ou seja, aquilo que nos constitui é desejo. Se desejarmos dançar, a dança é o desejo em nós. Se desejarmos Improvisar, a Improvisação é o desejo em nós.

A cada instante, portanto, as afecções determinam o *conatus*; mas a cada instante o *conatus* é a procura daquilo que é útil em função das afecções que o

determinam. É por isso que um corpo vai sempre o mais longe que pode, tanto na paixão quanto na ação; e aquilo que ele pode é seu direito. (Deleuze, 1968, p. 177).

Quando o desejo aumenta, Spinoza chama isso de alegria; quando o desejo de alguma forma é constrangido pelo exterior, chama isso de tristeza. Para ele, esses dois afetos são os geradores de todos os outros que sentimos: amor, ódio, inveja, contentamento etc. Mas é importante notar que eles não são causa de nossos comportamentos e sim consequências. A distinção das coisas surge a partir das relações, e não da matéria em si.

Dessa forma, Spinoza contribui para entendermos a origem e a natureza dos afetos. O desejo em nós quer a si mesmo, ele não se volta ao exterior em busca de um objeto que lhe falte. O ser humano não é um vazio a ser preenchido, comumente chamado de tábula rasa. Ele *é uma vida que quer a si mesma* e procura ampliar as suas condições de expandir-se, construindo a realidade ao seu redor.

Desse modo, cabe ao homem selecionar, dentre as possibilidades, aquelas que mais contribuam para que ele persevere em seu próprio ser. O desejo do homem é o tempo todo preenchido, mesmo que seja por tristeza. Daí porque cabe a ele cuidar de si para ter cada vez mais a capacidade de preencher-se de alegrias.

Um corpo age da maneira como é afetado, de acordo com o que pode, de acordo com sua essência.

### **3.1.2. Afirmações de um corpo em improviso**

Num segundo momento, em uma fase na qual a companhia de dança investiu mais nas experimentações com a improvisação e na investigação de múltiplas abordagens corporais pedagógicas, houve mais possibilidade de se quebrar padrões e de adquirir uma segurança mais plena no ato de improvisar e dançar. Foi adquiridos caminhos de encontro com o próprio corpo, trazendo a atenção ao que se passa na escuta individual e no encontro com os objetos durante o improviso.

Essa investida suscitou nas buscas individuais que satisfizessem a urgência por estudar internamente o corpo, favorecendo assim outras possibilidades.

O caminho aqui se deu, sobretudo por meio das práticas ligadas à Educação Somática.

Verificou-se nessas práticas a necessidade de rigor na pesquisa do sensorial e o pensamento do corpo. Um esforço para reaprender a aprender em meio a um desenvolvimento laboratorial; um contexto de redescoberta dos próprios ritmos; uma experimentação com práticas bem diferentes das costumeiras de sequências de movimentos pré-estabelecidos. Esta etapa de abordagem holística trouxe foco em pesquisas corporais, trazendo conexões, associações e conduzindo às experiências individuais mais profundas. E, no meu caso, a indagações sobre meu próprio corpo, minha dança e meu pensamento quanto às possibilidades de movimento e estados momentâneos do corpo.

Organismos vivos têm uma ordem movente e uma lei deles mesmos. Eles são um processo integral e ordenado de elementos incorporados que não podem ser separados, quer seja do passado evolutivo, quer seja do futuro adaptativo. (Hanna citado por Fernandes, 2015, p.31).

Fica evidente na filosofia de Spinoza, que qualquer conhecimento pretendido exige esforço e persistência, conforme se afirma ao final da “Ética”: “tudo o que é excelente é tão difícil como raro.” (Spinoza, 2016, p. 232).

Uma mudança em qualquer aspecto muda a configuração total. Obviamente, a experiência do ser como um todo transcende a consciência de partes específicas, mas compreender as partes ajuda-nos a recriar o todo, a reanimar sua mobilidade e a brincar/jogar harmoniosamente com um ambiente em mudança contínua. (Bartenieff citado por Fernandes, 2015, p. 25).

As experiências adquiridas à partir deste momento me conduziu ao caminho com da pesquisa de rigor e à atenção em perceber internamente meu corpo em sua relação com o que se passava. Isso me ajudou a criar uma improvisação mais minuciosa, em diálogo com a ação, aumentando a escuta e diminuição da ansiedade em querer inventar e propor a primeira coisa que viesse impulsivamente. Afinal, o que não faltavam eram ideias, mas elas passaram a ser produzidas à partir de algo mais coerente com o que estava sendo sentido e percebido e vivenciados pela experimentações laboratoriais do corpo.

Percebeu-se que de modo geral, que surgiu no grupo, após estas vivências, uma tendência e quebra de padrões de movimentos individuais já estabelecidos. Surgem então, possibilidades de movimentos que dialogavam com esse *novo corpo* e esse *novo olhar* para a improvisação.

Retomemos o conceito de Muniz que, contrariamente ao mito de que a improvisação é espontaneidade, propõe um corpo inteligente, que seleciona e resolve situações conscientes. A autora afirma que esse processo, diferente da despretenção e da inocuidade daquilo que se faz impensadamente, é um processo altamente rigoroso de criação do/no instante. Ele seria um consciente lançar para além dos limites, ir de encontro às intensidades geradas pelos afetos no processo da improvisação. Assim, improvisar seria um modo que visa um corpo em estado de criação e conhecimento contínuo. De acordo com Muniz, improvisar “necessita de um treinamento e exige uma construção de corpo, para que se desenvolva a capacidade de criar e executar simultaneamente o movimento” (Muniz, 2004, p. 36).

Para refletir sobre a experiência no ato improvisatório, trazemos os conceitos desenvolvidos por Larrosa, no qual é pensado segundo três possibilidades de experiências com *aquilo que me passa*.

Em primeira instância, experiência é uma relação com algo que não sou eu. É o defrontar-se com uma condição de alteridade, de exterioridade. Nessas relações com o outro, há composição de certos tempos que fazem os heterogêneos – corpos, sons, cores, objetos – convergirem na imanência. Em segunda instância, a experiência é uma relação em que algo tem lugar em

mim. É um acontecimento de natureza reflexiva, voltado para dentro, subjetivo. Algo que me implica no que sou, que tem uma dimensão transformadora, que me faz outro do que sou. Por fim, em terceiro lugar, a experiência é uma relação em que algo passa de mim a outro e de outro a mim. Nesse passar, tanto eu quanto o outro, experimentamos alguns efeitos: somos afetados. Uma trama de afetos em movimentos constantes de transformações ocorridas nas experiências dos encontros.

Mosé situa o tema trazendo a primeiro plano as ideias de transformação e atualização, sugeridas também em seu poema *Rios*, utilizado como epígrafe nesta dissertação. As percepções que ocorrem nos encontros são caracterizadas pela diferenciação no tempo. Elas geram transformação ou movimentos de atualização. Estamos sempre atualizando nossos estados, num *continuum* de passagens. Como Larrosa sugere: “depois da leitura, eu já não sou o mesmo de antes, já não posso olhar-me impávido no espelho” (Larrosa, 2011, p. 10).

Mosé resume o momento da criação como um momento de recepção do movimento e de devolução dele para o mundo. Isso seria para ela, o *tornar-se aquilo que é, seria o Devir*. Diz ela, em um vídeo: “num fluxo, é o que se derrama, pois não cabe dentro de mim”. E o que se afirma para ela são as palavras: “palavras são estacas fincadas no chão; pedras onde piso, nessa imensa correnteza que atravesso” (Jobim, 2013, 8'44). O que se rompe no tempo é o acontecimento que estabelece a dimensão do presente, entretanto, implica devir, produção de sentido. É isso o que nos confere uma singularidade – no caso de Mosé, as palavras, que a fazem escritora e poeta.

Esse derramamento, essa fluidez incontida, esse transbordamento seriam, na improvisação, o corpo se afirmando. Ele toma forma na recusa do conforto: ao se criar na instabilidade, irrompe o que é.

O improvisador no momento de improvisar perpassa um intervalo ou instante do caos e logo em seguida já não é mais o mesmo. Ele investe numa certa descontinuidade do corpo, na contração do que foi vivido, na repositição de movimentos já conhecidos. Esse instante de latência traz de volta uma lembrança, a imagem de um movimento, arrastando o passado

numa projeção para o futuro. Sobre essa diferença que irrompe naquele preciso instante, que nos parece um intervalo, uma abertura, Larrosa diz que se trata de uma fissura. Para Spinoza, seria o *acontecimento*.

Aqui nos referimos à improvisação, mas isso se apresenta também em diferentes tipos de relações, pois é da ordem dos afetos.

Segundo Gil (2004), o improvisador-dançarino se dispõe a um tipo paradoxal de situação. Uma situação que é efeito e causa do encontro. Ele procura “constituir um outro corpo onde as intensidades possam ser levadas ao seu mais alto grau. Esse é o plano de movimento imanente do bailarino” (Gil, 2004, p. 60).

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensur (Deleuze & Guattari, 2008, p. 22).

Nessa concepção, o importante não é o que parece, mas o que se diz o que afirma a ação do sujeito no mundo. “É certamente esta a finalidade de todas as artes, mas também o limite extremo pelo qual a sua própria materialidade pode ser abolida” (Louppe, 2012, p. 51).

Ora, isso quer dizer que o limite do dançarino é ele mesmo. Ideia que, embora pareça óbvia, na verdade é o centro de todo o deslocamento operado historicamente pela improvisação, com sua recusa à premeditação e ao esquema prévio. O dançarino, nessa condição livre criada pela dança contemporânea, não dispõe de algo suplementar a si próprio. O que lhe está ao alcance é seu próprio corpo, sua história, suas vivências e aprendizados que encontrarão forma em arte e num constante “recomeçar tudo a partir dos seus próprios recursos” (Carolyn Brow citada por Louppe, 2012, p. 52).

### 3.1.3. Contato Improvisação como Base

Seguindo minhas inquietações, na próxima fase de meu percurso desenvolvi ininterruptamente uma densa experimentação com a improvisação relacionada aos modos e a outras atuações dentro e fora da companhia de dança. Surgiram diversas propostas em diferentes espaços (estúdios, espaços públicos, galerias de arte etc.), além de trocas e composições com artistas de outras linguagens (músicos, artista plásticos etc.). Foram efervescentes as diferentes proposições e perspectivas a partir de um mesmo objeto de observação: as possibilidades de improvisação.

Algumas dessas improvisações foram estruturadas para a composição de cenas, mas diversas foram realizadas em tempo real, ou seja, em performances de pequena e longa duração, abertas, sem combinações prévias. Foi então que surgiram minhas primeiras experiências mais próprias com improvisações em cenas.

Um aspecto fundamental desse momento foi à experiência com a improvisação nos espaços abertos – principalmente a rua, que pôs ao meu dispor muitas possibilidades. Ali houve também um esforço maior em criar o diálogo entre o grupo de improvisadores. Uma vez intensificada a quantidade de informações e situações inesperadas proporcionadas pelo ambiente e pela proximidade com o público. O jogo da improvisação passou a ser desencadeado por todos os elementos que compõem o espaço. Nesse sentido as fronteiras e territórios bem estabelecidos entre dançarinos e espectadores se diluíram e os papéis se complexificaram.

Naturalmente essa experiência exigiu que o grupo exercitasse um estado de prontidão mais ativo para operar no compasso com a velocidade das informações e conseqüentemente com as rápidas tomadas de posição. Eram muitos acontecimentos que se inter-relacionavam no mesmo espaço/tempo. Nas praças públicas, por exemplo, foi comum a participação/ação ativa de crianças e moradores de ruas durante os improvisos.

A partir dessa nova situação, o que nos acontecia passou a ser estímulo para o próprio improviso. Aprendemos a usar o inesperado a nosso favor e não

sofrê-lo como um estorvo. Cada detalhe era o ponto de partida, ou o mote para a proposição da improvisação, muitas vezes com a intervenção direta do público, tendo ele mesmo se tornado o *participante da cena*.

