

DANÇA 10

Revista do PPGDança - UFBA

ARTES EDUCACÃO SOCIAIS PERFORMANCE CRIAÇÃO MÚSICA CRIAÇÃO ARTÍSTICA COMPLEXIDADE DESENVOLVIMENTO CONTEMPORÂNEA PESQUISA CRIAÇÃO CORPUS COMPLEXIDADE EPISTEMOLÓGICA

ISSN 2317-3777

DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA



Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira;

Vice-reitor: Penildon Silva Filho;

Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação: Ronaldo Lopes Oliveira;

Pró-Reitora de Extensão: Guilherme Bertissolo.

ISSN 2317-3777



Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Dança; Avaliação Quadrienal 2017-

2020: nota 5 / Programa Superior

Coordenação: Lenira Peral Rengel.

Vice-coordenação: Mirella de Medeiros Misi.

Docentes Permanentes: Adriana Bittencourt Machado, Amélia Vitória de Souza Conrado, Carmen Paternostro Schaffner, Daniela Bemfica Guimarães, Fabiana Dultra Britto, Fernando Marques Camargo Ferraz, Gilsamara Moura, Joubert de Albuquerque Arrais, Lenira Peral Rengel, Lúcia Helena Alfredi de Matos, Lucas Valentim Rocha, Ludmila Cecília Martinez Pimentel, Márcia Virgínia Mignac da Silva, Maria de Lurdes Barros da Paixão, Mirella de Medeiros Misi, Paola Berenstein Jacques, Rita Ferreira de Aquino.

Docentes Colaboradoras e Colaborador:

Ciane Fernandes, Daniela Maria Amoroso, Lara Rodrigues Machado, Thiago Santos de Assis.

Secretária: Diana Falcão Santos Alves, Maria Aparecida Santos Silva, Rafael Tourinho Pereira.

Comitê Editorial da Revista Dança:

Daniela Bemfica Guimarães, Lenira Peral Rengel, Joubert de Albuquerque Arrais.

Conselho Editorial: André Lepecki (Tisch School of the Arts - Department of Performance Studies - New York University - USA); Adriana Gehres (UPE); Adriana Bittencourt (PPGDança - UFBA); Christine Greiner (PUC-SP); Daniel Tércio (FMH - Universidade Técnica de Lisboa e Coordenador do Grupo Etnocoreologia e Estudos Culturais

em Dança na Universidade Nova de Lisboa - Portugal); Frédéric Pouillaude (Centre Victor Basch - Université Paris-Sorbonne - França); Leda Iannitelli (PPGDança - UFBA), Margarita Tortajada Quiroz (CENIDI Danza - México); Oswaldo Marchionda (Universidad Nacional Experimental de las Artes – UNEARTE – Venezuela); Raul Parra (Universidad Distrital José Francisco Caldas - Colômbia); Roberta Marques Ramos (PGAV-UFPE); Thereza Rocha (UFC); Valéria Figueiredo (UFG).

Editor Geral: Joubert de Albuquerque Arrais.

Editor Executivo e Concepção da seção da edição n.

10 (dossiê temático): Joubert de Albuquerque Arrais.

Editora Assistente e Editora Convidada de

seção da edição n. 10 (dossiê temático): Lenira

Peral Rengel, Daniela Bemfica Guimarães.

Pareceristas da edição n. 10 (dossiê temático): Carolina Natal Duarte (UFRJ), Cristina Fernandes Rosa (UFBA), Diego Pizarro (IFB), Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA), Gisele Kliemann (UFPR), Ivana Buys Menna Barreto (FAV), Juliana Manhães (Unirio), Liliâne Luz Alves (UFPB), Pedro Rodrigo Penuela Sanches (USP), Thalita de Cassia Reis Teodoro (UFJF), Thiago de Abreu e Lima Florencio (URCA).

Capa e projeto gráfico: Gabriel Cayres

Revisão: Equipe da EDUFBA

Normalização: Equipe da EDUFBA

Editoração: Camila Costa Mamona

Contato:

DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança UFBA – PPGDança

Escola de Dança

Av. Adhemar de Barros, s/n – PAF Ondina

– Salvador Bahia – CEP 40.170-110

www.ppgdanca.dan.ufba.br

Email: ppgdanca@ufba.br

Revista acadêmica produzida com recursos oriundos do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), para o Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA.



DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA
Salvador

ISSN 2317-3777

DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDança

– UFBA V. 7 – N. 1 – jul/dez. 2022

2015, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Revista Dança.
Feito o Depósito Legal.

Ficha Catalográfica: Fábio Andrade Gomes – CRB-5/1513

D173 Dança : Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança / Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia. – v. 1, n. 1, (jul./dez. 2012-). – Salvador: EDUFBA, 2012.

Semestral
ISSN 2317-3777

1. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança.

CDD: 793.3
CDU: 793.3

SUMÁRIO

Editorial	7
Dossiê temático	
DANÇA E IMPROVISAÇÃO: corpos improvisacionais, danças improvisadas e improvisações dançadas	
Artigos	
A IMPROVISAÇÃO DESDE AS CORPOREIDADES AFRODIASPÓRICAS QUE JOGAM, DANÇAM E LUTAM	13
<i>Gabriela Santos Cavalcante Santana</i>	
IMPROVISAR E MISTURAR: experiências coreográficas com plantas	27
<i>Marina Souza Lobo Guzzo</i>	
COZINHA E IMPROVISAÇÃO: reverberações do Movimento Autêntico na criação em dança	37
<i>Bárbara Conceição Santos da Silva</i>	
MODOS DE CULTIVO PARA COM-POR MOVERES	48
<i>Ana Carolina da Rocha Mundim, Liana Gesteira Costa Mariana Barbosa Pimentel, Soraya Portela</i>	
SABER-IMPROVISAÇÃO: saber sentido e cognição inventiva	69
<i>Verônica Teodora Pimenta</i>	
IMPROVISANDO EM REDE: experiências de composição em tempo real na pandemia	79
<i>Jarbas Siqueira Ramos, Mariane Araujo Vieira Patricia Chavarelli Vilela da Silva, Jessica Lana de Gois</i>	
Resenha	
TEMPORAL: encontros de improvisação e composição em tempo real	91
<i>Emyle Pompeu de Barros Daltro</i>	
Entrevista	97
DUDUDE HERRMANN: inventora de improvisações	
<i>Marcelio de Souza Vieira</i>	
Tradução	104
DANÇA E INTERATIVIDADE	
<i>Johannes Birringer</i>	
<i>Tradução: Mirella de Medeiros Misi, Ludmila Cecilina Martinez Pimentel</i>	

EDITORIAL REVISTA DANÇA

EDIÇÃO 10 - ANO 2022

Não temos tempo de ter medo.

Carlos Marighella

Nada se constrói sem história, sem muitos corpos.

É, assim, um momento de celebrar as boas notícias de 2022 com o Brasil retomando seu caminho democrático para 2023, do qual as universidades públicas brasileiras vem cumprindo um papel de grande resiliência no sentido do fortalecimento do acesso ao conhecimento de nível superior no País e do qual a Dança, como área de conhecimento e linguagem artística, faz parte.

Nesta décima edição da Revista Dança, comemoramos também dez anos da sua primeira edição, publicada em dezembro de 2012. Há nesse fato um valor simbólico de uma trajetória ímpar, já desde a criação do Mestrado Acadêmico em Dança da UFBA em 2006. É um movimento coreografado por tantas pesquisas, presentificado tanto na retrospectiva das primeiras edições, como de expectativas, com as mais recentes, dos anos de 2020 e 2021, momento este da criação do seu Doutorado Acadêmico.

A primeira boa notícia é sobre a avaliação como periódico acadêmico. Com muito orgulho e agradecimentos, comunicamos que o Qualis da Dança - Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança agora é Qualis B1 em Artes (anteriormente Qualis C), em referência à Avaliação Quadrienal 2017-2020. Esta classificação precisa a ser comemorada, diante de tanto esforços, desde a coordenação do PPGDança, como do seu corpo docente. O que muitos nos engradece e nos dá ânimo para manter a chama acesa desse periódico acadêmico para a próxima avaliação, 2021-2024.

A avaliação com o aumento do nosso Qualis, vale ressaltar a importância da publicação da edição 8, em 2020, do dossiê temático Danças Negras na Diáspora: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural, resultante do trabalho e articulação do pesquisador Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA), também editor-assistente, e da professora Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA), que assinam a coordenação do referido dossiê. Este fato possibilitou que nossa revista se mantivesse certa regularidade de publicação e demarcando significativa retomada que possibilitou a publicação do dossiê sobre dança, escrita e crítica no ano

seguinte, em 2021, e que agora chegamos com este sobre dança e improvisação para 2022.

A outra boa notícia é a publicação de um dossiê temático, pensado em articulação com artistas e pesquisadoras/es que trabalham com o corpo improvisacional em suas investigações artísticas e pesquisas acadêmicas. No campo da dança, a improvisação cumpre um papel que não está limitado ou restrito a uma ferramenta meramente compositiva, e sim, a improvisação em dança como dispositivo desierarquizante dos saberes na pesquisa em Dança na Universidade e na Sociedade. O subtítulo desta convocatória, Dança e Improvisação, já traz essa instigação declarada que se desdobrou em três atratores de leitura deste dossiê: corpos improvisacionais, danças improvisadas e improvisações dançadas.

Idealizado e coordenado pelo editor geral desta revista, o professor doutor Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA/UFBA/UFC), o dossiê temático em questão contou com a estruturante colaboração das professoras doutoras Daniela Bemfica Guimarães (UFBA) e Lenira Peral Rengel (UFBA). Compõem, assim, este dossiê da edição 10, um total de 9 (nove) textos, dos quais publicamos 06 (seis) artigos, 01 (uma) resenha, 01 (uma) entrevista e 01 (uma) tradução.

Na escrita de artigos, são 04 (quatro) os textos em autoria individual: 1) A improvisação desde as corporeidades afrodiáspóricas que jogam, dançam e lutam; 2) Improvisar e misturar: experiências coreográficas, com plantas; 3) Cozinha e improvisação: reverberações do Movimento Autêntico na criação em Dança; 4) Saber-improvisação: saber-sentido e cognição inventiva. Já as coautorias, temos 02 (dois) textos: 5) Modos de cultivo para com-por moveres; e 6) Improvisando em rede: experiências de composição em tempo real na pandemia, em uma escrita de grupo de pesquisa.

A resenha é sobre um evento artístico-acadêmico, como sétimo texto do dossiê: Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real. Na finalização do dossiê, temos duas seções, uma da entrevista e outra da tradução. A entrevista Dudude Herrmann: inventora de improvisações é com uma artista improvisadora brasileira Dudude (Brumadinho/MG). E em um diálogo interdisciplinar com o dossiê temático, temos a tradução do texto Dance and Interactivity, do coreógrafo e artista Johannes Birringer (Texas/EUA), pioneiro no campo das tecnologias digitais em interface com a dança, o teatro e a performance.

Agradecimento este que se estende às pessoas autoras e coautoras destes textos (artigos, resenha, entrevista e tradução), pela disponibilidade, interesse, compromisso e paciência com o processo de avaliação e revisão,

de grande representatividade da abrangência inter-regional da pesquisa em Dança no Brasil.

São elas, as pessoas autoras desta edição: Ana Mundim (doutora, UFC), Bárbara Conceição Santos da Silva (doutoranda, UFPB/Unirio), Emyle Daltro (doutora, UFC), Gabriela Santos Cavalcante Santana (doutoranda, UFPE/Unirio), Jarbas Siqueira Ramos (doutor, UFU), Jessica Lana de Gois (Mestra, UFU), Liana Gesteira Costa (doutoranda, UFBA), Ludmila Pimentel (doutora, UFBA), Marcilio de Souza Vieira (doutor, UFRN), Mariana Barbosa Pimentel (mestra, UNL/Lisboa), Mariane Araújo Vieira (doutoranda, Unicamp), Marina Souza Lobo Guzzo (doutora, Unifesp), Mirella Misi (doutora, UFBA), Patricia Chavarelli Vilela da Silva (doutoranda, UFU), Soraya Portela (especialista, UFBA) e Veronica Teodora Pimenta (doutoranda, UFMG).

Lembrando das pessoas pareceristas, também de significativa relevância inter-regional, com as quais teria sido inviável tamanha feitura editorial de ideias, questões, instigações, que os referidos textos nos apresenta, com rigor e ousadia, que é o que se espera de quem faz pesquisa em dança na Universidade: Carolina Natal Duarte (UFRJ), Cristina Fernandes Rosa (UFBA), Diego Pizarro (IFB), Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA), Gisele Kliemann (UFPR), Ivana Buys Menna Barreto (RJ), Juliana Manhães (Unirio), Liliane Luz Alves (UFPB), Pedro Rodrigo Penuela Sanches (USP), Thalita de Cassia Reis Teodoro (UFJF), Thiago de Abreu e Lima Florencio (URCA).

Ressaltamos, ainda, que o processo editorial estabeleceu-se pela aproximação e diálogo com pessoas pesquisadoras e artistas da dança como sondagem para a defesa da ideia do dossiê, ainda no segundo semestre de 2020. Neste período, em especial, houve um instigante movimento, de compartilhamento de ideias, com o grupo Bando (@bandodeimproviso e bandodeimproviso.wordpress.com), antes do lançamento da convocatória, em fevereiro de 2022, potencializando o que se configurou como significativo interesse de propostas submetidas de textos para esta décima edição.

Acreditamos na caminhada e agora entregamos mais uma edição da Revista Dança, de muitas que estão por vir e virão. Para nós, da equipe editorial, o cuidado e diligência tem sido nossas estratégias sensíveis de permanência, com nossas metas acadêmicas e enquanto comunidade do PPGDança e da Dança no Brasil. Estamos fazendo nossa parte, colaborando e difundindo pesquisas neste e noutros tantos periódicos acadêmicos, exercitando alteridades críticas no acessar, ler e citar tais textos publicados,

aqui ou acolá, questionando-os, problematizando-os, difundindo-os através da continuidade das pesquisas.

Pois temos muito a dizer enquanto “massa crítica” na macropolítica da área da Dança em suas de ações micropolíticas do fazer dança e pesquisa no mundo, cotidianamente.

Joubert de Albuquerque Arrais

Editor geral da Revista Dança
Professor Permanente do PPGDanca/UFBA
Professor Adjunto do IISCA/UFCA

Lenira Peral Rengel

Editora-assistente da Revista Dança
Coordenadora do PPGDanca /UFBA
Professora da Escola de Dança da UFBA

Daniela Bemfica Guimarães

Editora convidada do Dossiê Temático
Professora Permanente do PPGDanca/UFBA
Professora da Escola de Dança da UFBA

DOSSIÊ TEMÁTICO

**DANÇA E IMPROVISAÇÃO:
corpos improvisacionais, danças
improvisadas e improvisações dançadas**

ARTIGOS

A IMPROVISAÇÃO DESDE AS CORPOREIDADES AFRODIASPÓRICAS QUE JOGAM, DANÇAM E LUTAM

Resumo

Este artigo tem como propósito apresentar e discutir a improvisação nos jogos afrodiaspóricos que se desenvolveram como defesa pessoal e ou como práticas performativas, desde o final do século XIX. Após apresentação e delimitação do campo investigado por meio dos estudos da performance (SCHECHNER, 2012) e de literatura específica sobre os jogos experienciados no e pelo corpo, apresento reflexões sobre modos improvisacionais nos jogos da capoeira no Brasil e na Arte de Esgrima de *Machete y Bordón*, na Colômbia, a partir de uma “motriz cultural” (LIGIÉRO, 2011) investigada nesses dois jogos: a malícia. A análise privilegia os estados de jogo (SCHECHNER, 2012), dando a ver como esses estados constroem as corporeidades tecidas diretamente na relação com os territórios afrodiaspóricos em que estão inseridos. Mediante a expressiva interface entre a dança cênica ocidental e marcialidade oriental que marcaram a história da dança, a pergunta que conduz a escrita deste artigo é: O que o campo da improvisação em dança pode aprender com as corporeidades afrodiaspóricas e suas performances culturais?

Palavras-Chave: Jogo; Improvisação; Afrodiáspora; Malícia; Corporeidade.

IMPROVISATION FROM AFRODIASPORIC CORPOREITIES THAT PLAY, DANCE AND FIGHT

Abstract

This article aims to present and discuss improvisation in Afrodiasporic games that developed as self-defense and/or as performative practices since the end of the 19th century. After presenting and delimiting the field investigated by using Performance Studies (SCHECHNER, 2012) and specific literature on games that are experienced in and through the body, I present reflections on improvised modes in capoeira games in Brazil and in the art of Fencing with *Machete y Bordón* in Colombia, from a “cultural matrix” (LIGIÉRO, 2011) investigated in these two games: malice. The analysis privileges the play states (SCHECHNER, 2012), showing how these states build a corporeity woven directly in the relationship with the Afrodiasporic territories in which they are inserted. In face of

Gabriela Santos C. Santana

Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atuante no curso de Licenciatura em Dança. Possui mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e licenciatura e bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (2006). Encontra-se em doutoramento no Programa de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com bolsa sanduíche (estágio doutoral) na Faculdade de Artes da Universidad Distrital José Francisco de Caldas. Sua atuação como pesquisadora está centrada nos fazeres artísticos e pedagógicos desde os jogos, danças, lutas da afrodiáspora, articulando tradição e performatividade. E-mail: gabriela.scsantana@ufpe.br

the expressive interface between Western Scenic Dance and Eastern Martiality that have marked the history of Dance, the question that drives the writing of this article is: What can the field of dance improvisation learn from Afrodiasporic corporeity and their cultural performances?

Keywords: Play; Improvisation; Afrodiasporic; Malice; Corporeality.

Introdução

A pesquisa sobre a improvisação, desde as corporeidades afrodiáspóricas, começou a partir da minha experiência dentro da Capoeira de Angola. Depois de quinze anos vivenciando esse jogo, bem como as relações que ali se estabelecem e seus princípios de movimento para a criação de dispositivos no campo da dança, tracei no doutorado uma nova rota investigativa.

A fim de expandir ideias sobre a interface entre a dança e performances culturais de natureza “familiar” à capoeira, propus na pesquisa de doutorado, em andamento¹, a investigação de outros jogos assentados em territórios afrodiáspóricos que possuem o formato de jogo entre duas pessoas. Mesclando expressivamente técnicas de autodefesa com ou sem armas, apresentando cada qual ao seu modo, propriedades convergentes a outras danças. Entre algumas dessas propriedades, enfatizo a cadência rítmica que dá nuances aos movimentos e relações realizadas durante o jogo.

Para este artigo foram eleitas reflexões sobre vivências pessoais na Capoeira de Angola e na Esgrima de *Machete y Bordón*; uma arte marcial afro-colombiana, que diferentemente das esgrimas cubanas e haitianas, combina o uso de facões e paus.

Nesse sentido, sublinho a importância das narrativas de seus praticantes (homens e mulheres) para o entendimento de dinâmicas sociais e fatos históricos, que caracterizam essa arte marcial desde a segunda metade do século XX, reiterando tensões sociais, econômicas e raciais que foram agenciadas por tais corporeidades.

Os modos improvisacionais contidos nas corporeidades investigadas transbordam o contexto formal da dança cênica, uma vez que para compreendê-las e praticá-las, desde seus princípios, exige-nos engajamento para experienciá-las e refleti-las de modo imbricado aos territórios afrodiáspóricos.

O pedagogo Luiz Rufino, em seu livro *Pedagogias das Encruzilhadas* (2019) reflete sobre as noções de *assentamentos, terreiros e encruzilhadas* para pensar a afrodiáspora em território brasileiro. Para tanto, o autor incorpora “lógicas de sentir, fazer, pensar, inventar e encantar o mundo que estão

¹ A pesquisa de doutorado temporariamente nomeada como *Danças marciais da afrodiáspora na criação cênica* desenvolve-se no Programa de Artes Cênicas da UNIRIO sob orientação do Prof. Dr. Zeca Ligiero, com estágio doutoral pela *Universidad Distrital José Francisco de Caldas* (Colômbia) sob tutoria da professora doutora Martha Ospina. Para a elaboração desse estudo, foi realizado inicialmente o levantamento e a descrição de jogos extintos no Brasil, desde a segunda metade do século XX, bem como visitas de campo à praticantes dos jogos *Danmyé* (da Martinica), na cidade de São Paulo, mais difundida como *Ladja*, e do jogo do pau no quilombo São José da Serra, na Baixada Fluminense.

* Este artigo foi produzido a partir da pesquisa de campo realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (Capes).

presentes no corpus das performances da afro-diáspora”. (RUFINO, 2019, p. 101)

Entre essas noções, destaco a ideia de assentamento proposta por ele pela importância de saberes comuns advindos da diáspora africana, que se atualizaram nas diferentes formas culturais e, portanto, nas diferentes corporeidades afrodiaspóricas.

Nessa perspectiva, proponho, ao cruzar a categoria analítica de diáspora africana ao conceito de assentamento, pensar que há uma base estruturante que identifica as inúmeras práticas negras recriadas no novo mundo. Esse assentamento estabelece identificações, uma trama cosmopolita e solidária e, a partir de seus cruzos, ressemantiza sociabilidades transafricanas, ecologias de pertencimento, processos transculturais, interculturais e cosmopolíticas, que alçam a diáspora negra como advento contracultural da modernidade. (RUFINO, 2019, p. 100)

Tratar dessas experiências é (re)conhecer as singularidades de cada sociedade afrodiaspórica, mas também, as recorrências e os princípios que transversalizam os inúmeros processos de agenciamento frente às práticas que colonizaram povos expropriados de seus territórios originários.

É nessa direção que proponho o reconhecimento de saberes comuns aos povos afrodescendentes que recriaram a Capoeira de Angola no Brasil e a Esgrima Nortecaucana na Colômbia; bem como propõe Júlio César Tavares e Kássio Motta (2016), buscando a compreensão dos “regimes de corporeidades, das formas corporais resultantes da vida cotidiana e do mapeamento de trilhas, cruzos e sobreposições desenhadas a partir dos elementos incorporados e naturalizados na construção do viver diário desses corpos”. (TAVARES, 2020, p. 21)

Convém, todavia sublinhar que os paralelos entre as performances culturais investigadas neste artigo não buscam semelhanças, mas complementaridades para uma investigação de corporeidades que são construídas por processos comunitários marcados pelos aspectos étnico-raciais de seus praticantes.

A improvisação nos jogos afromarciais

Investigar a improvisação nas práticas citadas acima exige dois movimentos: abordar a especificidade destas, a partir de escopos teóricos que se adequam as suas características e revisitar entendimentos sobre o fazer improvisacional no campo fronteiriço da dança e da performance, a partir

das lógicas e modos de improvisar aqui discutidos. Considerando que esses jogos são práticas marciais que se desenvolveram historicamente em contextos afrodiaspóricos de modo distinto de outras marcialidades, comumente mais difundidas.

A noção mais corriqueira sobre o termo marcial está relacionada à apropriação das artes marciais do extremo oriente pelas sociedades ocidentais, perpetuando narrativas que transportam leigos e curiosos ao imaginário mítico e religioso presente nestes territórios, ou ainda, a esportivização de técnicas de luta que hoje mobilizam a atenção e o investimento de grande parte dos interessados sobre o tema.

O reconhecimento destas manifestações paira sobre os espaços do misticismo e do racional. São conhecidas suas formas de expressões características em filmes, histórias em quadrinhos e desenhos animados com golpes que desafiam o pensamento racional, pois a elas associa-se um alto valor religioso de características místicas e transcendentais, especialmente no tocante às artes marciais com origem no extremo oriente. Portanto, suas variações encontram-se em um quadro bipolarizado, do misticismo religioso oriental e da desmistificação quando associado a representação do esporte formal, portanto, de difícil definição. (PIMENTA, 2008, p. 1)

Todavia, neste estudo, o termo marcialidade é apresentado por sua definição e significado etimológico como qualidade estética e motora marcial, investigado desde corporeidades que atualizam saberes corporais ancestrais deslocados a eventos de reterritorialização de sociedades expropriadas de suas terras para outros territórios.

Processos geopolíticos plurais e ininterruptos, assim como explica o filósofo Renato Nogueira sobre a noção de afrodiáspora como “toda região fora do continente africano formada por povos africanos e seus descendentes, seja pela escravização entre os séculos XV e XIX, seja pelos processos migratórios do século XX” (NOGUEIRA, 2019, p. 40).

Assim, a noção de marcialidade se expande à medida que atacar e defender, para cada um dos jogos aqui comentados, esteja relacionado às tensões sociais que marginalizaram e/ou estigmatizaram essas práticas. Fatores que interferiram expressivamente na reconstrução de suas funções sociais e seus significados primordiais fora do continente africano.

Por essas razões, ao escrever sobre a marcialidade afrodiaspórica, incluo práticas plurais, algumas reconhecidas por seus praticantes, como, artes marciais, outras como práticas de defesa pessoal, ou ainda, como

formas culturais, não sendo possível, em muitos desses casos, restringir seus sentidos a uma única perspectiva.

Nesse caso, é importante considerar a polissemia de significados que cada grupo ou pequena comunidade atribui as suas práticas, tal como explica o historiador e capoeirista Matthias Assunção.

Uma analogia impressionante entre os jogos de combate afro-americanos é a coexistência de diferentes modalidades usando técnicas semelhantes em diferentes contextos: jogo amigável, competição mais dura ou luta real. Como tem sido sugerido para a capoeira, essa ‘ambivalência estratégica’ entre várias modalidades provavelmente constitui uma herança chave da escravidão, uma vez que ela não parece ter destaque nos jogos de combate africanos. Nós precisaremos ter uma atenção especial a isso ao lidar com a capoeira e, assim bem como compará-lo com modalidades ou estilos existentes em outras artes marciais. (ASSUNÇÃO, 2005, p. 65, tradução nossa)

Sem que seja o propósito criar generalizações, evidencio que esta ambivalência também se faz presente nas narrativas dos praticantes entrevistados(as) da Esgrima de *Machete y Bordón* que enfatizam o divertimento e a defesa pessoal como duas facetas do mesmo jogo.

Posto que esses assumem sentidos plurais, não sendo exclusivamente danças ou técnicas de combate, e sim, práticas que perseveram no tempo como técnica de defesa pessoal e ao mesmo tempo divertimento, seguirei analisando seus contextos e dinâmicas.

Em razão disso, tais jogos são abordados como performance que, segundo Schechner (2012, p. 91), pode ser compreendida “como comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo”.

Todavia, como sugere o autor, a investigação do jogo enquanto performance vai para além da compreensão do jogo em si, uma vez que este é decorrente da ação de jogar e, portanto, pode ser analisado pela experiência corporal e pelos estados de jogo que daí emergem.

Se o jogo é uma ‘coisa’, um gênero, um item da cultura que pode ser separado e descrito, jogar é um estado de humor, uma atividade e um estabelece na forma de atos de jogo (*play acts*) – módulos distintos de comportamento que enviam a mensagem isso é jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 96)

Nessa direção, a improvisação decorrente desses jogos/performances carrega implicitamente, na mensagem de seus jogos, intencionalidades próprias, uma vez que o ato de jogar é balizado pela ação de atacar e defender.

O propósito, portanto, difere das improvisações no campo das artes, comumente mobilizadas para a composição de novas formas e ou estruturas compositivas, ainda que isso possa ocorrer voluntariamente por parte de seus jogadores nos palcos, bailes, treinos ou até mesmo em situação de combate.

Contudo, como exercício de análise e visualidade das lógicas improvisacionais presentes nesses jogos, versarei centralmente sobre a malícia como uma importante dinâmica performativa que dá sentido e nuance ao jogo, ainda que ela esteja enredada a outras dinâmicas improvisacionais que permeiam corporeidades, memórias e territórios.

Para tanto, a malícia será analisada considerando para além de alguns aspectos presentes no jogo, possibilitando a atualização de sentidos e a restauração de comportamentos ancestrais.

Este importante conceito prático-teórico de motriz cultural favorece o estudo em questão, uma vez que nas performances e corporeidades investigadas se reconhecem narrativas, estórias e costumes africanos que foram recriados e seguem em atualização, assim como propõe o professor Zeca Ligério, estudioso das culturas afro-ameríndias.

A pluralidade das culturas trazidas da África negra apresenta um paralelo com a multiplicidade das culturas nativas das Américas. Para melhor entender o paralelismo de suas performances culturais, é importante pensar tanto os respectivos contextos sociais, étnicos e históricos, como suas concepções filosóficas crenças condensadas nos elementos comuns que as compõem, submetidos a processos que tenho definido como 'motrizes culturais' empregados no restauro/reiteração de comportamentos ancestrais âmbito do ritual e em arenas do divertimento contemporâneo. (LIGÉRIO, 2019, p. 195-196)

A perspectiva da investigação por sua vez é direcionada para os atos de jogo discutidos por Schechner, posto que valorizam as intencionalidades, a experiência e os estados de jogo que se dão conforme o jogador gerencia e maneja sensações e percepções que emergem da relação entre tudo que permeia e dá forma ao jogo (Figura 1).



Foto: Realizada pela autora, 2021

Aula na Academia de Esgrima de Machete y Bordón com Humberto Lucumí, esgrimista experiente em formação e seu Mestre Héctor Elías Sandoval.

Sob a denominação de Esgrima de *Machete y Bordón* existe na Colômbia o registro de diferentes estilos de jogo que, apesar de possuírem técnicas, metodologias e estéticas distintas, combinam de forma única dois artefatos: *el Machete* y *el Bordón*, respectivamente um tipo de facão e bastão entre 60 e 80 cm.

Os estilos aqui comentados: *Espanhol Reformado* y *Remonte Relancino* são, no entanto, os mais difundidos e praticados no Norte do Departamento de Cauca, na região do pacífico colombiano.

Suas origens são evidenciadas por meio de cartilhas feitas por seus próprios praticantes na segunda metade do século XIX com desenhos e instruções sobre o jogo, mas também pelo registro dessa prática como técnica de combate nas guerras que marcaram a independência da Colômbia. Sendo a condição racial dos envolvidos (em sua grande maioria homens negros), fator determinante para os diferentes posicionamentos e manobras políticas que envolveram historicamente os macheteros, tal como sugerem Desch-Obi (2009) e Forero (2019).

O Mestre Héctor Elías Sandoval, de 94 anos, acrescenta, em entrevista, informações sobre a esgrima como parte do quadro de costumes da cultura norte caucana entre festas e bailes; momentos em que muitas vezes os enfrentamentos aconteciam pela exaltação dos ânimos, quase sempre envolvendo o uso de bebidas típicas da região. Situações essas que passaram a ser encenadas dentro de um baile folclórico que marca sua perspectiva coreográfica, nomeado como *torbellino nortecaucano*.

Ainda que, a partir do século XX, o jogo de *Machete y Bordón* tenha se desenvolvido cenicamente por meio de apresentações em teatros e espaços públicos, o aprimoramento de suas técnicas de luta, herança dos combates de guerra, assegurou a essa prática uma expressividade marcial marcante.

Tais características colaboram para uma qualidade improvisacional intimamente ligada às habilidades técnicas e perceptivas para surpreender o “outro”, atacar ou defender buscando sempre as melhores estratégias.

Essas estratégias se relacionam diretamente com as explicações do Mestre Miguel Lourido, de 65 anos, sobre a importância do esgrimista possuir recursos e saber gerenciá-los dentro dos princípios do jogo, quando os jogadores já possuem maior domínio das técnicas e jogam sem predefinir o que será jogado, ou seja, em jogo aberto.

Então, é um jogo de estratégias...quem consegue algo com o que se improvisa ou com o que se imagina que está sendo improvisado pelo outro, porque isso é mentalmente rápido. Toda improvisação está lá, em um jogo aberto. Sim, você pode improvisar de várias maneiras [...] você sempre pode improvisar, quando você sabe que seus princípios ou sua improvisação não entra em conflito com a verdadeira base dos jogos. (Informação verbal)²

Todavia, para que o praticante exercite os jogos de estratégia, o mesmo mestre sublinha a importância de desenvolver a malícia, algo que se conquista quando o praticante desenvolve uma percepção mais ampliada para agir de forma preventiva e surpreendente.

Neste caso, não se trata exclusivamente de saber executar tecnicamente os movimentos, mas de agir com sabedoria para distrair o adversário e defender-se de forma preventiva. Assim, a malícia é também uma atitude que se pode observar nos jogadores mais experientes, conforme utilizam os diferentes recursos disponíveis no momento do jogo.

Nesse sentido, a improvisação é realizada no modo como se encadeiam os movimentos, bem como na modulação da percepção sobre os acontecimentos, aspectos e elementos que se apresentam no momento de jogar.

Segundo Mestre Miguel a tríade “*ojo, tiempo y distancia*” são princípios importantes para agir com malícia, permitindo ao jogador, aprender a ler o movimento do outro para agir no momento certo ou até mesmo antecipar uma defesa ou ataque, gerindo tempo e distância de forma vantajosa.

Um exemplo concreto sobre como esta dinâmica pode ser visualizada no jogo de *Machete y Bordón* está na dinâmica da *ronda*. Com um praticante rondado ao outro, procurando o momento certo de fazer um *tiro*³; gerindo

2 Entrevista concedida por Mestre Miguel Lourido em 18 de novembro de 2021, tradução nossa.

3 Tiro ou lance é a forma como os jogadores chamam os ataques realizados com *bordón*, com o *machete*, ou com os dois juntos..

ao mesmo tempo, a distância de proteção para não se expor e assim atacar, usando para isso as estratégias como: inverter o sentido do movimento, fazer *falsos en diagonal* para a direita e para esquerda (zigue-zagueando para um lado ou para o outro), ou *encontrar-se* (aproximar-se do rival repentinamente) para um bloqueio, lance ou desarme.

Essas dinâmicas de movimento resultam em estados corporais que se conjugam, podendo ser visto em um mesmo jogo, divertimento, fluxo, liberdade para improvisação, ao mesmo tempo em que toda movimentação apresenta rigor e precisão para atacar e defender-se.

Sem que seja objetivo caracterizar esses estados, chamo atenção para os efeitos “múltiplos e contraditórios” que segundo Schechner (2012) se presentificam nos atos de jogo e que nas dinâmicas descritas acima, mostrando o paradoxo de emoções e sensações geridas pelos praticantes no momento do jogo, em que o risco e a surpresa se materializam na forma lúdica e ao mesmo tempo ofensiva.

