



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
TESE DE DOUTORADO

Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A LINGUAGEM DA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Estudo trans-disciplinar do campo da práxis

Salvador, Bahia
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
TESE DE DOUTORADO

Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A LINGUAGEM DA IMPROVISAÇÃO
EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

Estudo trans-disciplinar do campo da práxis

LINHA DE PESQUISA:

SOMÁTICA, PERFORMANCE E NOVAS MÍDIAS

PROFESSORA ORIENTADORA:

GILSAMARA MOURA

Salvador, Bahia

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Harispe, Leonardo Andres Mouilleron
A linguagem da improvisação em dança contemporânea: estudo
trans-disciplinar do campo da práxis / Leonardo Andres
Mouilleron Harispe. -- Salvador, 2018.
245 f. : il

Orientadora: Gilsamara Moura.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas)
-- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2018.

1. Improvisação. 2. Dança. 3. Contemporâneo. 4. Linguagem. 5.
Composição. I. Moura, Gilsamara. II. Título.

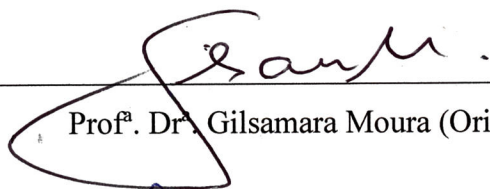
Leonardo Andrés Mouilleron Harispe

A linguagem da improvisação em dança contemporânea

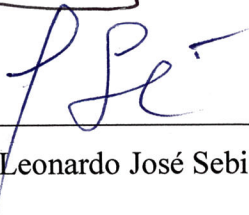
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de maio de 2018.

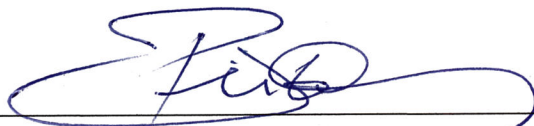
Banca Examinadora



Prof.^a. Dr.^a Gilsamara Moura (Orientadora)



Prof. Dr. Leonardo José Sebiani Serrano (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Ricardo Barreto Biriba (PPGAV/UFBA)



Prof. Dr. Daniel Becker Denovaro (PPGAC/UFBA)



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

Às águas claras da Bahia.

*“É por isso que é o azul
Cor de minha devoção
Não qualquer azul, azul
De qualquer céu, qualquer dia
O azul de qualquer poesia
De samba tirado em vão
É o azul que agente fita
No azul do mar da Bahia
É a cor que lá principia
E que habita em meu coração”.*

(“Beira-mar”, 1967

Gilberto Gil - Caetano Veloso)

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC), por ter-me recebido calorosamente na sua casa de estudos para a formação acadêmica nos cursos de Mestrado (2013-2014) e Doutorado (2015-2018). Aos membros da coordenação, docentes, pessoal administrativo e técnico, com quem tenho partilhado nestes cinco anos de convivência institucional uma experiência enriquecedora na iniciação ao mundo da investigação acadêmica. Meu agradecimento especial, pelos esforços direcionados à obtenção de bolsa de apoio, a Gláucio Machado Santos e Fabio dal Gallo. A Cláudio Cajaíba, por ter instrumentalizado a minha participação como Aluno Especial de Mestrado à distância (2012.2). A Leandro Dias, pela sua idoneidade e paciência na resolução de trâmites na Secretaria do PPGAC.

À FAPESB, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, vinculada à Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação (Secti), por ter me apoiado regularmente através dos fundos da sua bolsa de estudos durante o período correspondente ao Curso de Doutorado. Assim mesmo, ao Ministério da Educação do Brasil (MEC), através da Fundação CAPES e do seu Programa de Excelência Acadêmica (Proex), por ter-me beneficiado com o Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE), para a realização de um período de residência universitária na sede do INEFC (Instituto de Educación Física de Lleida, Catalunya, Espanha) entre os meses de Abril e Setembro de 2017.

À minha orientadora, Gilsamara Moura, pela sua competência acadêmica e artística na área de estudo pesquisada nesta tese. Meu agradecimento especial pelo caloroso e confiante acompanhamento demonstrado ao longo desse percurso. Outro tanto, pelo apoio dado ao Projeto de Extensão SALVAJAM: Jam de Contato Improvisação (PPGAC/PPGDanca), que conta com o seu aval em qualidade de docente-coordenadora.

Ao INEFC, Instituto de Educación Física de Lleida (Generalitat de Catalunya, Espanha), por ter-me acolhido como sede acadêmica durante o período correspondente ao Doutorado Sanduíche (PDSE), para o desenvolvimento da minha linha de pesquisa através do componente curricular Dança Criativa/Expressão Corporal. Especialmente, a Carlota Torrents Martins, por ter estabelecido essa ponte institucional e instrumentalizar as aulas com os cursos de graduandos.

Aos membros de COMPANY BLU, Alessandro Certini e Charlotte Zerbey, por terem-me concedido uma entrevista, relacionada ao estudo de caso dessa companhia, na sede do seu estúdio (Bairro Sesto Fiorentino, Firenze, Itália). Especialmente, pela sua generosa e descontraída conversa, pelo material

audiovisual oferecido (DVDs) e pela possibilidade de ter assistido às suas performances no Teatro della Limonaia.

Aos centros de capacitação e ensino da dança e das artes cênicas, públicos e privados, que disponibilizaram e apoiaram, através dos seus coordenadores, a realização das práticas correspondentes ao Estágio Docente Orientado/Doutorado (TEA 940): BALÉ TEATRO CASTRO ALVES (BTCA); Antrifo Sanches e Dina Tourinho. UFBA, Escola de Dança, Composição Coreográfica; Gilsamara Moura. TEATRO VILA VELHA, UNIVERSIDADE LIVRE; Márcio Meirelles e Chica Carelli. CORPO ESCOLA DE DANÇA/GRUPO CORPO, elenco SALA B; Fernando di Castro (Belo Horizonte, MG). ESCOLA HIATO ARTEMOVIMENTA; Renata Campos Fernandes (Belo Horizonte, MG). MOVA-SE, Ciclo de Palestras; Regina Amaral (Belo Horizonte, MG). ESCOLA DE MINAS, Encontro de Improvisação; Vitoria Regina e Panmela Ribeiro (Ouro Preto, MG). UFSJ, Faculdade de Teatro e Performance; Romíria Turcheti e Luciana Oliveira (São João del Rei, MG). FUNESC, Fundação Espaço Cultural de Paraíba; Ângela Navarro (PB). UFPB, Faculdade de Dança; Bárbara Santos (PB).

Aos colegas que acolheram e gestionaram desinteressadamente a realização dos cursos intensivos que ditei nestes últimos anos em diversas localidades e estados do Brasil. Em virtude dessas parcerias artísticas tive oportunidade de tomar contato com uma extensa rede humana, sempre calorosa e receptiva, para dar andamento às investigações que venho desenvolvendo na área da improvisação em dança (Anatomia Experiencial; Estruturas aplicadas à Composição em Improvisação; Contact Improvisation; Release Technique). Especialmente, a Renata Campos Fernandes, pelo seu incondicional apoio em muitas destas empreitadas, e pela sua luminosa companhia.

À equipe de colaboradores, participantes e artistas visitantes que dão vida ao projeto SALVAJAM: Jam de Contato Improvisação, junto ao qual temos trilhado cinco anos de ininterrupta atividade na sede da Escola de Dança da UFBA. Com ele, levamos à comunidade de dançarinos da cidade uma ocasião para o encontro recíproco, privilegiando a circularidade do conhecimento e a horizontalidade nas relações.

À minha família de sangue, toda ela, pelo afeto incondicional de sempre. À família soteropolitana dos Portella; especialmente Dione.

À improvisação, que me abriu as portas à dança.

MOUILLERON HARISPE, Leonardo Andres. **“A linguagem da improvisação em dança contemporânea: estudo trans-disciplinar do campo da práxis”**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA). 2018.

RESUMO

A presente tese doutoral, focada nas problemáticas compreendidas no campo da *práxis* improvisatória em dança, tem por objetivo levantar um conjunto de observações sobre os caracteres factuais que permeiam esse campo. Em tal sentido, o tom geral da escrita se posiciona como uma discussão crítica ligada às marcas fenomênicas reconhecíveis. A partir da pergunta inicial: “a improvisação (em dança contemporânea) é ou opera como uma linguagem?”, o percurso geral da escrita interroga as emergências advindas da *práxis*, quando as mesmas reúnem o valor de serem estruturantes, de operarem como princípios organizacionais e de outorgar-lhe uma posição de relativa autonomia frente a outras modalidades da linguagem. A própria ideia de linguagem, reconstruída a partir da articulação de princípios/propriedades, adquire assim um caráter mais permeável, relativo e diverso: uma reconstrução processual que rastreia marcas significantes, cuja imagem resultante é a de uma linguagem “inacabada” - no sentido dela estar sendo sempre redefinida. Para isso, a abordagem metodológica utilizada considerou as possíveis relações trans-disciplinares com outros campos, tais como: os estudos procedentes da Linguística e Filosofia da Linguagem, pesquisas relacionadas à lógica do jogo e da ludicidade, a análise comparada entre linguagens artísticas. Na seleção de fontes de referência foi relevante, dentro do processo de escrita, dar cabimento à “voz” dos próprios fazedores, manifesta na publicação de livros, revistas especializadas, transcrição de entrevistas e na localização específica que essa voz adquire dentro dos documentos fílmicos. Assim, o desenho geral da tese foi estruturado como um hiper-texto, cujo *corpus* se compõe de três capítulos e dois materiais audiovisuais; o mesmo se completa com registros fotográficos intercalados no texto e uma série de *links* para serem acessados na rede informática. A dinâmica sugerida para à sua leitura consiste num fluxo de vínculos que conectam os conteúdos expressos em um e outro tipo de suporte. O agregado de imagens documentais teve por objetivo, dentre outras razões, a contextualização dos aspectos que permeiam à *práxis* improvisatória em dança, sendo que a mesma, em muitas ocasiões, carece de referências específicas dentro e fora do meio artístico/acadêmico. A progressão da escrita ajusta-se aos termos que compõem o título da tese; o capítulo um está dedicado, na sua integridade, a revisar os alcances contidos nas problemáticas da linguagem que vinculam à improvisação-dança com: os aspectos sintático-gramaticais, com o campo da ludicidade e com a filogênese da mesma (fatores endo e exo-genéticos). O capítulo dois, por sua vez, dedica seu primeiro segmento aos alcances do improvisatório em geral - manifesto em diversas práticas culturais e artísticas - e à

dança improvisada como uma expressão que difere/dialoga com a tradição coreográfico-escritural; no segundo segmento passam a ser observadas as marcas da contemporaneidade que dão à improvisação em dança um enquadramento histórico e procedimental diferenciado. Já o capítulo três aborda, como uma extensão dos conteúdos anteriores, as problemáticas associadas à vontade de levar o material de movimento improvisado para espaços observáveis (adoção de uma “perspectiva observante”). Os problemas aqui tratados posicionam à figura do performer-improvisador como um sujeito exposto aos embates da visualidade e ao caráter dinâmico dos espaços de encenação contemporânea, para localizar, finalmente, a noção de observação como um registro sômato-sensorial ligado à leitura háptica dos eventos inter-corporais. Por sua vez, o material audiovisual resulta da reedição de registros disponíveis na rede informática, dentro dos quais os fragmentos selecionados foram organizados em eixos temáticos de análise e comentados através de legendas. O primeiro deles consiste num levantamento de oito abordagens/técnicas (pesquisas autorais, laboratórios, tecnologias), cujo objetivo é dar visibilidade e enquadramento conceitual à multiplicidade de horizontes de busca que permeiam o campo da improvisação em dança. O segundo audiovisual, distintamente, reflete em imagens sobre os procedimentos composicionais e poéticos implicados nos caracteres performáticos do agir cênico, quando estes são desenvolvidos por coletivos de improvisadores. Assim, o *corpus* geral da tese pode ser apreciado como um vasto ensaio, destinado a um leitor interessado em percorrer, criticamente, os variados aspectos compreendidos na *práxis* improvisatória em dança.

Palavras-chave: Improvisação. Dança. Contemporânea. Linguagem. Composição instantânea. Estudos somáticos. Encenação. Poéticas do movimento. Háptico.

MOUILLERON HARISPE, Leonardo Andres. **"The language of improvisation in contemporary dance: a cross-disciplinary study of the field of praxis"**. Thesis (Doctorate in Performing Arts). Federal University of Bahia, Postgraduate Program in Performing Arts (UFBA). 2018.

ABSTRACT

The present doctoral thesis, focused on the problems included in the field of improvisational practice in dance, has the objective of raising a set of observations on the factual characters that permeate this field. In this sense, the general tone of writing positions itself as a critical discussion linked to recognizable phenomena. From the initial question: "is improvisation (in contemporary dance) or operates as a language?", the general course of writing questions the emergencies arising from praxis, when they have the value of being structuring, of operating as organizational principles and of granting a position of relative autonomy over other modalities of language. The very idea of language, reconstructed from the articulation of principles/properties, thus acquires a more permeable, relative, and diverse character: a processual reconstruction that traces meaningful marks whose resulting image is that of an "unfinished" language - in the sense of being always being redefined. To this end, the methodological approach used included possible trans-disciplinary relationships with other fields, such as: studies from Linguistics and Philosophy of Language, research related to logic of play and playfulness, comparative analysis between artistic languages. In the selection of reference sources it was relevant, within the writing process, to accommodate the "voice" of the makers themselves, manifested in the publication of books, specialized magazines, transcription of interviews and the specific location that this voice acquires within the film documents. Thus, the general design of the thesis was structured as a hypertext, whose corpus is composed of: three chapters and two audiovisual materials; the same is complete with photographic records interspersed in the text and a series of links to be accessed in the computer network. The dynamics suggested for its reading consist, therefore, in a flow of links that connect the contents expressed in one and the other type of support. The aggregate of documentary images had as objective, among other reasons, the contextualization of the aspects that permeate the improvisatory praxis in dance, being that the same, in many occasions, it lacks specific references inside and outside the artistic/academic environment. The progression of the writing conforms to the terms contained in the title of the thesis; thus, chapter one is dedicated in its entirety to reviewing the scope of the language problems that link dance improvisation with: syntactic-grammatical aspects, the field of playfulness and the philogenesis of the same (factors endo and exo-genetic). Chapter two, in turn, devotes its first segment to the improvisational scope in general - manifested in various cultural and artistic practices - and improvised dance as an expression that differs and dialogues with the choreographic-scriptural

tradition; in the second segment, the marks of contemporaneity that give dance improvisation a different historical and procedural framework are observed. Chapter three, as an extension of the previous contents, deals with the problems associated with the desire to take improvised movement material into observable spaces (adoption of a "observant perspective"). The problems discussed here place the performer-improviser figure as an agent subject to the clashes of visibility and the dynamic character of contemporary stage spaces, to finally locate the notion of observation as a somato-sensory record linked to the haptic reading of events intercorporals. On the other hand, audiovisual material results from the reissue of records available in the computer network, within which the selected fragments were organized in thematic axes of analysis and commented through subtitles. The first one consists of a survey of eight somatic/technical approaches (research, laboratories, technologies), which aim to give visibility and conceptual framework to the multiplicity of search horizons that permeate the field of improvisation in dance. The second audiovisual one, distinctly, reflects in images on the compositional and poetic procedures contained in the performatic characters present in the scenic act, when these are developed by collectives of improvisers. Thus, the general corpus of the thesis can be appreciated as a vast essay, intended for a reader interested in critically exploring the varied aspects included in the improvisational praxis in dance.

Keywords: Improvisation. Dance. Contemporary. Language. Instant composition. Somatic studies. Staging. Poetics of movement. Haptic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [pag. 13]

Localização do tema tratado. As problematizações que a pesquisa levanta [p. 13]

Metodologia: a construção de uma perspectiva epistemológica [p. 16]

A escrita como trajetória: engajamento sujeito/objeto [p. 19]

Estrutura da tese: hiper-texto. Autores e artistas de referência [p. 21]

1. CAPÍTULO I: a improvisação-dança como linguagem [p. 29]

1.1. Progressões sintático-gramaticais [p. 29]

1.1.1. Um tempo-espaço articulado [p. 29]

1.1.2. *Grámma* [p. 45]

1.1.3. A relojoaria da sintaxe [p. 51]

1.2. *A experientia* da linguagem [p. 63]

1.2.1. *Da paidia ao ludus* [p. 63]

1.2.2. Estruturas aplicadas [p. 71]

1.2.3. Gramáticas endo e exo-somáticas [p. 76]

2. CAPÍTULO II: improvisar + em dança + contemporânea [p. 89]

2.1. Os lindes da *práxis* [p. 89]

2.1.1. Rastreamento epistemológico da figura da improvisação: a natureza do *repente* [p. 89]

2.1.2. Alteridades e comparações: o lugar da *práxis* improvisatória nas artes temporais [p. 95]

2.1.3. *Chorégraphie*: o diferimento de uma escritura [p.109]

2.1.4. Concepção estendida do termo coreografia: o recupero da imanência [p. 116]

- 2.2. O contemporâneo em improvisação-dança. Revisitação histórica [p. 126]
 - 2.2.1. *Opera Aperta*. Estruturas abertas destinadas ao intérprete [p. 126]
 - 2.2.2. Indeterminação, aleatoriedade e operações com o azar [p. 133]
 - 2.2.3. Das *one thing dances* à geração da *Judson Dance Theater* [p. 139]
 - 2.2.4. Uma moldura com o centro vazio [p. 151]

3. CAPÍTULO III: a adoção de uma perspectiva observante [p. 166]

- 3.1. Encenações performativas [p. 166]
 - 3.1.1. O lugar da testemunha no contexto da *práxis* [p. 166]
 - 3.1.2. O direcionamento da *mirada* na cena performática [p. 178]
 - 3.1.3. *Eco-espacialidade*. Ambientes de encenação multívocos [p. 182]
- 3.2. Fatores sômato-sensoriais implicados na legibilidade das trajetórias do movimento [p. 193]
 - 3.2.1. O espectador multi-sensorial: um “olhar de corpo inteiro” [p. 193]
 - 3.2.2. *Khóra*: desconstrução dos espaços arquiteturais [p. 200]
 - 3.2.3. A região transparente do espaço [p. 205]
- 3.3. Leituras hápticas e ópticas do movimento: uma semiose desdobrada [p. 209]
 - 3.3.1. Considerações sobre a dimensão tátil da visão [p. 209]
 - 3.3.2. O háptico e o óptico em diálogo com o fluxo energético [p. 213]
 - 3.3.3. *Tuning Scores*: um caso radical de leitura háptica [p. 219]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [p. 228]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [p. 238]

MATERIAL AUDIOVISUAL n° 1 e 2: links [p. 245]

INTRODUÇÃO

Localização do tema tratado. As problematizações que a pesquisa levanta

Para oferecer ao leitor uma ideia geral sobre a temática tratada na presente tese, corresponde indicar que a mesma versa sobre as problemáticas compreendidas no campo da *práxis* improvisatória em dança. O desenvolvimento dos tópicos abordados ao longo da escrita (um hiper-texto que vincula uma diversidade de registros) tem por objetivo levantar um conjunto de observações críticas referidas aos caracteres factuais que permeiam esse campo. Em tal sentido, a pesquisa, entendida como um *corpus* múltiplo e integrado, se propõe interrogar as emergências advindas das marcas fenoménicas, toda vez que as mesmas reúnem o valor de serem estruturantes, de operarem como princípios organizacionais e de outorgar à improvisação-dança uma posição de relativa autonomia frente a outras modalidades da linguagem.

A partir da pergunta inicial: “a improvisação é ou opera como uma linguagem?”, o desenvolvimento da escrita adquire a tonalidade de um exercício reflexivo (ensaio crítico), interessado em rastrear os alcances da *práxis* improvisatória, quando a mesma é pensada em termos de linguagem. Imediatamente, essa provocação primeira estende-se para os aspectos compreendidos no domínio da dança, e estes, por sua vez, para os caracteres que a mesma adquiriu ao localizar-se historicamente na conjuntura da contemporaneidade. A própria ideia de linguagem experimenta, subseqüentemente, um jogo de sucessivos desdobramentos, de especificidades relacionadas à geração de procedimentos e formas narrativas, consideradas a partir de um raio crescente de sub-aspectos (a dinâmica de um jogo de encaixes). A noção de linguagem, reconstruída a partir da articulação de princípios/propriedades, adquire assim um caráter mais permeável, relativo e diverso: uma reconstrução processual que rastreia marcas significantes, cuja imagem resultante é a de uma linguagem “inacabada” - no sentido dela estar sendo sempre redefinida.

Para referenciar a circunscrição dos eixos temáticos selecionados, pode ser de ajuda indicar que o plano que guia à progressão da escrita ajusta-se aos termos contidos no título da tese: linguagem + improvisação/dança + contemporânea. Em boa medida, o mapeamento que resulta desse encadeamento nominal está motivado pelo espírito de certa ludicidade, razão pela qual o avanço da escrita adquire a dinâmica de um roteiro (às vezes elíptico), inquietado pela possibilidade

de estabelecer uma significativa ligação entre fontes teóricas, registros documentais e estudos de caso escolhidos. Partindo da ideia de que a improvisação-dança se distingue dos lugares comuns que compreendem-a como um mero *continuum* indiferenciado, os alcances do linguístico são pensados aqui a partir do princípio de articulação (*articularidade*), para relacionar, seguidamente, esta noção aos construtos sintático-gramaticais (*grámma*) e às progressões sintagmáticas que direcionam o tempo-espaço da *práxis*. Aprofundando essa linha de análise, chega-se à proposição de um “mosaico multi-paramétrico” (*textus*) para refletir, através de um modelo ideo-visual alegórico, o problema geral das variáveis organizacionais que subjazem à estrutura das diversas abordagens que a improvisação-dança compreende: o reconhecimento do linde (*constraints*) como fator estruturante; a combinatória múltipla que resulta dos nexos conectivos entre essas dobas articulantes.

No que concerne à noção de improvisação (*in-pro-videre*: que não pode ser pré-visto), tanto o rastreamento das manifestações que tornam-a evidente quanto a captura das suas marcas de alteridade (possível circunscrição de uma *episteme*) recebem uma primeira aproximação ao termo quando este é contextualizado dentro das tradições culturais/orais. Ali pode se apreciar, na sua maior abrangência, as formas de transmissão empírica que caracterizam-a: o transpasso de pessoa-a-pessoa; a propensão ao *repente*. Expressa em manifestações comunitárias tão variadas como as festividades populares, sátiras e brincadeiras, artes da luta, jogos esportivos (etc), as margens que são liberadas ao improviso têm lugar, paradoxalmente, em estreito convívio com as restrições do regulamentar e com o alcance da proficiência no ofício (estruturas semi-abertas). A identificação dos desafios que atravessam às narrativas do movimento/dança, na sua vertente relacionada à improvisação, emergem então como a adoção de um modo diferenciado de *escritura*: o pronunciamento factual de um traço (*riss*), o rasto de um andamento (*ódos*) como marca distintiva. Tanto os meios direcionados à composição instantânea quanto as formas de produzir conhecimento que lhe são inerentes passam a ser observadas, retrospectivamente, sob o fundo histórico da modernidade ocidental, para repensá-las como um diálogo antagónico e complementar com as formas de *diferimento* idealizadas por essa tradição (partituras fixadas pela escrita). Em gradientes, a noção de “coreografia” vai sendo retomada, para deixar ver como a mesma experimentou deslocamentos conceituais estratégicos, até dar passo, na conjuntura atual, a um uso estendido e poroso do termo: a recuperação da sua imanência originária (“coreo-políticas do chão”).

Por último, ao territorializar à *práxis* improvisatória em dança dentro de um tempo contemporâneo (última partícula do título da tese), abre-se o interrogante sobre os alcances e precisão conceitual que teria o uso da expressão “improvisação contemporânea em dança”. Certamente, o desenvolvimento das pesquisas atuais, relacionadas às técnicas, laboratórios e abordagens somáticas do movimento/dança não são apenas “atuais”, mas implicam uma contínua revisitação dos arcabouços herdados das investigações artístico-autorais precedentes. Não é o propósito desta tese fixar algum tipo de rótulo ou taxonomia histórica quando se indica o pertencimento à conjuntura da contemporaneidade [1]. Não obstante, tal como ocorre na periodização que classifica às tendências e escolas da tradição coreográfica, a improvisação no campo da dança experimentou uma evolução consideravelmente autónoma ao longo do século vinte, atravessando marcas que permitem diferenciar, por exemplo, seu viés “moderno” das experimentações ocorridas na conjuntura da *Post Modern Dance* norte-americana ou da *New Dance* europeia. Levando a atenção para as investigações que tiveram lugar entre as décadas de 1950-60 no campo da composição musical, dentro das quais se estabeleceram distinções significativas entre os procedimentos relacionados à indeterminação (*Opera Aperta*), aleatoriedade e operações com o azar, a escrita rastreia o traslado que essas experimentações sofreram ao serem reapropriadas, uma década mais tarde, pela geração da *Judson Dance Group* (mediado pelas figuras de Cunningham-Cage; Dunn; Halprin). Assim, a noção de “contemporâneo” é problematizada sob a conjuntura das discussões estéticas livradas no campo das obras multidisciplinares e das ações performativas desenvolvidas pelos coletivos artísticos das últimas vanguardas do século passado (*Grand Union*, Cia. Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert Morris, dentre outros). Por tal razão, essa conjuntura pode ser pensada como a virada histórica que articulou a passagem entre a concepção moderna e contemporânea em improvisação-dança,

[1] Para pensarmos as dificultades implicadas na condição de sermos contemporâneos (ambiguidade ontológica dos seus contornos), vale a pena citar as apreciações que Giorgio Agamben desenvolve no ensaio *O que é o contemporâneo*: “‘De quem e do quê somos contemporâneos, e, antes de todo, que significa ser contemporâneos’. (...) A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta ordem aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não conseguem manter fixo o olhar sobre ela. (...) O compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico, [trata-se de] um anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um 'muito cedo' que é, também, um 'muito tarde'; de um 'já' que é, também, um 'ainda não'”. (AGAMBEN, 2009, p. 57 e 65. Grifo nosso)

considerando tanto a persistência que essas marcas ainda têm sobre as pesquisas atuais - propensão à *fisicalidade* e auto-referecibilidade do movimento -, quanto as tensões e reposicionamentos estéticos/procedimentais que elas suscitam.

Metodologia: a construção de uma perspectiva epistemológica

Tal como foi referido anteriormente, o conjunto de práticas relacionadas ao campo da improvisação-dança lida com os desafios implicados nas marcas factuais/vívidas que circunscrevem a dinâmica da sua linguagem. Por se tratar de um tipo de narrativa de movimento de forte cunho empírico, as problemáticas relacionadas aos mecanismos de transmissão de saberes, assim como os procedimentos e estruturas sintáticas que esta utiliza, tendem a criar um tipo de lógica que se resiste a ser apreendida sistemicamente. De fato, se comparada com as estratégias compositivas que foram estabilizadas e especuladas por meio da escrita (partituras, desenhos), a tradição improvisatória tendeu historicamente a ser resolvida por meio do ensaio recorrente e pela apreensão gradativa dos seus componentes linguísticos. A improvisação, como fenómeno expressivo, acontece a partir de uma disposição a *experienciar*; apoiada nesse marca fenoménica fundadora, a pesquisa intenta rastrear os princípios/propriedades que dão coesão à sua intrínseca gramática: indagação subjetiva ou auto-biográfica do movimento; estado de investigação processual; âmbito laboratorial (*indoor*); autoria dos achados. Pode-se falar, subsequentemente, da existência de um “imaginário do improvisador” que se constrói e reconfigura através de consensos graduais (processos de decantação e estabilização da experiência) sujeito à dinâmica do gregário.

Por estas razões, os desafios que enfrenta a elaboração de uma metodologia de estudo consistem em aproximar-se ao caso da improvisação-dança a partir de uma abordagem fenomenológica que identifique, em sucessivas camadas, os componentes linguísticos (variáveis organizacionais) que se evidenciam nas manifestações próprias da *práxis*, evitando qualquer apriorismo modelar. Nessa linha de considerações, referidas à construção de certa perspectiva epistemológica, pretendo posicionar a figura da linguagem como se tratando de uma “tecedura dinâmica” (*texere*: texto), porosa às contaminações que atravessam-a e em permanente construção/revisão conceitual.

Pensando em termos de linguagem, um ponto que precisa ser convenientemente discriminado ao aproximarmos aos caracteres sintático-gramaticais da improvisação-dança, consiste

em reconhecer a incidência que a tradição da Linguística - uma disciplina histórica dedicada, especialmente, ao caso das produções da fala (modelo da oralidade/escritura verbal) - tem sobre os critérios de análise aplicados, mais tarde, em modelos linguísticos diferenciados (não-verbais). Em particular, proponho-me observar as inconveniências que podem resultar da tendência a antepor o modelo oral-escritural, como se se tratasse de uma analítica mais acabada e historicamente mais consolidada: uma tradição cuja proficiência autorizaria à transposição sistêmica desses fundamentos sobre os modelos restantes.

Para posicionar à abordagem metodológica que dá enquadramento aos critérios de análise utilizados na tese, a posição que o epistemológico Gérard Lebrun desenvolve no ensaio *A ideia de epistemologia* (2006) tem sido significativa. As dificuldades atreladas à natureza escorregadia e instável que permeia os registros e formulações teóricas desenvolvidas no âmbito da *práxis* improvisatória (transmissões de forte cunho empírico) encontram correspondência com os postulados do filósofo e epistemólogo francês, quando este nos adverte sobre a necessária flexibilidade interpretativa que se requer para abordar a sobre-abundância de enunciados, protocolos e indicadores de pesquisas que sulcam o campo das produções científicas atuais (proliferação multívoca de textos-documentos) . Para se referir à quebra dos paradigmas nesse campo, o autor sinaliza a queda histórica dos postulados iluministas que referiam-se a qualquer “humana sabedoria”; porém, o surgimento de novos terrenos de investigação encontram a sua contrapartida histórica nas epistemologias fundadas em “gaios saberes, epistemologias ainda adolescentes, agressivas, insolentes, subversivas, que desrespeitam a cientificidade de direito divino por respeitarem mais a ciência como trabalho e como documento” (LEBRUN, 2006, p. 144).

Por razões como estas, pode se compreender melhor que a tónica adotada para o desenvolvimento da escrita encontre nos ritmos e circunlóquios que caracterizam ao ensaio literário a sua via de expressão. A discussão crítica levantada ao longo dos capítulos, assim como as legendas que dialogam com as imagens no material audiovisual, abre-se a um diálogo abrangente com fontes bibliográficas, coletivos de artistas-improvisadores e autores de linhas de pesquisa vinculados, direta o indiretamente, ao campo do movimento/dança. Com efeito, uma marca distintiva das pesquisas acadêmicas chamadas de “qualitativas” pode ser identificada a partir da sua vontade de diálogo com as múltiplas fontes que convergem e se reconfiguram no objeto/caso

estudado. O avanço da tese progride, portanto, através de uma visão “poliédrica”, caleidoscópica, que permita enxergar, de uma maneira mais afinada, a sua mudável morfologia.

Por um lado, a posta em contato com os estudos procedentes da área da Linguística (mesmo quando estes se referenciam, comumente, no modelo fono-articular) constituem um ponto de partida necessário para dar enquadramento às relações sintático-gramaticais da língua. As fontes procedentes da Semiologia/Semiótica foram consultadas, pela sua vez, quando as mesmas têm por objeto a análise do signo “móvel”: uma semiose que aproxima-se, flexivelmente, à produção de discursos factuais, efémeros, organizados num espaço-tempo vetorial (marcas presenciais do corpo e do performático em geral). Porém, interessou-me a possibilidade de estender esta abordagem trans/multi-disciplinar para os estudos desenvolvidos em áreas de investigação adjacente; em particular, as problematizações levantadas no âmbito da Filosofia da Linguagem e na Filosofia Pós-estrutural/Deconstrucionismo. Outro tanto ocorreu com o apelo aos estudos que se ocupam da natureza e dinâmica do jogo e da *ludicidade*. Dentre as estratégias metodológicas selecionadas corresponde sublinhar a relevância que teve o estudo/análise comparado entre as linguagens artísticas. Em particular, parece-me que muitos dos aspectos que estruturam à gramática da improvisação em dança podem se ver enriquecidos, para o fim das análises, quando se observa os componentes linguísticos que estruturam as variáveis rítmico-fraseológicas da música. Por se tratar de uma pura-sintaxe (impossibilidade de atingir um plano de representações simbólicas), o caso da arte musical/sonora aporta especificidades significativas ao compará-las com os desenvolvimentos sintagmático-paradigmáticos que estruturam à dança. Outro tanto ocorre com o caso da linguagem teatral, que partilha com a dança a sua condição de ser uma arte temporal. Uma e outra são observadas à luz das suas evoluções históricas, para deixar ver a ordem de preocupações formais e discursivas que estas adotaram em alguns períodos: modos de acentuar, de dar ênfase às variáveis organizacionais que regem as suas respetivas linguagens.

Pensando nas factualidades atreladas à *práxis*, um ponto que precisa ser destacado é a importância dada à “voz” dos próprios fazedores, presente tanto na publicação de livros, artigos em revistas especializadas ou transcrição de entrevistas. Interessou-me, por exemplo, localizar essa voz dentro das expressões gestuais/corporais que se evidenciam na concretude palpável dos registros fílmicos. Por tal razão, a edição do material audiovisual que acompanha ao texto da tese (dois estudos diferenciados) pode ser apreciada como a produção de um suporte que transparenta os

traços “escriturais” do corpo dos dançarinos: um tempo-espaço factual, expresso na marca presencial de uma cena habitada.

Proponho-me, deste modo, tornar visível a alteridade do *modus locutio* que essas vozes utilizam para se manifestar e se compreender a si mesmas. A *práxis* improvisatória merece ser apreciada, na amplidão da sua complexa dimensão antropológica, não apenas como uma produção de narrativas corporais e poéticas da cena, mas como uma forma singular de produzir conhecimento. As tomadas de decisão que o dançarino-improvisador engatilha toda vez que redireciona as trajetórias do movimento num tempo-espaço habitado, sinalizam as complexidades comportamentais implicadas no seu engajamento corpo/ambiente: atualiza as condições de existência da sua *práxis*. Posicionar a mente-percepção do sujeito dentro de um jogo de ressonâncias, de empatia com o âmbito de movimentação (um ambiente tanto físico como interpessoal), lembra-nos da necessária adoção de uma atitude alerta, receptiva, a partir da qual se gera uma forma específica de conhecimento: uma prontidão psico-física norteada pelo princípio da “escuta”.

A escrita como trajetória: engajamento sujeito/objeto

No presente segmento desta introdução pretendo partilhar com o leitor algumas observações pessoais referidas ao engajamento que vincula a posição subjetiva de quem escreve com a perspectiva crítico-reflexiva através da qual tomou forma o objeto de estudo aqui discutido - em rigor, não exatamente um “objeto”, mas um caso dinâmico e poético sujeito aos caracteres que permeiam a sua natureza factual. O desenvolvimento da escrita, ampliado na matriz de um hipertexto que vai vinculando uma diversidade de registros e documentos, pode ser pensada como uma “trajetória estendida”: o andamento de uma discussão aberta, inquietada pela possibilidade de desdobrar o seu objeto/caso de estudo em fontes de referência múltiplas (um percurso poliédrico). No ensaio *Um trajeto, muitos projetos*, Armindo Bião, investigador na área da Etnocologia - membro fundador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas à qual pertence esta tese -, discute as relações que mediam entre a gestação de uma pesquisa acadêmica e a posição que o sujeito pesquisador adota frente ao seu objeto de estudo, frente ao meio inter-subjetivo que os

outros pesquisadores compõem, até atingir, em última instância, o espaço social (imaginário coletivo) para qual a pesquisa está destinada:

A ideia de trajeto remete à articulação de um sujeito com seus objetos de interesse e com outros sujeitos, cujos interesses, ainda que parcialmente comuns, se encontram na encruzilhada das ciências e das artes, onde múltiplos grupos de pesquisa se formam e se transformam ao longo do tempo. (BIAO, 2010, p. 15. Salvador: Cadernos do GIPE-CIT, n° 26, 2013)

O fato de ter privilegiado, para a elaboração desta escrita, uma perspectiva crítica que se acomodasse aos ritmos do ensaio literário, cria um *suspense*, uma estratégica “abstenção” do eu que restringe a incorporação de aspectos auto-biográficos o estritamente subjetivos - os quais poderiam integrar, certamente, o conjunto de tópicos citados. Assim, o tratamento geral deste estudo deu prioridade à possibilidade de revisitar os eixos temáticos selecionados, mantendo uma distância estratégica com respeito a eles, para colocar o acento, distintamente, nas leituras transversais que surgem a partir dessa visão panorâmica. A razão desta escolha não está motivada em nenhuma valoração axiológica que veja nisso alguma vantagem; se trata, apenas, de um exercício diferenciado que contrasta, paradoxalmente, com o engajamento que este autor tem, na sua rotina diária, com o campo da *práxis* estudado.

Nessa ordem de considerações, permito-me agora comentar ao leitor até que ponto esse exercício tem sido desafiador, pois dentro da minha experiência no campo da improvisação-dança o arcabouço de tópicos que foram levantados ao longo da escrita aparecem habitualmente inscritos no plano de uma voz subjetiva: um “monólogo interior” que acompanha às trajetórias artísticas com as quais me relaciono dia a dia. Corresponde indicar também que a presença dessa voz prolonga-se no sem-número de perguntas que emergiram entre os colegas com os quais partilho oficinas, espaços de improvisação coletivos (*Jams*), aulas, encontros e/ou festivais. Em grande medida, a ordem de inquietações temáticas que acabaram sendo plasmadas na escrita tiveram início num apanhado de intuítos, suspeitas, sugestões e comentários surgidos no meio *improvisacional* da dança. Assim, o engajamento que liga as trajetórias subjetivas com a sua materialização posterior dista de ser, apenas, uma especulação teórica ou conjectural. Haveria, na concepção da escrita, um movimento de introjeção, de desvio enveredado a uma posição tangencial, ubíqua, que permite revisitar os tópicos de interesse deste autor. [2]

Para se entender melhor a ênfase colocada no estudo comparado entre as linguagens artísticas (abordagem metodológica trans/inter-disciplinar), parece-me pertinente indicar que o campo da dança não é a minha primeira área de atuação. Com efeito, meu título de graduação universitário relaciona-se com o campo da composição musical, havendo cursado estudos na Universidade Nacional de La Plata (UNLP, Argentina), onde me graduei como “Professor em Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical”. O outro campo de desenvolvimento artístico está relacionado ao terreno da dramaturgia e direção teatral, havendo trabalhado entre os anos 2002-2013 na “Escola de Teatro da Municipalidade de Tandil” (Província de Bs. As, Argentina) como docente e encenador dentro do componente curricular “Formação Integral do Ator”. Fruto desse trânsito foram estreadas quinze obras teatrais junto à *Cia. Raisen* (Companhia Independente de Teatro). Assim, o exercício consistente em observar os aspectos linguístico-procedimentais co-presentes na tecedura sintática destas artes adquire, no meu cotidiano, a dinâmica de uma ginástica afeta a repensá-las e compará-las.

Estrutura da tese: hiper-texto. Autores e artistas de referência

O desenho geral da tese, entendida como uma totalidade integrada, foi estruturado à maneira de um hiper-texto, composto de: três capítulos e dois materiais audiovisuais. Esse *corpus* principal se completa com a apresentação de registros fotográficos que alternam a prosa da escrita,

[2] Considero oportuno contextualizar, sumariamente, as pesquisas pessoais desenvolvidas no campo da improvisação em dança contemporânea. As mesmas começaram no ano 1990, à idade de vinte anos, e desde então estão ligada às técnicas do *Contact Improvisation*, à *Release Technique*, à Anatomia Experiencial (*Ideokinese*), ao campo dos Estudos Somáticos (BMC; *Alexander Technique*; *Rolfing*) e - numa ordem mais abrangente - às pesquisas em Dança-Teatro. Desde o mês de agosto de 2013, ano em que passei a residir na cidade de Salvador para iniciar estudos na sede do PPGAC, pus em andamento na Escola de Dança da UFBA (Campus Ondina) o “Laboratório de Improvisação-dança” - intitulado primeiramente de “Impro Formance” -, continuado até a atualidade como um espaço dedicado à investigação desta linguagem, com especial acento nos aspectos sistêmicos relacionados à manutenção e treinamento da prática. Fruto desse andamento, venho ministrando em diversas sedes universitárias, fundações culturais e âmbitos de ensino privado do Brasil (“Corpo Escola”, Belo Horizonte, MG) uma série de *workshops* e palestras que abriram-se, diversamente, para o território das “Estruturas Aplicadas à Improvisação”, a “Anatomia Experiencial/Ideokinese”, “Composição em improvisação-dança”. Dentro da mesma linha de trabalho artístico coordeno, em qualidade de aluno-adjunto, o Projeto de Extensão “SALVA JAM: jams de Contato Improvisação”; um projeto que propõe à comunidade de dançarinos de Salvador a possibilidade de transitar a prática do CI semanalmente num espaço laboratorial de improviso coletivo (Escola de Dança da UFBA; PPGDança).

às vezes adicionando imagens *scaneadas* ou disponíveis na rede informática, às vezes imprimindo *slides* (fotogramas) extraídos de algum dos documentários audiovisuais. Resta ainda apontar a série de *links* sugeridos ao leitor, para que os mesmos acompanhem o andamento da escrita através de vídeos ou páginas web/blogspots. Um ponto que merece ser destacado gira ao redor da questão: como acompanhar a leitura de um hiper-texto? Que dinâmica é sugerida para compreender o seu andamento? Ao respeito direi que este formato convida a ser percorrido abertamente, segundo uma ordem e distribuição análoga às obras abertas. Porém, a minha sugestão consiste em manter acesso o material audiovisual na tela do computador (minimizar na “Barra de Ferramentas”), para poder ir e vir fluidamente, toda vez que um trecho deste material apareça referenciado no texto (uso do cronómetro na linha de tempo dos vídeos). Para se entender mais amplamente a dinâmica que caracteriza a um hiper-texto, cabe indicar que o mesmo aponta à criação de nexos interconectivos (vinculantes) entre um e outro tipo de registro: uma forma de *escritura* ampliada na rede de variados suportes.

Tal como foi indicado anteriormente, a progressão da escrita ajusta-se aos termos contidos no título da tese. Proponho-me, seguidamente, descrever de maneira sucinta os conteúdos de cada capítulo, para sinalizar em cada um deles o referencial biblio/videográfico que dá fundamento às elaborações teóricas: nómima de autores; artistas pesquisadores; coletivos de dançarinos-improvisadores. O capítulo um está dedicado, na sua integridade, a revisar os alcances contidos nas problemáticas da linguagem que vinculam à improvisação-dança com os aspectos sintático-gramaticais, com o âmbito do jogo/ludicidade e com a filogénese da mesma (fatores endo e exogenéticos). No segmento inicial, tanto a taxonomia elaborada pelo linguista norte-americano Charles Francis Hockett (*A Course in Modern Linguistics*; NY: MacMillan Company, 1958) para identificar as propriedades presentes nas produções da fala, quanto o modelo da “Gramática Generativa Transformacional” idealizada por Noam Chomsky (*Studies in Semantics in Generative Grammar*; NY: Walter de Gruyter, 1996) abrem as problematizações referidas à formação de uma *grámma*. A ótica das pesquisadoras paulistanas Mara Guerrero (PPGDanca), Cleide Martins e Helena Katz (USP-SP) dão enquadramento teórico aos desafios contidos na questão das restrições ancoradas na formação de hábitos, incorporadas no sujeito movente para aquém dos procedimentos voluntários que este possa utilizar propositalmente (estruturas anatómicas e fisiológicas, condições ambientais e/ou automatismos motores). Pensando nos nexos sintáticos identificáveis nos casos concretos improvisação-dança, a série de *masterclass* disponibilizadas na

rede informática pelo dançarino Benjamin Asriel permitem acompanhar o apanhado de agenciamentos, procedimentos e estruturas de movimento investigadas no âmbito da *Release Technique (Post Modern Dance)*. Outro tanto ocorre quando, ao serem discutidas as estruturas aplicadas à improvisação (dispositivos exo-genéticos), as *masterclass* publicadas em formato DVD pelo coreógrafo William Forsythe (*Improvisation Technologies, a tool for the analytical dance eye*) transparentam a concepção de um sistema de improvisação multi-referencial, consistente numa variedade de desenhos volumétricos virtuais. Já na segunda parte do capítulo um, pensando nas analogias que podem se estabelecer entre a dinâmica da improvisação e a ludicidade, o livro *Os Jogos e os Homens: a máscara e a vertigem*, publicado pelo filósofo, sociólogo e escritor francês Roger Caillois (Paris: Gallimard, 1958) traz à tona a questão do regulamentar e as sucessivas complexificações que articulam a passagem entre a *paidia* e o *ludus* como fatores estruturantes do jogo. No segmento final do capítulo, o material teórico proporcionado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben no ensaio *Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência (Infanzia e Storia)*; Chapecó: Argos, 1978) introduz o olhar da Filosofia da Linguagem para posicionar a discussão sobre: a formação (filogénese) da linguagem; as relações com a *lingua prima* e o lugar da *experientia* como nexos mediadores entre o endo e o exo-somático.