Essas novas experimentações em espaços abertos nos levaram a perceber que o improviso implicava também resolver problemas, exigindo dos improvisadores uma tomada precisa de decisão quanto ao mote proposto e um cuidado redobrado para não perder a consistência e o fio condutor que ia se construindo ao improvisar. Pois, existe um certo tempo de duração para que a cena aconteça e se mantenha em estado de narrativa, pois do contrário ela pode *se esvaziar* ( termo utilizado no meio quando a improvisação se perde) ou fragmentar as ideias e a improvisação se tornar desinteressante.

Com o passar do tempo e o acúmulo de práticas de improvisação e variações em espaços públicos, diversas possibilidades foram incorporadas aos nossos modos, como por exemplo: a precisão no foco e na visão; a escuta seletiva ampliada devido ao grau de proximidade com as pessoas que ali estavam e a aquisição de maior variedade de elementos de composição, que os locais abertos ofereciam.

Cabe ressaltar, que as efetivas experiências que se desenvolveram durante as improvisações em espaços abertos, foram aproveitadas e retrabalhadas em outros contextos. Nesse sentido a conquista da novidade nos espaços abertos, devido ao seu fluxo natural, fez com que quebrasse a ideia de movimentos codificados. E isso se manteve mesmo quando retornamos à prática na improvisação em estúdio. Nesse sentido, os movimentos ganharam mais amplitude, superando o simples caráter de *movimentos dançados*.

Spinoza explica que a passividade diminui a potência de agir, assim como, inversamente, a ação, através do conhecimento, eleva essa mesma potência. Para a atuação artística, parece fundamental entender, não só como o corpo é afetado por uma dança ou uma arte, mas como a experimentação desempenha nisso um papel importante. É mais ou menos nesse sentido que também Deleuze e Guattari (2007) falam de uma ética nômade, uma ética dos devires em movimento, capaz de partir em busca de novos territórios: uma geo-

ética, uma ética da experimentação, sugerindo uma troca da história pela geografia.

Para eles, em lugar da analogia com a história e seus acúmulos estanques, a assim chamada “geo-filosofia” é que seria uma melhor imagem para o pensamento:

Pensar é experimentar, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo – o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela. A história não é experimentação, ela é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história. Sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica, ela é filosófica. (Deleuze & Guattari, 2007, p. 143).

Este pensamento nos faz refletir a relação da improvisação entre experimentação e técnica? Ou ela seria na fusão entre experimentação e técnicas que encontramos a improvisação? É possível traçar paralelos com a improvisação musical no jazz. Segundo os jazzistas na improvisação você sai, mas depois retorna: o tema está lá, subjacente. Eles apontam que a volta já não é a mesma, já não se está no mesmo lugar quando se retorna ao tema. Os jazzistas explicam que o acorde que inicia a música não é o mesmo que termina, por mais que seja o mesmo, pois carrega sentidos retrospectivos diferentes.

Na improvisação musical do jazz, não se trata de encontrar a nota certa para o acorde, mas sim a ação apropriada ao instante do improviso. Na música há uma infinidade de acordes, escalas, arpejo para se experimentar, assim como na dança há uma infinidade de movimentos, passos, gestos e narrativas. Há um corpo em potência nos gestos e movimentos. O jazz também é um movimento nômade em um território musical, exatamente como a improvisação na dança é um movimento nômade em um território de técnicas e coreografias. Essa forma de ética toma corpo como errância: ela é um movimento nômade pelos territórios de afetos.

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir de encontro ao Mundo, ou confundir-se com ele. (Deleuze & Guattari, 2008, p. 115).

O mundo da improvisação para mim foi uma abertura para mil possibilidades. Era algo amplo e extenso. Parecia estar sempre a me lançar no risco e no caos da cena. Havia uma sensação instigante, suscitada pelo que de novo poderia surgir. Ela nos motivava a fazer parcerias e buscar lugares novos para improvisar ligada a sensação total de liberdade e despojamento.

#### **3.1.4. Presença e foco ampliados.**

Seguindo o caminho proposto pelo meu interesse em investigar diferentes modos de improvisação na dança, iniciei aulas de Contato Improvisação (CI) no Estúdio Nova Dança em São Paulo<sup>18</sup>. Combinado a isso, a participação em *workshops* e festivais que aconteciam em todo o país. Mais as intensas práticas de *jams sessions* agregadas a essa prática.

Essa experiência trouxe uma virada na minha percepção. As possibilidades se abriam para outra direção onde os focos da atenção incidiam na sutileza, no movimento mínimo. Tudo isso se deveu à regra de se trabalhar pelos pontos de contato, em interação com os corpos alheios, uma característica específica do C.I.. Para exemplificar vou usar a ideia de uma pequena pedra lançada na água. Imaginemos a pedra quando toca a água e propagam diversas ondas ao redor. Pensemos justamente a atenção no ponto de toque entre os corpos e os movimentos das partes reverberados por ele, sob uma dinâmica de contínua expansão compartilhada com o espaço e o corpo do outro: isso foi o que agiu como algo muito especial. A percepção da

---

<sup>18</sup> Precursor do CI no Brasil na dec de 80. Disponível em <<<http://www.novadanca.com.br/>>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

grandiosidade da ressonância dos movimentos impulsionados pelo meu corpo agindo sobre o outro corpo e vice-versa.

Refletindo sobre essa experiência com o C.I., concluo que se trata de um movimento das forças em uma dimensão microscópica, proporcionada pela dança. Ou, em outras palavras, uma *consciência impregnada de corpo*, como sugere (Gil, 2004, p. 143). Estamos novamente no terreno da “Ética” de Spinoza, pois nesse caso o conhecimento da mente humana ocorre por meio do corpo. Segundo o filósofo, quando o nosso corpo encontra os corpos exteriores, a mente percebe e tem uma ideia desse encontro.

Em uma tentativa de descrição da experiência, poderíamos apontar duas coisas que ocorrem simultaneamente: o corpo é afetado, isto é, ele é modificado; e então a mente de imediato percebe e registra uma ideia que corresponde a essa mudança. Não é o corpo que produz na mente as ideias, mas a mente que produz as ideias ao mesmo tempo em que o corpo sofre modificações. A mente é a ideia do corpo, por isso toda modificação no corpo é também modificação na mente. Potências do corpo e da mente.

Este conceito pode ser percebido em outras dimensões na dança, mas na minha experiência pessoal, pude compreendê-lo especialmente no Contato Improvisação. Essa modalidade de dança improvisatória tem como características a relação de dar e receber peso, a ativação da presença, a interação direta, a autonomia, bem como a cumplicidade. Ela é uma busca por afinamentos da dança entre os corpos em contato, variando entre um grau mínimo e um máximo de encontro corporal. Assim se estabelece uma espécie de diálogo entre peles, músculos e ossos, sempre focalizados no instante presente.

Com efeito, pude perceber nessa experiência um grau mais elevado de *presença* em comparação com outros modos improvisados. O corpo é prontamente *convocado*, de forma muito rápida, pela necessidade de modulações entre peso, força e estrutura dos corpos dançantes e também pela circunstância de sustentação desses corpos dançantes. Com isso, o movimento ganha certa dimensão de responsabilidade para com o outro, a fim de que a

dança realmente aconteça. Sem a presença e as decorrentes negociações inter-corporais exigidas pelo contato, literalmente, não acontece o encontro.

Pesquisadores da improvisação como Guerreiro e Faria indicam que os princípios estabelecidos no CI desenvolveram-se englobando diversos modos e meios, mas os extrapolaram. Sua base foram práticas pessoais e artísticas interessadas em potencializar a sensibilidade para a criação.

Já Guerrero, citado por Tampini (2012), classifica o CI como uma forma aberta de improvisar e fala também sobre a abertura da *escuta*, termo muito usado na Dança Contemporânea para designar a atitude de receptividade ativa para com o corpo.

Não é algo fechado, apesar de ter certo fechamento, mas sim algo permeável ao que vem de fora: há linhas de fuga. Falar de 'Forma de Movimento' não remete à forma pré-concebida, nem pretende que o movimento seja concluído de um modo totalizador. Trata-se de uma forma que se desenvolve desde a/na exploração. Apesar de ter definido uma gramática própria, ele se atualiza a cada produção. O CI requer a experimentação sensível de cada praticante. Não há forma a ser imitada, mas princípios, um código que se transforma em uma ampla gama de movimentos reconhecíveis mas não pré-fixados. O Contato Improvisação trabalha como 'forma aberta', que permite a incorporação de variáveis. Para isso utiliza a abertura da escuta (citado por Tampini, 2012, p. 64).

A experiência com o CI veio quebrar totalmente com o meu paradigma de dança, trazendo outra perspectiva de como dançar, que da minha parte não foi vivenciada só artisticamente, mas também me apresentou à força da dança para além dos palcos, das montagens, das apresentações e das cenas. O C.I. foi se tornando, para mim, base imprescindível de uma prática ou exercício que visava desenvolver um estado de prontidão e presença, além do cuidado e da responsabilidade pela combinação e sustentação mútua de diferentes corpos em meio à dança.

Ao longo desses processos de aprendizagem, proposições e experimentações na/com a dança, minha relação com o improvisado foi se estabelecendo como uma relação de encantamento, desejo e afirmação.

Correspondentemente, afirmei-me como propagadora da proposta de CI, passando a lecionar suas técnicas.

Para Spinoza, embora os indivíduos tenham a mesma natureza, eles se *diferenciam pelos afetos, pelo poder de afetar e ser afetado* que singulariza cada sujeito. Segundo ele, cada um de nós é antes de tudo um grau de potência de afetos e atravessamentos. Deleuze nos fala em *linhas de forças* que cruzaram também as experiências. Ora, talvez tenham sido essas linhas que perpassaram meu trabalho como arte-educadora, quando iniciei com aulas de dança mesclando-a com a prática regular da improvisação.

Ao me tornar educadora compreendi a proposta pedagógica como algo tão aberto quanto a dança que me encantara. Minha prática de ensino foi se reinventando no meu trabalho com adolescentes e jovens, no local onde leciono desde 1999. Os caminhos foram sempre criativos, opostos às diretrizes pedagógicas rígidas, cujo contexto é mais vinculado à reprodução do conhecimento.

De modo geral, isso fez de meu trabalho na escola um espaço de mais escuta e troca, pois a improvisação favoreceria uma autonomia criativa nas danças oferecidas. Para tanto foi necessário mobilizar outras linguagens, reajustar tudo constantemente segundo as necessidades específicas dos grupos (idade, contexto, vivências, gêneros, etc.), bem como construir novas conexões para um vocabulário já existente.

Todas essas experiências tiveram para mim o sentido de um percurso formativo. Foi apenas graças a elas que, após minha saída da companhia de dança Cos'ê? me trouxe consistência para criar um grupo de pesquisa em improvisação.

Ele foi fundado em 2005.

E seu nome, como não poderia deixar de ser, é *Voz do Corpo*.

## 3.2. Movimento II: a Cia Voz do Corpo

### 3.2.1. A alegria é uma relação de potência com o mundo, segundo Spinoza

*“Por meio desse poder de ordenar e concatenar corretamente as afecções do corpo podemos fazer com que não sejamos facilmente afetados por maus afetos”*  
(Spinoza, 2016, p. 221)

A força dessa ação, que foi sentida pela sua potência ou pela alegria do afeto em mim, pode ser compreendida também da perspectiva de Spinoza. Para ele, conhecer é conhecer pela causa e isso ocorre na constituição de um corpo capaz de propiciar que o sujeito seja afetado de maneira positiva ou negativa. *A alegria é uma relação de potência com o mundo*, é um devir que ganha mais força, mais mobilidade, mais potência. Mesmo condensando-se em algo que existe, essas potencialidades seriam, ainda assim, mais maneiras de agir. Já na tristeza, ao contrário, perdemos potência, nosso horizonte se contrai, passamos para um grau inferior de perfeição e de participação na natureza.

Em ambos os casos, o que se nota é que os afetos se desdobram de um modo dinâmico e é esse dinamismo que deve ser estudado. Razão pela qual é importante entender essa maquinaria, que pode criar um improvisador em potência capaz de manipular bons encontros, um homem ativo, agindo para modificar seu ambiente.