Assim, os jogadores aprendem a manejar o fluxo do movimento, gerando lances com mais agilidade e impulso, aprendendo a manejar qualidades motoras diversas, como podemos ver nos transportes e *amagados*⁴. Movimentos ágeis que são caracterizados por um manejo de corpo próprio para distrair e rapidamente golpear o adversário, ou ainda, ao contrário, movimentos lentos e sustentados que possibilitam estudar melhor o rival para um ataque preciso, como acontece nas posições e gestos executados ao longo dos jogos.

Nessa direção improvisar com malícia é convocar uma atitude peculiar na forma de se mover e de agir. Aqui, essa dinâmica foi comentada dentro do jogo, ainda que extrapole situações ordinárias e cotidianas dos seus jogadores que aprendem a usar a malícia em qualquer situação, com ou sem arma, com ou sem movimento, na atenção constante para fluir e usufruir das vantagens na forma de ver e se relacionar com o mundo, ou seja, construindo um estado de corpo sempre pronto para agir de forma adequada às suas necessidades (Figura 2).

4 Transportes ou amagados são movimentos que antes de serem concluídos são transformados para surpreender o adversário.



Foto: Realizada pela autora, 2016.

Roda de Capoeira de Angola no Pátio do Terço, em Recife, no Dia Internacional das Mulheres, 8 de março de 2016. No berimbau gunga Mestre Di. À esquerda Gabriela Santana e à direita Cecília Godoi.

A experiência no jogo de *Machete y Bordón*, ao longo da pesquisa de doutoramento, possibilitou a atualização de estudos que realizei anteriormente. Tais estudos ocorreram ao longo da minha formação dentro da Capoeira de Angola⁵; um dos estilos de jogo que torna a capoeira diversa em seus objetivos e características. Nessa trajetória se fez possível a identificação de alguns princípios e dinâmicas de movimento mapeados acima, até pontos complementares que dizem respeito a outras observações no que tange a relação da corporeidade dos jogadores e a relação com o território e as memórias⁶ que os compõem.

O desenvolvimento da capoeira, enquanto defesa pessoal, esteve diretamente ligado às manobras políticas dos quais os capoeiristas participaram ativamente, ora enfrentando, ora servindo aos ideais políticos e econômicos divergentes marcados por práticas colonizantes que caracterizaram a cultura escravagista do Brasil Colônia.

Tal contexto exigiu dos(as) capoeiras de outrora estratégias e atitudes em que a improvisação corporal se tornou modo de gerir o repertório de movimentos e gestos que hoje caracterizam a capoeira como uma prática

5 Minha formação como angoleira conta com experiências diversas, sendo a mais marcante a inserção e permanência como integrante no Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), na Academia de João Pequeno de Pastinha, em Salvador. Soma-se a esta trajetória a coordenação de projetos em que atuei como articuladora junto a mestres e mestras, dentro e fora do âmbito acadêmico, a saber: *Capoeira no Centro de Artes e Comunicação (CAC) de 2013 a 2016* e no *Jogo Aberto: Conversas sobre a Capoeira Angola de Recife e Olinda* (2015-2017).

6 Para uma mirada mais expandida sobre as práticas improvisacionais da capoeira, proponho além da reflexão sobre experiências pessoais, algumas descrições sobre a capoeira jogada nas ruas no início do século XX.

que combina jogo e ritual, ainda que existam ênfases e nuances a depender do estilo de jogo que se analise.

Assim como realizado com a esgrima de *Machete y Bordón*, para essa escrita destacarei a malícia como uma das lógicas que interfere na forma como se improvisa no jogo da capoeira sem que seja possível pela extensão desse artigo, uma análise mais completa sobre os diferentes estilos de jogo e a relação com outras dinâmicas que se enredam à malícia, por exemplo das ações rituais e da dinâmica marcante, cantar, dançar, batucar e contar⁷.

Em relação às dinâmicas de movimento no jogo da capoeira, a malícia pode ser percebida na forma como o capoeirista se move no espaço, assim como pela variabilidade tônica modulada no momento do jogo, como descreveu o memorável Mestre Pastinha (1889-1981).

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para o outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa 'ginga' maliciosa e desconcertante. (PASTINHA, 1988, p. 27)

Ao descrever a qualidade motora que caracteriza o jogo da capoeira, o trecho de um dos importantes manuscritos de Mestre Pastinha evidenciamos a capacidade do capoeirista em transitar corporalmente por padrões, formas e movimentos opostos.

Nesse sentido, o professor Eusébio Lôbo da Silva, importante referência para o campo da capoeira e da dança, explica a dialogicidade entre malícia e mandinga, uma vez que este último termo é pensado pelo autor por meio do relaxamento ativo. Segundo o autor, tal relaxamento possibilita a(o) capoeirista manter-se atento(a), porém sem rigidez e tensões corporais, assim como acontece na ginga. Um movimento base de onde tudo nasce, comentado por Lôbo da Silva (2008, p. 81) pelo encadeamento de defesas e esquivas; “*negaças*”, “que determinam um certo gingado de corpo, ou a própria ginga. Na simulação, implícita nesse gingado, encontra-se a malícia, e esse conjunto expressa a característica do mandingueiro”. Embora Silva (2008) ressalte a íntima relação entre esses termos – malícia e mandinga -, no que tange a motricidade própria do jogo da capoeira, neste artigo, a mandinga é apresentada também, por meio de gestos decorrentes de ações rituais uma vez que essas ações convocam a atualização de gestos e movimentos ancestrais, vivificando comportamentos da capoeira de antigamente. A exemplo do riscado feito com as mãos na saída do jogo, ao pé do berimbau⁸, ou dos gestos de proteção e de ludíbrio realizados ao longo da brincadeira.

7 Sobre o assunto, ler o conceito de motrizes culturais aplicado às práticas performativas afro-brasileiras (LIGIÉRO, 2011).

8 Para iniciar um jogo, alguns capoeiristas cumprimentam os berimbaus e, na sequência, desenham no chão com as mãos, uma cruz. Esse gesto é explicado de forma diferente entre os capoeiristas. Alguns referenciam a cruz cristã; outros simbolizam a *dikenga*, ou ainda, o cruzo da dimensão animal e espiritual que constitui o ser humano.

Assim, a mandinga, bem como a malícia está relacionada às dinâmicas geridas pelos capoeiristas nos territórios por eles habitados, como nos aponta a historiadora Adriana Albert Dias (2004) ao relatar a forma preventiva que antigos adotavam fazendo o uso de recursos diversos sempre que necessário, fosse um punhado de areia no bolso, pimentas e/ou navalhas.

Esta qualidade tão cobiçada por muitos capoeiras, a ‘mandinga’, estava contida nas práticas sociais malandras dos capoeiras nas primeiras décadas do século XX, na sua luta pela sobrevivência, no seu comportamento social, nas manhas de escapar da polícia, nas ‘maldades’ e ‘malícias’ praticadas dentro e fora da roda. (DIAS, 2004, p. 123)

Mesmo evidenciando um repertório gestual (motor e imagético) das *mandingagens* próprias dos(as) capoeiristas, seja por meio de atitudes corporais, seja por meio dos gestos sucintamente descritos acima, destaco a complexidade que envolve este último termo, como um componente mágico-religioso comentado para além da roda, como fundamento presente na capoeiragem e que aqui não poderá ser desdobrado⁹.

A malícia e a mandinga são saberes sem fim e podem ser entendidos como técnicas e habilidades variadas que são convocadas mediante situações e sensações despertadas no jogo, gerando memória e corporeidade coletiva.

Sendo assim, como discutido até agora, pensar a improvisação tal qual uma habilidade para manejar recursos diversos, amplia a complexidade sobre a improvisação como modo compositivo, conforme se expande para os outros modos de mover, agir e pensar.

Considerações temporárias

*Improvisar é fazer algo que não está previsto no momento, se não, que foi ocasionalmente feito, mas essa parte... ocasionalmente também traz seu recurso e são os recursos que temos que ter, e são os recursos que tem a esgrima. (Informação verbal)*¹⁰

Malícia, mandinga, malandragem caracterizam-se por negações, contra-ataques e atitudes variadas que potencializam a expressão de estados, que apesar de singulares a cada um dos jogos comentados, combinam relaxamento, divertimento, força, controle, precisão e muita escuta corporal.

Como comenta Schechner (2012), esses estados de jogo são emocionais, instáveis que podem mudar súbita e totalmente. A partir daí, para

9 Capoeiristas e estudiosos do assunto associam a perspectiva mágico-religiosa a etimologia da palavra que dá nome aos “grupos de povos da África Ocidental falantes de línguas aparentadas, pertencentes ao grande grupo linguístico mandê, como bambaras, mandinkas, diúlas etc. Os construtores do grande Império do Mali, no século 13, foram mandingas” (LOPES, 2015, p. 105). Ver mais informações sobre mandinga nos estudos realizados por ABIB (2005) e ZONZON (2017).

10 Entrevista concedida por Mestre Héctor Elías Sandoval em 9 de novembro de 2021, tradução nossa.

além das habilidades perceptuais e técnicas, esta pesquisa já dá pistas sobre qualidades motoras que marcam essas performances como expressões de vigorosidade, resistência e liberdade.

Aspectos que em um nível micro e macro se relacionam com estratégias para saber o momento certo de lutar e acima de tudo respeitar os adversários e as adversidades. Todas essas atitudes corporais, no entanto, são atitudes corporais que estão ligadas a uma memória e corporalidade ancestral e coletiva que exige, até os dias de hoje, corpos maleáveis e flexíveis, atualizando os sentidos de força e resistência que continuam sendo necessárias para que esses mesmos corpos continuem lutando contra um sistema estruturalmente racista.

Improvisar desde a motriz cultural da malícia é investigar a improvisação das corporeidades afrodiaspóricas, reconhecendo saberes corporais encarnados ancestralmente posto que a “mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos torna-se um meio dessa mitologia”. (GODARD, 2002, p. 21)

Nessa direção, compreendo que a experiência e a reflexão da experiência da malícia não somente na capoeira, mas na esgrima de *Machete y Bordón*, em diálogo com as memórias que as compõem, reforçam a declaratória da malícia como um saber comum as performances culturais negras, conforme propõe Sodré (2002) e Forero (2019). E, por isso, podemos tangenciar não somente o potencial improvisacional dessas expressões, como ainda poéticas improvisacionais que no campo da dança podem ser substanciadas por lógicas, memórias e paisagens afrodiaspóricas.

Referências

ASSUNÇÃO, M. R. *Capoeira: the History of an Afro-Brazilian Martial Art*. London: Routledge, 2005.

DESCH-OBI, T. J. Peinillas and Popular Participation: Machete Fighting in Haiti, Cuba and Colombia. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Barranquilla, n. 11, p. 144-172, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/855/85512905010.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2022.

DIAS, A. A. *A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

FORERO, E. M. *Malicia e mandinga: esgrima de Machete y Bordón en Puerto Tejada y Capoeira en Cali como memoria y resistencia cimarrona*. 2019. Monografia

- (Graduação em Educação) – Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium, Santiago de Cali, 2019.
- GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-36.
- LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LIGIÉRO, Z. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- LIGIÉRO, Z. *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.
- LOPES, N. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2015.
- NOGUEIRA, R. *O Ensino de Filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.
- PASTINHA, M. *Capoeira Angola por Mestre Pastinha*. 3. ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.
- PIMENTA, T. Imaginário e identidades ocidentais: contribuição para a interpretação de artes marciais orientais no Brasil. In: ENCONTRO DA ASSOCIACION LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS DEL ESPORTE, 2008, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: UFPR, 2008.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. São Paulo: Mórula, 2019.
- SCHECHNER, R. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Mauad, 2012.
- SILVA, E. L. da. *Corpo na capoeira: o corpo em ação na capoeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- SODRÉ, M. *Mestre Bimba: corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- TAVARES, J. C. de., MOTTA, K. Da pragmática da corporeidade afrodiaspórica: gramáticas do movimento, ontologias e atravessamentos. *Antropolítica*, Niterói, n. 40, p. 10-19, 2016.
- ZONZON, C. N. *Nas rodas da capoeira e da vida: corpo, experiência e tradição*. Salvador: EDUFBA, 2017.

IMPROVISAR E MISTURAR: experiências coreográficas com plantas

Resumo

Este artigo pretende discutir como situar e partilhar conhecimentos e práticas mundanas no Zoom ou no Google Meet. Existe alguma forma possível de exercício de mistura e de sensibilidade em meio à maior crise sanitária do Brasil (e do mundo)? O que as plantas têm a ver com isso? Como inventar, misturar, dançar, no meio de tanta dor? O objetivo, portanto, deste artigo é propor, a partir do olhar para as plantas, coreografias possíveis e muitas vezes invisíveis em lugares impensados, como as realizadas em nossas próprias casas, durante o período de isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19. Improvisar, misturar, experimentar coreografias com as plantas, descentrar o humano e, dessa forma, imaginar outros corpos e alianças possíveis.

Palavras Chave: Plantas; Dança; Corpo; Políticas.

Marina Souza Lobo Guzzo

Artista e pesquisadora. Professora associada da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), no campus Baixada Santista. Pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte, no Instituto Saúde e Sociedade. Docente credenciada ao Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências da Saúde- UNIFESP. Email: marina.guzzo@unifesp.br

IMPROVISATE AND MIX: choreographic experiences with plants

Abstract

This article aims to discuss how to situate and share mundane knowledge and practices on Zoom or Google Meet. Is there any way possible to exercise mixture and sensitivity amid the biggest health crisis in Brazil (and the world)? What do plants have to do with it? How to invent, mix, dance, amid so much pain? Therefore, this article aims to propose, from looking at plants, possible and often invisible choreographies in unthinkable places, such as those carried out in our own homes, during the period of social isolation caused by the COVID-19 pandemic. Improvise, mix, experiment with choreographies with plants, decenter the human and, thus, imagine other bodies and possible alliances.

Keywords: Plants; Dance; Body; Politics.

Toda a vida de que necessitamos para viver – trigo e arroz, tomates, maçãs, vacas, porcos, tudo o que comemos –, foi exilada. E toda a vida que não fazia parte de nossas necessidades foi mantida ainda mais distante, em espaços chamados florestas, literalmente o extremo exterior – uma espécie de campo de refugiados para toda a vida que não nos diz respeito. É, pois, consolador pensar que a vida não humana vive em outra parte, fora da cidade, na floresta/campo de refugiados, permitindo-nos esquecer que o espaço que chamamos de cidade é um espaço que não nos pertence. (COCCIA, 2020)

Salvo raras exceções, há tempos, aquilo a que chamamos de dança parou de se misturar e de contemplar a natureza: o corpo exaustivamente estudado, dissecado, controlado, passa a fazer parte da cidade. Nas cidades, passamos a dançar em palcos, salas, salões e bailes. Assim como em outras disciplinas, o que houve a partir do século XIX foi a “limpeza” dos saberes que excluiu, separou e classificou a dança como algo que acontece exclusivamente com um corpo humano determinado, isto é, numa sala determinada.

Esse texto pretende, a partir do olhar para as plantas, pensar em coreografias possíveis e muitas vezes invisíveis em lugares impensados, como as realizadas em nossas próprias casas, durante o período de isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19. Improvisar, misturar e experimentar coreografias com as plantas vem a partir da inspiração e leitura do filósofo italiano Emanuele Coccia (2018), que sugere uma metafísica da mistura. Coccia, assim como outros autores da filosofia e antropologia contemporânea, por exemplo Stefano Mancuso, Tim Ingold, Anna Tsing, Donna Haraway, Eduardo Viveiros de Castro, Juliana Fausto, entre outras, que abrem um diálogo entre pesquisa e campos disciplinares aparentemente diversos, propondo alternativas de mundos interespecíficos – não humanos – como forma de resistência ao antropoceno, ao plantationceno e ao capitaloceno, reunindo perspectivas que apontam cosmopolíticas nos mundos vegetais e animais.

Essas perspectivas, apesar de recentes no pensamento e na filosofia ocidental, já faziam parte de uma cosmologia de povos originários, que nunca apartaram cultura de natureza, bem como corpo de cuidado. Como podemos ver em inúmeros trabalhos da antropologia moderna nas muitas falas, textos e lives de Ailton Krenak¹ e, sobretudo, na obra *A queda do céu*, de David Kopenawa e Bruce Albert (2010), muitas das doenças, “xawara”, que vivemos hoje refletem a exploração e a destruição do ecossistema em que vivemos. O que antes era descrito como “selvagem”, hoje aparece

1 Durante o ano de 2020, Ailton Krenak participou de diversas lives com falas importantes sobre a pandemia, a natureza e o pensamento indígena. Com destaque para o SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida, concebido por Anna Dantes, orientado por Ailton Krenak e produzido por Madeleine Deschamps. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/SELVAGEMciclodeestudo> ssobreavida/featured.

como saída para (re)aprendermos a misturar e com isso a “dançar” com outros viventes da biosfera, incluindo os vírus.

Uma vida pensada, a partir de referenciais da natureza, faz dela e do cosmos que a compõem objetos privilegiados de pensamento. Afirmamos que só podemos pensar, existir e sentir a partir dessa relação. É, desde a natureza, que nos permitimos habitar nossa condição humana, não separados dela, mas atravessados por toda força física que a atravessa e transforma. A filosofia da mistura proposta por Emanuele Coccia parte da vida vegetal e nos apresenta uma forma de conhecer um mundo pelas plantas com sua superfície de sensações, com as folhas produzindo a atmosfera, as raízes conhecendo a Terra e as flores como forças cósmicas.

Plantas são objetos metafísicos, pois se relacionam com a totalidade. De fato, as plantas estão na origem do mundo em dois sentidos. Elas criaram a atmosfera rica em oxigênio, que tornou possível a vida dos animais superiores. Além disso, são os seres que exploraram em larga escala a alquimia que permite transformar a luz, a fonte de energia mais importante, em mais vida. Viver nada mais é do que se misturar à vida dos outros, ser penetrado pela vida dos outros. Não pensamos nisso, mas, ao respirar, nós nos alimentamos dos restos da vida das plantas. Enfim, a respiração é o ritmo da penetração recíproca, da amalgamação recíproca dos vivos e do mundo, que não para nunca e é o que chamamos de ‘vida’. (COCCIA, 2019)

As plantas coincidem com as formas de vida que inventam a própria existência, apresentando-se por uma forma de corpo que se relaciona e reproduz no mundo conforme é transformado. Possibilidade de comunicação com um mundo vivo, que só pode acontecer quando o humano deixa de ser o centro dos processos comunicantes, quando o humano se permite aos devires e povoar-se por forças não humanas. (DIAS, 2020)

Esse modo de pensar/existir desde as plantas nos convoca a reflexão sobre o que significa ser vivente e estar presente nesse mundo. As plantas que “parecem ausentes, como blindadas no seu sonho químico” (COCCIA, 2013, p. 211), estão mais aderidas ao mundo que as rodeiam do que qualquer outro ser vivo. Constantemente expostas e reagindo ao ambiente que a cercam, as plantas são a vida em comunhão absoluta com aquilo que as circundam e, por isso, não precisam se mover: funcionam plenamente a partir do ambiente e dos outros seres que nele estão presentes. Uma espécie de pele que pensa e age ao mesmo tempo em tudo que toca. Algo parecido com o que Fred Moten e Stefano Harney no livro *The undercommons*

(2013) chamaram de hapticalidade, “uma forma de sentir através dos outros, uma sensação de sentir os outros sentindo você”. (MOTEN; HARNEY, 2013, p. 98, tradução nossa) Uma inteligência que vem do sentido háptico, se espalha pelo corpo, pelo que ele toca e pelo que pode imaginar tocar.

Durante as diferentes formas de isolamento provocadas pela pandemia de COVID-19, o toque e a presença do outro tem sido nossa principal privação. Pensar junto e com o outro só é possível por meio de telas. O movimento coletivo também, não podemos sair, viajar, deslocar, tampouco dançar juntos. Que novas coreografias podemos improvisar a partir do mundo-casa em que o único toque possível é o virtual? Olhar para as plantas nos ajudam a intuir essa relação? E se a coreografia fosse pensada como uma ação não-humana? Quais outros movimentos suscitariam a vida em nós? Movimentos menores podem ser pensados como grandes transformações? Pele, sentido, pausa e pertencimento. E se dançar fosse um jeito de nos aproximarmos de outros mundos possíveis? Tudo que move, dança em algum sentido. Pássaros, plantas, larvas, água, nuvens, lua, marés, peixes. A conexão de coreografias da natureza com nosso corpo que dança – mesmo confinado – pode ser um jeito de performar a vida.

Coreografia é muito mais que “a arte de conceber os movimentos e passos que vêm compor determinada dança”, tal como está no Dicionário Oxford (CHOREOGRAPHY, 2022, tradução nossa) ou descrever danças no papel, como destaca o pesquisador André Lepecki (2010) ao retomar a história da palavra originalmente expressada no manual de dança *Orchesographie*, publicado em 1589, sugerindo-a como “aparato de captura burocrático-estatal do dançar [...]. Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades”. (LEPECKI, 2010, p. 16)

Ainda nesse exercício investigativo o autor nos indica que em 1700, a palavra coreografia – ou *chorégraphie* – passa a agenciar escrita e movimento, corpo e signo, papel e chão (LEPECKI, 2010). Com isso, e a partir disso, vinculou-se o termo *chorégraphie* para a descrever a escrita ou notação das danças, confinando as formas de dançar já existentes em espaços públicos e profanos a uma sala específica (o teatro) a serviço da monarquia no século XVII e século XVIII. Passamos a conceber e construir, desde então, um imaginário de que a dança ou a coreografia só poderia ser organizada e pensada em lugares específicos, neutros e privilegiados. E que dança, também só poderia ser feita pelo corpo humano, demasiadamente humano.

Durante as viradas modernas (século XXI e século XX), muitos movimentos artísticos explodiram essa noção, criando outros contextos para a

coreografia, inventando a forma de se relacionar com os diferentes espaços e com o corpo, propondo modos de fazer dança distintos e conectados com a cidade, abandonando a ideia de *imagem e representação* para performar. Ao pensar na dança produzida na cidade, nas ruas ou em espaços não reconhecidos tradicionalmente como palcos, podemos apontar uma dança de contextos, de realidades provisórias, a ação coreográfica e a prática performativa passam a ser concebida como construção de uma experiência de estar com pessoas e lugares, criando espaços para criação estética, ética e política.

As propostas feitas na cidade, na casa, e com elas nem sempre se parecem com o formato do que tradicionalmente conhecemos como *dança*. Aspectos da performance, das artes visuais e, principalmente, da relação com o tempo e fluxo de movimentos das pessoas que dançam se colocam em jogo com o espaço em que se dança. Dançar danças invisíveis. Dançar com o cosmo, com a telepatia. Dançar uma dança de misturas invisíveis. Uma outra política. Uma política de imediação.

Pensar uma política de imediação é começar pelo meio cujas coisas ainda estão se formando e as categorias ainda não estão dadas. “Cortando pelo meio, movidos pela força de futuro da presentificação de passados, de presente de passados. A imediação não procura estrutura, mas composições” (MANNING, 2019, p. 14). Procurar fazer e constituir as práticas e saberes a partir dos encontros e de como eles são constituídos – entendendo que também fazem parte dessa construção presenças visíveis e invisíveis. Uma partilha entre o invisível, o intangível-sensível, é o que Manning (2019) e Massumi (2002) chamam de imediação. Imediações também podem ser pensadas como vizinhanças, redondezas, proximidades: *mistura*.

Essa mistura, vizinhança ou companheirismo também pode ser pensada como coreografia que mudam os corpos no tempo e no espaço. São ontológicas. Donna Haraway (2003) usa o termo coreografias ontológicas (2003, p. 11, 51) ao falar de seu Manifesto Cyborgue e de sua relação com espécies companheiras. É como se formássemos a todo o tempo, novas formas de ser e de nos movimentar – não só no espaço da cidade, mas nos espaços técnicos e políticos que o processo de urbanização organiza. Misturas como práticas mundanas. Práticas comprometidas com a finitude, com a mortalidade e com a carnalidade. Práticas que assumem a realidade como algo que inclui todos os seres vivos. Uma prática e conhecimento situados. (HARAWAY; GOODEVE, 2015)

Dessa forma, como situar conhecimentos e práticas mundanas no Zoom ou no Google Meet? Existe exercício de mistura e sensibilidade possível em meio à maior crise sanitária do Brasil (e do mundo)? O que as

plantas têm a ver com isso? Como inventar, misturar, dançar, no meio de tanta dor? Soprar com sopros diferentes, como nos lembra Édouard Glissant (2014), compor paisagens, reunir diferenças. E, também, talvez, e sobretudo, fugir: fugir para se misturar à outra coisa, fugir para se misturar às plantas. Como nos ensina os pensadores Achille Mbembe (2018a, 2018b) e Grada Kilomba (2019) ao tensionarem a lógica da exploração que continua sendo imposta aos corpos, principalmente aqueles que carregam na existência as marcas do racial, do regional e do gênero. É com eles que aprendemos que uma das formas mais importantes de resistência à *plantation*² consiste em fugir e se misturar à floresta. Essa prática, conhecida como *marronage*³, é uma oposição social, política e cultural, que esteve presente na formação de sociedades organizadas que compartilhavam a preparação para guerra, para festa e para uma vida comum. (BONA, 2020; GLISSANT, 2014)

Essa forma de organização coreográfica também nos ensina que para fazer uma floresta, em tempos de monocultura, talvez seja preciso fugir de alguns protocolos já existentes, de movimentos já conhecidos, de gestos já inúteis frente às formas de opressão. Fugir do que empobrece a vida e o imaginário não se trata de salvação, mas de um longo trabalho de ativação de outros modos de existir e fazer nas ações e criações, incluindo agentes humanos e não humanos, numa rede de materialidades e sensibilidades que promovem coreografias plurais inter-espécies – nem sempre consensuais. É a produção de paisagens que não apenas catalogam a diversidade, mas narram as histórias em que as diversidades emergem, entendendo que a diversidade é sempre criada com sinergias colaborativas, sempre em devir. (TSING, 2019)

Criar pequenos refúgios no que nos é exigido e, nesse espaço de refúgio, proteção e cuidado, mas, sobretudo, cultivo da multiplicidade, da mistura e de que a vida vai vingar – como vinga uma muda na terra, uma planta no concreto. Um abraço imaginário com terra, cheiro de chuva e um pouco de sonho.

A abertura ao abraço se move contra o pano de fundo da exclusão, e a história da exclusão é uma série de operações incorporativas. É assim que a abertura a ser afetado é inseparável da resistência a ser afetado. A dança escreve esse puxar e empurrar para o ar e para o chão e sobre toda a pele da terra e da carne que formam a cidade. (MOTEN, 2020, p. 189)

O abraço que reativa aquilo de que fomos separados, como bem apresenta Isabelle Stengers:

2 O termo *plantation* se refere à estrutura das paisagens de monocultura colonial, como soja, café, e cana, que tornam as paisagens homogêneas e exterminam a diversidade do bioma de uma determinada região. Segundo Tsing (2021): “A simplificação da ecologia que entra em uma *plantation* reúne e alimenta doenças, e até cria doenças novas” (TSING, 2021, p. 183).

3 Sobre o termo *Marronage*: “remete a marrom, termo que vem do espanhol *cimarrón* (selvagem). O termo designa o escravo que durante a escravidão fugia da *Plantation* ou da *Habitação* e se refugiava nos morros e nas florestas do entorno. Essas fugas eram praticadas individualmente ou em pequenos grupos. Alguns marrons permaneciam isolados por muito tempo, outros se constituíam em bandos em torno de um chefe, ou se integravam a um bando já constituído. Em português corresponde ao quilombo e à figura do quilombola”. (GLISSANT, 2014, p. 89)

recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. (STENGERS, 2017, p. 8)

Por fim, a partir de experiências pessoais realizadas durante os diferentes períodos de quarentena (2020 e 2021), em que pude exercer meu papel de professora e artista por meio da reativação de misturas e de uma metamorfose de práticas que envolveram as plantas, as pessoas e as tecnologias que nos atravessaram. Essa metamorfose pessoal e coletiva capaz de transformar o éthos (que é o nosso conjunto de costumes e hábitos fundamentais, em que se inclui também a dança e suas multiplicidades de manifestações culturais), em entrelaçamentos de vários mundos, corpos e formas de vida. (COCCIA, 2020)

Ademais, funcionou para mim como uma tentativa de inventar e imaginar uma nova política do toque, de pensar junto com a pele, ainda que distante. De forjar uma presença comum, mesmo que ficcional, mas muito preciosa, em tempos tão difíceis, diante de um sistema de exploração dos corpos, da natureza e do imaginário.

Mistura/improviso 1

42 alunos na tela, quase todos de câmera fechada para a aula de dança. Uma outra presença. Estudantes de Educação Física de uma universidade pública e periférica, em cidades também periféricas situadas em um dos estados mais ricos do Brasil. Fecham as câmeras por falta de dados de internet. Fecham as câmeras porque estão trabalhando. Fecham as câmeras porque estão ausentes em outras tarefas, ou em nenhuma tarefa, já que a letargia e o desânimo também é um projeto político para uma juventude sem futuro. Insisto no exercício de respiração. Sozinha de câmera aberta, fecho os olhos e peço para que eles abram os microfones. Um barulho intenso toma conta e preenche o vazio do espaço-tempo. Proponho um exercício de escuta e de presença a partir dos sons ao redor. “Feche os olhos e abra seus sentidos. Perceba sua respiração e tudo mais que te atravessa hoje. Sinta o ar que se mistura no seu corpo e a todos os outros ares que entram por esse caos”.

Mistura/improviso 2

Dona Lídia mora em uma região periférica da Baixada Santista e era atendida por um projeto de extensão de dança e escuta para mulheres. O projeto foi interrompido por conta dos protocolos de distanciamento social impostos pela pandemia. Ela sente muita falta de nossos encontros semanais e me manda mensagens sempre com áudios muito queridos, pedindo a volta das práticas de dança. Conversamos sobre sua condição de saúde e suas dores. Ela me conta que agora toma óleo de canabidiol e que suas dores melhoraram muito, mas que o óleo é muito caro e que não sabe se vai conseguir a próxima dose necessária.

Conversamos sobre as plantas medicinais e seus poderes de curar e amenizar algumas condições crônicas. Tento fazer um encaminhamento ao centro de pesquisas da universidade que trabalho e que tem estudos com essa medicação. Ela me passa a receita de um bolo de abobrinha. Anoto e acho estranho: “Fica bom mesmo bolo com abobrinha, parece tão estranho misturar isso com doce, Dona Lídia?”. Ela responde: “tem umas misturas que a gente não acredita mesmo!”. Também sem dados de internet para poder abrir a câmera, conduzo alguns exercícios pelo áudio e preparo um podcast que ela possa praticar todos os dias. Pequenas coreografias de perceber seu corpo no espaço, de tocar objetos, plantas e sua própria pele. Percepção de si e do outro. Misturar misturas improváveis.

Mistura/improviso 3

Acordo cedo para dar uma aula em Oslo. 24 jovens, todos de câmera aberta. Uns deitados, outros fazendo tarefas domésticas. Uma outra presença. Não está nevando e o dia é propício para um passeio. A pandemia lá está mais controlada. Tem governo. Tem senso de comum. Tem auxílio emergencial e internet para todos. Peço que eles saiam e façam alguma ação com as plantas na cidade. Um exercício de mistura: escolha uma planta e veja como você pode dançar com ela, de alguma maneira. Não é necessariamente você que vai propor a dança. Às vezes a dança está lá acontecendo e você apenas vai colocar seu corpo em contato com aquele fenômeno. Depois de uma hora eles voltam com as imagens. Imaginei que tivessem mais plantas em Oslo. Talvez a neve e o frio sejam ruins para elas.

Mistura/improvisado 4

Coordeno um outro projeto de extensão com dois colegas da universidade em que trabalho e que esteve aberto para a comunidade durante a pandemia. O desafio é engendrar uma plataforma para estudar a presença a partir de exercícios de ativação e criação coletiva. Muita gente se inscreve na proposta, mas apenas 16 seguem até o final. Com duração de quatro meses, além de encontros, leituras e partilhas, foram propostos três campos de ativação, em que cada participante faz de maneira assíncrona, durante o período de um mês: criança, animal e planta.

Um dos participantes do grupo não tinha nenhuma planta em casa. Seu processo criativo foi justamente essa busca por uma planta. Ele filma esse percurso e seu exercício é justamente o resultado do primeiro encontro entre seu corpo e a planta. Vai até a loja, escolhe uma das plantas mais simples, num vaso pequeno e a partir da perspectiva da planta, continua filmando o passeio dela: da loja até a casa em que será acolhida. A planta sobe no ônibus, olha ao redor e, finalmente, chega em casa, sendo colocada num lugar próximo à janela, com luz indireta. Fiquei emocionada com essa pequena jornada. Da planta e dele. Do encontro de dois refugiados da floresta e da cidade.

Referências

BONA, D. T. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

CHOREOGRAPHY. In: OXFORD Learner's Dictionaries. Oxford: Oxford University Press, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3A0i1rt>. Acesso em: 9 nov. 2022.

COCCIA, E. *Mente e matéria ou a vida das plantas*. Revista Landa, Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 197-220, 2013.

COCCIA, E. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, E. "Viver nada mais é do que se misturar à vida dos outros". *Conjur*, [s. l.], 2019. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2019-mar-05/milenio-emanuele-coccia-filosofo-autor-livro-vida-plantas>. Acesso em: 9 nov. 2022.

COCCIA, E. *Nenhum distanciamento social pode nos proteger*. Glac Edições, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.glacedicoes.com/post/nenhum-distanciamento-social-pode-nos-protoger-emanuele-coccia>. Acesso em: 9 nov. 2020.

DIAS, S. *Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo*. *ClimaCom Cultura Científica*, Campinas, v. 7, n. 17, 2020.

- GLISSANT, E. O pensamento do tremor. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.
- HARAWAY, D. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuleceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica*, Campinas, v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.
- HARAWAY, D.; GOODEVE, T. N. Fragmentos: Quanto como uma folha. entrevista com Donna Haraway. *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 1, p. 27-64, 2015.
- HARNEY, S.; MOTEN, F. *The Indercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. p. 13-22.
- MANNING, E. O QUE MAIS? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação. *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 102-111, 2015.
- MANNING, E. *The Minor Gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.
- MANNING, E. Proposições para um movimento menor. *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 11-24, 2019.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.
- MASSUMI, B. *Parables For The Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- MASSUMI, B. A arte do corpo relacional: do espelho tátil ao corpo virtual. *Galáxia*, São Paulo, v. 31, p. 05-21, 2016.
- MOTEN, F. Amuse-bouche. In: BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. *Histórias da dança: antologia*. São Paulo: MASP, 2020. p. 187-198.
- STENGERS, I. *Reativar o animismo*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.
- TSING, A. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília, DF: Mil folhas do IEB, 2019.
- TSING, A. L. O antropoceno mais que humano. *Ilha*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 176-191, 2021.