O capítulo dois, por sua vez, dedica seu primeiro segmento aos alcances do improvisatório em geral - manifesto em diversas práticas culturais e artísticas - e à dança improvisada como uma expressão que difere e dialoga com a tradição coreográfico-escritural; ali aparecem citadas as pesquisas autorais/artísticas que deram vida a diversos “sistemas” de improvisação, tais como os *Match de Improvisação (LPI)*, *Viewpoints*, etc. No segundo segmento passam a ser observadas as marcas da contemporaneidade que dão à improvisação em dança um enquadramento histórico e procedimental diferenciado. O livro *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation* (Bs. As: IUNA, 2012), publicado pela pesquisadora e dançarina argentina Marina Tampini, é retomado em diversas oportunidades ao longo do texto; com ele se dá enquadramento (a partir do caso do *Contact Improvisation*) à questão do *modus operandi* que singulariza as poéticas e posicionamentos políticos que a improvisação lança dentro do panorama da dança contemporânea (revisão de pressupostos estilísticos; regime disciplinar no ensino). O livro *A poética da dança contemporânea*, da pesquisadora francesa Laurence Louppe (Lisboa: Orfeu Negro, 2012), estende a contextualização do campo do *improvisacional*, aprimorando o seu engajamento histórico no que refere-se, especialmente, à articulação entre os pioneiros modernos e pós-modernos. O

texto de Louppe também dialoga com os caracteres que a dança-improvisação partilha com as estruturas sintáticas da arte musical; este último tópico, várias vezes observado na escrita, encontrou no livro *Formas Frágeis: improvisación, indeterminación y azar en la música* (Bs. As.: Debate, 2011), do crítico musical Pablo Gianera, uma fonte para referenciar as discussões livradas no âmbito do *Jazz* e na música clássica contemporânea (debates em torno à indeterminação, aleatoriedade e uso do azar). Na passagem à segunda parte do capítulo, o emblemático texto do semiólogo e novelista italiano Umberto Eco, *Opera Aperta* (Bs. As.: Planeta-Agostini, 1962) serve para guiar os debates da vanguarda dos anos 1950 a partir do uso de estruturas abertas (uma espécie de *summa* sistêmica sobre o conceito de *apertura*), as quais, em graus de sucessivo aprofundamento, encontram a sua continuidade na obra de Edgar Morin (*Introdução ao Pensamento Complexo*; Porto Alegre: Ed. Meridional/Sulina, 2005) para repensar a dinâmica das estruturas semi-abertas/semi-aleatórias: negociações e ambiguidades que permeiam os sistemas que se utilizam das incertezas como dado vital para a sua compreensão. Refiro, finalmente, a heurística que André Lepecki desenvolve nos ensaios *Planos de Composição* (2007), *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (2006), e na conferência *Coreo-política e Coreo-Polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano* (PPGDança, 2013); nesses textos, por distintas vias, o curador brasileiro repensa as formas de escritura coreográfica como um “chão móvel”, sujeito ao passo e ao tropeço, para reposicionar o lugar da efemeridade/fragilidade como valor político associado à dança.

No que respeita à elaboração dos dois materiais audiovisuais, corresponde dizer que tanto um quanto o outro têm cabimento dentro do *corpus* geral da tese como a sua correspondente encenação. Com efeito, este Programa de Pós-graduação (PPGAC) contempla, para a apresentação pública das teses de doutorado, um segmento destinado ao caráter factual/presencial que distingue às produções das artes cênicas. Os audiovisuais foram editados como unidades autónomas, para serem assistidos com independência do texto; contudo, a ideia de produzir um registro documentário em imagens teve por objetivo inicial dar visibilidade (acompanhar com exemplos palpáveis) aos apontamentos expressos na escrita. Seus fragmentos são citados, uma e outra vez, de maneira tangencial para sinalizar alguns caracteres linguísticos/poéticos que independem da sua montagem. Estes foram postados na plataforma *Vimeo* da rede informática, e podem ser acessados pelo leitor utilizando os *links* que aparecem transcritos na segunda secção das referências bibliográficas [3]. O primeiro deles, intitulado *Técnicas e laboratórios de improvisação em dança*

contemporânea, foi concebido para acompanhar os conteúdos dos dois primeiros capítulos (apesar de que também é citado no terceiro). Com ele se oferecem ferramentas ideo-visuais que permitem ao leitor atingir uma compreensão específica sobre as múltiplas linhas de investigação implicadas neste campo. Considerando à *práxis* improvisatória em dança como uma zona de pesquisa que se caracteriza pelo carácter exploratório - a indagação subjetiva de um material de movimento não predeterminado -, a escolha dos casos estudados (oito no total) não se restringiu ao mundo de técnicas ou laboratórios que se acomodam explicitamente ao viés *dancístico* da improvisação; o território das abordagens somáticas (*Somatic Studies*) soma-se aqui por compartilhar esse mesmo espírito de livre-exploração: buscas aleatórias e inacabadas que reclama a participação da experiência vívida como condição de possibilidade.

O capítulo três deve ser entendido como uma extensão dos tópicos discutidos nos capítulos anteriores, adicionando novas problemáticas relacionadas à vontade de transladar o material de movimento improvisado para os espaços de observação públicos/abertos (adoção de uma “perspectiva observante”). As questões aqui tratadas posicionam à figura do performer-improvisador como um agente exposto aos embates da visualidade e ao carácter dinâmico dos espaços de encenação contemporâneos; por tal razão, abrem-se dentro da escrita um apanhado de distinções conceituais que reclamam a revisão etimológica da noção de “cena” e os atributos que ligam-a historicamente à formatação de âmbitos teatrais (cultura do espetáculo). Resultou necessário repensar, desde uma perspectiva pós-estrutural, o problema da *liminaridade* desses espaços arquitetónicos - mobilidade, ambiguidade, *proxemia* entre actante/receptor. Ao respeito, a obra do arquiteto teatral e cenógrafo argentino Gastón Breyer (*El Ámbito Escénico*, 1968) é iluminadora quando repassa os caracteres fenomenológicos da cena teatral primitiva/contemporânea, estruturada a partir de um pacto territorial e simbólico: uma espacialidade comprometida; uma escritura geomántica hierarquizada significamente pela “vontade de expectativa”. A segunda parte deste capítulo ocupa-se da noção de observação (observar/ser observado) como um registro sômato-sensorial ligado convencionalmente às mediações do ocular-retiniano, para repensá-lo logo a partir dos significativos aportes que as pesquisas atuais em dança

[3] AUDIOVISUAL n°1: *Técnicas e Laboratórios de Improvisação em Dança*. Primeira parte: <<https://vimeo.com/139421298>> . Segunda parte: <<https://vimeo.com/140519531>>. AUDIOVISUAL n°2: *Improvisadores da Dança na Cena Performativa*: <<https://vimeo.com/137843987>>

vêm introduzindo quando indagam a leitura “háptica” dos eventos inter-corporais. A pesquisadora canadense Josette Féral instala a discussão sobre a “leitura sensível” da cena contemporânea no texto *Um corpo no espaço: Percepção e projeção* (RJ: Pão de Rosas, 2012) - ensaio condensado do recente *Além dos limites: teoria e prática do teatro* (SP: Perspectiva, 2015). O modelo clássico, apoiado na distinção de cinco sentidos primordiais, amplia-se aqui para um complexo e ambíguo leque perceptual que adiciona no observador: o sentido do háptico, cinestésico, postural, álgico, imaginário, tímico (etc). Seria da combinação dessas sensibilidades que chega a se estabelecer uma percepção específica da dinâmica mudável, performativa dos espaços de encenação atual. Desde a perspectiva deconstrucionista em filosofia/arquitetura, duas fontes trazem à tona a obra do pensador Jaques Derrida: *No escribo sin luz artificial* (Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999) é um lúcido depoimento da experiência que o autor teve com Peter Heisenman no projeto *Espaço Jardim* (Parc de La Villette, Paris). Ali os mecanismo de apreensão sensorial aparecem ligados à noção de “passeio”, um convite a passar, um cruzamento que remete à subjetividade de um espectador-caminhante que desencadeia tanto processos mnêmicos quanto um imaginário poético. Na edição do livro *Chora L Works* (Paris: Monacelli, 1997) Derrida fabula uma sugestiva conjectura: o lugar do *Khóra* (*Timeaus*, de Platão) que “deve permanecer irrepresentável”: a procura de uma forma, mesmo que hipotética, de reapresentar no espaço uma região que não tenha começo, essência, nem nenhuma natureza. No terceiro segmento do capítulo, dedicado ao problema das leituras háptico-cinestésicas atreladas à materialidade energética que a dança revivifica (uma sinergia *proximal*, palpável), a pesquisa das dançarinas/coreógrafas paranaenses Cinthia Kunifas e Mônica Infante problematiza em *Corpo Desconhecido* (Salvador: PPGAC, 2008) o lugar do nao-visível, mas intensamente transformador, que bole nas *dinamic stylines* (paragem do movimento exterior). A concepção de uma “poética da micro-movimentação” em cena como procedimento fundador, indefinidamente demorado, converte-se num estudo somático/marcial de conectividades sutis, apreensíveis pelo observador através de um registro estendido dos sentidos (temperatura, humidade, vibração). No segmento que encerra o terceiro capítulo, os *Tuning Scores* (partituras para afinar os órgãos dos sentidos num ambiente de movimentação), idealizados pela bailarina/investigadora norte-americana Lisa Nelson, são escolhidos como um caso radical que permite dimensionar vividamente as leituras mediadas pelo tato/contato. Através da entrevista *Moving Viewers; an interview with Lisa Nelson* (2008), de registros fotográficos e da transcrição elaborada por este autor de um *workshop* do qual participou na vila de Brumadinho (Belo

Horizonte, MG, 2014), a discussão levantada se afunila sobre as condições físico-perceptuais que fazem possível as leituras inter-corporais entre os dançarinos-improvisadores. Ao exaurir as variáveis utilizadas para testar os alcances do háptico, a escolha dos *Tuning Scores* quis transparentar, ao mesmo tempo, a relevância que têm as pesquisas de movimento que tomam distância do paradigma edificado ao redor dos indicadores retiniano-oculares (tradição visualista), para hierarquizar as experimentações preocupadas por “autenticar” os registros perceptuais que emergem das indagações sômato-sensoriais.

Finalmente, o segundo audiovisual, intitulado *Improvisadores da dança na cena performativa*, foi concebido para acompanhar os temas tratados no último capítulo. A escolha do coletivo italiano *Company Blu* - uma companhia que tem a Alessandro Certini e Charlotte Zerbey como integrantes fixos, mas que se reconfigura com novos convidados em cada projeto - deve-se ao fato de que este reúne os caracteres que me propunha circunscrever: serem um coletivo de improvisação-dança + estarem interessados em apresentar a sua produção em espaços públicos/abertos (*site specifics*, salas, galerias) + terem gerenciado, ao longo dos anos, uma poética da improvisação-dança (pesquisa laboratorial contínua e sistêmica). Nesse sentido, *Company Blu* (sua produção artística) é, dentro da tese, o único “estudo de caso” propriamente dito [4]. A edição do material audiovisual nº2 aponta a refletir em imagens sobre os procedimentos composicionais/poéticos que se evidenciam nas cinco peças selecionadas; para a sua montagem elas foram fragmentadas e redistribuídas ao longo de dez eixos de análise. Parece-me oportuno indicar aqui que os conteúdos abordados nesses eixos (ex.: 2. *Improvisar num Espaço Instalado: interatividade pessoal/objetual*; 10. *Estímulos Reentrantes: a circulação da informação*) possuem uma considerável autonomia com respeito ao desenvolvimento temático do capítulo três. Trata-se, concretamente, da observação dos aspectos semióticos, pragmáticos e poéticos que se derivam imediatamente das imagens editadas, comentadas conjuntamente através de legendas.

[4] Gostaria indicar, tangencialmente, que no mês de Julho de 2017 teve ocasião de entrevistar aos membros da companhia no estúdio que eles têm na região do Sesto Fiorentino, nas imediações de Florência (Itália). Esse encontro, relacionado ao período de permanência do meu “Doutorado Sanduíche” na Espanha/Itália, permitiu aprofundar aspectos tratados na edição do audiovisual (montagem, legendas). Ele viu-se ampliado logo ao ter participado num dos festivais que a companhia organiza cada ano, assim como nas noites de performance em que os membros de *Company Blu* improvisaram a cada jornada no “Teatro da Limonaia” junto a uma turma de convidados (dentre eles, Julhen Hamilton).

No parágrafo que dá encerramento a esta introdução gostaria recalcar que o espírito que impulsionou à composição da tese está atrelado à ideia de “andamento”, de trajeto aberto. Por tanto, seria de esperar que o eventual leitor transite o *corpus* dela com esse mesmo espírito. Para além do ordenamento temático que estrutura-a, ela pode ser abordada desde distintas portas de entrada, livrando a possibilidade de que a leitura seja direcionada segundo uma ordem de interesses pessoais. Assim, este trabalho, focado nas ubiquidades que o mundo da improvisação-dança coloca como desafio, pode ser considerado, simplesmente, como um convite a dar uma caminhada.

1. CAPÍTULO I:

a improvisação-dança como linguagem

1.1. Progressões sintático-gramaticais

1.1.1. Um tempo-espaço articulado

Seria um questionamento desnecessário, o apelo a um mero subentendido conceitual, formularmos a pergunta: “a improvisação é ou opera como uma linguagem?”. Todo indica hoje, com efeito, que todo é linguagem. Assim, não apenas a improvisação estaria sujeita a estas considerações, mas cada desdobramento que aqui será revisitado sucessivamente - o *improvisacional*, a improvisação-dança e o seu engajamento na conjuntura contemporânea - seria, no raio das suas especificidades, uma sub-expressão da mesma, se gerando a lógica de um jogo de encaixes. Porém, em contrapartida com esta primeira ordem de subentendidos, não demoram em se manifestar as contra-vozes, que experimentam um chamativo incomodo quando se pretende aproximar o sentido de estrutura interna que a imagem da linguagem levanta com o caráter inapreensível, mudável e, principalmente, *processual* que caracteriza à dinâmica geratriz das práticas artísticas atuais. O receio centra-se nas valências que tendem a vincular à operatória da linguagem com um sistema/dispositivo que encouraça, em virtude das suas molduras, os fluxos e acasos que a criação em arte precisa. Provavelmente, a maneira em que ainda impacta a longa tradição das ciências da linguagem sobre o panorama contemporâneo das artes (seus métodos de análise), instaurem com persistência o estigma deste tipo de conotações; o certo é que, no seu lugar, se privilegiam noções e novas categorias que revezam a operatória da linguagem por outras, como a dinâmica plural das “áreas de expressão”, o caráter inacabado dos “processos de criação”, a natureza híbrida e transversal das produções performáticas (a iridescência do performativo como paradigma estético). Temos assim que a figura da linguagem, quando localizada no âmbito da produção/criação artística - e por extensão, no campo da improvisação-dança - tende a oscilar entre o subentendido que acolhe-a como generalidade operante e as perspectivas que enfatizam o caráter fluido, desestruturado e errático das novas narrativas, onde esta perde terreno.

A partir deste apanhado de observações iniciais (um diagnóstico do estado do termo), gostaria referir, na apresentação do tema a ser problematizado ao longo do capítulo um, que a

noção de linguagem, vinculada aqui às marcas factuais que se desprendem, inextricavelmente, do campo da *praxis* improvisatória em dança, é concebida, justamente, a partir do caráter dinâmico que lhe é inerente. A imagem-conceito que emerge desta aproximação metodológica, inquietada com a possibilidade de circunscrever uma certa *episteme* da improvisação-dança, é a de uma linguagem “inacabada”, suscetível de continuar a receber agregados, partículas constitutivas que denotem o seu lugar de alteridade. A adoção de tal perspectiva de estudo, direcionada para um rastreamento fenomenológico minucioso e pragmático, faz com que a figura da linguagem emergja como um dispositivo capaz de oferecer um entendimento mais afinado sobre a lógica processual que rege o andamento dos trajetos artísticos: não apenas uma explicação em paralelo nem um suplemento teórico, mas uma pulsação subjacente que proporciona clareza com respeito a todo o processual/inacabado em arte.

O conjunto de práticas relacionadas ao campo da improvisação-dança lida, certamente, com os desafios implicados nas marcas factuais, vívidas que diferenciam-o. Por se tratar de uma narrativa de movimento de forte cunho empírico, as problemáticas relacionadas aos mecanismos de transmissão de saberes, assim como os procedimentos e estruturas sintáticas que este utiliza, tendem a criar um tipo de lógica que se resiste a ser apreendida sistemicamente. Por esta razão, os desafios que enfrenta a elaboração de uma abordagem metodológica direcionada para esse estudo giram em torno à possibilidade de desvendar, em sucessivas camadas e aproximações, os componentes linguísticos (variáveis organizacionais) que se evidenciam nas manifestações próprias da *práxis*, evitando qualquer apriorismo modelar. Nessa linha de considerações pretendo posicionar à figura da linguagem como se tratando de uma “tecedura dinâmica”: um texto ampliado, polifônico e oblíquo, poroso às linhas de convergência que atravessam-o. Para isso, tenho exercitado ao longo deste (e dos outros) capítulo um jogo de entradas e saídas às competências armazenadas em outras áreas disciplinares/artísticas; trata-se da necessária ampliação e coleta de dados que permitam dimensionar, através da dinâmica observável em outras construções espaço-temporais do discurso, os variados aspectos que podem ser colocados em cruzamento. Assim, boa parte das estratégias utilizadas para a abordagem deste estudo estão orientadas às possíveis relações trans-disciplinares/multi-disciplinares com o campo da Linguística e da Filosofia da Linguagem; com registros de origem etno-antropológicos (Estudos Culturais); com as pesquisas sobre a natureza do jogo e da *ludicidade*; com as investigações científicas desenvolvidas no âmbito do esporte. Dentre estas transversalidades metodológicas, pretendo destacar o apelo ao estudo

comparado entre as linguagens artísticas; ao longo da tese podem se encontrar casos citados, procedentes, por exemplo, do âmbito da arquitetura deconstrucionista ou referências à história das vanguardas das artes visuais (épica da *Performance Art*). Porém, o caso das artes temporais tem sido privilegiado, com ênfase nas análises relacionadas à arte musical. Parece-me que muitos dos aspectos que estruturam a gramática da improvisação em dança podem se ver enriquecidos quando se observa os componentes linguísticos que estruturam as variáveis rítmico-fraseológicas deste último caso. Por se tratar de uma pura-sintaxe, a arte musical/sonora aporta especificidades significativas ao compará-las com os desenvolvimentos sintagmático-paradigmáticos que estruturam, de maneira análoga, ao movimento/dança. Tanto a arte musical quanto a teatral são observadas à luz das suas evoluções históricas, para deixar ver a ordem de preocupações formais e discursivas que estas adotaram em alguns momentos escolhidos: modos de acentuar, de dar ênfase às variáveis organizacionais que regem a gramática das suas respectivas linguagens.

Parece-me oportuno indicar, ainda, que na reconstrução dos caracteres linguísticos que singularizam a improvisação-dança será de relevante importância inserir a “voz” dos próprios fazedores, presente tanto na publicação de livros, artigos em revistas especializadas, transcrição de entrevistas, assim como na localização que essa voz adquire nos registros audiovisuais que acompanham o *corpus* desta escrita (marcas escriturais do corpo num tempo-espaço habitado). Na aproximação à figura da linguagem, os *forums* desenvolvidos dentro do meio improvisatório ocupam, estrategicamente, um lugar central nas discussões aqui levantadas: será a partir da autoridade concedida a essa voz coletiva - e não num tempo-espaço *a priori* - onde adquirirão sentido e fundamento as sucessivas elaborações conceituais. Proponho-me, deste modo, tornar visível a alteridade do *modus locutio* com que essas vozes se expressam e compreendem a si mesmas.

Para dar abertura ao tema que tratarei ao longo do presente item (1.1.1.) parece-me oportuno levar a atenção, inicialmente, para a taxonomia elaborada por Charles Francis Hockett em *A Course in Modern Linguistics* (NY: Ed. Macmillan Company, 1958), na qual o linguista norte-americano distingue um conjunto de propriedades presentes nas produções da fala, cujo valor estruturante permite identificar algum dos caracteres através dos quais a linguagem verbal opera. Para os fins destas análises limitarei a lista a cinco, dentre as quinze propriedades mencionados por Hockett (1958): 1. *Transitoriedade*: a mensagem humana é temporária; as ondas físicas se

desmancham e a mensagem não persiste no tempo nem no espaço. 2. *Retroalimentação total*: o falante pode ouvir-se no momento em que envia uma mensagem. 3. *Arbitrariedade*: não há correlação entre o sinal e o signo. 4. *Discreticidade*: as unidades básicas são separáveis, sem uma transição gradual (um ouvinte pode inferir que se trata de uma “t” ou uma “d” independentemente de ter escutado bem). 5. *Produtividade*: as regras da gramática permitem a criação de novas frases que nunca foram criadas, mas que podem ser entendidas. [5]

Da observação desta primeira lista de caracteres - sempre baseada no caso das expressões fono-articulares - se desprende um dado suscetível de ser transposto, igualmente, para o domínio do movimento/dança. A saber: que as partículas que tecem o encadeamento lógico-funcional de uma linguagem se resolvem separadamente, sem solução de continuidade, estabelecendo um hiato entre umas e outras. Se reparamos no tópico nº4 da lista, o fato de que as “unidades básicas” se organizem discretamente (sem transição entre umas e outras), mas que apresentem uma *gestalt* fonética que, ao ser ouvida, permite distinguir o contorno acústico dessas partículas, vem a indicar que o recorte em micro-unidades discretas de uma frase constitui um procedimento necessário para que a mecânica da linguagem se organize.

Outro tanto ocorre com o princípio de arbitrariedade apontado por Hockett (1958) no tópico nº3, onde a factualidade de uma emissão vocal (estímulo fonético) não possui continuidade lógica com o conteúdo do signo (ligação arbitrária entre unidades discretas). Enquanto à chamada “produtividade” (tópico nº5), parece-me importante reparar na operatória que rege sobre as regras gramaticais; elas desencadeiam um *meta-jogo* de combinatórias potenciais que multiplica a produção de sentidos conhecidos quando interconectam partículas previamente discriminadas (*discretizadas*). Transladando a taxonomia elaborada por Hockett (1958) para os caracteres que singularizam à *práxis* da improvisação em dança, pretendo sinalizar, como se tratando de um princípio-base a partir do qual será possível estabelecer posteriores desdobramentos conceituais, o

[5] Charles F. Hockett (1916-2000) foi um linguista norte-americano filiado às ideias da linguística estruturalista da década dos anos 1950 desenvolvida pela escola das universidades de Cornell e Rice. Professor universitário, escritor e pesquisador na área da língua, linguística, matemáticas e idioma chinês, corresponde referenciar a sua obra através da publicação dos livros: *The view from language* (1977), *Language, Mathematics, and Linguistics* (1967), *Progressive Exercises in Chinese Pronunciation* (1951).

fato de que o fluxo de movimento, ao igual que a produção de enunciados verbais, se desenvolve num tempo-espaço “articulado”. Apesar de óbvia, esta primeira constatação nos permite distinguir, como uma qualidade intrínseca à natureza do fluxo de movimento improvisado, que o mesmo consiste num *continuum* multidirecional estriado: uma evolução pontuada, *pontilhada* por uma sucessão de indicadores - ou marcas factuais - que incidem sobre a sua superfície lisa.

Ao estabelecer um recorte conceitual a partir do termo “articulação” - ou da sua expressão substantivada: *articularidade* -, a imagem que se associa a este estabelece um vínculo de vizinhança com a ação de “dobrar”. O gesto resultante da operatória teria, como cometido íntimo, a intenção de cunhar uma marca, um sulco, ali onde se observa num determinado fenómeno a tendência a se manter sujeito à linearidade de um *continuum* indiscriminado. Tal como poderia se fazer sobre a superfície de uma lâmina de papel, a primeira articulação que poderíamos desenhar sobre essa folha lisa consistiria num *plegamiento* (ou dobramento): juntar as duas fases da lâmina, marcá-la através de uma linha qualquer que cruze a sua longitude, apertá-la com a borda dos dedos e fixar uma “dobradiça”. Assim como o traço gráfico insere uma rachadura para afirmar o carácter tipográfico/caligráfico da escrita, ou a emissão da fala fono-articular segmenta o *continuum* sonoro em unidades fonéticas minimamente contrastadas, o fluxo do movimento dançado consegue se direccionar (orientar) no espaço-tempo dentro do qual evolui inserindo gestos, “marcando” o volume cinesférico com traços cinéticos.

Parece-me importante dar visibilidade ao carácter fundador dessa propriedade *articulante* no seio da linguagem, pois existe uma tendência generalizada a associar o percurso de um momento improvisado com a experiência do mero devir. No imaginário social - sem excluir dele ao mundo artístico - tem se instaurado um lugar comum que, certamente, ainda pensa as práticas relacionadas à improvisação-dança como uma manifestação cujo interesse básico consistiria no desprendimento de qualquer tipo de estrutura de referência; uma espécie de devaneio livrado de todas as amarras. Admitir a incidência de uma articulação recorrente, de uma progressão *pontilhada* que insiste em discriminar o *continuum* desapercibido, permite idealizar, distintamente, a lógica de um jogo de sucessivos desdobramentos (dobras-sobre-dobras): a tecedura de uma gramática secreta, subjacente, que vai conectando, numa ordem de complexidades crescentes, umas marcas com as outras. O dado não é pouco significativo no que concerne ao ofício dos improvisadores da dança, pois a advertência ou a inadvertência da incidência desse plano articular

de fundo fará com que logo, no direcionamento das escolhas, se consiga discriminar, em maior ou menor medida, o tratamento que o *continuum* espaço-temporal receba.

No volume cinco do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (SP: Editora 34, vol. 5, 1995) a reconhecida dupla de filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari elaboraram uma aproximação teórica à relação que media entre as noções de continuum/articulado no ensaio intitulado *O Liso e o Estriado* (p. 179 a 214). Nele, os autores propõem um conjunto de formulações teóricas que revisam criticamente o tempo-espaço de diversos tipos de tecedura - voltados, em última instância, para a proposição do modelo de progressão reticular (*rizomática*) que caracteriza à perspectiva filosófica dos autores. Num primeiro jogo de analogias, Deleuze e Guattari fazem dialogar a imagem do “liso” e do “estriado” com a fisionomia e modos de espacialização observável na confecção de tecidos:

Um tecido apresenta em princípio um certo número de características que permitem defini-lo como espaço estriado. Em primeiro lugar, ele é constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais, os outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente: as montantes e as fibras, a urdidura e a trama. (...) Porém, entre os produtos sólidos flexíveis está o feltro, que procede de maneira inteiramente diferente, como um anti-tecido. O feltro não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras, obtido por prensagem. Um tal conjunto de enredamento não é de modo algum *homogêneo*: contudo, ele é liso, e se opõe ponto por ponto ao espaço do tecido (é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções; não tem direito nem avesso, nem centro; não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua). (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p. 180-181. Grifo dos autores)

Deixando em suspenso às valorações implícitas na hermenêutica dos autores, parece-me importante sublinhar até que ponto o aspecto dimensional do espaço do tecido (a sua *espaciosidade*) vê-se afetado pela maneira em que as formas lisas ou estriadas se articulam dentro dele. Um feltro seria “liso” porque, ao estar composto de um amassado não-homogêneo de fibras prensadas, se espalha informalmente em todas as direções - sem verso, reverso nem centro. Contrapõe-se, desse modo, à disposição longitudinal/transversal que caracteriza à extensão biaxial dos fios reitores de um tear. Assim, a lisura do feltro se opõe “ponto por ponto” (paradoxalmente) ao entrecruzamento perpendicular da trama e da urdidura próprio dos espaços “estriados”. Mesmo se tratando de um produto de confecção industrial que aglutina fragmentos de fibras dizimeis numa superfície compactuada, a evolução espacial que segue o *design* do feltro se comporta como um corpo liso, pois a expansão multidimensional das suas fibras rejeita qualquer tentativa de articulação formal. Já a montagem resultante do cruzamento alterno que vai e vem entre os eixos

vertical e horizontal do tear responde a uma confecção duplamente articulada: o espaço tem se dividido na extensão de duas fileiras contrapostas, e a linha opta por passar distintamente entre elas de acordo com os nexos conectivos que o tecido lhe oferece.

Um poço mais adiante Deleuze e Guattari comentam o caso do *patchwork* como um tipo particular de *lisura*:

No *patchwork* o espaço não é de modo algum constituído da mesma maneira que no bordado: não há centro; um motivo de base (*block*) é composto por um elemento único; a repetição desse elemento libera valores unicamente rítmicos, que se distinguem das harmonias do bordado (em especial no *crazy patchwork*, que ajusta vários pedaços de tamanho, forma e cor variáveis, e que joga com a *textura* dos tecidos). (...) O espaço liso do *patchwork* mostra bastante bem que “liso” não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal. (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p. 182-183. Grifo dos autores)

O *patchwork* poderia ser visto aqui como um subtipo arcaico de *fractal*; ele parte (ou não) de um retalho de tecido e adiciona, seguidamente, outros fragmentos, tão heteromorfos quanto o primeiro, os quais se desdobram num jogo multi-textural de cores e desenhos estampados. Trata-se de módulos/retalhos que têm em comum a união costurada dos seus lados, sem indicação de começo, centro, nem previsões que refiram à sua extensão final (ele pode cobrir, indistintamente, a superfície do chão, de uma cama ou de uma árvore). Puro “meio”, ou entre-meio. O *patchwork* seria um tecido liso - na voz dos autores - pela “liberação de valores rítmicos” provocados pelo princípio de repetição. Contudo, não se trata de uma evolução espacial isomórfica, pois na intensidade que pulsa em cada retalho habita a diversidade, a anárquica multiplicidade. A originalidade que propõe este tipo de confecção consiste em que a sua lisura tem sido pontuada, riscada por um sem-número de acidentes internos (devendo serem inclusas as próprias costuras que ligam os retalhos). Porém, ele se mantém *a-morfo*, informal, “para quem” da forma.

Retomando a discussão que norteia o presente item, relacionado à *articularidade* das marcas inseridas num *continuum* espaço-temporal de movimentação, vê-se como as mesmas se colocam em diálogo com as valências contidas no modelo de uma trama lisa/estriada. Se a arte da tecelagem, organizada no traçado de fios longitudinais e transversais (dispositivo biaxial da trama e urdidura) se ergue como o protótipo de uma linguagem organizada sobre a base de uma estrutura pré-moldada, o “ritmo” dos espaços lisos evolui, distintamente, segundo uma estratégia reticular. Mesmo assim, para além desta primeira aparência, também os ritmos lisos possuem marcas e pontuações, e precisam, para se desenvolverem, que um conjunto de incidências internas os expandam.

Em boa medida, o que se transparenta nas proposições citadas do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* é uma discussão estética (além de filosófica) ligada aos espaços-ritmos que organizam as progressões dos corpos *não-homogêneos*. No andamento dessa linha de observações, pretendo fazer ver que tanto os fenômenos chamados de estriados, quanto os lisos, tornam-se apreensíveis às diversas formas de manipulação desde o momento em que o artífice dessas operações (no nosso caso, um improvisador acionando no tempo-espaço da sua dança) consegue identificar as partículas articulantes que sinalizam o comportamento/evolução dessa tecedura gramatical. Seja na corroboração elementar dos eixos de um tear, nos nós de um bordado, nas costuras prolíficas de um *patchwork* ou nos fios irregulares de um feltro, cada forma de “acidental” a lisura de uma trama inaugura, de acordo com o modo singular em que esta se articula, uma forma peculiar de se apropriar dela e transformá-la.

Para oferecer ao leitor uma perspectiva sumária dos posicionamentos artísticos que, frequentemente, optam por se afastar do uso de estratégias/procedimentos que proporcionem às suas improvisações certa coesão estrutural, pode ser de utilidade referir aqui uma breve lista de “mal-entendidos” que contextualize o referido assunto. O pior deles, provavelmente, consista em associar à improvisação com o fazer leigo ou iletrado: espécie de semi-analfabetismo, de disartria, de um testar a cegas a continuidade do movimento quando tem-se perdido o rumo (um perambular aleatório que se produz “quando já não se sabe como continuar”). Porém, no campo das artes do movimento, a avaliação pejorativa das modalidades de composição em improvisação - expresso na suposta ausência de uma progressão articulada - contem um irônico revés semântico, pois enquanto se associa essa *práxis* à ideia de um extravio discursivo se baliza o âmago que motiva-a: o prazer de se abismar no *momentum* de um tempo imprevisível.

Possivelmente, outro mal-entendido frequente consista na formulação de um reducionismo; a saber: que a improvisação se eleva a sua verdadeiro estatuto linguístico quando é requerida, oportunamente, como meio operacional para veicular outras modalidades da linguagem:

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

Tal como pode se desprender da citação anterior, a referida confusão consiste, sumariamente, em atribuir valências positivas (por serem produtivas) ao caráter funcional ou eficiente das futuras aplicações do improviso: constituir-se num mero dispositivo facilitador para o desenvolvimento ulterior de pesquisas mais afinadas e estruturalmente mais estáveis. Meio de coleta, veículo de desinibição, alternativa metodológica, estratégia para fazer emergir “outros materiais”: a redução parece conter a ideia de que a razão de existir da improvisação se afirma na medida em que esta retrocede como modalidade autónoma. O estigma conceitual e epistemológico que salta à vista nesta formulação de ideias centra-se, portanto, em subtrair às alteridades produzidas pelo fazer *improvisacional* a sua legítima consistência discursiva, delegando nas modalidades de organização “coreográficas” os desafios relacionados à composição do movimento.

Contudo, o assunto que provavelmente desencadeia os maiores atritos seja aquele que desconhece *ex profeso* a emergência de marcas restritivas num percurso improvisatório: índices de repetição, padrões recorrentes, tendências dominantes, etc. Apesar dessas restrições se tornarem evidentes durante uma improvisação apenas se coloca em andamento um primeiro apanhado de escolhas por parte do dançarino, acredita-se, contrariamente, que o valor de alteridade da experiência improvisatória em dança consiste em posicionar-se “para além” dessas marcas estruturantes (driblando o elemento condicionante que, invariavelmente, está associado a elas). Tal como o adverte a pesquisadora e crítica em dança Helena Katz (PUC, SP) numa entrevista concedida a Cleide Martins publicada no artigo *A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo* (SP: Ed. Húmus 2; Caixas do Sul, 2007):

A improvisação em dança é, muitas vezes, considerada como uma ‘terra sem regras’, onde há o pressuposto de uma erupção permanente de novidade e onde a liberdade passa a ser a garantia da produção do novo. (KATZ, Apud. MARTINS, 2007, p. 24)

O reconhecimento de fatores condicionantes presente em todo plano de escolhas denota que, mesmo quando as pretensões de espontaneidade - associadas às noções de liberdade e novidade - exerçam a sua compacta resistência, o campo da *práxis* improvisatória em dança possui uma complexa trama de marcas articulantes, muitas vezes escorregadia às apreensões perceptuais, que vêm a sinalizar a presença de fatores estruturantes subjacentes. O apanhado de princípios que regem a operatória peculiar deste tipo de linguagens não seria outro que aquele conjunto de “leis” que o dançarino descobre empiricamente quando se abisma, às vezes com fascínio e às vezes com pavora, no jogo do improviso.

O reconhecimento de um campo da *práxis* regulamentado (tal como aparece referido por Katz na citação anterior) traz à tona, neste segmento da escrita, pesquisas acadêmicas focadas na observação de restrições do desenvolvimento motor, evidenciadas tanto no âmbito do esporte quanto do corporal-expressivo. A equipe de investigadores catalã, reunido no grupo de trabalho *Complex System in Sport*, com sede no Instituto Nacional de Educação Física da cidade de Lleida (INEFC, Generalitat de Catalunya, Espanha), vem estudando esses fatores limitantes da coordenação motora na formação esportiva, e tem idealizado um transpasso de tais conteúdos na grade curricular onde a noção de *constraints* (em português: constrangimento; coagir sobre algo ou alguém) experimenta uma singular revisão ao ser testada dentro de uma nova área, intitulada “Dança Criativa”. A mesma inclui, dentre as abordagens metodológicas *avant garde*, ferramentas procedentes da improvisação-dança [6]. Posicionados no enquadramento epistemológico que versa sobre o novo “paradigma da complexidade” no campo da ciência (Edgar Morin [7]), os membros da equipe catalã vêm publicando os resultados dos estudos referidos ao uso de *constraints* como uma estratégia operacional que pode veicular, convenientemente, a exploração de um material de movimento criativo. No artigo intitulado *Creativity and Emergence of Specific Dance Movements Using Instructional Constraints* a coordenadora da equipe de investigação e responsável do componente curricular Dança Criativa, Carlota Torrents Martins, comenta ao respeito:

Como coreografamos em dança? Realmente pensamos e depois dançamos? O que realmente fazemos é pensar uns limites e a partir daí improvisamos e deixamos que o movimento emerja. Quando emerge um movimento que apresenta interesse, o guardamos para nós. O corpo se auto-organiza a partir do que a literatura anglo-saxona chama de

[6] Ao longo do período de residência correspondente ao Doutorado Sanduíche no Exterior (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; CAPES-MEC), com sede no INEFC-Lleida, ocorrido entre os meses de abril/setembro de 2017, tive ocasião de acompanhar pessoalmente os testes e metodologias utilizadas pela equipe de investigadores, assim como de observar e ministrar aulas no espaço curricular Dança Criativa.

[7] MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo* (Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005, p. 14. Grifo do autor): “A dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado, o jogo infinito das inter-retroações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição. Mas podemos elaborar algumas das ferramentas conceituais, alguns dos princípios para esta aventura, e podemos entrever o semblante do novo paradigma da complexidade que deveria emergir. (...) Assim, no paradigma de disjunção/redução/unidimensionalização, seria preciso substituir um paradigma de distinção/conjunção, que permite distinguir sem disjuntar, associar sem identificar ou reduzir. Este paradigma comportaria um princípio dialógico e translógico, que integraria a unidade lógica clássica sem deixar de levar em consideração seus limites de *facto* (...). Ele teria em si o princípio do *Unitas Multiplex*, que escapa à unidade abstrata do alto (holismo) e do baixo (reduccionismo)”.

'constraints'; as constraints que o coreografo imprime para contribuir a que um movimento distinto apareça. (TORRENTS; HRISTOVSKI, 2012, p. 68)

Longe de serem avaliadas como um atributo negativo ou como uma forma de coerção às liberdades individuais, as chamadas *constraints*, co-presentes na sequência de escolhas que o sujeito improvisador encadeia quando direciona o rumo de uma exploração cinética, não seriam outra coisa que o reconhecimento do poder estruturante dessas restrições: formais, físicas ou comportamentais. A existência de regras (pautas prévias), assim como, por exemplo, o uso proposital de comandos (variáveis agregadas em tempo real), vêm sinalizar aqui, justamente, a natureza “articulante” que dá baseamento à progressão dos percursos motores. Se debruçando sobre esta ordem de problematizações, a dançarina e pesquisadora paulistana Mara Francischini Guerrero tem publicado o artigo *O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos* (RJ: Revista Travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte, v.2, n°1, 2008). Nele, a autora alerta sobre a circulação de lugares comuns no âmbito da improvisação-dança que ainda associam a ânsia de liberdade com a ausência de controle, prescrição de regras, acordos ou antecipações. O campo de possibilidades de tomadas de decisão no percurso de uma composição - entende a autora - parece ser bem mais restrito e regular do que os subentendidos prometem:

A liberdade de escolha do improvisador se restringe ao seu campo de possibilidades, o que não depende tão somente da sua vontade, mas das mediações entre signos, em processo evolutivo. Existem propriedades coercitivas agindo sobre o campo de possibilidades, essas restrições indicam parâmetros para a composição se organizar, onde a imprevisibilidade opera entre reorganizações dessas recorrências e possíveis quebras das mesmas. A espontaneidade desejada torna-se, então, uma estratégia compositiva almejada, e não um princípio auto-organizativo da improvisação. (GUERRERO, 2008, p. 6)

Dentre as preocupações teóricas expressas na análise da autora pode se advertir a centralidade que ocupa a questão do “campo de possibilidades”, como fator condicionante da experiência, identificado na incidência que os parâmetros têm sobre a organização do plano composicional do movimento (“mediações entre signos”). Dentro da perspectiva adotada por Guerrero (2008), esses parâmetros organizacionais apresentam-se como um “para quem” dos procedimentos que o dançarino-improvisador pode manipular voluntariamente à hora de acionar as escolhas. A noção de “parâmetro” aparece, deste modo, associada à existência de propriedades que emolduram o andamento de um percurso exploratório; subsequentemente, ela vincula-se à pré-

existência de um campo condicionante que tracciona as opções do improvisador, cristalizadas no histórico das suas adaptações motoras.

Para se entender melhor a localização conceitual das “propriedades” às quais faz alusão o artigo de Guerrero, parece-me oportuno ampliar esta perspectiva através dos apontamentos formulados por Cleide Martins, especialista na área de comunicação e semiótica da dança da PUC (SP), autora da tese doutoral intitulada *Improvisação, Dança e Cognição*:

Pode-se então dizer, que o improvisador é capaz de compor com certa autonomia, dentro de um campo de possibilidades, de forma não linear e instável que se reconfigura a cada situação, porém existem restrições notáveis nas possibilidades do improvisador, que envolvem hábitos, estruturas anatômicas e fisiológicas, condições ambientais e automatismos motores atuando em diversas escalas temporais (MARTINS, 2002, p. 34)

Levando em consideração que o problema que ocupa a atenção de ambas autoras está atravessado pela questão das possibilidades factuais para que uma “legítima” composição em improvisação-dança tenha lugar - listada sumariamente por Martins (2002, p. 34) na presença restritiva de “hábitos, estruturas fisio-anatômicas, condições ambientais e automatismos motores” -, a referência ao valor operativo de parâmetros organizadores, quando aplicados propositalmente como uma ferramenta funcional, queda subsumido aqui à padronização dos processos filogenéticos. Sendo assim, o nó das pesquisas se desloca, nesse caso, para as negociações que o plano de escolhas do improvisador em dança estabelece com os padrões adquiridos/herdados, numa espécie de vai e vem entre “reorganizações dessas recorrências e possíveis quebras das mesmas” (GUERRERO 2008, p. 6). Distintamente, no estudo desenvolvido por Torrents Martins e Hristovski (*Creativity and Emergence of Specific Dance Movements Using Instructional Constraints*, 2012, p. 68), a perspectiva que se abre para o uso das *constraints* aparece ligada à reconfiguração de regras operacionais e ao uso direcionado de comandos (inclusão de instruções explícitas). Neste último caso, a noção de parâmetro emerge como uma possibilidade, sofisticada e madura, de introduzir propositalmente estratégias “exo-genéticas” que articulem em tempo real a construção de uma narrativa de movimento.

Somado à serie de apontamentos que tenho desenvolvido até aqui, e com o objetivo de sinalizar outros princípios/mecanismos estruturantes da linguagem do movimento improvisado, corresponde indicar que o uso que dou ao termo “parâmetro” encontra equivalência semântica dentro da escrita com a noção de “variável organizacional”. Em algumas ocasiões, a noção aparece

conotada à morfologia de um “eixo categorial”, e em outras, à de uma “coordenada” (ex.: metáfora do dispositivo biaxial do tear, composto pelo cruzamento da trama e da urdidura). Os referidos parâmetros podem ser idealizados, deste modo, como uma dobra estrutural que se inscreve, virtualmente, na *lisura* de um espaço-tempo composicional. Uma vez que estes são reconhecidos pelo seu valor instrumental, resulta possível discriminar, na tecedura interna dessa trama, a emergência de uma gradiente de opções - por vezes incontornável.

Dentro dos encadeamentos que regem às progressões factuais de uma determinada narrativa de movimento, toda vez que se adverte a incidência de uma primeira variável organizacional (mesmo se ainda fosse incipiente ou ambígua), a *lisura* dessa trama originária adquire o “relevo” de uma primeira forma de articulação, podendo ser em adiante explorada como tal. A aparição sincrônica de uma segunda variável, disposta em atravessamento com a primeira, multiplicará, pela sua vez, as chances oferecidas pela primeira. Tal como pode se advertir, uma vez instaurada a inércia desta lógica, os cruzamentos produzidos pela reintrodução sucessiva de variáveis que se adicionem ou subtraíam à faz do tecido (metáfora do tear deleuziano) potenciarão, geometricamente, as opções que o dançarino-improvisador tenha na sua mão - fazendo progredir, de maneira exponencial, o jogo de possíveis combinatórias.

A imagem de um “mosaico multi-paramétrico” (ou multi-parametral) será o modelo que me proponho utilizar, no sucessivo, para figurar a lógica dessa multiplicação/desmultiplicação que resulta da introdução de variáveis organizacionais, articuladas na matriz do dispositivo “tear”. Se retomamos agora a alegoria da lâmina de papel e, por exemplo, dobramos reiteradamente a sua superfície para marcar uma reta qualquer que atravesse-a de lado a lado, se obteria aleatoriamente a configuração de uma textura que deixaria à vista um entremeado de cruzamentos: sulcos se superpondo numa variada sequência de angulações; se afetando diversamente nos pontos de encontro; se aproximando assimetricamente sem chegar a tocar-se (etc). A idealização de um modelo virtual que nos permita representarmos a co-presença de parâmetros operando como um conjunto prolífico de *constraints* - de limitar, diversamente, a *lisura* de um espaço-tempo de movimentação - constitui algo assim como uma “expressão de máxima” das possibilidades articulantes que uma determinada gramática contém.