A análise dos afetos pode ser função da filosofia, das artes ou mesmo de um analista que estude o modo como seu próprio organismo se comporta enquanto realiza sua arte. *Eu sei dançar* ou *eu sou um improvisador* quer dizer que as minhas partículas conseguem se relacionar com as partículas do entorno na dança. Ao mesmo tempo, esse é um conhecimento do mundo que permite nos conhecer a nós mesmos, pois “não se pode imaginar nenhum outro remédio que dependa de nosso poder que seja melhor para os afetos do

que aquele que consiste no verdadeiro conhecimento deles” (Spinoza, 2016, p. 218).

Para se pensar a relação dos afetos imbricados na experiência que se faz composição e obra, pode ser útil àquilo que Trindade chama biopolítica.

Os afetos são nossa matéria-prima, podemos modelá-los, mudar seu curso, produzi-los, criá-los, resistir a eles. Esse pensamento filosófico aposta em afetos (bio)políticos da vida, em que não são somente leis e regras, mas a vida social como uma instauração de afetos, sua reprodução e a maneira como eles circulam. Através dos afetos (bio)políticos, algumas coisas podem ser vistas, outras não; algumas podem ser percebidas, outras não; alguns afetos e modos de vida são instaurados, outros são reprimidos, escondidos, nem mesmo percebidos. (Trindade, 2015, §2).

São esses modos de conhecimento que nos colocam em posição de agir. Quanto mais aumentamos essa potência, mais aprendemos a regular nossos afetos. Nesse sentido, essa atitude requer se posicionar, manipular algumas variáveis do ambiente de que os comportamentos são função. Entende-se ser essa a abertura para a experiência, no sentido de experiência em Larrosa, que é *isso que me passa*. Nela estão presentes a alteridade do *isso*, a reflexividade e subjetividade do *me*, bem como a passagem e paixão que têm a ver com o movimento no *passar*.

Experiência tem o “ex” de exterior, tem também esse “per” que é um radical indo-europeu para palavras que têm a ver com travessia, com passagem, com caminho, com viagem. A experiência supõe, portanto, uma saída de si mesmo para outra coisa, um passo para outra coisa, para esse “ex” de que falamos antes, para esse “isso” de “isso que me passa”. Mas, ao mesmo tempo, a experiência supõe também que algo passa do acontecimento a mim, que algo me vem ou me advém. Esse “passar”, além disso, é uma aventura e portanto tem algo de incerto, supõe um risco, um perigo. De fato, o verbo “experiência” ou “experimentar”, que seria “fazer uma experiência de algo” ou “padecer uma experiência com algo”, se diz em latim “ex/periri”. E desse “periri” vem, em castelhano, a

palavra “perigo”. Esse seria o primeiro sentido desse passar. O que poderíamos chamar o “princípio de passagem”. Mas há outro sentido. Se a experiência é “isso que me passa”, o sujeito da experiência é como um território de passagem, como uma superfície de sensibilidade em que algo passa e que “isso que me passa”, ao passar por mim ou em mim, deixa um vestígio, uma marca, um rastro, uma ferida. Daí que o sujeito da experiência não seja, em princípio, um sujeito ativo, um agente de sua própria experiência, mas um sujeito paciente, passional. Ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se padece. A este segundo sentido do passar de “isso que me passa” poderíamos chamar de “princípio de paixão. (Larrosa, 2011, p. 8).

Nessa relação política que implica vida e arte, agimos como agimos em consequência de uma instauração de afetos que estão ligados à experiência. Eles circulam e nos moldam, canalizam o corpo, dão-lhe um curso. Enquanto formos afetados da mesma maneira, faremos e repetiremos sempre as mesmas coisas, em uma *repetição sem diferença*. Transformações não são questões de novas ideias. São questões de novos afetos. E o corpo é uma referência para se estudar esses afetos e entender quais deles nos afetam, quais deles se mantêm, de quais deles somos capazes.

É nesse sentido que Larrosa define uma arte pela paixão, uma arte imbricada no ser natureza.

Cumprir lembrar também que alguns afetos podem ser vistos e outros não, sendo que o que acontece na vida política é também o que acontece em nossas vidas. A arte e a dança também são atos políticos, pois agimos como tal em consequência de uma instauração de afetos que nos dão um curso. Se o acontecimento é medido pelas aberturas que produz, podemos dizer que a improvisação produz latências, pois ela afeta. A partir da afecção buscamos saber como estamos implicados nos afetos, buscamos novas realidades, uma maneira de estar e fazer, produzir e agir, acontecendo.

### 3.2.2. Improvisação como Linguagem

O grupo de improvisação *Voz do Corpo*, acima mencionado, começou a pesquisar e a propor práticas de improvisação, motivada pelo interesse comum de vivenciar diversos modos de se improvisar e se criar trabalhos artísticos a partir de propostas coletivas. Nesse percurso a improvisação foi se desenvolvendo como exercício para criação de trabalhos estruturados, mas também como uma linguagem cênica por si só.

Um corpo crítico é quando o artista usa seu corpo para elaborar um pensamento sobre o mundo. Esse é um corpo que derrota os padrões usuais de autorrepresentação. É um corpo que investiga rigorosamente os modos de produção a partir de sua própria experiência. (Louppe, 2012, p. 96).

Desde o início dos trabalhos do grupo, as abordagens críticas e filosóficas influenciaram as nossas pesquisas e seguiram influenciando-as durante os cinco anos de duração do grupo. Para que isso pudesse ocorrer, os projetos artísticos contaram com parceiros colaborativos que permitiram criar estudos filosóficos das proposições.

Um exemplo disso foi nossa participação no *Café Filosófico do Mezcla*<sup>19</sup> enquanto grupo de performances.

Durante nossos cinco anos de existência, esse trabalho abarcou alguns estudos e práticas nos campos da Performance Art, intervenções (galerias e espaços abertos), instalações, além de pesquisa e produções com multimídias dentre outros. Tudo ocorreu sempre por um percurso de caráter aberto pautado pela ideia de que o grupo deveria sempre se reconfigurar a cada trabalho. Daí a necessidade de permanentes discussões sobre variados temas que eram propostos mensalmente. Também foram importantes os diálogos que tivemos

---

<sup>19</sup> Centro Cultural Mezcla, onde o café é coordenado por dois filósofos, pesquisadores e arte-educadores. Disponível em <<<https://www.facebook.com/espaco.mezcla?fref=nf/>>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

com outras áreas e artistas de diferentes linguagens, bem como a exploração de nossas histórias de vida e percepções pessoais de mundo.

O resultado foi exposto na forma de diversos trabalhos apresentados em espaços variados e inusitados. E seu foco principal foi o *descondicionamento* de padrões (Figura 1).





Figura 1 –Performance art. Desenvolvidas pelo grupo Cia Voz do Corpo em Juiz de Fora, MG, Brasil. Fotos de arquivo pessoal.

Nas experimentações corporais, não foi seguida uma linha específica de práticas de preparação corporal, mas sim algumas mesclas entre as práticas somáticas, o CI (que era nosso fio condutor), exercícios teatrais, dinâmicas de grupos, yoga e outros elementos, que foram compondo um território híbrido similar às preparações dos performers. Criamos Jam sessions regulares e também um núcleo paralelo ligado ao CI que se mantém até hoje.

Trata-se do grupo *Núcleo Queda e Recuperação* que se propõe a organizar estudos e seminários de prática do contato-improvisação, bem como de *jam sessions*.

No contexto desse grupo foi que entendemos a improvisação como uma linguagem, que seria nosso campo de estudo e de tomada de posição política. Sua ideia consistia em descentralizar o poder, buscando sempre compartilhar as ações e decisões, propondo diferentes encontros com foco na criatividade e no exercício da prontidão como forma de autonomia. Nossas discussões foram focalizadas na percepção, no diálogo e nas relações.

As *jams sessions* funcionaram como um grande ativador de nossas potências naquele momento. Ao mesmo tempo percebo que contribuíram para a dissolução do interesse em formalizar a produção de algum trabalho naquele

momento. Nesse sentido, foi um momento de foco nos encontros livres de improvisação e pôs de lado o propósito de criar obras. Eram grandes encontros de experimentação da improvisação livre, em contornos despretenciosos, realizados em espaços variados.

Pensando os afetos em uma *jam-session*, podemos remeter aos comentários de Deleuze a Spinoza quando ele expõe a natureza como um plano comum de imanência onde os corpos estão inseridos. Plano que é também um corpo, um heterógeno de infinitos modos, sempre composto por inúmeros outros corpos.

É essa complexa relação com as coisas que cria uma dinâmica em que estamos sempre nos colocando em meio às coisas em diferentes velocidades, misturando-nos a outros complexos de velocidade em variadas posições. Afinal, se um *corpo é modo*, ele é também sempre uma maneira de viver que subjetiva o corpo, gerando diferentes percepções e diferentes potencializações.

Em última instância, conhece-se um corpo quando se compreende seus afetos, seu poder de ser afetado.

A priori, não é possível saber o que pode um corpo num determinado Encontro, o que o move e o que o mantém indiferente. Por isso, é insuficiente pensar apenas em termos de teoria. Por isso tudo se dá no corpo, mas também no pensamento, havendo então uma consciência entre conceito e vida, composições das diferentes velocidades, percepções, ações e reações, dos poderes de afetar e de ser afetado. Bem como as variações pelas quais o corpo passa, as efetuações que se dão conforme situações e o modo como está preenchido seu poder de ser afetado (Pasquali, 2013, p. 60).

Em outras palavras, a cada nova experiência com o movimento em dança pode-se pensar em uma atualização de sentido. Isso pode ser considerado uma criação: cria-se um novo sentido a cada nova experiência em que memória e afetos se relacionam com a experiência do corpo no mundo.

A *Jam session* proporciona variações na composição com o jogo brincante. Não cabem estruturas ou regras muito rígidas. Estas só acontecem em alguns momentos, caso haja algum tipo de condução estabelecida pelo

condutor previamente. Em geral, as *jams* potencializam movimentos que criam forças variadas entrelaçadas em encontros diversos durante o improviso. Suas regras são variáveis. Pode durar um determinado tempo ou não. Podem envolver dois ou mais participantes. Ela é também um ambiente que inclui universos bem distintos de dançantes

Quando muito aberta, é comum que comum que as proposições lançadas durante o jogo se percam, pois o ambiente se faz solto, despretencioso e consiste necessariamente em um entrecruzamento de muitas intervenções (Figura 2).





*Figura 2 – Realização de jams sessions. Sessões livres de improviso, nas residências artísticas e em espaços abertos, com participação de artistas e não artistas, sem especificações etárias. Fotos de arquivo pessoal.*

Há mais o que dizer sobre Jam sessions e seu caráter aberto, momentâneo, plural e pouco suscetível a normas e pré-ordenações.

Trata-se de um jogo em que as regras se estabelecem no instante, onde os jogadores tecem uma relação e são estimulados a descobrirem outros corpos. Isso faz pensar, sobretudo na ideia de *devir criança* desenvolvida por Deleuze ao comentar Spinoza. Improvisador dançarino, ator, *performer*, músico, artista ou não artista misturam-se em um movimento-acontecimento atento à entrega do encontro.

De certa forma, teríamos aqui o que Spinoza diz a respeito da criança. Não sendo ainda um ser delimitado por uma carga excessiva de hábitos e pelo autocontrole, a criança varia de acordo com as oscilações do mundo exterior. “Seu corpo está continuamente como que em desequilíbrio”. Elas “riem ou choram só de ver outros rindo ou chorando”. O que quer que vejam os outros fazendo, de pronto deseja imitar. “Desejam para si tudo que imaginam deleitar os outros” (Spinoza, 2016, p. 120).

Na criança, a forma de conhecimento predominante é a imaginação, mas ela já funciona segundo a lógica da razão. Ela está sempre povoada por representações que o mundo externo lhe propõe a cada instante, “segundo a ordem comum da natureza” (Spinoza, 2016, p. 75). Entretanto, é “internamente potente, disposta a encontro alegres, ainda sejam que passivas e sujeitas ao mundo externo”.