Este texto teve sua versão original publicada no projeto “Mover: práticas coreográficas de escrita” realizado pelo SESC Pinheiros em 2021.

Agradecimentos: Conrado Federici, Flávia Liberman, Yuri Bittar, Maite Lacerda e equipe SESC Pinheiros.

COZINHA E IMPROVISAÇÃO: reverberações do Movimento Autêntico na criação em dança

Resumo

Esta reflexão é impulsionada pela experiência de cozinhar, partilhar afetos e dançar, a partir da realização de um programa performativo. (FABIÃO, 2013) À luz dos estudos sobre performatividade, improvisação e memória, essa manifestação artística é analisada dialogando com alguns autores que estudam assuntos pertencentes à cena cultural. Cozinha comPartida é uma das performances que integra a pesquisa de doutoramento em curso pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, cuja investigação dialoga com os campos da dança, da somática e da performance. A análise da referida pesquisa surge da minha experiência em duas práticas corporais aliadas a ação de cozinhar e improvisar tecendo conexões no e pelo corpo. Neste artigo, faremos um recorte da relação de uma das práticas corporais, o Movimento Autêntico (MA), que apresentaremos ao longo do texto com a criação em dança.

Palavras-chave: Cozinha; Improvisação; Movimento Autêntico; Memória; Criação em Dança

Bárbara Conceição Santos da Silva

Artista da dança, docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Graduada, especialista e mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Integra os grupos de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas (Unirio), NepCênico (UFPB) e Bando. E-mail: barbara.santos2@academico.ufpb.br.

COOKING AND IMPROVISATION: Authentic Movement reverberating in dance creation

Abstract

This reflection is based on the experience of cooking, sharing affection, and dancing in the context of a performative program (FABIÃO, 2013). This artistic work is analyzed within the framework of performance, improvisation, and memory studies in a dialogue with authors from the cultural scene that study these subjects. Cozinha ComPartida (shared kitchen) is one of the performance pieces that are part of the PhD research project currently in development at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro's Graduate Program in Performing Arts which establishes a dialogue with the fields of dance, somatics, and performance. The analysis from the research emerges from my experience with two allied corporal practices, cooking and dance improvisation, weaving connections in and through the body. In this article, we will focus on one corporal practice, Authentic Movement (AM), that we will present throughout the text with the dance composition.

Keywords: Cooking; Improvisation; Authentic Movement; Memory; Dance Composition.

Introdução

Concebida durante o primeiro ano do doutorado (2019), *Cozinha com-Partida* entrelaça o fazer culinário e a performatividade, tendo como ingredientes centrais a memória e os afetos mobilizados durante esse fazer. Foi realizada presencialmente como *work in progress* em única apresentação, em janeiro de 2020, na cidade de João Pessoa (PB). A proposta dessa performance era disponibilizar algumas opções de ingredientes (legume, verdura ou cereal) e um poema previamente selecionado, a serem escolhidos pelo participante, preparado na sua presença para posterior degustação, de modo que todo processo de feitura seja compartilhado em interação e eventual colaboração do público presente, auxiliando a picar alimentos, misturá-los e/ou levá-los ao fogo. Durante o preparo, compartilho com o público memórias de família sobre aprendizado, estórias e modos de fazer da/na cozinha que é intercalado com a leitura de um poema pelo participante e/ou público até que o prato fique pronto. O *setting* de apresentação é uma cozinha improvisada, com fogão e uma grande mesa com panelas, utensílios, ingredientes e especiarias, no terraço de uma casa. Ao revisitar minhas memórias da infância, convido os participantes a navegarem pelas suas lembranças relacionadas ao cozinhar, comer e cuidar deixando-se afetar pelas texturas, aromas, cores, estórias e sabores.

A ideia é sensibilizar e acessar paisagens afetivo-sinestésicas, bem como troca de experiências. Nesse formato, após a degustação do alimento preparado, solicito um relato ao participante de sua experiência e diante das suas palavras fico porosa às impressões que reverberam em meu corpo. A devolutiva é materializada em uma dança improvisada que é tecida no tempo do acontecimento.

Com o desafiador advento da pandemia deflagrada em março de 2020, no Brasil, tornou-se uma questão urgente reinventar modos de continuar criando e (r)existindo. Quando o isolamento social se tornou a principal recomendação para evitar a disseminação pelo novo coronavírus covid-19 foi elaborado uma versão *delivery* da performance, de modo que a ação se desse à distância e restrita a um participante por vez, valendo-se das redes sociais como canal de comunicação e partilha. Como parte do texto da chamada para adesão do participante, as indagações: ao cozinhar, o quanto de mim é ingrediente? ao degustar um alimento, o que como e o que me devora? anunciam pistas de que as ações de cozinhar e comer estão correlacionadas, do mesmo modo que ao comer somos de certa forma devorados.

“Você tem fome de quê?”, questiona a canção intitulada “Comida” (1997), da banda brasileira Titãs.

Trata-se de um programa privado e intimista cujas ocorrências não disputam a audiência com outros participantes; é de um para um. Realizado entre os anos de 2020 e 2021, durante 11 semanas, contou com a participação de 44 pessoas e esse mesmo número de breves danças improvisadas (até três minutos de duração) foi (re)produzido.¹ O objetivo foi testar procedimentos e reinventar modos da pesquisa acontecer.

Na versão *delivery*, a chamada e o pedido eram realizados pelo WhatsApp, quando quatro opções de ingredientes eram ofertadas a cada semana e por meio do qual áudios para o preparo são compartilhados com o participante, cuja recomendação é escutá-los antes de iniciar a degustação. Essa estratégia de dar a ver o processo de feitura impossibilitado pela distância entre quem cozinha e quem come tem alargado muito a percepção e engajamento dos participantes que se sentem inundados por imagens e sensações, além de despertar uma aguçada curiosidade com o que vai receber para comer. Vale esclarecer que ao realizar a escolha do ingrediente, não é revelado o que será preparado. No entanto, o participante é consultado sobre eventuais alergias ou restrições alimentares.

Outro aspecto relevante é que acompanhar o preparo à distância fomenta a imaginação do ambiente em que está sendo preparada a comida e das ações que correspondem cada sonoridade produzida no processo. Muitos relatos referem lembranças do ambiente familiar, da “casa da avó” e inclusive chegam a reportar como foram sugestionados à percepção dos aromas que são mencionados pelos áudios. O aroma ou perfumaria, *a priori*, só é possível perceber quando o pedido é entregue. No processo de cocção, esse traço fica restrito a particularidade de quem cozinha, quando algo é refogado, um tempero é adicionado e o sabor vai gradualmente sendo agregado, ou quando outro ingrediente marca presença ao ser adicionado ao final do preparo. O aroma denuncia, fornece pistas do cozimento e ressalta a presença saliente de algum ingrediente. Esses *frames* aromáticos ficam restritos à presença do acontecimento *in situ*. Um dos participantes fornece um prévio relato quando explicita alguns dos aspectos mencionados:

Cada áudio uma memória resgatada, ainda não vivida. Porém, existente na trajetória de já ter vivenciado o espaço da cozinha. Ouvir falar no tempero e sentir de longe o cheiro e o sabor. Nossa! Acredito que os aromas chegam no ambiente mais íntimo da memória. Não sei, é como se sentisse-o de fato. (Informação verbal)²

¹ Esta versão foi realizada em três cidades: quatro semanas no Rio de Janeiro (RJ) (de 10 de agosto a 4 de setembro de 2020), três semanas em Salvador/BA (de 12 de outubro a 1 de novembro de 2020) e quatro semanas em João Pessoa/PB (de 16 de agosto a 10 de setembro de 2021).

² Relato concedido por L.G. em 2 de setembro de 2021.

Nessa versão remota, o sentido auditivo ganha relevância por meio do qual é possível “ver”, sentir o cheiro, imaginar, tocar e ser tocado em diferentes camadas. Após recebimento do pedido, que segue acompanhado de um poema, o participante degusta sua comida e como contrapartida de participação fornece um relato da sua experiência. O programa performativo³ se encerra quando envio o que venho nomeando de dança-eco, uma devolutiva a partir do relato recebido. Ela é tecida de maneiras diferentes. Na circunstância de dois ou mais participantes realizarem o mesmo pedido e terem acesso aos mesmos áudios de preparo, a dança-eco enviada a cada um dependerá do relato fornecido pelo participante que vivencia e digere o caldeirão das sensações de modo singular.

No seu livro *Corpos em revolta* (1972), o filósofo e terapeuta do movimento estadunidense Thomas Hanna (1928-1990) afirma, “[...] E assim como a fome de bebida e de comida não é simplesmente uma questão de estômago, mas de experiência sensual, as nossas fomes reais e potenciais são imensamente complexas”. (HANNA, 1972, p. 187) A cozinha, aqui tomada como território envolve, portanto, a subjetividade de quem a habita: as histórias de vida, os hábitos familiares, o aprendizado replicado pela oralidade e pela repetição de gestos marcado pelo cuidado e pela manutenção da vida, um papel desempenhado majoritariamente por mulheres.

O Movimento Autêntico e a criação

A dança-eco é realizada a partir das percepções do que me ocorre na presença do relato, quando saboreio as palavras que me são dadas enquanto sensações, imagens, impulsos de movimentos, memórias e afetos. Esse procedimento criativo está diretamente relacionado ao Movimento Autêntico (MA) que venho praticando desde 2016 com a mestra Soraya Jorge⁴, para quem o define em termos de quatro enunciados: como abordagem somático relacional, prática do testemunho, ritual e terreiro contemporâneo e ecologia processual. (JORGE, 2020)

Nessa investigação em processo, estou empenhada em *fazersentirpensar* como a metodologia do MA⁵ praticada em estúdio pode ser adotada para o trabalho de criação em dança em tempo real, de modo que o foco é acompanhar como essas imagens sensoriais nutridas pelas palavras expressas por áudio ganham corpo, ou melhor, como elas me movem.

Na prática de estúdio do MA somos convidados a dar atenção às ocorrências do corpo, burilar vocabulário para nomear as micropercepções, as

3 Definido pela artista-pesquisadora Eleonora Fabião como sendo: “[...] o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”. (FABIÃO, 2013, p. 4)

4 Artista da dança formada pela Faculdade Angel Vianna, onde atua há mais de 20 anos como professora. Jorge segue a Disciplina do MA e é responsável pelo processo formativo no Brasil. Cf.: www.movimentoautentico.com

5 Além dessa prática, debruço-me no doutorado por articular um diálogo entre essa e o método Pilates do qual sou praticante e professora com intuito de localizar pontos de encontro. E, ainda, como essas práticas corporais com métodos e princípios distintos estão presentes colaboram entre si, nutrem e inspiram a realização do programa performativo *Cozinha com Partida*.

sensações, pensamentos, julgamentos, as projeções e sentimentos ao exercitar o testemunho de si a partir da presença do outro. Para essa análise, considero o MA como uma prática de cuidado, de produção de si e de refinamento da atenção.

A dinâmica se dá a partir da estrutura proposta por Janet Adler⁶, o *Ground Form*: na presença de, pelo menos, um Movedor – que dá um passo à frente, fecha os olhos e se move na escuta fina de seus impulsos internos, e de uma Testemunha Externa que, com algum lastro na prática, se mantém em pausa de olhos abertos e acompanha o que acontece no círculo (com o Movedor e consigo próprio diante do que vê). As funções do movedor e da testemunha externa são estruturantes para o trabalho e é desta relação que há o desenvolvimento de uma testemunha interna e do testemunho como exercício da palavra de ver e ser visto. Conforme a experiência com essa prática se aprofunda, dar-se a ver que uma função contém a outra: sou movida ao testemunhar e me testemunho ao mover.

Jorge ([S. d.] no prelo) sugere o uso de maiúsculas ao descrever as funções no e do MA devido “[...] às especificidades, diferenciações e planos comuns em constante desenvolvimento. Os nomes das funções possuem uma construção reflexiva experimental que afirmam a dinâmica estrutural como um todo”.

No que concerne ao aspecto performativo, retomo a análise da *Cozinha com Partida delivery* para a qual trago para o diálogo os argumentos da pesquisadora Josette Féral (2009) para quem há duas fortes ideias que estão no centro da obra performativa:

De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. [...] O performer instala a ambigüidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*. (FÉRAL, 2009, p. 203-204)

A descrição dos fatos está tanto no passo a passo do enunciado performativo (o que fazer para participar) quanto nas ações que realizo durante o preparo do pedido pelo participante. Para Féral, que se dedica no referido artigo a definir características do que nomeia como sendo o teatro performativo, as ações de “fazer”, “estar presente”, assumir os riscos e mostrar o fazer pelo ator afirmam a performatividade do processo, tal qual é possível

6 Criadora do Movimento Autêntico (MA) e da Disciplina do MA, estudou com Mary Whitehouse, John Weir, entre outros.

aproximar do que acontece na *Cozinha comPartida*. A autora ao se referir à atenção do espectador afirma que ele “[...] se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura”. (FÉRAL, 2009, p. 209)

Cozinha(r) e memória

Percebo que meu engajamento no cotidiano da cozinha é coordenado com outras demandas – ela me favorece grandes voos! Identifico minha saudade, faço listas de pendências, canto, choro silenciosamente, lavo louça, pico alimentos, me arrisco, saboreio aromas, me aborreço com a sujeira do fogão, me lembro de eu-menina em pé, ao lado da pia da cozinha de minha vó, constato minha impaciência, julgo, vibro, titubeio, escrevo imaginárias cartas de amor, entro em contato com meus medos, danço, sou ligeira, revisito lugares de aconchego, reafirmo o que já sei, dou espaço para o que não sei ainda. Tem sido possível, cada vez mais perceber que a função da testemunha experienciada no contexto do MA escoo do ambiente de estúdio e se amplia na relação arte-vida.

A pesquisadora Sandra P. Daza-Caicedo, em sua tese em antropologia da alimentação, apresenta argumentos que se alinham ao que vivencio no e pelo corpo nessa investigação: “Ao cozinhar, os saberes são partilhados, recriados e subvertidos e os saberes e emoções de quem cozinha são incorporados nas preparações”. (DAZA-CAICEDO, 2019, p. 20) Além disso, a partir de uma revisão de trabalhos da mesma área, Daza-Caicedo propõe seis possíveis abordagens para responder etnograficamente a pergunta – o que é cozinhar?: 1. Cozinhar como poder (ou opressão) e identidade; 2. Cozinhar como conhecimento; 3. Cozinhar como agência; 4. Cozinhar como valor; 5. Cozinhar como habilidade incorporada, memória e aprendizagem sensorial; 6. Cozinhar como um risco diário.

Dentre essas abordagens propostas, identifico que três delas são enaltecidas na ação artística que anima essa escrita: cozinhar como poder (ou opressão) e identidade; cozinhar como conhecimento e cozinhar como habilidade incorporada, memória e aprendizagem sensorial.

Para apresentar e contextualizar outro aspecto relevante dessa ação artística, dialogo com a autora Ecléa Bosi que, em seu livro *O tempo vivo da memória* (2003), argumenta:

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo. (BOSI, 2003, p. 31)

Mesmo para aquelas e aqueles que não possuem uma relação empática com a cozinha, são tocados em suas subjetividades e conseguem estabelecer conexões com as memórias compartilhadas durante o preparo e suas próprias lembranças, tendo em vista que cozinhar e comer representam os índices comuns dos quais, ninguém escapa. Para sobreviver, todos precisam comer e há sempre alguém que se dispõe a cozinhar. A memória como válvula propulsora que impulsiona, nutre, conecta e aproxima quem cozinha e quem come.

Ouvindo depoimentos orais constatamos que o sujeito mnêmico não lembra uma ou outra imagem. Ele evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências. Enquanto evoca ele está vivendo atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência. (BOSI, 2003, p. 44)

E assim, revivendo, atualizando e ressignificando memórias, diferentes estados de corpo se instauram de modo que ao partilhar minhas memórias me conecto com vivências que podem ter pontos comuns com aquelas vividas pelo participante, que nutrido pelas histórias, imagens e pela comida saboreada processa tudo isso e fornece um relato que é ecoado em dança. A palavra que é lembrança vivida e inventada; a palavra como gesto; o gesto da palavra como dança. A dança que é palavra movida no corpo. É nessa dinâmica compositiva entre quem cozinha e quem come que as memórias e os afetos são retroalimentados. Reproduzo abaixo um fragmento de um dos relatos recebidos que evidencia tal dinâmica:

*[...] Eu fiquei viajando nas memórias quando você falou de sua vó, eu pude imaginar ela como eu lembrei da minha, eu fui sendo preenchida com várias memórias e, ao mesmo tempo, imaginando a sua vó, as suas memórias e você na cozinha. Eu fiquei imaginando você dançando na cozinha. Cada mordida eu fiquei imaginando o ingrediente e o barulho, como ele tinha sido preparado. Esse amassado do bolinho é como se fosse o amassado de várias coisas, da sua vó, do barulho de sua cozinha, das memórias de sua vó e da minha vó. Sinceramente dá pra sentir o afeto, dos bolinhos, desse molho, dá pra sentir você, ali. Me fez muito bem, não só os bolinhos mais essa dose de afeto. (Informação verbal)*⁷

7 Relato concedido por M.C. em 29 de agosto de 2021.

A dança como campo expandido

Seria possível aproximar o entendimento de dança daquilo que eu vivo na cozinha enquanto cozinheiro? Atribuiria tal crédito ao gesto que me anima ou aos rearranjos empreendidos ao perceber que um ingrediente faltou ou se estragou? Mover, aqui no sentido mais amplo do termo, é dançar? Quando é pertinente assumir que há improviso na cozinha? Quando cozinheiro, danço? E se improviso ao cozinhar, danço?

Lavar, descascar, cortar, picar, ralar, moer, espremer, misturar, temperar, mexer, refogar, verter, dar o ponto, provar, enrolar, deixar descansar, cozinhar em banho-maria, sovar, marinar, grelhar, abrir a massa, fritar, amassar, socar. Essas são algumas das inúmeras ações objetivas/operacionais que envolvem diferentes tipos de preparo e expressa “uma relação do corpo com o(s) alimento(s) como força viva e expressão de uma cultura”⁸. (FERNANDES, 2021) Toda ação nesse território tem ênfase nas mãos que, de todos os membros do corpo é o que apresenta maior variedade de movimentos. (SENNETT, 2012) Cada gesto uma possibilidade de (micro)dança: mãos, punhos, cotovelos, ombros, tronco, centro do corpo, pés ancorados no chão. Em maior parte do tempo na cozinha, a postura em pé prevalece. Movimentos ora firmes, diretos ora leves, breves e/ou contínuos que perduram para “não perder o ponto” e o vatapá “creme mármore” ou a canjica de milho verde “não embolar”. É também reconhecer que um prato está pronto pelo aroma que exala, pela textura que se apresenta, pela coloração, pelo chiado da panela no fogo, pelo movimento do alimento ao “soltar da panela”.

A pesquisadora, professora e artista da dança Ivani Santana (2016) define dança expandida como aquela que é mediada pelas tecnologias digitais baseadas tanto nas discussões e considerações sobre o cinema expandido

8 Comentário proferido pela professora Ciane Fernandes durante uma aula no Laboratório de Performance da UFBA, na qual participei como ouvinte no primeiro semestre de 2021 (Informação verbal).

quanto pela fundamentação teórica que a sustenta. Como expõe a autora em seu estudo, neste artigo nos interessa considerar o *performer* e o seu entorno (cozinha) implicados mutuamente. Cozinhar, como dançar, é também sobre o que não se vê, ou melhor, é sobre o *sentir* de modo amplo e sintonizado com a multissensorialidade da qual temos o privilégio de ser e ter. Não é apenas sobre o movimento, mas tudo que ele desencadeia junto. Por isso dançar não é apenas mover,

[...] pois nossa percepção e habilidade em ter experiências no mundo depende do nosso conhecimento sensório-motor (NOË, 2012), o que faz da dança um processo que provoca novas experiências com o mundo e, portanto, novos conhecimentos são conquistados. (SANTANA, 2016, p. 73)

É também sobre o mistério que experiencio quando danço improvisando: há um tanto que manejo do que sei e outro tanto que emerge do desconhecido, que vivo, por exemplo, ao contemplar o espaço vazio na roda do MA ou quando misturo ingredientes pela primeira vez. Isso também me remete à carga simbólica de um gesto: quando eu coloco um punhado de camarão seco defumado em uma toalha de prato, faço uma trouxinha e soco com um amassador até triturar o conteúdo, é inevitável: minha vó se faz presente! O corpo carrega memórias e a dança aqui se faz. Cozinho para evocar presenças. Danço memórias, degusto palavras, improviso a partir de sensações e afetos.

Como vem sendo discutida e experienciada entre artistas e pesquisadores, há muitas maneiras de improvisar. A improvisação, como bem afirma a artista e pesquisadora Dudude Hermann serve para “n” propósitos:

Improvisa-se para achar caminhos, para nortear desejos ainda sem forma, para criar campos de escavação de algo que se pretende montar em forma de espetáculos, com uma escrita fixada e previsível, serve como matéria para um digamos: processo de criação. Mas a Improvisação em dança, pode sim, ter como sentido e desejo ser tratada como linguagem fim de uma pesquisa, de uma experimentação, ou de uma ação normativa de um improvisador. (HERMANN, 2018, p. 103)

O corpo/artista em pauta cozinha, se coloca em oferta, escuta e dança. A dança como acontecimento em tempo real do que reverbera das ações empreendidas, das memórias evocadas e/ou inventadas, das sensações corporais do manuseio da comida pelas afetações do que é do outro que também me cabe, do ser estar atencioso, permeável e criativo.

O corpo do improvisador que cria a dança no aqui-agora é um corpo mutante, que continuamente devém outro, assumindo provisoriamente novas formas em corporeidades diversas. Um tal corpo em estado de criação contínua abre-se às conexões virtuais imponderáveis e imprevisíveis que habitam o invisível, o plano microscópico da experiência, e é por elas afetado e modificado de forma não consciente – o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente. Este corpo surge no momento em que o improvisador ultrapassa o vivido encarnado e os rastros de seus condicionamentos até tornar-se permeável ao não-vivido virtual que, envolvendo o primeiro, lança-o para além de seus limites. (GOUVÊA, 2012, p. 82)

Gouvêa nos adverte que ao se referir ao termo corpo implica necessariamente na sua relação com a mente, *corpomente* num contínuo. “O conceito corpomente está inserido na perspectiva da continuidade entre corpo e mente na experiência cognitiva e é frequentemente empregado pela corrente teórica chamada *embodied cognition*” (GOUVÊA, 2012, p. 82). Compartilhamos desta mesma compreensão: o *fazersentirpensar* junto, em estreita e indistinta conexão.

Sou convocada a gerir a atenção para a captura do que me acontece *em relação*. Três das quatro perguntas que orientam o testemunho no MA são o fio guia implícito para as tomadas de decisão na materialização da improvisação: *o que sinto* (impulsos de movimento, sensações no corpo, fisicalidade), *o que imagino* (o gesto, a ambiência e sua captura) e *o que tudo isso diz sobre mim* (memórias e afetos em movimento). Todavia, é preciso considerar que a circunstância de “não saber o que fazer” também é experienciada nesta investigação. Isso ocorre quando não consigo identificar ou nomear o que vivencio na presença das palavras que me são ofertadas. Nesse caso, capturo uma oportunidade que pode estar relacionada a um recorte espacial, uma determinada luz, uma tomada de posição/postura, uma ideia/pensamento em contraste com o que já fora dançado no dia.

Considerações provisórias

A construção metodológica desta investigação é inspirada pela prática do Movimento Autêntico (MA), que por sua vez apresenta um caráter interdisciplinar ao transitar entre a arte, a terapia e os estudos místicos. O MA é aqui utilizado como uma lógica improvisacional que valoriza os afetos e a imaginação mobilizados na ação de cozinhar, que por sua vez evoca

memórias e possibilita a instauração e manejo de estados de corpo. Tal uso desta prática pode ser um caminho potente de criação em dança, como pode também retroalimentar e expandir essa prática pautada na profícua relação arte-vida. *Cozinha comPartida* se constitui um programa performativo que investe na criação de micromundos numa perspectiva íntima, poética, política, cuidadosa e permeada de afetos.

Referências

- BOSI, E. O Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê, 2003.
- COMIDA. Intérprete: Titãs. Compositores: Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto. Rio de Janeiro: WEA, 1987. 1 disco sonoro (LP). Lado A, faixa 2.
- DAZA-CAICEDO, S. P. Cocinar es amar em silencio: materialidades, conocimientos y prácticas em clases no formales de cocina. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidad de los Andes, Bogotá, 2019.
- FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. Ilinx: Revista do Lume, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2009.
- GOUVÊA, R. V. de. O corpo do improvisador. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 81-89, 2019.
- HERMANN, D. Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança. Revista do Laboratório de Dramaturgia, Brasília, DF, v. 8, n. 3, p. 100-111, 2018.
- JORGE, S. Movimento Autêntico (MA): um testemunho no Brasil. In: JORNADA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 10., 2020, João Pessoa. Anais [...]. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2020. p. 26-43.
- JORGE, S. Movimento Autêntico (MA): desdobramentos de pesquisas formais e informais no campo do saber somático. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA, 2., 2021, Brasília, DF. Anais [...]. Brasília, DF: Instituto Federal de Brasília, No prelo.
- HANNA, T. Corpos em revolta. São Paulo: Edições MM, 1972.
- SANTANA, I. As variedades da presença na Dança Expandida e Dança Telemática como estudo de caso. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 15., 2016, Brasília, DF. Anais [...]. Brasília, DF: UnB, 2016. p. 73-84.
- SENNETT, R. O artífice. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MODOS DE CULTIVO PARA COM-POR MOVES

Resumo

Este artigo é um exercício imaginativo de construção de relações entre a improvisação e a composição em dança com processos de cultivo da terra e de seus saberes ancestrais. Partindo do conceito de compostagem como posição coletiva fúngica para o cultivo e transformação de matérias, de que modo a improvisação relaciona seres vivos para a regeneração de ideias, práticas, saberes e existências? A partir de referências que entrecruzam diversos campos de atuação, adubamos as nossas experiências com as palavras de pessoas como Sandra Benites (2021), Kaká Werá Jecupé (2020), bell hooks (2019), Vandana Shiva (2020), Jussara Setenta (2007), Stefano Mancuso (2019), Davi Kopenawa (2015), Florinda Donner (2009), Fayga Ostrower (2013), Ricardo Basbaum (2000) e Byung-Chul Hang (2019), na fluidez e organicidade que faz parte do corpo e seus atravessamentos. Deste modo, também provocamos com este texto questões acerca das referências da dança e suas porosidades, tendo como procedimento uma escrita conversada.

Palavras-chave: Composição em Dança. Improvisação. Compostagem. Mulheres e Trabalho. Movimento.

CULTIVATION WAYS TO COM-POSE MOVEMENTS

Abstract

This text is an imaginative exercise in building relations between dance improvisation and composition with land cultivation processes and its ancestral knowledge. Starting by thinking of composting as a collective fungal de-composition to cultivate and transform materials, how does improvisation relate living beings to regenerate ideas, practices, knowledge, and existence? From references crossing different fields of activity, we fertilize our experiences with the words of people such as Sandra Benites (2021), Kaká Werá Jecupé (2020), Bell Hooks (2019), Vandana Shiva (2020), Jussara Setenta (2007), Stefano Mancuso (2019), Davi Kopenawa (2015), Florinda Donner (2009), Fayga Ostrower (2013), Ricardo Basbaum (2000), and Byung-Chul Hang (2019) via the fluidity and organicity which is part of the body and its crossings. Thus, this text also provokes questions about dance references and their porosities, using conversations as a writing procedure.

Keywords: Dance Composition, Improvisation, Composting, Women & Work, Movement.

Ana Carolina da R. Mundim

Multitartista. Docente dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e o projeto de extensão "Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real". Integra o "Bando" e o grupo "Mulheres da Improvisação". anamundim@ufc.br

Liana Gesteira Costa

Artista integrante do coletivo Lugar Comum (PE) e do E aí? Coletivo (PE). Doutoranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É integrante do "Bando" e do grupo de pesquisa "Ágora: modos de ser na Dança" (PPG Dança – UFBA). Pesquisadora do acervo RecorDança e da revista Quarta Parede. lianagesteira@gmail.com

Mariana Barbosa Pimentel

Artista da dança, gestora cultural, curadora e pesquisadora. Mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa. Especialização em Educação para Sustentabilidade (em andamento) no Gaia Education em parceria com a Universidade Federal de Alfenas (Unifal). maribpimentel@gmail.com

Soraya Portela

Artista e gestora do Canteiro Teresina – criação, produção e práticas artísticas (PI). Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É integrante do Bando e do grupo de pesquisa ENTRE: artes e enlacs (PPGDança – UFBA). sorayaportela2@gmail.com

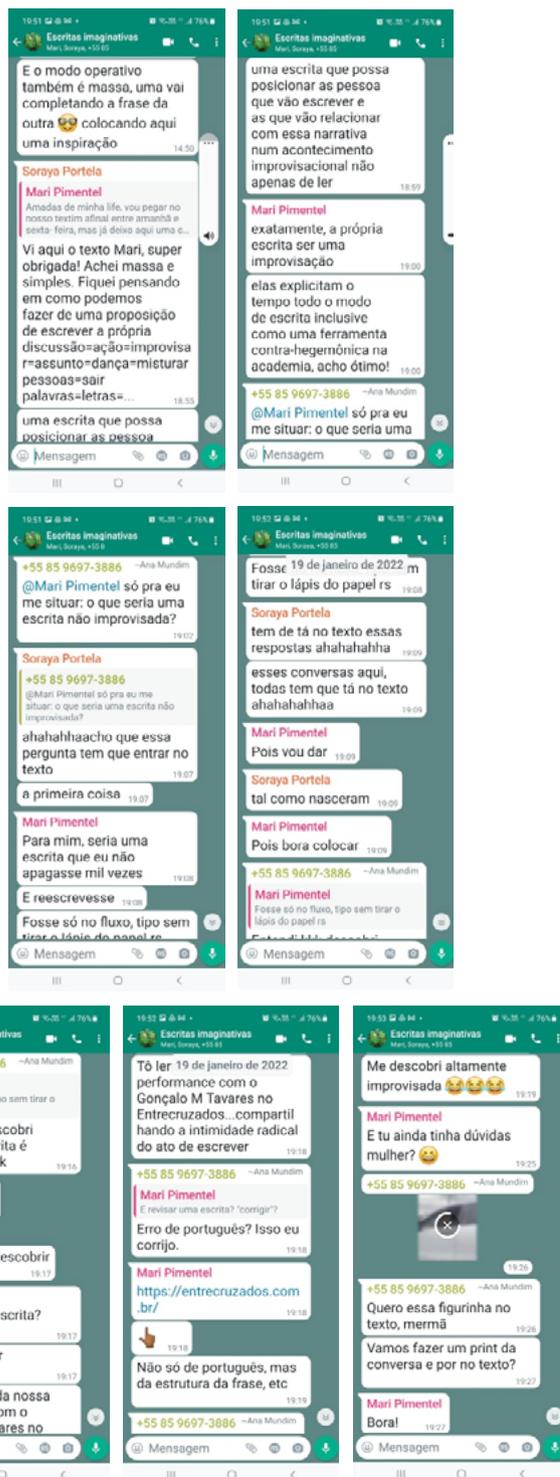
Este artigo é um exercício prático de compostagem.¹ A partir da experiência de quatro dançarinas-improvisadoras-pesquisadoras-etc. (BASBAUM, 2000) Propomos uma escrita coletiva que possa decompor nossos saberes e com-por um solo comum adubado com diferentes materiais orgânicos para nutrir danças e vidas.

Em um processo imaginativo enquanto ato performativo (SETENTA, 2008) improvisamos nas palavras uma a uma, em trios, em quartetos, em movimento, em tempo real. Fomos trançando os tempos no Google Documentos, com momentos marcados para a escrita simultânea por meio de trocas de palavras, áudios e figurinhas de WhatsApp, além de entradas e saídas, encontros, desencontros e desvios. Às vezes com uma espera para observar como infiltrar. Às vezes com um tempo para deixar decantar. Remexe. Sacode. Simbora, cambada!

1 Compostagem é o conjunto de técnicas aplicadas para estimular a decomposição de materiais orgânicos por organismos heterótrofos aeróbios, com a finalidade de obter, no menor tempo possível, um material estável, rico em substâncias húmicas e nutrientes minerais formando assim um solo humífero. (COMPOSTAGEM, 2012)



Para começo de conversa
Fonte: elaboração própria.



Para começo de conversa
Fonte: elaboração própria.

Abrindo os caminhos para escrever...

Como a nossa condição do momento pode não ser um problema e sim ação de composição? Escreve um edital. Atende um estudante, ou mais. Discute sobre o rigor na dança, sobre o rigor de estudar improvisação como campo de conhecimento. Atende um interfone. Dança. Volta à discussão. Explica pela milésima vez que rigor e rigidez são conceitos distintos que precisam ser compreendidos na prática. Faz comida. Volta ao texto. Tenta comer enquanto se questiona sobre o sentido da vida. Não!!!! Menos... Tenta pensar em uma pergunta mais fácil. Volta. Quatro pessoas fazendo um encontro para composição. Nós quatro, eu com ela, eu sem ela, nós por cima, nós por baixo. Já dizia Julyen Hamilton² que o movimento mais difícil da dança é rolar, porque você tem que aprender a estar por cima e por baixo. E quem quer estar por baixo, não é mesmo? Assim podemos encontrar o contorno que nos junta porque a vida já está nos separando demais.

Surge um modo de cultivo a partir do modo que a gente vive. Mas que modo é esse? E, ainda, há o modo que se vive e o modo que se quer viver. Talvez o que nos junte seja o modo que queremos viver? Cada uma de um lugar. Cada uma buscando um quintal, uma casa no interior, um bando de mato para rolar, entendendo como construir o mundo que deseja habitar. Temos atuação de ser artista sempre junto com outra coisa: sendo artista e trabalhando numa instituição; sendo artistas e cursando doutorado; sendo artista e professora; sendo artista e construindo casa; misturamos atuações, estando vivas. Mas, às vezes, só queríamos mesmo ser artistas. Viver de colocar poesia no mundo para ver o que brota dela. Cultivamos com a própria ação de improvisar, como prática. Como nós criamos as operações para estar junto? Com um bando de vontade, eu diria. Já espiei a vontade de arrumar umas dificuldades por aí. Ela cria jeito para a coisa existir. Querem nem sempre faz ação?

