



TRAVESSIA: composições imprevisíveis em contato

MARINA TRINDADE CRUZ

Mestre em artes pelo Programa de Pós-graduação da UFPA (2019), licenciada em Dança-UFPA (2014). No trabalho com a improvisação e a performance, realiza pesquisas e apresentações principalmente voltadas a coletivos por meio da prática do contato improvisação. Com experiências em dança contemporânea, técnicas circenses e teatro, desde 2015 integra o coletivo de ocupantes do Casarão do Boneco e o grupo Projeto Vertigem de experimentações cênicas.

RESUMO

Nessa tessitura compartilho reflexões acerca da experiência *Travessia: composições imprevisíveis em contato*, realizada em janeiro de 2019, no espaço Casarão do Boneco em Belém do Pará. Essa vivência compôs um momento laboratorial da pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Artes, sob orientação da Profª Dr. Ana Flávia Mendes (UFPA) e co-orientada pelo Profª Dr. Thales Branche (UFAC). No percurso da pesquisa, a partir de experiências em práticas coletivas de laboratórios e encontros de contato improvisação, componho uma proposição imersiva, um convite para uma travessia, em que, aos poucos, se borram as fronteiras entre as perspectivas de laboratórios e o ato performativo em si, ao passo que se compõe um roteiro semiestruturado a partir da dimensão da experiência do encontro em contato.

PALAVRAS-CHAVE:

Travessia.
Contato improvisação.
Experiência.

ABSTRACT

In this text I share reflections on the experience "Crossing: unpredictable compositions in contact" held in January 2019 at the Casarão do Boneco space in Belém do Pará. This experience was a laboratory moment of the master's research carried out in the Graduate Program in Arts under the guidance of Prof. Ana Flávia Mendes (UFPA) and co-supervised by Prof. Dr. Thales Branche (UFAC). In the course of the research, from experiences in collective practices of laboratories and contact meetings improvisation compose an immersive proposition, an invitation to a crossing, in which, gradually, the boundaries between the perspectives of laboratories and the performative act itself blur. , while composing a semi-structured script based on the dimension of the experience of the meeting in contact.

KEYWORDS:

Crossing.
Contact improvisation.
Experience.



Este relato de experiência se constitui a partir

de reflexões geradas no percurso da pesquisa de mestrado que desenvolvi nos últimos dois anos, no Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Federal do Pará, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Uma pesquisa sobre improvisação que desejou estar constantemente em contato e por isso iniciei esse percurso trilhando travessias em experiências coletivas: participei do *Retoque #1- encontro de contato e improvisação de Goiânia - GO (jul/2017)*, do *Festival Transformando Pela Prática Gamboa - SC (fev/2018)*, do *Df - Improvisa Dança (jul/2018)* e de projetos como o *Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo (LPHC)*¹ na Fundação Cultural do Pará e o *Ateliê Coreográfico no SESC*. Essas experiências trouxeram elementos para compor a instauração de uma poética, em que pulsam a multiplicidade de possibilidades e os diálogos potencializados pelos encontros em viagens e partilhas em práticas colaborativas, que reverberam na manutenção de práticas no espaço cultural Casarão do Boneco. É nesse entremeio que surgem fotografias, vídeos-dança e espetáculos, que são pulsões criativas que me trazem a imagem-força que conduz essa poética: a “travessia”.

A imagem-força “travessia” foi uma temática que propus para o grupo de artistas-pesquisadores que se estruturou no percurso das pesquisas do LPHC aliado às reflexões e vivências com as práticas de CI, viagens e estudos no mestrado. A poética da “travessia” é gerada por encontros, esses que com suas visitas vão deixando marcas no tempo. Aquilo que por vezes se torna esquecimento e apenas por isso é então lembrança. É a matéria com a qual dançamos, é o que desperta no corpo a cada imprevisto, o peso justo que trazemos de nossas experiências. Partilho desses trajetos, pois essa pesquisa provoca principalmente o caminho, com tudo que comporta a experiência de estar em trânsito, os encontros e desencontros, os desejos e repulsas, os voos e as quedas, a luz e a sombra, o saber e o não saber, o ter e o não ter, o real e o sonho. Sem entrar em uma lógica dual, ressalto as gradações que existem entre esses antagônicos; talvez aí sobreviva o que move o corpo em improvisação.