A textura que resulta da distribuição diversa de parâmetros, reunida na figura anamórfica de um “mosaico”, vem a sinalizar aqui as potencialidades armazenadas nas multívocas formas de

cruzamento entre eles. Segundo apareçam posicionados uns respeito dos outros, a operatória que vincule a esses parâmetros poderá resultar, por exemplo, numa disposição perpendicular - tal como se observa entre as coordenadas da trama e urdidura do tear. No “jogo da velha” e nos jogos de tabuleiro, comumente, as linhas transversais dialogam com as longitudinais. Porém, as relações entre parâmetros poderão se disponibilizar também por justaposição, ou de maneira “oblíqua”, seguindo a lógica das diagonais, das adjacências ou dos contrastes. Se tratando, no caso aqui estudado, de uma analogia visual aplicada ao percurso evolutivo de um espaço-tempo de movimentação corporal, o que pretendo deixar ver na idealização de um “mosaico multi-paramétrico” é a forma em que as variáveis compositivas, sujeitas à co-presença de uma certa disposição e quantidade (adição ou subtração), inauguram um jogo de conectividades recíprocas, muito abrangente e estreitamente ligado às potencialidades almejadas nessa “gramática”. Sendo assim, os cruzamentos inter-paramétricos, díspares e polivalentes, serão os responsáveis pelo desencadeamento de uma lógica “sinfônica” atrelada à edificação artesanal de uma tecedura: um *textus*. Antes de engessá-la num modelo de funcionamento geométrico e inerte, vale a pena conceber a dinâmica de uma linguagem multi-articulada como se tratando de um jogo de afetações, de ressonâncias e contaminações impulsionadas por um prolífico cruzamento de opções, onde uns parâmetros se reconfiguram e potencializam ao entrarem em fruição com os outros. [8]

Se os regos e relevos que as dobras deixam à vista sobre a lâmina da papel pudessem ser apreciados como “camadas” que se submergem umas nas outras, se interpenetrando e afetando como uma montagem de substratos, a folha de papel adquiriria, desse modo, a fisionomia do modelo utilizado classicamente para ilustrar o mosaico de camadas geológicas. Mesmo quando este modelo seja considerado através de fragmentos parciais, será importante levar em consideração que o princípio de afetação recíproca entre parâmetros continua a reger em cada um deles: cada segmento preserva a intensidade/potência que devém dos cruzamentos em geral.

[8] Edgar Morin apresenta a noção de “complexidade” (mais exatamente, de Pensamento Complexo) nos lembrando que *complexus*, em latim, indica “o que é tecido junto”: “O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (...) de constituintes heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo de uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza”. (MORIN, 2005, p. 13)

Deste modo, o tratamento que o mosaico multi-paramétrico experimente a partir das dilatações, ritmos pulsantes ou quebras que afetem às progressões espaço-temporais, poderá devir num modelo mais “estriado” ou mais “liso”, sem que por isso o princípio de articulação deixe de estar presente. Se agora pegássemos uma tesoura e cortássemos a folha de papel em fragmentos, para espalhá-los logo sobre uma mesa, teríamos uma progressão multi-articulada “estilhaçada”, descontinuada no hiato espacial que media entre as suas fendas. Finalmente, se amassássemos a folha de papel e criássemos o maior número de atritos entre os parâmetros que anteriormente foram sulcados, desencadearíamos, provavelmente, a tecedura mais caótica e instável à qual uma textura poderia ser submetida.

Reunindo os dados: progressão estriada em formação de gradil (perpendicularidades várias); afetações provocadas pelo jogo de adjacências assimétricas (tangentes e curvaturas ubíquas); modelo reticular deleuziano-guattariano (rede, radícula); lisura não-homogênea das fibras compactuadas de um feltro (progressões irregulares por concomitância); atritos caóticos de uma estrutura instável (princípios estatísticos da aleatoriedade). Todos estes poderiam ser, listados de maneira sumária, esquemas ilustrativos de subtipos diversos de progressões espaço-temporais que, ao serem levadas às instâncias do composicional em improvisação-dança, exibem maneiras de dar tratamento (estético e procedimental) às potencialidades contidas na lógica *textural* de uma determinada gramática.



1.



2.



3.



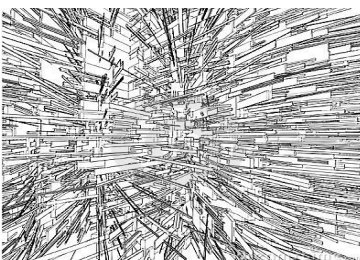
4.



5.



6.



7.

Modelos gráficos das progressões espaço-temporais anteriormente citadas: 1. Camadas geológicas; 2. Modelo biaxial do tear; 3. progressão reticular; 4. Ritmos analógicos de aglutinação-dispersão (algoritmos); 5. Tipos de *Patchwork*; 6. Progressões de estruturas fractais presentes na natureza; 7. Ritmos caóticos/aleatórios (à direita, fibras de um feltro).

1.1.2. *Grámma*

A ideia de uma lógica pluri-articulada de variáveis, como sendo a base organizacional de uma techedura linguística, foi vinculada no parágrafo anterior à figura de uma “gramática”. Parece-me oportuno, na apresentação do apanhado de temas que norteiam o presente item, levar a atenção para essa figura e vinculá-la, posteriormente, à vizinhança que esta possui com as construções sintáticas da língua - em particular, com as relações rítmico-temporais dos encadeamentos sintagmáticos. A noção de gramática, tal como chega até nós segundo o uso estendido do termo, versa sobre “o estudo das normas, regras ou princípios que regem sobre as combinações internas de uma língua”; ou bem como “o ordenamento das palavras dentro das orações e demais constituintes sintáticos” [9]. Porém, se colocado em perspectiva histórica, o termo “gramática” experimentou um significativo desdobramento semântico no período da antiga Roma, na escola liderada por Elio Donato, quando se estabeleceram distinções nos domínios da filologia e da retórica a partir do termo *litteratura* (*littera* = letra). Nesse novo contexto, a *grammatica* - termo herdado pelos romanos do helenismo *grammatiké* - passou a ser aplicado, restritamente, ao estudo das normas e regras da língua. Com efeito, essa herança procede do tratado *Tékhne Grammatiké* (arte ou técnica da gramática), escrito no século II a.c. por Dionísio de Trácia, destacado expoente da Escola Filológica Alexandrina, a quem se atribui a virtude de ter elaborado a primeira pesquisa que compilou e sistematizou documentos textuais correspondentes aos séculos anteriores (escolas filosóficas dos Sofistas, Peripatéticos e Estoicos). Para os gregos tratou-se da “arte das letras”, no sentido vasto da expressão, pois o vocablo *grammatiké* se derivava etimologicamente de *grámma*, cujo significado literal era “letra”, mas se ampliava ao campo “das letras”. Sendo assim, na sua acepção original, a gramática grega abarcou todos os aspectos contidos na produção de um discurso: ortografia, sintaxe, interpretação dos textos e inclusive as formas de crítica literária da época (aquilo que hoje identificamos ao reunir a filologia, retórica e sintaxe gramatical).

Tal como pode se observar nestes primeiros dados, a aparição de uma *grammatiké* (e posteriormente de uma *litteratura*) sinaliza a emergência histórica de uma figura aplicada ao domínio das práticas orais e escritas, produzidas no seio da cultura greco-latina. Por tal razão se

[9] Dicionário Enciclopédico de Língua Hispana. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/gramatica>>

compreende melhor que essa herança tenha impactado significativamente sobre as escolas que se dedicaram, nos séculos posteriores, ao estudo da língua e da linguagem, tendo como base para a formulação de novas hermenêuticas o modelo fono-articular, expresso na fala humana. Não foi, então, na advertência de indicadores presentes na matriz de outras linguagens - tal o caso das produções artísticas (*tékhne*) ou dos sistemas lógico-formais (*mathema*) - onde se localizaram os referenciais que impulsionaram o surgimento dos estudos da gramática. Em outras palavras, não houve um rastreamento para além “das letras”. Esta distinção interpretativa é relevante dentro do percurso temático que me proponho discutir, pois as referências ao campo das análises sintático-gramaticais, tal como são transladadas frequentemente nas variadas manifestações da linguagem, possuem ainda as molduras herdadas da vasta tradição do ocidente antigo. Pode se corroborar, tanto em fontes procedentes da Filosofia da Linguagem quanto nos diversos galhos da Semiótica/Semiologia, até que ponto a inércia desse modelo hermenêutico impõe até hoje o prestígio da sua hegemonia histórica.

Sendo assim, um ponto que precisa ser convenientemente discriminado ao aproximarmos à figura de uma gramática que organiza (e subjaz) as práticas improvisatórias em dança, consiste na incidência que aquela tradição filológico-retórica tem sobre os critérios de análise aplicados a um modelo linguístico diferenciado. Em particular, proponho-me observar as inconveniências que podem resultar da tendência a antepor o modelo oral-escritural aos caracteres que singularizam a dinâmica de outras manifestação linguísticas (suas alteridades), como se se tratasse de uma analítica mais acabada e historicamente mais consolidada: uma tradição cuja proficiência autoriza à utilização sistêmica desses fundamentos sobre os modelos restantes. O desafio consistirá, pois, em abordar o caso da improvisação-dança a partir de uma perspectiva fenomenológica que identifique, sucessivamente, os parâmetros que se evidenciam nos espaços da própria *práxis* - sempre performática e factual -, evitando qualquer apriorismo modelar. Nessa linha de considerações, referidas à construção de certa perspectiva epistemológica, pretendo posicionar a figura da linguagem como se tratando de uma “tecedura dinâmica” (*texere*: texto), porosa às contaminações que atravessam-a e em permanente construção/revisão conceitual. Porém, uma figura não isenta do aproveitamento que resulta das análises comparadas com outras lógicas gramaticais - tal o caso das linguagens artísticas, formais ou artificiais (chamadas também de *ideolínguas*). [10]

Para esses fins, parece-me oportuno retomar a noção de “propriedades”, citada anteriormente do estudo desenvolvido por Guerrero (2008), onde a autora as associa à presença de parâmetros que restringem/constrangem o leque de escolhas que um dançarino-improvisador disponibiliza. Estas propriedades, quando relacionadas ao direcionamento proposital de uma composição instantânea, podem ser associadas, pela sua vez, à noção de “princípios”. Na sua acepção mais abrangente, trata-se de um conjunto de *ideias-força* cujo valor reside na maneira em que veiculam o desenvolvimento prático-operacional de uma improvisação em andamento. Para alguém de qualquer abordagem sistêmica que pretenda extrair destas *ideias-força* as evidências de certa lógica formal, poderia se observar nelas, distintamente, a dinâmica vinculante de uma trama reticular (*retis*: rede): a coação de um conjunto de princípios organizacionais que se afinam e reagem uns a respeito dos outros.

Este conjunto vasto e diverso de princípios/propriedades constituiria, no caso da improvisação-dança, o cimento da sua gramática, e se localizaria no substrato empírico da mesma. Ele resulta, portanto, do apanhado de acordos alcançados pela via de um consenso tácito, no sentido desses princípios/propriedades se tornarem evidentes para a comunidade de praticantes a partir da eficácia ou consistência que se verifica depois de sucessivos testes. A dinâmica “generativa” que vai se encadeando ao longo desse processo construtivo, reticular e interconectivo, atinge a sua relativa estabilidade consensual no solo interior da *práxis*, sem por isso cristalizar na relojoaria de uma sintaxe formal. Trata-se, distintamente, de um substrato gramatical articulado nos viesses de um espaço-tempo “procedimental”.

[10] Para dar localização a uma perspectiva epistemológica que levante a “voz” dos próprios fazedores da improvisação-dança como expressão singular, válida frente aos modos de produzir saber/conhecimento hierarquizados no campo das ciências, proponho levar a atenção para as observações que o filósofo e epistemólogo francês Gérard Lebrum (com desempenho no Brasil nos anos 1960) oferece no ensaio *A ideia de epistemologia*. (In: *A Filosofia e a sua Historia*. SP: Cosac Naify, 2006, p. 129-144). O autor adverte que, dentro da perspectiva filológica que atravessa os pronunciamentos da epistemologia é possível advertir na produção de enunciados, protocolos ou indicações de pesquisa, o como estes são costurados pelo fio de certa “narrativa” singular (alteridade dessa voz). Nesses pronunciamentos, levantados pela voz ficcional de certa lógica de enunciação, se evidencia o tônus de uma produção gregária que nasce dos enunciados promulgadas por cada campo disciplinar. O fato de que exista uma “História da Ciência” lembra-nos do vocábulo grego *epístasthai* (ânsia de conhecimento), o qual denota, curiosamente, a vontade de uma “aventura”: a produção de um *textus* que possa ser lido e relido novamente, tal como ocorre com as cartas de um jogo, abertas e embaralhadas inúmeras vezes.

A dançarina e pesquisadora acadêmica Marina Tampini (Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires, Argentina [11]) publicou recentemente o livro *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation* (Bs. As.: Instituto Universitario Nacional de Arte-IUNA, n°1, 2012), uma pesquisa dedicada a revisitar os caracteres que singularizam o *modus operandi* da forma de movimento *Contact Improvisation*, motivada pelos fundamentos da hermenêutica deleuziana-foucaultiana. O lançamento do livro não deixa de constituir um significativo aporte para o campo da improvisação em dança contemporânea, em vistas de que Tampini é um membro ativo dentro do meio *improvisacional*, podendo assim levantar observações diferenciadas sobre aspectos estéticos e políticos atrelados às complexidades do contexto sul-americano. No segmento final do texto, a autora lista um conjunto de procedimentos que o *Contact Improvisation* tem cunhado ao longo dos anos - algo assim como os “denominadores comuns” dessa prática. Os mesmos podem ser, de fato, observados comumente em aulas, oficinas ou *workshops*, e corresponde que sejam compreendidos como um repertório de *tips* ligados à problemática geral de transmissão de saberes.

Citando a referida lista de caracteres linguísticos, Tampini (2012, p. 93) entende que alguns dos princípios/propriedades que dão sustento à prática do *Contact Improvisation* seriam: “a abertura sensorial, a escuta, o peso, o toque, a respiração, o soltar, o conforto no movimento, a relação com a terra e com o ar”. Ao indagar alguns desses caracteres, a autora aguça os critérios de análise com o objetivo de identificar as competências e complexidades procedimentais implicados em cada caso. Quando se refere, por exemplo, ao princípio da “escuta”, ela indica:

A ideia de escuta no CI não alude diretamente nem se circunscreve ao sentido auditivo. Pelo contrario, fala-se de ‘escutar com a pele’ ou ‘com tudo o corpo’ para fazer referência a um estado de atenção ampliada. Uma prática básica para entrar em estado de escuta consiste em levar a atenção às sensações corporais, um passo ineludível para depois poder escutar ao outro (...). Escuta e atenção são dois termos intimamente ligados. Numa aula de CI é possível ouvir falar de atenção-testemunha, um aspecto da atenção ampliada que se alcança com a prática. (TAMPINI, 2012, p. 95)

Levando mais tarde a atenção para o caso da “transferência de peso”, associado em *Contact Improvisation* às linhas de força físico-espaciais que condicionam/constrangem o fluxo das

[11] Marina Tampini é praticante de *Contact Improvisation* desde 1989. Intérprete de Dança-Teatro; Licenciada em Ciências da Comunicação (UBA) e Magister em Educação Corporal (UNLP). Atualmente se desempenha como investigadora e integrante da equipe do Instituto de Pesquisa do Departamento de Artes do Movimento do IUNA.

explorações cinéticas dentro do campo gravitacional (princípio de atração gravítica), Tampini sinaliza:

A exploração dos movimentos do corpo em relação com a força da gravidade e das outras forças físicas que o afetam é o interesse central do *Contact Improvisation*. Trata-se de experimentar *o que se sente ser a maçã que cai (...)*. Cair, rolar, deslizar, pular, tentar se movimentar com os diferentes pontos de apoio, se deixar ir com a inércia, resistir, aproveitar o *momentum* são experiências relacionadas com as forças físicas. Se abandonar ao chão (ou soltar a totalidade do peso) enquanto estamos deitados é uma das práticas primárias para dançar CI. (TAMPINI, 2012, p. 94. Grifo da autora)

Partindo da pesquisa elaborada por Tampini (2012) poderíamos inferir que, numa ordem mais ampla de casos, a concepção de uma taxonomia que inventarie um conjunto elementar de princípios/propriedades operando na matriz de uma determinada técnica ou laboratório de improvisação-dança (investigação desenvolvida por um dançarino/terapeuta; sistema ou método de análise do movimento; abordagem somática) poderia nos oferecer, em gradientes, certa perspectiva geral do *corpus* de temas, mecanismos, partículas geradoras (etc) que subjazem à *grámma* dessas pesquisas. Acompanhando a estratégia desenvolvida pela autora argentina na elaboração de *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation*, proponho seguidamente enumerar uma serie de tópicos que podem ser encontrados, com usos e caracteres semelhantes, num amplo leque de casos relacionados à improvisação-dança. [12]

[12] Parece-me oportuno observar, ao tocar neste ponto, que as reiteradas referências às técnicas, laboratórios, pesquisas autorais e/ou abordagens somáticas, são considerados de uma maneira abrangente dentro da escrita, deixando em aberto a elaboração de uma taxonomia exaustiva que dê conta da vastíssima lista de casos a serem contemplados (sempre incompleta e em dívida com o renovado panorama que nutre este campo de investigações). Tal como se indica na introdução, esse apanhado de casos, ligados ao campo da motricidade/corporeidade, enquadra-se, às vezes, no domínio específico da improvisação-dança; porém, trata-se também de considerar àquelas pesquisas somáticas/terapêuticas que afetam e motivam grande parte dos desenvolvimentos laboratoriais, traduzidos e reinvestigados mais tarde no âmbito da própria dança. Com o objetivo de inventariar, sumariamente, alguns dos casos mais sonantes do panorama internacional, enuncio a continuação o rótulo/autor de tais pesquisas, as quais vêm a complementar às já apresentadas no audiovisual n°1: *Continuum Movement Practice* (Emily Conrad); *Flying-Low Technique* (David Zambrano); *Entrances and Exits* (Katie Duck); *Axis Syllabus* (Frey Faust); *Making Dances: Compositional and Poetic Richness* (Julyen Hamilton); *Making and Seeing Dance: Release Technique & Contact Improvisation* (Daniel Lepkoff); *Underscore* (Nancy Stark Smith); *Improvisational Composition Intensive* (Andrew Harwood e Ray Chung); *Contemplative Dance Practice - CDP* (Barbara Dilley); *Material for the Spine* (Steve Paxton); *Bartenieff Fundamentals: Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies - LIMS* (Irmgard Bartenieff); *Body Mind Centering* (Bonnie Bainbridge Cohen); *Osteopatia: Kirksville College of Osteopathic Medicine* (Andrew Taylor Still); *Craniosacral Therapy* (John Upledger; William Garner Sutherland); *Rolfing: Reintegração das estruturas corporais* (Ida Rolf).

Se tratando de uma lista eminentemente inesgotável, optarei pela escolha daqueles princípios/propriedades linguísticas cuja incidência no campo da *práxis* se evidencia nos graus de consenso alcançado: 1. *Aqui-agora*: inscrição presencial do corpo num espaço-tempo imanente. Consciência associada às progressões cinéticas que evoluem momento-a-momento. 2. *Fazer foco*: orientar os fluxos de movimento por meio de uma (ou mais) referência específica. Pontos, centros ou âncoras que mapeiam o curso de livre-movimentação (metáfora do fio de lã que guiou a Teseu no labirinto) [13]. 3. *Momentum*: captura do movimento na fase temporal em que este revela a qualidade da sua inércia (“surfando a onda”). 4. *Estado de prontidão*: atenção ampliada, expandida. Consciência-testemunha que nos torna receptivos e aptos para reagir frente aos estímulos reentrantes do meio-ambiente. 5. *Dizer-não*: “via negativa” por meio da qual estabelecemos restrições ou inibições propositais que limitam um conjunto vago ou indiscriminado de opções de movimento (por exemplo, insistência ou recorrência de automatismos habitados). Também, uma estratégia para a preservação da integridade física quando a mesma parece estar ameaçada. 6. *Empatia corpo-ambiente*: ajustes somáticos de adaptação/assimilação quando se interage numa atmosfera de movimentação compartilhada (“eco-ambiente”). Sintonia análoga ao Princípio de Ressonância Acústica pelo qual as ondas sonoras que vibram numa mesma frequência entram em ressonância simpática e acrescentam a sua intensidade. 7. *Ajuste háptico-cinestésico*: afinações corporais entre os membros de um coletivo de movimentadores, quando estes são orientados pelo sentido do tato/contato. Leituras inter-corporais dinâmicas, organizadas por meio de indicadores sômato-sensoriais. 8. *Tomada de decisão*: determinação factual por parte do dançarino-improvisador em prol de uma escolha radical que mude ou reoriente o percurso das suas movimentações.

Com o fim de oferecer uma perspectiva tangível dos princípios/propriedades listadas no parágrafo anterior, ofereço ao leitor, no encerramento deste item, um apanhado de oito fotografias que ilustram os referidos tópicos, respeitando a ordem da sequência (foto nº1 para ilustrar o tópico

[13] Geralmente, um improvisador trabalha levando em consideração apenas um foco por vez; não obstante, a experiência de se focar pode considerar níveis de maior complexidade e trabalhar relacionando (ou combinando) mais de um foco. Numa entrevista concedida por Steve Paxton a Fernando Neder na cidade de São Paulo, com motivo da sua visita para ministrar um *workshop*, publicada logo na revista *O Percevejo* (v.2, nº2, 2010) este comenta: “Não tem por que ser sempre duas coisas apenas: a composição através da qual aprendemos pode ser mais complexa. Mas, quando se torna complexa demais, ficamos confusos. Se tivéssemos quatro coisas para pensar, por exemplo, isso já seria uma sobrecarga atencional”. (PAXTON, 2010)

nº1: *Aqui-agora*). Resulta evidente que a tentativa de apreender as marcas que diferenciam cada um dos tópicos mencionados não está isenta da carga de subjetividade que vem associada aos critérios de seleção. Por mais que os enunciados que descrevam cada princípio/propriedade possam, eventualmente, ser expostos com certo grau de objetividade conceitual, nos registros fotográficos vinculados a essas marcas distintivas podem se tornar ambíguos, até desencadear apreciações altamente divergentes ou, inclusive, contrapostas. Sendo assim: como deixar claro através de uma imagem instantânea que um dançarino-improvisador está, por exemplo, engatilhando uma “tomada de decisão” ou “dizendo não”? Certamente, a distinção factual deste tipo de nuances signico-gramaticais não são fáceis de objetivar no desenvolvimento de uma pesquisa escrita. E, não obstante, quando esses princípios/propriedades passam a ser vivenciados e submetidos a reiterados testes no campo da *práxis* improvisatória, tornam-se altamente palpáveis e povoam, intensamente, as proprio-cepções do movimentador:



Fotografias extraídas do web-site <<https://www.flickr.com/contactimprovisation>>

1.1.3. A relojoaria da sintaxe

Dentre os galhos em que se divide o estudo geral da linguagem oral-escrita (chamada convencionalmente de “língua natural”), a área que se ocupa das análises sintático-morfológicas, provavelmente, seja a responsável de ter prestigiado historicamente os estudos desenvolvidos pelo campo disciplinar da Linguística - caracterizado pelo rigor aplicado à análise das estruturas subjacentes da língua. Considerando que as competências teóricas da gramática abarcam também os níveis fonético-fonológicos, léxico-semânticos e pragmático-gestuais, não parece ser mera

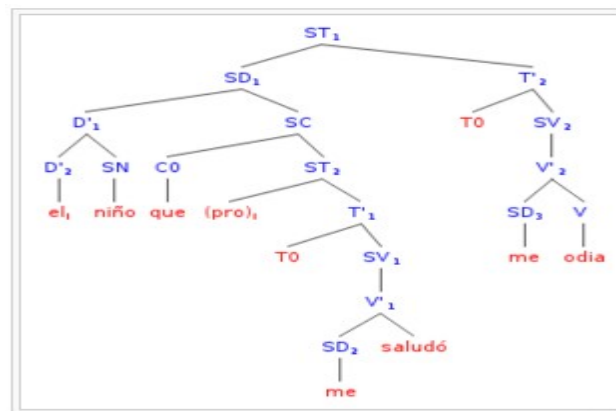
coincidência que a figura da gramática se confunda habitualmente com as análises propriamente sintáticas. Contudo, parece oportuno advertir que a separação técnica entre as funções destes níveis de análises não é necessariamente nítida, mas permeável, pois certas regras sintático-gramaticais se realizam, por exemplo, no plano fonético-articular (“nível fonemático” como elemento mediador entre língua e fala, tal como foi descrito por Roman Jakobson). Do mesmo modo, existem parâmetros ou critérios correspondentes ao nível semântico-discursivo que servem para decidir quando uma determinada construção é gramatical.

A diferença dos princípios/propriedades que adquirem a sua configuração no conjunto de procedimentos ligados à *empíria* - também chamados de “heurísticos” -, a tecedura da sintaxe ocorre nos umbrais de uma “micro-física”, onde as unidades constituintes mínimas se articulam entre si convenientemente. Pode se apelar à metáfora de uma “montagem artesanal” de peças para ilustrar a operatória das engrenagens mais elementares de uma língua. Assim, os encadeamentos sintáticos são os responsáveis do ordenamento das sequências sintagmático-paradigmáticas formadoras de um discurso: evoluções sucessivas e sincrônicas das unidades articulantes mínimas. No caso das séries temporais que compõem uma frase ou oração, observa-se que a distribuição das palavras (vocábulos) encontra a sua resolução lógico-formal a partir do agrupamento hierárquico dos “constituintes sintáticos”. Contudo, importa sublinhar aqui que não qualquer disposição temporal configura uma “mínima unidade lógico-discursiva”; unicamente aqueles encadeamentos que dão forma a uma série sintática reconhecível conseguem-o. Por esta razão, o campo disciplinar da Linguística instrumentalizou um conjunto de testes com o objetivo de identificar a operatória destas unidades lógico-discursivas, conhecidas como “provas de constituinça”. Considera-se que, dentro da estrutura constituinte de uma frase, as mínimas partículas que compõem-a se organizam de acordo com uma estratificação em camadas, umas incluindo às outras, em correspondência com o modelo de uma progressão genealógica. [14]

As chamadas “árvores sintáticas” proporcionam às análises gramaticais um dispositivo gráfico e conceitual que permite plasmar, por meio de um diagrama genealógico, as complexidades estruturais contidas nas camadas dos *sintagmas* (progressões temporais das partículas constituintes). O desenho de uma árvore vem corroborar que a distribuição piramidal das camadas

[14] BOSQUE, Ignacio; GUTIÉRREZ-REXACH, Javier. *Fundamentos de Gramática Formal* (Madrid: Akal, 2009).

de um construto sintático progride combinando pares de elementos funcionalmente diferentes. Sendo assim, um denominador comum à estrutura das linguagens verbais consiste em que estas possuem uma base funcional “binária”, segundo a qual qualquer unidade não-simples é susceptível de ser descomposta em duas sub-partículas menores (desdobramentos gerados pelo princípio básico de contraste). As árvores sintáticas são codificadas convencionalmente como *ideogramas*, os quais deixam à vista series de letras, números e subíndices que permitem identificar a progressão genealógica das funções de uma frase até atingir, pela exaustão do procedimento, os constituintes sintáticos últimos que subjazem à estrutura [15]. Observe-se um exemplo gráfico aplicado à decomposição de uma oração simples:



A originalidade do modelo da “Gramática Generativa Transformacional” idealizada pelo linguista norte-americano Noam Chomsky (*Studies in Semantics in Generative Grammar*, NY: Ed. Walter de Gruyter, 1996) tem deslocado, na conjuntura dos estudos dedicados à morfologia e filogénese dos princípios constitutivos de uma língua, o paradigma proposto pela anterior “Gramática Funcional”, orientada a explicar a natureza da linguagem humana como instrumento de comunicação. A proposição chomskiana, distintamente, introduziu no seio das discussões observações referidas à forma em que a mente humana agência e replica as estruturas linguísticas a partir de um sistema mínimo de *formantes*. O aporte desta nova hermenêutica, ligada às preocupações gerais que atravessaram ao pensamento estruturalista dos anos 1960-70, residiu em ter concebido um dispositivo formal (protótipo abstrato de análise) capaz de explicar a aparição das estruturas formadoras da língua pela existência de certa predisposição filo-genética. Essa

[15] EGUREN, Lúcio; SORIANO, Osvaldo. *Introducción a la sintaxis minimalista*. (Madrid: Ed. Gredos, 2004)

propensão, chamada de “potencial generativo-transformacional”, evidenciou-se nos variados estudos de campo empreendidos na época, e viu-se corroborada na base lexical das mais diversas e distantes populações. [16]

Voltando para o caso que nos ocupa: é possível identificar dentro dos princípios/ propriedades que organizam a lógica operacional das linguagens artísticas (e da improvisação em dança, em particular) um substrato análogo à progressão genealógica das árvores sintáticas? Podem ser reconhecidos padrões de encadeamento sintagmáticos cuja filo-génese devesse do desdobramento binário entre as partículas formadoras? Finalmente, há algo que se pareça com os agrupamentos de unidades mínimas cuja funcionalidade se aproxime dos constituintes sintáticos? Para abordar os desafios conceituais contidos nesta lista sumária de perguntas, parece-me necessário lembrar que a hermenêutica aqui utilizada para decifrar os caracteres subjacentes à linguagem da improvisação-dança pretende antepor, nessas análises, os dados que emergem do campo da *práxis* (conexões fenomenológicas que podem ser estabelecidas, mesmo quando se apresentem de maneira ambígua) e não uma tentativa de transposição mecânica que replique os modelos idealizados pela Linguística para o caso da oralidade-escritura.

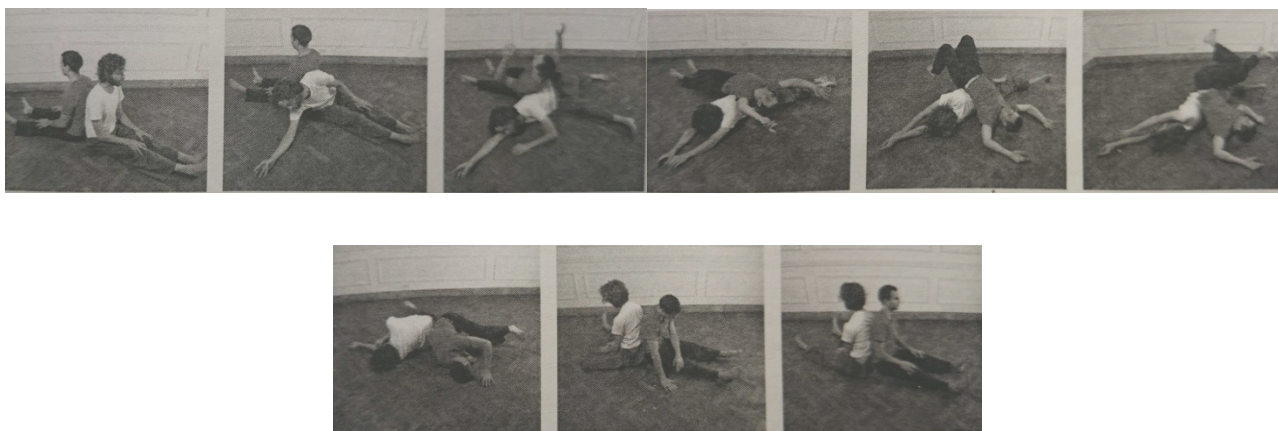
Numa primeira aproximação à análise comparada entre umas e outras estruturas gramaticais pode se estabelecer algumas linhas de correlação, as quais trazem à tona os conteúdos tratados anteriormente. Observa-se, por exemplo, que o referido binarismo das árvores sintáticas nasce do princípio de *articularidade* que rege os diversos tipos de desdobramento discursivo (dobras articulantes dentro de um *continuum* indiscriminado). Sendo assim, a identificação de um binómio (ou díade lexical) será o equivalente de uma operação sintática inicializada no reconhecimento elementar de certo contraste. Outro tanto ocorre com a estratificação em camadas que ordena o encadeamento das partículas constituintes de uma árvore sintática; este

[16] Um caso emblemático para a observação dos princípios postulados pela “Gramática Generativa Transformacional” foram os estudos dedicados às “línguas creolas” (ou idiomas *creoles*). Estas línguas são gestadas por comunidades de origens diversas que não partilham previamente uma mesma raiz lexical. Nas plantações do Caribe, por exemplo, concentraram-se etnias africanas multi-linguísticas levadas para trabalhar como escravos pelos colonos, as quais precisaram resolver os processos comunicacionais combinando elementos idiomáticos do inglês, espanhol, português e/ou neerlandês (misturados aos próprios). O fato de que estas populações, extrapoladas geograficamente em territórios isolados, conseguissem comungar em padrões de fala coesos reforçou os postulados chomskianos referidos à filo-génese da língua contida nas estruturas generativas inatas, propensas a atingir modos espontâneos de auto-organização sintática.

modelo possui, certamente, características análogas ao “mosaico multi-paramétrico” apresentado no primeiro item para ilustrar a concorrência sincrónica de variáveis organizacionais (progressões espaço-temporais de uma *textura* de movimento). Observa-se também que, quando uma partícula constituinte desempenha uma determinada função sintática no encadeamento sequencial de uma frase verbal (o núcleo de uma oração, por exemplo), o raio de ação dessa função inicia um jogo de relações hierárquicas com respeito às outras partículas: produz-se um ordenamento sintático cuja coesão torna reconhecível a lógica da construção verbal. Assim, a marca presencial de uma variável, inserida no fluxo de um *continuum* cinético, não dista da lógica sequencial que organiza a composição das frases verbais ou orações, se levamos em consideração que toda dobra estrutural tem consequências discursivas sobre o material que a precede e sucede (estabelecimento de relações sintagmáticas no devir improvisatório).

O segmento final do livro *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation* está dedicado, integralmente, a oferecer ao leitor um ordenamento temático das habilidades e destrezas recorrentes na prática do *Contact Improvisation*. Para isso, Tampini (2012, p. 93 a 108) idealizou progressões de coordenação motora seriadas (*stop motions* acompanhados de legendas) que lhe permitem tornar visíveis os princípios bio-mecânicos subjacentes. A adoção de tal estratégia de análise (próxima dos enfoques deconstrucionistas) tem a virtude de transparentar os nexos sintático-gramaticais que articulam a lógica de funcionamento desta forma de movimento. As sequências fotográficas apresentadas no livro estão distribuídas em eixos temáticos que consideram aspectos tais como: os níveis espaciais, padrões de locomoção, relações complementares entre as duplas de dançarinos, encadeamentos bio-mecânicos com maior ou menor índice de deslocamento - dentre outros critérios.

Para a sua edição, a autora estabeleceu uma taxonomia que permite classificar o leque das referidas habilidades (ex.: passar sobre o colega em rolamento transversal) e distinguir, para cada uma delas, três aspectos a serem levados em consideração: a descrição do tema; chaves (*tips*) para orientar ao praticante; variações possíveis do exercício. Valendo-me deste registro fotográfico selecionei duas series (dentre as dez e sete disponíveis no livro) com o objetivo de aguçar o foco sobre os nexos articulantes, para associá-las, posteriormente, à questão dos encadeamentos sintagmáticos que podem ser identificados nelas:



Primeira serie de *stop motions* extraída do livro *Cuerpos e ideas em danza* (p. 99)

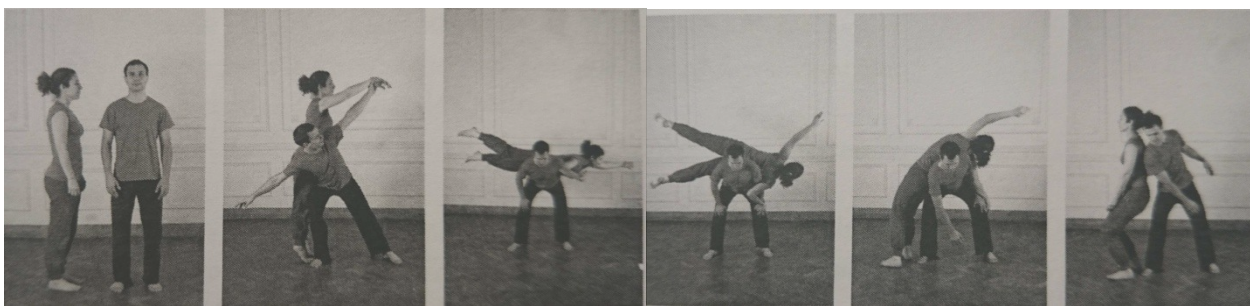
O rolamento transverso que se observa nesta serie de nove fotogramas começa com a disposição postural “sentado-ereto no nível do chão” por parte de ambos improvisadores - um se apoiando nas costas do outro - e acaba da mesma maneira, em orientação espacial invertida. Na manobra geral se precisa que um deles (no exemplo, quem veste camisa branca) desça o tronco transversalmente ao plano do chão, escorregando o lateral do braço, para que o colega (de camisa escura) se projete em rolamento perpendicular, deslizando o braço/tronco (desenho da curvatura espinal côncava). Entre as fotografias n° 6 e 7 pode se observar uma manobra de torção, organizada a partir de um padrão de rotação espiral (princípio de coordenação contra-lateral), onde o colega de camisa escura consegue se dispor em forma paralela; imediatamente depois, os dois retificam a postura encostando os ísquions no chão e conseguem, desse modo, que a extremidade da cabeça suba.

Qualquer encadeamento bio-mecânico, mesmo quando tenha a aparência de uma coordenação simples, envolve diversas camadas de complexidades motoras. Porém, é frequente que resulta escorregadio frente às tentativas de descrição de quem queira apreende-lo - tanto a partir dos traços que evidenciem a sua filo-gênese quanto da lógica da coordenação motora subjacente. Sendo assim, pretendo aprofundar a discussão em andamento levando a atenção para os nexos articulantes implicados no desenho do rolamento antes citado: por um lado, há uma variável organizacional relacionada com os planos espaciais que orientam o eixo cauda-cabeça, indicadores de que a disposição que os corpos adotam precisa “dobrar” a sua inclinação para que a passagem se organize fluidamente. Este *plegamiento* postural introduz a possibilidade de um contraste espacial elementar e adiciona, por essa via, um novo binómio onde antes se tinha um

continuum espacial indiferenciado. A discriminação entre as variáveis vertical/horizontal opera aqui como o desdobramento de um constituinte sintático anterior (se movimentar no nível baixo), em virtude do qual as disposições corporais sentado/deitado passam a operar em adiante como novos sub-constituintes.

Outro tanto ocorre com a passagem que articula a disposição perpendicular entre o torço dos dançarinos, para que ambos se reposicionem de forma paralela. A pesar de que a transição da foto nº6 para a nº7 deixa ver, apenas, a extensão lateralizada da perna direita do dançarino de camisa escura, o direcionamento que os membros inferiores estão adotando nesse momento indica o início de uma rotação espiral contraposta ao plano supino-frontal do torço. Esta outra forma de *plegamiento*, motivada pela necessidade de adaptar o volume corporal, surge de um princípio de dissociação onde a própria espinha dorsal articula seu segmento lombar para direcionar-se espacialmente. Vale a pena reparar que o termo “articulação”, fortemente conotado às dobras ósseas do corpo, se replica neste exemplo tanto no substrato somático dos espaços intervertebrais da espinha quanto na *grámma* que organiza a passagem do redirecionamento postural entre os dançarinos.

O agenciamento gradativo de mecanismos funcionais que possibilitam a adaptação do corpo ao meio-ambiente (no exemplo, o corpo móvel do outro colega), converte-se numa das tarefas mais desafiadoras e refinadas que um improvisador de dança deve enfrentar quando começa a transitar as nuances do ofício. Mesmo quando se pense que estas manobras não passam de um apanhado de intuitos singelos, a instância que marca a passagem de um padrão adaptativo para outro sinaliza a sofisticada malha de nexos articulantes que tece os cimentos das coordenações psico-motoras. No sentido mais abrangente da experiência, trata-se da captura e assimilação das “partículas constituintes” que subjazem à lógica gramatical dos encadeamentos motores, as quais irão se desdobrando (arborizando) nas etapas ulteriores em habilidades ainda mais específicas.



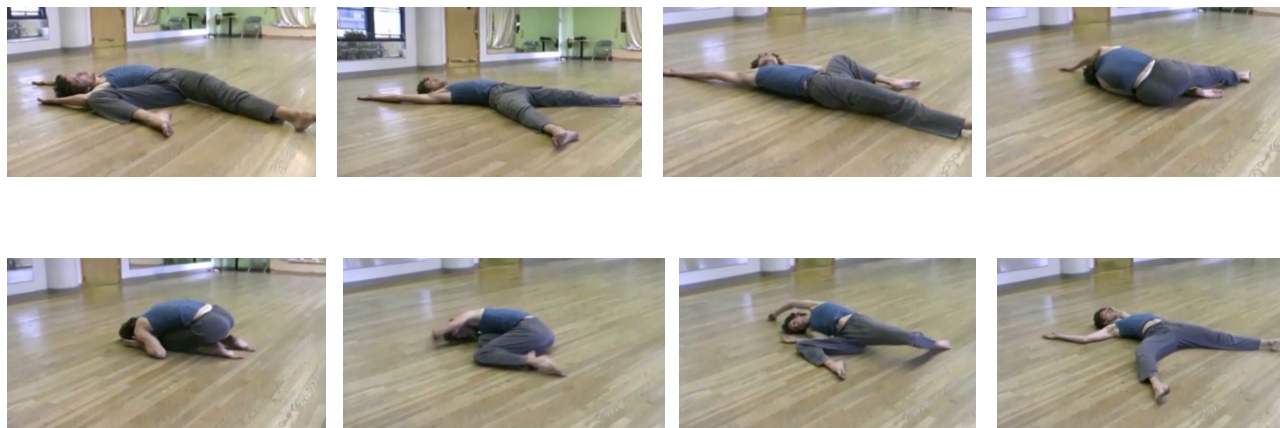
Segunda serie de *stop motions* extraída do livro *Cuerpos e ideas em danza* (p. 107).

O segundo exemplo escolhido, que Tampini (2012) rotula de “sustentação lateral”, pode ser apreciado como uma transposição do rolamento anterior, desta vez no nível espacial alto (ambos dançarinos em pé). Novamente, o dançarino que rola acaba na mesma postura de saída, mas orientado em direção inversa. Posicionando o torço em sentido transverso, a dançarina encosta o centro corporal sobre a curva lombar do colega (foto nº2) com o fim de se estabilizar no plano horizontal do nível alto (foto nº3). O passo seguinte reproduz a mesma projeção das extremidades inferiores, resolvida neste caso mediante a sujeição contra-lateral do braço direito, que se fixa na coxa do colega (foto nº4; detalhe apenas visível). Assim, ela consegue espiralar o segmento lombodorsal, reencontrar a superfície do chão (foto nº5) e erguer a sua postura sobre a planta dos pés na saída do rolamento (foto nº6). Para os fins destas análises, a identificação dos nexos somatoconectivos entre padrões adaptativos equivale ao reconhecimento de uma lógica endo-genética que opera de forma subjacente na base gramatical dessas sequências. Com efeito, as mesmas seguem um percurso de encadeamentos cuja coesão parece ecoar com a proposição chomskiana de uma Gramática Generativa Transformacional: o acionamento de um princípio de auto-organização motora, almejada na memória sub-cortical/reflexa, que se evidencia nos intuitos adaptativos que os dançarinos utilizam para se ajustar posturalmente entre si.

A sequência fotográfica que posto à continuação foi extraída, desta vez, do material audiovisual nº1 - primeira parte (na linha de tempo do vídeo: 18'.00"/23'.50") [17]. O exemplo escolhido pertence à serie de *masterclass* que o dançarino Benjamin Asriel posta na rede informática. Trata-se de um apanhado de agenciamentos, procedimentos e estruturas de

[17] AUDIOVISUAL nº1 - primeira parte: *Técnicas e Laboratórios de Improvisação em Dança*. Disponível em: <<https://vimeo.com/139421298>>

movimento pertencentes à *Release Technique (Post Modern Dance)*; com elas Asriel se propõe oferecer dicas úteis (*tips*) aos praticantes que se sentem atraídos por esta técnica improvisatória:



Sequência de *slides* correspondentes ao segmento do audiovisual n°1 dedicado à *Release Technique*. Nas imagens, o dançarino-improvisador Benjamin Asriel exibindo um rolamento-padrão.

Retomando a noção de filo-génese, interessa-me a possibilidade de tornar visível as partículas e sub-partículas que se articulam e integram na formação de uma oração de movimento (comumente chamada de “frase”). Na sequência de oito *slides* apresentada anteriormente observa-se o caso de um *loop* onde a série de constituintes internos de um rolamento acaba no ponto em que este recomeça. Desde a perspectiva de análise que venho utilizando, as sucessivas fases desta oração de movimento pode ser compreendida como o percurso e acabamento temporal de um “sintagma”. Procedente do grego clássico, o termo *syntagma* (*syn*: junto + *taxis*: ordem + *ma*: resultado da ação) foi retomado pela linguística saussureana como uma categoria de análise para ser aplicada ao eixo das sucessões temporais presentes na estrutura verbal de uma frase. O sentido que a noção adquire equivale, portanto, a um “arranjo, coordenação ou agrupamento de palavras colocadas em ordem” [18].

A partir do exemplo apresentado - um rolamento-padrão que integra o repertório de coordenações motoras encontráveis em mais de uma técnica improvisatória (ex.: *Flying-Low*; *Material for the Spine*; *Evolutive Movement-BMC*) - proponho-me levar a atenção sobre a relação dialógica que se estabelece entre as variáveis organizacionais que articulam o *continuum* desta

[18] BOSQUE, Ignacio; GUTIÉRREZ-REXACH, Javier. *Fundamentos de Gramática Formal* (Madrid: Akal, 2009, p. 32).

frase. Vale a pena lembrar, mais uma vez, que um dos mal-entendidos instaurados na comunidade de praticantes consiste em imaginar o fluxo das movimentações corporais como uma continuidade “lisa”, indistinta, subentendendo-se que as partículas que operam como nexos articulantes nessa lógica gramatical não possuem uma relevância significativa. Frente a esta ordem de desaparecimentos, parece-me que o *stop motion*, como estratégia de edição, tem a virtude de tornar visível a sucessão de micro-movimentações contidas nos encadeamentos sintagmáticos. Com efeito, ele permite apreciar a coesão de uma progressão espaço-temporal dentro da qual vão sendo enfiados, meticulosamente, os sub-constituintes sintáticos da frase.