Podemos dizer nesse sentido, que o corpo da improvisação livre ou o do devir criança requer um pouco de cuidado. Pois o que temos ali ainda não é um corpo totalmente livre. Ainda assim, por mais que esse modo engendre um corpo ainda não livre, ele tem a força de toda dinâmica de devir e seus processos.

Comentando a esse respeito, Costa (2003) nos diz que “o plano de consistência da improvisação livre é um plano de uma máquina de funcionamento e não o plano de uma forma. Nela o processo se desenrola” (2003, p. 95). O que ele quer dizer é que, durante as improvisações em interação

com os espaços, ocorrem operações de fluxos que ele classifica como “potencial inicial”. Isso quer dizer que no indivíduo durante uma improvisação livre não há estabilidade ou auto-identidade e sim atualizações. “Nele não subsiste um equilíbrio estável (a não ser no final da performance), pois o equilíbrio estável corresponde ao mais baixo nível de energia potencial” (2003, p. 38).

Por isso, na improvisação, o que conta não é realmente os elementos prévios à própria interação. Noutras palavras, as matérias eventualmente pré-existentes (as biografias de cada improvisador) não seriam suficientes para agenciar uma performance, pois “as formas e matérias pré-estabilizadas são rígidas e impossibilitam o processo de individuação na livre improvisação, na medida em que não favorecem o verdadeiro princípio da individuação que é a mediação (relação, interação, comunicação, troca de energias)” (RLM Costa, 2003, p. 53).

Foi desse modo que essas teorias me auxiliaram a compreender as relações estabelecidas no jogo dos encontros.

Para compreender o improvisador e seus procedimentos, foi preciso partir de uma noção clara do *corpo* em *devir* e dos elementos que os constituem, pois o que o improvisador traz para o improviso não são matérias estanques e sim suas questões, seu modo de ver, seu modo de dizer, seu modo de ser no mundo e o poder de afetar e ser afetado que o singulariza. É nesse mesmo sentido que Pélbart (2003) propõe a potência da vida como a capacidade do sujeito de diferir, outra forma possível de caracterizar o exercício de potência em ato que foram essas *jam sessions*.

### **3.3. Movimento III: O encontro – MO\_AND e CTR**

Todo esse percurso com a improvisação me levou a pesquisar mais sobre o tema durante o mestrado em Portugal no ano de 2014 e me propiciou a oportunidade de participar do *workshop* com o bailarino português João Fiadeiro. Ele nos apresentou a sua metodologia de improvisação denominada *Composição em Tempo Real* (CTR), utilizada pelo artista para compor uma

cena laboratorial antecipadamente ou instantaneamente. A ideia de composição referindo-se a um “posicionar-se com a posição do outro” (Fiadeiro, 2014)<sup>20</sup>.

O início do jogo de improvisação deu-se sem muitas regras a seguir. O que nos era oferecido eram alguns objetos comuns, como papéis, pequenos objetos, canetas, dentre outros. Além disso, havia nós, os jogadores, posicionados no entorno do espaço que, igualmente diminuto, não excedia as dimensões de um tampo quadrado de uma pequena mesa.

Deveríamos improvisar com o material que tínhamos

Dando-se início à atividade, todos estávamos em silêncio sem saber por onde começar, quando Fiadeiro nos disse: “o jogo já está dado, já está a acontecer, já estamos em situação do próprio lugar”. O silêncio predomina novamente. Em um primeiro momento, um dos participantes se arrisca e propõe um movimento: posiciona o objeto na mesa. O mesmo faz um segundo participante. E de repente há um mundo erguido sobre a mesa que começa a se perpetuar infinta e encantadoramente, apenas com base nas várias possibilidades que podem derivar de uma pequena demarcação de espaço e alguns objetos comuns.

A partir dessa primeira vivência com o CTR e em seguida nos outros *workshops* com o jogo MO\_AND<sup>21</sup>, uma nova perspectiva com a improvisação surgiu, questionando em certo sentido todas as outras anteriores que eu já havia vivenciado. Eu intuía similitudes com práticas que já vivenciara, certamente, mas a diferença tinha a ver com os modos que eram sugeridos nesse jogo de improviso. E referiam-se, sobretudo à liberdade. Ou, melhor dizendo, a uma restrição que fazia com que lançássemos outro olhar para a liberdade.

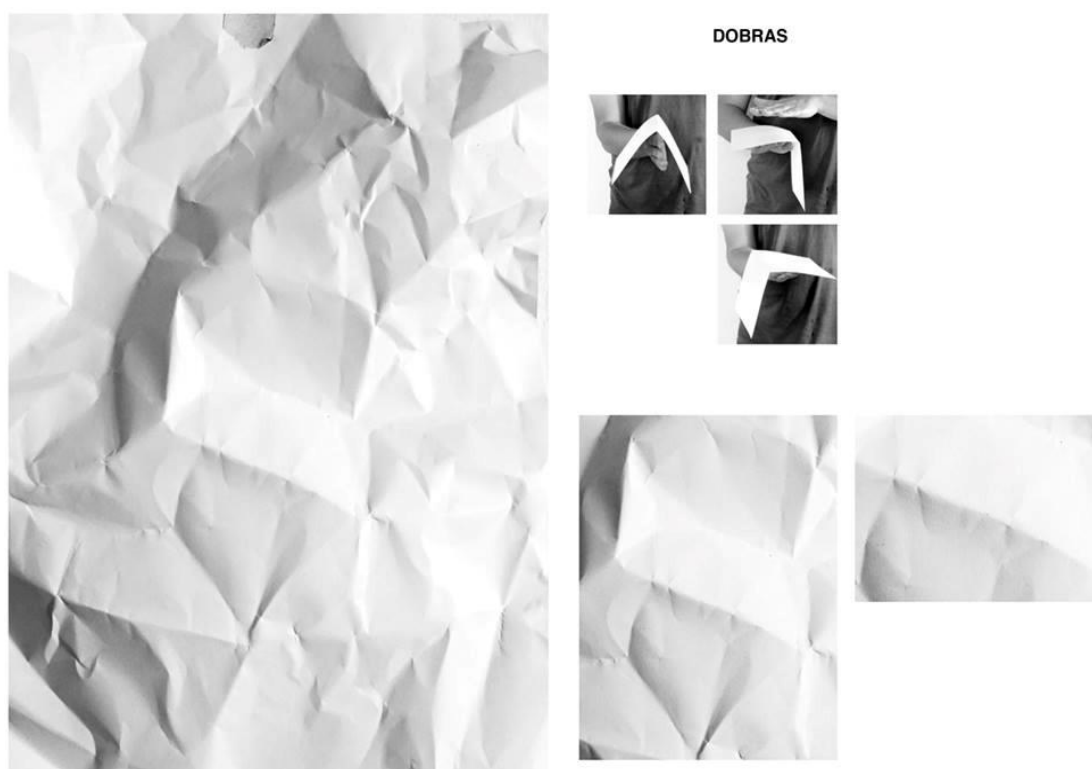
---

<sup>20</sup> João Fiadeiro pertence à geração de coreógrafos que emergiu ao final da década de 1980 e que deu origem à Nova Dança Portuguesa. Em 1990 fundou a RE.AL que, para além da criação e difusão dos seus espectáculos e *workshops*, acompanhou e representou artistas emergentes no âmbito da programação desenvolvida pelo Atelier Real, fundado em 2005. Disponível em <<<http://www.re-al.org>>>. Acesso em 3 dez. de 2016.

<sup>21</sup> Termo criado e desenvolvido pela Antropóloga Fernanda Eugénio. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui Pós-doutorado em Antropologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Pesquisadora Associada do Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP) da Universidade Candido Mendes.

Em uma das suas exemplificações sobre o conceito do jogo, João Fiadeiro apresentou uma folha de papel, dizendo: “o plano comum é uma folha enrugada e a dobra é o acontecimento, o momento de suspensão” (Fiadeiro, 2014)<sup>22</sup>. O acontecimento é onde deparamos com a decisão do que faremos com o que nos foi dado.

Assim como sua fala ganhou uma inflexão imagética nesse momento, ele explicou a criação do plano apresentando-nos uma folha de ofício branca, aberta e enrugada depois de ter sido amassada (Figura 3). A folha se apresentava marcada por diversos pontos e linhas irregulares, sem direções determinadas. Então João explicou que, quando se faz uma escolha, é como estivéssemos demarcando um ponto entre as linhas que se entrecruzam. Uma escolha de posição, de ação ou de gesto seria assim “um fazer com a questão” (Fiadeiro, 2014)<sup>23</sup>.



*Figura 3* – Exemplificação de João Fiadeiro sobre o conceito do jogo. Utilizando uma folha de papel branca, aberta e enrugada depois de ter sido amassada. Foto de AND\_Lab

---

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

No jogo, havia diversas concepções e fazeres postos em colaboração. O método de improvisação do CTR, que acima descrevemos, utiliza também as ferramentas da pesquisa etnográfica performativa da antropóloga e artista Fernanda Eugénio. A junção de ambos, por sua vez, permitiu conceber os modos operativos MO\_AND, que durante um período de seis anos investigaram procedimentos e teorias em laboratórios realizados no espaço Atelier Real em Lisboa.

O resultado foi um trabalho organizado por eixos de coesão que conjugou o pensar-fazer à dança e à antropologia. Além das trocas com diversos colaboradores.

Nesse jogo em particular a referência principal era o *modus operandi* do etnólogo, seu olhar que percepçiona o espaço em todas as suas possíveis relações potenciais, somado ao *modus operandi* do coreógrafo, interessado na improvisação em tempo real. Disso surgiu um modo de compor sem a necessidade de um planejamento prévio, isto é, “ligado à repetição como diferença em um movimento espiral” (Fiadeiro, 2014)<sup>24</sup>.

Também as palavras, nessa atividade, travaram relações curiosas com os conceitos, pois elas passam a ser olhadas sob outra perspectiva, como um movimento próprio.

### **3.3.1. O *frame***

Para que seja observado o acontecimento, parece importante e necessária a demarcação do espaço, o *frame*, que delimita uma espécie de movimento quadro a quadro. A demarcação da área do espaço produz uma estrutura focalizada. É o lugar para onde pode convergir a atenção em grau suficiente para que permita o trabalho em *micro-decisão*.

No CTR estão implícitos modos contemporâneos de pensar e agir. O *pensar-ação* que é uma movimentação refletida e atenta à dinâmica do jogo; a *escala maquete*, que delimita o espaço do jogo, recortando um pequeno

---

<sup>24</sup> Ibidem.

quadrado. E a *escala humana*, que projeta em um espaço maior o que acontece no micro.

De modo geral, nota-se que a constrição do espaço provoca implicação maior do corpo no movimento/ação e faz com que os objetos se tornem mais atraentes para o improviso. E essa hesitação provocada pela implicação do corpo improvisatório com o espaço e os objetos é também um traço distintivo do contemporâneo.

Um jogo para a “com-posição” meta-estável da convivência que emergiu do encontro entre dois modos de fazer e duas inquietações que revelaram ser apenas uma. Uma: a inquietação acerca de como viver juntos, considerando que o aparato de que dispomos para isso foi todo articulado em torno da obsessão pelo separado, pelo controle, pelo saber. A inquietação acerca de como não ter uma ideia, e assim prescindir da decisão controlada, controladora ou controlável, disponibilizando-nos para tomar uma “des-cisão”: entre humanos e não-humanos, sujeitos e objetos, eu e o entorno, pessoa e acontecimento, teoria e prática, pensamento e ação, agência e passividade, ética e estética e tantos dos outros opostos-complementares replicantes que sustentam a nossa visão de mundo (Fiadeiro & Eugénio, 2013)<sup>25</sup>.

Durante minha prática com o jogo MO\_AND e o CTR, em seus modos operativos, também perceberam uma diferença no tempo disponível para se posicionar. Na *escala corpo* do CTR, a tomada de decisão induz a uma velocidade mais acelerada que na *escala maquete*. O tempo de permanência do corpo no jogo também varia nas duas modalidades.