Acho que acabou a introdução. Acabou a introdução?

ALSM – Sou Ana, Liana, Soraya ou Mariana? Nascida no Rio de Janeiro, vivida em trânsito entre várias cidades e atualmente moradora da linda cidade de Fortaleza. Sou curiosa e irrequieta. Amante do movimento, da natureza e dos encontros. Sonho com um mundo mais justo, ainda acredito no poder da coletividade, crio a partir da sutilidade feminina e pesquiso corpoespaço. Amo o mar e sou chokolatra. Venho me debruçando sobre as

² Fala ocorrida durante residência artística Space Issue, em Carthago Delenda Est, Bruxelas, de 16 a 20 de março de 2015. Cf.: <https://www.julyenhamilton.com/>.

micro-possibilidades da vida e tentando encontrar no som dos pássaros, no oxigênio das árvores e nos desenhos das nuvens, os impulsos para mover.

Pensando que somos natureza e suspendendo a ideia idílica de harmonia que costumamos relacionar ao conceito de natureza, tenho me perguntado sobre como conviver com as diferenças, respeitando os limites de cada indivíduo. Quais concessões se abrem e até quando se abrem para que as partes imbricadas no processo ainda se sintam parte dele? Como compreender, individualmente e coletivamente, os limites éticos e legais das relações, sem perder a delicadeza? Tenho pensado no esgarçamento da palavra limite, a fim de chegar ao seu cerne, para discutir as noções de tempo e espacialidade como instâncias circunscritas por fronteiras. Se somos permeados por bordas dentro de nosso percurso existencial, parece-me claro que elas apareçam em nossos campos relacionais. A questão que fica é: como lidamos com elas? Como desenhar as relações a partir de mim e do outro e não no desejo de que o outro seja como eu e vice-versa?

Estabelecer um campo de diálogo a partir desse prisma exige uma abertura para se orientar pelos modos como os encontros se delineiam. Neste sentido, sentimentos, planejamentos ou expectativas prévias não produzem matéria para integração, pois é da própria interação que brotam os possíveis ou (im)possíveis. Pergunto-me sobre as ingenuidades, fragilidades ou ilusões contidas nessa perspectiva, a partir do cenário individualista que temos vivenciado socialmente e, com alguma frequência acompanhado de um quadro de isenção de autorresponsabilidades. Mas sigo tentando adubar esse lugar, ainda que seja um estado de invenção, para que sonhando acordada algo de realidade se manifeste.

LAMS – Sou Liana, Ana, Mariana ou Soraya? Nascida em Recife e atualmente residindo na Bahia. Percorro meus caminhos compondo danças, nutrindo terras e habitando coletividades. Trago para essa compostagem o sonho como matéria prima, como provocação para revitalizar o nosso imaginário de criação. Sou conectada aos sonhos desde criança, quando ao dormir me encontrava com seres desconhecidos, lugares não reconhecíveis, acontecimentos mágicos ou trágicos e, outras vezes, me deparava também com situações bem cotidianas no tempo do sonhar.

O sonho é uma experiência que tem essa complexa materialidade de relação entre coisas inomináveis e com o que conhecemos em nossa realidade. O sonho conecta passado e futuro num mesmo espaço-tempo. Memórias, devires, pessoas, seres, plantas, animais, monstros, desejos, frustrações, tudo isso está numa narrativa não prevista e que se faz possível enquanto estamos sonhando.

Como isso se conecta com a improvisação em dança? Durante a minha experiência, tecida ao longo de mais de 10 anos em improvisação, percebo essa prática como um fazer que propõe uma relação de composição de movimentos conhecidos e ainda por conhecer, de repertórios e invenções de cada pessoa dançarina. Do conjunto deles, de maneira não linear e não previsível, que vão se tecendo no momento em que vão acontecendo de maneira processual e inusitada, assim como num sonho. É por essa potência de “com-por”, de “por-junto”, coisas de diferentes matérias, subjetividades, tempos e espaços que tenho investido no sonho como uma provocação para composição de danças coletivas em improvisação. É um campo fértil para reedição de nosso imaginário.

Ao ler o livro *A queda do Céu* (2015) fiquei intrigada com a fala do Xamã Yanomami, Davi Kopenawa, em que ele diz que os homens brancos só sonham com eles mesmos. (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 214) Ele conta que os Yanomamis sonham com os espíritos, com animais, com as plantas, com as forças da natureza. Então comecei a me questionar se os sonhos não seriam um lugar interessante para investigar como as diferentes culturas compõem a sua percepção do mundo, ou seja, criam um mundo. Assim, também pensei que as pessoas dançarinas tem uma maneira de compor seus mundos a partir da dança. E como seria então, trazer os sonhos para mover o nosso imaginário de mundo a partir da improvisação em dança?

Portanto, nesta escrita trago a ideia de compostagem guiada por um desejo de decomposição coletiva, no qual existe cultivo e transformação. Também trago o sonhar como experiência que pode revelar decomposição de mundos e provocar movimentos para algo improvável ou ainda não conhecido.

MASL – Sou Mariana, Ana, Soraya ou Liana? Nascida em Fortaleza, moradora em trânsito entre o Rio de Janeiro e Guapimirim, cidade situada entre a baixada fluminense e a região serrana. Também vivi entre muitas cidades ao longo da vida. Atuo no cultivo de saberes relacionados a processos colaborativos de gestão e criação de danças no diálogo entre artistas e instituições. Trago para esta composteira compartilhada o exercício de criar relações entre práticas de improvisação e composição colaborativa de movimento, com práticas da cultura regenerativa, como modo de repensar os sistemas de trabalho e de articulação coletiva da vida.

Como podemos criar sistemas de existência mais condizentes com o tempo do corpo e da natureza? Como podemos modular potência e habilidade com sobrevivência e prazer? Como podemos entrecruzar modos de gerir e criar arte com modos de gestão que a natureza faz de si para consigo

e para com todos? Como podemos reativar em nós a memória corporal de que somos inseparáveis da natureza, e mais, de que somos a natureza?

Para articular respostas temporárias possíveis, relaciono os saberes do cientista italiano Stefano Mancuso (2019) em *A revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*, obra na qual ele compartilha o modo colaborativo de funcionamento das plantas como um modelo para repensar o futuro com a luta indígena e ecofeminista. O modelo é pensado a partir do trabalho da antropóloga guarani Sandra Benites e da filósofa indiana Vandana Shiva com os pilares da cultura regenerativa, da ecologia profunda e do Modo Operativo AND (MO_AND). Esse método foi criado pela artista e antropóloga brasileira Fernanda Eugênio, que investiga políticas de convivência tendo atualmente a inseparabilidade entre seres humanos e natureza como uma das principais matérias de pesquisa do Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência (AND Lab)³, coletivo de pesquisa que coordeno e sou pesquisadora integrante há quase 10 anos.

SLMA – Sou Soraya, Liana, Mariana ou Ana? Atualmente repouso em Teresina, uma terra quente, árida com forte movimento de artistas independentes. Eu crio com a alegria, com noções de comunidade e aposto na força de se misturar a partir do corpo. Estas palavras são para mim mais do que unidades significativas. Lido com elas como unidades de sentir que a prática e a operação de improvisar revolvem e colocam para agir, fazendo nascer danças que ataçam o sentir. A dança é uma criadora de situações e digo isso pensando na nossa condição como quatro mulheres artistas, improvisadoras e pesquisadoras, que se movem de cantos diferentes do Brasil a partir de seus cultivos, articulações, atuações e vontades para fazer uma escrita. Se vamos dançar para escrever ou escrever para dançar, pouco importa.

Com-por com palavras e com estas mulheres me acende para insistir numa “prática de artista” que decompõe o utilitarismo dos contatos e deixa a gente desperta para não estar a serviço da escrita, mas com apetite para se manter nela. Acontece que nessa maneira de se relacionar, precisamos estar lado a lado com as palavras, com as memórias, sentindo a presença uma da outra. Seja num momento previamente combinado para estamos juntas, seja por um documento online aberto para escrevermos ao mesmo tempo, seja sozinha lembrando de Mariana, Ana e Lica, seja numa ligação espontânea por chamada de vídeo para viver o acontecimento entre: divagar, conversar e escrever, simultaneamente.

Mulheres artistas escrevendo, acionam o que no campo da arte? Da história? Para quais pessoas lerem? De que forma a escrita é também

³ O AND Lab é uma plataforma de pesquisa praticada que se dedica ao desdobramento contínuo, à transmissão e partilha e à aplicação do Modo Operativo AND (MO_AND), uma metodologia para a investigação experiencial da relação e da reciprocidade, de cunho ético-estético e somático-político, criada pela antropóloga e artista brasileira Fernanda Eugênio. Acessar mais informações pelo site: www.and-lab.org

processo criativo? Mulheres artistas improvisadoras, escritoras, as que mexem com palavras e sentidos, letradas.



Mulheres criando

Fonte: Elaboração própria.

S – Escrever no instante com quem pode, como dá. Na força da ação. Operações para juntar, escaneando os detalhes e fruindo as condições sendo quem somos, acionando a potência que é deixar viver.

ALSM – Nessa hora o leitor deve estar pensando: isso tudo é um jogo ou é um texto? Não seria um texto-jogo, bem próximo do que fazemos quando compomos em tempo real? Escrevemos movimentos, sem volta, chamando a plateia para se divertir, problematizar, desconfiar, flertar com o acontecimento. Não seria essa escrita uma dança, o próprio ato improvisacional? Pensando bem, a improvisação é um combinado: nós combinamos que estamos juntas nessa história, para o que der e vier! Eu tenho que acreditar em você, vocês têm que acreditar em mim, nós precisamos imaginar conjuntamente para essa magia ser cultivada enquanto realidade. É quase uma utopia, só que real. Mas não uma utopia delirante. Isso existe?

SLMA – Improvisar a partir da dança é a operação que nos conecta aqui também. Friccionando modos de vida que geram mais vida. É o emparelhamento entre o que temos agora com o que somos na presença da outra. Com isso, a ação de improvisar a partir da dança faz proveito das paisagens provisórias que estes encontros nos invocam. Improvisar é a própria maneira de escrever em estado de mistura, própria “ação, discussão, danças, palavras, corporeidades, assunto, letra”. Quando estamos despertas jamais somos alheias às questões coletivas e urgentes do mundo.

Improvisar como quem continua a estudar. Estudar é igual a cultivar, pois sustenta uma presença que interessa e desperta interesse. Cultivar é como uma força de revolver e que faz nascer. Estar para nascer! No mundo, tudo nasce. E tudo que nasce comunica, então improvisar é uma maneira de comunicar, em que a coisa e a feitura são inseparáveis. Com-por contatos por meio de maneiras variadas de agir para quem sabe, arejar danças que possam nascer, com tudo que está e existe. Dessa maneira, não há momento mais importante. Estamos movidas pelo desejo na direção de uma mistura coletiva, que começa no instante em que nos lançamos e que nos mobiliza a amanhar infinitamente. Como se pudéssemos esticar ou botar ar no tempo e dilatar as situações. Nós apenas valorizamos as camadas mais íntimas de saberes que circulam numa dança quando colocamos despertas as coleções de fatores sem grau de importância: os seres, as coisas, as pessoas, as artes, lugares, as corporeidades, os saberes, os bichos, as produções, as pedras, os tempos, os vácuos, as imaginações, as vontades, as culturas etc., modulando as relações e posições.

É viver o sim com outra vida em nossas carnes. Com-por muito mais para misturar, apostando no que é desvelado, esfolado, o avesso daquilo que

jamais se conforma em estar pronto. Invocar associações para que a presença de outras vidas passe a sustentar tempos, mesmo que provisórios, importando menos quem dança e quem é dançada. O que tem de vivo naquilo que está produzido? De-compor a noção de dançar como entrega, como entendimento que faz das pessoas, das coisas, dos lugares e das relações um receptor. Permitir a mobilização dos modos de cultivar é uma maneira de invocar o apetite pelo que nos faz sentir sem precisar fazer ver. Improvisar é uma força de agir. Talvez seja a coragem que devemos atualmente no mundo. Seria necessário recolocar a coragem no protagonismo da vida?

Improvisar pode fazer nascer danças variadas? Que chãos para que danças? Como romper noções de lugares de apresentar, produzir, processar e de experimentar saberes? De que maneira improvisar com a dança pode ser uma ação de nutrir relação e vida entre fatores, coisas, lugares, corporeidades, referências e diferenças?

Pouco importa quando é arte e quando é vida

Mari entrou e, logo depois, Ana também. Mulheres artistas improvisadoras documentam com palavras, com dança, com interesse: um chão = página = nuvem = rede = traçado. Nós estamos aqui escrevendo e dançando. Já disse isso, pouco importa! Já é outro dia e enquanto escrevo, Mariana nos marca em um post de Instagram que traz uma frase do Emicida: “o improvisado é a nossa capacidade de conversar com a vida”. Sincronias.

Quem está aqui? Às vezes coincidimos no momento da escrita e nem sabemos. Há avatares sinalizando as mudanças.

LAMS – A provocação trazida por Soraya sobre “valorizar as camadas mais íntimas de saberes que circulam numa dança” também me toca como artista e improvisadora. Tenho me perguntado que saberes são eleitos como importantes numa dança. Esse entendimento de que existem muitas camadas de saberes acontecendo em materialidades que não são percebidas como seres dançantes (pedras, tempos, coisas etc.) nos provoca a de-compor nosso entendimento do que é dança e o que pode dançar. Assim como a discussão que Mariana traz sobre a inseparabilidade do humano e da natureza – que nos convida a de-compor a ideia de que o homem pode extrair e extinguir os recursos da terra, elegendo o que e quem pode ou não viver –, Soraya nos lembra que precisamos modular as relações e as posições. Seja na dança ou na vida, os saberes e existências precisam ser reposicionados numa perspectiva de coexistência. Os sonhos

com suas narrativas improváveis, repletas de relações e materialidades imprevisíveis, nos cutucam para uma prática de coexistência. Me parece um possível canal que nos ensina a conviver.

A prática de conviver tem cultivado os territórios coletivos de improvisação os quais habito ou já atravessei. O viver-com nos coloca em relação mais íntima com quem dançamos, proporcionando tempo para escuta e posição, ações imprescindíveis para uma relação entre diferentes. Tenho me perguntado como podemos acionar a intimidade, junto de uma ação de cuidado mútuo, em nossas relações de danças?

MASL – Sobre corpos das mulheres, corpos da terra... é necessário ressaltar a importância da desconstrução da terra idílica, que é um construto colonial. O contato com a terra traz outro tipo de atenção e de presença. Ela também tem seus paradoxos e suas violências. Não é uma relação de docilidade, de descanso, de usufruto dos seres humanos. A ligação muito direta entre a terra e o corpo da mulher herdada pelos movimentos indígenas e ecofeministas são vitais neste debate. Para estes movimentos, a luta ambiental não está descolada da luta feminista: se o corpo da mulher está sendo maltratado, violado, vulnerável e sem cuidado, a terra também está. A terra e a mulher geram vida. As mulheres geram cuidado. Para cuidar da terra é necessário cuidar do corpo da mulher.

Na relação desta perspectiva com a dança, podemos ir entendendo, então, que corpo, terra e território são indissociáveis. O território é onde o corpo se encontra a terra. Ao mesmo tempo, o território nos constitui e é feito por nós. Como diz Sandra Benites : “TEKO (é o corpo-território) é o modo de ser, de estar no mundo, é um processo constante. Ele se molda o tempo todo”. E ela me desafiou com perguntas: “Que corpo-território você leva para o sistema? Quem está com você no enfrentamento? Como podemos entrar e sair desses espaços?”

ALSM – Como os nossos vínculos dizem parte do que nós somos, mas não dizem sobre nós como um todo? Todos esses vínculos não estão separados. Todas somos comunidade, universidade, escola, instituição etc. Artistas que compõem diversos espaços e as políticas que neles estão embutidas. As negociações que se dão entre o que desejamos cultivar e o que nossos espaços de trabalho delineiam, nas tensões sociais, são questões a serem revolvidas diariamente. Como revirar as camadas do solo, invertê-las, bagunçá-las, para aumentar os níveis de oxigenação e mover? Este é um desafio, especialmente de quem se aproxima da dança por meio da improvisação.

Qual o lugar do trabalho na sua vida? Como podemos criar sistemas de trabalho mais condizentes com o tempo do corpo, da natureza? Como

podemos entrecruzar modos de gerir e criar arte com os modos de gestão que a natureza faz de si para consigo e para com todos? Sobre potência, habilidade e onde isso tem relação com sobrevivência e prazer, Domenico de Masi (2012), em seu livro *O ócio criativo*, nos convida para uma reflexão sobre a idolatria do trabalho. Lógica criada como modelo no Ocidente, o autor aborda a importância do ócio na vida do ser humano para que emerjam os processos criativos. Ele incita a discussão sobre a necessidade de distribuímos nosso tempo entre trabalho, estudo e lazer.

Embora ele não trate o ócio criativo como tempo livre, creio que seja relevante trazer essa questão à tona. Pensando na dança enquanto profissão, é muito comum os espaços-tempos entre trabalho e tempo livre serem confundidos. Mas se estamos permanentemente ocupados, onde cabe o ato criativo? A palavra ocupação, de etimologia latina *occupat* o (-nis), significa invadir, apoderar-se. Se o trabalho se apodera dos espaços-tempos, quanto sobra para criar? Mas e se o próprio ofício é a criação? Como se dão os tempos de respiro, divagação e (por que não?) de repouso? A célebre frase “escolha um trabalho de que gostes e não terás que trabalhar nem um dia na tua vida”, atribuída a Confúcio, faz eco com essa provocação. Convidamos esta frase a se aproximar de um ponto de interrogação.

Qual o tempo para a criação? Qual o tempo para a compostagem? Qual o tempo para o adubo fazer efeito nas plantas? Qual o tempo para florescer? Qual o tempo para cada gesto, para cada ação? Se pouco importa quando é arte e quando é vida, o que estou produzindo na relação com meu ofício/arte e, portanto, na relação com a minha vida?

É tácito que os modos de operação criativa e os sistemas/hábitos/comportamentos cotidianos são muito específicos para cada pessoa. No entanto, parece que há um tempo estendido para o qual a criação convoca: o tempo dos sonhos, que na mitologia dos povos aborígenes australianos, por exemplo, é exatamente o tempo da criação. Qual o tempo para sonhar, plantar o sonho e deixá-lo florescer? Para Kaká Werá:

Tem dois problemas gravíssimos que a sociedade contemporânea realiza: a dificuldade de ter sono e a dificuldade de respeitar a natureza. Os dois são problemas gravíssimos, pois geram doenças e distorções terríveis.

Mas, com relação ao sono, este é o estado que nos permite revitalizar o nosso organismo, a casa do nosso espírito. E se essa casa não é revitalizada, ela adocece. É basicamente por isso. Através do sono, você renova suas energias físicas, suas células, suas energias psíquicas. E você ganha uma quantidade de energia que favorece, por exemplo, o ganho de imunidade. As pessoas se desenvolvem no sono. (JECUPÉ, 2020, p. 5)

A quarta fase do sono (REM) que dá vazão aos sonhos. É no estágio de descanso profundo que se sonha. É preciso descansar para sonhar, para permitir que o mundo se apresente a partir de outras perspectivas, para deixar a vida eclodir sinais sobre os fluxos possíveis, para deixar a criatividade inundar nossos pensamentos. Assim como não mover é importante para o movimento, o tempo do ócio é relevante para o trabalho e vice-versa, em ambos os casos.

A improvisação nos ensina sobre agir, desistir, resistir, sustentar, finalizar e, sobretudo, ensina sobre a efemeridade do tempo. Tudo tem um tempo de existência, uma duração e um fim. Mesmo processos contínuos de pesquisas (que exigem prolongação) atravessam ciclos, momentos, fluxos e pausas. Assim como a compostagem, que é feita de modo natural, a improvisação e a criação exigem a maturação de tempos diversos. Esses tempos dependem da complexidade, da sofisticação do processo e das interferências que podem contar com diversas instabilidades.

SLMA – Tempo. Descansar. Improvisar. O que a gente tem é o/um tempo? Então, o que fazemos com a duração ao improvisar pode ser uma dança? Dançar pode ser uma ação de descansar? A gente cria com o tempo. Devaneia enchendo de sonhos as nossas danças, desmanchando as certezas. Quando a gente começa e termina uma dança, é criação? Criar está mais junto do improvisar? Criação é mais junto da ideia de obra, da entrega, do que mostrar? Quando, quanto e onde os nossos processos de trabalhos, vidas, produções, descanso, pesquisas, caos, estudos, criações e sonhos aparecem libertas? A improvisação aqui é uma prática de feminilidade. É? Pode ser atitude? Que beleza seria encontrar tempo na própria vida.

Que descanso! Como é bom sentir o tempo de Mari, Ana e Lica. Tempos de trabalho, de presença, de chegar, de encontrar e de sair que também são de interesse, vontade e emoção. Tempo de presença sem precisar aparecer. Sou mais mulher artista improvisadora com estas mulheres, isso é sonho. Tenho sentido em conversas com outros artistas a precisão em suas falas quando dizem que, para dançar, precisam de tanta coisa. Tem quem precise mesmo. Eu quero tempo com mais alguém, como algo que esteja na vida.

Tempo é uma energia? Uma energia que faz tudo existir, independente do tanto que vai durar. Ela reposiciona as coisas, nos transforma criando a ida = volta = revolta = reviravolta, continuamente. Desconfio de tudo que escrevo, não citei nenhuma outra autora além de nós, tenho procurado ao dançar, sentir. E o que apresento aqui é história de uma mulher artista que improvisa com a escrita, a dança, a vida e com outras mulheres artistas.

Escrevo porque não estou só. A companhia é da nossa natureza. Me sinto à vontade misturada, invadida, deslizando e tocando os pensamentos delas. Improvisar é trabalho.

Sonho... caos... radicalidade... envolvimento... provisoriedade... prática... duração... criação... dança... amor... satisfação... fricção... conforto...

O que pode ser/ter tempo, para bell hooks?

Penso com frequência e profundamente sobre mulheres e trabalho, sobre o que significa ter o luxo do tempo — tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo é espaço para contemplação e devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa. Trabalho, para artistas mulheres, nunca é o momento em que escrevemos ou nos dedicamos a outras artes, como pintura, fotografia, colagem ou técnicas mistas. No sentido mais amplo, é o tempo que se passa contemplando e preparando. O espaço solitário às vezes é um lugar onde sonhos e visões entram, às vezes é um lugar onde nada acontece. No entanto, é tão necessário para o trabalho ativo quanto a água é necessária para que algo cresça. Essa imobilidade, essa quietude, necessária para o cultivo contínuo de qualquer devoção a uma prática artística — para o trabalho de alguém —, continua sendo algo que as mulheres (independentemente de raça, classe, nacionalidade etc.) lutam para encontrar na própria vida. Nossa necessidade desse espaço sem interrupções, sem perturbações, com frequência é muito mais ameaçadora para aqueles que nos observam entrando nele do que o momento de produção concreta (para a escritora, quando coloca as palavras no papel; para a pintora, quando pega o material na mão). Ainda temos de criar uma cultura tão completamente transformada pela prática feminista que seria senso comum que o cultivo do brilhantismo ou a criação de um corpo sustentável de trabalho exigem tais horas sem perturbação. Nesse mundo, faria todo o sentido para as mulheres que se dedicam à prática artística reivindicar esse espaço que é de direito delas.

Fotocópia de um trecho do texto *Artistas mulheres: o processo criativo*, de Bell Hooks.

Fonte: Hooks (2019, p. 236-237).

ALSM – Pronto, agora vem a citação! Ou uma indicação dela? Insisto: cadê a ABNT, senhora?

SLMA – A imagem é uma fotocópia. É um trecho do texto de bell hooks (*Artistas mulheres: o processo criativo*), páginas 236 e 237, presente no livro: *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*, pelo MASP, 2019.

Soraya pergunta: “Lica, como é que sonhar, como ação, cria e move mundos de dança?”

LAMS – O que estou supondo é que: se o sonhar é uma criação de mundo que acontece enquanto estamos dormindo, venho investigando o sonhar como estado de ativação do dançar com o mundo. Como? Tenho proposto práticas que acionam memórias e imaginários de sonhos que as pessoas já tiveram. Vou guiando uma maneira do sonhador ir percorrendo paisagens, lugares que visitaram em sonhos. Reencontrando pessoas, animais, plantas e seres que apareceram em sonho. Relembrando sensações, emoções e movimentos desses sonhos.

Junto com a ativação de repertório sonhado vou propondo que as pessoas improvisem ações, gestos ou estados que possam ir transformando o sonho e assim configurar uma dança. Ou seja, a partir da improvisação compor com o repertório dos sonhos e editar esse sonho de outra maneira, em direção a uma dança que se deseja que exista. E para mim cada dança apresenta uma ética, uma feitura, uma proposta de organização de escolhas, que configuram um mundo. Assim, penso que mover com os sonhos podem gerar danças-mundos-inventados.

ALSM – Como produzir o onírico em um(a) corpo(a) que já não sonha nem acordado?

LAMS – Segundo a sonhadora Florinda Donner, “a cultura é produto de um processo altamente coercitivo, longo, cooperativo, altamente seletivo” (DONNER, 2009, p. 326) e atua diretamente na existência das mulheres. Donner também diz que “esse processo culmina num acordo que nos serve de escudo para outras possibilidades”. (DONNER, 2009, p. 236) Por isso a importância do sonhar, para se abrir a outras possibilidades.

MASL – Sonhar é como fazer uma colagem na qual vamos recortando, sobrepondo e com-pondo mundos. Em uma colagem, todos os corpos e danças são possíveis, as imagináveis e as inimagináveis.

Sobre a importância de (des)hierarquizar as múltiplas camadas sensíveis que compõem o nosso corpo e o nosso fazer. Que sonhar seja sim da ordem do que é possível, do que existe, e não daquilo que não é concreto ou inexistente e inatingível. O sonho como aquele que desfaz a dicotomia entre o tangível e o intangível. Também é interessante experimentar como desativar o nosso controle diante do acontecimento. Não temos o controle sobre o que iremos sonhar.

LAMS – Assim como não temos controle sobre o que sonharemos, também não temos controle sobre uma dança de improvisação coletiva.

Ela emerge. É acontecimento. Assim como essa escrita. Mas dizer que não existe controle não significa dizer que a dança de improviso coletiva, ou o sonhar, são aleatórios. Existe um estado de atenção, escuta e abertura que precisa ser cultivado para que esses acontecimentos criem sentido, que se conectem com a vida.

ALSM – Mas como estamos entendendo a aleatoriedade? Um sistema aleatório é não determinístico, ou seja, mesmo tendo conhecimento das condições iniciais de um evento, não há condição de prever o comportamento futuro, pois não existe um padrão de comportamento. Aleatório não significa mal-ajambrado, a esmo.

MASL – Para todo acontecimento que emerge em um dado momento, existe um processo anterior, uma construção no tempo. Para cada sonho, dança, projeto de vida, trabalho, referência, planta, etc., emergirem e se fazerem, há um cultivo prévio que muitas vezes nem nos damos conta. Muitas vezes, só nos damos conta do vivido depois que o viver está feito. Tamanha é a fixação na produtividade dos tempos contemporâneos, perdemos a noção da feitura.

LAMS – Para improvisar uma dança coletiva (ou uma escrita coletiva), por exemplo, precisamos cultivar o encontro das pessoas que estão nessa criação. Perceber uma à outra, escutar seus territórios, seus estados e seus modos de enunciar o mundo. Se propor a mover juntas, num jogo de ação e decisão junto com cada movimento que acontece. Sinto que esse é um caminho de feitura, tessitura coletiva para uma dança que ainda não existe, não se conhece.

MASL – Uma dança que ainda não existe, que não se conhece. Uma dança improvisada! Fazer nascer o que ainda não existe em um modo-junto/ ajuntado na duração do tempo, no desapego, na impermanência e no improvisar. Isso também é sonhar. Isso também é cultivar. Ao lançar uma semente, nunca temos a certeza se e como ela vai germinar. A natureza também está sempre improvisando.

Inevitavelmente o caos se apresenta

ALSM – No ato de cultivar, como na improvisação, pergunto-me sobre as dinâmicas de caos e de estrutura. Convivendo com o universo acadêmico, percebo-me muito entremeada por um contexto em que as metodologias, no geral, estão muito relacionadas à ideia de estruturação no sentido da roteirização e do cumprimento desse roteiro dentro de um

espaço-tempo. Nesse contexto, como é subverter e abordar uma aula calçada na improvisação? Uma aula que observe os elementos que se instauram, os integrantes que estão de fato presentes e as relações possíveis dentro da realidade apresentada, para, então, uma proposta de trabalho ser lançada? Há mais ou menos uma estrutura em uma proposição como esta? Uma prática como essa não é uma metodologia em si? O que há de caos e de ordenação em processos como esse? Se o plano é organizado no ato, isso deixa de ser um planejamento? Abrir-se para as perspectivas do acaso não nos torna menos comprometidos ou rigorosos com o trabalho, mas claramente modifica as estratégias de atuação e, portanto, as percepções.

Como aponta Fayga Ostrower:

As pessoas estão receptivas; receptivas, a partir de algo que já existe nelas em forma potencial e que encontra no acaso como que uma oportunidade concreta de se manifestar. Por mais surpreendentes que sejam os acasos, eles nunca surgem de modo arbitrário e sim dentro de um padrão de ordenações, em que as expectativas latentes da pessoa e os termos de seu engajamento interior representam um elo vital na cadeia de causa-efeito. (OSTROWER, 2023, p. 25)

MASL – Ana trouxe, em nossa videochamada, a questão do caos e do acaso. Questões estas que se relacionam com a incerteza e impermanência que compõem a vida. Seria o caos também uma estrutura? Talvez a estrutura do desconhecido? Ou o caos se delineia pela completa desestrutura? Embora o caos seja necessário, ainda há uma resistência a ele, como se fosse possível evitá-lo. O caos como habitar o não-saber. O caos como modo de ativar a feitura da vida de modo mais tridimensional. O caos como ferramenta para desorganizar estruturas e reorganizar outras lógicas.

As pessoas mudaram, mas as instituições e as estruturas não. Como estabelecer limites e contornos para lidar com estas instâncias?

LAMS – O caos é entendido no senso comum como algo que não tem estrutura. Entretanto compreendo que o caos é um sistema de organização das coisas que ainda não conhecemos ou não temos referência anterior, que não apresenta uma estrutura prévia. É algo que emerge justamente em momentos de crise, de alta instabilidade de conexões. E que só é possível entender a sua materialidade de organização e lógica com o tempo. Esse processo se assemelha aos modos de criação de uma dança coletiva improvisada. Pois não existe um modelo anterior a ser executado, e sim uma insistência nas presenças juntas para perceber a organização que acontece durante um novo encontro.

ALSM – Na dança, o caos também pode ser um certo cansaço da repetição ou da reprodução de estruturas pré-existentes? Confesso que enxergo uma pitada de coragem nele. Um certo desejo de lançar-se de outros modos no universo. De olhar para todo acúmulo que se tem, para as peças do jogo de um modo distinto, para que se reorganizem em outros formatos. Às vezes é como uma casa bagunçada, que esconde pequenas histórias em cada canto. É preciso olhar a bagunça para reorganizar, entender o que fica, o que se despede, o que estava “esquecido” e pode ser renovado e o que não faz mais sentido.

No entanto, é preciso considerar que o caos, para a ciência de dados, é um sistema determinístico, com padrão. Se conhecermos o estágio inicial, somos capazes de prever os estados futuros. A grande questão é que se houver imperfeições neste início, haverá uma propagação de erros e, esta sim, é imprevisível. Quiçá nos leve a olhar para as próprias ruínas, encará-las, para reparar ou para deixar ruir. Deixar ruir também tem sua importância. Dali se pode recomeçar ou começar algo novo.

Enquanto estamos escrevendo, Soraya nos escreve pelo WhatsApp para dizer que está com suspeita de covid e, portanto, toda desorganizada. Liana responde que o momento está caótico e que estamos, inclusive, escrevendo sobre o caos. Atualmente me pergunto: quem não está desorganizado? Nunca podemos generalizar, mas é fato que há um ambiente desestruturado que nos cerca. Como dar as mãos a este caos para dançar? Por vezes me pergunto se a improvisação convive mais frequentemente com esse estado, uma vez que minha maior preparação para a cena é estar preparada para que tudo ocorra ou que nada ocorra. Como diria a música A natureza das coisas, de Flavio José com composição de Accioly Neto “Se avexe não. Amanhã pode acontecer tudo, inclusive nada”.

Frequentamos o espaço de estudo do corpo em improvisação para criarmos vocabulários, instrumentais e dinâmicas que deem suporte para a criação de cenas em tempo real. Mas estas cenas também acolhem as intempéries do tempo-espaço e isso também pode significar o acolhimento daquilo que não ocorre, assumindo a responsabilidade sobre isso.

MASL – O caos como cansaço da repetição sem diferença. Ailton Krenak (2019) diz que é chegado o momento de rever as estruturas. Deixar ruir o que precisa ruir e sustentar o que precisa ser sustentado. Encontrar o que de fato precisa ser sustentado é que me parece o grande desafio. Como perceber o que precisa ser reabilitado para o manuseio?

Escrevo enquanto ouço bell hooks (2019) lida por Soraya

Sonhar com o ócio
Preciso de longas horas esticada
Incrível tarefa de me demorar
Devanear. (HOOKS, 2019, p. 236)

MASL – Devaneio é trabalho!

É interessante esse momento em que estou percebendo quais são as minhas bandeiras. Tenho bandeiras que eu nunca imaginei que precisaria empunhar. Nunca imaginei que seriam necessárias. A militância pelo descanso é uma delas. Parece que as pessoas competem para saber quem está mais cansada.

ALSM – Só parece? – Lembro-me de Byung-Chul Han (2019), em seu livro *A sociedade do cansaço*. Não só agora. Lembro-me todos os dias. A cada vez que me sinto cansada, entristecida ou que escuto alguém que se sente assim (basicamente todo mundo ao meu redor). O autor discute sobre a nova sociedade do desempenho, reativa, cuja afirmação de si se dá pela negação do outro. Em um contexto de vida que lhe acena que tudo é possível, o sujeito tende a uma autodestruição, ao imaginar-se impotente frente a tanta positividade. Han nos lembra como temos perdido a capacidade contemplativa na medida em que nos portamos de forma histérica e ansiosa.