Dentre os vários princípios estruturantes que podem ser identificados na progressão “arbórea” deste rolamento, os parâmetros ordenadores escolhidos aqui para a sua análise se distribuem num conjunto de quatro binómios (duplas de opostos complementares): 1. *Flexão/extensão dos membros inferiores e superiores dispostos homo-lateralmente* (padrão evolutivo homo-lateral): para iniciar o rolamento o dançarino reúne o cotovelo e o joelho do mesmo lado do corpo, permitindo que o deslizamento da fase posterior do corpo escorregue pelo chão de maneira alterna. Nas fotos nº1 e 3 se observa essa reunião homo-lateral, entanto que a nº2 exhibe um momento de transição equidistante entre ambos membros (disposição postural em forma de estrela). Nas fotos nº6 e 7 se percebe o retorno para o mesmo padrão homo-lateral, quando o dançarino abandona a orientação do torço voltado para em-baixo. 2. *Impulsão centrípeta/centrífuga*: nas fotos nº 4 e 5 se observa como o espaço periférico do corpo é “sugado” pelo centro mássico, exercendo uma retração centrípeta relacionada ao estágio da postura fetal (padrão radial-umbilical). Nas fotos nº 6, 7 e 8 se observa a tendência inversa; ali o centro mássico se expande a partir do umbigo e centrifuga o setor periférico do corpo (retornando à formação em estrela). 3. *Apoios âncora/superfícies escorregadias*: a dinâmica da locomoção que organiza o rolamento não consiste, apenas, num prosaico desenrolar cilíndrico do volume corporal; há uma dialética que distribui micro-mobilidades relacionadas à alternância entre os segmentos que se deslizam e aqueles que se fixam ao chão para operar como âncoras. Nas fotos nº 1, 2 e 3 as seis extremidades do corpo escorregam no plano postural supino (membros inferiores/superiores + cabeça + cauda-coxis), entanto que a pélvis permanece fixada ao chão. Em compensação, a partir da foto nº4 se observa o revezamento da função de âncora, quando o segmento anterior da perna esquerda se fixa temporalmente sobre o chão; esta âncora atinge, imediatamente, às duas pernas (foto nº5) e se fixa, finalmente, no canto da perna direita (foto nº6). Nesse breve lapso temporal,

quem se desloca é o centro mássico do corpo, saindo do plano do chão para “voar” por cima do apoio construído entre ambas pernas. 4. *Planos de curvatura espinhais antagônicos*: a espinha, como segmento que conecta flexivelmente o arco que se estende entre cabeça-cauda, organiza as readaptações posturais do dançarino a partir de padrões de curvatura antagônicos. Observa-se nas fotos nº2 e 5 a complementaridade do desenho côncavo/convexo da espinha, entanto que entre as fotos nº1 e 3, se comparadas com a foto nº2, se estabelece uma contraposição à altura das curvas laterais direita e esquerda, equivalente à fechadura/abertura das apófises laterais das vértebras.

O conjunto de variáveis organizacionais que pode ser reconhecido no desenvolvimento de uma progressão cinética - operando como o entremeado de nexos que articulam essa sintaxe - possui estreita relação com o leque de opções que o dançarino-improvisador disponibiliza quando se torna consciente delas. De fato, a reunião desses princípios ordenadores pode ocorrer como consequência de uma construção proposital empreendida por parte do improvisador, interessado em agenciar um vocabulário específico que lhe permita combiná-lo posteriormente. Em qualquer caso, as opções que nascem do reconhecimento de uma nova “dobra” articulante - a emergência de um contraste elementar que introduz uma variável original a ser levada em consideração -, adiciona à tecedura da árvore sintática outros sub-constituintes, despercebidos até então na indivisão de uma unidade sintagmática anterior. Contudo, parece-me oportuno lembrar as observações procedentes da área da Linguística, quando nos advertem que não qualquer disposição sequencial formata uma unidade lógico-discursiva. No que concerne à filogénese dos padrões de coordenação motora, as partículas constituintes presentes num sintagma não se ordenam segundo uma ordem acumulativa aleatória, se sucedendo indistintamente unas às outras. Mesmo quando se trate de um fenómeno ligado às chaves do improvisatório, preexiste na base da experiência sômato-sensorial uma “relojaria” suficientemente articulada, sequenciada de maneira sutil nos elo das progressões cinéticas.

Para termos uma apreciação mais concreta desse jogo de ajustes atrelados ao encadeamento de frases de movimento, proponho ao leitor levar a atenção, mais uma vez, para os temas que integram as *masterclass* oferecidas por Benjamin Asriel (editadas no audiovisual nº1 - primeira parte: *Release Technique*). Observe-se como o construto sintático-gramatical resultante deste apanhado de temas são reunidos na improvisação que encerra o ciclo de aulas (22'.15"/23'.27"). O conjunto de livre-associações que Asriel vai encadeando nesse segmento do

vídeo atinge uma clareza discursiva surpreendente. Em boa medida, isso deve-se ao fato de que os nexos articulantes compreendidos nos temas de movimento que o dançarino abordou anteriormente foram suficientemente esmiuçados, discriminados num leque de variáveis organizacionais. Haveria, nas engrenagens que articulam a relojoaria de toda sintaxe, um significativo potencial armazenado nas partículas constituintes que compõem-a. Esta seria, então, a oportunidade (o aproveitamento) que a construção de progressões arbóreas oferece para os usos da improvisação em dança: tornar consciente as suas variáveis e liberá-las num jogo de múltiplas combinatórias como uma estratégia para expandir a linguagem.

1.2. A *experientia* da linguagem

1.2.1. Da *paidia* ao *ludus*

A aparição do livro *Os Jogos e os Homens: a máscara e a vertigem*, publicado pelo filósofo, sociólogo e escritor francês Roger Caillois no ano 1958 (Paris: Gallimard; traduzido à língua hispânica: México: Fondo de Cultura Económica, 1967) representa um acontecimento no campo de estudos aplicados à natureza do jogo, da *ludicidade* e dos valores simbólico-culturais presentes na experiência brincante. Integrante do movimento surrealista em 1934, formado em Sociologia das Religiões com Marcel Mauss e em Mitologia Comparada com Georges Dumézil, Caillois desenvolveu na década dos anos 1930 uma tarefa intelectual voltada para a transposição dos postulados surrealistas no âmbito das ciências, inspirado pelas figuras de Gastón Bachelard e Georges Bataille. Retornado em França nos anos posteriores à Segunda Guerra, os temas que o autor abordou no citado livro podem ser apreciados como o compêndio das inquietações abrigadas nas décadas anteriores (mito, ritual, imaginário simbólico, arte e sociedade) mas, ao mesmo tempo, como uma estratégia para redimensioná-las sobre a ótica do lúdico.

Em diálogo com as ideias e categorias de análise apresentadas por Caillois, proponho-me retomar, pela via dessa hermenêutica, os tópicos tratados até aqui no capítulo. Considerando a rica e sugestiva vizinhança que o mundo da improvisação em dança tem com a dinâmica do jogo, parece-me viável rastrear neste segmento da escrita a formação gradativa de um regime regulamentar como aspecto vertebrador da experiência lúdica. Para posicionar a perspectiva que o autor utiliza para conceituar o jogo como fenómeno humano (e para além do humano), cito uma passagem do livro correspondente à secção *Definição do Jogo*:

Certamente, o jogo é essencialmente uma ocupação separada, cuidadosamente isolada do resto da existência, e realizada geralmente dentro de limites precisos de tempo e espaço. (...) O jogo não tem mais sentido que o jogo mesmo. Aliás, essa é a razão de que as suas regras sejam imperiosas e absolutas: encontram-se por cima de toda discussão. Não há nenhuma razão para que sejam como são e não de outro modo. Quem não as aceita com esse carácter, necessariamente deve considerá-las extravagância manifesta. (CAILLOIS, 1967, p. 32 e 33)

Haveria, na natureza constitutiva do jogo, um elemento estruturante da sua condição de existência, expresso na vedação do espaço-tempo cotidiano, indistinto, para instaurar no seu lugar a gratuidade da uma lógica excêntrica, extravagante: um apanhado de normas arbitrárias tão absurdas quanto edificantes. Com efeito, no cruzamento que se estabelece entre o exercício do

lúdico e o pronunciamento de normas, Caillois (1967) entende que a instrumentalização de regras que operam na matriz do jogo fazem delas um “instrumento de cultura fecundo e decisivo” (p. 64). No segmento intitulado *Da turbulência à regra* o autor idealiza um duplo conjunto de categorias de análise, as quais prestigiaram ao livro como um referencial bibliográfico iniludível dentro desta área de estudos. Concebidas a partir das combinações resultantes de dois eixos categoriais, por um lado Caillois (1967) utiliza a variável “X” para indicar a polaridade que se estabelece entre a *paidia* e o *ludus*; o eixo “Y” distribui, por sua vez, os subtipos diferenciais de jogos, identificados com os termos: *agon*, *alea*, *mimicrix* e *ilinx* (todos eles em idioma latim). Assim, os cruzamentos resultantes desse esquema biaxial dão forma a um gradil de quadros dentro do qual podem ser localizados vários tipos de jogos, coletados das mais diversas procedências. Ofereço ao leitor o referido quadro, tal como aparece publicado na sua edição em espanhol (México: Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 79):

CUADRO I. Distribución de los juegos

	AGON (competencia)	ALEA (suerte)	MIMICRY (simulacro)	ILINX (vértigo)
PAIDIA ↑ estruendo agitación risa loca	carreras } luchas, } no regla- etc. } mentadas atletismo	rondas infantiles cara o cruz	imitaciones infantiles juegos de ilusión muñeca, panoplias máscara disfraz	“mareo” infantil tiiovivo sube y baja vals
cometa solitario solitarios crucigramas ↓ LUDUS	boxeo esgrima futbol competencias deportivas en general	billar damas ajedrez loterias simples compuestas o de aplaza- miento	teatro artes del espectáculo en general	volador atracciones de feria esquí alpinismo cuerda floja

NOTA. En cada columna vertical, los juegos se clasifican de manera muy aproximativa en un orden tal que el elemento *paidia* decrezca constantemente, en tanto que el elemento *ludus* crece de manera también constante.

Para enunciar a função que caracteriza à *paidia*, inscrita na parábola que organiza ao primeiro dos dois eixos categoriais, Caillois (1967) interroga as chaves que motivam o âmago da experiência lúdica, ligada sempre à necessidade de uma liberdade primordial que, mesmo quando pareça singela, subjaz e cimenta às expressões mais sofisticadas que a dinâmica do jogo pode adotar logo:

Continua a ser verdade que a origem do jogo reside numa liberdade primordial, uma necessidade de relaxamento e, em geral, de distração e fantasia. Essa liberdade é o motor indispensável e permanece na origem das suas formas mais complexas e mais estritamente

organizadas. Sua capacidade primeira de improvisação e de alegria, à qual eu chamo de *paidia*, combina-se com o gosto pela dificuldade gratuita, à qual proponho chamar de *ludus* (CAILLOIS, 1967, p. 64 e 65. Grifo do autor)

Os caracteres que distinguem à *paidia*, tal como são identificados por Caillios (1967) no seu texto, proporcionam uma ferramenta conceitual de grande utilidade quando são repensados no campo da *práxis* improvisatória em dança. Num jogo de correspondências, essa propensão ao espontâneo e distendido que fornece à natureza da *paidia*, parece dialogar estreitamente com aquele *continuum* indistinto ao qual se associa frequentemente à experiência improvisatória - de fato, não deixa de ser notável que o próprio Caillois (1967) utiliza, na citação anterior, o termo “improvisação” como um atributo da *paidia*, como se ela não pudesse atingir ordens de complexidade ulteriores (*ludus*). Assim: “as primeiras manifestações da *paidia* não tem nome nem poderiam tê-lo, precisamente porque permanecem para aquém de toda estabilidade, de todo signo distintivo e de toda existência claramente diferenciada” (CAILLOIS, 1967, p. 65). O estágio da *paidia* equivale, se trasladado, ao desenvolvimento de um tipo de improvisação-dança que ainda não se preocupa pelo estabelecimento de graus de estabilidade formal ou sistêmica, que ainda não repara no encadeamento sintagmático das suas marcas discursivas (partículas constituintes) nem pretende extrair desse trânsito algum tipo de narrativa que posicione-a como uma experiência relevante, significativa.

“Mas, quando aparecem as primeiras convenções, as técnicas, os utensílios, aparecem com eles os primeiros jogos caracterizados” (CAILLOIS, 1967, p. 65). A referência à aparição dos primeiros traços diferenciados dentro da experiência indistinta e prazerosa da *paidia* - relacionados, por sua vez, à aparição dos primeiros dispositivos instrumentais (técnicas, utensílios) - sinaliza a chegada de um novo tipo de motivação, vinculada à ânsia de domínio e controle sobre os materiais/objetos que dão anadamento ao jogo. A originalidade dessa motivação põe em evidência o nexos articulante que marca a passagem do estágio da *paidia* para o *ludus*:

Esta esfera que é propriamente o *ludus* aparece como complemento e como educação da *paidia*, a quem disciplina e enriquece. O *ludus* dá ocasião a um treinamento e normalmente conduz à conquista de uma habilidade determinada, à aquisição de uma mestria particular, à condução de tal ou qual aparato ou à aptidão de descobrir uma resposta satisfatória a problemas de ordem estritamente convencionais. (CAILLOIS, 1967, p. 68. Grifo do autor)

Posicionadas como o seu oposto complementar - pois não seriam exatamente um antagônico -, as propriedades estruturantes do *ludus* sinalizam uma tendência intrínseca à dinâmica

e evolução do jogo, enveredado a “educar” à *paidia* a mediano prazo. O alcance desse estágio revela-se como uma paixão congênita e irrefreável em prol da instrumentalização de variáveis operacionais que “risquem” a lisura escorregadia e singela do jogo primário. Com a chegada do *ludus* a natureza da experiência brincante atinge o potencial dos desempenhos que são motivados pelo desafio (*agon*) e pela voracidade pactuada da vertigem (*ilinx*). Submete ao jogador às dificuldades associadas ao logro de uma destreza e, subsequentemente, exige da sua parte a constância do treinamento, do alcance de certa mestria nos procedimentos e de não pouca audácia. Recompensa-o, quando essas destrezas são bem resolvidas, com o mérito de se tornar proficiente no domínio desse jogo.

Uma vez que as polaridades que tensionam a parábola *paidia/ludus* foram sinalizadas, pretendo levar a atenção para um aspecto original que emerge das análises de Caillois (1967), quando o autor se ocupa da relação dialógica que media entre ambos tipos estruturantes. Se a base constitutiva (e despercebida) do jogo é motivada, inicialmente, pelo fôlego anárquico da *paidia*, para mais tarde se interessar nas potencialidades latentes do *ludus*, o que estabelece a passagem de um termo para o outro não se reduziria, apenas, à linear aparição de um regime formal, externo e distanciado (incorporação de regras e técnicas organizadoras). Ao idealizar um eixo comum onde se deslocam e atravessam ambos termos, a concepção de Caillois (1967) não se reduz a um prosaico confronto entre certo *espontaneísmo* primordial e o regime restritivo do *normatizado* (entre infância e comportamento adulto; entre natureza e cultura). Na parábola que media entre *paidia* e *ludus* haveria, distintamente, uma propensão dos jogadores a se posicionar “um poço mais aqui, um pouco mais ali”, assimilando em gradientes as tensões de uma parábola que se metamorfoseia a medida que o jogo experimenta desejos de mudança. Trata-se, pois, de uma dinâmica vinculada ao espírito de *ludicidade* que experimenta sucessivas localizações dentro de um mesmo impulso vital: se acomoda, alternativamente, no mundo debochado do despercebido (liso) ou no mundo agônico e sofisticado do regulamentar (estriado).

Resta decifrar ainda, como em tantos outros casos da produção cultural humana (língua e fala; signo e enunciado; *kinesis* e gesto), o “elo perdido” que media entre a busca do prazeroso, evidenciada na brincadeira singela, e a emergência da regra, entendida aqui como a aparição de uma restrição consentida e, fundamentalmente, proposital. O assunto gira em torno à comprovação de que, em algum ponto da dinâmica dessa parábola, a experiência brincante torna-se tediosa,

inerte, igual a si mesma, e no lugar da sua bucólica indolência se instaura o princípio organizador do “regulamentar”, que emerge com a sua potência estabilizadora:

Reduzido a si mesmo, o ludus ao parecer continua a ser incompleto, uma espécie de mal menor destinado a combater o tédio. (...) Porém, o ludus não é a única metamorfose concebível da paidia. Muitos não se resignam a ele senão na espera de algo melhor, até a chegada de companheiros que lhes permitam intercambiar, mediante o jogo disputado, esse prazer sem comparação. (CAILLOIS, 1967, p. 71 e 72)

As chaves que impulsionam o espírito da *ludicidade* não distam daquelas que, de modo semelhante, alimentam o prazer e os desafios almejados na experiência improvisatória. A evolução formal e procedimental que se observa no eixo da *paidia/ludus* replica àquela outra que se estabelece entre o binómio liso/estriado. Dentro do processo de complexificação que devém da aparição de um regime regulamentar há uma nota recorrente no que refere-se à adoção de marcas estruturantes que restituam, convenientemente, o valor instrumental das *constraints*. Tanto na experiência lúdica quanto na experiência estética ligada a *práxis* improvisatória em dança, as variadas formas de restrição teriam a sua origem na necessidade de restituir, no percurso das progressões espaço-temporais, o valor operacional do limite, convidando ao jogador/improvisador a mudar o curso de certa “inércia”. A partir da manipulação de um novo apanhado de variáveis abre-se a possibilidade de direcionar o percurso das escolhas, valendo-se de outro tipo de opções de reajuste. O jogo como vivência - mas também como experiência cognitiva associada à movimentação corporal - é emblemático no que refere-se à capacidade de driblar, criativamente, a monotonia que pesa sobre a lógica causal dos acontecimentos, introduzindo neles a “maquinaria” da *alea*, do *ilinx*, do *mimicry*. Porém, essa experiência não diminui em nada a sua criatividade quando ensaia, em cada etapa que vai estruturando ao jogo, novas molduras ou estratégias regulamentares para fazer às coisas funcionarem de outra maneira.

Assim, chegamos à ideia de uma “negociação”, oscilante e orgânica, que se estabelece entre o acréscimo de complexidades tendentes a tornar o jogo/improvisação mais sofisticado e desafiador (cruzamento de variáveis regulamentares que intensifiquem a sua dinâmica), e a necessidade elementar de manter viva a chama do gozo singelo, despreocupado e infantil, ligado tanto ao efémero quanto àquilo que se faz sem propósito:

O jogo consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta que é livre, dentro dos limites das regras. (...) Igualmente é o que dá razão a usos tão surpreendentes e significativos da palavra ‘jogo’ como os que se apreciam nas expressões ‘jogo

cênico' de um artista, na engrenagem, ou para designar o estilo pessoal de um intérprete. (CAILLOIS, 1967, p. 34 e 35)



Fotografias antológicas dos artistas Armstrong Roberts, Retrofile, Getty, Keegan e Keystone. Trata-se de registros de jogos e brincadeiras entre crianças e adolescentes da década dos anos 1940. As mesmas possuem uma correspondência histórica com os exemplos que inspiraram a Caillois no livro *Os Jogos e os Homens*. De um modo original e diferenciado em cada exemplo, observa-se o nascimento da expressão do *ludus*, ainda fortemente ligado à dinâmica expansiva e relaxada da *paidia*.

Pensando sempre no correlato especular que pode se estabelecer entre a *práxis* improvisatória em dança e a *práxis* lúdica, cabe perguntarmos: onde se localiza a inscrição ou *escritura* do regulamento que os jogadores pactuam para dar andamento ao jogo? Por um lado resulta possível identificar o acordo tácito que se apreende empiricamente através da simples captura visual ou factual do mecanismo que rege o seu funcionamento. Haveria, também, o conjunto de pactos verbais explícitos tendentes a sinalizar as pautas a serem respeitadas pelos jogadores - em muitas ocasiões, utilizadas em jogos inventados na hora. E haveria, numa instância ulterior, os regulamentos "formais", onde se propõe um listado de normas direcionadas a prescrever a distribuição de variáveis organizacionais - as vezes numerosas e complexas -, tal como podem ser encontradas no verso das caixas de papelão das versões industriais de jogos de tabuleiro. Um regulamento, assim observado, pode ser conceituado como a distribuição virtual de um conjunto de parâmetros tendentes a estabilizar e complexificar, em gradientes, a lógica que rege o jogo. O poder de coação deste mundo regulamentar, inserido no seio do lúdico, vem constatar a existência de uma gramática articulante, a qual, por paradoxal que possa parecer, é vivida pelos jogadores como um ponto de partida necessário para ter aceso à experiência prazerosa

que devém do jogo - e nunca como o trabalhoso aprendizado de uma lição de linguística que precise ser “engolida” previamente. Se desmontado como as peças de um *mecano*, este listado de pautas a serem cumpridas pode ser retraduzido como a versão dissecada de uma “sintaxe à vista”: a potência de um *corpus* movente de engrenagens que consegue colocar em andamento ao *Frankenstein* idealizado pelo regulamento.

O fato de que existam jogos tão intrincados e labirínticos como o Xadrez (levado ao ocidente europeu pelos árabes como consequência da conquista do Império Sasánida, entre os anos 632-651 d.c.), ou o *Go* chinês, indica até quê ponto a paixão pelo reajuste dos mecanismos regulamentares pode ser de interesse para os jogadores - verdadeiros artífices do *dribling* astuto e sagaz no interior de uma lógica fechada. Com efeito, não deixa de ser cativante reparar nas sugestivas indicações que a distribuição das peças produzem em nós, a cada nova jogada, desde o momento em que o entremeado *ideo-gramatical* que elas compõem sobre a superfície do tabuleiro pode ser interpretado como uma forma de *escritura*. Mesmo quando desconheçamos o regulamento, há muitos dados específicos (espaços, direções, reagrupamentos) que podem ser coletados a simples vista levando a atenção para a disposição *geomántica* que o gradil do tabuleiro adquire. E, não obstante, corresponde lembrar também que existem jogos cativantes que, com apenas uma regra, conseguem nos convidar às mais sofisticadas habilidades (o *Frecobol* praiano, por exemplo, poderia se reduzir à premissa básica de que a bola não caia na areia).



De esquerda à direita: 1. O *Go* chinês, para dois jogadores, considerado uma das quatro artes essenciais da cultura chinesa antiga, datado no ano 500 a.c. 2. O *Senku*, jogo solitário abstrato surgido na Idade Média (mas, provavelmente muito antes, na antiga Persia). 3. O *Backgammon*, conhecido no mundo hispânico como “Tabelas Reais”, para dois jogadores, consistente em retirar as fichas antes que o rival. Estimado como um dos mais antigos jogos de tabuleiro da humanidade em 5000 anos de existência (escavações na antiga cidade mesopotâmica de Ur; Irak). 4. O *Ludo* (do latim *ludus*) é uma variação inglesa destinada às crianças, elaborada em 1896, sob a base do jogo indiano *Pachisi*; para quatro jogadores, o objetivo consiste em transladar as fichas desde o “calabouço” até a “casa” lançando dados por turnos.

De acordo com os apontamentos desenvolvidos até aqui, parece-me relevante constatar que as opções instrumentalizadas através do regulamento têm, dentro da dinâmica que rege o jogo, um desempenho análogo àquilo que chamei de “mosaico multi-paramétrico” (item 1.1.1.). Consideradas de uma ou de outra maneira, ambas operatórias colocam em andamento um entremeado de variáveis (pautas organizadoras) que se interpenetram numa tecedura múltipla, distribuída em camadas ou níveis de complexidade. Transladado às *ideo-grafias* observáveis nas sucessivas configurações que uma mesa de jogo pode adotar ao longo do seu percurso, cabe inferir que toda “jogada” representa, em si mesma, uma dobra articulante (ex.: realocização das peças de xadrez durante a partida). Assim concebida, a lógica espaço-temporal de distribuição das peças atualiza em cada novo deslocamento uma forma de *escritura*, dentro da qual o desenho “estriado” do tabuleiro (gradil) exhibe as evoluções do conjunto de restrições prévias (*constraints*) que foram idealizadas para que as peças circulem. A progressão causal que resulta das escolhas que compõem uma determinada estratégia - por exemplo, a abertura de uma partida de xadrez - pode ser repensada, desse modo, como uma forma de “costurar” a sintaxe gramatical implicada nas regras do jogo (criação de encadeamentos sintagmáticos originais).

Seria necessário distinguir ainda, no que concerne aos correlatos entre o espírito do lúdico e a improvisação-dança, que no caso dos jogos regrados o estabelecimento de restrições faz sentido, somente, se as mesmas se mantêm e permanecem fixas durante o seu completo desenvolvimento. O estabelecimento de pactos prévios - tal como se observa, por exemplo, no âmbito esportivo - está associado à paixão pelo *agon*, e se exterioriza na aura de certa nobreza “heroica” que resulta da proficiência exibida pelo jogador no cumprimento desses pactos. Já na esfera das composições artísticas, a instrumentalização e posterior evolução dos parâmetros organizadores (sua potência dinamizadora) encontra-se liberada dessa fixação protocolar. No campo da *práxis* improvisatória em dança, especificamente, a pesar de serem frequentes as explorações estruturadas a partir de um conjunto de pautas prévias (consignas, comandos), estas permanecem abertas, porosas, e poderiam ver-se reconfiguradas pelo impulso que conduz à introdução de variações, transgressões ou transtorno das próprias regras de funcionamento (arbítrio criativo das escolhas). Pode se pensar, por esta razão, que aquilo que motiva ao espírito de indagação em improvisação-dança consiste, não unicamente, em variar/modular o espaço delimitado pelos parâmetros organizadores, mas a própria zona de fronteiras (*linde*) onde se inscrevem esses parâmetros.

1.2.2. Estruturas aplicadas

Considerando sempre os aspectos sintático-gramaticais reconhecíveis dentro do campo das práticas improvisatórias em dança, pretendo levar a atenção neste item para o conjunto de estratégias concebidas com o fim de auxiliar, referenciar ou direcionar as escolhas por meio de estruturas a serem aplicadas às trajetórias do movimento. Através desse rastreamento proponho-me identificar as propriedades diferenciais que caracteriza o uso instrumental de tais estruturas, pois com elas a tecedura gramatical dos percursos cinéticos adquire certo viés objetivo e factual, anexando à camada dos registros sômato-sensoriais (ordem das proprio-cepções) um repertório de dispositivos adjacentes/contíguos ao espaço volumétrico do corpo. O direcionamento das escolhas, assim referenciadas, segue uma via de desenvolvimento que progride de fora-para-dentro, pois se apoia num leque de suportes externos que se “aplicam” ao *continuum* do improviso.

Não distante do espírito lúdico e criativo presente na maquinaria regulamentar do jogo, quando se faz uso de estruturas aplicadas que ofereçam ao dançarino-improvisador um conjunto mais vasto e compacto de parâmetros para direcionar as suas composições instantâneas, cabe observar que esse tipo de construto assemelha-se à malha dos chamados “exo-esqueletos”, prolongando e estendendo os registros sensíveis para o âmbito proximal/distal do corpo [19]. Desde uma perspectiva procedimental, associada à narrativa do movimento resultante, estas *exoe-struturas* têm implicâncias sobre os potenciais direcionamentos que o curso da improvisação adquira mais tarde, pois em boa medida a sua idealização está motivada pela busca de meios eficientes que referenciem com maior clareza o rumo das escolhas.

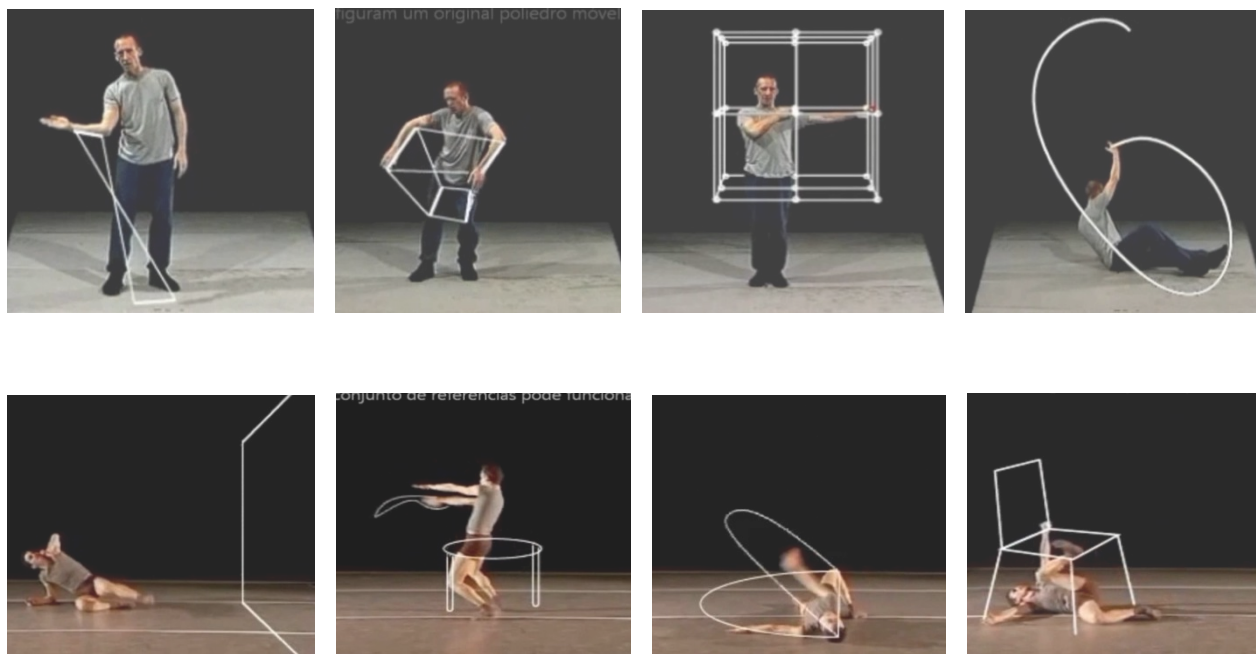
Por se tratar de uma outra camada que inscreve dobras articulantes sobre as progressões espaço-temporais do movimento, o que aqui identifico como “estruturas aplicadas” representa

[19] Cabe citar, nesta passagem da escrita, a conferência oferecida pelo investigador Hilton Japyassú (Instituto de Biologia da UFBA) no mês de Setembro de 2016, dentro do ciclo de seminários *Novos e Velhos Saberes*. Durante a palestra, intitulada *Cognição Estendida*, o investigador, especializado no comportamento animal dos aracnídeos, descreveu a construção do tecido de aranha como uma “prolongação ou extensão sômato-cognitiva” do corpo destes insetos (análogo ao construto de um exo-esqueleto). Trata-se da comprovação de que o raio de abrangência perceptual que a aranha tem da sua teia - mesmo quando esta ultrapassa as dimensões da sua fisionomia corporal (espaço proximal e distal) - integra-se à unidade das suas cognições. Assim, quando a aranha se encontra urgida pela fome, tece malhas mais tensas, pois precisa “afinar” a percepção do contato de qualquer micro-inseto localizado à distância do centro da teia. No entanto, ela deixa a malha frouxa se somente quer reconhecer o contato de insetos de tamanho maior para alimentar-se deles mais tarde.

uma continuação da tecedura sintático-gramatical baseada nos registros puramente cinestésicos: uma extensão ou ampliação idiomática destes (algo assim como a sua “exo-sintaxe”). Se a mesmas, em determinados contextos da prática, são colocadas em suspeita por parecerem “frias” ou distanciadas dos dados sensíveis que vêm da conexão íntima com o corpo, ou bem, como sendo excessivamente prescritivas frente ao livre arbítrio que a experiência improvisatória reclama para si, corresponde lembrar que tais “exterioridades” não são mais arbitrárias que qualquer regra que se incorpora a um jogo, nem mais abstratas que qualquer estratégia direcionada a proporcionar certo *linde* à progressão vaga de uma improvisação. Neste sentido, o uso proposital de estruturas anexadas à exploração vívida do movimento nasce também do espírito de criação que motiva e prestigia a natureza do jogo: elas reintroduzem a semente original e imaginativa que alimenta a sua “imaginaria lúdica”.

Desde o ano 1994 o *Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe* vem cooperando com o reconhecido coreógrafo norte-americano William Forsythe na cidade de Frankfurt Am Main (Hessem; Alemanha), local onde o artista dirigiu o *Ballet de Frankfurt* entre os anos 1984-2004 e fundou, mais tarde, a *The Forsythe Company*. Com o objetivo de dar forma ao projeto de uma *Escola de Dança Digital*, foi idealizada uma original plataforma tecnológico-interativa que permite observar, através de projeções virtuais incorporadas à montagem, o percurso dos movimentos corporais de um dançarino quando este faz uso de estruturas espaciais de referência. Para a sua edição digital montou-se um seriado de *masterclass* a cargo do próprio Forsythe e de alguns membros da companhia que permite reconhecer, de maneira detalhada, o sistema de comandos usado pelo coreógrafo através de partituras/suportes que inscrevem tipos variados de: pontos, volumes, linhas, ícones (etc). Para além dos propósitos pedagógicos impulsionados pelo projeto, parece-me que a aparição desse material audiovisual tem a virtude de tornar visível a peculiar linguagem de movimento concebida pelo coreógrafo: deixar à vista a sua *grámma*.

Publicado em formato DVD com o título *William Forsythe: Improvisation Technologies, a tool for the analytical dance eye*, tenho selecionado algumas *masterclass* como fim de reeditá-las dentro das imagens documentais que acompanham esta escrita. As mesmas podem ser vistas no segmento *Technologies of Improvisation: comandos aplicados à modulação de parâmetros*, correspondentes ao audiovisual nº1 - segunda parte [20]. Ofereço ao leitor, seguidamente, duas series de quatro *slides* que permitem referenciar a pesquisa desenvolvida por Forsythe:



Tal como se observa nas fotografias, a inscrição virtual de estruturas espaciais, anexadas à periferia do corpo do dançarino por meio de um traço branco, sinaliza os ícones de referência que este utiliza para orientar o curso das escolhas. Nesse sentido, este apanhado de estruturas aplicadas ao devir da improvisação evidencia a existência de um repertório de dispositivos (suportes *ideo-visuais*) que o intérprete venho experienciando previamente ou, pelo menos, que lhe são familiares à hora de manipulá-los. Trata-se da reapresentação da noção de “restrição” operando como o *framework* que possibilita a demarcação de fronteiras; mas, desta vez, inscritas na exterioridade *proximal* do corpo. Tal como pode se apreciar no segmento compreendido entre os minutos 26'.48"/34'.28", a série de construtos idealizados por Forsythe pode ser compreendido como um sistema de improvisação multi-referencial, consistente numa variedade de desenhos volumétricos que o dançarino internaliza a medida que se apropria perceptualmente dos caracteres da estrutura. No caso da linguagem de movimento desenvolvida por Forsythe, observam-se ainda os rastros de uma poética de cunho neoclássico (estética de origem do coreógrafo); contudo, a noção de “coreografia” é abordada aqui através de procedimentos relacionados à desconstrução dessa tradição, a qual acaba vendo-se ampliada numa instância improvisatória que oportuniza a chance de explorar livremente as múltiplas referências desses dispositivos espaciais.

[20] AUDIOVISUAL n°1 - segunda parte. *Técnicas e Laboratórios de Improvisação em Dança*. Disponível em: <<https://vimeo.com/140519531>>

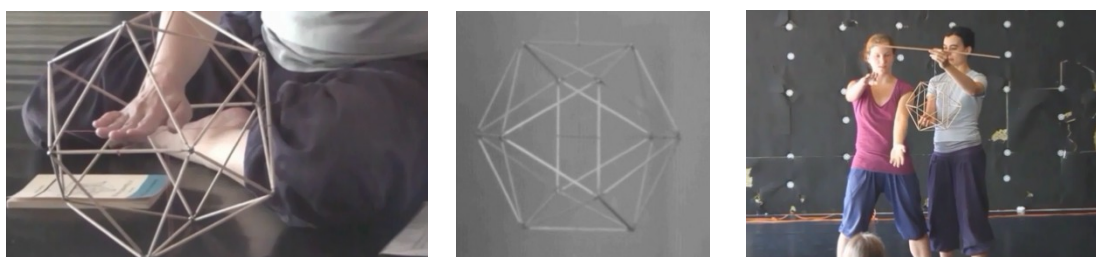
Na fileira superior de *slides* apresentada anteriormente pode se apreciar ao próprio Forsythe interagindo com quatro protótipos de estruturas/tecnologias de improvisação. De esquerda à direita: o fotograma n°1 deixa ver como o deslocamento do antebraço, tendo à superfície do chão como referência, pode construir um plano virtual e brincar com ele (lembrando que o mesmo pode se apresentar, às vezes, inclinado ou cruzado). No fotograma n°2 as coxas do dançarino tem sido associadas perceptualmente aos antebraços, criando-se um curioso poliedro, susceptível de adquirir mobilidade, esticamentos ou distorções. No fotograma n°3 Forsythe apresenta uma estrutura espacial cúbica, herdeira dos padrões-cristal idealizados por Rudolf Laban; tomando como referência a articulação do ombro, ele visualiza a distribuição de vértices para posicioná-la no ponto central da estrutura. A partir daí, as extensões, flexões e projeções que o braço esquerdo adotem podem se orientar em direção a qualquer um dos vinte e nove pontos que a figura oferece (quatro vértices em cada parede do cubo + cinco pontos correspondentes à sua cruz interior + ponto central). Finalmente, no fotograma n°4 vemos o *design* de uma linha curva espiralada; se deslocando do ponto de rotação de origem (traçado de um círculo irregular), Forsythe escolhe descer ao plano do chão para descrever uma senoide.

A fileira inferior de *slides* deixa ver, distintamente, uma diversidade de trajetos de movimento improvisados, desenvolvidos por um dos integrantes da *The Forsythe Company*. A diferença das manipulações que Forsythe exhibe nas suas *masterclass*, este dançarino brinca com as articulações internas dessas estruturas espaciais, no sentido de produzir *plegamientos* sobre as suas bordas. Outro tanto ocorre com as operações de desmontagem que resultam de espalhar os componentes virtuais desses volumes [21]. Assim, umas e outras formas de intervir as estruturas de referência reintroduzem, no curso da presente escrita, a imagem-metáfora da lâmina de papel (item 1.1.1.) e confirmam, pela sua vez, o prazer lúdico de aproveitar e transtornar a estabilidade

[21] Repassando a sequência de *slides* da fileira inferior: no fotograma n°1 o dançarino dialoga espacialmente com um muro, incorporando o jogo de tensões que devém da sua perspectiva frontal. No fotograma n°2 encontra-se ocupado em desmontar as partes de uma mesa cilíndrica, lançando pelo ar uma das suas placas. No fotograma n°3 um vasto círculo tem sido dobrado pela metade, juntando as suas fases sobre o lateral esquerdo e deixando o corpo preso num “sanduíche”. No fotograma n°4 o dançarino chuta e arranca as aristas do desenho de uma cadeira, se colocando por em-baixo dela. As grafias cinético-espaciais resultantes da indagação de molduras pré-existentes permitem visualizar as referências virtuais sobre as quais se apoia o encadeamento de escolhas acionadas pelo dançarino-improvisador. Mesmo quando as estruturas aplicadas não sejam necessariamente manifestas para um observador externo (supressão do traçado branco na imagem digitalizada), interessa-me sublinhar o grau de definição formal que adquire a *gestalt* desses desenhos (sempre que a execução seja precisa): cria-se ali uma narrativa cinética claramente direcionada.

das pautas que formalizam um regulamento (item 1.1.4.). A noção de *articularidade*, colocada em evidência deste modo, ergue-se como a condição de possibilidade para que uma semiose discursiva tenha lugar no percurso de uma improvisação; ela opera no âmago das árvores sintáticas que vão se desdobrando, geneologicamente, em múltiplos binômios, e serve-se dos mecanismos/dispositivos externos (exo-esqueletos) utilizados para veicular novas camadas de progressões cinéticas.

A série de *slides* que apresento seguidamente tem por objetivo dar visibilidade a este último apontamento, sendo que no exemplo selecionado vê-se a uma equipe de quatro dançarinas dedicadas a marcar os pontos de um “icosaedro” que têm sido anteriormente estudado. A diferença dos exemplos anteriores, o que resta nas imagens é a ação de *pontilhar*, dentro de uma cinesfera de movimentação, os vértices e aristas desse dispositivo espaço-arquitetural. Tal como pode se comprovar nas imagens (fileira superior), as referências do volume geométrico já não estão à vista para um observador externo; subsequentemente, os traços corporais, iguados na marcação do uníssono que guia à sequência coreográfica, expressam à pura *gestalt* (forma) que resulta das orientações/projeções espaciais que esses traços adotam ao percorrer o icosaedro.



Slides extraídos do audiovisual nº1 - primeira parte: 08'.13"/12'.30". Nos fotogramas pode se apreciar a dinâmica laboratorial da *Cia. Andrea Nagy* (Frância) trabalhando a partir dos princípios analíticos do Sistema Laban (LMA). Na fileira superior vê-se a marcação de pontos e aristas de um icosaedro. No centro da fileira inferior, um protótipo desse padrão-cristal, composto de dez triângulos encaixados. Aos lados, dois momentos dedicados à trabalhosa apropriação dos traços estruturais do volume geométrico.

1.2.3. Gramáticas endo e exo-somáticas

No item com o qual dou encerramento ao primeiro capítulo da escrita se propõe refletir sobre o deslocamento gradativo que a noção de “restrição” tem experimentado até aqui (o percurso da sua parábola conceitual). Localizada inicialmente (item 1.1.1.) no contexto da *práxis* improvisatória que associa as restrições às estruturas somáticas adquiridas (expressões da herança filo-genética e/ou automatismos estabilizados por habituação), a identificação de marcas restritivas foi observada mais tarde através dos encadeamentos sintagmáticos de padrões locomotores que progridem segundo uma lógica “bio-evolutiva”, mas que podem ser controlados e redirecionados conscientemente (item 1.1.3.: serie de *slides*). Finalmente, associadas à lógica regulamentar do jogo e à ideia geral de estratégias *veiculantes*, as restrições adquiriram o valor instrumental das estruturas aplicadas sob a forma de suportes/dispositivos exteriores ao corpo do dançarino-improvisador (exo-esqueletos virtuais), utilizadas propositalmente para gerar outras maneiras de dialogar com o campo de referências proprio-ceptivas (itens 1.2.1. e 1.2.2.).

A referida parábola, apreensível através das suas polaridades complementares, trouxe para a escrita o desafio de repensar a presença de restrições (*constraints; framework*) como se tratando de parâmetros - ou variáveis organizacionais - cujo valor instrumental adquire conotações diferenciada segundo mudam os contextos da *práxis*. Na ótica das pesquisadoras Mara Guerrero e Cleide Martins (USP-SP), por exemplo, a ação coercitiva das restrições localiza-se para aquém dos procedimentos voluntários que o dançarino-improvisador disponibiliza quando empreende uma sequência de livre movimentação; trata-se da pré-existência de um campo condicionante que tracciona as escolhas em prol dos hábitos adquiridos. No contexto interpretativo das autoras, o uso proposital de parâmetros direcionados à elaboração discursiva de uma improvisação se depara, inicial e taxativamente, com as marcas limitantes de uma *experientia prima*: a herança “endo-genética” de um repertório de automatismos locomotores [21].

Já no caso das estruturas idealizadas por William Forsythe - patenteadas sob o rótulo de *Improvisation Technologies: a tool for the analytical dance eye* -, aquele vasto repertório de

[21] MARTINS, Cleide. *Improvisação, Dança e Cognição*, 2002, p. 34: “Porém existem restrições notáveis nas possibilidades do improvisador, que envolvem hábitos, estruturas anatômicas e fisiológicas, condições ambientais e automatismos motores atuando em diversas escalas temporais”.

suportes virtuais encontra a sua localização no outro extremo da parábola. Trata-se, igualmente, de um conjunto de restrições formais pelo fato de que, também elas, emolduram a experiência improvisatória a partir de uma original variedade de dispositivos espaço-arquiteturais. Porém, a presença de parâmetros articulantes devém aqui de um estratégico e deliberado interesse por anexar à cinesfera *proximal* do corpo do dançarino um sistema multi-referencial de desenhos geométricos. Teríamos, ao igual que nos automatismos motores adquiridos, outra forma de *apriorismo*, com a diferença de que a instrumentalização de dispositivos *ideo-visuais* adquire, neste caso, a forma de um regime regulamentar: um conjunto de estruturas “exo-genéticas” que se organizam de fora-para-dentro. [22]

Contudo: como se estabelece a solução de continuidade entre a esfera do endo e do exo-genético? Qual seria o nexa lógico-articulante que media a passagem entre estas duas formas de organização sintático-gramatical? Os termos deste binómio, se transpostos para as artes do movimento, permitem estabelecer certo correlato genérico quando se observa, por exemplo, no âmbito dos *Somatic Studies* (Educação Somática; Consciência Corporal) uma abordagem focada nas complexidades inerentes à filo-génese do movimento: o estudo particularizado das relações de adaptação percepto-motora que se estabelecem entre corpo e meio-ambiente. Distintamente, as problematizações que têm como foco de pesquisa a criação de poéticas do movimento (processos de criação/encenação tipicamente laboratoriais), urgidas pela necessidade de idealizar procedimentos composicionais que direcionem e reúnam sistemicamente os materiais investigados, deslocam a relação dialógica do corpo para as camadas mais externas da experiência cinética, ligadas à dinâmica do cultural/semiótico. Porém, é preciso tomar cuidado na formulação destes correlatos, pois as nuances que vão de um a outro domínio da *práxis* não podem ser engavetadas de maneira estanque nem reduzidas a uma caracterização singela. [23]

Para abordar os nexos conectivos que mediam entre as configurações endo e exo-genéticas do movimento (alcances da experiência perceto-motora), tal como foram interrogadas no parágrafo

[22] O mesmo critério pode se estender ao estudo desenvolvido pela equipe de investigadores do INEFC-Lleida (*Creativity and Emergence of Specific Dance Movements Using Instructional Constraints*, 2015), onde o uso sistémico das *constraints* aparece vinculado à implementação de comandos ou instruções programadas. Trata-se de uma modalidade operacional análoga à idealização de um regulamento lúdico, mas aberta à configuração de múltiplas estruturas a serem aplicadas segundo os parâmetros selecionados.

anterior, proponho-me estender as fontes de referência para o material teórico proporcionado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben no ensaio *Infanzia e storia* (In: *Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*; Bs. As.: Adriana Hidalgo, p. 7 a 91, 2007), e dialogar comparativamente a partir delas. Deste modo, o tema que vem sendo tratado aqui realocaliza-se no âmbito das problematizações desenvolvidas pela Filosofia da Linguagem. Partindo da distinção saussuriana que estabelece, dentro das competências da linguagem fono-articular (*práxis* da oralidade), a clássica divisão entre “língua” e “fala”, Agamben retoma os interrogantes que Ferdinand de Saussure tinha deixado em aberto e os revisita através da transposição conceitual elaborada por Émile Benveniste décadas mais tarde [24]:

Se o problema que Saussure apenas tinha insinuado: (‘Que separa ao discurso da língua, o bem que permite dizer num momento determinado que a língua entra em ação como discurso?’) (...) resulta então articulado por Benveniste em toda sua complexidade: Benveniste reconhece em efeito que as duas ordens (o semiótico e o semântico) permanecem separados e não se comunicam, de maneira que em teoria nada permite explicar a passagem de uma a para a outra. ‘O mundo do signo - escreve - está fechado. Do signo à frase não há transição, nem por sintagmação nem de outro modo, um hiato os separa. (...) Mas, o humano justamente não é mais que essa passagem da pura língua ao discurso. (AGAMBEN, 2007, p. 78 e 80)

Para contextualizar os termos da discussão proposta por Agamben (2007) no seu ensaio, talvez seja pertinente partir da localização semântica que o binómio língua/fala tem para Saussure. Nas taxonomias clássicas que classificam os diferentes tipos de linguagens, identifica-se comumente às formas da oralidade como sendo uma “língua natural”. Fala-se “língua”, para o caso, porque na tradição saussuriana ela equivale ao património coletivo de signos adquiridos, herdados pela espécie. Trata-se, pois, dos cimentos lexicais comuns ao coletivo de falantes que se evidenciam na sintaxe ou vocabulário básico. Já a “fala” versa da execução fonemática atualizada (articulada) pelo

[23] A eleição terminológica do binómio endo/exo-genético, utilizada para denotar as polaridades da experiência sômato-cognitiva, deve-se (tal como se verá seguidamente) ao correlato com os termos endo/exo-somático que o filósofo Giorgio Agamben apresenta no ensaio *Infanzia e Storia* (2007). Contudo, o vocábulo “genética(o)”, para aquém dos estudos da ciência biológica que remete-o aos mecanismos da herança (código genético), tem raiz epistemológica no termo *gennetikós*: aquilo que origina ou gera (*génos*: nascimento, origem, raça; do indo-europeu *gen*: parir, dar à luz). Sendo assim, o uso do termo, ao aparecer contextualizado aqui dentro da *práxis* da dança, sinaliza processos associados aos registros próprio-ceptivos e extero-ceptivos, respectivamente, e num sentido mais amplo, às construções/composições elaboradas “de dentro para fora” e vice versa.