Nesse jogo os participantes são postos em um efetivo jogar. Trata-se de uma forma de pesquisa e observação que lida com o impasse e desfavorece sua solução por invenções mirabolantes. “*Não ter a mínima ideia*” transforma-se assim na força que exclui as novidades aleatórias e condiciona a criação àquilo que, a cada momento, está sendo solicitado pelo próprio jogo improvisatório. A esfera do que pode ser realizado, afinal, só existe a partir do

---

<sup>25</sup> Disponível em <<[https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/and\\_lab-2/](https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/and_lab-2/)>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

movimento dos jogadores e se propõe apenas consecutivamente, a partir da posição que o jogador anterior tomou. Ora, com isso, o que se desenvolve é justamente a atenção constante ao que se passa. A própria tarefa de *encontrar o jogo* é o fundamental no jogo. E isso, precisamente, é o que faz com que todos tenham de estar engajados no esforço de atribuir vida àquilo que foi encontrado, a partir do ocorrido construir uma proposição sustentável que perdure.

Ao final do dia, depois de diversas anotações durante as vivências oferecidas no *workshop*, retornei à página inicial e as intitulei “Potências do Encontro”, sem mesmo conhecer o conceito de potência em Spinoza, mas tendo em mim ainda viva a impressão de força que a oficina nos deixou. Percebi que, ali, estava-nos sendo oferecida uma proposta metodológica muito interessante, de estrutura consistente.

Um traço que logo chamou minha atenção foi o modo como nesse *workshop* teoria e prática se entremeavam. Em um dado momento, Fiadeiro aponta que a Composição em Tempo Real (CTR) seria o oposto à proposta realizada em uma *Jam session*. Isso me deixou curiosa, afinal a *Jam session* era uma das minhas práticas regulares com a improvisação. Outro apontamento teórico interessante foi a ideia de que essa prática era feita de experimentações *a partir dos sentidos*. Pois essa ideia de sentido como direção e significado foi alvo de meu interesse em práticas iniciais com a improvisação, quando ainda estava na companhia Cós'ê?.

O método de Composição em Tempo Real, sistema de pressupostos e regras que permite ao artista, no contexto de um trabalho em estúdio e laboratorial, aventurar-se pelo desconhecido e testar a elasticidade dos sentidos das suas acções – e aqui falo no duplo-sentido da palavra: “sentido” enquanto direcção e “sentido” enquanto significação. (Fiadeiro, 2008, p. 2).

Enquanto parte do Movimento da Nova Dança em Portugal, a obra de Fiadeiro rompe com qualquer estética relacionada ao virtuose.

Consequentemente, no que se refere ao problema da repetição sem diferença, seus trabalhos também são vistos como liberadores.

Perceber o artista e sua obra é perceber, de dentro das contingências de suas escolhas estéticas, suas configurações com o mundo, que não deixa de ser à sua maneira uma cadeia contingente de acontecimentos a formar uma complexa trama que dá corpo a uma denominação de *mundo*.

Na CTR é a esse modo de variações contingentes e anteriores à possibilidade de respostas rígidas que se apresenta a nossa sensibilidade e inteligência. Esse modo altera as relações estáveis em que existimos.

Trata-se de um pré-movimento, de uma pré-acção. O “tempo real” de que falo, trata do intervalo de tempo, na nossa mente, que medeia o surgimento de uma imagem-acontecimento (resultado de um “acidente” exterior ou interior), a sua identificação (é isto ou é aquilo), a formulação de hipóteses de reacção (posso reagir desta ou daquela maneira) e, finalmente, a resposta que efectivamente se escolhe dar (que pode ser, no limite, escolher não responder). Ou seja, em Composição em Tempo Real tudo “acontece” antes mesmo de qualquer acção ter ocorrido (Fiadeiro, 2008, p. 2).

Nesse jogo com os objetos que Fiadeiro nos apresenta, também podemos considerar certas operações de mundos. O mundo do jogador é definido pelo que se passa com ele. Mescladas às suas memórias, suas possibilidades de acção – futuro – definem os afetos atuais de seu campo imediatamente presente – a imanência, segundo Deleuze. E é por tal movimento de interação, são pela própria influência mútua entre os fluxos do mundo, que geramos nossos movimentos-imagens de mundos possíveis para possíveis acções.

Na performance *I Am Here*, João nos apresenta *Habitar* (Figura 4). Sua questão proposta é: entrar por uma casa adentro (ou por um corpo, um som, um pensamento), misturar-me, diluir-me, camuflar-me, como se eu já tivesse estado ali, ou como se nunca houvesse saído. Eis uma sensação que me toca e move enquanto coreógrafo.

Em *I Am Here* a casa que me acolheu foi o imaginário de Helena Almeida, uma artista com a qual partilho o desejo de permanecer na fronteira do visível, do tangível e do possível”.<sup>26</sup>



Figura 4 – Performance *I am here* de João Fiadeiro. Foto Patrícia Almeida.

Trazer a percepção do artista é perceber as operações de mundo que são atravessados pela obra e vida e vice-versa.

Se tivesse de resumir, numa só palavra, o meu ‘modo de operação’, aquilo que me move e me define enquanto artista, diria que funciono e trabalho com o ‘resto’. O ‘resto’ é aquilo que fica, que foi esquecido (porque não existe crime perfeito). O ‘resto’ é o que cria ‘vazio’. E é a prova da ausência de uma presença. Ou, melhor ainda, é a presença de uma ausência. É no ‘resto’ que vamos encontrar os rastos para darmos início à impossível tarefa de re-construir o mundo, uma e outra vez. Atrai-me esta ideia de saber que algo cá esteve antes de mim e que o que ficou, resistiu. O resto é também o que está entre o corpo e ‘a presença do outro no corpo’, uma fuga permanente para coisas que ainda não são, para coisas que podem ser. E é nisso que penso: em como dar a ver o que não está lá. Como trabalhar com uma matéria tão

<sup>26</sup> Disponível em <<<http://www.re-al.org>>>. Acesso em 3 de dez. de 2018.

volátil como o vazio. Como apresentar o ‘entre’ das coisas? E, pior ainda, como representá-lo? (Fiadeiro, 2014)<sup>27</sup>

### 3.3.2. A ideia

CTR e MO\_AND têm o viés de uma “investigação mais ampla sobre os funcionamentos contemporâneos da criatividade e da convivência, do encontro, do confronto e da troca” (Eugénio & Fiadeiro, 2013)<sup>28</sup>. Trata-se assim de um jogo sobre como as coisas acontecem; onde, “em seus pressupostos, o modo de operação da ética de *como viver juntos*, figura-se numa composição coletiva e numa lógica de compor segundo a expressão *como não ter uma ideia*” (Eugénio & Fiadeiro, 2013)<sup>29</sup>.

A inquietação acerca de “como não ter uma ideia” – ou seja, como prescindir dessa obsessão pelo saber e pela decisão controlada, controladora ou controlável – disponibiliza-nos para tomar uma “des-cisão”. Uma decisão entre humanos e não-humanos, sujeitos e objetos, eu e entorno, pessoa e acontecimento, teoria e prática, pensamento e ação, agência e passividade, ética e estética e tantos dos outros opostos-complementares que sustentam a nossa visão de mundo (Eugénio & Fiadeiro, 2013)<sup>30</sup>.

Sobre isso, João Fiadeiro também comenta:

surgir é diferente de criar. Trata-se do novo que surge para mim dentro desta restrição. Não do extraordinário. Aqui há um grau de sutileza. Que se pense na vida cotidiana: algo surge e faz surpreender” (Fiadeiro, 2014)<sup>31</sup>.

A lógica apresentada pelo *como não ter uma ideia* foi algo surpreendente. Lançou novas luzes sobre como pensar a improvisação. Ali

---

<sup>27</sup> Disponível em <<<http://www.re-al.org/2014/07/novo-workshop-de-verao-de-composicao-em-tempo-real-com-joao-fiadeiro/>>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

<sup>28</sup> Disponível em <<<https://www.and-lab.org/jogo-das-perguntas>>>. Acesso em 3 dez. 2018.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Disponível em <<<http://www.re-al.org/2014/07/novo-workshop-de-verao-de-composicao-em-tempo-real-com-joao-fiadeiro/>>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

havia um olhar que rompia literalmente com qualquer outra prática enfatizada pelos modos vivenciados por mim até então e apresentados nesta pesquisa. As invenções “criativas”, impulsivas e aleatórias, o lugar do criativo se destaca. Algo muito pouco comum na liquidez e na fugacidade do comportamento pós-moderno, até mesmo nas “danças criativas” como pontua Eugénio.

Pois bem, diante dessa experiência, é importante lembrar-se da ideia em Spinoza. Nessa filosofia ela é um modo de pensamento representativo, caracterizado por sua realidade objetiva. Ela é simultaneamente a ideia e a relação da ideia com o objeto representado. Todavia, a ideia não tem somente uma realidade objetiva, ela também tem uma realidade formal. “A realidade formal da ideia é a ideia enquanto ela é em si mesma algo. E este é o caminho para se chegar ao conhecimento intuitivo: buscar a essência das coisas ou a verdade.” (Spinoza, 2016, p. 73).

Para que o jogo realmente aconteça, a ação exige de certa maneira essa proposição de ideia. Uma que a retira da zona do abstrato e do premeditado. Apenas assim surge um movimento-ação, pautado pela suspensão do ego. Isso favorece o direcionamento do protagonista para o acontecimento que não tem autor, mas sim agentes que providenciam que o jogo continue. Na prática a posição, ou a ação no jogo, sempre se dão em relação ao que foi dado. Se, seja com o corpo, seja pelo posicionamento do objeto, um jogador propõe um movimento, segue-se a jogada a partir da reflexão a respeito da posição ali realizada.

O fator determinante é, por isso, sempre encontrar o jogo. Nesse sentido, “o jogo se dá com a posição do outro, pois, durante, se faz necessária a atenção ao que está sendo proposto, pois há milhões de pulsações acontecendo ao redor” (Fiadeiro, 2008, p. 3).

Essa Primeira Posição inaugura a com-posição colectiva, através do desdobrar de uma ‘regulação imanente’ e comum. Como em qualquer processo de improvisação, uma vez instalada a Primeira Posição, na vida ou no estúdio, ninguém controla de antemão o que cada ‘jogador/agente’ fará, nem o que será feito do que cada um faz. (Eugénio & Fiadeiro, 2013, para. 24)

Podemos observar, pelas imagens na Figura 5, numa situação de jogo em escala maquete, que é necessário esperar pela primeira tomada de posição de um dos “jogadores” para que o acidente irrompa para os demais.



Figura 5 – AND\_Lab na escala maquete. Laboratório realizado em Julho de 2015. Foto de Fernanda Eugénio.

### 3.3.3. O tempo no jogo.

Durante a prática do MO\_AND, algumas *palavras-ações* foram utilizadas como ferramentas para uma *ação de pensamento*, que fomos compreendendo a cada encontro. Tive muitas vezes receio de ser tolhida quanto às tomadas de decisões, o me parece um pouco estranho e contraditório com as diretrizes de liberdade e criatividade.

O jogo não precisa incluir necessariamente ações criativas, inovadoras. Ele realmente acontece por si só e torna-se mais interessante de acordo com o nível e a sutileza com que os participantes acolhem as sugestões que lhes chegam. O fundamental é que haja movimentos fiéis ao acontecimento. O *reparar* é se posicionar ao encontro do que o jogo suscita como possibilidade. Quando ele acontece, o jogo ganha força pelo próprio acontecimento, que não é criação de um ou outro, mas uma colaboração que lhe permite acontecer.

Nesse sentido, MO\_AND é baseado em uma co-responsável decisão de partilha, o que faz com que o grupo trabalhe no sentido oposto à impulsividade, e exige que se repare na situação antes de tomar qualquer posição. O querer, o gosto próprio, a interpretação, o certo ou o errado são eliminados. Na verdade, elimina-se, em última instância, o ego em favor da imagem formada pelo jogo como um todo em movimento.