MASL – Tempo para trabalhar sem perturbações. Tempo para trabalhar sem ser INTERROMPIDA! Sem ser INTERROMPIDA!

Os modos hegemônicos de trabalho atuais são baseados em uma sequência de fragmentações e interrupções que levam à exaustão física e mental. Não é à toa serem as mulheres que não suportam mais estes lugares. É esperado que os homens sejam os que mais conseguem permanecer nestes ambientes.

Imobilidade e quietude necessárias para o cultivo contínuo de uma prática artística. Lutamos para encontrar isso na própria vida. Criação de um corpo sustentável de trabalho. Reivindicar tempo sem interrupção. O tempo-ser da coisa que eu estou fazendo. É um espaço de direito nosso. De mulheres.

Conclusões (será?)

ALSM – Será que é aqui que encerramos esse texto? Ou seria um texto que dança continuamente? Um texto para perguntar a nós mesmas e a quem quiser nos acompanhar:

Como é que sonhar, como ação, que cria e move mundos de dança?

Como cultivar um uso inteligente do tempo?

Como mapear a aleatoriedade e o caos para revisar esses conceitos como processos metodológicos?

Como encontrarmos um chão comum para aterrar nossos devaneios na concretização da ação, em comunidade?

Improvisar é a nossa chave para experimentar respostas, cair no vazio, apreciar, desconcertar, voltar ao prumo, desviar, frescar e, acima de tudo, abrir espaço para rir de nós mesmas em um certo encanto de quem descobre algo novo a cada torcer.

[Agora vou dormir. É no interior, ao som das cigarras, 2h41min da manhã, que consigo encontrar meu tempo sem interrupção. Fui sonhar acordada, agora não chego ao sono REM. Já encerro este texto precisando rever o ser notívago que me habita, vagueando madrugadas afora.]

Referências

- BASBAUM, R. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Azougue, 2000.
- BENITES, S. Avivamentos Poéticos no Aqui e Agora, do Grupo Agora: Modos de Ser em Dança. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA, 3., 2021, Salvador. Seminário [...] Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2021.
- COMPOSTAGEM. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. São Francisco, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Compostagem>. Acesso em: 21 nov. 2022.
- DE MASI, D. O ócio criativo. Tradução: Lea Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- DOONER, F. Sonhos lúcidos: uma iniciação ao mundo dos feiticeiros. Tradução: Luiza Machado da Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2009.
- EUGENIO, F. Caixa-livro AND. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.
- HAN, B.-C. Sociedade do cansaço. Tradução: Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2019.
- HAMILTON, J. Space Issue. 16 a 20 de Março de 2015. Bruxelas, 2015. Disponível em: <https://www.julyenhamilton.com/>. Acesso em: 14 dez. 2022.
- HOOKS, B. Artistas mulheres: o processo criativo. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (org.). Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2, p. 236.

JECUPÉ, K. W. A sociedade não está conseguindo dormir quanto mais sonhar. Entrevistadora: Anna Ortega. *Jornal da Universidade do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, p. 1-10, 12 nov. 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/kaka-wera-jecupe-a-sociedade-nao-esta-conseguindo-dormir-quanto-mais-sonhar/>. Acesso em: 17 jan. 2022.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANCUSO, S. *A revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu, 2019.

OSTROWER, F. *Universos da arte*. Campinas: Unicamp, 2013.

SETENTA, J. *O fazer dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.

SHIVA, V.; SHIVA, K. *Oneness vs The 1%: Shattering Illusions, Seeding Freedom*. London: Chelsea Green, 2020.

SHIVA, V.; MIES, M. *Ecofeminismo*. Tradução: Carolina Caires Coelho. Belo Horizonte: Luas, 2020.

SABER-IMPROVISAÇÃO: saber sentido e cognição inventiva

Resumo

Este artigo apresenta a noção de saber-improvisação a partir do conceito de saber sentido em Hissa e Ribeiro (2017) e definindo-o como instância de cognição inventiva, conforme Kastrup (1997). A metodologia é formada por revisão bibliográfica e pelo estudo crítico-interpretativo de entrevistas concedidas pelas artistas da dança Dudude (2020) e Margô Assis (2020) e pelo artista Tuca Pinheiro (2020). Destaco como elementos que configuram o saber-improvisação o desenvolvimento de: 1. combinados assumidos na atuação cênica com a improvisação em roteiros e na criação da dança; 2. dramaturgias e treinamentos singulares compartilhados com comunidades de dança; 3. investigações pautadas em como agir em copresença, bem como em exercício de relativização de expectativas no instante de composição da dança.

Palavras-chave: Saber-improvisação, Invenção, Problematização, Cognição.

Verônica Teodora Pimenta

Professora de Dança do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Roraima (UFRR), Doutora em Artes e Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Estácio de Sá, Licenciada em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra/Portugal. Email: veronicateodorapimenta@gmail.com.

IMPROVISATION-KNOWLEDGE: sensed knowledge and inventive cognition

Abstract

This article features a notion of improvisation-knowledge taken from the concept of sensed knowledge proposed by Hissa and Ribeiro (2017) and defines it as an instance of inventive cognition, according to Kastrup (1997). The methodology comprises the bibliographic review and the critical and interpretive study of interviews given by dance artists Dudude (2020), Margô Assis (2020), and Tuca Pinheiro (2020). As elements that shape improvisation-knowledge, I point out the development of: 1. conscious deals in the scenic performance with improvisation in scripts and dance creation; 2. playwrighting and singular trainings shared with dance communities; 3. investigations based on how to co-act, as well as exercises in relativizing expectations in the instant of the dance composition.

Keywords: Improvisation-knowledge, Invention, Problematization, Cognition.

Introdução

Saber e sabor são duas palavras que, na origem latina, têm o mesmo sentido, conforme Cipro Neto (2001). Assim, o que sabemos tem um gosto para nós, pois está impregnado em nossas maneiras de inventar o mundo e de produzir nossas existências. Proponho, para nos encontrarmos com a noção de saber-improvisação, conhecer previamente sabores experienciados por alguns artistas nas suas contínuas práticas de improvisação. Apresentarei a noção de saber-improvisação, a partir de saberes cultivados em trajetórias individuais, mas compartilhados no seio de comunidades de dança. Ao longo deste artigo, destacarei alguns elementos que configuram o saber-improvisação, entrelaçando aspectos teóricos com os depoimentos de três artistas da dança contemporânea: Dudude, Margô Assis e Tuca Pinheiro.¹

Dudude é o nome artístico de Maria de Lourdes Arruda Tavares Herrmann, nascida em 1959, em Muriaé (MG). Durante meio século de carreira, ela desenvolveu larga experiência de atuação em teatros e em espaços alternativos. Ela é capaz de nos chamar a atenção, especialmente, para qualidades complexas de um trabalho com a improvisação enquanto compõe ao vivo. Seu “[...] campo de interesse está na improvisação em conversa com a *performance*. Campos híbridos”. (DUDUDE, 2019, p. 63) A trajetória de Dudude inclui o trabalho como dançarina, professora de dança, preparadora corporal, coreógrafa e diretora artística. Para ela, o agir no instante necessário à improvisação consiste numa deliberação a partir de estados do próprio corpo, a qual difere da obediência. (Informação verbal)²

Ainda com Dudude (Informação verbal)³, associo a improvisação a treinamentos cultivados, que identifico como treinamentos singulares, porque se justificam no histórico de investigação da própria artista, nas suas práticas e discursos pessoais. E, porque não são estandardizados, treinamentos singulares podem ser caracterizados como contínuos exercícios do que essa improvisadora chama de *atreuimento* no exercício de tentativas:

Atreuimento, se deixar ser visto pelo espaço. Então é um outro viés de pensamento, você está vendo? É bem avesso a uma educação ordinária, você entendeu? Improvisação não tem certo nem errado, tem tentativa [...]. Nós estamos medindo aonde que a imagem chega. Se ela toca o espaço, está maravilhoso! Mas tem hora que você se perde. Por quê? Porque a vaidade te cega. O egoísmo te cega. E isso tem a ver com a vida que você tem. Os seus discursos em vida precisam estar afinados com os seus discursos como artista. (Informação verbal)⁴

1 As artistas e o artista foram entrevistados durante pesquisa que resultou na tese “Didática da Invenção na Improvisação em Dança Contemporânea”, defendida junto ao PPG-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG em setembro de 2021, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro.

2 Relato concedido por Dudude, 2020.

3 Relato concedido por Dudude, 2020.

4 Relato concedido por Dudude, 2020.

Treinamentos singulares de improvisação, embora sejam fundamentados nas trajetórias pessoais das improvisadoras e improvisadores, não se confundem com expressões egoicas: eles se orientam pelas tentativas de *se deixar ser visto* em relação de mão dupla, o que presume também o ato de ver. Ainda com Dudude, podemos dizer que esses modos são dirigidos à busca de frescores. Também se pode reconhecer tal cultivo nos compartilhamentos com o público e com o ambiente. Essa relação com o outro, com espaço e com os próprios materiais somáticos e/ou dançantes dá-se fora das armadilhas da rotina:

Compõe, descompõe, recompõe, descompõe, recompõe, significa, des-significa, ressignifica. E vamos tentando. E outra coisa: o improvisador precisa ser curioso. E ele precisa sempre saber que é a primeira vez. Quando você cai na sua rotina, você fala: *Coisa horrorosa, foi um desastre!* E quando você cai num buraco em improvisação? Você cai em vários buracos. Você fez uma coisa tão horrorosa, que aí você fala assim: *Deixa eu compartilhar o meu buraco com o meu público. Ou comigo mesmo, com a parede, tudo é gente. Daqui a pouco algo vai fazer você sair desse buraco.* (Informação verbal)⁵

5 Relato concedido por Dudude, 2020.

Margô Assis é o nome artístico de Margaret de Assis Arantes, artista nascida em 1962, em Capitólio (MG). No início da carreira, na década de 1980, ela cultivou treinamentos com as técnicas de balé clássico, dança moderna e *jazz dance*. Desde os anos 2000, dedica-se ao trabalho como dançarina-criadora em dança contemporânea. Margô Assis atua ainda como professora de dança, diretora artística e *performer*. Ela também é graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). A artista associa sua improvisação ao exercício de relativizar expectativas acerca da composição da dança. (Informação verbal)⁶ Tais expectativas, interpreto, não são apenas as da própria artista, mas também das parceiras e parceiros de trabalho, bem como do público. Podemos relacionar tal perspectiva de improvisação aos frescores de Dudude, de modo que as investigações improvisadas sejam identificadas com a busca de deliberar sabendo agir em copresença.

6 Relato concedido por Margô Assis, 2020.

Ainda com Margô Assis, podemos relacionar a improvisação à potência das saudáveis transformações nas trajetórias de artistas da dança. Para ela, as mudanças em sua carreira foram frutificações de uma curiosidade que a estimulou a habitar novas fronteiras. Sua poética foi se transformando a partir do desejo de diversificar maneiras de mover. E a improvisação foi fundamental nesse processo, por meio do qual o seu ofício de dançarina passou,

gradualmente, a incluir mais que a noção de bailarina intérprete de obras previamente coreografadas. (Informação verbal)⁷ Margô Assis afirma, acerca da improvisação no processo de criação do espetáculo *Experimento 1* (2000)⁸, realizado conjuntamente com a artista Luciana Gontijo:

E aí a gente foi criando uma forma de improvisar, obviamente que dentro dessas estruturas que a gente *ia criando e ia problematizando* mais ainda à medida que as coisas iam aparecendo e a gente ia escolhendo que que a gente queria [...] A improvisação me interessa enquanto processo criativo. (Informação verbal, grifo nosso)⁹

Nessa fala de Margô Assis subjaz uma visão crítica quanto aos entendimentos de erro e acerto na criação em dança. Assim como Dudude, ela valoriza o exercício de tentativas marcadas por atos de escolha. A partir dessas duas artistas, passamos a compreender que não há um jeito certo ou errado de construir o saber-improvisação e de cultivá-lo. Também podemos inferir que o saber-improvisação ora aparece atrelado a um exercício de problematização do próprio fazer artístico e das suas possibilidades inventivas.

Tuca Pinheiro é o nome artístico de Heitor Pinheiro, nascido em 1960 em Patos de Minas (MG). Sua trajetória formativa compreendeu o treinamento em balé clássico e dança moderna. Atualmente, seu trabalho autoral situa-se no terreno da dança contemporânea. Tuca Pinheiro também é professor, improvisador, coreógrafo e diretor de obras solo, bem como de companhias. Ele se interessa por possibilidades de associar a improvisação ao desenvolvimento de dramaturgias. As movimentações do povo na rua são grandes inspirações para esse artista. Ele acredita que a observação atenta do cotidiano pode ser um ponto de partida para se propor, discutir ideias e mobilizar o processo de composição da dança. Tuca Pinheiro (informação verbal)¹⁰ ainda considera que sua improvisação em dança é uma discussão da própria vida, dado o seu potencial de provocar relações cooperativas entre artistas da dança.

Também com Tuca Pinheiro, temos a improvisação como um exercício de problematização associado à curiosidade de mover, bem como à necessidade de se criar danças e de se deixar contaminar por outrem:

7 Relato concedido por Margô Assis, 2020.

8 Espetáculo desenvolvido por Luciana Gontijo e Margô Assis, em coprodução com o Fórum Internacional de Dança (2000). O registro em vídeo da obra está disponível em: <https://vimeo.com/318613188>. Acesso em: 11 fev. 2022.

9 Relato concedido por Margô Assis, 2020.

10 Relato concedido por Tuca Pinheiro, 2020.

Quando eu propus o *Primeira Pessoa do Plural*¹¹, [o objetivo] era pensar como o coletivo contamina o indivíduo e o indivíduo contamina o coletivo. Ele foi todo feito dentro de sala de aula, dentro do próprio estúdio. Mas [...] essas contaminações em aulas aconteciam [...]. Eu não gosto de fórmulas. Fórmulas para mim não funcionam. Elas podem funcionar dentro do campo do entretenimento, onde você sabe que você vai acertar. A Rosa Hércules¹² falava isso muito para mim: “as artes [...] não pertencem ao campo da exatidão. Elas são erráticas, elas são falíveis”. E isso é lindo. E acho que é um dos poucos lugares, hoje, no mundo que a gente ainda pode errar. E isso é maravilhoso. (Informação verbal)¹³

Ainda conforme Tuca Pinheiro, a abordagem da improvisação em suas aulas e processos de direção de espetáculos abarca a valorização de histórias de vida e de acervos pessoais:

E uma coisa que eu sempre pensei e eu gosto de trabalhar é que os corpos são diferentes. Então, eu não posso exigir de um outro que ele proceda da mesma forma que eu. Eu acho que todos os arquivos dele vêm de espaços históricos, geográficos, sociais, políticos, artísticos, que são diferentes [...]. Então, esses arquivos têm que ser respeitados. E para mim, o que é um processo de criação coletivo é justamente isso. Às vezes, podem-se criar embates que são fantásticos. (Informação verbal)¹⁴

Nos depoimentos de Margô Assis, Dudude e Tuca Pinheiro, o saber-improvisação se caracteriza conforme suas poéticas e histórias pessoais. Logo, esse saber se configura no mesmo tempo das trajetórias artísticas dos depoentes. Seu tempo é aquele em que vão se formando acervos e, assim, criando-se e transformando-se em possibilidades inventivas. E todas as escolas de dança pelas quais passam improvisadoras e improvisadores, assim como suas relações de vida, tornam-se parte de suas improvisações. (Informação verbal)¹⁵ Além de ter faces múltiplas, o saber-improvisação se define num cultivo contínuo que comunica um sentido da palavra aperfeiçoamento que não se prende à produção de peças e espetáculos e/ou de aulas. Tal aperfeiçoamento corresponde ao aprimoramento artístico que também diz respeito às possibilidades de invenção de existências.

11 Espetáculo da Cia de Dança do Palácio das Artes, produzido em 2015 e no qual Tuca Pinheiro atuou como coreógrafo e diretor, juntamente com Jorge Garcia. O processo coletivo de criação está registrado no documentário *Memórias do Primeira Pessoa do Plural* (2021).

12 Dramaturgista, professora universitária e pesquisadora em dança. Mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

13 Relato concedido por Tuca Pinheiro, 2020.

14 Relato concedido por Tuca Pinheiro, 2020.

15 Relato concedido por Dudude, 2020.

Saber-improvisação como saber sentido

Coloquemos em diálogo os depoimentos de Margô Assis, Dudude e Tuca Pinheiro por meio do entendimento de saber-improvisação como saber sentido. Explicam Hissa e Ribeiro (2017) que os saberes não se prendem ao objetivo de serem validados conforme a racionalidade científica. No entanto, saberes sentidos envolvem tanto as emoções e sentimentos como o exercício da razão. A compreensão de saber sentido compreende fazeres, experiências, discursos, sensibilidades e narrativas acerca de si:

O saber é feito de *sentir, pensar, experimentar, repensar e, sobretudo, caminhar para a permanente transformação do que se faz*; mas, principalmente, feito do desejo de se transformar, expondo-se sempre ao risco de se transformar: esse deslocamento – a emoção – de que ninguém vive o pensamento que é compreendido, nas mais variadas circunstâncias, como pensamento racional. (HISSA; RIBEIRO, 2017, p. 94, grifo nosso)

Pimenta (2021) identifica o saber-improvisação como saber sentido construído por artistas de dança com base em suas trajetórias, mas sempre refletindo-se no espelho das comunidades em que atuam. É desse modo que improvisadoras e improvisadores sabem a improvisação conforme as dinâmicas e medidas de suas histórias pessoais. A partir dos depoimentos acima, o caráter pessoal do saber-improvisação distingue-se da atuação ensimesmada. O saber-improvisação pode ser encontrado, por exemplo, em combinados orientadores da composição ao vivo e nos roteiros de criação de espetáculos. Os esforços implícitos em tais empreendimentos poéticos são objetos de reconhecimento das comunidades de dança e nem sempre são julgados conforme expectativas de resultados.

Portanto, cultivar o saber-improvisação pede conexão com uma constante de multiplicidades. O cultivo desses treinamentos distingue-se da dinâmica da reproduzibilidade. Adotados como princípios organizativos, os combinados de improvisação são motes para se pensar e repensar os muitos modos de saber sentido e experimentando a dança. Esse processo inclui também a contínua transformação da experiência de ser improvisadora ou improvisador.

Por isso, podemos dizer que o saber-improvisação não é um dado, mas frutificação contínua. Uma das possibilidades para cultivá-lo é encarar o presente como um meio de viver riscos. Podemos ainda compreender o saber-improvisação como o que evidencia a dança em pura construção, o que sempre está a mover-se rumo a novas possibilidades inventivas, de modo que comportar multiplicidades corrobore o fato de o saber-improvisação emergir na habitação de fronteiras.

(PIMENTA, 2021, p. 125)

A improvisação é um dos meios pelos quais elementos já sabidos e estabilizados nas danças potencialmente abrem-se para contínuas reconfigurações. É na aceitação da copresença como investigação de possibilidades compositivas que o saber-improvisação também se caracteriza como ato de escolha: seja no sentido expandido de uma vida dedicada à improvisação ou no da escolha que se faz como gesto compositivo no instante. Portanto, o saber-improvisação também pode ser reconhecido como multiplicidade marcada pela complexa dinâmica entre atualização e transformação poética. O compor aqui e agora da dança envolve atos inventivos que se direcionam também para a totalidade da vida. De modo que a composição da dança improvisada seja um exercício calcado em desejos e vontades genuínas (Informação verbal)¹⁶ e, portanto, em necessidades inventivas.

16 Relato concedido por Dudude, 2020.

Saber-improvisação como cognição inventiva

A presente compreensão de saber sentido implica pensar também uma forma de cognição que não se vincule estritamente à noção de razão ou, pelo menos, a pense em conexão com o *pathos* (HISSA; RIBEIRO, 2017). Desse modo, somos convidados a rediscutir o enquadramento disciplinar do saber e a refletir sobre como se tem produzido a hegemonia da razão, traduzida na exclusão de outras possibilidades (HISSA, 2007). É nesse contexto que proponho pensar o saber-improvisação em relação ao campo da cognição. Por fim, a palavra *cognição*, mesmo quando escrita individualmente, presume instâncias *afetivo-cognitivas*, já que a atividade cognitiva também diz respeito à mobilização de afetos e de aspectos sensíveis.

Assim, outro aspecto envolvido no cultivo do saber-improvisação é a experimentação artística, visando descobrir como extrapolar o desejo de simplesmente expressar o ego. Tal dança é constituída como problematização ativa, pois está aberta a divergir de si mesma. Dessa forma, cultivar o saber-improvisação pode estar relacionado com aquilo que Kastrup (2015)

destaca como a flexibilidade própria de uma relação não servil com o mundo. Significa-se de tal maneira, o saber-improvisação também como ato de cognição inventiva. (PIMENTA, 2021) Por isso ele é um saber experimental e associado à investigação contínua.

O saber-improvisação, pensado como cognição inventiva, é dado na perspectiva não funcionalista da qual a invenção também é parte. Por sua vez, esse traço da cognição envolve fazeres e narrativas em primeira pessoa, escutas sensíveis de si mesmo, do outro e do ambiente. Segundo Ribeiro (2015, p. 167), a cognição na improvisação pode estar relacionada a uma não funcionalidade porque o conhecimento construído em experiências estéticas não possui compromisso com aplicabilidades, nem com a mera resolução de problemas do mundo. Outro fato que configura o saber-improvisação é possibilitar que instâncias afetivo-cognitivas estejam, continuamente, atreladas à invenção de problemas.

Modelos problemáticos de pensamento, conforme Deleuze e Guattari (2012) consistem numa perspectiva de cognição não recognitiva. Consequentemente, referem-se a muitas possibilidades de produção da existência. Em problematizações ativas e abertas a divergências, o protagonista não é o indivíduo, mas o próprio ato da invenção. É exatamente quando compreendido como cultivo de atos problematizadores que o saber-improvisação presume o desenvolvimento de treinamentos. E considerar o treinamento como pressuposto inventivo implica dizer que a invenção é uma capacidade comum a todos (KASTRUP, 1997). Assim, o cultivo do saber-improvisação abrange uma compreensão alargada de cognição que compreende também a invenção.

A cognição inventiva mostra-se, ainda, na criação de problemas, cujos resultados sejam imprevisíveis e abranjam funcionamentos divergentes quanto aos processos recognitivos. Por meio desses últimos, a atividade cognitiva se desvincula da noção de progresso e se associa ao devir (KASTRUP, 1997). Em tal perspectiva, a invenção também corresponde à definição de composição com restos arqueológicos de Kastrup (1997), diversa da invenção *ex-nihilo* – que significa invenção a partir do nada –, pois envolve durações poéticas, demanda tempos expandidos para brotar e para frutificar. São durações que dizem respeito aos tempos de vida das improvisadoras e improvisadores, tempos durante os quais eles e elas se inventam também como pessoas.

Considerações finais

Neste artigo, foi apresentada a noção de saber-improvisação a partir de contribuições artísticas diversificadas, mas todas identificadas como práticas de improvisação. Para Dudude, a improvisação é composição em diálogo com a arte da *performance*. Para Tuca Pinheiro, essa arte é um meio de investigação de dramaturgias e de facilitar a criação da dança em processos nos quais ele atue como professor ou como diretor artístico. Já para Margô Assis, a improvisação interessa como processo criativo no qual possam ser experimentadas possibilidades diversas de mover. Portanto, um fato a ser considerado, no contexto da dança contemporânea, é que o saber-improvisação não se apresenta em feições absolutas.

Os saberes construídos e cultivados por improvisadoras e improvisadores correspondem aos seus afetos, contextos e parcerias que interferem diretamente na invenção de suas poéticas. Do mesmo modo, o saber-improvisação se faz em processo e pede a abertura para constantes transformações. Ele envolve estabilizações, brechas e suspensões, tanto das certezas como das incertezas. Assim como as continuidades, as rupturas e estrias também são relevantes. O saber-improvisação se caracteriza, ainda, como multiplicidade de modos de sentir, pensar, experimentar e repensar a contínua transformação da própria dança e da experiência de ser artista. Assim, também fazem parte dele as divergências associadas às transformações poéticas e à habitação de fronteiras.

Cultivando o saber-improvisação, dançarinas e dançarinos aceitam lidar com processos de movência em seus domínios afetivo-cognitivos. Por ora, esse entendimento da cognição inventiva é associado ao modo como artistas lidam com problemas na construção de suas danças. Escrevendo de outra maneira: cultivando o saber-improvisação, artistas têm possibilidades múltiplas de mergulhar em um mundo de problematização acerca das inevitáveis mudanças nas suas danças e nos modos de produção das suas existências.

Referências

- Cipro neto, P. Saber e sabor. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 fev. 2001. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1502200104.htm>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.

DUDUDE. *Ela sentou na cadeira*. Belo Horizonte: Quixote, 2019.

HISSA, C. E. V.; RIBEIRO, M. M. Saber sentido. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 6, n. 2, p. 90-109, 2017.

HISSA, C. E. V. Fronteiras entre ciência e saberes locais: arquitetura do pensamento utópico. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE GEOCRÍTICA, 9., 2007, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. 1997. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

kastrup, V. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. In: KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 91-110.

Memórias do primeira pessoa do plural. Direção geral: Luciana Salles. Belo Horizonte: Companhia de Dança do Palácio das Artes, 2021. 1 vídeo (62 min). Publicado pelo canal Palácio das Artes – Fundação Clóvis Salgado. Disponível em: <https://youtu.be/OB-gMRLJNgw>. Acesso em: 2 fev. 2022.

PIMENTA, V. T. *Didática da invenção na improvisação em dança contemporânea*. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

IMPROVISANDO EM REDE: experiências de composição em tempo real na pandemia

Resumo

Compartilhamos, neste artigo, reflexões sobre o campo da improvisação em dança e da composição em tempo real dialogando com autores que estudam essas temáticas. Apresentamos, em seguida, alguns procedimentos de jogo adotados nas investigações sobre improvisação desenvolvidas no ano de 2020, durante o período de isolamento social imposto pela pandemia mundial de covid-19; assim como as considerações decorrentes dessas experiências. Os jogos de improvisação foram realizados em dois tipos de ambientes virtuais: em aplicativos de mensagem instantânea e em plataformas de videoconferência.

Palavras-chave: Dança, Improvisação, Composição em tempo real, Procedimentos de Jogo.

IMPROVISING IN NETWORK: real-time composition experiences in the pandemic

Abstract

We share, in this article, reflections on the field of improvisation in dance and real-time composition in dialogue with authors who study these themes. Then, we present some game procedures adopted in the investigations about improvisation developed in the year 2020, during the period of social isolation imposed by the COVID-19 world pandemic; as well as the considerations arising from these experiences. The improvisation games were performed in two types of virtual environments: instant messaging applications and videoconferencing platforms

Keywords: Dance; Politics; Power; Identity; Ideology.

Considerações iniciais

O estudo sobre a improvisação em dança na cena é o principal tema de trabalho do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID), grupo de pesquisa vinculado ao Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), formado por graduandos, mestrandos e professores de diferentes cursos superiores da UFU, além de pessoas da comunidade

Jarbas Siqueira Ramos

Professor pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutor em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Coordenador do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID). E-mail: jarbasramos@ufu.br

Mariane Araujo Vieira

Professora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutoranda em Artes da Cena na UNICAMP; Mestre em Artes Cênicas pela UFU; Graduada em Dança pela UFU. E-mail: marianedanca@gmail.com

Patrícia Chavarelli V. da Silva

Professora pela UFU. Doutoranda em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED) pela UFU; mestre em Artes pela Universidad Internacional Tres Fronteras, no Paraguay; graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Membro do NEID. E-mail: patychavarelli@yahoo.com.br

Jessica Lana de Gois

Professora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutoranda em Artes da Cena na UNICAMP; Mestre em Artes Cênicas pela UFU; Graduada em Dança pela UFU. E-mail: marianedanca@gmail.com

externa à universidade. Esse coletivo iniciou suas atividades no ano de 2017 e realiza encontros práticos e teóricos que visam o aprofundamento e experimentação sobre a improvisação em dança. O grupo também acolhe um núcleo artístico nomeado Substantivo Coletivo, que desenvolve investigações no campo da improvisação pesquisando maneiras de compor em tempo real por meio da organização de processos criativos.

No início de 2020, com a condição imposta pela pandemia de covid-19, organizamos os encontros do grupo para que fossem realizados em formato virtual. Diante da condição de telepresença, alguns questionamentos permearam o grupo: como dar prosseguimento às pesquisas de improvisação por meio de plataformas virtuais? que tipo de preparação corporal seria necessária para o trabalho de improvisadores/pesquisadores em isolamento? seria possível realizar processos de criação com a improvisação nesse formato de encontro? essas e outras questões permearam a nossa prática como improvisadores e serão apresentadas tanto em aspectos reflexivos como por meio de exemplos de experiência que vivenciamos.

Nos primeiros encontros online, no início de 2020, realizamos algumas discussões de textos sobre improvisação em dança e conversamos sobre possíveis maneiras de desenvolvermos investigações criativas em ambientes virtuais. Aos poucos, percebemos o desejo comum de retomar atividades práticas que possibilitassem “movências dançadas”, experiências de criação e composição, buscando relações entre o corpo e a tela dos computadores e celulares.

Os modos de fazer e conduzir se diferenciavam a cada encontro, sempre buscando encontrar estratégias de trabalho que fossem condizentes com os novos espaçotempos vivenciados naquele contexto. A sensação era de que estávamos começando o estudo sobre improvisação da estaca zero, pois parecia que vivenciávamos experimentações livres que não se assemelhavam às investigações de composição em tempo real estudadas até então. Esse fato, em si, não é um problema, mas o nosso interesse central de pesquisa é exatamente o de estudar a improvisação no contexto da composição que ocorre no ato da cena. Essa situação nos levou a perceber a necessidade de mergulharmos em uma pesquisa que considerasse as ferramentas específicas das tecnologias de vídeo, som e imagem como elementos para a improvisação sem deixar de perceber as possibilidades compositivas das relações e conexões entre os(as) improvisadores(as).

As relações entre a arte e os suportes tecnológicos das redes telemáticas vêm sendo problematizadas nos últimos anos. Renato Cohen (2004), em *Performance e telepresença – comunicação interativa nas redes*, aponta que

os meios digitais contemporâneos (web-internet) possibilitam relações de presença, mediação, espaço, tempo, presença e memória bem particulares. O autor pontua que ao navegar nos suportes hipermídia “os interatores contemporâneos recuperam a ideia de ‘tempo real’ em contraposição ao tempo simbólico do espetáculo” (COHEN, 2004, p. 157); pois estes dispositivos possibilitam outros tipos de agenciamentos e interatividade que desconstruem os modelos cênicos vigentes.

Nessa direção, devido ao contexto de reclusão demandado pela pandemia de covid-19 (ao longo do ano de 2020), buscamos rever as relações interativas e compositivas do grupo, investigando modos de vivenciarmos experimentações realizadas na interface entre a improvisação e as tecnologias. Criamos, então, alguns procedimentos de jogo que orientavam as improvisações, nos auxiliava a instalar um estado de presença e que nos levava a buscar uma conexão coletiva, dando suporte para a composição. Posteriormente, compartilharemos algumas reflexões sobre este contexto de estudo.

Composição e improvisação na cena

Entre os anos de 2017 e 2019, o grupo de pesquisa realizou encontros presenciais e semanais para estudos artísticos prático-teóricos, organizados em momentos de leituras e discussões de textos sobre improvisação em dança, suas interfaces com diferentes campos de conhecimento e práticas sobre composição em tempo real.¹ Os grupos e/ou artistas que têm estudado a improvisação como processo de criação que ocorre no instante da cena, nomeando seu trabalho de diferentes maneiras.

Vieira (2021) aponta em sua dissertação que, ao entrevistar alguns profissionais que trabalham com a improvisação em dança e perguntar como estes nomeiam suas práticas de pesquisa, estes lhes apresentaram termos diversos: Diogo Granato adota *Improviso cênico*; Líria Morais, *Composição situada*; Dudude Hermann, *Estruturas Ventiladas*. A autora cita ainda que Bárbara Silva adota a expressão *Composição improvisada*, Daniela Guimarães o termo *Dramaturgia em tempo presente* e Ana Mundim o termo *Composição em tempo real*. Vieira (2021) complementa que composição em tempo real é também um conceito que ficou conhecido no Brasil por meio do artista português João Fiadeiro, que desenvolveu um método de trabalho com a improvisação que não necessariamente acontece em cena, mas que se tornou uma ferramenta prática-teórica para trabalhar processos de decisão em composição utilizada por pessoas de diferentes áreas.

1 Algumas reflexões sobre o termo composição em tempo real serão discutidas ao longo deste texto. No artigo “Composição em tempo real processos investigativos e criativos na dança contemporânea” (RAMOS; SILVA; VIEIRA, 2019) discutimos um pouco mais sobre o assunto.

O NEID/Substantivo Coletivo utiliza em seu trabalho o termo composição em tempo real. A escolha por esse termo se dá por entender que a improvisação organiza uma composição dentro de um âmbito estético/artístico, para além de uma improvisação livre, e que esta apresenta uma dramaturgia criada ao mesmo tempo em que é realizada diante de um público.

Nos encontros de estudo, durante as experimentações online percebemos que a adoção desse termo não era condizente com os experimentos que estávamos realizando. Essa constatação nos fez repensar os modos e dispositivos compositivos antes utilizados e buscarmos outros que fossem adequados ao ambiente virtual. Assim, como forma de atravessar esse percurso de descobertas sobre a ideia de composição, propomos nesse texto uma primeira pista que surgiu ao longo das experimentações, que é a busca por *relações* durante a improvisação. Seriam as relações entre corpos uma possível base comum para a composição? poderia ser a relação entre corpo e ambiente uma possível entrada/saída para uma dramaturgia do acaso? seria a relação entre o corpo e o inesperado uma possível abertura ao acontecimento?²

Assim, pensar em relações como campo e meio de composição tem sido algo desafiador e instigante no processo de pesquisa do grupo. No período de pesquisa que nos propomos a compartilhar nesse texto (ano de 2020) foi mais intrigante ainda, pois passamos a lidar com as materialidades, presenças, sonoridades, textualidades e percepções decorrentes de relações estabelecidas em ambientes híbridos que congregavam experiências anteriores e a situação de confinamento vivenciada por cada um. Habitamos nossos lares e as casas dos colegas ao mesmo tempo, estávamos em nossa sala, quarto ou cozinha e “dentro” do computador ou celular. Nesse contexto, nossa corporeidade³ se desdobrava em diversas dimensões e apresentava complexidades a serem observadas e investigadas.