[24] Agamben refere-se à série de estudos exemplares que Émile Benveniste (1902-1976) dedicou ao tema nos livros *Os níveis da análise linguística* (1964), *A forma e o sentido na linguagem* (1967) e *Semiologia da língua* (1969).

indivíduo no ato da enunciação - ou seja, o momento em que este se “comunica” através da sua expressão. Na reconversão que Émile Benveniste fez desta díade, os atributos da língua se localizam no domínio do “semiótico” (signos ou partículas constituintes que remetem a elas próprias) e os da fala no domínio do “semântico” (comunicação de um sentido). Entende Agamben (2007, p. 80) que, na ordem de distinções formuladas por Benveniste, os substratos do mosaico linguístico se complexificam e atingem um viés mais dramático: entre as ordens do semiótico e do semântico se estabelece um hiato que não deixa à vista possíveis transições “nem por *sintagmação* nem de outro modo” (os signos orbitam, irredutivelmente, nas potencialidades de uma sintaxe ainda inerte) [25]. Assim, a pergunta de Saussure sobre o momento em que a língua se atualiza em discurso converte-se, na concepção benvenistiana, numa tentativa por rastrear as operações/condições que permitam desvendar a natureza dessa passagem.

Um dado que me parece importante identificar a partir destes apontamentos iniciais tem a ver com que, tanto na original perspectiva saussureana quanto na retomada efetuada por Benveniste, o acesso à língua (semiótica) é interpretado como um fato “natural”, pois apresenta-se ao homem como um substrato adquirido por herança (uma configuração ou predisposição linguística com a qual se nasce). Contudo, o caráter hereditário dela não é condição privativa do homem:

Os animais não entram na língua: estão desde sempre nela [ex.: o voo das abelhas para indicar a localização do pólen; o canto das baleias para se chamarem; os ritos de sedução no período de cio]. O homem, entanto que não fala desde sempre, fragmenta esse língua única e situa-se como aquele que, para falar [se expressar], deve se constituir como sujeito da linguagem. (AGAMBEN, 2007, p. 73. Grifos nossos)

Consequentemente, o fato de que exista uma diferença entre língua e fala, e que seja possível passar de uma à outra (que o homem/sujeito seja o artífice dessa passagem), fragmenta a unidade originária dessa herança “natural” e converte à artificialidade dessa operação no fenômeno central da linguagem humana: fazer da linguagem uma experiência integrada e complexa que amalgama semiose + semântica. [26]

[25] AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia* (2007, p. 78): “Se isso é assim, a pergunta de Saussure simplesmente muda de forma e agora diz: ‘Porque a linguagem humana está constituída assim, devendo conter originalmente esse hiato? Porque há uma dupla significação?’”.

Resta, então, contornar o alcance dos processos filo-genéticos na geração espontânea da linguagem (a sua potência auto-organizadora) para poder confrontá-los, logo, com os aprendizados culturais, identificados aqui através dos processos arbitrários e ulteriores que o indivíduo adquire em virtude do pertencimento a uma teia social. No segundo segmento do seu ensaio, intitulado *Natureza e cultura, a dupla herança*, Agamben (2007, p. 80 a 86) revisa os alcances de ambas competências linguísticas, vinculando a “língua natural” com o domínio do *endo-somático* (código genético), e aos dados procedentes da tradição cultural como se tratando de uma camada *exo-somática*:

O homo sapiens pode ser definido assim como a espécie vivente que se caracteriza por uma herança dupla, entanto que adiciona à língua natural (o código genético) uma linguagem exosomática (a tradição cultural). (...) A linguagem humana não está inscrita integralmente no código genético, no homem a exposição à linguagem [dados de uma cultura] é uma condição imprescindível para o aprendizado da linguagem. (...) Por outra parte, junto a estes dados que esclarecem o aspecto exosomático da linguagem, outros elementos (como a concordância na sucessão cronológica das aquisições linguísticas entre as crianças de todo o mundo, lembrada por Jakobson, ou o desequilíbrio entre os dados linguísticos recebidos do exterior e a competência linguística da criança [programa genético-gramatical] que Chomsky deu a conhecer, permitem supor que a linguagem pertenceria também, em alguma medida, à esfera endosomática. (AGAMBEN, 2007, p. 80 e 82. Grifos nossos)

Se tratando de uma “herança dupla” - num caso, herdada pela espécie (comum à herança do resto dos seres vivos) e, em outra, adquirida pelos ajustes da *mimese*, não haveria linguagem se o homem não se “expusesse” à tradição cultural (circulação social dos signos); porém, também não haveria-a sem as concordâncias/competências linguísticas adquiridas que toda criança replica programaticamente (auto-organização generativa). Distintamente da inscrição genética da língua, armazenada num código, não cabe pensar o mesmo para o caso da linguagem na sua completa abrangência (semântica), pois tal como o indica Agamben (2007, p. 82): “tampouco foi individualizado até agora algo assim como o gene da linguagem” [27]. A imagem resultante é a de um *complexus* dentro do qual a figura da linguagem emerge como se tratando de um vasto

[26] AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia* (2007, p. 73): “Portanto, se a língua é verdadeiramente a natureza do homem, ‘natureza’, se se pensa com propriedade, somente pode significar ‘língua sem fala’”.

[27] AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia* (2007, p. 81): “Thorpe já observou que alguns pássaros, privados desde que são filhotes de escutar o canto de indivíduos da mesma espécie, somente produzem um estrato do canto normal e em consequência pode se afirmar que em alguma medida precisam aprende-lo”.

dispositivo (um sofisticado mecanismo funcional) que se articula sobre a diferença desse binómio elementar, e produz entre esses dois termos certo jogo de “ressonâncias”.

Numa aproximação à épica dessa gestação o autor oferece algumas pistas para pensarmos que entre o endo e o exo-somático se operacionaliza um (críptico) jogo de atravessamentos - contaminações e prestações recíprocas -, sendo que aquilo que caracteriza à linguagem humana é esse se encontrar “cavalgando” entre ambas esferas:

De maneira análoga, podemos conceber o endosomático e o exosomático, natureza e cultura, como dois sistemas distintos que ao entrar em ressonância na linguagem produzem um novo e único sistema. (...) Unicamente a linguagem humana adiciona à significação semiótica outro sentido e transforma o mundo fechado do signo no mundo aberto da expressão semântica. (AGAMBEN, 2007, p. 84 e 85)

A originalidade da linguagem, finalmente, consistiria em ter criado (oportunizado) uma instância para que a “pura língua” atinja outro sentido: transcenda o domínio isolado e orbital dos signos, os transforme, e devesse uma paisagem expressiva materializada na ordem do semântico. Nesta linha de apreciações, o fato de que a linguagem se torne um fenómeno comunicacional-expressivo entre os agentes produtores da fala constitui, na lógica das análises sobre as práticas orais, um atributo estrutural, fundador. Porém, resta decifrar o “elo perdido” que ofereça uma solução de continuidade à transdução entre ambas esferas (aquela que resolva o hiato da dupla significação, formulada por Benveniste). O ensaio *Infanzia e Storia* está dedicado a sondar suas possíveis respostas, as quais, por outro lado, caem fora dos propósitos desta escrita. Direi, sucintamente, que Agamben (2007) confia a certa “experiência original” a função dessa passagem, associada à figura prototípica da infância (*in-fare*: aquele que, mesmo podendo falar, não consegue se expressar publicamente) e à aparição da História como fruto dessa operação. O nexos articulante da referida *experientia* [28], aquela que conseguiria transpor e vaziar os dados do puramente *lingual* para o plano do enunciativo (nível *fonemático* da linguagem, na perspectiva de Roman Jakobson), seria uma experiência *proto-linguística*: uma zona performática da fala que se resiste (ainda) a querer comunicar alguma coisa. Trataria-se de um pronunciamento elementar que “diz com a voz

[28] Termo de origem latino, composto pelas partículas *ex*: separação do interior do sujeito + *peri*: fazer o intento, tomar o risco + *entia*: o agente da ação. Assim, o sentido do vocábulo alude a “um sujeito que prova ou toma riscos saindo ao mundo”. Trata-se da formação de um conhecimento empírico (heurístico), que se alcança analisando os resultados e formulando novas provas. Disponível em: Dicionário Etimológico de Língua Hispânica: <<http://etimologias.dechile>>.

do infante”, expresso na alteridade de uma presença-voz gutural e murmurante, anterior a qualquer forma de enunciação compreensível.

Valendo-me do texto de Giorgio Agamben (2007) como material teórico-conceitual de referência, pretendo seguidamente retomar o fio das reflexões relacionadas à *práxis* improvisatória em dança e tentar, pela via da transposição comparada entre os estudos filosóficos da linguagem e os tópicos antes visitados, estabelecer algumas linhas de correlação entre ambos. Se a aparição de um substrato exo-somático na linguagem verbal devém da necessária “exposição” do homem a um meio signico-comunicacional que circula no entorno que este habita - e se essa emergência resulta de certa “porosidade” consubstancial à dinâmica desse meio cultural, mediada pela *experientia* original da infância -, a progressão que articula a passagem do “endo” para o “exo” sugere a emergência gradativa de camadas de significação que evoluem do genético hereditário para a instrumentação de todo o *operacionalizável*. Poderia, então, se estabelecer com o âmbito das práticas lúdicas (Roger Caillois) certa filiação conceitual, quando se observa que a *paidia* - expressão primária e descontraída do jogo - revela-se como a base endo-somática do mesmo. Seus atributos são linguais, justamente, porque parecem “compreender como se joga” sem que o jogador-infante tenha recebido previamente instrução formal nenhuma. De fato, mesmo quando as chaves da *paidia* vivem ainda no estágio do despercebimento, o jogo se expressa com um alto índice de coerência no que refere-se ao modo de funcionar: um “programa generativo” toma conta dele e direciona-o, sem margens de ambiguidade, para a experiência brincante. Já o *ludus* é o resultado de uma experimentação intencionada, proposital; fruto do manuseio das regras e da especulação criativa que indaga o *agon*, o *ilinx* ou a *mimicry* na matriz de um regime altamente *culturalizado*, ele seria a sua expressão exo-somática.

De maneira análoga, dentro do campo das artes do movimento, as abordagens dos *Somatic Studies* circunscrevem a sua área de investigação ao rastreamento das informações sômato-cognitivas que motivam a experiência do sujeito movente. Diversas formas de mapear os registros proprio-ceptivos e variados sistemas de organização sômato-sensorial são levantados ao longo das múltiplas pesquisas que este campo abarca [29]. Esse território de buscas, orientado ao caráter

[29] Para colocar em perspectiva prático-conceitual as abordagens somáticas referidas no parágrafo, o audiovisual n°1 - primeira e segunda parte - contém uma breve seleção de casos para serem acompanhados pelo leitor: *Mathias Alexander Technique; Análise de Movimento Laban; Ideokinesis; Tunung Scores*.

exploratório e auto-biográfico dos dados sensíveis/mnêmicos do sujeito, vincula-se ao substrato endo-somático da experiência motora (indagação dos mecanismos reflexos; marcadores sub-corticais; padrões bio-evolutivos; etc.). Seria este o local onde torna-se manifesta a voz da *experientia*: aquela que possibilita no dançarino-improvisador a reaparição de uma *infanzia*. Por tal razão, esse estágio *primal*, afeto ao diálogo com as estruturas filo-genéticas da motricidade, poderia ser rotulado de *proto-dancístico* - em correlato com o estágio *proto-linguístico*, referido anteriormente no texto de Agamben (2007). [30]

Distintamente, quando o caráter exploratório das trajetórias do movimento é instrumentalizado por meio de “tecnologias” (a esfera do *operacionalizável*: técnicas; formas de movimento; sistemas ou métodos; procedimentos; estruturas aplicadas), a *experientia* sensível, almejada nos dados do sômato-cognitivo, entra definitivamente no domínio da linguagem: ingressa nas complexidades ulteriores dos códigos e dos dispositivos que direcionam os caracteres do *proto-linguístico* para uma semântica comunicante e expressiva. A vasta discussão estética que o campo das artes tem levantado desde antigo sobre a questão da “forma” (reconhecível aqui a partir das variadas *gestaltes* do desenho volumétrico do corpo) é indicativa da adoção de marcas culturais sofisticadas - arbitrárias e dotadas de carga simbólica -, preocupadas por desvendar e atualizar em novas/outras poéticas do movimento o tempo contemporâneo que habitam. Elas permeiam, como se deduz, as camadas mais externas da *experientia* e anunciam, irremediavelmente, o adeus ao estágio descontraído da *infanzia* .

Resta ainda interrogar o alcance linguístico-procedimental daquilo que Agamben (2007) - seguindo Émile Benveniste - chama de “semântico”, quando o mesmo passa a ser observado no campo da *práxis* improvisatória em dança. É de suma importância advertir que esta noção aparece associada, invariavelmente, à sua capacidade de “comunicar”; ou seja, à função de se tornar expressiva através de um enunciado que lhe permite ao sujeito falante se-fazer-entender. Tal

[30] Ao identificar o âmbito dos *Somatic Studies* com um estágio “proto-linguístico” (motivado, dentro da escrita, pelo exercício de uma transposição conceitual) não pretendo limitar os alcances e complexidades linguísticas desta área. Contudo, parece-me pertinente observar que raramente ela tem por objetivo o levantamento de dados experienciais para que sejam “dançados” ou transbordados mais tarde dentro do âmbito formal da dança - de fato, não se fala aqui de dançarino, mas de *movimentador* (sujeito movente; agente; *practicing*). Neste sentido pode se compreender mais amplamente a referência a uma zona “larval” da linguagem, onde não se enfatiza, ainda, o desenvolvimento signico-narrativo do material de movimento.

atributo, privativo das práticas orais, é indicativo da sua capacidade de “refletir” graças à combinatória sintagmático-paradigmática do repertório de símbolos cunhados: de “representar” em virtude das valências operacionais contidas na abrangência do signo verbal. Contudo, representa-se também - e com não menor teor de complexidade - nas diversas formas de enunciação que caracteriza às artes visuais (linguagens icônico-espaciais), às artes cênicas (linguagens do gestual-comportamental) ou às artes do movimento (toda vez que as mesmas se interessam pela construção de narrativas baseadas na *mimese*). Paradoxalmente, o que se evidencia nas análises comparadas entre diversas modalidades linguísticas da arte é que a função de representação (enunciados comunicantes) não se apresenta, necessariamente, como uma condição *sine qua non* para que o substrato do “semântico” se materialize de alguma maneira. De fato, em linguagens como a música a possibilidade (aspiração) de representar está, literalmente, cancelada.

Os modos de enunciação deste último caso (a música) poderiam ser descritos como um tipo de lógica gramatical que “permanece corporizada no substrato da língua, mas com todas as potencialidades para se tornar expressiva”. Resumindo: o idioma musical é sempre e unicamente um encadeamento sintagmático de signos sonoros que vivem em estado de “pura sintaxe” - e nunca de uma possível semântica comunicante [31]. Outro tanto ocorre com as restantes linguagens artísticas quando, pela subtração deliberada dos componentes narrativo-ilustrativos, decidem auto-limitar as opções discursivas e passam a operar a partir dos componentes puramente sintáticos (constituintes não-representacionais). Para rastrear esse processo de subtração figurativa no campo das artes do movimento poderia ser citado o caso emblemático da analítica desenvolvida por Rudolph Laban (LMA); a mesma emergiu historicamente como uma manifestação contemporânea das primeiras vanguardas (décadas dos anos 1920-30), somando-se à tendência generalizada de tornar “abstratos” os caracteres semântico-expressivos da linguagem: uma tentativa reversa e anti-romântica de deixar à vista os princípios que agem na base gramatical desse campo. Em virtude

[31] O que poderia se aproximar de uma forma de representação em música (substrato semântico da linguagem) não seria mais que uma espécie de alegoria ou *anamorfismo* sonoro; dinâmicas que reúnam alguma semelhança com os eventos da vida: ritmos, intensidades, modos de progredir, envolventes (etc). No livro *Formas Frágeis: improvisación, indeterminación y azar en la música* (Bs. As.: Debate, 2011, p. 16) o crítico musical argentino Pablo Gianera refere-se à questão do sentido/significação em música sinalizando: “No caso da música, a questão do sentido é um postulado tão sedutor como meramente especulativo. Talvez o problema da música não seja o sentido senão a forma”.

dessa empreitada, a estratégia labaniana de venho uma possibilidade ampliada de especular discursivamente (*Labanotation*) sobre os procedimentos composicionais da dança a partir de uma desconstrução taxonómica das categorias de análise. [32]



Exemplos da arte visual abstrata que caracterizou às formas de reducionismo linguístico promulgado pelas vanguardas de começos do século vinte. De esquerda a direita: Vasili Kandisnki; Kazimir Malevich; Joan Miró; Paul Klee; Piet Mondrian; Van Doesburg.

[32] Observou-se este processo de “introspecção linguística” quando, na procura das chaves que outorgam propriedade aos procedimentos composicionais, levaram às artes visuais, durante o período inicial das vanguardas do século XX, a se depararem com o elementar *Ponto e linha sobre o plano* (teorizado por Vasili Kandisnki no período da Escola Bauhaus, 1926) como sendo o fundamento dessa sintaxe. Na mesma linha de inquietações, o geometrismo planimétrico do *Movimento Suprematista* russo, fundador da tradição pictórica monocromática (Kazimir Malevich, 1915), restringiu os pigmentos ao uso do branco e preto e às cores primárias e secundárias. A composição do espaço visual circunscrito aos traços longitudinais e transversais, promulgado pelo Grupo-Revista *Die Stijl* (Piet Mondrian, 1921; Van Doesburg, 1917) revelaram-se igualmente como os parâmetros estruturantes da *grámma* desse meio expressivo, prescindindo em adiante da figuração representativa.

Existe também um “teatro abstrato”, tal o caso do objetivismo cênico impulsionado por Gordon Craig, teorizado no livro *A Arte do Teatro* (teoria da *Uber-Marionette*, 1904). O absurdo teatral, dissecado e inerte, concebido por Samuel Beckett (*Esperando Godot*, 1952) suma-se à lista, junto ao *Teatro Happening* e *Teatro Zero* idealizados por Tadeusz Kantor (*Cia. Cricot 2: A Classe Morta*, 1976). Corresponde indicar, não obstante, que tanto a arte teatral quanto a cinematográfica ou a própria literatura - a Poesia Concreta de Paulo Leminski (*Lua na Água*, 1982); as históricas “declamações ruidosas” de Filippo Tommaso Marinetti (*Seratas Futuristas*, 1909) - precisam da manutenção do símbolo como um atributo aderido ao signo. Assim, estas linguagens artísticas, ainda quando atingem um grande despojamento sígnico, continuam a *significar*.



Fotografias, desenhos e poemas dos exemplos citados na segunda parte da nota de rodapé n° 32 . Na fileira superior, exemplos da obra de: Rudolph Laban; Gordon Craig e Samuel Beckett. Na inferior: Tadeusz Kantor; Paulo Leminski e Luigi Russolo apresentando o *Intonarumore*: instrumento/dispositivo produtor de ruídos (experiências sonoras ligadas ao movimento futurista impulsionado por Filippo Tommaso Marinetti; 1913).

Ao indicar que uma operação de “subtração” tem lugar no substrato das enunciações semânticas, não deveria se subentender que, por tal razão, a função expressiva seja também cancelada. As complexidades do “expressivo” em arte se desenvolvem, distintamente, sob as chaves de uma tecedura sintático-gramatical que independe daquele “se dar a entender” como premissa teleológica. Contudo, se os aspectos da semântica relacionados aos processos comunicacionais em arte não são estruturantes, mas prescindíveis: porque continuam a serem identificados como o conteúdo primordial dessas linguagens, restando à complexidade do construto discursivo as marcas presenciais da “língua” (múltiplas valências do signo)? Para pensarmos os modos de se estabelecerem linhas de continuidade entre signo e produção de sentido - toda vez que a função do semântico não significa outra coisa que signos-como-tal (sua performatividade manifesta e processual) -, parece-me relevante lembrarmos do jogo de atravessamentos, contaminações e prestações mútuas a partir do qual o substrato da língua incorpora-se à ordem exo-somática da linguagem.

As camadas de significação identificáveis nas narrativas não-figurativas em arte no deveriam ser interpretadas pela via da transposição linear das análises utilizadas no caso dos enunciados verbais (encadeamentos sintagmáticos próprios dessas árvores sintáticas). A sua significação - se o termo fosse ainda pertinente - desloca-se para as problemáticas relacionadas com o incremento de

complexidades discursivas contidas no signo poético, na fase em que este se eleva ao substrato do exo-somático (ou exo-genético). Esse diferencial, reconhecível nos caracteres performáticos de um tipo de enunciado *não-litera*, mas anamórfico, pode ser rastreado através do jogo de “intensidades” que esses signos atingem quando tecem as suas relações sintagmático-paradigmáticas. Sendo assim, a semântica dos enunciados *não-significantes* em arte não se corresponde com a presença de sentido explícito nenhum; a sua significação, contrariamente, deveria ser rastreada em outro lugar da construção discursiva: nas valências ou “potências atualizadas” que o signo poético alcança no ato de criação/composição.

Reunindo as reflexões anteriores, e posicionado-as frente ao leque de desafios linguísticos que atravessam à *práxis* improvisatória em dança, parece-me oportuno sublinhar o valor instrumental da noção de “dupla significação” apontada por Agamben (2007, p. 78 e 80), quando o filósofo retoma a pergunta lançada originalmente por Saussure sobre o nexa vinculante entre língua e fala. Segundo esta linha de apontamentos, seria na dimensão complexa e não-reducionista da *experientia* onde deveriam ser procuradas as chaves para repensar os desafios contidos na lógica “textural” da linguagem. Trataria-se, segundo me inclino a pensar, do exercício de se abrir para uma dupla forma de atenção: um plano de atenção biarticulado; um estado de conectividade sômatossensorial e cognitiva que atenda, simultaneamente, às múltiplas fases de um mosaico gramatical dinâmico e mutante. Esse construto linguístico, sutil e escorregadio à hora de ser apreendido perceptualmente, poderia ser sinalizado através do intercâmbio de dados que se produz entre os substratos do “endo” e do “exo”, sendo o primeiro associável à esfera das experiências proprioceptivas (língua pura, *experientia prima*) e o segundo à esfera do técnico-procedimental (fala, experiência atávica da *tekhne*).

O que caracteriza à linguagem humana não é a sua pertença à esfera exosomática ou à endosomática, senão o fato de se encontrar, por expressá-lo de algum modo, a cavalo entre ambas, se articulando portanto sobre essa diferença e ao mesmo tempo sobre essa ressonância. Nesta perspectiva, as oposições binárias que se encontram em todos os níveis da linguagem, tais como entre língua e discurso, entre nível fonemático inconsciente e nível semântico do discurso, entre forma e sentido, adquirem um significado particular. Ao estar fragmentado numa herança exosomática e uma herança endosomática, a linguagem humana deve implicar necessariamente uma estrutura que permita a passagem de uma para a outra. (AGAMBEN, 2007, p. 83 e 84)

A dupla significação que articula a dinâmica interna da linguagem requer - tal como se lê na citação anterior - que uma “estrutura” tome conta da passagem que conecta às polaridades dessa

parábola. Ou bem, que se estabeleça uma ponte no entre-meio que as múltiplas camadas da linguagem disponibilizam ao sujeito falante/dançante. Para além da perspectiva filosófica do autor (inseparável das suas considerações no campo da Filosofia da Linguagem), parece-me importante extrair do texto *Infanzia e Storia* a noção de uma linguagem que semantiza por meio da complexificação de camadas contidas no seu construto gramatical. A imagem-metáfora de uma estrutura dinâmica que se encontra “a cavalo entre ambas” (AGAMBEN 2007, p. 84), susceptível de experimentar renovados graus de intensidade significante, encontra, dentro desta escrita, uma fluida correspondência com o protótipo do “mosaico multi-paramétrico” apresentado no começo do capítulo (item 1.1.1). Seguindo a via das conexões oblíquas entre camadas, a noção de linguagem aplicada à construção de significados em arte pode ser pensado, distintamente, como um encadeamento sintagmático de relações rítmico-temporais que progride do “endo” ao “exo”.

A *experientia* de improvisar em dança, quando associada às propriedades constitutivas de uma linguagem artística, consistiria, então, numa imersão sômato-sensorial e cognitiva que perpassa em gradientes as sucessivas camadas de significação contidas na *grámma*. Sendo assim, parece-me relevante deixar ver que toda linguagem contém, efetivamente, uma língua inscrita no seu substrato primal/larval (Agamben, 2007, p. 81). Porém, ao considerarmos que o enunciado de uma linguagem artística é *não-comunicante*, mas poético-expressivo, este pode ser apreciado, distintamente, como um vasto (e inapreensível) mosaico de substratos que expande e recolhe as potencialidades dos signos ali disseminados. Seria, então, no seio de uma dinâmica que potencia tal jogo de intensidades - um vai e vem entre múltiplas combinatórias sintagmático-paradigmáticas - onde haveria que rastrear a emergência do sentido/significado para um signo linguístico de natureza *a-semântica*.

2. CAPÍTULO II:

improvisar + em dança + contemporânea

2.1. Os lindes da *práxis*

2.1.1. Rastreamento epistemológico da figura da improvisação: a natureza do *repente*

Se o capítulo um esteve dedicado a indagar as relações que a improvisação em dança estabelece com os caracteres linguísticos e linguais, susceptíveis de serem identificados através dos princípios/propriedades manifestos na evolução de uma textura (progressões sintagmático-paradigmáticas), o capítulo dois se propõe abordar os aspectos da *práxis* contidos nos termos que completam o título da presente tese. A saber: a natureza da “improvisação”, presente em diversas manifestações da cultura + o fato de que esta apareça vinculada à expressão artística da “dança” + considerar que essa expressão se enquadra historicamente na conjuntura da “contemporaneidade”. Por esta razão, o percurso do presente capítulo pode ser pensado como uma continuação e acabamento dos temas tratados no anterior.

Tal como foi resenhado na introdução, a estratégia geral da escrita para o desenvolvimento da primeira parte deste capítulo (item 2.1.) consiste numa tentativa por localizar, inicialmente, o domínio do *improvisacional* como um fenómeno vasto e trans-disciplinar, co-presente tanto nas variadas manifestações da cultura (rito, esporte, jogo) como das artes/ofícios (atributo de uma *tekhne*). Numa instância posterior se tratará de circunscrever esse domínio numa esfera mais estreita, encaminhada a refletir sobre o *modus operandi* que singulariza à improvisação, quando a mesma se localiza no campo da dança/artes do movimento. Já na segunda parte do capítulo (item 2.2) o desafio consistirá em rastrear algumas chaves que permitam desvendar os caracteres estético-procedimentais que esta *práxis* adquire ao contextualizá-la historicamente num tempo “contemporâneo”. O propósito da referida progressão temática, rerepresentada em sucessivos círculos concêntricos, tem por objetivo de fundo avaliar os alcances da noção “improvisação em dança contemporânea”, colocando em evidência as alteridades que distinguem-a. A empreitada está direcionada a legitimar a sua figura para além da tendência reducionista ou generalizadora que ameaça-a; com efeito, o esforço centra-se numa tentativa por transcender os lugares comuns (e avaliações pejorativas) que concebem às produções/projeções geradas no campo da improvisação-

dança como uma matriz indiferenciada: um proceder vago, consideravelmente homogêneo, conotado frequentemente a um gesto/atitude afeto a se posicionar como o mero contraponto (alternativa poética e política do corpo) ao mundo das técnicas codificadas e, particularmente, à produção coreográfico-espetacular.

Para abordar o primeiro dos termos referidos - a saber, as variadas expressões contidas no campo do *improvisacional* - será necessário rastrear a presença de *ideias-força* que denotem a recorrência de caracteres, toda vez que estes possuam o valor de serem estruturantes. Se trataria, pois, de levar a atenção para as marcas fenoménicas que sinalizem a presença de certos denominadores comuns, evidenciados num leque de variadas manifestações, que expressem a sua pregnância operacional. Em consonância com a abordagem utilizada no capítulo um para o reconhecimento dos caracteres linguísticos que estruturam a sintaxe gramatical da improvisação-dança, proponho-me contornar uma perspectiva fenomenológica que não se afaste dos dados emergidos da própria *práxis*, evitando qualquer apriorismo metodológico. Nessa linha de considerações, referidas à construção de certa *episteme* [33], pretendo sublinhar o valor contido nos modos de saber/produzir conhecimento, almejado nas manifestações culturais e artísticas que se expressam pela via da improvisação.

Para se entender mais amplamente o enquadramento epistemológico antes referido, pode ser oportuno relembrar no curso desta escrita as apreciações que Gérard Lebrun formula no ensaio *A ideia de epistemologia* (In: *A Filosofia e a sua Historia*. SP: Cosac Naify, 2006, p. 129 a 144), quando o filósofo e epistemólogo francês adverte sobre a flexibilidade interpretativa que se requer frente à proliferação de enunciados, protocolos e/ou indicadores de pesquisas (narrativas associadas a textos-documentos) expressos no *corpus* dos variados pronunciamentos científicos. Ao respeito, o autor sinaliza a queda histórica de qualquer pretensão iluminista sobre uma “humana sabedoria” e sublinha, em contrapartida, a riqueza contida na emergência de “gaios saberes, epistemologias ainda adolescentes, agressivas, insolentes, subversivas, que desrespeitam a

[33] A indicação à formulação de uma *episteme* se distancia, dentro desta pesquisa, das conotações que o termo adquiriu trás a publicação do livro *As Palavras e as Coisas*, escrito por Michel Foucault no ano 1966. Ali, a *episteme* aparece ligada ao marco regulamentar de uma verdade ontológica, à qual, segundo o autor, corresponde atribuí-lhe as imposições de um poder que condiciona os entendimentos de uma época em função dos *códices* fundadores que moldam a sua base.

cientificidade de direito divino por respeitarem mais a ciência como trabalho e como documento” (LEBRUN, 2006, p. 144). Interessa-me destacar, na concepção que se deriva desta hermenêutica, que os dados ou fontes que concorrem no objeto/caso estudado (cada viés disciplinar; cada aspecto constitutivo que se soma) possuem, apesar da sua respectiva autonomia operacional, um valor relativo e complementar, pois devem permanecer abertas às contínuas revisões do conjunto. Além do mais, entende Lebrun (2006), “nem todas precisam estar formuladas com clareza”:

Uma ciência [práxis artística] só se torna objeto epistemológico quando se entende que cada uma das disciplinas [aspectos constitutivos] que a compõem tem como única unidade aquela de um trabalho produtivo regulamentado por um conjunto de regras passíveis de revisão, das quais nem todas precisam estar formuladas com clareza. (LEBRUN, 2006, p. 138. Grifos nossos)

Etimologicamente, o verbo “improvisar” vem do termo itálico *improviso*, e este do latim *improvisus*: sem prévio aviso. O mesmo está composto pelas partículas *in*: prefixo para indicar negação; *pro*: prefixo que indica avanço no tempo-espaço; e *visus*: particípio do verbo *videre* (ver, que pode ser visto). Reunindo os componentes, improvisar seria, na sua acepção original, “algo que, em princípio, não pode ser visto (advertido)” [34]. Se localizados dentro de uma matriz linguístico-idiomática de pertencimento, os caracteres que singularizam a dinâmica da improvisação (considerada agora como uma expressão cultural estendida) apresentam rasgos de parentesco com o conjunto das tradições orais: modalidades expressivas da língua auto-reguladas por mecanismos de transmissão diretos, inter-pessoais e necessariamente vívidos - no sentido de se precisar, por parte do sujeito falante/dançante, da imersão na linearidade de um tempo compartilhado. Portanto, trata-se da participação empírica num tipo de relato oral (ou enunciação performativa) cuja progressão temporal compreende-se a si mesma “sempre avançando”.

Estas modalidades atávicas de apreensão e transmissão comuns às práticas humanas, afiançadas na estratégia da recorrência/repetição e nos constantes reajustes narrativos, operam como pronunciamentos “metonímicos” de uma língua (relações puramente sintagmáticas) que se organizam a partir dos indicadores proporcionados pela experiência. Sujeitas à dinâmica do gregário, nunca se afastam da trilha marcada pelas circunvoluções dessa *empíria*. Transmitido de geração em geração, o arcabouço de saberes contido nesses registros orais faz parte do

[34] Dicionário Etimológico de Língua Hispânica. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/improvisacion>>.

“Patrimônio Cultural Imaterial” de uma comunidade (UNESCO, 2003; 32º Reunião de Paris) e pode estar veiculado não somente através dos relatos verbais, mas expresso num sem-número de outras modalidades. Por citar, aleatoriamente, alguns exemplos possíveis [35], cabe mencionar: o canto melismático (*cante flamenco*, variações de um *Raga* indiano), o toque percussivo (poliritmias de origem africano), ícones épico-alegóricos (pinturas rupestres, iconografia bizantina, *mandalas*), passos dançados de uma cerimônia festiva (sapateados célticos, danças de salão), o cripticismo de um gesto dramático (teatro *Butoh*).

Mesmo quando a morfologia externa destas manifestações tradicionais esteja restringida pela moldura de estritas progressões temporais (no “Canto de Improviso”, por exemplo, uma forma de poesia popular oral típica de algumas regiões de Espanha e Latinoamérica, estruturadas sob esquemas estróficos em forma de *quintillas* ou *décimas*), a pulsão que guia o encadeamento desses relatos/poemas épicos versa sobre a prática do “repentismo”. *Repentinus*: adjetivo de origem latino derivado do advérbio *repens, repentis*; que refere a um fato imprevisto, súbito, inusitado ou recente. Por serem orais, as expressões do *repente* se distinguem, por contraposição, dos modos de transmissão fixados por meio da escrita (registros múltiplos da *escritura*), mantendo-se sujeitas às variações de uma inventiva que devém, necessariamente, da instabilidade constitutiva da sua natureza imanente. Sendo assim, as formas da oralidade vinculadas às progressões metonímicas do discurso - sempre gregárias e sujeitas às trocas promovidas de *pessoa-a-pessoa* - versam sobre a “Arte do Improviso”. Ligadas estreitamente à raiz do efêmero, ao diferencial que se almeja no isomorfismo de toda repetição, elas vêm sendo replicadas, desde tempos remotos, como um atributo antropológico do homem. [36]

Historicamente, as modalidades da linguagem humana (verbais ou performativas) têm dado lugar a idiomas cuja morfologia muda de uma configuração para outra, hibridando-se e configurando-se em novos dialetos. Qualquer um deles, se interromper o seu orgânico desenvolvimento, cai fatalmente na categoria das “línguas mortas”. No entanto, para se manterem vivas precisam ser permeáveis aos constantes reajustes lexicais - se contando entre eles os processos de contaminação, interferência, descontinuidade, etc - que garantam a mutação das

[35] GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. *La tradición Oral* (In: *Teoría y Análisis de la Cultura*, México: Ed. Conaculta, p. 67 a 95, 2005).

suas estruturas sintáticas. A arte da improvisação conhece bem o destino metamórfico que afeta à vida dos idiomas, pois ela mesma vive a treinar essa mutação congênita, situada na base da sua idiosincrasia. Múltiplas modalidades de improvisação emergidas nas últimas décadas (contextualizadas agora no campo das artes do movimento) dão conta dessa permeabilidade idiomática. Certa lógica de germinação gramatical tem permeado os caracteres que singularizam cada técnica ou abordagem improvisatório, fazendo com que as recíprocas prestações e interpenetrações linguísticas reapareçam em novos “dialetos”, resignifiquem as marcas herdadas e idealizem novos rótulos para as pesquisas nascentes.

Da coletânea de apontamentos referidos anteriormente parece-me oportuno reunir um primeiro apanhado de caracteres fenomênicos, querendo com eles circunscrever alguns critérios que deem localização à *episteme* do agir *improvisacional*: 1. Há, por um lado, a propensão a compreender e assimilar as chaves que organizam a progressão de uma improvisação a partir de uma imersão empírica, sem distanciar-se do curso temporal do relato ou do enunciado em andamento (encadeamentos metonímicos que se resolvem no *repente*). 2. Um “sistema” de transmissão de saberes (cantos, gestos, passos, lendas, etc) ocupa-se de iniciar/informar ao praticante através de procedimentos diretos, *corpo-a-corpo*. Os mesmos são capturados no percurso efêmero dos fatos e testemunhados desde perto, sempre no interior de uma matriz gregária, à qual o sujeito pertence. 3. As técnicas ou habilidades implicadas nessas transmissões requerem de um aprendizado preciso, suficientemente ajustado (tal como se observa no aprendizado da *Capoeira*, no modelado da cerâmica, fórmulas culinárias, etc), pois as mesmas

[36] Para aprofundar nas observações (e advertências) que o campo da antropologia tem desenvolvido a respeito do entrosamento entre práticas artísticas - neste caso, a dança - e as expressões comportamentais (“modos de movimento” que regulam as manifestações corporais coletivas), pode se ler o artigo elaborado por Adrienne Kaeppler: *A dança segundo a perspectiva antropológica*. (In: Antropologia da Dança I; Florianópolis: Insular, p. 97 a 121, 2013). Partindo dos estudos de campo desenvolvidos por Gertrude Kurath (“Ciência da Coreologia”, 1952) Kaeppler chama a atenção sobre a tendência dos estudiosos a transpor as categorias estéticas próprias do ocidente moderno (falar de “dança”) para atividades motoras diferenciadas, *a-estéticas*, onde corresponde sublinhar, distintamente, o poder estruturante dos valores rítmicos/métricos associáveis ao comportamento, rito, repetição, trabalho: “A utilização do termo 'Coreologia', por Kurath, Keliinohomoku e mais tarde, por Royce para significar o 'estudo da dança', parecia estar, no âmbito antropológico, mal encontrado (...) eu sugerirei que a contribuição possível da dança numa perspectiva antropológica reside no que a dança nos revela sobre a sociedade e sobre o comportamento dos homens (...). Elas [as danças estudadas] não são 'arte' ou 'reflexo social' e, antropologicamente, elas deveriam ser examinadas como modos de movimento de atividades diferentes, analisada e servindo para explicar a forma, a função (...) ao mesmo tempo que para pensar a filosofia e estrutura social profunda”. (p. 109 e 117. Grifo nosso)

originam-se na comunidade segundo formas de consensos tácitos, sendo avaliado a cada passo a eficácia de tais procedimentos. 4. Existe, mesmo quando muitas expressões são circunspectas e cerimoniais, uma propensão à *ludicidade* (espírito brincante), motivada pela necessidade da inventiva, da esculhambação ocorrente e pelo uso da imaginação criativa (ex.: *payadas* sarcásticas ou satíricas; reavivar o comportamento infantil ou ingénuo; fazer *mandinga*). 5. A dinâmica da improvisação tem cabimento, dentro das práticas tradicionais, de maneira análoga às chamadas “obras abertas” contemporâneas, pois a efemeridade das livre-associações que ali se desencadeiam ocorrem no estreito espaço de um esquema/molde pré-estabelecido. 6. Adiciono, finalmente, o pertencimento das práticas improvisatórias a um “imaginário” comunal (substrato *imaginal* do improvisador). O mesmo devém da necessária circulação de cumplicidades, subentendidos e gestos sem os quais as engrenagens que movimentam o jogo careceriam de fluidez (ex.: ter *jeito, ginga, feeling*) [37].

Tentar rastrear os alcances (circunscrever o domínio) do ato/gesto *improvisacional* implica bifurcar-se, até o extravio, na infinidade histórica das práticas humanas, pois qualquer expressão que esteja permeada pela forma de um *repente*, do fazer não-previsto, de certa *impronta* inserida nos atos cotidianos será, por natureza, improvisatória. Tal como será comentado nos itens subseguintes, a *performatividade* de um gesto executado por meio da movimentação corporal, se avaliada a partir dos índices de imanência/fixação, raramente tem por objeto, na ordem das experiências vívidas, reproduzir *ponto-por-ponto* uma sequência de gestos sempre igual a si mesma (algo assim como “coreografar a vida cotidiana”). Com isso quero indicar que a quase totalidade dos acontecimentos que permeiam o desempenho cinético-corporal na vida dos homens - sejam estes fenómenos expressivos ou pragmáticos - ocorrem *ao improviso*.

[37] Michel Maffesoli (Hérault, 1944), sociólogo francês, considerado um dos fundadores da “Sociologia da Vida Cotidiana”, em *O Imaginário é uma Realidade* (entrevista realizada ao autor por Juremir Machado Assis; Porto Alegre: Revista Famecos, v. 1, nº15, p.15 a 18, 2001) atribui ao termo “imaginário” certa dimensão ambiental. Sinaliza seu pertencimento a uma matriz, a uma atmosfera, àquilo que Walter Benjamin chama de “aura”. Trata-se de uma força social de ordem espiritual, uma construção mental que se mantém ambígua, perceptível, mas não qualificável. Segundo o autor, nada poderia se compreender na cultura se não se aceita que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura.



1

2

3

4

A seleção das imagens ilustram, diversamente, práticas populares ou eruditas que ocorrem ao *repente*: 1. *Bailaor* flamenco Juan Polvillo. 2. Cantor fadista numa cantina de Lisboa. Por trás dele, os músicos acompanhantes, executando bandolim português e violão. 3. Roda de Capoeira: sobre a rua vem-se dois capoeiristas *jogando*; na calçada, dois jovens executando berimbau e do lado três pandeiristas. 4. Jackson Pollock no histórico galpão do sítio onde habitou em Long Island (NY). Ali o artista concebeu e desenhou os quadros/telas realizados segundo a técnica do *dripping* (gotejamento). Mais atrás, se ve a Lee Krasner, sua esposa, representante e membro do coletivo do *Expressionismo Abstrato* norte-americano. Das experimentações de Pollock nasceu o gesto da *Action Painting* modernista, na qual a movimentação corporal e o deslocamento físico ao redor e por dentro do lenço foram condição *sine qua non* para que tal concepção emergisse. Apesar de Pollock rejeitar a noção de caos ou de acaso para a explicação do procedimento, o pintor entendia a sua técnica pictórica como um tipo de aleatoriedade controlada, se aproximando assim à ideia de “campo de probabilidades”.

2.1.2. Alteridades e comparações: o lugar da *práxis* improvisatória nas artes temporais

Havendo colocado em perspectiva as dimensões que a figura do *improvisacional* adquire quando dilata as suas fronteiras para além dos domínios convencionais atribuídos a ela - fugando seus contornos num território vasto (e não pouco ambíguo) que se remonta, por uma lado, às atávicas manifestações do *repente*, mas que permanece enraizado à efemeridade dos atos cotidianos -, proponho-me levar a atenção agora para alguns momentos da história moderna em que a “Arte do Improvado” adquiriu visibilidade e singular prestígio. Por essa razão, tanto a tradição teatral quanto a musical oferecerão referências válidas para repensar os procedimentos e estratégias compositivas implicadas nas relações temporais que ambas partilham desde antigo com a dança. O conjunto destes domínios artísticos comunga no fato de serem expressões vívidas sujeitas ao eixo evolutivo da temporalidade e, por tanto, conectadas ao problema do ordenamento sintagmático do discurso. Contudo, não pretende reduzir os dados dessa perspectiva comparada a um sistema de correlatos lineares (correspondências especulares), mas tornar visível as peculiaridades que a *práxis* improvisatória adquiriu em cada caso: reconhecer as condições físico-materiais a partir das quais cada linguagem artística se ergue como expressão única.