Os encontros são desassossegos, desabituções para esta pesquisa, momentos em que surgem questões que perturbam e também desejos que pulsam. A imagem de “travessia” que chega para esse trabalho ganha múltiplos sentidos. Quando Bondía (2002) escreve sobre experiência,

¹ O Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo foi um exercício investigativo, sediado na Casa das Artes, pautado na atividade coletiva e continuada de trabalho de corpo em práticas permeadas por hibridismos de referências e linguagens artísticas. Sob orientação do então técnico em gestão cultural Thales Branche.



cria uma perspectiva com a ideia de travessia a partir da etimologia da palavra, que interessa muito para esta pesquisa:

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “existe” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (BONDÍA, 2002, p. 25)

A imagem-força da “travessia” ganha sentidos, pois tanto esse trilhar que se faz na instauração de redes e práticas colaborativas quanto o interesse pela improvisação são campos de perigo, ou risco, um lugar movediço. A experiência como proposição da pesquisa é algo que surge no amadurecimento de reflexões e práticas que compõem este estudo. Nesse sentido, *Travessia – Composições Imprevisíveis em Contato*² é uma experiência propositiva que constituiu o processo da pesquisa de mestrado, tendo acontecido no espaço do Casarão do Boneco entre os dias 22 e 29 de janeiro de 2019, período que antecedeu a qualificação. Para essa prática, convidei artistas da cidade de Belém que atravessaram de alguma maneira a pesquisa que desenvolvo, considerando os seguintes critérios: presença nas práticas de CI no Casarão do Boneco e participação no processo de criação do espetáculo *Humaniversos* no SESC ou nos módulos do Laboratório

2 Vídeo registro da experiência: < <https://www.youtube.com/watch?v=Mlml2evoq-g>.



de Práticas Híbridas do Corpo que aconteceram na Casa das Artes. A partir disso, estiveram presentes: Dimitria Leão, Maurício Franco, Vandiléia Foro, Paulo R. Nascimento, Thales Branche, Bruna Cruz, Dairi Paixão e Day Suqui.

No dia 22 de janeiro de 2019, iniciamos o encontro *Travessia- Composições Imprevisíveis em Contato*, com uma *jam session*. No percurso que venho trilhando, a *jam session* é um importante lugar de estudo da prática do Contato Improvisação (CI), assim como de abertura de investigações, pois é um espaço que permite maior liberdade aos participantes para explorar seus potenciais em relação. Isso evidentemente faz parte da experiência que vivencio, por ser um procedimento que os fazedores de CI encontraram para provocar processos de aprendizagem e pesquisa da prática. No LPHC em que compartilhei esta pesquisa ainda em andamento com outros artistas, tive a oportunidade de vivenciar a *jam session* como potencial espaço aberto de experimentação da improvisação, fertilizador de estados performativos e composições.

Junto a isso, observo que a *jam session*, do ponto de vista de um acontecimento cênico, aproxima-se do imaginário onírico, o que desperta meu interesse em perceber e dar vazão a esse aspecto no ato performativo. É algo a que dou atenção a partir de outras experiências que realizamos, quando o sentido da liberdade de expressão por vezes leva os participantes a encontrar uma presença que transita por uma expressividade limítrofe entre estados de caos e composições em que se ativam estados corporais que no encontro com outros criam uma esfera onírica para a improvisação.

No desenvolvimento para a entrada em estados de improvisação a partir do contato, é importante encontrar o jogo, pois a escuta do corpo se altera e amplia a atenção ao ter de lidar com algum acordo ou regra. Esses elementos podem surgir do próprio encontro, seja de um “acordo tácito” presente na relação e pesquisa de movimento, seja de algum comando mais específico de quem conduz, gerando uma harmonização coletiva. O estado de jogo no CI também surge de movimentos que geram algum risco, o que pode despertar tanto o medo quanto o riso. Convoco algumas dinâmicas que julgo interessantes, como: cardumes, dinâmicas de movimentação para composição em grupo; preambulação, desenho de trajetos individuais em improvisação com alterações de possibilidades de movimento e expressão do corpo; relação entre duplas, trios e grupos para estabelecer jogos a partir dos princípios do contato.