Além dos desdobramentos dos modos de ser e estar naquele ambiente de pesquisa, também precisávamos nos atentar para os procedimentos de composição a serem vivenciados. Quando pensamos sobre as relações entre improvisadores e ambiente, consideramos que desse desejo de interconexão surjam processos compositivos com dramaturgias que se “instalam” no instante da criação cênica. Portanto, o ato de improvisar é meio e fim para gerar movimentos, presenças, expressividades, ações coreográficas, relações e conflitos, textos e contextos.

Podemos citar algumas acepções dramáticas de improvisadores contemporâneos que investigam modos de criação e composição nas artes da cena, tais como os Viewpoints, de Bogart e Landau; o *Contact improvisation*, criado por Steve Paxton e parceiros; o Jogo Coreográfico, de Lígia

2 Entendemos a definição de acontecimento em consonância com as reflexões de Jussara Xavier (2012). Para ela, “o acontecimento está em suas relações” e, “como acontecimento, não se exclui seus corpos possíveis, mas se exalta relações de coexistência e interdependência entre seus elementos” (XAVIER, 2012, p. 32-33). pouco mais sobre o assunto.

3 A palavra corporeidade, no contexto estudado pelo grupo, implica considerar o corpo para além dos aspectos fisiológicos e anatômicos, dando importância às diversas camadas do ser, sendo alguma delas as dimensões sensoriais, imaginárias e simbólicas. Consideramos que a sensibilização dos sentidos colabora para uma (auto) percepção do corpo no ambiente que influenciam na criação e escolhas estéticas na dança. Assim, pensar a corporeidade é considerar a busca do corpo sensível em ação investigativa para a cena.

Tourinho; a Zona do Improviso, de Marina Elias; o Campo de Visão, de Marcelo Lazzaratto; os Movíveis, do Grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço/Conectivo Nozes, coordenado por Ana Carolina Mundim; as investigações, do NEID/Substantivo Coletivo, entre tantos outros.

Esses improvisadores investigam modos e meios de vivenciarem processos criativos nos quais a composição se dá no instante da cena. Elias e Tourinho (2011), ao refletirem sobre as possíveis dramaturgias da improvisação, apontam que neste tipo de pesquisa cênica a composição dramática é inscrita no espaço tempo pelas presenças das corporeidades atuantes e torna-se a própria obra. Segundo as autoras, esse tipo de criação faz reverberar fluxos criativos que jamais se repetirão. Em suas palavras:

Dramaturgias inscritas pela pluralidade das corporeidades improvisadoras, que se propõem não a improvisar para gerar dramaturgias do corpo, do texto, do espaço ou da encenação, mas que se lançam ao exercício de improvisar dramaturgias como uma finalidade em si: um fluxo dramático improvisacional como linguagem cênica. (ELIAS; TOURINHO, 2011, p. 6)

Essas autoras afirmam que na contemporaneidade as dramaturgias passam a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, sustentando-se no corpo e no espaço, no indivíduo em contexto. Assim, entendemos que a dramaturgia da improvisação se dá por uma trama de acontecimentos que emerge do imbricamento do corpo na cena e da materialidade de um contexto específico. É, que isso significa dizer que essa “dramaturgia sempre será processual, não dada a priori, construída em cocriação e correlacionada com os elementos da cena, envolvendo improvisadora, público, material cênico, espaço arquitetônico e assim por diante” (VIEIRA, 2021, p. 132).

Em consonância com essas afirmações, podemos apontar que, nas pesquisas desenvolvidas pelo NEID nos encontros presenciais dos primeiros anos do grupo, essas particularidades foram vivenciadas de maneira coesa a esse pensamento; entretanto, no contexto de investigação de 2020, precisamos rever procedimentos e modos de criação. Precisamos diversificar e dilatar o tempo-espaço de composição tanto no que diz respeito ao ambiente de nossas residências e/ou nossos bairros e/ou nossas telas (celular e computador), assim como ao instante de criação que poderia ocorrer no dia e horário estipulado para o encontro do grupo como pelo dia ou semana seguinte (conforme relatamos no tópico posterior).

A mudança de contexto demandou que encontrássemos novos modos de compor, assim, adotamos como o primeiro ambiente virtual para realizar as experimentações/improvisações no WhatsApp. A escolha por esse aplicativo se deu porque era de fácil uso para os participantes, pois permitia o envio de mensagens (de texto, documentos, imagens, áudios e vídeos), chamadas de voz e vídeo (tanto individuais como em grupos) e acessos por celulares e computadores. Em um segundo momento, nos dedicamos aos jogos de improvisação em situação de telepresença, por meio de videoconferência. Apresentamos a seguir reflexões sobre os aspectos compositivos vivenciados nesses dois ambientes.

Improvisando em/na rede

Ao iniciarmos uma proposta de pesquisa criativa procuramos investigar elementos norteadores que nos auxiliem no processo de levantamento de material criativo e de verticalização das ações de composição. Dessa maneira, vamos elencando estruturas/estímulos que viabilizem composições pautadas na improvisação em dança.⁴ Segundo Harispe (2014), a escolha por adotar estruturas/estímulos para a realização de improvisações se dá no sentido de encontrar elementos (poéticos, visuais, espaciais, sonoros, entre outros) que possam sistematizar múltiplas possibilidades de criação na improvisação. Essas estruturas/estímulos escolhidas previamente ao processo criativo improvisacional norteiam o jogo para a criação de uma dramaturgia singular no trabalho. É nesse sentido que Harispe diz:

Longe de constituir um estorvo, a regra/consigna proporciona um limite às virtualidades ilimitadas (por elas passarem inadvertidas) e proporciona um dispositivo modular que marca pontuações temporais e espaciais, economiza energias individuais e sinergias coletivas simultaneamente disparadas, instala um marco onde remeter as ações. (HARISPE, 2014, p. 51)

Paulo Caldas (2010) também aponta a importância das restrições/regras como um princípio que define um *modus operandi* de um fazer composicional que “reconhece, depura, desvia, lança, lança sentidos e esforços que supõe camadas sucessivas de tratamento dramático”. (CALDAS, 2010, p. 13) O autor afirma que escolher regras dentro da improvisação é uma forma de lidar com o infinito e organizá-lo para lidar com um infinito

4 As experimentações e as regras estão disponíveis no link: <https://bitly.com/improvisandoemrede>. As experimentações e as regras são descritas no Anexo 1

“menor”, pois as escolhas continuam a ser inúmeras, uma vez que, por conta de uma restrição, uma regra aponta uma direção, mas a forma como se faz o caminho é infundável. Assim, os regramentos são modos de eleger elementos insistentes numa obra, tornando o jogo um primeiro esforço possível de composição e de estabelecimento de uma dimensão dramatúrgica.

Em consonância com as considerações dos autores citados, definimos regras para orientar a improvisação/composição no WhatsApp e nas improvisações em situação de telepresença. Nos jogos pelo WhatsApp, as regras⁵ permitiram identificar que as respostas compositivas por meio de imagens (fotografia e vídeo) prevaleciam em relação àquelas decorrentes de movimentos dançados (a postagem de uma imagem era uma ação mais rápida); percebemos ainda que a “elaboração” das respostas demandava certo tempo, o que gerava situações nas quais a “resposta produzida” não dialogava mais com a última imagem que estava publicada no espaço de jogo/composição.

Essas e outras percepções oriundas da experiência de jogo viabilizaram que buscássemos dilatar o tempo de composição para além do encontro telepresencial (o jogo ficaria aberto pelo tempo de até uma semana), contudo, depois de três semanas, percebemos que ao lidar com a ampliação temporal, não estávamos nos dedicando a essa atividade em meio a outras tarefas e perdíamos o fio da composição. Esse fato nos permite considerar que, durante a improvisação, as relações são estabelecidas entre corporeidades que se implicam em processos criativos que acontecem em um *agirpensar*, que mobilizam nossa atenção para a composição. Quando nos colocamos em situações nas quais o processo criativo deixa de ser o foco e outros fatores nos atravessam, como por exemplo um fato qualquer de nosso cotidiano, temos dificuldade de **voltar** à composição que estava em estado de pausa; interferindo negativamente no processo compositivo.

A esse respeito, podemos pensar sobre o que José Gil (2004) aponta ao falar sobre uma atmosfera que é criada quando duas ou mais pessoas se dispõem a improvisar. O autor afirma que os sujeitos que improvisam criam um estado de conexão que gera um campo de forças e constrói uma atmosfera permeada de densidades, texturas e viscosidades que se delineiam na criação da cena. Esse campo de forças foi vivenciado pelo grupo nas pesquisas presenciais; entretanto, não víamos essas conexões acontecerem nos jogos do WhatsApp, conseguimos vivenciá-las de maneira particular nas improvisações nas salas de videoconferência.

Nos interessamos por estudar processos criativos cujas composição se dê por relações interativas entre os improvisadores e entre esses e o meio, assim nos jogos do WhatsApp iniciamos experimentos que envolviam

5 As regras adotadas estão descritas no link: <https://bitly.com/improvisandoemrede>. As regras adotadas são descritas no Anexo 1

trabalho em duplas e em trios (considerando que a relação de composição em grupos menores promoveria uma aproximação/relação maior entre os improvisadores) e reelaboramos as regras.⁶ Percebemos, com essas adequações, que as experimentações em dupla, no formato de vídeos curtos, eram interessantes no que tange à composição e que davam a impressão de havermos encontrado um caminho de pesquisa e criação mais denso e coerente. O jogo em parceria com um colega nos permitia perceber uma trajetória de composição, uma dramaturgia que era organizada a partir da observação da movimentação do colega e das escolhas poéticas por ele adotadas, tornando-se um estímulo potente de criação.⁷

Ao compartilharmos os vídeos com o coletivo era gerada uma série de novas questões relativas ao nosso interesse com a improvisação no ambiente virtual, pois exploramos aspectos da cena que envolviam a escolha do posicionamento da câmera, o tipo de luz que incidia sobre a imagem, o(s) modo(s) de utilizar e compartilhar os sons (do ambiente ou mecânico) no dispositivo virtual e a possibilidade de brincar com os recursos da câmera (filtro, edições como corte de imagem, entre outros).

Depois das experimentações com o WhatsApp, surgiu o interesse em dançarmos juntos na presença simultânea dos jogadores em plataformas virtuais, na sincronidade da telepresença. Entendendo que esse era um aspecto fundamental em nossos estudos de improvisação, estabelecemos novas regras para serem adotadas nas experimentações com presenças síncronas, nas plataformas de videoconferência.⁸ Nesses jogos, definimos que as pessoas deveriam compor levando em consideração um estímulo previamente oferecido ao grupo (imagem ou texto), estabelecemos ainda que: 1. poderíamos limitar o número máximo e mínimo de pessoas que participariam da improvisação, sendo que os demais deveriam permanecer na função de espectadores; 2. as pessoas poderiam sair ou entrar na cena quantas vezes quisesse, contanto que respeitassem o limite de participantes estabelecidos; 3. haveria um tempo limite para a realização do jogo (15 minutos, 20 minutos etc.).

A utilização da plataforma de videoconferência nos trouxe a possibilidade de buscar relações com as demais pessoas em tempo real, pois os jogos se davam de forma síncrona, o que nos levou à adoção de um estado de atenção e relação diferenciado tanto no que diz respeito às movimentações realizadas quanto à composição da imagem apresentada na tela.

Nesse formato de trabalho, percebemos que a percepção visual se tornou um elemento fundamental para a pesquisa, seja porque ampliava as nossas possibilidades de uso dos diferentes quadrantes da plataforma

6 Ver Figura 3 acessando o link: <https://bityli.com/improvisandoemrede>.

7 Os vídeos elaborados nessas experimentações geraram materiais que serviram para ampliar o debate sobre o processo de pesquisa do grupo e que, posteriormente, foi editado e compilado em formato de **videodanças** publicados no Encontro de Improvisação em Dança do Cerrado. Esses vídeos podem ser acessados pelo canal do Youtube do Substantivo Coletivo, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC_asPQW8GWWgo_eluimehvsA. no Anexo 1

8 Nos estudos de composição por meio de videoconferência, testamos diferentes plataformas visando identificar seus mecanismos/recursos para a realização das experimentações. Dentre as plataformas que tivemos acesso, optamos pela utilização do Zoom pelos seguintes fatores: era possível não visualizar quem estivesse com a câmera fechada, era possível escolher mostrar ou ocultar participantes (a função "ocultar participantes com a câmera desligada" nos permitia sair de cena ou voltar a ela).

(ainda que a percepção permanecesse em sua perspectiva bidimensional) ou mesmo porque apresentava limitações referentes ao uso do espaço (a câmera do computador ficava fixa, delimitando a área de atuação do improvisador) nos processos de composição.

No que diz respeito às relações estabelecidas entre improvisadores, o ambiente da videoconferência possibilitou que tivéssemos a sensação de que as improvisações aconteciam de maneira coletiva, mesmo que alguém permanecesse apenas como espectador (havia a possibilidade de sair e entrar no jogo, interferindo, complementando, criando oposições e justaposições, nos posicionando como público participativo, podendo interferir com sons e textos falados ou escritos no *chat*). Também sentíamos que a composição se dava em “tempo real” (mesmo com o *delay* do tempo virtual), pois havia a necessidade de uma atenção ao que estava sendo proposto, criando um estado de prontidão para agir, para estabelecer diálogos no jogo e/ou mesmo para sair.⁹

Foi possível ainda identificar alguns pontos que classificamos como negativos, já que nos dava a sensação de que não colaboraram com o processo de composição. Alguns desses pontos foram: 1. a necessidade de olhar para a tela para saber o que estava acontecendo, criando, em muitas ocasiões, um estado de desconexão com o jogo; 2. havia uma recorrência na utilização de movimentos das mãos e dos pés, pois parecia ser uma alternativa para evitar o contato direto com a câmera e poder melhor visualizar a tela e o jogo; 3. a dependência de ligar a câmera para participar do jogo, o que provocava o improvisador a ter isso como primeira ação e, em muitos casos, o movimento se instaurava apenas depois da abertura da própria câmera; 4. a dificuldade de mobilidade e de mudança de perspectiva para quem utilizava o computador para a captura da imagem, já que se tratava de um aparelho com menor mobilidade que o celular; 5. a impossibilidade, daqueles que utilizavam o celular, de visualizar várias pessoas ao mesmo tempo durante o jogo.¹⁰

Observamos, nos jogos por videoconferência, que o movimento não se colocava como o elemento central na composição, pois buscávamos explorar, conforme a disponibilidade e as provocações que surgiam nos jogos, o uso de diferentes tipos de materiais que davam base para a construção de dramaturgias na cena.¹¹

As diferentes vivências das improvisações realizadas na plataforma de videoconferência nos levaram a entender que é possível pensar em um processo de pesquisa criativa que explore relações entre a virtualidade e a realidade, entre a presença e a ausência, entre a fisicalidade e a telepresença, dentre outras. Assim, o trabalho do artista nesse contexto é também um trabalho

9 Ver Figura 4 acessando o link: <https://bityli.com/improvisandoemrede>.

10 Ver Figura 5 acessando o link: <https://bityli.com/improvisandoemrede>. Ver figura 5 disponível no Anexo 1.

11 Ver Figura 6 acessando o link: <https://bityli.com/improvisandoemrede>. Ver Figura 6 disponível no Anexo 1.

de reconhecimento das potencialidades técnicas e estéticas que a plataforma apresenta para que, a partir desse conhecimento, outras maneiras de composição (individuais ou coletivas) sejam elaboradas e vivenciadas na pesquisa.

Considerações finais

Buscamos aqui apresentar algumas reflexões sobre as pesquisas criativas vivenciadas pelo Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança (NEID), durante o ano de 2020, considerando a necessidade de readequação das atividades presenciais do grupo de pesquisa para os encontros remotos/virtuais em decorrência da pandemia de covid-19. Assim, foi nosso interesse apontar como foram desenvolvidas as práticas de improvisação utilizando aplicativo de mensagem instantânea e plataforma de videoconferência.

No desenvolvimento do nosso texto, buscamos apontar algumas perspectivas e reflexões do fazer improvisacional enquanto cena no contexto de pesquisa virtual. Apesar dos desafios com a distância física entre os integrantes impactando nos processos relacionais, com o manuseio de recursos cinemáticos presentes nos celulares e computadores, com o contexto de reclusão vivenciado por todos, os procedimentos e regras criados deram contornos fundamentais para que não perdêssemos o foco da pesquisa na criação e composição improvisada para a cena.

Analisando o contexto de pesquisa compositiva vivenciado em 2020, reconhecemos que pensar a composição está diretamente relacionado ao contexto em que o corpo se insere e que isso modifica completamente a dramaturgia do trabalho. Nesse sentido, o modo on-line provocou diferentes estados de relação entre os integrantes, o que por consequência, alterava o estado de presença, de relação e de composição.

Sinalizamos também alguns caminhos sobre como acessamos estados conectivos em nossas experimentações com improvisação e composição em ambientes virtuais (aplicativos e plataformas). Entendemos que as experiências de composição em plataformas virtuais nos possibilitaram novos olhares sobre nossos interesses de pesquisa sobre improvisação e composição em tempo real, especialmente no que se refere à percepção de imagem e a composição com as visualidades da cena. Nesse sentido, ainda que esse estudo tenha lidado com referenciais adotados, normalmente, por artistas e pesquisadores das artes visuais e do cinema, o desafio de pensar a improvisação em dança em ambientes virtuais nos fez entender as possibilidades da improvisação na relação com tecnologias digitais.

Por fim, acreditamos que essas experiências podem servir como referência para outras pessoas que desejam desenvolver trabalhos com a improvisação e a composição em tempo real na relação com ambientes virtuais. Aqui estão apenas os primeiros passos dessa pesquisa,¹² que já apontam como podemos pensar novas configurações de criação e desenvolvimento de trabalhos no campo da improvisação em dança.

¹² Para mais informações da pesquisa do NEID acesse o site disponível em: www.substantivo coletivo.com.br.

Referências

CALDAS, P. Notas sobre a restrição. In: BARDAWIL, A. (org.). *Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro*. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. p. 13-15.

COHEN, R. Performance e telepresença: comunicação interativa nas redes. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 156-166, 2004.

ELIAS, M; TOURINHO, L. L. Dramaturgias em improvisação: protocolos de criação nas artes da cena. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011.

GIL, J. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HARISPE, L. A. M. *A improvisação-dança nas coordenadas do composicional*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RAMOS, J. S.; SILVA, P. C. V.; VIEIRA, M. A. Composição em tempo real: processos investigativos e criativos na dança contemporânea. *Ouvirouver*, Uberlândia, v. 15, n. 2, p. 308-322, 2019.

VIEIRA, M. A. *Dramaturgia da Improvisação: reflexões de um fazer composicional*. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

XAVIER, J. J. *Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas*. 2012. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

RESENHA

TEMPORAL: encontros de improvisação e composição em tempo real

TEMPORAL: improvisation and real-time composition meetings

O Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real é um projeto de extensão envolvendo diferentes atores sociais e viabilizando uma relação transformadora entre universidade e sociedade. O projeto realiza um conjunto de ações relacionadas ao estudo e à prática da improvisação e da composição em tempo real como campos de saber, pesquisa e atuação artística. O Temporal tem caráter artístico e pedagógico e, atualmente, está vinculado aos cursos de Graduação – Bacharelado e Licenciatura – em Dança, do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Seu início se deu em 2012, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais. Em 2017, foi realizado, pela primeira vez, em Fortaleza, cidade que o acolhe desde sua sexta edição até os dias de hoje. Além de Uberlândia e Fortaleza, suas ações também já foram realizadas em Goiânia, Campinas e região do Cariri cearense.

O projeto chegou na capital cearense junto com sua idealizadora, a artista, docente e pesquisadora Ana Mundim, cuja inquietude, desejo pelos encontros e sede de dançar, criar e mover mundos impulsionaram o Temporal (2012). Atualmente Mundim é responsável pela coordenação geral, atuando também como professora dos cursos de Graduação em Dança da UFC. O movimento dessa artista-pesquisadora, no sentido de conhecer a cena da dança de Fortaleza e do Ceará, conduziu-a a dançar com diferentes corpos/espacos¹ dessa terra, embalando estudantes, professores e técnicos dos cursos de dança a também comporem esses encontros, ao participarem das ações do projeto.

Importante pontuar que o Temporal nasceu do desejo da troca de conhecimentos entre pesquisas produzidas dentro e fora da academia (universidade), de modo horizontal. Desse modo, uma das premissas é convidar pessoas que estão desenvolvendo pesquisas em diferentes comunidades e realidades para a realização de um intercâmbio entre os saberes, envolvendo o que está sendo produzido nos cursos de Graduação em Dança e, mais recentemente, na Pós-Graduação em Artes, ambos da UFC.

Cada edição do Temporal apresenta um tema que move a composição de sua programação ano a ano. “Dança e Cura”, bem como “Improvisação

Emyle Pompeu de Barros Dalto

Doutora em Arte pela Universidade de Brasília (UnB), mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), artista, docente e pesquisadora dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará. E-mail: emyledaltro@ufc.br

1 Escrevo corpo/espaco com essa barra inclinada entre os termos, para evidenciar corpo e espaco sendo constituídos mutuamente na relação.

como política de afeto” e “Difusão da produção artística e acadêmica em Dança no Ceará” são exemplos de temas respectivamente da VIII (2019), da IX (2020) e da X (2021) edição do evento. A programação é destinada ao público em geral, estudantes, pesquisadores e profissionais de dança, contando com residências e apresentações artísticas, oficinas, jam sessions, além de outras ações como exposição fotográfica e videográfica, rodas de conversa, lives, piqueniques culturais, mesas redondas etc. Artistas convidados(as) contribuem com a programação, a qual evidencia seu caráter de abertura às mais diversas iniciativas interessadas na improvisação em dança. Toda a programação é gratuita e aberta ao público, sendo que para a participação nas residências artísticas são necessárias inscrições prévias.

De acordo com Mundim, o projeto se faz:

em contornos temporários, se organiza, desorganiza, reorganiza, se forma, desforma a cada ano, buscando entender as intempéries do tempo, as mudanças contínuas, as necessidades socioeducativas que emergem dos campos relacionais. (MARCO TEMPORAL..., 2021)²

Um processo de reorganização ocorreu na IX edição do *Temporal*, no ano de 2020, quando foi realizado totalmente on-line, via Instagram e Youtube, em decorrência do isolamento social por conta da pandemia da covid-19. As edições anteriores do *Temporal* ocorreram em formato presencial. As diversas vivências oferecidas nessa edição on-line possibilitaram a produção do vídeo documentário *Documentário IX: Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real*, que foi exibido na solenidade de 10 anos do projeto, em 2021. Nele, a artista-pesquisadora convidada Ivana Delfino³ relata:

[...] o Temporal tem uma importância estética, uma importância política, uma importância poética de muita amplitude, porque é um local onde a gente que pesquisa encontra porto; as pessoas que querem experimentar, independente de estarem ou não diretamente ligadas à improvisação ou numa construção em arte, encontram porto; os estudantes, que estão se construindo para também lançaram ao mundo as suas formas de ver esse ambiente da arte, encontram porto; a comunidade em geral encontra porto. Então, é um território que acolhe com muita generosidade diferentes desejos, mas é um território que também discute, também constrói e que também tem um posicionamento e uma pulsação. (DOCUMENTÁRIO..., 2020)⁴

2 Trecho do relato de Ana Mundim na solenidade virtual de comemoração dos 10 anos do Projeto Temporal: Marco Temporal, 10 anos de encontros de improvisação e composição em tempo real. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPCGiPXjXHo>. Acesso em 19 jan. 2022.

3 Endereço para acessar o currículo de Ivana Delfino: <http://lattes.cnpq.br/2412206584327310>.

4 Trecho do relato de Ivana Delfino, 2020.

Nesses tempos em que as ações antirracistas se fortalecem e ganham amplitude global é importante pontuar o entendimento de Ivana Delfino sobre a proposta do Temporal. Essa artista realiza pesquisas sobre corpos e corpas e epistemologias afrorreferenciadas em processos de criação e educação em dança. Ela entende o Temporal como um território no qual se investigam diferentes óticas de improvisação e, nesse processo, há a afirmação de uma defesa e uma legitimação de saberes “que são escanteados, escamoteados, invisibilizados, principalmente nos espaços institucionais de construção de conhecimento.”⁵

5 Trecho do relato de Ivana Delfino, 2020.

Hoje, o projeto é dividido em três áreas de atuação: Temporal fomenta, Temporal convida e Temporal na rede. O Temporal fomenta viabiliza que estudantes dos cursos de Graduação em Dança e da Pós-Graduação em Artes da UFC compartilhem seus processos de investigação com públicos diversos, por meio de aulas e/ou experiências artísticas voltadas a pessoas da cidade, para além da comunidade universitária. Há relatos de estudantes que afirmam terem conhecido os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UFC ao participarem de ações do projeto e que, atualmente, são discentes dos referidos cursos. O Temporal convida produz intercâmbios com artistas profissionais nacionais e internacionais para aprofundamento de discussões acerca da improvisação e da composição em tempo real. O Temporal na rede mantém a produção de conteúdo no Instagram e Youtube, estimulando processos de improvisação, discutindo questões ligadas ao tema e promovendo interação entre os conhecimentos produzidos dentro e fora da universidade⁶.

6 Informação disponível em: <https://portalmud.com.br/mural/evento/x-temporal-encontros-de-improvisacao-e-composicao-em-tempo-real>. Acesso em: 28 jan. 2022.

Em 2021, a décima edição tornou-se comemorativa também dos 10 anos dos cursos de Graduação em Dança da UFC. Nessa ocasião, o projeto retomou os encontros presenciais, além da realização de atividades no formato remoto, as quais atingiram 1.609 acessos no Youtube e 29.435 acessos no Instagram. Nesse ano, o projeto teve como parceiros: a Bienal Internacional de Dança do Ceará; o Technologically Expanded Performance (TEPe) – projeto de diálogo e cooperação entre dois grupos de pesquisadores brasileiros e portugueses; e o Teatro José de Alencar (TJA). Além desses, contou com o apoio da rede CUCA – formada por um conjunto de três complexos multiculturais, esportivos e educacionais em Fortaleza, denominados Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte, mantidos pela prefeitura da cidade.

De acordo com Mundim⁷, o projeto foi contemplado apenas por um edital em uma de suas edições, na cidade de Uberlândia (MG). No mais, o que garante sua existência e realização anual são os apoiadores e

7 Relato concedido por Ana Mundim em dezembro de 2021.

investimentos pessoais de sua idealizadora. O Banco do Nordeste (BNB) e o Instituto Goethe também já apoiaram as realizações do Temporal, mas ainda é um desafio do projeto conseguir patrocínio, pois a falta dele só não levou à precarização de suas ações, por conta dos apoios e das parcerias com artistas que acreditam na potência do projeto. Outro desafio é a formação de uma equipe de trabalho que permaneça mais tempo engajada com o projeto, uma vez que estudantes se formam, trilhando outros percursos, de modo que a equipe está sempre se renovando, o que torna mais trabalhoso o processo de desenvolvimento do Temporal. O projeto pretende se tornar cada vez mais inclusivo, conseguindo condições para que pessoas com as mais diversas diferenças possam fruir as atividades oferecidas.

Entre os benefícios gerados pelo Temporal estão a promoção de ações artísticas e formativas mensais abertas ao público em geral, desde 2018⁸. Além disso, o projeto tem provido, ano após ano, a formação de pessoas em improvisação e dança, bem como a organização e publicização de uma grande quantidade de material para pesquisa em improvisação e composição em tempo real. A realização de intercâmbios entre improvisadores(as) tem possibilitado ações colaborativas em rede. Foi o que aconteceu com o Bando: grupo de estudos sobre improvisação em dança,⁹ que nasceu no ano de 2020, a partir das lives promovidas pelo projeto no Instagram @temporaldanca. Essas lives fomentaram o desejo de criação de um grupo de improvisadores atuantes em diferentes lugares. Esse grupo, ativo até os dias de hoje, passou a se reunir e estudar improvisação coletivamente, viralizando discussões, conteúdos e práticas. O Bando realizou, ainda em 2020, por iniciativa da artista Mariane Araújo, um mapeamento sobre improvisação em dança no Brasil. Vale mencionar também que convites para a realização de oficinas, bem como para a participação em bancas avaliativas de Trabalhos de Conclusão de Cursos (TCC) foram realizados a partir de encontros e ações do Temporal, os quais estreitaram relações profissionais entre pesquisadores em dança de diversos estados brasileiros.

Ainda dentre os benefícios do projeto está a possibilidade de estudantes das graduações em dança da UFC vivenciarem processos poético-pedagógicos com artistas que atuam profissionalmente para além das universidades, estabelecendo diálogos entre o que é produzido dentro e fora das instituições de ensino superior. O Temporal também tem beneficiado o processo de pesquisa continuado em improvisação, articulando-se, portanto, com disciplinas e outros projetos acadêmicos, como também com a produção cultural nas artes.

8 Ações mensais do Temporal ocorreram no auditório do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura; na Vila das Artes – equipamento cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza – e no Porto Iracema das Artes, escola de artes da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, em Fortaleza.

9 Mais informações disponíveis em: <https://www.instagram.com/bandodeimproviso/?igshid=YmMyMTA2MzY%3D>. e https://m.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy_NQ. Acesso em: 21 jun. 2022. [bandodeimproviso/?igshid=YmMyMTA2MzY%3D](https://m.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy_NQ). e https://m.youtube.com/channel/UCmd6JpXVmRjUeQrtIJNy_NQ. Acesso em: 21 jun. 2022.

Importante destacar que o Temporal tem o reconhecimento de diversos improvisadores em âmbito nacional e se singulariza, no Brasil, com a proposta de trabalhar a improvisação de forma ampliada e articulada com a composição em tempo real. A presença assídua das ações do projeto nas redes sociais e o diálogo com a imprensa possibilitam que todas essas ações cheguem a cada vez mais pessoas e suas comunidades.

Referências

DOCUMENTÁRIO IX: Temporal: encontros de improvisação e composição em tempo real, ano 2020. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (33 min). Publicado pelo canal Temporal Encontros de Improvisação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vdG2i5QlQnY>. Acesso em: 7 fev. 2022.

MARCO temporal, 10 anos de encontros de improvisação e composição em tempo real. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (114 min). Publicado pelo canal Temporal Encontros de Improvisação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XPCGiPXjXHo>. Acesso em: 19 jan. 2022.

Ficha técnica do projeto:

Idealização e coordenação geral:

Profa. Dra. Ana Mundim

Coordenação pedagógica:

Prof. Dr. Pablo Assumpção

Técnico dos cursos de Dança da UFC:

David Leão

Estudantes voluntários/assistentes de produção (pela Pró-Reitoria de Extensão – Prex-UFC): Nataly Rodrigues e Souza Frota

Estudante/Bolsista PAIP (Programa de Acolhimento e Incentivo à Permanência – UFC): Gab's Aquino

Estudante/Voluntária PAIP:

Ana Luiza Gomes

Técnicos da equipe de Produção Cultural do Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC):

Jocasta Holanda, Henrique Rocha, Tobias Gaede



ENTREVISTA

DUDUDE HERRMANN: inventora de improvisações

Apresentação

Artista e pesquisadora do corpo, Dudude Herrmann vem há mais de cinco décadas trabalhando com a dança contemporânea, mais especificamente com a improvisação e a performance. Começou seus primeiros movimentos de dança no Grupo Transforma em que foi intérprete-criadora, professora e dirigiu alguns trabalhos artísticos. Nesta entrevista, a improvisadora mineira fala sobre improvisação, sobre o projeto Decanto de Dança e sobre como improvisar para a tela. A entrevista foi feita com a artista via WhatsApp. A artista nos dá pistas valiosas para entender sua relação com a improvisação. Premiada diversas vezes como diretora, coreógrafa e intérprete possui uma singular assinatura nas artes da cena adquirindo projeção nacional ao longo de vários anos de carreira. Atualmente, possui seu ateliê de criação, com uma década de funcionamento, localizado em Casa Branca (MG), em que promove ações para a comunidade artística e interessados, com trabalhos focados na arte contemporânea, envolvendo profissionais da cena viva.

Marcilio de Souza Vieira: Quem é Dudude Herrman?

Dudude Herrmann: Perguntar quem eu sou é uma pergunta difícil porque eu não tenho o menor interesse de saber quem eu sou. Artista inquieta e com vasta experiência no campo das artes do movimento. Seu nome é Maria, Maria de Lourdes, Dudude, artista das montanhas das Minas Gerais. Artista de dança e derivantes, assim como ela se define, começou a se envolver com o movimento nos idos dos anos de 1970, na Escola de Dança de Marilene Martins que foi sua professora por mais de 14 anos. Esse lugar de origem, como assegura Dudude, repercute ad infinitum, pois na escola de Nena (Marilene Martins) havia espaço para a invenção em suas “perseguições contemporâneas”. Começou cedo a dançar e dar aulas no Grupo Transforma (MG). Tornou-se bailarina, diretora, professora pela prática. Ela esteve presente e atuante enquanto a dança contemporânea se estabelecia como objeto de estudo em Belo Horizonte, graças ao Grupo Transforma criado e dirigido por Marilene Martins. Dudude Herrmann é uma das principais pesquisadoras da linguagem de improvisação em dança no país.

Marcilio de Souza Vieira

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). <https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>.

E-mail: marcilio26@hotmail.com

Marcilio de Souza Vieira: Como você compreende a improvisação?

Dudude Herrmann: A improvisação é construída a partir de experiências e ela é uma escavação que precisa vivenciar, precisa pesquisar no corpo, você precisa abrir seu campo sensível para escutar as coisas do mundo; as urgências que pululam todo tempo. Improvisação é conviver para tecer esse tecido fino via afeto. A improvisação é meu interesse de muito tempo e o grande barato é conviver. A improvisação é uma linguagem potente para a dança, é a composição em tempo real, é a vida vale! E o tempo é precioso e o artista em si ganha autonomia da sua escrita, de seu vocabulário, ter a coragem de se lançar no espaço zero e isso para mim é muito importante: estar treinando o lugar da improvisação, construindo um pensamento improvisacional e abrindo questões que advêm desse treinamento. A improvisação é deixar habitar o espaço de trabalho em que eu faço as minhas improvisações/criações, ter com o outro questões que não são apenas localizadas na arte, mas localizadas na vida. É muito bom quando você vê pessoas buscando, curiosas, procurando e vendo jovens dançarinos ficar com os olhos brilhando por estar nesse lugar das artes, da improvisação, da ação tão intensa e tão potente como é a improvisação. A improvisação tem uma coisa tão preciosa que é o desejo e a vontade. Para mim, o terreno da improvisação é a permanência, é a insistência, são as probabilidades, são as possibilidades daquele instante no aqui e agora; ainda bem que a improvisação não tem uma forma definida porque não é essa a questão, a grande questão é a conexão arte e vida entre presentificar-se, viver a ação do tempo agora. A improvisação como lugar de descoberta e reinvenção que nos faz refletir sobre arte e vida, atenção e escuta.