A escolha inicial da *Commedia dell’Arte* (ou “Comedia da Arte Italiana”) deve-se ao fato dela ser um expoente histórico do uso da improvisação no domínio do teatro: um ocorrente “sistema de

enredos”, sempre hilário e burlesco, destinado às plateias abertas. Emergido na Itália do século XVI, tratou-se um tipo de teatro popular cujo cultivo e refinamento manteve-se vigente até começos do século XIX. Como gênero dramático foi uma original miscelânea que combinou elementos da literatura teatral renascentista com elementos carnavalescos (presentes nos vestuários extravagantes e na propensão ao uso de máscaras), recursos pantomímicos e destrezas acrobáticas. Contudo, seu impacto histórico pode ser rastreado na atualidade dentro das chaves compositivas que guiam às produções dramaturgicas do teatro independente (circuito *Off*), ancorado na concepção da co-criação coletiva, nas proposições formuladas pelo próprio ator, no recupero do gesto corporal e, especialmente, no uso da improvisação como elemento desencadeante. Ao longo do século vinte, este último aspecto adquiriu relevância e um considerável raio de influência a partir das encenações de Vsevolod E. Meyehold, Jaques Copeau, Jean-Louis Barrault e Dario Fo, os quais enfatizaram a importância do improvisado na gestação das suas dramaturgias. De acordo com os estudos desenvolvidos pelos autores César Molina e Francisco Torres Monrreal em *Historia Básica del Arte Escénico* (Madrid: Ed. Cátedra, 2002, p. 127 a 139) a *Commedia dell’Arte* diferenciou-se da erudita pelo fato de abandonar a execução de roteiros a serem decorados integralmente (reproduzidos literalmente segundo as pautas da escritas), liberando nos atores a possibilidade da recriação repentina - razão pela qual foi rotulada também de *Commedia all’Improviso*. [38]

Dada a amplitude dos aspectos contidos no caso da *Commedia dell’Arte*, pretendo sublinhar aqueles que dialogam estreitamente com o tema que vem sendo estudado aqui. O autor catalão Ricard Salvat, em *El teatro como texto y como espectáculo* (Barcelona: Ed. Montesinos, 1995), ao abordar o caso da *Commedia dell’Arte*, resgata a figura dos *canovacci* (literalmente: panos de cozinha) como se tratando de um tipo de estrutura *ideo-textual* substituta dos roteiros inteiramente fixados pela escrita: “trilhas esquemáticas a partir das quais os atores improvisam” (p. 65).

[38] Molina e Torres Monrreal propõem (p. 131) nove chaves aplicáveis ao caso da *Commedia dell’Arte* que permitem cartografar os caracteres que se mantiveram presentes ao longo dos três séculos que esta expressão durou: 1. Personagens fixos (papeis prototípicos). 2. Ser improvisada. 3. Proceder historicamente da arte dos juglares, bufões e malabaristas. 4. A *mise en scène* se resolver como uma criação coletiva. 5. Existir interatividade entre atores e plateia. 6. As funções se distribuírem em bandos (enamorados, amos, criados, etc). 7. Uso irreverente de disfarces e formas de travestismo. 8. Abuso do recurso cênico do *quiproquo* (originalmente, *quid pro quo*: se produzirem equívocos, mal-entendidos, confusões lógicas). 9. O ritmo e o ilusionismo ficcional primarem por sobre qualquer tipo de verosimilhança (realismo).

Nesses *proto-roteiros*, formatados através de uma descrição enunciativa de quadros/atos, condensava-se a progressão das ações dramáticas enfiando sequências hilárias de argumentos. Essas montagens, não pouco fragmentárias, resultaram do aproveitamento descentrado e irreverente dos enredos eruditos elaborados para as peças teatrais da época. Se repensado, a implementação de roteiros e tarefas a serem preenchidas na hora por ações físicas e gestos ocorrentes revelam-se como verdadeiros protótipos do atual *work in progress* [39]. Por essa razão, a originalidade dos *canovacci* apresenta-se como um dado inestimável para as análises dedicadas à *práxis* improvisatória, pois exibem desde o seu antecipado engajamento histórico a tensão dialética que se estabelece entre a prescrição de restrições explícitas (marcação de roteiros) e os tempo-espacos que estes disponibilizam para o *repentismo* das ações.

Para apreciar a sofisticada trama argumental dos *canovacci*, barroca e altamente cambiante, resolvida por meio de prontos acordos cênicos e pelo revezamento vertiginoso de papéis entre os comediantes - uma *mise en scène* auto-regulada pela equipe de improvisadores -, observe-se no exemplo seguinte a singular concisão que caracterizou-os:

Sai à cena um rico veneziano e uma dama à qual este descreve as alegrias do amor. Subitamente, ele recebe uma carta que o afasta um instante da formosa cortesã que lhe acompanhava. Ausência que Pantaleão e o seu criado aproveitam para cortejá-la. Aparece então um nobre espanhol como rival privilegiado. Prosseguem [entre os pretendentes e os recém-chegados] cenas confusas e espancamentos. Serenatas disparatadas, batalhas quixotescas, toda uma bagunça. Por fim, trás uma reconciliação, são feitas as pazes e atores e espectadores se unem numa dança italiana. (SALVAT, 1995, p. 45. Grifo nosso)



1



2



3

1. Pintura de Peeter Van Bredael: *Commedia dell'arte* (século XVIII). Cena sobre um tablado montado num espaço aberto. Observe-se a imediatez das ações (*proxemia*) com o local da plateia. 2. *Gestus* grandiloquente, extrovertido dos comediantes. 3. Caricatura que exhibe os traços assimétricos e curvilíneos da composição corporal dos atores da *Commedia*: a *fisicalidade* de uma linguagem marcadamente signica e transgressora.

[39] Veja-se, ao respeito, o livro publicado pelo crítico e curador paulistano Renato Cohen: *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção* (SP: Perspectiva, 1998).

Uma expressão contemporânea, inequivocamente herdeira da *Commedia dell'Arte* - mas também de gêneros como o *Café Concert* ou o Cabaré - é o “Match de Improvisação”. Idealizado por Yvon Leduc e Robert Gravel em 1977 (diretores do *Théâtre Expérimental de Montreal*) com o propósito de fundar uma modalidade cênica que revivificasse a interação com a plateia e quebrasse o engessamento dos moldes convencionais, apelaram à transposição para o palco de um formato esportivo, parodiando as normativas do hockey sobre gelo (esporte nacional canadense) [40]. Resistido inicialmente pela comunidade de atores por causa da manifesta competitividade que o regulamento propiciava (*ágon*), rapidamente se reverteu num fascínio pela vertigem, pela adrenalina e alto risco que tal dispositivo injetava nos improvisadores (*ilinx*). Divulgado no começo em Quebec e nos países francófonos, os *Match* se espalharam prontamente pelo mundo hispânico (Argentina e Espanha, especialmente) até acabar se configurando numa *Liga Profissional de Improvisação Internacional* (LPI) que hoje possui equipes de improvisadores/competidores em numerosos países, altamente treinados, ranqueados, disputando-se cada ano a liderança mundial.

Por se tratar de uma modalidade que exige extrema prontidão por parte dos *improfighters*, este sistema de improvisação requer que as equipes idealizem, em lapsos brevíssimos de tempo: estratégias para se revezarem; acomodar os gestos/ações às chaves estéticas do gênero que está sendo parodiado; dar estrita conta do conteúdo do título que deve ser alegorizado; encaixar o percurso da improvisação num tempo cronológico pré-estabelecido - dentre outras variáveis. O dispositivo que instrumentaliza o funcionamento deste “esporte cênico”, tal como se observa,

[40] Corresponde indicar que a aparição dos *Match* na década de 1970 tem como precedente fundamental a obra de duas figuras pioneiras. Viola Spolin (Chicago, 1906), batizada de “a avó da impro”, foi a primeira artista norte-americana em formar uma geração de improvisadores. Ligada estreitamente a projetos sociais que lidaram com contextos críticos nos Estados Unidos (desemprego, alfabetização de imigrantes), desde os anos 1940 ela promoveu dinâmicas interdisciplinares (músicos, atores, escritores, etc) que estimulassem o pensamento espontâneo, a imaginação, a comunicação não-verbal e a *fiscalização* através do jogo teatral. Afeta ao trabalho com crianças e adolescentes, Spolin criou a *Young Actors Company* nos anos 1950, e pouco depois, nos fundos de um bar de Chicago, o primeiro *Cabaret Improvisado*. Dentre os vários livros publicados cabe lembrar *Improvisation for the Theatre* (1965) e *Games for the Classroom: a teacher's handbook* (1975). O outro nome relevante é o educador e dramaturgo anglo-canadense Keith Johnstone (Devon, 1933), criador do sistema de improvisação *Theatresports*. Empenhado em reverter a metodologia de formação do ator, Johnstone desenvolveu uma intensa pesquisa como docente a partir dos anos 1950 (Universidade de Calgary; Canadá), na qual o jogo e os mecanismos livre-associativos vinculados ao improviso cênico desempenharam um papel central. A sua concepção, enveredada ao treinamento/atuação, foi plasmada nos livros *Impro: Improvisation and the Theatre* (1979) e *Impro For Storytellers* (1999): "Você não pode aprender nada sem falhar"; "Vá para o palco para fazer relacionamentos, pelo menos você não estará sozinho"; "Não é a oferta o que conta, mas o que você faz com isso".

consiste numa sofisticada engenharia de ajustes inter-pessoais - uma construção coletiva e colaborativa - para aquém do *ágon* que motiva-o. Por sua vez, trata-se de um mecanismo que precisa ser afinado sistémica e regularmente durante os períodos prévios de treinamento, assimilando o arcabouço de referências poético-estilísticas a partir das quais o dispositivo opera [41].

O surgimento dos *Viewpoints* (pontos de vista), uma técnica de composição cênica desenvolvida em 1970 pela coreógrafa norte-americana Maria Overlie, introduziu no contexto da *Post Modern Dance* nova-iorquina uma abordagem diferenciada da improvisação, originalmente destinada à produção do movimento/gesto dançado. A mesma foi readaptada para o treinamento teatral, anos mais tarde, pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landa, sendo esta a sua versão mais conhecida. O sistema de *Viewpoints* idealizou um original conjunto de *tasks* (tarefas, comandos) a serem cumpridas pelo intérprete e, certamente, este é o traço estilístico e metodológico que caracteriza-o. Por esta causa parece-me oportuno citá-lo aqui, mesmo que tangencialmente, pois as referidas *tasks* possuem um estreito vínculo com o apanhado de objetivos múltiplos que os *Match* se propõem desenvolver no lapso de uma improvisação [42]. A diretora Anne Bogart (*Cia. SITI*), numa entrevista outorgada à Revista *O Percevejo* (Julho/Dezembro, 2010), comenta ao respeito:

A ideia é que se você define as coisas com cuidado, então você tem que encontrar a improvisação dentro daquilo. É uma espécie de nível oculto, você sabe o ponto de partida e o ponto final, e aí a viagem pode ser um tipo único de improvisação. Entre aqui e aí há um monte

[41] Para interiorizar-se sobre o histórico das “Ligas de Improvisação” no contexto latino-americano (LPI de Argentina, México, Brasil, Chile, Colômbia, Uruguay), pode se acessar o link: <<http://www.lpi.com.ar>>. Este *web-site*, coordenado pelo mestre, diretor-dramaturgo e ator Ricardo Behrens, oferece um reconto dos acontecimentos destacados entre o ano 1988 e 2006, imagens fotográficas várias, artigos, etc. No entanto, para ter conhecimento sobre o regulamento formal que organiza os *Match* (dados referidos à quantidade de improvisadores e sistemas de alternância das equipes; tipos de gêneros parodiados; papel dos árbitros; desempenho do público; tempos para os improvisos; etc) acessar o blogspot: <<http://textosdematch.blogspot.com.br/2008/10/reglamento-del-match-de-improvisacin.html>>

[42] Donnie Mather, integrante da “Cia. SITI”, no artigo *Viewpoints e o Método Suzuki: uma palestra com Donnie Mather* (Revista *O Percevejo*; RJ: v. 2, nº2, 2010) oferece uma descrição sumária das *tasks* que esta técnica utiliza: 1. *Tempo*: o quão rápido ou o quão lento estou indo. 2. *Duração*: quanto tempo alguma coisa deve durar. 3. *Resposta Cinestésica*: “observar um cardume de peixes em movimento - por exemplo - ou um grupo desenvolvendo outro gesto”. Cada artista começa a ter seu diálogo com essas ferramentas e, em última instância, este é um trabalho que se formata coletivamente. 4. *Relação Espacial*: a distância entre os corpos; uma história sobre onde estamos neste momento. 5. *Arquitetura*: espaço real em que estamos trabalhando, permitindo que entre em diálogo conosco. 6. *Topografia*: como se atravessa de um ponto para outro o palco. 7. *Forma*: ligada geralmente ao caráter abstrato, também pode ser muito cotidiana; a forma pode estar isolada em um corpo, ou estar em relação com a arquitetura de outro corpo. 8. *Gesto*: um desenho corporal que pode incluir muitas configurações diferentes; “aqui há um gesto, aqui há aves em movimento” (*timing*).

de variações, apesar de que, se tiver um público assistindo, pode se entender como uma mesma peça: parece que não se faz nada de diferente, mas sempre é diferente. (BOGART, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/view>>)

Se observada *in situ*, a interatividade e conjunto de provocações à que é submetido o local onde têm lugar as sessões de *Match de Improvisação* - uma plateia que não se manifesta, unicamente, votando à equipe vencedora, mas é a responsável de rotular o inusitado título de cada improviso - revela-se como uma continuação histórica do modelo de “dramaturgia aberta” reconhecível já no roteiro dos *canovacci*: procedimentos de montagem/colagem da sequência de ações, exibida ao público como estratégia deliberada. A partir dos anos 1990, a avidez que este circuito cênico-esportivo gerou em algumas metrópolis, reconfigurou o perfil do espectador médio, atraindo massivamente nas salas alternativas de teatro às procedências mais diversas [43]. Para além do formato originário, desenvolveu-se paralelamente um campo de pesquisas inquietado com a possibilidade de suprimir alguns aspectos regulamentares (por exemplo, a agonia da competição) para hierarquizar as potencialidades de outros - especialmente, a revisitação dos conteúdos paródicos/poéticos almejados nos “géneros”. O *boom* gerado pelos *Match* na agenda teatral desses anos (meados dos 80' em diante) inspirou também outras formas de apropriação dessa modalidade improvisatória por parte dos artistas cênicos; criaram-se, por exemplo, estratégias regulamentares para serem aplicadas ao campo da dança: sessões em que as equipes de bailarinos (*movers*) brincavam, em cumplicidade com os pronunciamentos da plateia, com módulos de movimento/temas suscetíveis de serem repetidos e reciclados (instrumentalização de sequências, cânones, *loops*).

[43] A LPI de Buenos Aires - uma cidade que abraçou com fervor esta variante espetacular da improvisação - teve como grandes introdutores, desde meados dos anos 1980, às companhias criadas pelo “Mosquito” Sancineto e Ricardo Behrens. A *Cia. Sucesos Argentinos*, pela sua vez, foi uma primeira bifurcação da modalidade dos *Match*, levando a atenção para as formas retórico-gestuais dos velhos noticiários projetados em cinema - uma estética *vintage* que se distanciava dos propósitos competitivos e problematizava, distintamente, as qualidades narrativas atreladas ao imaginário coletivo. Surgiram, assim mesmo, engenhosos meios de promover o tema das improvisações por meio de fotografias familiares dos próprios improvisadores que, ao serem escolhidas pela plateia, solicitavam que a crônica de um dos retratados fosse revivificada pela equipe (Cia. de Osqui Guzmán). Improvisou-se, para além do formato cenário despojado (*mimeses* hilárias e virtuosas) com objetos e instalações espaciais, e se propuseram formas de enunciação puramente físico-corporais, eliminando, por vezes, o uso da voz ou o referencial dos géneros.



1. Membros da *Ligue d'Improvisation de Paris* numa sessão de *Match*. Na fotografia, dos improvisadores na pista, o árbitro agachado, no fundo os juizes e, aos lados, aguardando a sua entrada, os colegas das equipas. 2. Árbitro lembrando as regras do jogo aos capitães dos dois bandos. Observe-se que o desenho do campo, nesta versão original do formato dos *Match de Improvisação*, é uma réplica parodiada da pista de hóquey sobre gelo canadense. 3. Dois improvisadores montando uma situação; no fundo, os outros membros da equipa e, aos lados, o tabuleiro marcando a pontuação obtida até esse momento por ambos times. 4. Coletivo de *Viewpoints* espanhol “Espanca” durante um treinamento, focados na elaboração de uma composição espacial (*task*) a partir da diferença de níveis, orientação e projeção dos membros do corpo.

Continuando com a progressão temática prevista para este item (artes temporais), o histórico da *práxis* improvisatória dentro do campo da música é, além de remota e culturalmente profícua, de inestimável valor quando se trata de adotar uma perspectiva comparada que enriqueça a reflexão sobre procedimentos composicionais, trasladáveis por analogia ao campo do movimento/dança. Para introduzir essa linha de considerações será pertinente manter presente os apontamentos observados no item 1.2.3., onde o caso da música foi apresentado como uma “pura língua” (puro significante) - no sentido da sua linguagem atingir o substrato do semântico-expressivo elipticamente, pela potenciação das valências contidas no signo sonoro. Acaso, por uma razão deste tipo, compreenda-se melhor o fato de que os músicos se comuniquem entre si apelando aos dados mais objetivos da língua/linguagem: aqueles que são úteis para mensurar ou identificar as partículas constituintes do discurso sonoro. Tal observação deve-se ao fato de que a sintaxe gramatical que opera na base deste meio expressivo somente pode ser sinalizada em relação às suas estruturas (à organização das progressões temporais ou, mais especificamente, ao lugar estratégico desempenhado pela “forma”).

Generalizando, poderia se afirmar que o vasto património de expressões musicais herdadas desde a antiguidade consiste num sem-numero de modalidades ligadas à prática do *repente* - hoje transbordadas na eclética produção da chamada “música popular”. Paradoxalmente, a noção de “improvisação musical”, como categoria diferenciada e suficientemente autónoma, é consideravelmente recente [44]; ela versa do contexto histórico do romantismo europeu de começos do século XIX, quando o ato de improvisar distinguiu-se conceitualmente da prática da composição

escrita. Seguindo a reconstrução elaborada pela musicóloga argentina Pola Suárez Urtubey (*Historia de la Música: La Pieza de Carácter*; Bs. As.: Claridad, p. 276 a 291, 2004), Carl Czerny, famoso pedagogo da época, aluno de L. W. Beethoven e mestre de F. Liszt, abriu o caminho em 1829 com a publicação do tratado *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* (sistemática introdução à improvisação para pianoforte). Nele, o autor anexou à partitura da sua *Fantasia-Estúdio* (Op. 200) um prólogo no qual expôs, de maneira visionária, a arte de improvisar em música como se tratando de:

Apresentar durante a improvisação, atendendo ao estímulo do momento, e sem preparação imediata especial, cada ideia original ou prestada de um tipo de composição musical [prévia] que, apesar de ter muito mais livre forma que a escrita, mesmo assim, deva ser formada numa totalidade organizada na medida em que isso seja necessário para continuar a ser compreensível e interessante. (CZERNY, 1829. Apud. SUÁREZ URTUBEY, 2004, p. 278. Grifo nosso)

ERSTES KAPITEL.
VON DEN FÜHRSTÜCKEN.
(Vergleichen und kleinen Fantasien vor Anfang eines vorzutragenden Stückes.)

§ 1.

Diese können zweyfach seyn:
1) Eine haben sie man nur durch einige Accord's, Les Feux, Passagen und Übergänge
gleichen der Instrumenten präfixirt, ohne die Aufmerksamkeit der Zuh-
örer wech. Diese müssen mit dem vollstän. Accord der Hauptart der vorer-
wähnten Stücke schliessen.
2) Längere und ausgeführte, d. h. solche die eine oder mehrl. Ideen abstrahirt die
früher schon durch and. Vorfälle aus des Meisters dazwischen darin angedeutet worden
sind. Die ersten Vorspiele sind einige Bearbeitungen solcher, oder mit einer Zu-
satz auf dem Hauptinstrument der Dominante des folgenden Stückes schliessen
und durch solche damit verbunden werden.

VON DER ERSTEN GATTUNG.
§ 2.

Es gehört zu den Zierden eines Klavierspieler's, sich besonders in Privatstücken beim
Vorspiel zu bewähren, und gleich mit der Composition selbst aufzutreten
durch ein passendes Vergleich die Zuhörer zu unterrichten, zu stimmen, und sich dabei die
Eigenschaften des Instrumentes, oder die Eigenschaften der Kunst zu
lernen, im Stande ist, dieses ist auch nichtig, daher ein recht's Maas zu beobachten.
Mit Beibehaltung anderer Instrumente, muss man sich hierin zu einwilligen lassen,
da diese mit ein paar Accord's und einem brillanten Luok abthut. Beim öffentlichen
Vorspiel muss man sich nicht zu weit auslassen, und nur solche, die schon Praestigi-
ös sind annehmen.

§ 3.

Schon ein paar Accord's reichen, die die nächsten Fall, als Vergleich hin.



Das CANT. 2070.

Exemplar da publicação da *Fantasia-Estúdio* de Carl Czerny (Op. 200). Na parte superior da edição do tratado lê-se o texto do prólogo.

Na edição do livro *Poética da Dança Contemporânea* (Lisboa: Orfeu Negro, 2012) a crítica e historiadora francesa Laurence Louppe reflete sobre as linhas históricas que tensionaram as prestações e colaborações recíprocas entre coreógrafos e músicos. Nessa resenha, a autora traça a progressão de uma linhagem de coreógrafos cujo começo localiza-se nas inquietações professadas por Luis Horst (período correspondente à *Modern Dance* norte-americana dos anos 1920),

[44] Tal como será exposto no item seguinte, tradicionalmente a arte de improvisar se posiciona de maneira antagónica e complementar à chamada “composição”, entendendo-se por tal a longa tradição que fixa por escrito o desenvolvimento da obra. Transposta para o campo da dança, a figura da composição musical (materializada no desenho de uma “partitura”) se traduz como “coreografia”: *choreo-graphos*; uma ideo-partitura de movimentos.

voltados para a busca de uma base estrutural retirada de outras linguagens artísticas - especialmente, da música - que permitisse identificar mecanismos analítico-sintéticos a serem transpostos para a dança. No entender de Louppe (2012), tais procedimentos aplicados à composição do movimento, uma vez que atingiram um consistente desenvolvimento formal, explicam a ulterior assimilação e ruptura estética observável nas experimentações cinético-sonoras de Alwin Nikolais ou da dupla Cunningham/Cage. Os cursos ministrados por Robert Dunn no estúdio de Cunningham, destinados à geração de dançarinos/performers que iriam fundar logo o movimento da *Judson Dance Theater* (operações com o azar pós-duchampianas) seria, dentro dessa saga, o último elo da cadeia:

De entre as artes nas quais nos podemos inspirar figura em primeiro plano a música, que partilha com a dança a abordagem do tempo e das dinâmicas. A tradição musical, dotada de períodos mais ordenados em termos de articulações sintáticas, como é o caso do 'barroco', oferece um campo fértil de formas legíveis (cânones, fugas, simetrias concertantes, contraponto, etc.), cuja exploração visa iniciar o jovem compositor na dança. Num segundo momento, o futuro coreógrafo acederá às formas mais aventurosas inspiradas na arte moderna (...). Podemos dizer que Horst fundou uma espécie de tradição que se prolongará mesmo entre seus detratores mais ferozes. Observam-se, de maneira paradoxal, exemplos de tais métodos na utilização de Cunningham do espaço descentrado do *all over* ou nos processos aleatórios pós-duchampianos e cagianos. Encontramo-los nas aulas de composição de Robert Dunn, também ele músico, que ensinou esta matéria segundo métodos e estruturas aleatórias mais desestruturantes ainda do que Cage. (LOUPE, 2012, p. 242 e 243)

Voltando para o referido contexto romancista de começos do século XIX (Suarez Urtubey, 2004), a afirmação da prática improvisatória no âmbito musical viu a aparição da forma musical *Impromptu*, uma peça de caráter destinada ao piano que, apesar de resolvida inteiramente por meio da escrita, reintroduziu no âmbito letrado o gesto *improvisacional*: uma estratégia consistente em citar as marcas estilísticas da poética do improviso numa narrativa sonora singular. Esse gesto, conotado à permissão que o artista adotou para si em prol de uma atitude desenfadada e mais descontraída, dotou à peça de um tratamento flexível desde o ponto de vista das prescrições formais. A nova peça de caráter, hierarquizada nos três *Impromptus* que Frédéric Chopin compôs para esta forma (nº1, Op. 29, de 1837; nº2, op. 36, de 1836 e nº3, op. 51, de 1842), viu-se completada com a aparição da afamada *Fantaisie-Impromptu* (Op. 66), escrita em 1834 e publicada (contra a vontade do autor) seis anos depois da sua morte [45].

Aliás, por se tratar de uma figura emblemática no que concerne à adoção da improvisação como estratégia e meio expressivo, pretendo referir, finalmente, o caso do *Jazz*. O seu surgimento,

ocorrido nas primeiras décadas do século vinte, pode ser pensado como a reapropriação, por parte do setor marginal de afro-descendentes, de um saber empírico inspirado nas raízes de um imaginário comum. A localização dos traços linguísticos que deram origem ao *Jazz* dista, no obstante, dos caracteres observáveis nas populações que encontram-se, geográfica e culturalmente, distantes da tradição europeia letrada. Ao respeito, parece-me necessário distinguir (e desmascarar) dentro das marcas idiomáticas do *Jazz* um hibridismo lexical complexo, o qual, a pouco de ter nascido, deram-lhe esse *charme* ligado à construção de um sofisticado tipo enunciativo: uma intrincada sintaxe de parâmetros rítmico-melódico-harmônicos a ser resolvida com *feeling* pelos improvisadores - desafiadora tanto para os músicos iniciados quanto para um auditório que precisou, desde sempre, de refinados critérios de escuta para capturar a sua sagacidade expressiva.

Com o objetivo de dar visibilidade à “zona” em que os embates do improviso têm cabimento na prática do *Jazz* (uma região emoldurada por estritas demarcações no plano da língua e da estilística), parece-me que a mesma pode ser compreendida como uma intersecção de elementos musicais identitários que conjugaram, por um lado, um tipo de fraseado advindo do canto *responsorial* de raiz africana (manifesto primeiramente nos *Spirituals* e continuado logo na tradição dos corais *Gospel*), singularizado por rasgos escalísticos que deram à linha do *melos*, dentre outros caracteres, a sua coloração expressa na *blue note* (3° descida no modo maior ou 5° descida no menor). Acaso, por uma razão como esta, entenda-se melhor a preeminência histórica dos instrumentos de sopro (o trompete, em especial) como sendo a “voz” que melhor corporizou o

[45] Uma homenagem à forma musical *Impromptu*, inscrita no contexto da criação contemporânea em dança, pode ser apreciada na peça de título homónimo (*Impromptus*), concebida pela coreógrafa alemã Sasha Waltz. Numa composição desenvolvida colaborativamente junto a alguns membros da sua Cia., com produção da *Shaubühne am Lehniner Platz* de Berlim (2004), a autora indaga os caracteres compositivos implicados no gesto do improviso, compondo uma refinada textura de modos complementares entre os corpos dos dançarinos: a efemeridade dos encontros, a leveza da vulnerabilidade humana e a instabilidade dos constantes deslocamentos espaciais. Postada no site <http://www.ubu.com/dance/waltz_impromptus.html> o leitor pode dirigir a sua atenção para as passagens 04'.55"/10'.08" e 53'.00"/58'.38" e observar dois exemplos em que o *Contact Improvisation* e “reescrito” para o palco com cuidadosa fidelidade. Já em 16'.51"/19'.40" vem-se modos gregários de correr informalmente em diversos bandos, e no segmento 58'.43"/1h.04'.36" observa-se a três dançarinas tomando um banho num quadrado cheio de água, cavado no chão. Uma e outra passagem podem ser apreciadas como trajetos coreográficos “estendidos”, associados ao espírito do *improvisacional* que, não obstante, retomam a paradoxal superposição entre repentismo e fixação por meio de uma partitura, presente também na forma musical *Impromptu*.

espírito do canto negro. Por outro lado, não pode ser desconsiderada a rápida assimilação dos aspectos linguísticos herdados das últimas décadas do século dez e nove europeu - especificamente, a tendência pós-romântica ao cromatismo generalizado (de Chopin a Wagner) e as experimentações com as colorações do sistema modal do movimento impressionista (Debussy, Fauré, Ravel) - que deram ao *Jazz* ferramentas compositivas *avant garde* observáveis no uso funcional de harmonias expandidas (sonoridade característica das notas 7º, 9º, 11º e 13º nos acordes).

Levando em consideração este (sucinto) apanhado de marcas lexicais, reunidas e tensionadas num original sincretismo discursivo, pode-se compreender com maior clareza o conjunto de componentes linguístico-expressivos que precisam ser direcionados fluidamente no percurso de um “solo”: tempo-espço sonoro destinado, segundo as convenções do gênero, para que um instrumentista desenvolva a suas ideias improvisatórias (encadeamentos sintagmáticos) a partir dos elementos reconhecíveis no *tema-canção* escolhido. Por se tratar da moldura básica dentro da qual se condensa a própria concepção da improvisação no *Jazz* (o solo como a ocasião do devaneio sonoro), proponho levar a atenção agora sobre a noção de “variação”, para examinar até que ponto ela resume os alcances deste gênero musical . Para esse fim, encaminharei a discussão referindo os termos que Laurence Louppe (*A Poética da Dança Contemporânea*, 2012) utiliza quando posiciona a narrativa do *Jazz* como se tratando, restritamente, da “combinatória imediata” de um repertório lexical pré-estabelecido:

É necessário distinguir ainda a improvisação na dança contemporânea e as várias acepções deste termo noutras épocas e disciplinas: a poesia oral tradicional, a música tradicional ou barroca e o *jazz* (com exceção das experiências *free*) apelam à improvisação como ‘invenção’ de arranjos novos ou imprevistos, executados no momento. Contudo, ao invés do que se verifica na dança contemporânea, não existe ‘produção’ de uma matéria desconhecida que nenhum modelo de avaliação ou definição venha censurar. A improvisação nas disciplinas tradicionais é uma combinatória imediata, sem dúvida, mas de um léxico já estabelecido (...). Temos noção de que, para nós, consistem mais em ‘variações’ e em manipulações porque, como improvisação, a sua beleza e a sua arquitetura espontânea pertencem a uma outra história e nada têm em comum com as manifestações da improvisação (ou composição) na dança contemporânea. (LOUPE, 2012, p. 234 e 235)

Para a autora francesa, a abordagem da experiência improvisatória que o *Jazz* professa (em consonância com outras antigas tradições) consiste numa “inventiva”, entendendo-se por tal um tipo de arranjo (ou variação) que se propõe recriar ou enriquecer, laconicamente, um material preexistente. Desse modo, a “arte de variar” contrapõe-se ao ato de “produzir”, associado aqui a

um tipo de indagação radical cujas bases situam-se além de qualquer referencial condicionante (apriorismo temático). Dentro do âmbito da dança - entende Louppe (2012) - foi na linhagem alemã inaugurada por Émile Jaques-Dalcroze (aprofundada logo por Rudolf Laban) onde se impuseram os processos de improvisação como “fundamento de uma arte sem bases referenciais” (p. 235). Já no caso de Alwin Nikolais, “a exploração do movimento e da matéria coreográfica *em si*, isolada, pode alcançar as profundezas dos recursos artísticos” (p.235, grifo nosso). Contudo, no embate dos conceitos apresentados pela autora resta decifrar: em que medida as buscas do *Jazz* se ajustam a um horizonte estético-procedimental interessado, apenas, em variar os traços de um *tema-canção*? Seria esta toda a sua riqueza linguística? O limite último das suas improvisações?

O que subjaz nesta problematização parece resumir-se nos termos da seguinte questão: a abordagem do *Jazz* é ainda “subsidiária” da histórica forma Variação (herdeira das *Diferencias* do renascimento europeu, consolidada no período barroco e prolongada até o romantismo [46]) ou, pelo contrário, o desenvolvimento da sua narrativa tem atingido suficiente autonomia procedimental (uma *práxis* improvisatória “emancipada”)? Se observada à luz da sua complexa evolução histórica - ligada intimamente ao revezamento das vanguardas do século vinte -, a concepção relacionada à elaboração do “solo” de *Jazz* experimentou revisões, deslocamentos e foi mudado de perspectiva inúmeras vezes. Isso deveu-se, em boa medida, a que a moldura basal proporcionada pela estrutura do tema-canção (o *Standard* de referência) foi a razão dos próprios impedimentos ou limitações para o livre-improviso. Não apenas as experiências do *Free Jazz* mencionadas por Louppe (Ornette Coleman; 1959-61) excetuaram o uso de pré-estruturas; já no movimento *Bebop* dos anos 1940 (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powel) o solo foi apresentado desde o começo da execução no primeiro plano, como material sonoro “liberado” do tema-canção,

[46] Na tradição clássica (letrada), as chamadas “Variações” atingem o rigor estrutural de uma Forma Musical. As mesmas consistem numa exposição sequenciada de procedimentos de derivação motívica aplicados a um tema melódico de referência - apesar de que podem se basear, também, em outro tipo de indicadores estruturais como, por exemplo, o *ostinato* da linha do baixo (tal o caso das celebres *Variações Goldberg* de J.S. Bach; BWV 988). A estratégia geral consiste em demonstrar, segundo um raio de complexidades (derivas) crescentes, o conjunto de ocorrentes inferências melódicas, rítmicas, harmónicas, ornamentais, texturais, imitativas (etc) que podem ser extraídas do material temático de referência. Diferenciando-se da objetividade e proporcional dosagem que a progressão das *Variações* experimenta na sua gradativa expansão (pelo menos, na versão escrita em que chegaram até nós), o *Jazz* tende a proceder por direcionamentos mais intuitivos, sujeitos ao *repente* das livre-associações e, especialmente, conjugando dentro dos procedimentos escolhidos uma oportuna miscelânea de meios expressivos.

centralizando nele o âmago das preocupações de ordem compositiva.

No livro *Formas Frágeis: improvisación, indeterminación y azar en la música* (Bs. As.: Ed. Debate, 2011, p. 81 a 94), do crítico musical argentino Pablo Gianera, são revisitados os problemas compositivo-improvisatórios que o saxofonista John Coltrane indagou obcecadamente durante os anos da sua etapa místico-lisérgica - cujo resultado devesse na produção dos emblemáticos discos *Meditations*, *Kulu Se Mama* e *Ascension*, todos do ano 1965. Tal como comenta o autor, tratou-se de um esforço dobrado por desvendar os dilemas contidos na questão da “mobilidade” do solo: como este evolui e se estende no tempo? Como a matéria vibrátil da linha de canto (sopro) devém uma pura densidade sonora? Como ele se *corporifica* e atinge à sua exaustão a partir do desenvolvimento interno que a frase musical solicita? Assim posicionado, o “solo coltraeniano” - uma concepção de vanguarda dentre as várias que o *Jazz* conheceu - dista muito do mero funcionalismo *variacionista*:

Os solos que Coltrane tocou nos seus últimos anos traficam com a extenuação, e o imperativo do ‘som’ devém ‘densidade do som’. Coltrane conseguiu criar longos solos que fluíam incessantemente do tema de improvisação (...) consagrados à exploração e ideias motívicas abstratas. As incessantes práticas e estudos de Coltrane não foram mais do que um esmerado acúmulo de recursos para fortalecer a ocasional falta de ideias que, pela sua vez, cumpriram a função de procriar uma música que nunca se detivesse. (...) Em termos musicais, a sua busca espiritual criou uma nova inflexão no género; uma inflexão que articulava o *Free* mais intransigente com os êxtases espirituais. (GIANERA, 2011, p. 92 e 93)

Agora bem: seriam os processos fundados numa “arte sem bases referenciais (...) matéria coreográfica *em si*, isolada” (Louppe, 2012, p. 235) os que certificam o carácter autónomo ou abstrato de uma improvisação? Frente ao embate que se apresenta entre os termos funcionalidade/autonomia - ou bem, entre variação/improvisação-pura - parece-me que a longa perícia desenvolvida pelo *Jazz* nessa matéria exhibe aqui o seu maior prestígio, pois tal como foi discutido ao longo do capítulo um, as complexidades que o enunciado de uma improvisação possam atingir vivem em estreito diálogo com as variáveis que organizam o tempo-espaco de referência - e nunca como fruto da sua ausência. Assim, a linguagem musical do *Jazz* partilha com as modalidades mais “laicas” da improvisação em dança o problema básico de ter que se abrir passo nas virtualidades de uma estrutura-tipo que estabelece os pontos de partida. A localização dos procedimentos jazzísticos adquirem, deste modo, um viés diferenciado, transcendendo o mero *variacionismo*, e passam a proporcionar para o campo da *práxis* improvisatória em dança uma perspectiva semiológica relevante que, segundo me inclino a pensar, merece ser levada em

consideração. Ao tocar neste ponto, cabe perguntarmos: que tipo de referências (*constraints*) emoldura os percursos improvisatórios do *Jazz* como marca distintiva? Que resulta desse apanhado de parâmetros se comparado com os dispositivos, *tasks*, estruturas aplicadas (etc) utilizados na criação instantânea em dança? Em que medida as estruturas implicadas no tema-canção (ou *Standard* de *Jazz*) está atravessado por problemáticas composicionais comuns à improvisação em dança?

Ao me aproximar nesta ordem de inquietações pretendo sinalizar - como sendo o âmago da discussão - o como as prescrições linguísticas aprimoradas pelo *Jazz* para veicular o solo devieram historicamente numa complexa (e abstrata) maquinaria gramatical, cujos ajustes exigiram o engajamento de refinados critérios de montagem e coordenação por parte dos improvisadores. A “relojaria” do *Jazz* é, certamente, impiedosa: não admite desfaçamentos rítmicos, furos no seguimento das progressões harmónicas ou extravios no encadeamento temporal da forma. O *dossier* de recursos técnico-expressivos e agenciamentos estilísticos que precisam estar prontos à hora de entrar num solo é, literalmente, inúmero (isso implica, dentro do ofício que professa um jazzista, uma inexorável dedicação à atualização e manutenção da bagagem idiomática). Contudo, para aquém das peculiaridades que distinguem ao *Jazz* (a sua propensão a certo hermetismo lexical), ao transladar estes caracteres dentro da perspectiva das análises comparadas, a “zona” dos embates retraduz-se num problema anterior, comum ao resto das artes temporais: como e até que ponto o estabelecimento de estruturas sintáticas/estilísticas pode veicular favoravelmente o fluxo do livre-improvisado? Ao respeito, e como sendo o seu grande aporte ao mundo da improvisação, corresponde indicar que o caso do *Jazz* é emblemático no que refere-se ao uso de pautas e cânones estilísticos altamente especializados, devendo ser considerados: a busca de um perfil autoral; o diálogo vasto com a tradição e as tendências de vanguarda do género; uma discussão aberta (e sempre factual) com os hábitos de escuta instaurados e consolidados nas audiências.



1.



2.



3.

All Of Me Gerald Marks

(Medium Swing) 4/4

A $C_{\Delta 7}$ I I E_7 IV/IV IV/IV
SÓRIO SÓRIO ALTERADO ALTERADO

A_7 IV/II IV/II D_{m7} II II
ALTERADO ALT. DÓRICO DÓRICO

B E_7 IV/II IV/II A_{m7} II II
ALTERADO ALT. DÓRICO DÓRICO

D_7 IV/IV IV/IV D_{m7} II G_7 I
MIXO MIXO DÓRICO MIXO

A $C_{\Delta 7}$ I I E_7 IV/IV IV/IV
SÓRIO SÓRIO ALTERADO

A_7 IV/II IV/II D_{m7} II II
ALTERADO ALT. DÓRICO

C $F_{\Delta 7}$ IV F_{m6} II E_{m7} II A_7 IV
LÍDIO DÓRICO DÓRICO DÓRICO ALT.

D_{m7} II G_7 I C_6 E_{m7} D_7 G_7
DÓRICO MIXO SÓRIO ALT. DÓRICO MIXO

4.

1. John Coltrane no saxofone e Lee Morgan no trompete. 2. Coltrane numa pausa durante um ensaio. A fotografia traduz o caráter introspectivo, afeto à meditação de ideias, que singularizou o temperamento do jazzista. 3. Miles Davis num solo na década de 1970, quando o trompetista sulcava as performances sonoras que fusionavam o *Jazz* com o *Rock/Pop*. 4. Partitura esquemática de um *Standard* de *Jazz* (*All of Me*, de Gerald Marks) frequentemente utilizada para estudar improvisação (a linha melódica, escrita no pentagrama, tem sido suprimida). O exemplo permite apreciar, sumariamente, o como o improvisador lida com referências multi-paramétricos simultaneamente: A) As barras verticais marcam o compasso (métrica de 4/4). B) Em letras maiúsculas (A, E, etc) a nomenclatura dos acordes (sistema de notação alemã) e os signos anexos (G7, Dm7) para sinalizar o modo/estado dos acordes (maior, menor, dominante, diminuído, etc). C) Os números romanos, em vermelho, indicam a função harmônica do acorde dentro da escala (se este opera como 1° = tônica, 4°/5° = subdominante/dominante, etc). D) Em letra azul, as palavras em grego (*jônico*, *dórico*) dizem a respeito da distribuição de tons/semitonos da escala que se adequa àquele acorde e a esse modo: cada acorde pode ser executado, distintamente, até por seis tipos de escala (ou mais), sendo pertinente, apenas, selecionar uma para cada acorde no tempo-real da execução.

2.1.3. *Chorégraphie*: o diferimento de uma escritura

Dando continuidade ao plano de escrita apresentado no começo do capítulo, o desenvolvimento temático que me proponho desenvolver a partir deste item e dos sub-seguintes se ocupará de refletir sobre o engajamento que a *práxis* improvisatória tem no domínio da dança (artes do movimento) como manifestação particular; portanto, de encadear conceitualmente o primeiro dos termos contidos no título da tese, tratado nos itens anteriores, com o segundo (improvisação + em dança). Trata-se, mais uma vez, de afunilar chaves epistemológicas que permitam circunscrever, em anéis decrescentes, as marcas de alteridade do fenômeno *improvisacional*, quando este passa a ser observado dentro do campo da dança. Para este propósito parece-me necessário circunscrever a área de desempenho da improvisação-dança como um

domínio da experiência cujas motivações compreendem-se, inicialmente, em oposição àquelas outras que interessam-se pela *repetibilidade* isomórfica das trajetórias de movimento.

Contrapor os processos *improvisacionais* à figura do “coreográfico” tem como única (e provisória) vantagem o fato de esclarecer conceitualmente a demarcação dos seus respectivos domínios procedimentais, apelando à “via negativa” como estratégia norteadora. Porém, a objetivação de tal antagonismo não deixa de transparentar a persistência dos lugares comuns que ainda regem as distinções entre ambos domínios (tecedura do imaginário social e artístico) quando se trata de defini-los a partir de traços genéricos. Do levantamento deste confronto parece-me relevante desvendar que aquilo que está sendo distinguido é uma ordem de inquietações focadas na imanência ou fixação das trajetórias do movimento; em outras palavras, há uma divergência estrutural referida à idealização de narrativas cujo interesse centra-se, num caso, na hierarquização das contingências relacionadas à experiência motora e, no outro, à busca de uma (possível) repetição ou repasso, idêntico a si mesmo, baseado na demarcação prévia dos percursos cinéticos.

Reaparece dentro dos temas que vão sendo tratados na tese a necessidade de dar localização à produção de uma “escrita” por parte do dançarino, na medida em que uma e outra ordem de motivações, associadas à experiência do movimento (improvisar/coreografar), diferem estruturalmente em função do engajamento que o próprio corpo tem dentro do espaço-tempo que habita. Com efeito, o que adquire relevância ao aproximarmos às linhas de tensão que se põem em jogo são as marcas presenciais/factuais que resultam da “inscrição” do corpo do sujeito dançante. Se tratando de um embate cujas raízes precisam ser rastreadas (desconstruídas) no arcabouço de referências culturais herdadas do ocidente europeu moderno, parece-me oportuno recuperar, como ferramenta conceitual para estes análises, a noção de *escritura*, tal como chega até nós através da obra do linguista e filósofo francês Jaques Derrida (*No escribo sin luz artificial*, Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999), quem distingue-a semanticamente da corriqueira noção de “escrita” (em francês: *écriture/écrit*):

Neste ponto podemos voltar para aquilo que vincula a desconstrução com a escritura: à sua espacialidade, ao pensamento de um caminho, a essa abertura de uma trilha que vai inscrevendo seus rastros sem saber para onde será levada. Assim compreendido, pode se afirmar que abrir um caminho é uma escritura. Vive-se na escritura, pois escrever é um modo de habitar. (...) Gostaria de relembrar a Heidegger, sobre tudo em 'A Origem da Obra de Arte', onde se faz referência ao *Riß* (ou *Riss*: traço, fenda) que deve ser considerado, independentemente, como plano, planta, alçado, rascunho. Em arquitetura há uma imitação

desse *Riç* na gravura, na ação de fender. Isso há que associá-lo com a escritura. (DERRIDA, 1999, p. 137 e 138)

Na concepção de Derrida (1999), contraposta ao modelo *logo-fono-cêntrico* saussuriano, a produção de diversas formas de *grafar* a escrita (*Riss*) remetem à *textualidade* que resulta do jogo de articulações desencadeado pela *diférance* (diferença) que se estabelece entre os próprios traços do rascunho. Desse modo, a variedade de tipos gráficos deixam de ser propriedade exclusiva do domínio do verbal-oral (expresso na tradição da linguística saussuriana) e se estendem para qualquer sistema de signos (ou *grafemas*) organizados em linhas, superfícies, volumes, dinâmicas (por ex.: desenhos gráficos; gestos das mãos; notas musicais num pentagrama; pautas da *Labanotation*; etc). Assim, tanto a figura da *escritura* quanto a do *escrevente* (no nosso caso, o corpo do sujeito inscrito num tempo-espaço de movimentação) se associam a um estar a-caminho-de, em andamento, em “estado de trajetória”. A perspectiva derrideana proporciona, dentro dos temas aqui discutidos, uma plataforma substancial para refletir sobre a posição adotada pela tradição coreográfica, ao reinterpretá-la como uma forma de *escritura* - para contrapor-la ou aproximá-la, mais tarde, às modalidades da *práxis* improvisatória em dança.