Tudo depende de uma investigação em torno da convivência sustentável na relação entre estética e política, em que cria condições para “deixar latejar o tempo suficiente para que ele emerja. Nesse jogo já não é a situação em redor que ocupa o lugar daquilo que se espera, mas nós próprios é que entramos “modo de espera”. O primeiro e talvez o único gesto do MO\_AND é mesmo este: parar, ou melhor dizendo, “re-parar”: voltar a parar lá onde o acidente irrompe e nos irrompe (Eugénio & Fiadeiro, 2014, p. 289).

Os ajustes temporais são feitos de acordo com o que pede o instante, pois a situação, pontual e cambiante a cada momento, é componente e condição central do jogo. Na Figura 6 nota-se o cuidado com que o grupo

acompanha a movimentação/posição pelas quais o objeto é introduzido no todo. Nessa atividade não havia regras fixas, pré-estabelecidas, era necessário somente ajustar-se ao *timing* do acontecimento em jogo ou *encontrar o tempo dentro do próprio tempo*.



Figura 6 – Ajustes temporais no AND\_Lab. Onde a situação é componente e condição do jogo. Laboratório realizado em Julho de 2015. Foto de Fernanda Eugénio.

A *escuta* e a *atenção* são necessárias para que se *encontre o jogo*, já que não existem regras rígidas a se seguir. Para descrevê-lo talvez fosse o caso de se pensar no sentido do termo *re-parar*. Significando de imediato ‘a atenção que se dedica a alguma coisa’, a própria palavra inclui em si a ideia de

uma suspensão referente ao tempo ou ao movimento. O que quero dizer não é que não exista atenção nos diversos modos de improvisação, mas nesse em especial, a execução e o acontecimento estão mais dependentes do grau de compreensão que se tem do antecedente. Por isso, mais que um jogo de ações, MO\_AND mais parece um laboratório prático de pensamentos, atitudes e ações sobre o jogo, a cada partida do jogo.

Na terminologia que ronda o espaço onde realizamos essa atividade, o termo *re-parar* era também comparado ao *saborear*. Ambos têm significados importantes para esses modos de presença, pois consiste uma experiência atenta aos movimentos. Espera atenção e escuta substitui olhar, ver e saber.

Especificamente sobre o modo “saber”, Eugénio considera:

ele produz separação e cisão entre o sujeito (do conhecimento-narrativa) e o objeto (que é conhecido-narrado). Enquanto o reparar/saborear só se *realiza* (no duplo aspecto de tomar lugar e dar-se conta do lugar) como ato de aproximação, contacto, relação: como ato de des-cisão. (Eugénio & Fiadeiro, 2013, p. 225).

O diferencial importante a ser ressaltado no MO\_AND seria sua capacidade de nos colocar em meio a um tempo/ação que permite observar aquilo que está se desdobrando em relação. Ou seja, por meio dessa modalidade, o jogador por desenvolver um senso de tempo necessário para que consiga interagir com as situações.

Há aqui, portanto distinções importantes com relação ao Contato Improvisação (CI). Neste, não existe uma espera prévia à interferência na ação, pois o contato entre os corpos é imediato à proposição e à realização do que acontece. Não há propriamente um tempo de reflexão, mas sim um relacionar de ação e resposta no momento instantâneo da ação que cabe ao jogador sustentar para que a sequência de situações não se perca. Nesse sentido, nota-se que o MO\_AND oferece um tempo para trabalhar cada ação. E que o CI, inversamente, é um jogo de risco, adequado, sobretudo para desenvolver a prontidão do corpo em criar pontos de contato.

### 3.3.4. O encontro.

*“É no juntos que se re-para e repara: do  
saber ao sabor, do porquê ao quê.”  
(Eugénio, 2013)*

Se de modo geral nesses jogos de improvisação cada jogada é única e colaborativa, outro fator primordial é o encontro e a relação. Ele envolve um “fazer do próprio, através do pensar-fazer do outro” (Eugénio, 2013)<sup>32</sup>, inventando e agenciando os problemas levantados em cada situação, como vimos acima.

Isso acontece de modos diversos em cada uma das modalidades.

No CI, por exemplo, que lida diretamente com o contato entre diferentes corpos, tanto quanto com as diversificações e ajustamento de ações no jogo, o encontro com o outro é um aspecto fundamental da dança. Nele, existe uma escolha consciente e intencional dos movimentos segundo aquilo que os corpos pedem no instante. O corpo entra em um modo reflexivo que permite que ele mesmo faça as escolhas guiadas pela busca por zonas de contato. As escolhas de movimento tornam-se *diálogo* entre os praticantes, ou seja, movimentações que se encaixam a maneira de perguntas e respostas, a dinâmica toda tendendo idealmente, como aponta Gil (2004), à constituição de um corpo que gesticula fluentemente.

Também as *jams sessions* são um jogo de perguntas e respostas, salvo que nessa modalidade o diálogo é bem mais aberto e os encontros, digamos, parecem menos encontros que uma dinâmica mais solta de co-movimentação.

Já nas práticas do jogo MO\_AND, cujo tempo para se posicionar se comporta de modo diametralmente oposto ao das *jams sessions*, a tomada de posição é mais impulsiva. Diante do volume de acontecimentos propostos, a lógica é menos de diálogo que de autoproteção e escolha mais criteriosa dos momentos de entradas e saídas. Em geral os variados corpos e movimentos provocam rápidas mudanças de foco, restando disso mais a imagem de

---

<sup>32</sup> Disponível em <<<http://www.and-lab.org>>>. Acesso em 3 de dezembro de 2018.

monólogos que se entrecruzam, o que não deixa de ser outra forma de encontro.

Um sinal disso é que as diretrizes principais definidas por Eugénio para o MO\_AND são “começar pelo meio” e mais atenção aos “quês” que aos “porquês”.

Começar pelo meio é começar pelo imprevisível, ou melhor: começar justo aí, no imprevisível, nesse lugar – situação envolvente em que o acidente e acidentado irrompem e se interrompem mutuamente, funcionando como ocasião recíproca para encontrar um novo jogo, um outro jogo, para substituir o jogo do saber e o jogo das respostas pelo “jogo do sabor” e “jogo das perguntas” (Eugénio & Fiadeiro, 2014, p. 289).

Em meio a uma improvisação, ou ao encontro qualquer, estamos em meio a estados de coisas, estamos envolvidos numa mistura de corpos, num *agenciamento*, e um corpo em si já é formado por inúmeros corpos que, por sua vez, também são compostos por outros mais (Figura 7). Assim é que se pode compreender, via Spinoza, o *plano comum* nos modos de improvisação do MO\_AND.

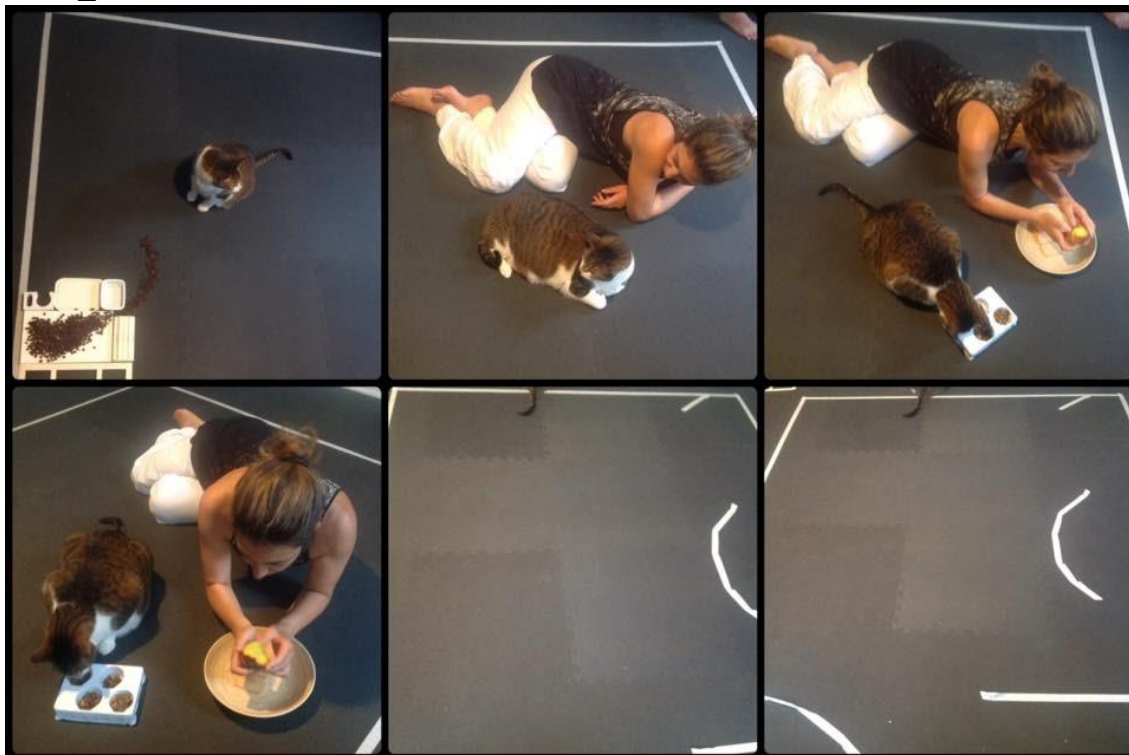


Figura 7 – MO\_AND, figuras do jogo frames meu e do gato. Laboratório realizado em Julho de 2015. Foto de Fernanda Eugénio.

O corpo que improvisa torna-se, ele mesmo, acontecimento quando encontra algo que o impele a dançar ou a improvisar. Nesse sentido, a experiência sensível e casual pode des-medida, des-nudada, assim como pode des-marcas o espaço ou des-aparecer na cena. Ao fim e ao cabo, a imersão no encontro é que faz toda a diferença na relação, pois somos “artesãos do nosso próprio convívio” (Eugénio, 2013)<sup>33</sup>.

Ou, como diz Nietzsche, trata-se de expressar a potência de vida, “encontrar uma potência para a vida que a faça tornar-se arte” (Nietzsche citado por Munhoz, 2011, p. 29).

### 3.3.5. Colocar-se em jogo.

Como nos colocarmos em jogo? Ou, dizendo-o de outra maneira, como pensar essas configurações que nos aproximam do mundo?

Elas são a própria interação entre os fluxos do mundo, pelo qual geramos movimentos-imagens de outros mundos possíveis, capazes de acolher outras ações possíveis. O organismo aqui não é sempre uma relação entre relações, é recorte delimitando espaço e ação como encontro de afecções e afetos. Uma dinâmica permeada pela experiência que, movendo nossas percepções, nos permite, através da experiência sensível, questionar preconceitos e juízos de valor.

As situações no jogo podem trazer à cena alguns hábitos e padrões individuais, que surgem durante as tomadas de decisões nas jogadas.

Como afirmam Eugénio e Fiadeiro são “*traços de intensidades* que se efetuam a cada movimento e a cada jogo, um jogo que contribui a uma prática de despadronização”. Não existem prerrogativas, nem verdades particulares. No jogo, encontra-se a verdade do próprio sentido/direção do jogo, uma posição e treino de não colocar-se contra e sim *com e a favor*, “*pôr-se com o outro*, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a *composição*” (Eugénio, 2013)<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

O fato é que o jogo pode revelar padrões, tendências e manipulações nas ações dos jogadores. Eles surgem como ajustes pessoais que extrapolam o caminho da arte, porque não encontram lugar na relação com o outro. Afinal, todo jogo pessoal é sempre algo vivido em relação. Ao mesmo tempo é uma criação coletiva, que não pode ser atribuída ao sujeito que participa.

Ou, como afirma Eugénio, o jogo é um laboratório em direção à intermitência do “e”.

Enquanto pressuposto, há uma preocupação nesse modo operativo em definir do que se trata o “e” – dito AND – como uma compreensão da forma de relação em uma conjunção do encontro. Há então uma distinta relação entre os modos “e” e “é” para se pensar a coexistência no mundo que dita modos de relações do ser humano com as coisas, as pessoas e seu comportamento. (Eugénio, 2013)<sup>35</sup>.

O conceito “e” nos faz pensar nas possíveis afecções que convocam a conjunção “e”, ou seja, as que vêm lançar um desacordo com o “é”, correspondente a tudo o que quer fixar, estabilizar, padronizar.