Marcilio de Souza Vieira: Como a improvisação entrou em sua vida?

Dudude Herrmann: Eu já trabalho há muito tempo com a improvisação e minha habilidade primeira é o movimento. A maturidade me trouxe a possibilidade de adentrar em outras linguagens como a improvisação e a performance como campos livre de expressão. A improvisação é um campo imediato de expressão, é um campo de urgências de expressão, e a minha habilidade é o movimento; sendo assim, eu me interesse demais por danças, mas eu sou muito curiosa e curiosamente eu vou me deixando ser atingida, vou me interessando em experimentar esse desdobramento; então quando eu estou em performance, em improvisação, é claro que a dança fica assim: e eu, e eu! Mas ela me trouxe uma percepção de mundo, de como eu entendo o mundo, do que eu estou fazendo aqui. Devia ter uns 18 anos, ainda

no Grupo Transforma, quando a Nena (Marilene Martins) disse que eu ia dar aulas para profissionais e daí eu perguntei a ela se eu podia inventar, como resposta ela me disse que eu fizesse o que eu quisesse; foi ali que eu comecei a me apropriar daquilo que me vinha, desse corpo atravessado e reinventar coisas, buscar algo que eu não sabia e realmente até hoje eu dou aula daquilo que não sei e aquilo que eu sei, já foi junto com as pessoas. Eu faço uma dança muito torta, eu faço uma dança misturada, eu não fico pensando em dança, eu fico pensando em vida; como é que esse corpo, essa matéria que é o meu instrumento possa publicar algo no espaço. Que toque algo também que possa ser pessoas em seu campo sensível. Então, para cada trabalho que faço eu preciso construir um corpo; quais as demandas desse trabalho para que esse corpo possa ser vestido dessas ideias. Com o Transforma, aprendi que a improvisação era um lugar de brincadeira, nem sabia que aquilo era improvisação e que a minha verve estava ali pulsante me apontando algo. E eu vi que meu corpo adorava fazer aquilo, nunca pensei “Ai eu vou ser bailarina, não!” Não teve esse tempo não, romântico [risos] bailarina na ponta do pé, não, era pé sujo mesmo! Pé no chão, na terra e aí fiz umas aulas de balé clássico e tal, códigos e aí isso tudo é repertório, mas eu queria inventar! E aí eu fui, asas... e até hoje eu faço aulas, eu preciso fazer, porque eu me questiono que dança é essa no meu corpo e no corpo do outro. É uma dança do agora, é um treino ordinário como lavar, cozinhar; um treino que você vai entendendo seu corpo, como ele está se renovando, como está a relação gravidade-leveza, volume, expansão-contensão, para você continuar vivo.

Marcilio de Souza Vieira: Quais foram os desafios com a improvisação para a tela em tempos de pandemia?

Dudude Herrmann: Os meus trabalhos hoje estão assim, gritando por sensibilidade, por um pouco mais de cura e perdão. Eu danço há tanto tempo, que eu leio o mundo pelo movimento. O novo e a novidade para mim é uma somatória do fazer, de como cada pessoa “pega” todas essas informações e faz por si mesma, sabendo que todos nós somos distintos e temos o universo distinto também né? Essa conexão de coisas do mundo corpo, essa mistura de linguagens, essa aproximação e interesse com outras formas de expressar.

Marcilio de Souza Vieira: Como era sua metodologia de trabalho com esses desafios da improvisação para a tela (CASA, 2022a, 2022b, 2022c; DUDUDE, 2019, 2020)?

Dudude Herrmann: Alguma coisa de sensível entrou em mim. Não era o foco, mas estava ali na sobra, naquilo que resvala, te toca, mas que você está capturando aquilo também. São contaminações que se dão nas margens, mas que nos traz a novidade. Só que estamos todos num processo retilíneo de enclausuramento e estamos nos conectando via fluidos corporais pela tela. O que é que a dança/improvisação precisa? Ela precisa de espaço. E que espaço é esse? Se a gente pode trabalhar a flexibilidade, a imaginação, não existe espaço pequeno e aí a dança pode acontecer em qualquer espaço; o espaço da casa, do quarto, da cozinha por exemplo, podem ser espaços de dança nesses tempos em que usamos muito a tela. É espaço. Aí nós vamos começar a torcer a cabeça [risos]. Um bom improvisador é aquele que assume riscos! Tenho já construída uma pedagogia própria, a qual tem no corpo orgânico sua base de entendimento, com o suporte da educação somática direcionada para a linguagem da improvisação em dança. Daí tive que adaptar essa pedagogia para ser ensinada/mediada para a tela.

Marcilio de Souza Vieira: Fale sobre o projeto Decanto de Dança?

Dudude Herrmann: O projeto Decanto de Dança propõe processos de investigação e práticas para o trabalho do corpo e da cena para bailarinos, atores, não bailarinos, não atores. O intuito do projeto, que funcionou no modelo presencial e agora em 2021 na modalidade remota, é facultar a percepção de um corpo integrado em sua totalidade, capacidades sensoriais e que sensibiliza para o movimento. É um projeto idealizado e executado pelo SESC Paraty (RJ). É um espaço para podermos decantar as danças. Em 2020 e 2021, o Decanto foi realizado on-line e o trabalho com improvisação foi conduzido por mim [Dudude] a partir da pesquisa dos/nos interiores dos lares e dos seres. Para esta edição, do Decanto, realizada totalmente remota, foram pensados encontros semanais (duas vezes por semana durante três meses) e encontros mensais com mestres da cultura popular e pesquisadores artistas com foco no patrimônio imaterial e na diversidade da cultura brasileira. A proposta teve como finalidade, pensado com o SESC Paraty (RJ), fazer uso da linguagem da improvisação em dança no intuito de fomentar e ativar o corpo como fonte de infinitudes de danças que estão na memória imaterial de cada um de nós.

Marcílio de Souza Vieira: O Decanto é um projeto do SESC Paraty (RJ) que acontecia presencialmente. Como se deu a passagem desse projeto para o remoto?

Dudude Herrmann: As coisas vão se reinventando de acordo com a necessidade, sempre tem um respiro. No projeto você “faz alguns caminhos erráticos”. Esse projeto foi se reinventando de acordo com os ventos que estavam soprando e a necessidade do fazer. O artista criador precisa ter asas para o novo.

Marcílio de Souza Vieira: Desse projeto Decanto de Dança, em sua edição remota, surgiram trabalhos de improvisação em dança bem interessantes. Como você avalia essa nova forma de improvisar/criar para a tela?

Dudude Herrmann: Eu escolhi, como a minha figura, a sua a do outro precisa ser vista pelo espaço, com as suas estratégias; fatalmente para essa imagem tocar o espaço do outro eu preciso sair na frente e foi isso que fizemos com os processos improvisados desse Decanto remoto. É um trabalho quase de magia, porque tudo é medir as energias, a energia que eu preciso para desaparecer e estar em outra frequência e intensidade. Para que juntos possamos adentrar em mundos, em que só a imaginação alcança

Marcílio de Souza Vieira: Que outros projetos para a tela, quer artístico, quer pedagógico que você fez com improvisação?

Dudude Herrmann: Sem ter o que dançar, foi se curar (realizado com recursos da Lei Federal Aldir Blanc), Casa – espaço articulador de danças do dia a dia (oficina contemplada com recursos do Edital da Funarte “Arte em qualquer parte”, ano 2021).

Marcílio de Souza Vieira: Você poderia descrever um desses projetos?

Dudude Herrmann: “Sem ter o que dançar, foi se curar” foi um projeto realizado com recursos da Lei Federal Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020, edital 14, MG, Termo de compromisso Secult/LAB-FCS nº 23294612/2020. “Sem ter o que dançar, foi se curar” é um videodança de Dudude Herrmann e Thais Mol, com música de Paulo Beto e produção de Patrícia Matos. Captura de imagens e edição videográfica de Thais Mol com concepção e interpretação de Dudude Herrmann. Sinopse: assim como o corpo se move para criar uma dança, as imagens estão em constante construção, buscando registrar esse corpo e seu entorno, movem-se pelas relações entre mundo e sujeito. Não há

o que fixar, há a relação em fluxo. Ora o personagem exhibe sua aflição de um mundo-desastre, ora coexiste com água, folha, pedra e chão. Há uma dança entre o corte íntimo dos detalhes da experiência corpórea com a vastidão do que nos contém. Há o choro, o grito e a fruição. Mas também a denúncia de que perdemos a noção de nosso lugar no mundo em que água vira fogo, azul se torna amarelo, a raiz sai do chão. Ecoam sons da floresta, árias de emoções do mundo, atmosfera que unem tudo que somos num caldeirão de sentidos.

Marcílio de Souza Vieira: Suas considerações finais para essa experiência de improvisação na/para a tela.

Dudude Herrmann: A arte é minha forma de ver o mundo, o movimento é minha forma de ler o mundo, é a minha escrita. Eu quero ir para o lugar que eu ainda não fui, o desconhecido. O que é dança para uma tela? Um dia eu me pergunto o que é isso. É movimento. Eu amo a vida, amo fazer as coisas, aí eu uso do movimento. Para mim, o principal ingrediente de fazer a arte seja ela presencial ou numa tela é a liberdade.

Referências

CASA: espaço articulador de danças do dia a dia (arrumar a cama). [S. l.: s. n.], 2022a. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal coisasdedudude. Disponível em: https://youtu.be/FmIx4_jl3uY. Acesso em: 16 nov. 2022.

CASA: espaço articulador de danças do dia a dia (estender a roupa). [S. l.: s. n.], 2022b. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal coisasdedudude. Disponível em: <https://youtu.be/JxivoidR7iQ>. Acesso em: 16 nov. 2022.

CASA: espaço articulador de danças do dia a dia (varrer). [S. l.: s. n.], 2022c. 1 vídeo (21 min). Publicado pelo canal coisasdedudude. Disponível em: <https://youtu.be/gjsqs5RGEE4>. Acesso em: 16 nov. 2022.

DUDUDE Herrmann: Retratos da dança. [S. l.: s. n.] 2019. 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Rede Minas. Disponível em: <https://youtu.be/D9kQXo29o2c>. Acesso em: 16 nov. 2022.

DUDUDE Herrmann em danças guardadas pela casa. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (32 min). Publicado pelo canal Sesc São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/XtHu6plCNbA>. Acesso em: 16 nov. 2022.

TRADUÇÃO

DANÇA E INTERATIVIDADE DANCE AND INTERACTIVITY¹

Apresentação das tradutoras

Traduzir uma das nossas principais referências teóricas, o professor Johannes Birringer, já seria um imenso prazer, pois se trata de um dos pioneiros autores no território da dança em interface com tecnologias digitais, desde um dos seus primeiros livros, o *Media and Performance: Along the border* (1998). Além disso, na função prazerosa de traduzi-lo, também temos a honra de apresentar em português o capítulo Dance and Interactivity que, mesmo datado do início do século XXI, ainda é tao atual após quase vinte anos da primeira publicação, porque nos serve como uma das principais referências teóricas na área do que intitulamos “Dança Digital”. Ousaríamos dizer que se há um filósofo ou pensador contemporâneo que mais se debruçou nesse campo de investigação, este autor é Johannes Birringer, um gentil cavalheiro alemão-americano que sempre nos tratou afavelmente compartilhando seus profundos conhecimentos na área e fundador da primeira plataforma digital sobre Dança e Tecnologia, a *Dance and Technology Zone* (DTZ), criada nos finais dos anos 90 do século passado e que produziu inúmeros livros e artigos após esse que estamos oferecendo traduzido aqui em nossa Revista Dança. Salve, salve Birringer!

Novos Ambientes para a Dança

Para Maya Deren, filmar poderia ser tanto ruptura como convergência nas imagens de suas investigações a tela foi utilizada como um lugar onde o sentido da visão era transportado pelo tempo e seus desdobramentos. Corpos negros, telas brancas um ritual feito na forma de possessão e liberação em suas projeções. Os ritmos da fragmentação e da perda eram para ela uma nova moeda, uma nova maneira de explorar a poesia ótica das Américas refletida nas danças do Caribe. Tempo e cinema foram para ela uma dança, construída numa malha entre o tempo físico e o psicológico, e os ritmos eram altares de uma nova história escrita nos movimentos da Dança. (DJ SPOOKY)

1 Tradução feita a partir do original da versão do texto publicado para a revista acadêmica Dance Research Journal - DRJ (2004, impresso e online).

Johannes Birringer

Coreógrafo e artista, pioneiro no campo das tecnologias digitais em interface com a dança, o teatro e a performance. Autor de diversas obras de reconhecida importância na área da Dança Digital. Diretor artístico da AlienNation Co (www.aliennationcompany.com), com sede em Houston (Texas/EUA). Professor de tecnologias de performance na Brunel University (Londres). Co-fundador do DAP-Lab (<http://www.brunel.ac.uk/dap>).

Tradução:

Mirella de Medeiros Misi

Professora Adjunto II da Escola da Dança da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC). Co-Líder do Elétrico Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA - UFBA) e Professora do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Membro Fundador do Slash Art Tech Lab Amsterdam (NL). Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2010) com estágio sandwich na The Hague University of Applied Science e Pós-doutorado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Ludmila Cecília M. Pimentel

Professora Associado III da Universidade Federal da Bahia, Professora do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA-UFBA) e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFBA), Líder do Elétrico Grupo de Pesquisa em Ciberdança (CNPq) e Vice Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC). Doutorado em Artes Visuais e Intermédias, Universidade Politécnica de Valencia, Espanha (2008) e Pós-doutorado em Artes Visuais na Hochschule der Bildenden Kunst Saar (HBK Saar), Alemanha (2012).

Um crescente número de profissionais da comunidade internacional de artistas e coreógrafos começaram a experimentar a relação entre dança e novas tecnologias por meio de trabalhos aliados ao uso de computadores. Isto não é uma surpresa, já que a dança filmada e a videodança atraem a atenção, desde a década de 1980. Os primeiros experimentos, como foram os surpreendentes filmes de Maya Deren, nos levam para a década de 1940 e as recentes animações baseadas em captura de movimento, Mocap de hoje, encontram suas raízes históricas no final do século XIX, precisamente nos estudos de movimento da cronofotografia e no início do cinema (Muybridge, Marey, Méliès).

Além disso, dançarinos, coreógrafos, companhias de dança, professores, e pesquisadores têm usado o filme ou o vídeo como um meio vital de documentar ou analisar coreografias existentes. Alguns estudiosos e programadores de *software* viabilizaram ferramentas (LabanWriter, LifeForms) que atraíram a atenção no campo da notação de dança e preservação, bem como entre coreógrafos, por exemplo, Merce Cunningham, que queriam utilizar o computador para criação e visualização de novas possibilidades de movimento.²

Já na virada do novo século (do século XX para o século XXI), muitos interesses em campos relacionados ao cinema, à música eletrônica, à arte digital, à ciência e tecnologia, ao design, à engenharia, à robótica e à telecomunicação aumentaram a nossa compreensão dos processos complementares do pensamento que impulsionam a pesquisa interdisciplinar e modelos conceituais recentes influenciados pela capacidade de processamento de informação computacional e pela expansão global da internet. Assim, a Performance incorporou novas ideias composicionais e instrumentos como câmeras, vídeo-projetores, microfones, sensores, sintetizadores ou *softwares* de computador. Tal como a música o fez anteriormente, a dança estendeu seu alcance e a coreografia abrange, portanto, espaço, escultura, iluminação, projeção de vídeo, sensores e processamento de sinal digital interativo em tempo real. Em certa medida, o movimento tornou-se *parte* da linguagem de programação, design, animação e edição de vídeo.

Ao mesmo tempo, nada mais seria o mesmo. O palco proscênio e processos de produção convencionais pareciam inadequados. A nova dança envolvendo tecnologias e projetos interativos, partindo de um ponto conceitual, precisava de um ambiente diferente para sua evolução. A seguir, tentarei oferecer uma visão geral dos termos cruciais para à compreensão da dança e da interatividade, especialmente como esses se relacionam com os novos ambientes de treinamento. Esses termos têm um amplo valor de troca no campo emergente da dança e tecnologia, mas minhas observações

2 Cunningham trabalhou primeiro com o LifeForms, em 1990, na criação da coreografia Trackers. O interesse dele em vídeo e no uso dos dados de vídeo se registra desde 1974, quando ele acompanhou projetos com Charles Atlas, Elliot Kaplan e outros realizadores de filmes.

baseiam-se principalmente na minha própria experiência prática e na de meus colaboradores no campo da pesquisa em dança e performance.

Interatividade

Eu utilizo o termo *interatividade* no que concerne a dois fenômenos. Primeiro, vou abordar *interação* como um conceito espacial e arquitetônico para performance e, em segundo lugar, eu vou olhar para *interatividade* no sentido mais restrito da atuação colaborativa com um sistema de controle em que o movimento ou a ação do performer é capturado por câmeras ou sensores e assim utilizados como *input* (entrada de dados) para ativar outras propriedades de componentes de mídias, por exemplo, vídeo, áudio, Midi, texto, gráficos, filmes no formato de *QuickTime*, imagens digitalizadas etc. Nesse último caso, falamos de sistemas interativos que permitem que o performer gere, sintetize e processe imagens, sons e textos dentro de um ambiente compartilhado em tempo real.

Mas antes de examinar o comportamento de tais sistemas, eu quero expor a noção de interação para o entendimento historicamente desenvolvido da performance multimídia como um processo dinâmico multifacetado e multidimensional, baseado ou em coreografia ou em improvisação ou ainda mais amplo, em fluxos do tipo constelações. Historicamente, a interatividade como categoria estética não deriva de conceitos clássicos da composição ou da coreografia; pelo contrário, deriva das primeiras vanguardas do século XX e seus experimentos com performance como concatenação ao vivo de diferentes mídias (dadaísta, futurista, performances surrealistas) e, até mesmo, mídias conflitantes, bem como deriva da performance como um instrumento conceitual para a estimulação e provocação do público.

No entendimento da história da arte, as artes de mídia interativa derivam predominantemente dos eventos participativos da década de 1960 (happenings, fluxus, *process art*, situacionismo, arte cinética, arte conceitual, “arte e tecnologia”, as colaborações de John Cage e Robert Rauschenberg, arte cibernética, instalações de circuito fechado de vídeo etc.) e a progressiva “desmaterialização do objeto de arte”, que implicava a participação física e ativa do público no evento. Desde a década de 1970, a interatividade na arte geralmente se refere às instalações multimídia e ambientes que envolvem interfaces eletrônicas ou computacionais. Nicholas Negroponte (1970) já sugeriu que essas interfaces são caracterizadas não só pelos pontos de contato e interação

entre uma máquina e o ambiente físico ou digital, mas também por estratégias artísticas usadas para envolver o público em um diálogo.³

Comparada às instalações interativas e obras de arte digitais, às esculturas sonoras, aos ambientes imersivos de realidade virtual, aos jogos de computador e as mais recentes formas de interfaces de performance baseadas na internet, como a telerobótica e a performance telemática, a dança interativa no sentido estrito de design computacional não pode reivindicar uma história tão longa e heterogênea.

Profissionais de dança permanecem em grande parte comprometidos com apresentação de encenações de trabalhos multimídia completamente estruturados para o consumo e a contemplação estética da plateia. Instalações de dança e peças de dança interativas *on-line* que envolvem ativamente o espectador-participante são eventos raros que exigem cuidadosa atenção e análise, especialmente porque não temos quaisquer critérios estéticos ou sociais estabelecidos para a avaliação de uma interface bem-sucedida. Infelizmente, a comunidade acadêmica e os profissionais da dança também não têm encontrado afinidades com as vibrantes culturas dos *clubbers* e das *raves*, o que tem em certo ponto contribuído para um sentimento de isolamento entre os jovens artistas da dança que cresceram com computadores, música, televisão, *techno*, hip hop, e as transnacionais trocas e mixagens da música.

O problema que eu vejo é a grande ênfase no treinamento da dança e na sua prática profissional especializada, no Ocidente, em técnicas específicas (treinamento técnico em balé e dança moderna), vocabulário e estruturas composicionais que têm limitada utilidade para a exploração de processos participativos e para a integração dos comportamentos e do retorno (*feedbacks*) do destinatário. Além disso, a prática da dança como é comumente entendida no treinamento ocidental tem sido fundamentalmente focada no virtuosismo físico do performer e na sua inteligência corporal, modelando e disciplinando o corpo para a execução de coreografias, e não para a interação com ambientes mediados e instáveis.

Propor a “interação” como um conceito espacial e arquitetônico para performance, portanto, significa tirar a ênfase da criação de passos, frases e combinações ou dos pontos no corpo que iniciam movimento, tirar a ênfase da consciência corporal interna do performer (largamente encorajado atualmente nas práticas de yoga, somática, anatomia experiencial, *body-mind centering* e *release technics*), para colocar a ênfase no ambiente da performance, um espaço não dado, mas uma arquitetura relacional construída que a influencia e que ela molda ou que, por seu turno, também a molda.

3 Para um excelente panorama crítico sobre a evolução da arte interativa no contexto das artes visuais e das artes das mídias. Cf.: DINKLA, S. *Pioniere Interaktiver Kunst*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1997.

Tal reorientação implica em uma conscientização preliminar de como a luz esculpe o espaço e como cor, ângulo, temperatura e intensidade da luz são constituintes de uma geometria dinâmica e intermedial do espaço que criam assim oportunidades para o movimento. Corpos moventes e mudanças de luz são parte da consciência coletiva na qual estamos envolvidos e na qual participamos como co-criadores. Essa noção, em minha própria prática, se deve ao processo plástico-escultural que dançarinos, artistas visuais, artistas midiáticos, programadores e arquitetos têm recentemente explorado – um processo plástico de desenhar espaços fluidos e respondendo aos espaços transformadores que permite a integração de presenças de diferentes mídias “nervosas” ou sensíveis.⁴

De certa forma, eu vejo o processo escultural proposto como uma modificação contemporânea do Espaço Harmônico de Laban, dos princípios do construtivismo abstrato cenestésico da Bauhaus, e das representações de esculturas sociais de Helio Oiticica e Joseph Beuys. Em termos filosóficos, eu sugiro também uma abordagem não-ocidental e não-euclidiana da “ciência” dos espaços e da geometria.

Existe uma necessidade de uma estrutura filosófica que permita nos engajarmos harmonicamente com o espaço que vivemos, no qual nós estamos imersos e do qual somos inseparáveis, assim como um redemoinho é inseparável do fluxo da água. Revertendo o declínio induzido pela humanidade das harmonias essenciais, então pode-se, por meio de uma filosofia de inclusão, como na sabedoria das tradições indígenas, compreender todas as coisas dentro de um contexto dinâmico, em que as inclusões são assimiladas e ao mesmo tempo não são; ou seja, em que o “eu” está para o “outro” como a vazante está para o fluxo do rio. (LUMLEY; RAINVILLE, 2001)

Em síntese, a arquitetura de uma performance relacional é participatória e isso não exclui arquiteturas virtuais, como Rafael Lozano Hemmer sugeriu em seus escritos e projetos artísticos, por exemplo em seu *Vectorial Elevation* (1999-2000), evento que teve grande público, e promoveu uma transformação da Praça Zocalo, na cidade do México, em enormes esculturas de luz criadas por participantes na internet usando um *software* de realidade virtual.⁵ Pelo contrário, a dança e as mudanças quanto as noções de *site-specific* em instalações interativas precisam ser discutidas no que diz respeito aos ambientes de realidade virtual e tais modelos de imersão que integram o físico e o sintético, ambientes simulados 3D, para percebermos, dessa forma, as conexões entre designs baseados em espaços representacionais clássicos e designs gerados por algoritmos.

4 O termo ambiente nervoso é derivado do termo do artista sonoro David Rokeby usado no software interativo criado por ele o Very Nervous System (VNS), criado em 1982. O VNS usa câmeras de vídeo, processadores de imagem, computadores, sintetizadores e um sistema sonoro para criar um espaço no qual o movimento de um corpo cria sons e/ou música. Em seus registros, Rokeby assinala que o VNS não é um “sistema de controle” mas um sistema interativo, por esse pressuposto ele quer propor que não são os parceiros do sistema (instalação e pessoas se movendo) e sim o sistema interativo que está no controle. “Interativo” e “reativo” não são a mesma coisa, conforme Rokeby. “As mudanças no estado da instalação são resultado da colaboração desses dois elementos”. O trabalho somente existe no estado de uma influência mútua. A relação entre eles é rompida quando o usuário atenta por conseguir o controle e os resultados. dessa forma são insatisfatórios. Citado de “Lecture for ‘Info Art,’ Kwangju Biennale,” 1996. [http://www.interlog.com/_drokeby/install.html]. Para uma discussão sobre iluminação e processo de treinamento coreográfico Cf.: DRIVER, S.; FORSYTHE W.; TIPTON J. A Conversation About Lighting. *Choreography and Dance*, v. 5, n. 3, p. 41-78, 2000.

5 Para uma efetiva documentação e discussão crítica sobre o projeto artístico de arte interativa dele, Cf. Lozano-Hemmer (2000).

Desenvolvimentos recentes em ciência computacional, pesquisas em vida artificial (*artificial life*) e programação de design 3D (VRML) apontam para inimagináveis combinações e ambientes híbridos para a performance, jogando com o que poderia ter um impacto considerável em colaborações entre coreógrafos, compositores e designers interessados em complexas dinâmicas e imaginativas “tecnologias de improvisação”, para usar o termo que Driver, Forsythe e Tipton (DRIVER; FORSYTHE; TIPTON, 2000) aplicaram para seus processos de investigação.

Darei um exemplo de uma dessas pesquisas para ilustrar o meu ponto de vista. Recentemente, na Conferência Subtle Technologies, em Toronto, Maja Kuzmanovic e David Tonnesen mostraram uma simulação computacional do projeto *T-Garden* que eles estão atualmente desenvolvendo com a iniciativa do FOAM, no Starlab (Bruxelas, Bélgica). Tonnesen enfatizou a natureza interdisciplinar da colaboração no *T-Garden* e explicou sua concepção: é um espaço sensível híbrido no qual o visitante pode dialogar com o som, dançar com as imagens e dar forma as mídias, construindo mundos musicais e visuais em movimento. A performance tem como objetivo dissolver as linhas tradicionais entre performer e espectador, por meio da criação de uma arquitetura computacional e midiática, na qual é permitido aos visitantes-usuários dar forma aos seus ambientes a partir dos seus próprios movimentos, bem como por meio dos encontros sociais entre os usuários. Ao mesmo tempo, *T-Garden* é parte de um projeto de pesquisa maior que investiga cinco questões fundamentais:

- Como nós desenvolvemos redes de colaboração internacionais sustentáveis entre instituições culturais, trabalhadores e governo?
- Como fazemos para permitir que o projeto evolua de forma aberta e interativa (pensando, por exemplo, em autoria e direitos autorais)?
- Como as pessoas, individualmente e coletivamente, dão sentido a ambientes híbridos sensíveis, articulando seus conhecimentos numa linguagem não-verbal?
- Pode ser que o jogar/atuar (no mais amplo sentido da palavra) se torne um modelo essencial para uma experiência transcultural?
- Como podem novas formas de expressão serem sustentadas pela fusão das mídias, da matéria, do movimento e do gesto? (KUZMANOVIC; TONNESEN, 2001)⁶

Essas questões apontam para o coração das recentes experimentações com interatividade, as quais para os profissionais da dança, até muito

6 Kuzmanovic, Maja and Tonnesen, David, *T-Garden*, Presentation at Subtle Technologies Conference, Toronto, Canada, May 2001. Disponível em: <http://www.fo.am/> e <http://www.subtletechnologies.com/2001/index.html>

recentemente, eram essencialmente estabelecidas por meio de um diálogo com compositores e programadores que desenhavam ambientes sonoros ativados por sistemas MIDI para coreografias não lineares. *T-Garden* sugere uma arquitetura expandida, permitindo que os performers ou jardineiros experimentem relações físicas e tácteis em uma realidade virtual que eles podem verdadeiramente transformar e dar forma, movendo-se por meio do universo projetado que foi gerado no computador. Desde que mundos criados em computador necessitam se tornarem visíveis e audíveis via caixas de som estereofônicas e projetores LCD, isso significa que o performer se move por meio dessas ondas de luz, campos de cor e pulsações, objetos virtuais flutuantes etc., e seu corpo potencialmente experimenta rupturas cinestésicas do sentido da visão enquanto a superfície física total do corpo ganha uma extensão tátil multidimensional.

Dessa forma, o ambiente interativo e generativo baseado a partir do movimento postula uma mudança na percepção que muitos dançarinos e profissionais da dança têm, já que estão acostumados a trabalhar em tempo real e em espaço real, demonstrando, portanto, certa relutância em se engajarem. O engajamento requer novos vocabulários a serem apreendidos por meio de design interativo e VRML (*virtual reality modelling language*) e envolve o conhecimento de noções como parâmetros, *mapping*, navegação, sistemas de captura, MIDI (*musical instrument digital interface*), algoritmos genéticos, módulos e estruturas, baseados em linguagens de programação como o MAX/MSP etc. E isso nos encoraja a pensar em conceitos contemporâneos derivados da ciência, tais como sistemas emergentes ou auto-generativos, como têm sido atualmente usados por diversos artistas que trabalham com vídeo instalações interativas, arquiteturas de vida artificial, espaços compartilhados 3D, telerobótica e arte telemática/telepresença.⁷

7 Para uma discussão provocativa sobre a nova arte digital interativa e ambientes virtuais, Cf.: RIESER, M.; ZAPP, A. A. *New Screen Media / Cinema / Art / Narrative*. London: British Film Institute, 2002. Veja também: MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT, 2001.

Navegações e Interfaces

A Tecnologia tem decisivamente desafiado limites corporais e realidades espaciais, afetando profundamente as relações entre humanos e máquinas. A convergência entre dança e tecnologia reflete na questão da dança e sua relação físico-sensória com o espaço e com o mundo, sua encarnação fenomenológica, imediata, na experiência vivida em *um único lugar*. Nós ainda estamos em um lugar entre outros corpos que se movem quando dançamos, tanto faz se estamos no estúdio de ensaio ou na rua ou na discoteca. Se a dança verdadeiramente toma a liderança, dentre as artes

teatrais, em absorver a tecnologia como uma ferramenta criativa, ela precisa revisar seus métodos de ensaio e seus equipamentos de treinamento.

Em primeiro lugar, interatividade tem implicado a relocação do processo composicional para dentro de um ambiente como o ambiente de um laboratório. Os diretores do ISA, na Universidade do Estado do Arizona, chamam esse espaço de experimentação como “palco inteligente”, em que dançarinos se encontram com um ambiente desenvolvido usando computadores e interfaces MIDI, em um ambiente interativo que permite uma forma diferente de “programação” da mobilidade física e da detecção de movimento. No ISA, o palco tem cabos de acesso à internet e transmissão telemática de streaming de vídeo e sinais MIDI, assim como o design da obra “*Very Nervous System*” (VNS) desenvolvido por David Rokeby. Como em outros sistemas de *tracking*, como o BigEye ou Eyecon, a detecção no VNS é feita por meio de câmeras e aparelhos sensores do movimento. Mas os dançarinos também se tornam “sensores”, adaptando-se a uma nova consciência espacial de um espaço enriquecido digitalmente ou se tornando um “sistema operacional” que aciona respostas e *feedback* (retornos). Os dançarinos parecem estar tocando parceiros invisíveis nesse tipo de ambiente; eles se tornam caçadores de fantasma (*ghostcatchers*). E os músicos têm se referido aos dançarinos como instrumentos de composição da obra.⁸

Em segundo lugar, a engenharia de design de interfaces move-se para primeiro plano em certos laboratórios, e a ideia de sensor de detecção ganha uma dimensão que vai além do entendimento físico e orgânico da anatomia corporal, musculatura, e consciência espacial proprioceptiva de mover-se dentro da *kinefera* que os dançarinos treinados nas tradições modernas, derivadas de Laban, trazem para o estúdio. A convergência de design de interfaces e análise de movimento expandem as primeiras estruturas exploradas por Laban sobre o repertório do corpo humano para o movimento. Em mais de um sentido isso envolve a esfera inteira do movimento como interação, englobando processos perceptivos e receptivos. Se o movimento pode ser considerado um fluxo contínuo, um novo entendimento sobre o conceito de entre espaços está agora evoluindo na área da performance telemática.

A interatividade de ambientes sensíveis é um aspecto crucial disso. A noção de fluência em tempo real muda, pois o ambiente funciona também como um estúdio de vídeo ou um estúdio de som, em que câmeras, sensores, e iluminação apropriadas precisam ser continuamente calibradas. Haverá constantes interrupções. Se o ambiente é em rede, haverá atrasos na teleoperação de subir e baixar enlacs (*link*); esses atrasos afetam a

8 O Centro Coreográfico de Essen, Alemanha, recebeu o Colóquio “Cross Fair” em novembro de 2000, trazendo numerosos artistas digitais, designers e coreógrafos para debater sobre as implicações do “Palco Inteligente”. Paul Kaiser (Grupo Riverbed) apresentou a instalação “Ghostcatching”, Steina Vasulka, Michael Saup e Louis-Philippe Demers considerou as tecnologias como independentes, como sistemas inteligentes, e Jeffrey Shaw (ZKM) apresentou um panorama sobre as inovadoras instalações interativas criadas pelo ZKM. Shaw falou sobre ambientes imersivos e com a interface interativa e se referiu ao Laboratório de Realidade Mista da Universidade de Nottingham, onde os experimentos com o “MASSIVE”, um sistema de realidade virtual com compartilhamento de multiusuários, que ajudou ao grupo britânico Blast Theory para o desenvolvimento do novo projeto deles, Desert Rain. O projeto foi finalizado durante a residência artística que eles fizeram no Centro para a Arte e Tecnologia digital (ZKM) na cidade de Karlsruhe, Alemanha. Coreógrafos como William Forsythe foram para o ZKM para criar o CD-ROM do seu projeto (“Tecnologias de Improvisação”) que necessitava de um estúdio de vídeo digital sofisticado e de facilidades de processamento por computadores. Com a interface desenhada por Volker Kuchelmeister e Christian Ziegler, “Tecnologias de Improvisação” apresenta um contexto hipertextual com mais de 60 capítulos de vídeo demonstrando materiais explicativos nos quais Forsythe demonstra os princípios essenciais da técnica dele de improvisação. Um solo de Forsythe, e outra sequência de dança dançada por membros do Ballet de Frankfurt, podem fazer acionar outras ilustrações. Como Ziegler apontou na conferência Cross Fair, o “palco inteligente” precisa ser entendido

percepção cinestésica. A mais significativa intervenção dentro do movimento hoje é o deslocamento e a subsequente redistribuição do movimento como imagem capturada e processada, como micro-movimento, um *sample* fantasma. O Movimento, como vem sendo utilizado em performances e instalações interativas e telemáticas, não é uma corrente contínua com o seu próprio espaço, mas continuamente atravessa o espaço real, o espaço projetado (vídeo/animação) ou outros contextos virtuais (RV, sites remotos).