A travessia se desenvolveu a partir de um roteiro semiestruturado, este é um procedimento utilizado para o trabalho com a improvisação e escolho dar esse contorno à prática, de modo que em um primeiro momento o grupo encontre uma harmonização coletiva. A partir das experiências definiu-se um roteiro de ações para o princípio do ato performativo. Após a chegada, que consiste nesse tempo em que cada um pode dar escuta às próprias necessidades do seu corpo, propus a realização da prática meditativa com a *Heart Chakra*³ em uma versão reduzida da meditação, que em geral dura 45 minutos. Ao final desse momento, cada um poderia fazer um caminho de habilitar movimentos do corpo, como rolamentos, saltos, quedas, apoios e outros, para a exploração de três estados corporais distintos, transitando por três planos. A partir disso, abria-se a possibilidade de gerar encontros de movimentos em duplas, trios, até encontrar um grande grupo, na imagem de um único corpo que se desloca, no desejo de se deixar contagiar por um movimento coletivo, permitindo que essas qualidades se transformem até encontrar um fim. À medida que cada um sentisse a necessidade, ou mesmo tivesse a oportunidade, este poderia deixar o grupo e encontrar um lugar nos “não lugares”, que explicarei mais à frente. Com esse caminho, existe um interesse por gerar diferentes imagens, estados corporais e qualidades expressivas, desde o mais simples até intensidades maiores, e gerar, por fim, o abandono, o espaço vazio, que dá lugar ao sorteio. Em resumo: chegada; prática meditativa; habilitar os espaços do corpo: 3 temperaturas e 3 planos; transitar e estabelecer relações, formar um grande grupo; encontrar um fim e ocupar um “não lugar”.

É importante dizer que a criação desse mapa, desse roteiro, se dá com a experiência e surge a partir dos dias de encontro, de modo que, em outra oportunidade, possivelmente haverá outras travessias a percorrer e outros roteiros semiestruturados surgirão. Mesmo nos dias de prática, esse roteiro se mostra como algo movente e pulsante, aberto a ajustes que o momento presente solicita.

Na imersão, para além das provocações imagéticas sobre a metáfora e os princípios do trabalho, surgiu a necessidade de definir alguns acordos, principalmente por haver a finalidade da abertura em um ato performativo aberto ao público. Quero ratificar isso, para tornar exposto que alguns elementos do ato performativo não existiam *a priori* e os dias de trabalho, como processo constante de criação, trouxeram definições, tais como a utilização do espaço e a duração dos acontecimentos. Trago isso como uma escolha que fiz, enquanto pesquisadora, de manter uma abertura para o acontecimento e, a partir daí, trabalhar com as oportunidades e os acasos que se fizessem presentes.



FIGURAS 1 e 2

Chegada e Meditação.
Ato performativo-
Imprevisível Contato.
Foto: Victoria Sampaio.

³ Descrição da meditação: <<https://www.osho.com/pt/meditate/active-meditations/chakra-sounds-meditation>>



FIGURA 3 Habitando o “não-lugar” (a espera do sorteio). Ato performativo - Imprevisível Contato. Foto: Victoria Sampaio.



O ato performativo *Imprevisível Contato* é uma poética instauradora que se vincula a uma experiência imersiva de convivência e prática de contato improvisação para o exercício de composições. Nessa ocasião, o momento aberto ao público aconteceu nos dias 28 de 29 de janeiro de 2019. Compartilho aqui uma narrativa que não descreve os acontecimentos em improvisação, mas que, a partir da experiência, encontra o meio para refletir os modos de instaurar esse trabalho. Torna-se importante perceber como no percurso da pesquisa se delinearão os procedimentos e contornos.

Durante a pesquisa, no trabalho com a instauração de *jam sessions*, observei algumas potencialidades no que se refere ao uso de objetos e elementos cênicos diversos, pois constantemente alguém se utilizava dessa possibilidade para instaurar composições em uma improvisação. A partir dessa experiência, solicitei para a imersão que os participantes pudessem compor o espaço da improvisação com alguns elementos, de preferência algo relacionado à linguagem artística com que trabalha, como a câmera fotográfica, um livro, instrumentos musicais, notebook, spot e/ou gambiarras de luz, dentre outros.



FIGURA 4 e 5
Experimentações com
folha do tajá e papel
quarenta Kg e giz.
Foto: Victoria Rapsodia.

No decorrer dos dias, esses elementos foram sendo experimentados; uns permaneceram e outros ficaram pelo caminho. Dentre os elementos trazidos pelos participantes, tivemos: um atabaque, um violão, um banco (que já estava na sala), uma tesoura de unha, uma vela, uma folha de tajá, um rolo de fio de lã, uma máscara, um sobretudo feito com fitilho, um maracá, um caderno, papéis, giz, fita crepe, uma gaita, uma bola e um xequerê.

Ressalto que é uma potência o compartilhamento desses elementos e a possibilidade de que cada participante possa fomentar uma prática dentro da imersão a partir de sua poética, embora não tenha havido um laboratório específico sobre os objetos. Isso é algo que me interessa em uma próxima oportunidade de “travessia”, considerando a possibilidade de investigar as diferentes maneiras de utilizar o objeto.