O regime do mundo do “e” diverge do “é” como verdade e do “ou” como uma falsa inclusão estabelecida pelo pensamento da Pós-Modernidade, onde tudo é possível, menos deixar espaço para uma relação mais profunda entre as pessoas.

Os agenciamentos do “e” não são da ordem da intencionalidade, mas se dão no plano das forças, gerando o aparecimento de formas que em diferentes situações produzem e/ou provocam movimentos, às vezes imperceptíveis, de obstrução de padrões, atestando a potência de afirmação da vida das experiências dos praticantes.

Ele oferece um sentido interessante de abertura para pensar sobre o jogo do encontro, do imprevisto. Está claramente ancorado em uma proposição política, que é própria de quem se lança a experienciar e performar corpos em fluxos intensivos e caminhos de um *corpo-devir*.

---

<sup>35</sup> Ibidem.

Os conceitos e as práticas do MO\_AND ressoaram em meu interesse por compreender como se davam essas operações e me fizeram repensar as forças que se estabelecem nessas formas de encontro. De fato, são muito interessantes suas *ferramentas-conceitos* que nos auxiliam a perceber a ação do corpo, na arte e na vida e, por isso, têm certa qualidade comum à antropologia.

Depois desse período intenso de práticas e reverberações com o MO\_AND, arrisco dizer que nos oferece um sistema capaz de conduzir a uma prática consistente de improvisação, contribuindo para quebrar paradigmas ou ao menos gerar contraposição a eles na improvisação. Nesse sentido ele impede, como muitas vezes ocorre, que uma improvisação seja vista como uma ação banal, calcada em pensamento/ação impulsivos. Ele seria, assim, o antípoda de frases como: “dança-se primeiro; pensa-se depois”, comumente usadas durante essas práticas.

Por esse viés, o MO\_AND especialmente em virtude de sua dimensão ética, estética e política, pode ser de grande valia para se pensar o território da *Improvisação como Linguagem*, no qual o acontecimento situa o artista improvisador. Ele ajuda a pensar “como” e “onde” acontece o improviso; cultiva a atenção à rede de conexões embrenhadas nas possibilidades e *repertórios* de vida que advêm como possibilidades em meio ao jogo. Ele re-afirma o instante, aquilo que cabe no momento da ação, as solicitações do jogo enquanto sentido e campo para um corpo em devir. Ele instaura a imanência, que sempre propõe seus paradoxos, favorecendo ações e estados contra padrões e normas.

Segundo Deleuze no livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, “o que nos precipita num devir pode ser qualquer coisa, a mais inesperada, a mais insignificante. Você não se desvia da maioria sem um pequeno detalhe que vai se pôr a estufar, e que lhe arrasta” (Deleuze, 2007, p. 89). Como ilustração dessa proposição vale trazer a citação do livro na passagem sobre Cézanne, onde se enfatiza que o pintor superou o clichê interpretou intuitivamente objetos reais em sua natureza morta.

Clichês<sup>36</sup>, clichês! Não se pode dizer que a situação tenha melhorado depois de Cézanne. Não apenas houve multiplicação de imagens de todo tipo, ao nosso redor e em nossas cabeças, como também as reações contra os clichês engendram clichês. (Deleuze, 2007, p. 93).

Ora, no contexto da improvisação, isso nos pensar nas situações em se propõe distinguir entre a emergência de novas possibilidades e a mera repetição de padrões. Quando o improvisador está no modo de atenção *re-parar*, aumenta a probabilidade de que ele consiga se encaminhar para a quebra de clichês.

No que toca ao valor de aprendizagem e conhecimento do MO\_AND, é possível refletir sobre isso evocando alguns detalhes de método usados por Spinoza. A demonstração geométrica de sua “Ética” é a manifestação exterior do fato de que, segundo esse sistema, a verdade só pode ser buscada de maneira ordenada. Isso é válido para também o MO\_AND, pois o que orienta a dinâmica de suas práticas não são noções de certo ou errado, mas sim a essência objetiva das coisas.

Também para Spinoza o esforço, o trabalho na atividade de conhecimento é importante. Eles aparecem como evidência de que somos capazes de conhecer o ser e a verdade. Mais que isso, a verdade além de existir é produzida por nós, pela reflexão. Em sua concepção, o critério que permite distinguir as ideias verdadeiras (adequadas) das falsas (inadequadas) é voltar-se para si mesmo e fazer uma reflexão sobre as próprias ideias, excluindo toda possibilidade de imaginar. Afinal “o conhecimento de Segundo e Terceiro Gêneros, e não os de Primeiro, ensina-nos a distinguir o Verdadeiro do Falso” (Spinoza, 2016, p. 82).

\*

Podemos dizer que MO\_AND concebe a noção de um “fora” com relação a cada participante improvisador. Nesse “fora” se expressa um

---

<sup>36</sup> Deleuze usa diferentes verbos para se referir aos processos de romper com o clichê, dentre os quais destacamos: combater, deformar, desaparecer, desobstruir, desvencilhar, escapar, esvaziar, extirpar, falsificar, hostilizar, limpar, livrar, lutar, maltratar, mutilar, parodiar, reagir, rejeitar, renunciar, transformar, triturar etc. (Cândido, 2012, p. 53).

encadeamento de relações de causa-efeito. Assim, quando um objeto ou uma pessoa ingressam no jogo MO\_AND, deixam de remeter a si mesmos como entes do mundo, integrando-se à conexão na qual passam a estar inseridos. Assim é que se transformam em *desobjetos*.

Segundo Eugénio, um desobjeto é algo que oferece um mundo de micropercepções, exprimindo-se pela diferença, bem como por sentidos e sensações que são meios e não fins. A grande questão é fazer um jogo em que todos esses elementos tão diversos entre si entrem em uma conjunção e mantenham-se juntos, sustentando a relação durante o maior tempo possível, encontrando uma linha de encontro real com o que o jogo está pedindo.

Isso quer dizer que o jogador não deve ceder a um querer individual. É necessário que todos busquem o plano comum, pois a disjunção é uma política que esvazia a vida, um objetivo que não agencia forças do presente, é um fim e não meio. Na intenção de promover o encontro das forças, o MO\_AND focaliza o fazer no presente que, entretanto não cessa de desviar-se. Bom e belo, segundo tal concepção filosófica, seria aquele capaz de administrar sua vida, de modo que ela tenda a ter mais bons encontros do que maus, visto que a vida é feita da potência desses encontros.

Liberdade, analogamente, é quando algo se torna a causa de si mesmo. Portanto, no campo da improvisação, buscar a liberdade é procurar que, na partilha de infinitos atributos, cada um expresse essências da natureza em suas afecções, de modo que a conjunção do todo torne-se em si um bom encontro a partir de vontades de outro modo divergentes.

Essa, em última instância, é que é a distinção central, mais importante que todas as demais. Pois “não há espectadores, não há artistas, não há cientistas: somos todos artesãos do nosso próprio acontecimento” (Eugénio, 2013)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Disponível em <<<http://www.and-lab.org>>>. Acesso em 3 dez. de 2018.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Um corpo em devir. Onde “devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche. Extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornar, e através das quais nos tornamos.*  
(Deleuze & Guattari, 2008, p. 64)

Esta pesquisa foi realizada a partir da narrativa das improvisações e das experiências de arte, estudo e treinamento aos quais fui lançada. Nesse lugar, vida e arte se imbricaram e proporcionaram um corpo em estado de pesquisa e conhecimento.

De acordo com o quadro histórico que procuramos traçar preminantemente, a improvisação, enquanto tendência na dança surgiu ela mesma de momentos amplos de contestação da ordem, ou dito de outro modo, de verdadeiros instantes de impasse da cultura, nos quais as tendências de emancipação e de perpetuação da ordem se condensaram e confrontaram.

Naquilo que passou a se chamar a Contracultura e seu ambiente, novos valores, novos movimentos artísticos, novas formas de relações pessoais e novas formas de identidade cultural contribuíram para isso. A eles vieram se somar as tendências específicas do campo da dança, na transição da Dança Moderna à Contemporânea, seja pelo desenvolvimento de concepções de alguns dançarinos, como Isadora Duncan, seja por movimentos como a *Judson Dance Theater*. Em todos esses fenômenos esteve presente como ponto de partida a contraposição à normatividade e aos padrões de disciplinamento e ordenação.

Além disso, ainda que transmitida por práticas de amplo escopo e de finalidade nem sempre ligada à dança, como na Somática, e em suas derivações em concepções de saúde e de tratamento terapêutico, conservou-

se dos movimentos acima referidos, de outro modo, a noção de descondicionamento das padronizações do corpo. Como horizonte para todos esses fenômenos, está o cultivo de um corpo em liberdade, capaz de ser suscetível e potencializar ao máximo as percepções, criando uma arte que seja igualmente manifestação da potência.

Para a compreensão desse material em que vivências pessoais, percursos de estudo e práticas artísticas se entrelaçaram, a “Ética” de Spinoza, mediada pela interpretação de Deleuze & Guattari, nos serviu de guia, bem como as reflexões dos diversos artistas e teóricos que procuram derivá-la para a busca de caminhos que favoreçam o exercício de uma nova prática. Os focos de nossa investigação incidiram especificamente sobre os três gêneros de conhecimento, a relação mente/corpo, a potência, o papel dos afetos e a concepção de Deus ou a essência como natureza.

No intercampo entre a filosofia e suas derivações enquanto contornos para a improvisação é possível chegar a algumas considerações gerais, que encerram esta exposição. Elas têm, necessariamente, uma inflexão que envolve, não apenas a dança, como também uma noção de cuidado referente a toda a vida.

Segundo Spinoza, somente através da ação de outro corpo sobre o meu corpo é que conheço a mim mesmo. Nós somos naturalmente movimentos e não inércia, estamos sempre a realizar encontros. Mas existem maus encontros: os que despotencializam. E para se realizar bons encontros, é preciso um esforço no sentido de agir e pensar. Nesse esforço ativo, o indivíduo tende a ultrapassar a si mesmo. Pelas conexões geradas, acontecem o conhecimento e a individuação, mediados pelo contato com as coisas e sua essência enquanto natureza. Daí a importância que demos à noção de potência, verdadeiro sentido do encontro.

Nesse sentido, as implicações do corpo na improvisação vão além do não planejamento e da ampliação das possibilidades de movimentação. Na improvisação o corpo ingressa em uma forma diferenciada de relação entre sujeitos, corpos e mundos, na qual o corpo não é um instrumento ou objeto de uma mente separada do mundo exterior. No pequeno microcosmo da dança,

no espaço delimitado em que esse corpo toma decisões, constituem-se as possibilidades de movimento de um corpo em devir, liberado dos constrangimentos e hábitos de movimento que uma pessoa adquire no percurso de sua vida ou na formação em dança.

O aprendizado de como construir uma efetiva relação no contexto da dança, por isso, não é apenas uma criação em um espaço-tempo fechado que permita apresentar um produto. Nesse espaço-tempo cria-se uma poética em ato, que nos leva a ultrapassar um corpo fechado, organizado e padronizado. Assim, o improvisador, em suas diferentes linguagens, desenvolve o potencial de explorar e criar intencionalmente as condições e possibilidades para o encontro. Os diferentes modos de improvisar disponibilizam relações que extrapolam os limites do que seria comumente estabelecido. Nessa condição, o corpo em devir está aberto aos fluxos da imanência que discrepa do plano do corpo padronizado. Põe-se o corpo em pesquisa, em observação. Uma posição que, em última instância, faculta-lhe deixar correrem por si outros afetos.

Essa ação dos afetos sobre o corpo tem um efeito qualitativo sobre os tipos de potências que ele é capaz de criar em seus devires. Essas potências não são apenas níveis de saber, estágios do conhecimento em geral; são atitudes que refletem qualidades diferentes da percepção de si mesmo nas interações com o outro. São territórios que nos estabelecem ou o que há de comum entre nosso corpo e os outros e a melhor maneira de se relacionar, percebendo, nesse processo, quais desejos são inadequados e podem ser substituído por desejos adequados e possibilitar um conhecimento das potências deste corpo.