O espaço é desmaterializado, o movimento é capturado, alterado, transferido e reconfigurado/rematerializado em outro lugar; nós interagimos com informações sensoriais como vídeos que projetam variadas percepções cinestésicas tridimensionais da energia do movimento, posição e velocidade (como câmera lenta, *close-ups*, escalas diferentes, distorções de cor/pixels, desfocamento etc.).⁹ A programação de interfaces entre dançarinos e computador implica a criação de um sistema instável. A coreografia mais se assemelha à mixagem ao vivo que nós experimentamos, quando na techno-cultura, os DJs criam uma situação, um *continuum* sonoro e usam filtros para modificar parâmetros em resposta à energia transferida entre dançarinos e o fluxo musical. As intensidades do evento desenvolvem um tipo de *autopoiesis*; hoje, em experimentos de dança com design de interfaces baseadas em retroalimentação (*feedback*) e capturas em tempo real, o processo de composição é como um sistema emergente: uma improvisação simbiótica com linhas de sensores invisíveis ou territórios dinâmicos de espaço hiper expandido.

A dança, sempre associada com formas visuais e ritmos, é fundamentalmente um sistema multimídia. Nós sabemos pelos estudos de fotografia e do movimento que as performances já foram realizadas exclusivamente para a câmera. Coreógrafos descobriram que a vídeodança é um meio de composição: a coreografia é edição de quadros (*frames*). Fazer danças para a câmera tem sido não apenas uma alternativa cinematográfica para dança ao vivo, como tem motivado coreógrafos a ressignificar a estética da dança para o teatro. O impacto é evidente na qualidade cinematográfica de muitos trabalhos contemporâneos. A companhia japonesa Dump Type (*Memorandum*) e OM2 (*The Convulsions of Mr. K.*) literalmente usaram não menos do que seis telas de projeção simultâneas em suas recentes performances e tais topologias projetivas de vídeo também precisam ser examinadas como estruturas moventes dentro do ambiente. A projeção de vídeo abre um espaço projetivo para imagens de movimento que funciona como um espaço virtual; a velocidade do vídeo digital traz conceitos de edição não-lineares à prática de composição e cenografia.

⁹ Para uma discussão sobre o uso de “desfocar” nas complexas operações pesquisadas praticadas no trabalho de William Forsythe para o Ballet de Frankfurt, Cf.: Casperson, D. It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet. *Choreography and Dance*, London, v. 5, n. 3, 2000. Além disso, em seu novo livro, Lev Manovic examina a composição digital a partir da história da cinemática e pós-cinemática. Cf.: MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

O intenso uso de projeções de vídeo favorece um ambiente de instalação mais do que o palco tradicional. Artistas que eu observei, em 1999, no International Dance and Technology Conference (IDAT), no Arizona State University incluindo Troika Ranch, Company in Space, half/angel, Yacov Sharir, Ellen Bromberg, Suzan Kozel, Sarah Rubidge, Lisa Naugle, Michael Cole, Koala Yip, Robert Wechsler, Thecla Schiphorst, Isabelle Choinière, dentre outros, focaram no desenho de performance vinculados aos sistemas inteligentes operados por computadores, usando gestos coreográficos como componente de controle e acionamento para processamento de música e imagens de vídeo. A divisão da dança física da imagem movimento digital, em várias instâncias, sugeriu um conforto crescente o qual Lisa Naugle tem chamado “coreografia distribuída”.¹⁰ (NAUGLE, 2002) Em um único ambiente de tempo real, essa distribuição pode referir-se à coreografia que é criada para o espaço físico e o espaço projetado; Naugle usa o termo primeiramente para performances telemáticas, nas quais a coreografia é distribuída entre dois lugares, em um ambiente de vídeo teleconferência de mão dupla, o qual portanto cria um contexto de comunicação interativa sincrônica ao vivo.

Dançarinos se tornam conscientes da densa estrutura das interfaces do computador, aprendendo a navegar em esferas expandidas do movimento que requisitam uma reorganização radical dos sentidos devido ao aumento das interações telemáticas ou virtuais. Nós estamos envolvidos em uma nova forma de estudos do movimento e na análise de seus efeitos remotos. A meu ver, existem quatro tipos de ambientes atualmente se desenvolvendo em dança: 1. ambientes interativos (baseados em sensores e *motion tracking*); 2. ambientes imersivos (baseados em realidade virtual, tais como ambientes de caverna ou instalações panorâmicas que integram o corpo, com mecanismos estereoscópicos a frente dos olhos, dentro de uma ilusão multissensorial de poder se mover pelo espaço); 3. ambientes de rede (telepresença, videoconferência e telerobótica, permitindo aos usuários a experiência de um corpo disperso e que interage com rastros de outros corpos remotos, avatares e próteses); e 4. ambientes derivados (reanimações do movimento corporal baseado em *motion capture* ou arquiteturas líquidas, que podem também ser conectados pela internet e reintroduzidas dentro das operações e comunicações de telepresença ou operações telerobótica e comunicação entre lugares distantes). Os parâmetros de todos esses tipos de ambientes aqui propostos ainda podem ser mixados entre eles; então podemos falar de ambientes de realidade mista.

10 Cf.: NAUGLE, L. M. Distributed Choreography. *Performing Arts Journal*, n. 71, p. 56-61, (2002). Veja também BIRINGER, J. The Intelligent Stage. *Performance Research*, Aberystwyth, v. 6, n. 2, p. 116-122, 2001. Outra importante publicação na área da dança e novas tecnologias incluem Martina Leeker (2001), Armando Menicacci e Emanuele Quinz (2001).

Sistemas Interativos

Se olharmos para o *software* MAX/MSP como um exemplo de sistema interativo, encontramos nele características específicas de design que organizam a arquitetura relacional no ambiente de dança. O MAX é um cenário de programação gráfica para os patches (caminhos) que permitem a construção de controles para a performance com mídias em tempo real, por exemplo, com o som.

Por um lado, portanto, o ambiente MAX implica na organização do que Richard Loveless e John Mitchell (Intelligent Stage, ISA) descreveram como um “controlador global de mídias”, o qual, atrelado a um sistema de sensor de movimento acoplado ao vídeo/computador organiza a saída de imagem e de som para o sistema sensível. (LOVELESS; GOODMAN, 1999, p. 74-75) É um instrumento que controla principalmente o material primário (os arquivos de vídeo e áudio que estão armazenados no computador ou sintetizador), parâmetros de som, e as dinâmicas das sínteses em tempo real; e pode suportar um grau considerável de complexidade, pois os patches (caminhos) podem ser construídos na forma de um “design de ninho”, já que envolvem entidades abertas que estão em um contínuo e flutuante estado de desdobramento para ativar as partes modulares.

Dado a tamanha complexidade do ambiente programado, nós devemos questionar como performers e músicos consideram as relações físicas existentes entre performance e parâmetros “controlados” e como dançarinos podem ver seus movimentos como uma forma de mapeamento topológico da experiência e da propriocepção do corpo dentro da interface. Tomi Hahn, uma dançarina e musicóloga treinada na dança tradicional japonesa, colabora com o compositor/baixista Curtis Bahn e o violinista Dan Trueman em performances com sensores de movimento (programadas por Bahn) que capturam o movimento do braço dela e permitem a ela mixar e trocar livremente com os elementos sonoros da composição. A informação advinda do sensor é mapeada e alimenta o design das sínteses interativas e do processamento de sinais no ambiente MAX/MSP.

O som é realizado usando uma variedade de caixas de som esféricas que cria efeitos espaciais incomuns e introduz assim elementos individualizados de som em locais específicos, formando personagens de som exclusivos, fisicamente localizáveis no design sonoro da dança. Na performance deles chamada *Streams*, não há nenhuma estrutura pré-definida ou duração. A composição tem a intenção de dar ao dançarino liberdade de

improvisação e controle sobre os micro e macro elementos da estrutura sonora. A dança é uma exploração do espaço sonoro.

Streams é um bom exemplo das futuras possibilidades, desde que até recentemente o uso de gestos coreográficos como um componente de controle em composição de música/performance para dança tem sido limitada a parâmetros musicais simples: presença ou ausência de som, controle de volume e, mais raramente, controle de campo (*pitch control*). Embora muito trabalho tenha sido feito no mundo da música eletrônica por compositores que escrevem para controles gestuais, a dança tem permanecido de certa forma isolada dessas incursões. Apenas por meio de pesquisas colaborativas podemos esperar entender melhor como se desenvolve a relação física e cognitiva do dançarino com sistemas interativos em tempo real, como o MAX/MSP.

O objetivo técnico inicialmente é integrar um sistema de reconhecimento de imagem ou um sistema de *tracking* (por exemplo, um computador processando o *software* BigEye e outro processando MAX/MSP) em um ambiente MAX unificado. Mas o que a integração “técnica” significa para o dançarino, e como o dançarino integra parâmetros diversos ou paralelos em sua inteligência de movimento e no aumento de sua consciência dos espaços tácteis de projeção da imagem (como os usamos em cenários com close-ups extremos para performance telemática) e do movimento de imagem como parceiros na composição coreográfica?

Do ponto de vista coreográfico, a dançarina dentro de um ambiente interativo assemelha-se ao papel de jogador em *T-Garden*, ela vai precisar se familiarizar com o comportamento reativo dos parâmetros de som e vídeo, e ambos dançarina e compositor vão se esforçar para criar um sistema exponencialmente mais sensível, articulado e intuitivo. Em um ambiente compartilhado isso pode significar o refinamento dos sensores, filtros e processadores de saída, mas também uma diminuição da consciência espaço-temporal do performer. Como está se desenvolvendo essa emergente relação performer-sistema de música? o que podemos aprender das estruturas improvisacionais do jazz, das estruturas do videogame, de diferentes contextualizações culturais de ambientes virtuais?

Por exemplo, artistas da dança e do teatro em Tokio e em São Paulo exploraram ambientes interativos como sistemas conceituais por meio de variadas cartografias metafóricas. O grupo *Dumb Type* geralmente cria projeções de imagem densas, instáveis e pulsantes, levadas ao limite máximo da aceleração, e o “sistema de imagem” computadorizado aparece como uma máquina automática movendo-se sem o controle de nenhuma pessoa. As

dançarinas aparecem como módulos cartográficos da máquina de imagem: elas são completamente permeadas por seus efeitos, pela luz de vídeo e alta intensidade do som, e suas presenças físicas não são mais autônomas, mas integradas dentro da máquina. No Brasil, artistas e performers como Renato Cohen, Tania Fraga, Ivani Santana, Lali Krotoszynski e Diana Domingues estão abordando ambientes interativos como fases transitórias de consciência, mundos poéticos transformativos e estados xamânicos de transe.

Em seu recente trabalho, *Corpo Aberto*, Santana atuou em um solo de uma hora com câmeras atreladas ao seu corpo, alterando continuamente a consciência dela e a nossa devido aos gestos físicos que ela executava e devido aos trajetos de movimentos a partir dos “olhos” da câmera e as projeções (pré-programadas e ao-vivo) dos contornos e sombras de seu corpo. O resultado imediato era que ela dançava com seu duplo (sósia), mas sua figura projetada gradualmente perdia sua forma humana e, perto do fim da performance, transmutou-se em formas sobrenaturais e gráficos animados de esqueletos.

Como esses exemplos ilustram dançarinos, compositores e designers de mídias podem interpretar a arquitetura relacional dos sistemas interativos de diversas formas, dependendo da ênfase do trabalho na síntese do gesto de dança para a música ou na síntese do gesto de dança para o vídeo. Robert Wechsler (Palindrome Intermedia Performance Group) sugeriu recentemente em um comentário na Internet que estratégias de mapeamento do movimento (*mapping*) devem se dirigir ao problema básico comum à maioria das peças intermídias que colocam os dançarinos no papel de serem performers da música: isto é, como criar um trabalho interativo que seja bem-sucedido em todas as suas perspectivas: coreográfica, composição musical e filmica. O que ele sugere, é claro, é que o dançarino é ou se torna o performer musical, no caso de Santana, brinca de ser o próprio olho da câmera, o que não é o mesmo que interagir com um ambiente multisensorial de som e vídeo que responde de forma imprevisível e incontrollável. No entanto, a questão está em se há uma estreita correspondência estética entre movimento, som e vídeo que possa transformar *cinestesticamente* o ambiente inteiro. Vamos olhar para dois outros trabalhos interativos apresentados no *Cross Fair*, na Alemanha.

Scanned, concebido e dirigido por Christian Ziegler, é uma performance instalação que consiste em projeções de vídeo de movimentos escaneados de uma dançarina. Para criar o trabalho ao vivo, Ziegler primeiro pede a dançarina Monica Gomis para realizar frases de movimento que durem entre um e quinze segundos, as quais são gravadas por uma câmera

de vídeo. Um programa que ele escreveu para o computador permite que ele faça com que um scanner de vídeo digital desdobre as imagens-movimento no tempo, controlando direção e velocidade do escâner assim como a resolução e o tempo do material escaneado. Na performance, as projeções desse material escaneado emergem num dado período, como se estivéssemos vendo um quadro a ganhar vida. A coreografia, conforme Ziegler, “pode ser vista através da imaginação do espectador”. Pode-se também argumentar que não é coreografia, mas a interface com o computador cria pinturas temporárias de gestos e movimentos humanos, reorganizando o tempo e espaço das imagens dançantes.

Yours, uma colaboração entre o jovem compositor polonês Jaroslav Kapuscinski e os dançarinos Nik Haffner e Antony Rizzi do Ballet de Frankfurt, é realizado como um diálogo entre um pianista e uma projeção de vídeo de um dançarino, acompanhado por sons percussivos e uma voz feminina (recitando *Texts for Nothing*, de Brecht). Kapuscinski entra no centro escuro da sala com espectadores sentados de ambos os lados do piano ali posicionada, com uma tela de vídeo suspensa acima do instrumento. Quando ele começa a tocar sua composição, um diálogo se desenvolve em tempo real: todo toque nas teclas do piano manipula a imagem na tela, interferindo na ordem e velocidade dos movimentos do dançarino.

Rizzi foi filmado desnudo, seus movimentos foram baseados na coreografia de Haffner. A voz vinda da escuridão parece dirigir-se à plateia ou ao movimento do dançarino na tela. A interface aqui é o piano: Kapuscinski dirige os arquivos (*samples*) de vídeo da dança, assim como os arquivos (*samples*) de áudio adicionais, via um computador que capta as teclas no piano e até mesmo sente as articulações específicas de cada toque. A composição é interpretada de forma nova a cada performance e a interface do piano é também aberta a exploração da plateia, como Kapuscinski sugere, depois de sua performance de 45 minutos. Ele convida a plateia a jogar com o dançarino.

Na noite de estreia, poucas pessoas tentaram, sabendo que Kapuscinski trabalhava a partir de uma estrutura que lhe permitia desenvolver a dança digital de forma deliberada, de maneira dramática. Os poucos de nós da plateia que tentaram tocar o piano perceberam que a interatividade era baseada em sinais de controle (*on/off*) de MIDI relativamente simples, que permitem ao pianista influir na trajetória das imagens de vídeo para frente e para trás, congelar ou pular o movimento de um quadro, literalmente, quadro a quadro, portanto controlando a imagem do dançarino até o mais ínfimo átomo.¹¹

11 Para uma discussão mais detalhada sobre o evento “Cross Fair”. Cf.: BIRINGER, J. *The Intelligent Stage*. Performance Research, Aberystwyth, v. 6, n. 2, p. 116-122, 2001.

Conceitualmente, as estéticas da arte digital interativa não são necessariamente dependentes de tais performances MIDI, explorando o potencial das conexões do tipo avançar para frente (*fastforward*) que podem ser feitas entre instrumentos e mídias, assim como dirigindo atenção crítica para nossas relações instáveis com ambientes de som e imagem que parecem ter uma vida própria. Como no caso da máquina de imagem de *Dump Type*, em *Memorandum*, a aceleração das imagens (*fastforward*) e o retrocesso (*rewind*) de imagens de movimento em *Yours* brinca com nossa memória e nossa visão, e o artista/programador Michael Saup foi tão longe a ponte de argumentar, no *cross fair*, que tecnologias não são nossas ferramentas ou extensões, mas sistemas inteligentes autônomos: nós devemos ter interesse no que eles fazem com nossa psiquê.

Novos trabalhos colaborativos como *Ghostcatching*, *Yours* e *Scanned* de Paul Kaiser, Shalley Eshkar, Bill T. Jones já apontam nessa direção. Frases de movimentos capturados se tornam os construtos digitais para a composição virtual ou para performances interativas que exploram possíveis, emergentes, e sempre renovadas relações manipuláveis entre presenças, formas, imagens, micro-quadros e sons, vivos e sintéticos, e suas ressonâncias em nossa imaginação. A promessa da tecnologia de traqueio de vídeo (*video tracking*) e processamento de sinal digital em tempo real para coreógrafos e compositores é a exploração simultânea de um ambiente fluido no qual a dança possa criar som, conseqüentemente, o som possa afetar as imagens de vídeo e, por fim, as imagens possam ser derivadas a partir do movimento (*motion capture*).

Escrita Invisível/Mapping

Durante sua recente residência em Ohio State University (OSU), Scott deLahunta salientou que

o processo de computação é invisível por um motivo muito simples, é que o trabalho de planejamento do programador de software é largamente assumido na “escrita” de uma instrução que diz ao hardware e aos periféricos conectados ao computador como executar (perfeitamente) uma operação. (DELAHUNTA)¹²

Essa escrita e subsequente reescrita/edição é parte do processo criativo pelo qual algo é “criado” em termos de tecnologias digitais. Alguns programadores podem decidir escrever códigos simplesmente pela necessidade

12 Essa passagem e mais observações subsequentes, foram registradas a partir das conversações e do manuscrito não publicado, “Invisibilidade/Corporalidade, o qual Scott de Lahunta apresentou no meu Laboratório de Ambientes durante a residência dele nas séries de Performance Interativa (abril de 2001), na Universidade do Estado de Ohio. O artista deLahunta sugeriu que “a escrita sem dúvida não é a melhor metáfora para a programação/construção de softwares, mas é a preferível, pois muitas vezes a codificação requer cada vez mais a reutilização ou remontagem de código previamente escrito”.

de escrever códigos – geralmente essa atividade é feita para fazer com que uma outra coisa aconteça ou seja feita. É interessante, a esse respeito, que os coreógrafos têm trabalhado com códigos de *software* que foram extensivamente escritos por e para músicos (BigEye, Imagine, MAX/MSP, VNS).

O artista deLahunta insiste que há um debate atuante sobre o fazer dança e sistemas interativos, especialmente com respeito a “transparência” e a receptividade de uma plateia aos aspectos do trabalho que são invisíveis. O que tem sido considerado “invisível” nesse contexto é o mapeamento da entrada de dados (*input*) para as várias formas de saída de dados (*output*) – e esse mapeamento é essencialmente a consequência de que alguém está dando instruções para o computador. A entrada de dados (*input*), no caso do *software* BigEye, ocorre por meio da análise da ação/movimento do performer em uma imagem de vídeo ao vivo que gera uma corrente de informação da “trajetória de movimento” realizada. Assim, a ação/movimento do performer é usada para acionar algum tipo de evento (sonoro, visual, robótico etc.) no espaço circundante ou em certa proximidade ao performer. A conexão entre a ação do performer que aciona a corrente de informação e o evento final (via MIDI) é determinada pela forma do mapeamento da entrada de dados (*input*) a saída de dados (*output*) no computador.

A informação interpretada provê informação sobre velocidade, direção, e posicionamento dos objetos que se movem na imagem do vídeo, e essa informação pode ser usada para dar controle na entrada de informação para o software de criação da música. (DELAHUNTA)

Isso é essencialmente o que é referido como sistema interativo.¹³

O Mapeamento (*mapping*), portanto, está no coração do processo criativo no que concerne a esses sistemas – o que Marcelo Wanderley (IRCAM) assinalou em uma apresentação detalhada sobre sistemas interativos no ISEA, em dezembro de 2000. Wanderley e Kirk analisam, em um artigo, os modos como “a ação instrumental do performer pode ser relacionada com os parâmetros de síntese do som”. (WANDRLEY; KIRK, 2000, p. 1)¹⁴

Eles usam a palavra *mapping* para referirem a “correlação ou correspondência entre parâmetros de controle (derivados de ações do performer) e parâmetros de síntese de som”. Eles não incluem o conceito de *mapping* às “ações relacionadas a preparação de informação, tais como segmentação, escala, limite, etc”. (WANDRLEY; KIRK, 2000, p. 1) mas assinalam que geralmente duas direções de mapeamentos podem ser derivadas de uma análise de trabalhos feitos: 1. o uso de mecanismos generativos (como

13 Para uma análise útil e direta, veja no website de Dobrian o texto “Video motion tracking for musical input”: <http://www.arts.uci.edu/dobrian/motiontracking/default.htm>

14 O ensaio de Wanderley e Ross Kirk pode ser visto no endereço: http://recherche.ircam.fr/anasynd/wanderle/Gestes/Externe/Hunt_Towards.pdf

a rede neural) para realizar mapeamento; 2. o uso de estratégias explícitas de mapeamento. Para Wanderley e seus parceiros pesquisadores no campo de música eletrônica, o *mapping* é claramente um tópico de imenso interesse criativo e de foco da prática artística. No entanto, deLahunta argumenta que é a manifestação do mapeamento que entra no campo da percepção do espectador/plateia e não o mapeamento em si. Uma vez completada, as instruções que conformam o mapeamento são relegadas a invisibilidade da computação. Como esse mapeamento invisível funciona é de interesse primário àqueles que estão engajados em sua construção.

Embora deLahunta esteja certamente correto em observar esse abismo entre computação e coreografia, ele talvez subestime a curiosidade com a qual algumas companhias de dança têm abordado as relações entre operações escritas, notações, composições algorítmicas e criação de movimento. O Ballet de Frankfurt, o Ballet de Monte Carlo de Jean-Christoph Maillot, a Companhia de Dança de Pablo Ventura, Yacov Sharir, Isabelle Chonière, dentre outros, têm desenvolvido sistemas de pesquisa influenciadas pelo pensamento computacional. O que ainda fica a ser visto é se trabalhos artísticos com sistemas interativos permitem à plateia o acesso a todas as facetas do sistema – entrada de dados, mapeamento, saída de dados (*input*, *mapping*, e *output*). É verdade que performances de dança usando sistemas interativos tendem a permitir o acesso da plateia apenas a saída dos dados (*output*), enquanto instalações interativas permitem o acesso à entrada de dados (*input*) e a saída de dados (*output*).

Scott deLahunta também propõe “incluir a exposição do mapeamento (*mapping*) em si durante a performance”. Isso seria comparável, de um certo modo, a experiências que eu tenho tido recentemente com as novas tecnologias de captura de movimento (*motion capture*). Nos estágios iniciais do processo de captura, os performers comumente não podem ver os dados que estão sendo gravados, tampouco podem experimentar em tempo real, quando eles performam, como os dados gravados podem ser mapeados (em tempo real) para um personagem ou uma figura animada. Isso poderia se fazer possível, no entanto, com sistemas de captura magnética ou óptica que conectassem *hardware/software* a projetores de vídeo que poderiam então exibir o processamento da informação e o mapeamento em tempo real para o performer e, potencialmente, para a plateia.

Uma relação entre o circuito fechado em tempo real com o mapeamento poderia possibilitar ao performer que pratica com esses sistemas um ambiente de treinamento para interações mais “virtuosísticas”, assim, combinando mensurações dos dados de entrada (*input*) que respondem

a níveis mais altos de detalhes e sutilezas na ação do performer com mapeamentos mais complexos. Wanderley e Kirk concluem suas análises argumentando que “mapeamentos (*mappings*) complexos não podem ser aprendidos instantaneamente, nós nunca esperamos isso de instrumentos acústicos”. (WANDRLEY; KIRK, 2000, p. 4)

Se a referência de aprender pode ser vista como uma referência de treinamento, levanta-se a questão: em que lugar, no campo da dança, nós discutimos e debatemos noções de treinamento em dança (técnica) no encontro com sistemas interativos?

Em que lugar, no campo da dança, nós criamos ambientes de aprendizado nos quais dançarinos e/ou músicos possam praticar profundamente com iluminação interativa, projeções de vídeo e sistemas de projeção de som, especialmente se este último (operado por MIDI) depende de uma sintonização ajustada de luz e ajustamento de sistemas de sensores de câmera, assim como com opções estéticas de desenho de luz (em conjunção com o uso de uma ou múltiplas áreas e superfícies de projeção de vídeo) que são partes integrantes de um trabalho de performance multimídia?

Scott deLahunta é mais persuasivo quando afirma que há um pequeno número de profissionais cujos esforços durante anos vem somando riqueza e consistência por meio de determinação pessoal e diversificação. No entanto, suas performances interativas estão focadas no resultado artístico e não no treinamento para elas. Ao se referir ao conceito de invisibilidade da computação e em relação à performance física e o treinamento de performers em sistemas interativos, deLahunta nos chama atenção sobre “o resultado a longo prazo da atividade criativa que está proporcionalmente mudando seu foco de trabalho da composição/coreografia e espaços físicos para os espaços virtuais e configurações de mapeamento(mapping) (como por exemplo nos ambientes MAX/MSP)”. Como ele corretamente afirma, qualquer artista da dança que trabalha com sistemas interativos sabe que a quantidade de trabalho que envolve “fazer a tecnologia funcionar” é imenso e parece desproporcional em relação a quantidade de trabalho feito no estúdio, movendo-se e transpirando.

Uma mudança para fora do físico é, por consequência, em termos estéticos, uma mudança da expressão formal para o virtual, o conceitual. O artista deLahunta, portanto, se pergunta se nós iremos, no futuro, ver plateias que desenvolveram um gosto por mapeamento (*mapping*) e por arquiteturas interativas complexas e mesmo transparentes, mais bem preparadas e interessadas em assistir ou contemplar escolhas coreográficas

para dança em sistemas interativos. Uma vez que dançarinos começam a habitar e lidar com ambientes multidimensionais de mapeamento (*mapping*), a invisibilidade do computador vai ser substituída pela experiência de jogar e pela consciência física de novos comportamentos no estágio de interatividade corporal em que “sistemas interativos” são crescentemente infiltrados por corpos suando e movendo, que gastaram mais tempo dentro desses sistemas criando novas expressões de movimento e estórias que são possíveis apenas em tais mundos interativos.

Interatividade em Rede

Algumas questões persistem, por exemplo, como o jogo e a improvisação são desenvolvidos à distância para criar significado, como dançar com parceiros remotos em tempo real ou como trazer de volta o digital para o espaço real, se nós quisermos usar imagens projetadas ao vivo. O palco inteligente do futuro pode não ser um teatro, mas a própria rede (internet). Além disso, para transmitir a imagem-movimento, uma dança tem que acontecer em determinado momento em tempo real e espaço real. A Performance telemática, portanto, nos leva a paradoxos, como os dados transmissíveis devem ser produzidos e processados em sincronia com diferentes lugares, os quais podem abranger diferentes ambientes.

Em uma performance telemática no IDAT, a companhia australiana Company-in-Space apresentou *Escape Velocity*, um duo entre duas dançarinas, duas câmeras e dois projetores conectados por uma conexão on-line direta entre o Web Café da Universidade do Estado de Arizona e um espaço de performance em Melbourne. A mixagem ao vivo efetivamente juntou as duas dançarinas, estratificando a coreografia e os corpos em uma fascinante e transparente simetria que cobria uma grande lacuna espacial e temporal. A performance era na medida do possível transparente, pois nós sabíamos que a teleconferência tinha sido feita entre o Arizona e a Austrália, podíamos ver a plateia debaixo e abaixo, e quando Hellen Sky começou sua dança em frente aos nossos olhos, nós pudemos ver a imagem projetada de sua irmã dançando a mesma coreografia em Melbourne e os dois artistas que estavam filmando, um em cada lugar diferente da performance, começaram a interagir com as performers e mandar seus sinais de vídeo on-line. Em vários momentos, durante a performance, podíamos imaginar as dançarinas tornando-se uma só, as irmãs se tornando uma dançarina composta flutuando em um terceiro espaço criado pelas projeções superpostas,

as quais incluíam filmes pré-gravados de diversas locações externas (uma floresta, um deserto).

O que é mais impressionante é que a aparente simetria da dança, é claro, não era precisa. Pequenos atrasos na transmissão se tornaram parte da coreografia e adentraram o diálogo entre o corpo físico presente e o corpo tecnologicamente mediado. Ironicamente, ambas dançarinas eram simultaneamente mediadas e transpostas. No momento que essas dispersões se tornaram possíveis, todos os parâmetros seguros das relações do corpo com espaço, tempo e lugar mudaram. Nós testemunhamos um diálogo entre fantasmas mixados sobre as superfícies pixeladas, filtradas e manipuladas do espaço fílmico criado pelos projetores, a dança como uma viagem pelo tempo, o corpo se transmutando e atuando frente aos nossos olhos.

No futuro, talvez tenhamos que nos tornar programadores de *software* de interação telemática do movimento para que a sobrecarga de contato entre os corpos seja dividida por meio da distância e, assim, a ressonância emocional seja atingida. O mais importante, nós descobriremos novos processos de composição que sejam conhecedores das novas coordenadas de espacialidade. Aulas técnicas que incluam técnicas virtuais (em estúdios telematicamente conectados) e movimento com câmera e movimento com sensores. A Composição/coreografia vai significar, inevitavelmente, que a performance seja entendida – nos ambientes sensíveis que eu descrevi – como um processo multimídia de design, de programação, de arquitetura interativa, de captura, de edição, de transposição e de conversão de possibilidades e estruturas de movimento, sendo que algumas delas talvez nem antecipemos no ensaio. Esse processo será conduzido por equipes com artistas e engenheiros de diferentes disciplinas e provavelmente veremos um crescente número de trabalhos de dança originados não em departamentos ou companhias de dança, mas surgindo de projetos colaborativos em laboratórios e outros locais alternativos. A Dança à distância deve se tornar parte dessas alternativas, com a internet que fornece um estúdio expandido para produções criativas nos impulsionando mundo afora em novos tipos de diálogos e trocas.

Se as instituições educacionais querem participar desse desenvolvimento, certas mudanças são aconselháveis: 1. novos espaços para a nova dança (estúdios integrados que combinem treinamento e performance com mídias e ferramentas tecnológicas/*software* para experimentação); 2. uma completa reestruturação do modelo dominante existente de educação pelo ballet/dança moderna, abrindo para fusões de dança e novas técnicas/novos processos de coautoria que sejam construídos em grupo e não

mais hierárquico; 3. desestruturação do currículo existente e exploração de aprendizado dinâmico/interativo e ambientes de composição que integrem arte e ciência; 4. uma ênfase mais forte em pesquisa interdisciplinar e transcultural e desenvolvimento em design de telecomunicação. Finalmente, espera-se que as barreiras que separam o mundo profissional da dança *clubber* do mundo da música e das comunidades da internet sejam atravessadas mais consistentemente.

Referências

- BIRNINGER, J. The Intelligent Stage. *Performance Research*, Aberystwyth, v. 6, n. 2, p. 116-122, 2001.
- BIRNINGER, J. Dance and Media Technologies. *Performing Arts Journal*, New York, n. 70, p. 84-93, 2002.
- CASPERSON, D. It Starts From Any Point: Bill and the Frankfurt Ballet. *Choreography and Dance*, London, v. 5, n. 3, p. 25-39, 2000.
- DELAHUNTA, S. *Invisibility Corporeality*. Columbus: Ohio State University, 2001.
- DINKLA, S. *Pioniere Interaktiver Kunst*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1997.
- DRIVER, S.; FORSYTHE W.; TIPTON J. A Conversation About Lighting. *Choreography and Dance*, London, v. 5, n. 3, p. 41-78, 2000.
- HUNT, A.; KIRK, R.; WANDERLEY, M. *Towards a Model For Interactive Mapping In Expert Musical Interaction*. 2000. Trabalho apresentado ao International Computer Music Conference, 2000, Berlin.
- KUZMANOVIC, M.; TONNESEN, D. *T-Garden*. 2001. Trabalho apresentado ao Subtle Technologies Conference, 2001, Toronto.
- LEEKER, M., *Maschinen, Medien, Performances*. Berlin: Alexander, 2001.
- LOVELESS, R.; GOODMAN, L. Live and Media Performance: The Next Frontier. *Performance Research*, Aberystwyth, v. 4, n. 2, p. 74-75, 1999.
- LOZANO-HEMMER, R. *Vectorial Elevation*. Mexico: Conaculta, 2000. Disponível em: https://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php. Acesso em: 21 nov. 2022.
- LUMLEY, T.; RAINVILLE, J. *Inclusionality: an Immersive Philosophy of Environmental Relationships*. 2001. Trabalho apresentado ao Subtle Technologies Conference, 2001, Toronto.
- MANOVICH, L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MENICACCI, A.; QUINZ, E. *La Scena Digitale: Nuovi Media per la Danza*. Bolzano: Marsilio, 2001.

NAUGLE, L. M. Distributed Choreography. *Performing Arts Journal*, New York, n. 71, p. 56-61, 2002.

NEGROPONTE, N. *The Architecture Machine: Toward a More Human Environment*. Cambridge: MIT Press, 1970.

RIESER, M.; ZAPP, A. *New Screen Media: Cinema: Art: Narrative*. London: British Film Institute, 2002.