No que se refere ao ato performativo, pela necessidade de demarcar lugares perigosos na sala do Casarão do Boneco, que anseia por reforma, surgiu uma espécie de *platô*, lugares dentro-fora do trabalho, que não eram coxias, mas espaços de relação ao lugar da ação performativa. Esses, que hoje chamo de “não lugares”⁴, de certo modo contribuíram para a perspectiva da definição de: “o que se faz quando se está fora do ato performativo?”. Essa pergunta surge e logo em seguida é respondida com a ideia de que: mesmo fora, não deixamos de estar em ação performativa. Sempre que o performer deseja estar fora, por necessidade de observar, por cansaço ou por escolha, aquela presença dentro/fora do trabalho performativo encontra, de alguma maneira, um modo de sustentar o que está acontecendo. Então, esses “não lugares” se tornaram no ato performativo um espaço possível de habitar o “entre”, nem dentro e nem fora, mas sempre presente e atuante.

4 Vale ressaltar que “não lugar” é um importante conceito desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé (1935), presente em seu livro *Não Lugares*, de 1995, que se refere a espaços não identitários, não relacionais e não históricos, presentes na estrutura social. Contudo, nesse trabalho a perspectiva de não lugar surge com um cunho imagético, eminentemente relacionado com a prática e é acionado unicamente no sentido de despertar a imagem de um espaço “entre”.



FIGURA 6 e 7

Experimentações
com objetos:
corda, fita crepe,
gaita, caderno
e maracá. Foto:
Victoria Rapsodia.



No quinto dia de encontro, esses “não lugares” ganharam correspondência, pois cada lugar se tornou um naipe (paus, copas, ouros e espadas). Fiz essa proposta inspirada nos elementos presentes na poética e na escrita do trabalho, o que surgiu junto da ideia de realizar um sorteio que definiria a entrada dos atuantes. O sorteio foi realizado a partir de algumas combinações entre os naipes: ouros, espadas, paus e copas. Essas combinações estabelecidas previamente eram sorteadas pelo público e assim sabíamos quem estaria em performance naquele momento. Como propositora, fiquei com a responsabilidade de realizar o sorteio. Não havia um momento determinado para isso acontecer e precisei manter uma certa atenção para perceber a melhor oportunidade de realizá-lo. O acordo de entrar em ação no ato performativo não era absoluto ou determinante ao acontecimento, isto é, de acordo com as ações da improvisação, os participantes convidados ao jogo poderiam ou não entrar em performance. Com isso o sorteio criou um sentido bem mais de convite do que de obrigatoriedade à dança.

O sorteio como um provocador de “acazos” é algo presente na perspectiva do trabalho com improvisação desde sua gênese. É um elemento que pode, na improvisação, nos tirar de momentos caóticos e nos levar aos poucos ao cosmos. Principalmente porque é um acordo que estabelece o “quando”, pois, a partir do sorteio, estabelece-se o momento em que o performer é convocado a entrar no jogo, e quem está em estado de atenção deve compreender que algo vai mudar. A duração da mudança e o “como” são aspectos que surgem do impulso criador dos improvisadores.

Esse dispositivo do sorteio foi um modo de gerenciar parcialmente a duração do ato performativo. Contudo, ele não é prévio à performance. Acontece também no momento presente, o que me interessa no sentido de gerar um estado maior de atenção e de menos expectativa por parte de



quem improvisa. O sorteio no momento do acontecimento performativo provoca um estado de prontidão nos improvisadores, pois é preciso perceber como estar fora, como sustentar o que acontece dentro e estar pronto para atuar a qualquer instante.

É preciso habitar o entre, e estar apto a entrar no jogo. A palavra jogo não define o trabalho em si, mas aproxima esse trabalho da abordagem que encontro nos estudos de Hugo Leonardo Silva (2014). Ao desenvolver a relação entre a teoria de jogos e a prática do CI, ele considera que “o jogo prepara e delimita um tempo e um espaço onde tal deslocamento pode ocorrer, onde mecanismos cognitivos que vinculam atividade sensorio-motora com outros domínios cognitivos da experiência podem ganhar novas possibilidades.” (SILVA, 2014, p. 75). O ato performativo proposto nessa imersão se aproxima por ser uma poética instauradora de realidade, algo inerente às práticas cênicas, mas que é intensificado com a presença da improvisação como meio principal para a criação do acontecimento. A perspectiva relacional do CI somada à prática performativa faz saltar o jogo para dentro do trabalho como campo de conhecimento.