Concebido desse modo, o pensamento racional – que não é apenas mental, e sim uma ação que atravessa corpo e mente – é como a liberdade de movimento que está além da repetição ou padronização. Para que se possa acessar esse modo de operar, é necessária uma postura específica em meio à própria prática da improvisação. Aqui são decisivos certo tempo, certo cuidado, certa atenção. Um pensar inseparável do pensamento, portanto, passa a significar tempo de investigação, processos de relações, enfrentamentos, cruzamentos e agenciamentos entre forças, instrumentalizações, acordos e

desacordos, enunciações, jogos de objetivação e subjetivação, produções e estetizações de si mesmo, práticas de resistência e liberdade.

O grau máximo desse tipo de mobilidade de ação e pensamento, segundo Spinoza é o conhecimento intuitivo, considerado pelo próprio filósofo como um atributo muito raro, ainda que possível de ser desenvolvido por todos.

O homem não é um ser passivo. Ele age, busca existir em ato.

Muito mais que apenas viver, ele quer viver bem. Muito mais que existir, ele quer ser feliz. Isso é a virtude: o que excede, procura e garante o crescimento e, nesse sentido filosófico, o conhecimento é o mais potente dos afetos.

Refletindo sob tal perspectiva a respeito dos diferentes modos de improvisação que fizeram parte do meu percurso, concluo que o modo do pensamento do MO\_AND nos propõe a mais eficiente reflexão para desenvolver o conhecimento adequado de um corpo livre. Pois é esse modo que nos permite manusear as relações do encontro em meio ao jogo.

Encontra-se aqui, a meu ver, uma das equações e desafios mais interessantes que a improvisação como linguagem nos deixa para resolver: a seleção do movimento mundo; a coerência na relação que cria modos específicos, singulares em sua configuração. Para se atender aos encontros e possibilitar um trabalho mútuo de afinação, uma busca de sintonia em um grau máximo de atenção, práticas diversas e variadas são importantes, mas o critério para escolhê-las são os mesmos que levam ao conhecimento da verdade em Spinoza: o agenciamento das potências de um corpo em devir.

## BIBLIOGRAFIA

- Albright, A. C., & Gere, D. (2003). *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Andraus, M. B. M. (2012). *Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança* (Tese). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Bales, M. (2008). Training as the medium through which. In M. Bales & R. Nettl-Fiol (Orgs.), *The body eclectic: evolving practices in dance training* (p. 00–00). Chicago: University of Illinois Press.
- Banes, S. (1998). *Dancing women: female bodies on stage*. London: Routledge.
- Banes, S. (1999). *Greenwich Village 1963*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Bern, A. (2016). Não-dança. Recuperado de <http://ctrlaltdanca.com/2016/06/15/nao-danca/>
- Brasil, A. C. A. (2014). *Dança e Imaginação* (tese). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Busaid, A. M. N. (2017). *Processos de Criação em Improvisação: Experiências artístico-pedagógico na Escola Zajana Danza* (Dissertação). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Cândido, F. M. N. (2012). *As Pegadas de um Jogador de Futebol. Exploração do conhecimento da prática: Estudo de caso sobre a vivência de um jogador de futebol* (Dissertação). Universidade do Porto, Porto.
- Capellari, M. (2007). *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (tese de doutorado). Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Costa, RLM. (2003). *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação* (tese de doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Dantas, R. (2008). Das Paixões à Liberdade Em Spinoza. Recuperado de <http://www.webartigos.com/artigos/das-paixoes-a-liberdade-em-spinoza/5369/>
- Deleuze, G. (1968). *Espinosa e o Problema da Expressão*.

- Deleuze, G. (2002). *Espinoza: filosofia prática*. (D. Lins & F. Lins, Trans.). São Paulo: Escuta.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. (R. Machado, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2008). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. (S. Rolnik, Trad.) (Vol. 4). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta. (H. Araújo, Trad.). São Paulo: Escuta.
- Elias, M. (2007). *Zona do Improviso: uma proposta para o desenvolvimento técnico poético do ator dançarino e para a criação cênica* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Elias, M. (2011). *Cartografia de um Improvisador em Criação* (Tese). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Elias, M. (2015). Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. *Revista Pós (Belo Horizonte)*, 5(10), 173–182.
- Eugénio, F. (2013). Arte Pensamento e Política da Convivência. Recuperado de <http://www.and-lab.org>.
- Eugénio, F., & Fiadeiro, J. (2013). Jogo das Perguntas: O Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. *Fractal, Revista de Psicologia*, 25(2), 221–246. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/02.pdf>
- Eugénio, F., & Fiadeiro, J. (2014). Jogo das perguntas: um modo operativo “AND” e o viver juntos sem idéias. In E. Passos, V. Kastrup, & S. Tedesco, *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum* (Vol. 2, p. 285–306). Porto Alegre: Sulina/UFRGS.
- Faria, I. R. (2011). *A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea* (Dissertação de mestrado). Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- Faria, I. R. (2013). O Contato Improvisação: bases históricas para um processo de criação. *Arte revista*, 1(1), 89–106.

- Fernandes, C. (2011). Pausa, Presença, Público: da dança-teatro à performance-oficina. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1(1), 66–95. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22231>
- Fernandes, C. (2015). When Whole(ness) is more than the Sum of the Parts: somatics as contemporary epistemological field. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(1), 9–38. <https://doi.org/10.1590/2237-266047585>
- Ferreira, A. (2009). *Introdução à Filosofia de Spinoza*. Recuperado de <https://www.amauriferreira.com/>
- Fiadeiro, J. (2008). *Composição em Tempo Real*. Recuperado de <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/fiadeiro-joc3a3c692c3a2c2a3o-composic3a3c692c3a2c2a7c3a3c692c3a2c2a3o-em-tempo-real.pdf>
- Fiadeiro, J. (2014, julho 8). Novo Workshop de Verão de Composição em Tempo Real com João Fiadeiro. Recuperado de <http://www.real.org/2014/07/novo-workshop-de-verao-de-composicao-em-tempo-real-com-joao-fiadeiro/>
- Fiadeiro, J., & Eugénio, F. (2013). Indirecções generativas. AND\_Lab. Recuperado de [https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/and\\_lab-2/](https://indireccoesgenerativas.wordpress.com/and_lab-2/)
- Fortin, S. (2002). Living in Movement: development of somatic practices in different cultures. *Journal of Dance Education*, 2(4), 128–136.
- Gil, J. (2004). *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Gonçalo Júnior. (2009). Liberdade cabeluda: o inusitado carácter político da contracultura brasileira. *Pesquisa Fapesp*, (155), 103–105.
- Grebler, M. A. S. (2012). A influência do pensamento de François Delsarte sobre a modernidade da dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(2), 413–427.

- Grupo de Estudos de Spinoza. (2011, novembro 26). Spinoza Prático: Três gêneros do conhecimento. Recuperado de <http://spinozices.blogspot.com.br/2011/11/tres-generos-do-conhecimento.html>
- Guerrero, M. (2008a). Formas de Improvisação em Dança. In *Anais do V Congresso Criação e Reflexão Crítica* (p. 5 telas). Belo Horizonte: ABRACE. Recuperado de <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>
- Guerrero, M. (2008b). *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Itavo, C. (2007). A arte do contato-improvisação. *Dança em Revista*, 1(2), 20–22.
- Iturra, R. (2010). Sir Eward Burnett Tylor, pai fundador da Antropologia-1. Recuperado de <https://aventar.eu/2010/11/16/sir-eward-burnett-tylor-pai-fundador-da-antropologia-1/>
- Jobim, A. (2013). *Especial Nietzsche - Viviane Mosé - Café Filosófico (Exibido dia 29.03.2009).avi* [AVI]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wszgKT2zS-c>
- Kaltenbrunner, T. (2004). *Contact Improvisation: moving, dancing and interaction* (2º edição). Oxford: Meyer & Meyer Sport.
- Larrosa, J. (2011). Experiência e Alteridade em Educação. *Reflexão e Ação*, 19(2), 04–27. <https://doi.org/10.17058/rea.v19i2.2444>
- Leite, G. (2017). Spinoza e a educação transformadora. Recuperado de <http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/spinoza-e-educa%C3%A7%C3%A3o-transformadora>
- Loupe, L. (2012). *A Poética da Dança Contemporânea*. (R Costa, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Marques, I. (2003). Vazio positivado: Robert Dunn e o indeterminado na dança. In I. Marques, *Dançando na escola* (p. 178–194). São Paulo: Cortez.

- Munhoz, A. (2011). Flutuações de um Corpo Dança. *Repertório: Teatro & Dança*, (16), 24–30.
- Muniz, Z. (2004). *Improvisação como Processo de Composição na Dança Contemporânea* (Dissertação de mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Muniz, Z. (2011). Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. *O teatro transcende*, 16(2), 63–80.
- Muniz, Z. (2014). *A improvisação como elemento transformador da função do coreógrafo na dança* (tese de doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.
- Nóbrega, T. P. (2015). *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar....* Natal: IFRN. Recuperado de <http://somaticiens.com/corpus/les-artistes/>
- Novak, C. (1990). *Sharing the dance. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pasquali, L. (Org.). (2013). *A arte contemporânea e o pensamento da diferença* (Vol. 1). Salvador: Blade.
- Pélibart, P. (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Rancière, J. (2010). A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Recuperado de <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>
- Reichenberger, V. (2011). *O Improviso no Teatro e na Dança* [MP4]. Recuperado de <https://vimeo.com/34390508>
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina/UFRGS. Recuperado de <http://www.saraiva.com.br/cartografia-sentimental-transformacoes-contemporaneas-do-desejo-col-cartografias-206346.html>
- Ross, J. (2003). Anna Halprin and the 1960s: acting in the gap between the personal, the public, and the political. In S. Banes, *Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible* (p. 24–50). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

- Silva, A. P. (2012). *Conhecimento e afetividade em Espinosa: da reforma da inteligência à potência do conhecimento como afeto* (Dissertação). Universidade Estadual Paulista, Marília.
- Silveira, S. (2009). *Técnica e(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Smith-Artaud, J. (1992). *Dance composition: a practical guide for teachers*. London: A&C Black Publishers, 1992. London: A&C Black Publishers.
- Souza, B. A. A. (2012). *Corpo em Dança: o papel da educação somática na formação de dançarinos e professores* (Dissertação). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Spinoza, B. (2009). *Tratado Político*. (D. Aurélio, Trad.) (1ª). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Spinoza, B. (2016). *Ética*. (T. Tadeu, Trad.) (2ª ed., 5ª reimp.). Belo Horizonte: Autêntica.
- Tampini, M. (2012). *Cuerpos e Ideas en Danza; una mirada sobre el Contact Improvisation*. Buenos Aires: Colección Cuadernos de Danza.
- Teixeira, R. (2014). *O corpo e o tempo na Ética de Spinoza: um diálogo sobre a finitude humana* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- Trindade, R. (2013a). Deus [ou, a Natureza]. Recuperado de <https://razaoinadequada.com/2013/07/06/deus-ou-a-natureza/>
- Trindade, R. (2013b). Espinosa – conatus. Recuperado de <https://razaoinadequada.com/2013/07/27/espinosa-conatus/>
- Trindade, R. (2014). Espinosa – a Potência do Ser. Recuperado de <https://razaoinadequada.com/2014/08/07/espinosa-a-potencia-do-ser/>
- Trindade, R. (2015). Afetos (bio)Políticos. Recuperado 30 de janeiro de 2017, de <https://razaoinadequada.com/about/micropolitica/afetos-biopoliticos/>
- Vieira, M. S. (2015). Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(1), 127–147.

Vieira, Marcilio Souza. (2012). As contribuições da pedagogia de François Delsarte para o ensino da dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(2), 396–412. Recuperado de <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/30156>

Weber, S. (2015). Um Modo Particular de Composição: a improvisação. In M. Almeida (Org.), *A cena em Foco: artes coreográficas em tempos líquidos* (p. 11–22). Brasília: IFB.