Para ilustrar a dinâmica da referida tradição coreográfica (levando a atenção agora para as implicâncias estéticas e procedimentais) parece-me oportuno citar a descrição elaborada pela pesquisadora e dançarina paulista Mara Guerrero numa passagem da sua Dissertação de Mestrado *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança* (PPGDança, UFBA, 2008):

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

Das observações apontadas por Guerrero (2008) pretendo resgatar alguns dados contidos na citação anterior. Primeiramente, corroborar que um roteiro coreográfico (estratégia de fixação por meio da escrita) configura-se sob a base de pré-estabelecimentos: uma prescrição de encadeamentos motores para que sejam repassados (revisitados) com fidelidade. Na matriz *escritural* das trajetórias de movimento coreografado os referidos encadeamentos expressam um plano de escolhas definitivo, resolvido com anterioridade, os quais são apresentados ao dançarino numa instância ulterior ao processo de composição. Este *diferimento* temporal, sobre o qual me

ocuparei seguidamente, inaugura uma sequência de funções necessárias para que a execução de uma partitura coreográfica seja consumada: a mesma inicia-se no plano de escolhas reservado ao coreografo (ou compositor) para que, num segundo tempo, um dançarino as atualize em qualidade de “intérprete” (as replique com proficiência). O percurso completa-se quando a execução desses trajetos encontram no espectador (espaço da recepção) o seu destinatário final. Contudo, corresponde indicar que dentro da longa tradição escritural desenvolvida no entorno do fazer coreográfico precisou-se também da mediação de outras funções que interpretassem/traduzissem as narrativas contidas nessa produção seriada; a saber: a figura do crítico de arte; do curador; do gerenciador/mecenas; do copista; do impressor.

O escritor e curador brasileiro André Lepecki (professor associado ao *Department of Performance Studies at Tisch School of the Arts; NY University*) tem revisitado os referidos tópicos no ensaio *Desfazendo a fantasia do sujeito dançante* (RJ: Lições de Dança, 2005) a partir de uma perspectiva socio-política de cunho foucaultina, dentro da qual o autor problematiza o princípio de sujeição/obediência do dançarino-intérprete, obscuramente “emudecido”:

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

Na perspectiva elaborada por Lepecki (2005), o dispositivo coreográfico idealizado em ocidente consistiu num projeto político-social cujo regime, para levar adiante os augúrios de progresso da nascente modernidade, inspirada no modelo positivista das ciências, hierarquizou a probidade dos métodos utilizados (norteados hegemonicamente através da “técnica”). Tratou-se da elaboração de indicadores estritamente *resultadistas* que permitiram medir a eficácia de uma produção artística seriada, mediada pelas diretivas do coreografo. Interessa-me, frente às hermenêuticas que estudam a emergência e desenvolvimento histórico das práticas coreográficas, retomar a noção de escrita/escritura para rastrear, através das suas valências instrumentais, as pautas que cimentaram a concepção moderna do termo. Refiro-me à aparição estratégica de uma nova perspectiva que, em virtude dos signos da escrita, permitiu tomar distância da linearidade vívida da experiência artística (pura *empíria*) para começar a “especular” sobre ela [47]. Assim reconstruída, o surgimento e consolidação do pensamento coreográfico no ocidente moderno pode

ser compreendido, diferentemente, como um processo condicionado desde as suas origens pela função transcendente da *escritura*, sendo esta o veículo que formatou os meios técnicos (idealização de novos *grafemas*) que permitiram refletir sobre os procedimentos composicionais utilizados. O valor instrumental dos signos/grafos da *escritura* ultrapassa, nesta ordem de considerações, a esfera do meramente auxiliar ou concomitante, e atinge o plano dos desenvolvimentos “tecnológicos” dentro desse transpasso histórico.

Para o caso da dança, a aparição da *escritura* coreográfica poderia ser rastreada, no percurso da modernidade europeia, apenas no final do século XVI, como um tipo de tecnologia associada à possibilidade de regrar (dar regularidade, estabilidade) às práticas proto-formais que devieram mais tarde no balé clássico (de corte). No artigo intitulado *A trama política dos dispositivos da dança*, publicado na revista *Cartografia, Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010* (SP: 2010, p. 19 a 25), a pesquisadora acadêmica e escritora paulistana Christine Greiner (Curso de Comunicação e Semiótica; PUC-SP) refere-se ao caso:

Na Europa, onde nasceu o balé clássico, os dispositivos começaram a se organizar a partir da noção de coreografia. No livro *Orchestographie*, de Thoinot Arbeau, escrito em 1596, buscava-se uma escrita (*graphie*) para a dança (*orchesis*). (...) Enquanto a dança era uma técnica para socializar, a coreografia (ou a sua escrita) representava a tecnologia para socializar o espectral - uma espécie de operador para tornar presente o que estava ausente e um modo de ligar a dança à escrita e à construção de leis para regrar uma prática. (GREINER, 2010, p. 21)

A observação da autora, ligada estreitamente às relações que o desenvolvimento da *escritura* do movimento teve com respeito às formas de *visibilidade* social, coloca em tensionamento a aparição das novas grafias com as práticas preexistentes da dança, consistente numa “técnica” cuja função garantiu aos nobres da época incorporar-se ao *corpus* social pela participação dos seus gestos codificados (passos, posturas, formas). A procura de uma *graphie* que regresse/regulamentasse essas práticas (*orchesis*) venho a operar como um dispositivo escritural que permitiu capturar, pelas virtudes do traço (*Riss*), a natureza “espectral” desses gestos: mudar

[47] O termo “especular”, tal como aparece mencionado no texto, deve ser diferenciado semanticamente de qualquer conotação negativa. Ligado etimologicamente ao termo *speculum* (espelho), trata-se de um “instrumento da mirada”, portanto, uma réplica desdobrada da imagem contemplada. Da raiz indoeuropeia *spek* (mirar, observar), no idioma grego adotou a expressão verbal *spokein* e passou ao latim como o ato de *spectare*: contemplar, ver detalhadamente. Vale a pena remeter a noção de especulação, também, às conotações associadas ao *spectaculum* (momento espetacular) assim como à ideia geral de ter uma “expectativa” sobre as coisas. Ver em: Dicionário Etimológico de Língua Hispânica. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net>>

de registro o inapreensível da experiência corporal-cinética. Nesta ordem de considerações, a *Orchestographie* idealizada por Thoinot Arbeau (padre jesuíta e reconhecido matemático, além de Mestre de dança) apresenta-se historicamente como a ocasião de um *suspense* espaço-temporal, no qual o novo coreógrafo/escrevente conseguiu exorcizar a *espectralidade* de um registro formalmente instável (a localização de um corpo ainda “ausente”) para trocá-lo por outro, fixado e presentificado na *planimetria* virtual do papel.

No ensaio intitulado *Planos de Composição*, pertencente à edição da revista *Cartografia, Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007* (SP: Itaú Cultural, 2007), André Lepecki retoma e compactua as linhas argumentais apresentadas no livro *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (NY: Routledge, 2006), aguçando as suas observações sobre os planos de inscrição do corpo quando estes se entre-cruzam, atraem e repelem, para avaliá-los a partir das suas implicâncias políticas no contexto da dança experimental atual (formulação de uma “Política do Chão”). Pensando em composição, o autor refere-se, inicialmente, a um plano de escritura bidimensional, associando a lisura da folha de papel à terraplanagem do salão de dança, e com ela, à emergência histórica da noção de *Chorégraphie*:

Em 1700 Raul-Auger Feuillet publica *Chorégraphie ou l'Art de Décrire la Dance, par Caracteres et Signes Demonstratif*. Nessa obra magnífica, em que a palavra coreografia aparece impressa pela primeira vez, vemos que a condição de possibilidade para a dança passa pela criação de um isomorfismo estrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipada e virtualmente. Ou seja, para Feuillet a sala de dança é entendida não como um volume, mas como uma superfície. Daí pode ser representada por um quadrado branco traçado sobre uma página branca. É dentro desse quadrado branco onde aquilo que Feuillet chamou de ‘presença do corpo’ toma lugar. Um corpo-hieróglifo que Feuillet amalgamava com várias letras superpostas. Assim, quando a palavra coreografia surge ela vem para agenciar não apenas escrita e movimento, não apenas corpo e signo, mas papel e chão (...): formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre condição do outro. (LEPECKI, 2007, p. 14)

Na reconstrução elaborada por Lepecki (2007), a noção de coreografia, formalizada definitivamente no Século das Luzes das cortes francesas (ano 1700), compreende-se como a “descrição da dança pelos seus caracteres e signos demonstrativos” (de acordo com o título da publicação de Raul-Auger Feuillet); portanto, como o desdobramento estabilizado dos traços que permitem traduzi-la. No entendimento do autor, trata-se de um rigoroso isomorfismo (correlato especular) entre a dimensão factual do chão onde a dança se atualiza (solo do salão) e a dimensão virtualmente *especializada* da página onde a dança passa a ser escrita. Assim, um plano de

composição é sempre condição do outro porque o que estaria se colocando em diálogo é a neutralidade entre duas *lisuras*: as potencialidades contidas na brancura da página (exonerada de qualquer violência/acidente) pulsam com a mesma intensidade dos passos e formas que os corpos em dança adotarão mais tarde, quando as atualizem. Deste modo, o *corpo-hieróglifo* que Lepecki (2007) evoca seria a consequência formal e funcional de uma operação de *diferimento*, cuja progressão precisa, por parte do coreógrafo/escrevente, o planejamento antecipado da inscrição espacial das posturas. Uma vez estabelecidos, estes caracteres devem ser decifrados ou “lidos” pelo bailarino, fazendo coincidir a *planimetria* biaxial dos traços da página com as dimensões do chão do salão:

Interessa aqui a procedência do desenho diagramático sobre a execução da dança: a presença do corpo dançante toma lugar graças ao plano prévio desenhado na página em branco (...). No método de Feuillet o dançarino move-se mantendo os lados do livro sempre paralelos às das paredes da sala, e as folhas sempre paralelas ao chão. Segurando o livro na horizontal, o dançarino move-se como se o chão se tratasse de uma página. (LEPECKI, 2007, p. 14)

Reunindo os temas tratados até aqui, a emergência da noção de “coreografia” (*Orchesographie; Chorégraphie*) guarda correspondência estreita com a aparição de novos meios (tecnologias ideográficas) que possibilitaram o desenvolvimento dos modernos procedimentos compositivos. Com efeito, a procura estética que motivou a idealização de novas estratégias composicionais associou-se à necessidade de agenciar um tipo de registro *escritural* que fixasse definitivamente o “fantasmático” tempo-espço dos gestos corporais. Neste sentido, o termo “coreografia” - uma partitura transladada ao rascunho de uma folha de papel (*lisura espacial*) - encontra correspondência conceitual e funcional tanto com a “composição” musical (materializada no protótipo da partitura multi-pentagramada) como com a *mise en scène* teatral, cujas representações gráfico-espaciais se traduzem comumente no dispositivo volumétrico de uma maquete ou num gradil/tabuleiro de peças móveis.

O estratégico *suspense* (diferimento virtual) adotado pelo coreógrafo no período da nascente modernidade - confrontado à instabilidade das marcas advindas da antiga *empíria* - compreende-se melhor quando se consideram as vantagens *ideo-visuais* que a posição/situação espacial do corpo representado (as letras dispostas no papel de Feuillet) oferece quando se pretende recriá-lo. Em termos compositivos, isso equivale à adoção de uma perspectiva panorâmica (*panóptico*) que deixa à vista indicadores/parâmetros que permitem avaliar, convenientemente, as

combinatórias disponíveis. Ao tocar neste ponto, parece-me relevante colocar em evidência que o proceder *composicional* interessa-se, centralmente, na possibilidade de exaurir o leque de opções que conseguem ser discriminadas numa determinada narrativa (partículas constituintes do discurso). Em outras palavras, a empreitada geral do ato de compor, tal como o herdamos da moderna tradição europeia, consiste fundamentalmente em especular sobre as relações estruturais contidas na *grámma* da linguagem.

Agora bem, se a originalidade do proceder *choréo-graphico* centra-se na importância outorgada ao exame das relações estruturais que articulam as narrativas do movimento: qual seria, então, o âmago das motivações que impulsionam (e validam) o proceder improvisatório como via de indagação diferenciada? O fato de que a modalidade de *escritura* das práticas *all'improviso* esteja ligada à inseparabilidade entre o sujeito preceptor e o fluxo espaço-temporal de movimentação, indica que os critérios e escolhas relacionadas às progressões cinéticas pretendem ser resolvidas (como posicionamento *sine qua non*) nas condições *imersivas* dessa experiência. Portanto, na deliberada adoção de uma perspectiva escritural que opta pelo não-distanciamento (plano de imanência temporal) pode-se afirmar que o âmago do proceder *improvisacional* centra-se numa busca por “autenticar” as emergências que devém das escolhas acionadas momento-a-momento.

Ao incorporar à escrita este novo dado epistémico parece-me preciso indicar que a referida *autenticidade* (procura de) não pressupõe aqui a axiologia de um estatuto ontológico (verdade de um apriorismo; pose do essencial), mas uma busca processual inquietada com a possibilidade de “transparentar” os achados que devém das condições de imersão do improviso. Se trataria, em última instância, de: tornar visível as emergências; sincerar a implicação do sujeito no meio ambiente dentro do qual evolui; fazer evidente o irreduzível do factual - a incidência do falho, da incompletude, do provisório. [48]

2.1.4. Concepção estendida do termo coreografia: o recupero da imanência

Uma vez contornadas as esferas do coreográfico e do improvisatório, consideradas a partir da conotação tradicional que ambas noções adquiriram - em particular, de ter historiado o proceder escritural da *Chorégraphie* - proponho-me, seguidamente, encaminhar as observações na direção contrária; a saber, mostrar até que ponto os umbrais que diferenciam-as permaneceram porosos e

complementares ao longo do seu convívio histórico [49]. Para tal fim contextualizarei, já na conjuntura da era contemporânea, o significativo deslocamento que a *práxis* coreográfica experimentou em correspondência com o surgimento dos paradigmas que instabilizaram os cimentos teóricos no âmbito das ciências clássicas e positivas. Para isso, proponho levar a atenção para os apontamentos que o filósofo e epistemólogo francês Edgar Morin oferece no livro *Introdução ao Pensamento Complexo* (Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005), quando o autor se refere às problemáticas do caso:

Ora, a complexidade chegou a nós, nas ciências, pelo mesmo caminho que a tinha expulsado. O próprio desenvolvimento da ciência física, que se consagrava a revelar a Ordem impecável do mundo, seu determinismo absoluto e perpétuo, sua obediência a uma lei única e a sua constituição de uma forma original simples (o átomo) desembocou finalmente na complexidade do real. A dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado (o jogo infinito das inter-retroações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição). (...) Mas, a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados*. Ela diz respeito a sistemas semi-aleatórios cuja ordem é inseparável dos acasos que os concernem. A complexidade está, pois, ligada a certa mistura de ordem e de desordem, mistura íntima, ao contrário da ordem/desordem estatística. (MORIN, 2005, p. 14 e 35. Grifo do autor)

Na concepção de Morin (2005), os desafios teóricos que comprometem à dinâmica do pensamento contemporâneo nascem de um paradoxo histórico, pelo qual as promessas de uma

[48] LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea* (Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 238. Grifo nosso): “Podemos destacar momentos criadores de obras, ou seja, de uma escrita que não tem que ser fixada nem repetida para existir. Mark Tomkins, um coreógrafo que vive e trabalha em Franca (...) retornou à improvisação como ‘composição instantânea’, segundo uma ideia de Paxton, como se a coreografia *nascesse de forma autêntica*, forte e identificável de um momento para outro”.

Na edição do material audiovisual nº1 - segunda parte, pode se observar o segmento dedicado ao *Authentic Movement*. O registro das imagens permite captar, implicitamente, o viés singular com que são exploradas as qualidades das movimentações, encaminhadas, justamente, a desvendar o caráter “autêntico” das mesmas. Através de uma dinâmica de trabalho partilhado que contempla a distribuição de papéis complementares, as funções de testemunha e movimentador se alternam com o objetivo de afinar essa ordem de buscas, vinculadas ao *sinceramento* do processo.

[49] Parece-me importante manter presente que a moderna cultura “letrada”, possuidora e gerenciadora dos registros escriturais que deram-lhe hierarquia interpretativa, não apaga nem consegue invalidar a instigante fricção que essa corrente experimentou frente às tradições de cunho empírico, perpetuadas, a mais das vezes, no substrato das expressões artísticas populares ou marginais da cultura. O caso da *Commedia dell’Arte*, descrito no item 2.1.2., exemplifica esse sincronismo e sincretismo histórico: os cruzamentos lexicais entre ambas tendências; as prestações linguísticas - manifestas na composição de enredos - e o posterior reaproveitamento por parte do teatro contemporâneo.

ordem fechada e absoluta (reducionismo a modelos/fórmulas simples) promulgada pela moderna tradição cartesiana - publicitada logo na ideologia progressista das ciências naturais e positivas do século XIX - devieram na perda da linearidade lógica que sustentava-as, para acabarem se deparando com um “emaranhado” de dados produzido por elas próprias que vazou, irremediavelmente, os limites traçados para cada um dos domínios disciplinares. Na atualidade, a evidência de fatores comportamentais como “a bruma, a incerteza, a contradição” (MORIN, 2005, p. 14) no seio de sistemas tradicionalmente estáveis é sintomática da quebra dos velhos paradigmas [50], os quais precisam ser reavaliados dentro de uma nova dinâmica epistemológica que o autor identifica com o paradigma da *unitas multiplex*: um princípio dialógico e trans-lógico que integra a lógica clássica dos enunciados científicos, mas posiciona-os numa perspectiva mais vasta que não exclui à contradição. Aponta-se, desse modo, a um tipo de pensamento cuja maleabilidade e abertura considere a dinâmica das *inter-retroações* que afeta aos referidos comportamentos [51]. A lida com o emaranhado dos novos modelos de representação não deveria se reduzir, contudo, à consideração da incerteza como um dado anexo aos modelos precedentes, mas como a presença da incerteza na constituição dos próprios sistemas.

A consagração a um tipo de determinismo formal que perpetuasse e reduzisse numa fórmula exemplar, simples, a ordem natural do mundo, responde à mesma pretensão de dar fechamento formal ao percurso aleatório das movimentações corporais - aquela que motivou a

[50] MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo* (Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005, p. 10. Grifo do autor): “Estas operações, que se utilizam da lógica, são de fato comandadas por princípios ‘supralógicos’ de organização do pensamento ou *paradigmas*, princípios ocultos que governam nossa visão das coisas e do mundo sem que tenhamos consciência disso”.

[51] A mesma linha do autor francês observa-se na composição de ideias que a epistemóloga argentina Denise Najmanovich propõe ao referir-se, metaforicamente, ao “torcimento do espaço cognitivo” que resulta da adoção do paradigma de um olhar multi-perspectivista: “um ‘imaginário’ mais complexo que incluía diferentes fontes de informação, mas nunca infinitas fontes” (NACHMANOVICH, 2001, p. 23). A autora, no livro *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano* (RJ: Ed. DP&A, 2001) transpõe os desafios almejados nas novas complexidades para o “território de um *corpo multidimensional*: um corpo ao mesmo tempo material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual” (p. 24. Grifo da autora). Nachmanovich lembra-nos que o paradoxo de todos os sistemas de auto-organização (autónomos, mas com limites semi-permeáveis) consiste em que são sempre sistemas de auto-referência, segundo uma dinâmica de transformação do *corpo-mente* do sujeito, inseparável da co-evolução com o ambiente. Assim, a autora formula a noção de “enação” (*ação-em*; entorno da ação), contraposta à noção moderna de representação (imagem duplicada, externada num *faxímil*), onde corpo e mundo fazem uma emersão mútua, recíproca, paradoxal.

aparição de registros escriturais no âmbito da dança. A idealização de originais dispositivos que permitissem mensurar, cartografar, dissecar ou auscultar constitui um gesto recorrente da nascente modernidade, obcecada em estabilizar os fenômenos naturais, inscritos, por definição, num percurso vivo. Essa tendência a *partiturizar* as trajetórias do movimento (do corpo, dos encadeamentos bio-mecânicos) sonhou com a possibilidade de uma *definitividade* exemplar, com as vantagens de uma *escritura* fixa e caligraficamente legível (novos sistemas de notação) que traduzisse num molde/matriz a expressão final de uma ideia: a concepção do coreógrafo.

O aparecimento de indicadores fenoménico-comportamentais que reintroduziram nos diversos campos disciplinares das ciências as marcas do acaso, do ilocalizável, do caótico [52] - aquelas mesmas que viveram a sua natural espectralidade (*phantasma*) nos sistemas de pensamento mítico-alegóricos da antiguidade e do medievo - solicitaram a adoção de uma nova plasticidade, mais dinâmica e “mole”, na formulação de acertos epistemológicos. Precisou-se, nas palavras de Morin (2005, p. 15), “sensibilizar as enormes carências de nosso pensamento, e compreender que um pensamento mutilador conduz necessariamente a ações mutilantes”. A perda de contornos estáveis impactando sobre os novos paradigmas estéticos afetou, necessariamente, às estratégias compositivas do campo das artes. Estas experimentaram análogos desafios aos da ciência quando precisaram adotar a lógica dos sistemas “semi-aleatórios”, cuja coesão não pode ser pensada separadamente dos índices de acaso que instabilizam-a.

No capítulo intitulado *A Composição*, pertencente ao citado livro *Poética da Dança Contemporânea* (Lisboa: Orfeu Negro, 2012), Laurence Louppe retraduz a incidência dos referidos índices de instabilidade/acaso no âmbito da dança, quando observa o como as marcas de alteridade procedentes do campo da improvisação, ao serem incorporadas no seio das novas narrativas coreográficas, replicaram a dinâmica das estruturas de criação semi-aleatórias:

Os momentos de improvisação podem fazer parte da ‘escrita’ de uma peça e até conferir-lhe a sua estrutura, o seu projeto, a sua temporalidade, o que não impede à existência da obra como entidade artística completa, não numa ‘forma’ definitiva, mas em aspectos muito mais

[52] MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo* (Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005, p. 14): “Descobriu-se no universo físico um princípio hemorrágico de degradação e de desordem (segundo princípio da termodinâmica); depois, no que se supunha ser o lugar da simplicidade da física e lógica, descobriu-se a extrema complexidade da microfísica; a partícula não é um primeiro tijolo, mas uma fronteira sobre uma complexidade talvez inconcebível; o cosmos não é uma máquina perfeita, mas um processo em vias de desintegração e de organização ao mesmo tempo”.

importantes (...). A presença absoluta da imediaticidade de um acto, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea? Ao mesmo tempo a improvisação atinge outros limites não menos enigmáticos e essenciais para o projeto contemporâneo: a fronteira ténue entre forma e não-forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos, devido ao aparecimento de ritmos espontâneos. (LOUPPE 2012, p. 237 e 238)

Na citação reaparece o tópico com o qual encerrei o item anterior; a saber, que o cerne das buscas em improvisação-dança giram ao redor da autenticação das emergências que devem das escolhas imanentes. A autora, ao referir-se à “presença absoluta da imediaticidade de um acto, apreendido no momento da sua emergência” (LOUPPE, 2012, p. 238) dimensiona essa marca epistémica e levanta, como problema estético, se esta poderia constituir o âmago da poética da dança contemporânea. Em outras palavras, pergunta-se se o “frescor” que emana e renova-se na imediatez do gesto repentino (*repente*) poderia ser a fonte na qual a dança, desde antigo, tem bebido. Assim, a participação do gesto improvisatório na elaboração de trajetos coreográficos permeia e abre seus contornos; lembra-lhes da sua originária (e esquecida) *provisoriedade* formal, e leva-os a dialogar com as brumas da não-forma. Entre previsão e imprevisto, entre estrutura pré-moldada e comportamento caótico, configura-se um idioma de fronteiras moles que encontra na adoção de “estruturas abertas” (ou semi-abertas) a sua via de concretização estética.

Com o objetivo de enquadrar historicamente as razões que solicitaram a participação da improvisação dentro das variadas tendências compositivas em dança (Alwin Nikolais; Merce Cunningham; Pina Bausch; Anna Halprin; Mark Tompkins; Trisha Brown; dentro outros), Louppe (2012, p. 233) lembra-nos que a coreografia contemporânea tem a ver com a obra feita *in vivo* desde o momento em que esta ocupa-se do “ser em movimento como lugar privilegiado da tomada de consciência; porque ela trabalha, antes de mais nada, as redes relacionais entre os corpos”, e porque na tecedura imaginal que se constrói coletivamente “o próprio coreografo está implicado nessa relação”. Esta ordem de observações lembra-nos que a adoção de lógicas semi-abertas como novo marco epistemológico introduziu procedimentos de criação que dialogam com os chamados “processos colaborativos” (iniciativas dramatúrgicas compartilhadas), assim como com novas dinâmicas de trabalho que autorizam o inacabamento/incompletude da obra: uma forma de *escritura* “a caminho de”.

Retomando a hermenêutica desenvolvida por André Lepecki no ensaio *Planos de Composição* (SP: *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*), no segmento intitulado *O*

Plano do Fantasma o autor posiciona a epistemologia desenvolvida pela socióloga norte-americana Avery Gordon, para quem o conceito de *ghostly matters* (matérias fantasmas) consistiria naqueles “fins que ainda não terminaram [a inércia da escravidão, do colonialismo, da morte dos seres queridos] que prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma)” (p. 15. Grifo nosso):

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém, *atenta e cuidadosamente*. Difícil dançar nesses terrenos que, apesar de lisos e lustrosos, volta e meia expulsam uma matéria fantasma (...) fazendo-nos escorregar para além da intencionalidade coreográfica. Uma dança aberta a uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. (LEPECKI, 2007, p. 15. Grifo do autor)

As advertências micro-políticas que norteiam a concepção do autor, posicionadas em estratégico cruzamento com as premissas estéticas que moldam e persuadem às atuais modalidades de composição em dança, preocupam-se, especialmente, pela possibilidade de gerar respostas ativas, criativas, frente ao regime de mascaramento e neutralização promulgado por um modelo de *alisamento* do chão. Trata-se de um chamado a idealizar respostas lúcidas (formas de contestação *coreo-políticas*) que driblem o negligente e perigoso apagamento dos indicadores de “violência”, observados aqui no histórico de um sujeito que se resiste ao emudecimento: fender o pé na lisura do chão para desvendar seus fantasmáticos relevos. Assim, a figura do moderno sujeito *auto-movente* (automobilista com soberania urbana), associada a um plano de locação segundo o qual o bailarino-coreógrafo vai (ou pensa que vai) para onde bem quiser, exhibe, no pensamento do autor, uma lassitude homogênea e idiotizante (LEPECKI, 2007, p.16) [53]. Reconvertida agora numa dinâmica de circulação que se estende, indistintamente, pelas ruas, calçadas, cruzamento de estradas, rampas, faixas de pedestres, elevadores, escadas, sinaleiros (etc), a noção de coreografia (ato de se *auto-coreografar*) liquidifica seus contornos e devém uma *episteme* que estilhaça a

[53] LEPECKI, André. *Planos de Composição: Terceiro Plano, ou Plano do Movimento* (SP: Itaú Cultural, p. 16 e 17, 2007. Grifo do autor): “Ajuda também que a ilusão de *autonomia* (ser legislador de si mesmo) vá de mãos dadas com a ilusão de *automotricidade* (ser locomotor de si mesmo), pois a junção de ambas define ao sujeito moderno como o exemplo acabado do idiota: aquele sujeito privado, preocupado com suas próprias preocupações, que, na solidão envidraçada do seu carro, ou no estúdio, ou na privacidade da sua neurose, pensa que vai para onde quer”.

matriz semântica que conteve-a tradicionalmente. O que se coreografa não são já os desenhos biaxiais de um rascunho no papel (Feuillet), replicados logo na lisura do salão de dança, nem a marcação de sequências de movimentos a serem repassadas pelos dançarinos no tablado do palco. O chão das urbes contemporâneas (a sua performance arquitetural) opera, ao mesmo tempo, como uma proliferação esquizoide de atravessamentos (tecedura radicular) e como uma oportunidade para inscrever, nas bordas da terraplanagem, a *rachadura* do passo por parte do cidadão/dançarino.

Nesta trama de circulações, dentro da qual a figura do cidadão *coreo-movente* emerge como o produtor de um texto babélico capaz de albergar todas as trajetórias (por vezes inertes, por vezes vertiginosas), a originária noção de coreografia experimenta - até alcançar o paroxismo - a sua versão mais estendida: *corpus* escritural expandido, estilhaçado, radicular, liquidificado, bifurcado nos andaimes dos andamentos, anónimo, plurilíngue, retrocurvado num contínuo estado-de-trajetória. Por tal razão, a concepção referida ao fazer coreográfico adquire um viés epistemológico diferenciado, cujo enquadramento pode ser reconstruído, em adiante, como um “dispositivo escritural aberto”, semi-aleatório. Uma maquinaria para operar desdobramentos na superfície de um *corpo-chão* urbano.



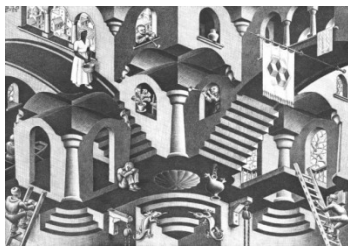
1.



2.



3.



4.



5.

Fotografias e imagens escolhidas aleatoriamente para ilustrar a noção lepeckiana de coreografia expandida (radicular, liquidificada, rachada, fendida, textualizada em pistas, buracos, relevos, sinaleiros, escadarias). Na ilustração n°4 uma das “paisagens impossíveis” desenhadas por Maurits Cornelis Escher (litografia *Relatividade*, de 1953).

No ensaio *O que é um dispositivo?*, pertencente à obra do filósofo italiano Giorgio Agamben (In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*; Chapecó: Argos, p. 25 a 54, 2009), o autor faz um rastreamento arqueológico das valências do termo “dispositivo”, associando-o, primeiramente, à teologia que cimentou as bases da primeira cristandade (*Oikonomia*: economia), para situá-lo, mais tarde, na órbita do pensamento foucaultiano (acionamentos disciplinares de controle micro-plítico). Seguidamente, Agamben (2009) convida-nos a reconstruir o termo a partir de outra hermenêutica:

Generalizando a já bastante ampla classe de dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar, modelar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico (...) cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - por que não - à própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 40 e 41)

Dentro da refinada tecedura conceitual que o autor vai articulando ao longo do referido ensaio pretendo extrair alguns tópicos que dialogam estreitamente com o tema que vem sendo tratado aqui. Primeiramente, observar que o valor instrumental associado à noção de dispositivo (aquilo que se *disponibiliza*, que se coloca “a disposição de”) se origina num movimento de prévia separação, de cisão entre a manobra exercida pelo sujeito movente e a ferramenta/suporte que este dispõe: um conveniente desdobramento funcional para que tal operatória tenha cabimento. Um dispositivo implica, pois, uma instância de mediação determinada pela sua capacidade de veicular, de “levar além” determinados propósitos ou buscas. Entende-se assim que um prolífico repertório de aparelhos, práticas ou disciplinas se apresentem - seguindo o inventário proposto pelo autor - como as possíveis morfologias que um dispositivo é capaz de adotar: “a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares” (AGAMBEN, 2009, p. 41). Contudo, para eles mediar e veicularem a experiência do sujeito-operário, me parece importante destacar que um dispositivo nasce (adquire a sua constituição fisionômica e funcional) quando atinge “de algum modo a capacidade de capturar” (p. 40). Ou seja, de formalizar um *registro*.

Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo. (...) Isso significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de liberar o que

foi capturado e separado por meio de dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. (AGAMBEN, 2009, p. 44)

Interessa-me, especialmente, a referência do autor à figura da “linguagem” como sendo, ela própria, um dispositivo - o mais antigo de todos e, provavelmente, o dispositivo que contém a todos os outros. O apontamento importa porque permite retomar, dentro desta escrita, o percurso temático tratado extensamente no capítulo anterior. Se a tragédia do homem *primata* consistiu em ser capturado, abduzido inadvertidamente pelo valor instrumental de um dispositivo (acaso, o primeiro pau com que ele prolongou o seu braço), isso seria assim porque a armadilha da linguagem consiste (a sua instigante sedução) em operar como um suporte *veiculante*. Ao ter-me referido anteriormente à atual noção de coreografia, como sendo um “dispositivo escritural aberto” (uma maquinaria para operar desdobramentos), nele adverte-se a marca estruturante da linguagem como um vasto ordenador da *grámma* das ações, dos gestos e das movimentações corporais - porém, inscritas na superfície de um suporte mediador que captura o traço/passo do sujeito *coreo-movente* e reintroduz, subsequentemente, a perspectiva de certo *diferimento*. Improvisar e coreografar seriam, nesta ordem de considerações, “procederes escriturais” que formalizaram historicamente modos diferenciados de captura. Ambos procederes poderiam ser expressos, se apelássemos ao uso de uma imagem-metáfora, como um jogo que admite duas vias de entrada para escrever/capturar o movimento dançado.

Neste solo topográfico, extenso e escorregadio: como dar localização ao conjunto de práticas, experimentações e processos composicionais *in situ*, referenciados (ainda) na tradicional noção de coreografia? Onde recuperar e interceptar o traço que permita reconhecer a morfologia da sua *escritura*? O que resta dela que não seja, indistintamente, mais uma expressão do efêmero e do instável (um cigarro que se consome, um navio que passa)? Reunindo os apontamentos considerados até aqui, parece-me importante observar o como o deslocamento conceitual do termo “coreografia” devesse numa irreversível complexificação do mesmo (e não o contrário), dentro da qual ele torna-se “contemporâneo” não somente porque se diversifica e espalha nas trilhas do traçado urbano (LEPECKI, 2007), mas porque também atinge a micro e macro-física de todos os gestos e condutas humanas, todas as formas de ação e coação, o leque de todas as opiniões e modalidades discursivas da linguagem: “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, controlar, modelar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). No contexto das advertências levantadas por Agamben no

ensaio *O que é um dispositivo?*, o alcance do termo retraduz-se, dentro da figura do coreográfico, como uma delicada construção semântica, fazendo persistir nela, apenas, o elo da sua grafia, a sua líquida e babélica estratégia de *escritura*, a sua antiga “aura imaginal”.



1



2



3



4

Expressões dizimeis de dispositivos coreográficos associados à perspectiva desenvolvida por Giorgio Agamben (suportes *veiculantes*). 1. Alfabeto binário (series de 0-1) que codifica a base programática dos *softwares*. 2. “Um cigarro que se consome”. 3. A captura da linguagem. 4. *Coreo-lixão* de *smartphones*.

2.2. O contemporâneo em improvisação-dança. Revisitação histórica

2.2.1. *Opera Aperta*. Estruturas abertas destinadas ao intérprete

Com apenas vinte e oito anos de idade, o crítico literário, semiólogo e novelista italiano Umberto Eco trabalhava, entre os anos 1958-59, na RAI de Milão (Itália) sobre os ubíquos vieses lexicais e fonológicos que atravessam a obra do escritor irlandês James Joyce (*Ulisses*, 1920; *Finnegans Wake*, 1939). Envolvido num projeto de emissões radiais dedicadas ao caso, Eco estreitou um circunstancial contato, nas instalações do mesmo prédio, com as experimentações sonoras que o compositor Luciano Berio (Estúdio de Fonologia Musical) partilhava junto a colegas visitantes que por aí passavam (Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen). Comenta o autor: “era todo um assobiar de frequências, um ruído feito de ondas quadradas e sons brancos” (ECO, 1985, p. 13. Capítulo: *O Tempo, a Sociedade*) [54]. Foi nesse ambiente onde Eco se deu conta de que as experiências dos músicos eletrônicos franceses e italianos, assim como os da *Neue Musik* alemã, representavam o modelo mais acabado de uma tendência comum às várias artes, ao tempo que descobria afinidades análogas nos procedimentos das ciências contemporâneas. Instigado por colegas do meio literário e editorial - tais como Ítalo Calvino, depois de ler um ensaio suo na revista *Incontri Musicali* e, mais tarde, por Valentino Bompiani - Eco trabalhou entre 1959 e 1962 “numa espécie de *summa* sistêmica sobre o conceito de abertura” (ECO, 1985, p. 14), ano em que, finalmente, apareceu a publicação de *Opera Aperta* (Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962). O livro, que originalmente quis ser intitulado pelo autor como “Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas”, resultou da compilação de ensaios prévios e se propôs, como um exercício de problematização teórica, desmontar as experiências que se evidenciavam na estrutura das obras contemporâneas à sua época [55].

[54] ECO, Umberto. *Opera Aperta*. Cap. *O Tempo e a Sociedade*. (Bs. As.: Planeta Agostini, 1985, p. 13): “Naqueles tempos eu trabalhava em Joyce e passávamos as noites na casa de Berio, comíamos a cozinha arménia de Cathy Berberian e líamos a Joyce. Aí nasceu o experimento sonoro cujo título original foi *Homenagem a Joyce*, uma espécie de transmissão radiofónica de quarenta minutos que se iniciava com a leitura do capítulo dois do *Ulises* (o chamado ‘Das Sereias’, orgia de onomatopéias e aliteraões)”.

[55] (Idem., 1985, p. 16): “E, ainda quando estou reconhecido ao Barthes de *Éléments de Semiologie*, não me entusiasmo pelo Barthes de *Plaisir du Texte* (...). Bonito esforço o de afirmar que um texto é uma maquina de gozo (pois finalmente isso equivale a dizer que é uma experiência aberta), quando o problema reside em desmontar a aparelhagem. Eu, em *Opera Aperta*, não fazia-o suficientemente. Mas, o único que dizia era que existia”.

No ensaio *A Poética da Obra Aberta* - acaso, o mais conhecido do livro - Eco (1985) posiciona as produções musicais de vanguarda da época como se tratando de composições marcadas por uma característica comum: “a particular autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não apenas é livre de entender segundo a própria sensibilidade as indicações do compositor (como ocorre na música tradicional), mas que deve intervir francamente na forma da composição” (p. 71) [56]. Nas referidas operações, portanto, o intérprete dá acabamento às opções indicadas na peça num ato de improvisação criadora, determinando, por exemplo, a duração das figuras rítmicas, o encadeamento das alturas distribuídas no pentagrama, a sequência temporal-formal dos fragmentos espalhados na página pelo compositor:

Citamos alguns exemplos dentre os mais conhecidos: 1) No *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen o autor propõe ao executante, numa grande e única página, uma série de grupos dentre os quais este escolherá primeiro aquele com o qual começa, e depois, de maneira sucessiva, aquele que se vincule ao grupo precedente. Nesta execução a liberdade do intérprete atua sobre a estrutura ‘combinatória’ da peça, ‘montando’ autonomamente a sucessão de frases musicais. 2) *Sequenza per flauto solo* de Luciano Berio, o intérprete tem ante si mesmo uma pauta que lhe propõe um tecido musical onde se oferece a sucessão de sons e a sua intensidade, entanto que a duração depende do valor que o executante queira conferi-lhes. 3) A propósito de *Scambi*, Henri Pousseur se expressa assim: ‘Scambi não constitui tanto uma peça quanto um campo de possibilidades, uma investigação a escolher. Está constituída por dez e seis secções, cada uma destas pode estar concatenada a outras duas (...). Em vistas de que se pode começar e acabar em qualquer secção, se fazem possíveis um grande número de resultados cronológicos’ (...). 4) Na *Terza Sonata per pianoforte*, Pierre Boulez prevê uma primeira parte (*Formant 1, Antiphonie*) constituída por dez sessões em dez páginas separadas combináveis como outros tantos cartões [baralhos]; a segunda parte (*Formant 2, Thrope*) compõe-se de quatro sessões de estrutura circular, pelo qual pode-se começar por qualquer uma delas vinculando-as às outras até fechar o círculo. (...) Em todos estes casos (e são quatro dentre os muitos possíveis) chama a atenção de imediato a macroscópica diferença entre tais géneros de comunicação musical e aqueles aos que tinha-nos acostumado a tradição clássica. (ECO, 1985, p. 71 e 72)

[56] *Opera Aperta* gerou inúmeras interpretações e apreciações críticas na época da sua publicação - por vezes equivocadas ou levianas. Contudo, teve (e ainda tem) uma grande aceitação no universo acadêmico e operou como uma espécie de manifesto teórico para um tipo de arte que impulsionou o experimentalismo como valor estético. É o caso do coletivo de visualistas *Grupo 63*, na Itália dos anos de 1960, e dos poetas, ensaístas e críticos brasileiros ligados ao movimento literário do *Concretismo*: Haroldo de Campos, Pignatari e Ferreira Gullar. Como consequência desse interesse decorreram vários livros e ensaios, entre os que merecem ser citados: *A Arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos, e *Informação, linguagem, comunicação*, de Décio Pignatari.

No inventário de exemplos antes citados adverte-se que a referida abertura, estruturada a partir de um plano de obra prévio, consistiu historicamente numa interrogação radical sobre novos tipos de estratégias compositivas que estimulassem, por diversas vias de resolução, aquilo que o compositor, deliberadamente, se abstinha de completar (estética do inacabado). Porém, na empreitada prevaleceram as marcas modernistas do autoral, características do *originalismo* que impulsionou às vanguardas, garantindo ao compositor a possibilidade de controlar a conectividade que vinculava umas “janelas” com outras. De modo complementar, o destinatário para dar acabamento às zonas deixadas em aberto foi (a mais das vezes) o intérprete-executante.

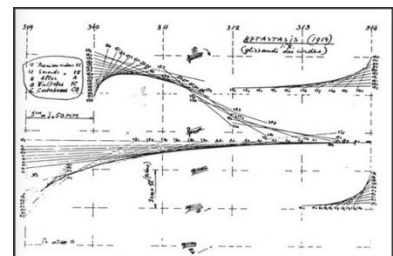
Parece-me oportuno levar a atenção, como um aspecto inseparável da saga dessas experimentações sonoras, a importância dada à confecção de novos tipos de partitura. Precisou-se, com efeito, da criação de novos eventos visuais, os quais vazaram o tradicional dispositivo escritural da página multi-pentagramada e se instalaram, no seu lugar, verdadeiras paisagens geometrizarantes que distribuíam sobre o papel espaços vazios e plenos, molduras, traços, setas, letras, números, compassos isolados (um *charme* notarial que chegou a se tornar gesto de distinção entre os compositores). O lugar do roteiro, a noção de mapeamento de um território sonoro ou o problema da sequenciação de fragmentos podem ser apreciados, deste modo, como a necessária idealização de “planos de obra” - dispositivos escriturais cuja legibilidade permita compreendê-los -, enveredadas a libertar as escolhas do intérprete-executante.



1.



2.



3.

1. Karlheinz Stockhausen exibindo um painel com o plano de obra de uma composição sua. 2. Fragmento inicial da peça *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio. Observe-se que, para a notação do parâmetro do ritmo e das dinâmicas se preservam ainda as figuras tradicionais, mas o compasso (métrica) tem desaparecido. A distribuição temporal do fraseado queda liberado ao intérprete, quem, não obstante, recebe indicações sobre os instantes (marcados com o signo ') em que deve respirar. 3. Fragmento da partitura *Terza Sonata per Pianoforte*, de Pierre Boulez. A referência gráfica sobre a posição relativa das alturas (notas musicais) aparece sugerida em leques espaciais que se curvam e entre-cruzam. Uma quadrícula de fundo serve para organizar visualmente as variáveis paramétricas (explicadas tecnicamente ao intérprete num texto separado).

Ao longo de *A Poética da Obra Aberta*, Eco (1985) cita uma variedade de outros casos de abertura procedentes das diversas expressões artísticas, muitas vezes antecipadas historicamente aos movimentos de vanguarda. Dentre os subconjuntos dessas expressões o autor distingue uma “mais restringida categoria de obras que, pela sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderiam se definir como ‘obras em movimento’” (ECO, 1985, p. 84). Seriam exemplo desse tipo de obras os *móviles* de Calder, os painéis móveis (paredes interiores) da Faculdade de Arquitetura de Caracas, ou a pintura em movimento de Bruno Munari, quem rotava e super-punha numa lente *Polaroid* lâminas coloridas:

Um exemplo de *obra em movimento*, encontramos no *Livre* de Mallarmé. (...) No *Livre*, as mesmas páginas não haveriam devido prosseguir uma ordem fixa: haveriam devido ter sido relacionáveis em ordens diversas segundo leis de *permutação*. (...) Uma análise combinatória entre os jogos da tardia escolástica (do lulismo em particular) e as técnicas matemáticas modernas, permitiria ao poeta compreender como, de um número limitado de elementos estruturais móveis, podia surgir a possibilidade de um número astronómico de combinações (...). O fato de que a mecânica combinatória se coloque aqui ao serviço de uma revelação de tipo órfico, não pesa sobre a realidade estrutural do livro como objeto móvel e aberto. (ECO, 1985, p. 86 e 87. Grifos do autor)

Da coletânea de traços estruturais que se desprende da lista de casos anteriormente citada pretendo circunscrever a discussão ao redor um tópico que, parece-me, é de central importância dentro dos temas que problematizam a dinâmica da improvisação em dança. Refiro-me à questão: “como, de um número limitado de elementos estruturais móveis, [pode] surgir a possibilidade de um número astronómico de combinações” (ECO, 1985, p. 87, grifo nosso). Com efeito, tanto nas molduras e setas observáveis nas partituras de Stockhausen, nas progressões arbóreas de Pousseur, nos *cartões-formant* de Boulez, nas paredes mudáveis da Faculdade de Arquitetura de Caracas, no “*Libro de Arena*” de Mallarmé^[57] se reapresenta, como sendo um comum denominador estrutural à mobilidade dessas obras, o fato de disponibilizarem “ordens diversas segundo leis de *permutação*” (p. 86). Em outras palavras, as obras se abrem ao insondável jogo das múltiplas

[57] Tenho parafraseado o referido *Livre* de Mallarmé, associando-o ao *Libro de Arena*, conto escrito por Jorge Luis Borges em 1975 para ficcionalizar a possibilidade conjetural (e, por isso mesmo, pavorosa) de um livro ser infinito: “nem o livro nem a areia têm princípio nem fim” - diz o autor. No contexto de uma visão extasiada e paranoica, Borges recria a existência de um livro dentro do qual, entre cada uma das suas páginas, poderia haver sempre outra, ao ponto de nunca mais poder recuperar aquela que foi lida anteriormente. A concepção hiperbólica de um dispositivo que estaria regido pela estrita e irrevogável lógica do interstício (sempre um algo-mais-entre) pode ser repensada aqui como um protótipo último de obra aberta.

combinatórias, à pluralidade de um *coup de dés*.