O trabalho que desenvolvo na pesquisa tem o CI como procedimento instaurador e se desenvolve para uma prática performativa, na qual me interessa perceber aspectos da relação do jogo com o processo de criação, mesmo que a obra acabada não seja a finalidade desta pesquisa. No livro *Trajeto Criativo*, o diálogo de Sônia Rangel (2015) com Huizinga traz uma perspectiva que também percebe o jogo dentro de limites temporais e espaciais específicos, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. Sônia Rangel aponta que, segundo Huizinga, o jogo é uma atividade que se contrapõe ao cotidiano. O ambiente em que o jogo se desenvolve é de arrebatamento e entusiasmo, e pode tornar-se sagrado ou festivo, de acordo com a circunstância (RANGEL, 2015).

Travessia- Corpos Imprevisíveis em Contato é um espaço imersivo e cênico realizado em um tempo e lugar delimitado para esse acontecimento. E dentro da imersão, o ato performativo chamado *Imprevisível Contato*, apresentado ao final, se aproxima dessas características, assim como as práticas cênicas em geral que nos estudos dos jogos são inseridas na categoria *mimicry* (simulacro). Esse termo tem origem na pesquisa de Huizinga, aos quais tenho acesso por meio do trabalho de Hugo Silva (2014), que em sua pesquisa também insere o CI na categoria de *ilinx* (vertigem), por conter na prática uma relação de pesquisa acrobática e de desorientação. A



proposta performativa que apresento nessa imersão habita inevitavelmente esses dois campos, e acrescento a categoria: *alea* (sorte).

De acordo com Silva (2014), a relação da prática do CI e a proposta performativa do trabalho com a abordagem sobre o jogo possibilita situá-lo e compreendê-lo no trânsito entre a *paidia*, referente a manifestações espontâneas do estímulo do jogo e o *ludus*, referente a um saber prático adquirido, uma habilidade. Com essas definições encontro possibilidades de olhar para o trabalho performativo que foi realizado, e perceber as potencialidades que existem em habitar o “entre”, o trânsito e a “travessia”, com ferramentas de improvisação que instauram possibilidades de *ludus* ou *paidia*.

Observando os operadores utilizados por Silva (2014), aproximo este trabalho de três categorias estabelecidas pelo autor. Na primeira delas, *mimicry* (simulacro), tem-se a exploração livre de estados corporais (*paidia*), situações de representação (*ludus*), existência de audiência e público (*ludus*), características de performance (*paidia*), e o dançarino realiza escolhas (*ludus*). Na categoria *ilinx* (vertigem), exploram-se situações-limite de desorientação e desabituação (*paidia*), havendo presença de elementos elaborados de acrobacias (*ludus*). Em *alea* (sorte), observa-se o trabalho com o sorteio das entradas e saídas de cena (*ludus*).

A prática performativa enquanto jogo transita entre esses dois polos, pois, como elemento presente no trabalho na *jam session*, a liberdade, o risco a queda, o erro ou até mesmo o vazio são elementos da *paidia*, possíveis e desejáveis, que geram situações interessantes para o estado performativo. Nesse sentido, o CI, como ferramenta para essa prática, permite que, a partir da sensação do encontro, o improvisador possa dar passagem a movimentos e ideias que nasçam de percepções sensoriais do corpo no espaço da improvisação, permitindo o desabituar-se, o novo. No entanto, é preciso também transitar por momentos de composição, habitar o *ludus*, não se esquecer de estar presente diante de outros parceiros de improvisação e do público, dar atenção aos acontecimentos ao redor e às reverberações dos movimentos em composições, o que dialoga também com a fundamentação da proposta da *Composição em Tempo Real*.

Movida por essa “travessia”, e no anseio por seus descaminhos, compartilho essas reflexões sobre uma prática movente que instaurou encontros, e que deseja habitar o “entre” dos limites que definem as linguagens artísticas e dialoga com diferentes movedores, do contato improvisação,



do teatro, da dança, da performance ou das artes visuais, no intento de dar passagem ao encontro. O trabalho com a improvisação no manuseio de acasos desperta com precisão a escuta da intuição como modo de operar no caminho da criação. A escuta atenta é potência em dar passagem, desdobrar do tempo, presente.



REFERÊNCIAS

- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan./fev./mar./abr., 2002. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27501903>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- » RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo**. Lauro de Freitas, BA : Solisluna Editora, 2015.
- » SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação Compartilhada**: contato improvisação, jogo de dança e vertigem. – Valença: Selo A Editora, 2014.