Assim: porque poderia reportar algum tipo de interesse ou de gozo estético que a experiência derivada da mera proliferação de combinações seja o âmago do jogo de aberturas nas “obras em movimento”? O que haveria no revezamento que rege as leis de permutação para que as mesmas sejam hierarquizadas ao estatuto de um *ludus* poético? Finalmente, o que poderia ter de sugestivo a (des)multiplicação astronómica de combinatórias para se tornarem veículo de uma “revelação de tipo órfico” (ECO, 1985, p. 87)? A abordagem destes interrogantes foi antecipada já dentro da escrita quando se trataram temas como, por exemplo, a questão da *textualidade* resultante do cruzamento de parâmetros organizacionais (associações oblíquas na trama de um mosaico multi-paramétrico, item 1.1.1) ou a experiência da *ludicidade* em tensionamento com as prescrições regulamentares do jogo (*paidia* e *ludus* na obra de Roger Caillois, item 1.2.1.). Contudo, na abordagem do ensaio de Eco (1985), esta ordem de inquietações reaparece contextualizada na prática especulativa da tardia escolástica - levada a sua máxima expressão no canónico *Ars Magna* de Raimundo Lúlio (o *lulismo* do século XIII [58] -), nas técnicas da matemática moderna ou na forma alegórica de uma “revelação órfica”, onde adquire o ganho de certo relevo *variacional*.

Dentro dos referenciais teóricos que norteiam a pesquisa académica desenvolvida pela dançarina-improvisadora Mara Francischini Guerrero (*Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*; Salvador: PPGDança-UFBA, 2008), centrada nas problemáticas que referem ao estabelecimento e mudança de hábitos psico-motores, a autora faz uma rigorosa imersão num segmento pouco frequentado das análises procedentes da semiologia peirceana. As observações que emergem dessa pesquisa oferecem, para o tema aqui tratado, uma valiosa ponte epistemológica, a qual permitirá estabelecer, mais tarde, relações com a lógica do combinatório/permutável:

Para repensar entendimentos sobre improvisação, será proposta uma relação interdisciplinar com a noção de hábito desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Tal noção encontra-se em diversos de seus escritos, porém poucos de seus estudiosos se debruçaram sobre a implicação de hábitos nas pesquisas de Peirce. (GUERRERO, 2008, p. 36)

[58] BERMEO, Katherine; VÁZQUEZ, Adriana: *La Escolástica Tardía. El Lullismo, s.XIII d.c.* Cap. III, item 4.1. Grifo nosso: “Como todos os místicos [Raimundo Lúlio; Palma de Mallorca 1234 - ?], não cabe nas malhas da escolástica, e coloca o seu artifício à vista no ‘Ars Magna’, por meio de *um sistema especial de quadros* em que se representam todas as possíveis combinações da inteligência humana. A empresa acometida nesta obra é, nada menos, que o de uma máquina de pensar”. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/luisramong/la-alta-escolastica>>

A autora, num avanço teórico minucioso que examina (com não pouco ceticismo) as chances de um hábito mudar dentro da *práxis* improvisatória em dança [59], posiciona a “lei de ação de ideias” desenvolvida por Charles Sanders Peirce (*Semiótica*, SP: Perspectiva, 2008) como uma hipótese sobre a geração de ideias segundo a qual estas aparecem estreitamente condicionadas pela maneira em que são associadas pelo sujeito movente (“princípio de semelhança e contiguidade”). Assim, “as associações por contiguidade ocorrem quando duas ideias em associação geram uma terceira, que causa mais interesse ao sistema do que as duas ideias iniciais” (GUERRERO, 2008, p. 41). Por esta via, se introduzem no fluxo de associações aspectos imprevistos, cujas conexões desencadeiam um novo tipo de engajamento entre as suas partículas *formantes*.

Dentre os princípios que a semiótica peirceana propôs para compreender a lógica dos encadeamentos associativos que regem a referida “lei de ação de ideias”, Guerrero cita:

1. O abandono de uma ideia a afunda no esmaecimento; 2. a força de associação vivifica as ideias ali conectadas e garante permanência; 3. *há mudança de conexões de ideias quando a associação ocorre por contiguidade, gerando uma terceira ideia*; 4. o intercâmbio entre ideias ocorre predominantemente de modo inconsciente; 5. a medida que algumas ideias se fortalecem, outras se tornam mais fracas (GUERRERO, 2008, p. 41. Grifo nosso)

O campo de estudos que ocupa-se dos nexos associativos gerados por um sujeito movente (neste caso, o enquadramento proporcionado pelas hipóteses peirceanas que visam à análise de mudanças de hábitos [60]) oferece, com efeito, pistas substanciosas quando se trata de rastrear os motivos que impulsionam a lógica da permutabilidade num campo de escolhas abertas (zonas ou janelas liberadas ao intérprete num plano de obra aberta). Interessa-me, a partir da pesquisa

[59] GUERRERO FRANCISCHINI, Mara. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança* (PPGDança-UFBA, 2008, p. 53 e 56): “As mudanças ocorrem por inexperiências ou por acidentes factuais. A improvisação apenas abre para essa possibilidade, visto que enfatiza a condição processual da dança, aumentando autonomia dos artistas envolvidos. (...) Durante sua existência, todo sistema diminui a potencialidade e a espontaneidade, minimizando a incidência do desejado frescor sobre a improvisação. Ou seja, quanto maior a experiência de um improvisador, maior a incidência de hábitos e menor a possibilidade de reação espontânea”.

[60] Na publicação do seu trabalho acadêmico, Guerrero (2008, p. 40 a 48) lista uma serie de três “modos de mudança de hábito”, extraída da perspectiva peirceana (hipóteses sobre): 1. Espontaneidade: geralmente, relacionada ao *insight*, em associações de ideias imediatas e imprevistas. Simula, ou realmente é, uma relação à primeira vista. 2. Dúvida: o processo da dúvida é um dos impulsionadores da mudança de hábito, pois a dúvida começa quando a função regular e desproblematizada de um hábito é rompida. 3. Ação-bruta: sua possibilidade de ocorrência se daria em situações de choque entre diferentes, quando não há reconhecimento, porém, há impacto que gera alterações e produz novas referências.

desenvolvida por Guerrero (2008, p. 41), levar a atenção para a ocorrência de uma “terceira ideia”, toda vez que as conexões que se estabelecem por associação “causa mais interesse ao sistema do que as duas ideias iniciais”. Se introduzem ao plano logo-motor, por essa via, ligações originais vinculadas a uma nova camada conectiva: uma “ordem de soluções ou de configurações mais eficientes”. A advertência dessa nova resultante, relacionável ao princípio de variação ou, mais extensamente, conotada à ação de um *variacionismo*, sinaliza aqui a presença de uma progressão reticulada (não-vetorial, mas retrocurvada) que introduz, a cada nova interconexão entre partículas, um *diferimento* semântico: o corrimento gradativo do eixo que organiza o *sensu* primário entre os termos de uma narrativa. Nesta evolução de tipo arbórea, que extrai do cruzamento entre dois termos um terceiro diferenciado - e, a partir deste último, o diferimento que resulta de se entrecruzar com outros -, se estabelece um avanço característico das associações metonímicas; a saber: a construção de uma semiose que vai recuperando (fazendo reentrar) no eixo da temporalidade a posição/significação relativa das partículas *formantes*, para integrá-las, mais tarde, numa narrativa mais vasta e complexa.

Entende-se melhor agora, sob as chaves desta lógica operacional, as potencialidades que inspiraram o surgimento dos planos de obra aberta (ou “obras em movimento”), ligados intrinsecamente ao espírito da *ludicidade*; isso atinge tanto ao caracteres próprios da *alea*, impulsionada pelo princípio do indeterminado, quanto do *ilinx*, vinculado à proliferação de ligações conectivas a partir de um número limitado de *formantes*. Contudo, parece-me oportuno observar que, se tal jogo de combinatórias/permutações alcançou, no referido contexto das vanguardas artísticas, a estatura de uma revelação de tipo “órfica” (ECO, 1985, p. 86), isso deveu-se à posição de *demiurgo* adotada pelo compositor na construção dos processos de criação (figura do prestidigitador onisciente; do controlador das regras). Se reconstruído historicamente, a aparição dos procedimentos de abertura nas obras pode ser pensada como um mecanismo *transferencial*, onde o compositor foi delegando nas mãos do intérprete, dentro das mais diversas formatações, zonas destinadas às livres-escolhas (um jogo mediado e impessoal). Em contrapartida, a empreitada tentou recuperar para a experiência estética o aparecimento do inusitado, do ocorrente, do assombroso, do imprevisível: o ganho de uma emergência *iluminadora* que reintroduzisse, no seio das narrativas “fechadas”, um novo frescor [61].

2.2.2. Indeterminação, aleatoriedade e operações com o azar

Dentre as revisões que se ocupam dos embates que agitaram às vanguardas dos anos 1950-1960 - consideradas, em primeiro lugar, a partir das experimentações no campo musical -, as análises direcionadas aos processos de abertura nas obras nem sempre distinguem, suficientemente, os aspectos formais ou estruturais, quando estes tiveram por destinatário, para a experiência estética se completar, ao ouvinte/espectador (espaço da recepção). E parece se encontrar mais longe ainda o horizonte de considerações quando as estratégias de abertura recaíram sobre a figura do próprio compositor/coreógrafo, posicionado desta vez no lugar do incógnito, do ubíquo, do *não-interveniente*. Tomando como referência a progressão compositor + intérprete + receptor para sinalizar as fases que se revezam durante a gestação de uma obra: como dar localização às instâncias improvisatórias implicadas num processo de abertura quando a sua génese recai, alternativamente, sobre o espaço da audiência ou do compositor? Como acompanhar a ocorrência do momento *improvisacional* quando o sujeito (lugar da subjetivação) que exerce o jogo das livres-escolhas já não é o próprio intérprete?

Estes interrogantes tornam-se particularmente desafiadores quando na referida cadeia de transmissões, associada à factualidade das artes temporais, preexiste a figura mediadora do “intérprete-executante” (essa camada de subjetivação específica). Distintamente, nas artes visuais ou na literatura, tanto o pintor quanto o escritor condensam, na sua única pessoa, ao compositor e ao intérprete; isso explica, por exemplo, que a efemeridade dos gestos de um Jackson Pollock espalhando aleatoriamente os traços do seu *dripping* ao redor do lenço, resulte *in facto* num processo de abertura “dupla”. Algo semelhante poderia se aplicar ao caso da escritura contínua, *autómata*, desenvolvida por James Joyce no *Finnegans Wake*.

[61] ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Cap. *A Poética da Obra Aberta* (Bs. As.: Planeta, 1985, p. 73 e 74. Grifos do autor): “Em estética, com efeito, tem se discutido sobre a ‘definitividade’ e sobre a ‘abertura’; (...) uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma trama de efeitos comunicativos de modo que cada possível usuário possa compreender a obra mesma, a forma originária imaginada pelo autor. (...) Não obstante, cada usuário tem uma concreta situação existencial, uma sensibilidade particularmente condicionada, determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão se leva a cabo segundo determinada perspectiva individual. (...) Em tal sentido, pois, uma obra de arte, forma completa e fechada na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é assim mesmo ‘aberta’. Todo goze é assim uma *interpretação* e uma *execução*, em vistas de que em todo goze a obra revive uma perspectiva original”.

Tendo como base os temas discutidos até aqui no item 2.2. pretendo articular, seguidamente, a noção de abertura com as categorias de “aleatoriedade”, “indeterminação” e “azar” - tal como são abordadas por Pablo Gianera no livro *Formas Frágeis: improvisación, indeterminación y azar en la música* (Bs. As.: Debate, 2011)-, para vinculá-las, mais tarde, à noção de “improvisação”, de acordo com a sua aceção mais estendida. No percurso poderão se compreender melhor os deslocamentos que as faculdades atribuídas ao intérprete experimentaram nesse processo (em particular, a incidência das suas marcas de subjetividade) e se abrirão, conjuntamente, linhas para repensar a transposição que essas experimentações sonoras tiveram sobre o campo da dança, já na conjuntura da *Post Modern Dance* norte-americana:

Na primavera boreal de 1950, John Cage escreveu a pedido do coreógrafo Merce Cunningham, o seu companheiro de quase toda a vida, a obra *Sixteen Dances*. Atento às demandas da dança, Cunningham pretendia uma música que ‘expressara emoções’. (...) A importância histórica de *Sixteen Dances* reside não tanto nos seus méritos senão no fato de que, pela primeira vez, [Cage] se serviu do azar para compor. O azar era a sua *vía regia* para se liberar do gosto e da memória. ‘Qual é o propósito de escrever música? - se perguntou num momento dessa mesma década. O primeiro é, naturalmente, não trabalhar com propósitos senão com sons’. O azar deparava, sobre tudo, a ilusão de um passado transcendido [um anti-determinismo consubstancial ao espírito de fundação norte-americano]. (...) Não há, para Cage, outra expressão que a forma nem outra forma que a expressão, daí a sua insistência na inocência adánica do som. (GIANERA, 2011, p. 19, 20 e 21. Grifos nossos)

Para colocar em andamento os temas que me proponho observar seguidamente, talvez seja de utilidade situarmos na *performance* que adquiriram, na década dos anos 1950, as discussões referidas ao: uso de estruturas indeterminadas, às operações com o azar e à aleatoriedade - termo que, por vezes, atravessou aos dois anteriores (imprevisões da *alea*). Segundo Gianera (2011), a meados dessa década chegou-se a produzir, na conjuntura dos celebrados “Cursos de Verão de Darmstadt” (reeditados regularmente a partir do ano 1946 [62]), um sub-agrupamento de compositores e críticos musicais que se posicionou, num antagonismo último, do lado dos “europeus” (Luciano Berio, Pierre Boulez, György Ligeti, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Alois Hába, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, etc) ou dos

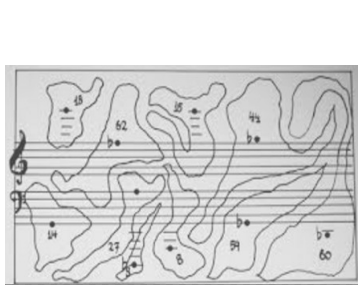
[62] Os emblemáticos “Cursos de Verão de Darmstadt” (*Internationale Ferienkurse für Neue Musik*) foram fundados em 1946 por Wolfgang Steinecke nessa cidade da Alemanha, tão influentes no mundo da composição contemporânea que deram lugar à chamada “Escola de Darmstadt”. Até o ano de 1970 foram realizadas anualmente e, depois dessa data, a cada dois anos. Os cursos e concertos ali oferecidos são um dos mais prestigiados eventos musicais na Europa; caracterizam-se por combinar o ensino de técnicas de composição/interpretação com palestras e audições.

“norte-americanos” (Morton Feldman e David Tudor, com John Cage à cabeça). Se sintetizado, o que se discutiu nessas conferências e audições, sob nuances conceituais farto barrocas e não pouco novelescas, centrou-se na questão: o como os processos de abertura das obras (*alea* e indeterminação) iriam a se desenvolver se eram direcionados/veiculados pela *subjetividade* do intérprete ou do compositor? [63]. Entende-se, deste modo, que as provocações lançadas por John Cage nos cursos de Darmstadt versassem sobre a urgente necessidade de exonerar, de vez, a carga intencional que impedia ao intérprete (ou ao compositor) o “ecológico” direcionamento das escolhas.

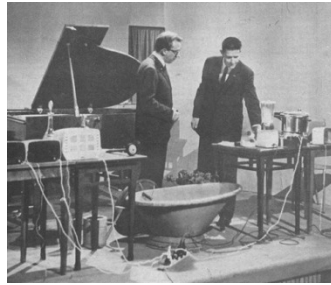
Na ordem de obsessões que acompanharam às procuras (não)estéticas de Cage ao longo da sua obra integral tratou-se - tal como se aprecia no nascimento do seu estreito vínculo com Merce Cunningham [64] - de desterrar da composição musical dois aspectos associados, fatalmente, a essa carga subjetiva: por um lado, a tentativa de ilustrar, pela via da expressão, o assédio dos sentimentos, e por outro, de sucumbir aos padrões de habituação, à moldagem cultural, à propensão a certo tipo de gosto estético armazenado na memória [65].

[63] Para dimensionar filosoficamente o âmago desta discussão, que tem por protagonista à carga de subjetividade que emerge do vínculo entre uso de estruturas e a posição do usuário (o intérprete, o compositor, o ouvinte), parece-me oportuno retomar as observações que Giorgio Agamben desenvolve no ensaio *O que é um dispositivo* (Chapecó: Argos, 2009), quando o autor nos lembra: “Temos assim duas grandes classes, os seres viventes [individuo como entidade] e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, o sujeito. Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, o corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. (...) *Um mesmo individuo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação*: o usuário dos telefones celulares, o navegador da internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global, etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. (AGAMBEN, 2009, p. 41. Grifos nossos)

[64] Para pensarmos nas relações que vinculam aos processos aleatórios com as formas de abertura na produção de Merce Cunningham - em particular, quando essas obras precisaram ser completadas pelo espectador -, parece-me oportuno trazer as expressões que o dançarino e investigador francês Hubert Godard (Universidade Paris VIII, Dto. de Dança) utiliza no ensaio *Gesto e percepção* (RJ: UniverCidade, v. 3, 1999, p. 27 e 28, Grifos nossos): “O distanciamento entre a emoção do dançarino e aquilo que ele produz ocorrera em seguida no espectador: entre a figura observada e a sua própria emoção. Nesse caso o espectador não pode se deixar levar diretamente pela dança. Privado desse dado cinestésico imediato [cancelado pelo deliberado formalismo], o observador fica preso em seu imaginário perceptivo. A ele é dada a opção e um prazer traduzido pelo sensível, em jogos de ficção perceptiva e perspectiva. Ele recria, finalmente, seu próprio turbilhão interior. *A partir daí o espectador, mais do que o dançarino, torna-se o verdadeiro intérprete da dança de Cunningham*”.



1.



2.



3.



4.

1. Partitura desenhada por J. Cage para o solo de piano da peça *Concert for Piano and Orchestra*, de 1957, onde o autor combina aleatoriedade oracular com a indeterminação interpretativa. Três parâmetros organizam a execução: notas isoladas sugeridas ao pianista, zonas/áreas destinadas à expansão dos *clusters* e números para indicar a amplidão das dinâmicas (volumes). 2. Fotograma da peça *Water Walk* (1958), registrada das sessões de um excêntrico *talk show* italiano: “Cage cumpre, durante 3’10”, uma sequência de ações cronometradas (...) tira o apito de uma panela de pressão, rega um vaso numa banheira, ativa um liquificador, executa uns *clusters* num piano, serve-se um aperitivo (...). Essa breve emissão televisiva consumou ao vivo a transformação do intérprete em *performer*” (GIANERA, 2011, p. 38). 3. Partitura da emblemática peça *4’33”* (1952), na qual o pianista permanece enfrentado ao teclado do piano sem executar nenhum som durante esse percurso de tempo. Parece-me importante fazer notar que, apesar de se tratar de uma estratégia de abertura para o *gestus* do intérprete, o espaço do som se transpõe aqui para as incidências ruidosas involuntárias da plateia (aos poucos, o público compreende que ele próprio é quem está executando a obra). Portanto, a peça pode ser pensada como uma forma de indeterminação para que seja “completada” pelo espaço da recepção/audiência. 4. Cage instalando um grand-piano para as *Sonatas e Interludios para piano preparado* (1946-48), incrustando parafusos, borrachas, couro, papel, madeiras: “o piano intervindo produz assim sons inarmônicos, microtonais, que retornam ao instrumento à sua condição mais primariamente percussiva” (GIANERA, 2011, p. 22).

Reconstruindo a crônica que de venho do confronto de posições, Gianera (2011) destaca que a adoção do azar como *vía regia* foi, precisamente, o ponto que desencadeou a ruptura histórica entre John Cage e Pierre Boulez - representante emérito do *indeterminismo* da corrente serialista europeia. Com efeito, por volta do ano 1950, Cage expressou-lhe a Boulez numa carta que “o azar é sinónimo de ‘eleição não-estética’, chamando a sua atenção sobre a necessidade de ‘lançar o som ao silêncio’” (GIANERA, 2011, p. 36). Em termos mais práticos, isso implicava o abandono da linha de uma busca expressiva para, simplesmente, dedicar-se a compor sons isolados que acertassem a sua própria expressividade num tempo vazio:

[65] GIANERA, Pablo. *Formas Frágeis* (Bs. As.: Ed. Debate, 2011, p. 27. Grifos nossos): “Cage impugnou durante muitos anos a improvisação no jazz precisamente porque entendia que, na sua aparente liberdade, o improvisador era um *lacaio da sua memória* e das urgências instintivas do estilo. (...) ‘Sabes o que? [lembra Cage que Morton Feldman disse para ele certa vez], os pássaros não são livres: brigam por uma migalha de pão’”.

Boulez sentiu-se obrigado a comparecer publicamente para explicar o seu uso do azar. Na conferência 'Alea', que pronunciou nos cursos de verão de Darmstadt de 1957, afirma que, no seu nível mais elementar, o azar pode se identificar com uma espécie de rubato generalizado e orgânico [*rubato* = robar o tempo]. Chama logo a atenção sobre o automatismo que dominaria a relação entre os diferentes circuitos de probabilidades. (...). 'A proliferação dessas estruturas automáticas [o sistêmico uso caegeano do *I-Ching* e outros dispositivos aleatórios] deverá ser vigiada com atenção se não se quer que uma anarquia de aparência ordenada corra completamente a composição e lhe roube assim as suas vantagens'. (GIANERA, 2011, p. 36. Grifos nossos)

O filósofo, musicólogo e compositor alemão Theodor L. W. Adorno, que naquele contexto de Darmstadt fazia às vezes de vedor oficial - e, em não poucas ocasiões, de mediador das fechadas contendas -, caracterizou de maneira sucinta as posições irreconciliáveis entre Boulez e Cage (dentre outros aderentes) ao indicar que as problematizações que atravessavam às buscas sonoras desses anos (década de 1950) se debatiam entre duas polaridades: "o fetichismo do procedimento e o azar desenfreado" (GIANERA, 2011, p. 37). Os vieses desses embates se enveredam e compreendem melhor, naturalmente, no contexto das chaves técnicas que se localizam no campo da composição musical; porém, eles têm a virtude histórica de haver discriminado - num leque de precisões conceituais que atingiu singular intensidade - os tensionamentos implicados nos processos de abertura das obras, as quais foram traduzidas e reexperimentadas no campo da dança quase uma década mais tarde.

A indeterminação e o azar pertencem a duas ordens distintas. O indeterminado encontra em algum momento uma determinação, irrepetível, mas certa: o seu desenho impõe interpretações radicalmente distintas. E, mesmo que se congele numa escritura fixa, o azar metódico, por sua vez, levará sempre consigo o pecado original da sua origem aleatória. Dito de outra maneira, a indeterminação pertence à ordem da interpretação, e o *azaroso*, ao da composição. (GIANERA, 2011, p. 31).

Compreende-se melhor agora, à luz das distinções que Gianera (2011) propõe em *Formas Frágeis*, até que ponto o ensaio *Opera Aperta* (Eco, 1985) referenciava-se, originalmente, nas experiências que os compositores europeus estavam levando à frente nesses anos. O que aqui está sendo chamado de "indeterminação" é, genericamente, o conjunto de procedimentos (idealização de dispositivos) que oportunizam um apanhado de escolhas, sempre a cargo do intérprete, para que a obra se "abra". Ao respeito, parece-me oportuno observar que a própria expressão "obra aberta" (sugerida pelo editor Valentino Bompiani a Umberto Eco na véspera da publicação do livro) deveria ser redirecionada para uma composição de ideias que considere que tais obras, mesmo quando são processuais, permanecem circunscritas por um *linde*, pois se mantém unificadas sob a forma de

uma integridade (uma partitura definitiva que contém zonas de indeterminação). Subsequentemente, o que se abre nestes casos não é a obra-como-tal, mas as estruturas internas que oportunizam a emergência de trajetórias-livres: estruturas de/para a abertura.

Dentre as variadas questões que se apresentam no texto de Gianera (2011), duas linhas de discussão serão coletadas para os fins desta escrita. A primeira surge da revisitação desses embates históricos em virtude da distância temporal que nos separa; a noção de “azar” - que parece se contrapor à de “indeterminação” - consistiria basicamente numa tentativa por *desubjetivar* às marcas mnémicas do intérprete/compositor para substituí-las pela escritura *autómata* do azar objetivo. Não obstante, o paradoxo tende a se reinstalar e as competências semânticas se liquidificam quando se comprova que esse sujeito compositor (John Cage idealizando dispositivos oraculares [66]) continua implicado à hora de mexer com tais procedimentos. O acionamento das manobras com o azar, jogadas na experimentação sonora, retornam como uma forma de subjetivação que precede, fatalmente, à sua tentativa de supressão. Neste sentido, quando Pierre Boulez chamou a atenção da audiência na sua conferência *Alea* (1957) sobre “o automatismo que dominaria a relação entre os diferentes circuitos de probabilidades” (BOULEZ, 1957, apud. GIANERA, 2011, p. 36), estendeu uma lúcida linha de interpretação, transversal ao uso dos variados procedimentos aleatórios, ao deixar ver até que ponto a avaliação das diferentes formas de *probabilística* é um assunto central dentro desses processos composicionais. O dado converte-se, deste modo, num denominador comum às variadas formas de abertura, substancial para repensar a dinâmica do *improvisacional* em dança: qual seria o umbral de probabilidades que um determinado *score* (dispositivo operacional) sugere a partir das variáveis que coloca em jogo?

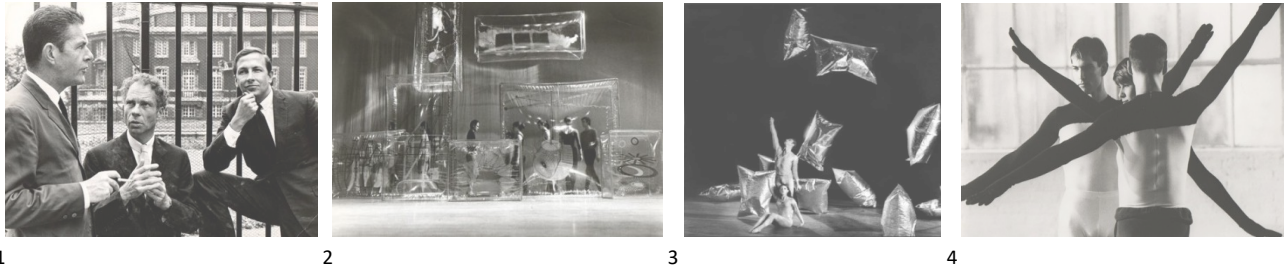
A segunda observação, aludida anteriormente, gira ao redor da noção de “improvisação”, quando a mesma orbita na galáxia dos termos “aleatoriedade”, “indeterminação” ou “azar”. No deixa de ser sintomático (e paradoxal) que tal noção pareça encontrar uma melhor adequação

[66] GIANERA, Pablo. *Formas Frágeis* (Bs. As.: Debate, 2011, p. 33. Grifos nossos): “Por aquela mesma época [*Music of Changes*, de 1951] Cage tinha começado a aprofundar o uso do azar na composição com o uso do *I-Ching*, o livro das mutações [da tradição chinesa milenar]. (...) Cage dispôs os materiais e deixou que o azar os ordenasse. Confeccionou tabelas com 64 gavetas distribuídas em 8 fileiras de 8 gavetas cada uma correspondente aos 64 hexagramas do *I-Ching*. (...) O método não era senão mais um episódio das ações experimentais, ações cujo resultado se desconhece. A responsabilidade do compositor na obra consistia em formular perguntas antes que em tomar decisões. Para Cage não havia outra música que a música de ocasião [em inglês *chance* significa tanto ‘azar’ quanto ‘ocasião’]”.

semântica quando aparece conotada às procuras desenvolvidas pelos músicos de *Jazz*: Lennie Tristano; John Coltrane; Anthony Braxton. Nos ensaios que Gianera (2011) dedica a cada um destes músicos todo indica que, a diferença das discussões sobre indeterminação/azar que permearam à esfera do clássico-contemporâneo em música, a “fragilidade” das formas improvisatórias se compreende melhor quando é observada na esfera *jazzística*. No sucessivo proponho-me revisar essa ordem de conotações para deixar ver que, de acordo com as chaves epistemológicas que foram construídas ao longo deste capítulo, justamente aí, quando se apresentam condições de *não-predeterminação* numa determinada narrativa, uma improvisação tem lugar. Portanto, que dentro da dinâmica que rege os processos de abertura nas obras, e para além delas mesmas, tanto a figura da indeterminação (associada às estruturas destinadas ao intérprete) quanto o uso de um azar sistêmico (operado por um sujeito-compositor) comportam, uma e outra, formas ou expressões improvisatórias.

2.2.3. Das *one thing dances* à geração da *Judson Dance Theater*

Para pensarmos a saga de experimentações que transladaram as problematizações levantadas inicialmente no âmbito da música para o campo da dança - e, com ela, a articulação histórica que mediou à passagem da *Modern Dance* para a chamada *Post Modern Dance* norte-americana, ocorrida no enclave cultural imediatamente posterior ao movimento do Expressionismo Abstrato (J. Pollock; W. de Kooning; M. Rotko; F. Kline; L. Krasner) - é de relevante importância rastrear a linha de continuidade que a noção de *aleatoriedade*, associada às operações com o azar, teve sobre as gerações de coreógrafos-dançarinos que herdaram as marcas do imaginário caegeano. Com efeito, trata-se de advertir o como as preocupações do compositor, direcionadas a subtrair do intérprete/improvisador toda carga de subjetividade *egoica* (toda forma de intencionalidade volitiva, mnémica ou expressiva), inspirou às gerações de artistas que sucederam-o, e encontraram um elo de empatia nas procuras *desestetizantes* que buliam nos novos dançarinos-performers (uma geração motivada pelas formas de accionismo da *Action Painting*, do *Body Art* e dos *Happenings*). Assim, da emblemática parceria que se estabeleceu entre Merce Cunningham e John Cage surgiram tratamentos do aleatório aplicados, por exemplo, ao descentramento do espaço nos *all over* idealizados pelo coreografo [67].



1. Retrato de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. 2. *Walkroud Time*, coreografia de Cunningham com instalação cenográfica de Jasper Johns (1968). 3. *Rain Forest*, desenvolvida a partir de objetos infláveis de cor prateado, desenhados por Andy Warhol (1968). 4. Fotografia de *Septet* (1964), ilustrativa do caráter abstrato-formalista da concepção do coreógrafo. Parece-me válido trazer as palavras que o dançarino e investigador francês Hubert Godard (Universidade Paris VIII-Dto. de Dança) utiliza para enquadrar a poética criada por Cunningham, no ensaio *Gesto e percepção* (RJ: UniverCidade, v. 3, 1999, p. 26 e 27, Grifo nosso): “As danças de Cunningham impõem distância e interdita a transferência. Elas obrigam ao espectador a ver o signo e à figura pelo que são. O pudor do coreógrafo passa pelo dançarino: este conhece ou a forma à qual deve chegar ou *as regras do dispositivo que fará com que essa forma emerja* (e que pode integrar jogos aleatórios). O dançarino sabe que deve desenhar a forma sem ruído, para não imprimir alteração nessa construção. Ele não está lá para se ser visto, mas para permitir o surgimento do signo procurado ou provocado pelo acaso”.

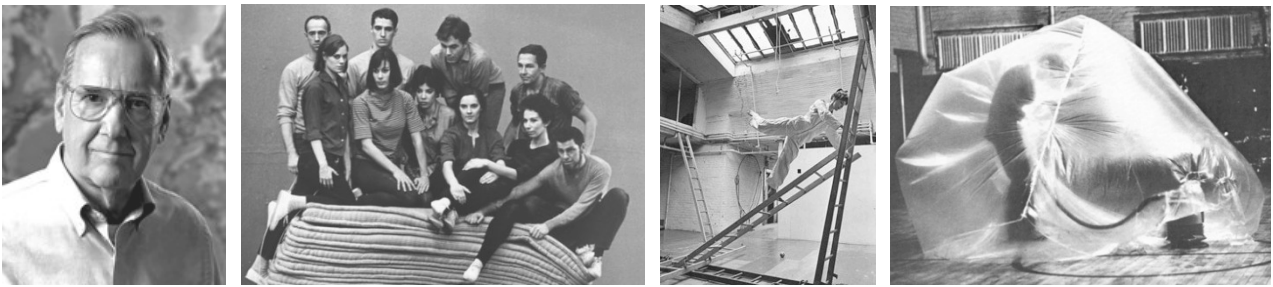
O engajamento imediatamente posterior produziu-se nos cursos ministrados por Robert Ellis Dunn no estúdio de Cunningham, quem levou mais além os métodos/procedimentos aleatórios ao instrumentalizar as *one thing dances*: estruturas de partição que propunham percorrer, em seqüências espaço-temporais altamente fragmentarias, “só uma coisa por vez”, para inibir qualquer propensão voluntarista:

[67] Dentre os registros audiovisuais disponível na rede informática, *Septet* mostra os traços da concepção coreográfica idealizada por Cunningham por volta do ano 1964. No exemplo se aprecia uma retomada da ideia de dançar grupalmente de mãos dadas - inspirada, provavelmente, no quadro *A Dança*, de Henri Matisse - onde o próprio Cunningham se movimenta junto a três dançarinas, descrevendo um apanhado de soluções físicas, indissociáveis da sua propensão a uma poética do movimento *formalizante* (http://www.ubu.com/dance/cunningham_septet.html). *Points in Space* (edição de 1986) é, distintamente, um registro que exhibe, na sua primeira metade, a rodagem de um documentário da BBC de Londres, no qual se aprecia a dinâmica do *ateliê* de Cunningham com os membros da sua companhia. Nele, observa-se o trabalho colaborativo junto a John Cage e o cineasta Elliot Caplan, intermediado por comentários dos artistas, desenho de cartazes, uso de tecnologias multi-mídias da época e o vínculo com os dançarinos da companhia. Na segunda metade do vídeo se exhibe integralmente a coreografia (http://www.ubu.com/dance/cunningham_points.html). Por sua vez, em *Beach Birds for Câmera* (1991) pode se reconhecer o traço marcadamente neutro, impessoal, por vezes semelhante ao *gestus* que subjaz à estética neo-clássica da dança, como um tipo de narrativa corporal que se esforça por configurar um “corpo equivalente”, sem acentos nem segmentos hierarquizados. Interessa-me sublinhar a relevância que ali têm os indicadores espaço-temporais, organizadores da forma (pontos, linhas de projeção, marcas), à hora de referenciar aquele vasto repertório de poses e composições corporais distribuídas aleatoriamente (http://www.ubu.com/dance/cunningham_beach.html).

Além da alternativa proposta pelo recurso ao aleatório de Cunningham, o movimento associado ao Judson Dance Theater levou ao extremo o questionamento da ordenação sistêmica como meio de construção da obra. Historicamente todo começa com o famoso curso de Robert. E. Dunn, convidado, por indicação de John Cage, a orientar um atelié no estúdio de Cunningham. (...) O curso de Dunn foi o primeiro conjunto de propostas que surgiu a partir da experiência com restrições ou regras de jogo, determinadas por estruturas de partição. (...) As *one thing dances* eram simples e factuais e, sobretudo, como será frequentemente o caso da arte da *performance*, versavam apenas uma única proposição isolada. (LOUPPE, 2012, p. 245 e 246)

Reintroduzindo no curso do presente capítulo as observações que a crítica francesa Laurence Louppe elabora no segmento dedicado à composição (*Poética da Dança Contemporânea*, p. 221-254, 2012), parece-me oportuno listar o apanhado de procuras estéticas que motivou - num jogo de sucessivas reapropriações conceituais - aos coletivos artísticos da dança/performance de meados dos anos 1960-70, quando a questão do composicional experimentou um estratégico *suspense*. Esse novo leque de preocupações, tal como é referido pela autora, centrou-se na advertência de que qualquer sistema composicional que se proponha “direcionar” os trajetos coreográficos estabelece, inevitavelmente, uma relação hierárquica entre os elementos que compõem-o. Com efeito, esse direcionamento intencionado, *subjetivado* por parte do dançarino-improvisador, inaugura um jogo de ligações que articulam causalmente umas partículas com outras, subtraindo às espontâneas emergências do fluxo cinético a sua legítima autonomia factual: sua *fisicalidade* concreta. Daí, a necessidade de “lançar o som ao silêncio”, para expressá-lo em termos caegeanos. Entende-se melhor agora, dentro da citação anterior, a referência que Louppe (2012, p. 245) faz ao “questionamento sobre a ordenação sistêmica como meio de construção da obra”; um traço conceitual que o coletivo da *Judson Dance Theater* aguçaria nos anos seguintes.

Corresponde indicar que a figura de Robert Dunn, sendo também ele um músico que mediou na transposição dos procedimentos relacionados ao uso do azar/indeterminação nos coletivos de dança, é um dos enclaves históricos da referida saga. Afeto à utilização de partituras (*scores*) aplicadas à composição dos movimentos - extraídas de esquemas *extra-dancísticos* tais como o *cut-up* ou a *collage* das artes visuais ou literárias -, Dunn apelou à restrição da experiência improvisatória por meio de originais estruturas de partição (regras de jogo) que “podiam tanto ser as fases da lua como a cozedura de um ovo”, de acordo com a descrição oferecida pela artista Mami Malaffay (LOUPPE, 2012, p. 245).



1

2

3

4

1. Retrato de Robert Ellis Dunn. 2. Membros da *Judson Dance Theatre*. 3. Exemplo de uma *one thing dance*, organizada a partir de ações físicas isoladas que resultam da manipulação dos planos inclinados/móveis de várias escadas. 4. Steve Paxton em performance.

O seguinte elo da saga veio da apropriação que a nova camada de coreógrafos fez das *one thing dances* promulgadas por Dunn, para localizá-las, desta vez, no contexto das experimentações multi-disciplinares desenvolvidas nesses primeiros anos de 1960 no âmbito da *Performance Art*. A ideia de proceder por meio de uma montagem que engajava gestos ou ações isoladas, simples e factuais, encontraram eco nas *constructions* que Simone Forti concebeu para formalizar o caráter processual das novas composições coreográficas [68]: “em parte devido ao seu elemento concreto, material, pelo qual um objecto desempenha um papel determinante na produção de uma trajetória, um modo de movimento, um estado de corpo” (LOUPPE, 2012, p. 246):

Elas [as *one thing dances*] respondiam abstratamente às ‘construções de Simone Forti do mesmo período, mais emparentadas com a *performance* (...). Em peças como *Rollers* ou *See-Saw*, toda a iniciativa corporal decorria de um conjunto de acessórios que condicionavam as ações - uma tábua em desequilíbrio, caixas sobre rodas que transportavam erráticamente os intervenientes pendurados por cordas em percursos sujeitos a colisões ou obstáculos frequentes - e removia os constrangimentos numéricos ou abstratos de Dunn, *que retiravam aos bailarinos a possibilidade de tomarem decisões*. (...) O Judson Dance Theater acompanhava estes desvios do ato composicional mediante a aplicação das *tasks* inspiradas na prática de Anna Halprin. (...) O poder inibidor da tarefa bloqueava o caminho, tal como o aleatório que rodeia tudo o que é familiar e as práticas que temos por certas. (LOUPPE, 2012, p. 246. Grifos nossos)



1.



2.

Registros fotográficos de duas *constructions* idealizadas por Simone Forti. 1. Balanço para dois dançarinos-performers. 2. Plano inclinado de madeira para exercitar manobras e movimentações características do alpinismo.

Uma observação, derivada da citação anterior, parece-me importante que seja indicada aqui. A utilização proposital de restrições e formas variadas de inibir às práticas habituadas por meio da aleatoriedade, ao ser reinstrumentalizada pelos dançarinos-performers da geração da Judson, “removeu” - no dizer de Louppe (2012) - os constrangimentos dunnianos, demasiado abstratos e melhor compreendidos na esfera das especulações musicais. Essa remoção recuperou para o campo das ações performativas a possibilidade dos dançarinos tomarem decisões e, com ela, reintroduziu no seio das estruturas abertas um tipo de *processualidade* afim ao espírito do *improvisacional* - no sentido de se ter, novamente, um sujeito implicado, habitando o direcionamento/manipulação das escolhas. O dado é relevante no contexto das noções que vêm sendo discutidas aqui, pois o mesmo retoma as fricções semânticas comentadas no final do item 2.2.2., referidas à contraposição entre aleatoriedade e improvisação. Pretendo deixar ver como, na ordem factual (*práxis* da dança) que permeou às experimentações artísticas que se utilizaram desses princípios compositivos, uma e outra (*alea* e *improviso*) acabaram se conectando organicamente na esfera de uma problemática comum [69]. Com efeito, no campo das estruturas abertas aplicadas aos processos composicionais um elo de prestações tende a colocá-las em atravessamento, em conexão recíproca. O caráter indeterminado/imprevisível de um e outro tipo de abordagem converge, mais tarde ou mais cedo, na questão geral que concerne à: formulação de um plano de escolhas, efetivada por um sujeito movente, na imanência de um tempo-real. Contudo, isso não implica que ambas as noções convertam-se, literalmente, em sinónimo.

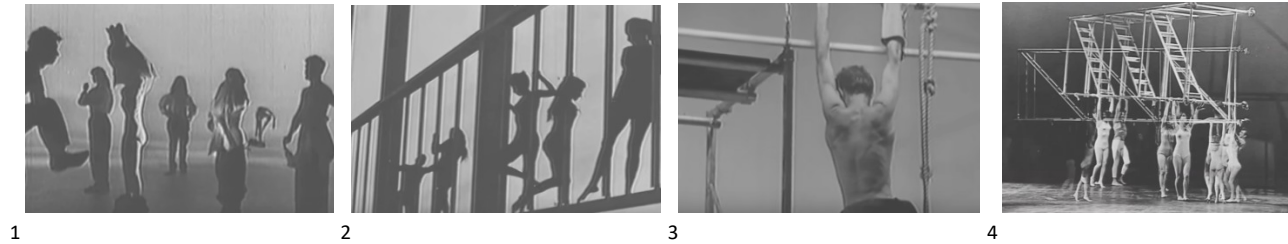
[68] Um exemplo de *construction* é a coreografia/instalação *Huddle*, criada por Simone Forti em 1961 para a *The 6th Berlin Biennale for Contemporary Art*. *Huddle* consiste num *score* que coloca em andamento uma configuração mutante e orgânica de corpos “amontoados” - um grupo de seis a sete dançarinos que trepam uns aos outros para formar uma montanha humana. A construção trabalha, basicamente, com o dar/tomar peso e com o escorregar/trepar, num transporte simples e físico dos corpos (http://www.ubu.com/dance/forti_huddle.html). *Crawl*, de 1970, é um caso paradigmático do *cotidianismo* levado às qualidades da dança; ali Forti se limita a engatinhar, se colocar em pé, estender os braços e curvar o torso, para cair logo ao chão e retomar a monotonia da sequência - tudo executado num tempo demorado, deliberadamente alheio a qualquer tipo de afetação formal (<https://www.youtube.com/watch?>). Já em *Chair*, de 1974 - executada no vídeo por David Gordon e Valda Seterffield -, Forti coreografa uma peça com marcas da estética minimalista: um *dueto* que alterna o uníssono com ocasionais deferimentos rítmicos. Porém, trata-se de qualidades de movimento orgânicas e fluidas, prontas para se adaptarem ao desenho industrial das duas cadeiras dobráveis (<https://www.youtube.com/watch?v=XIrDNFqWFw8>).

[69] GIANERA, Pablo. *Formas Frágiles* (Bs. As.: Debate, 2011, p. 32): “Cage escreveu peças indeterminadas e peças regidas pelo azar. A maioria das vezes, não obstante, escreveu obras aleatórias que eram, também, indeterminadas. (...) Dedicou-se, singularmente, à criação de causas espontâneas que procriassem efeitos espontâneos. A pergunta, para Cage, não é o como a expressão se abre caminho no azar senão o como o azar exonera à expressão”.

O outro enclave da referida saga pode ser sinalizado na pioneira pesquisa desenvolvida por Anna Halprin, decidida a quebrar os pressupostos da *Modern Dance* norte-americana sob as bases de um trabalho colaborativo que incluiu, dentre os artistas visitantes e membros do elenco que trabalharam com ela, a figuras tais como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, John Cage ou Robert Morris. Fiel a uma filosofia da arte baseada nos princípios da ecologia e o contato direto com a natureza (que acabou sendo rotulada de *Life-Art Process*), Halprin instrumentalizou na década dos anos 1950 os “San Francisco Dancers Workshop” para abrigar a chegada de artistas que pudessem explorar abertamente as capacidades do próprio corpo, segundo uma forma sistêmica de se movimentar usando a sua consciência cinética. Essa particular forma de “ecologismo artístico”, participativo e pluri-disciplinar, abonado por um irreverente clima de experimentalismo liberal foi, certamente, umas das chaves que impulsionaram o surgimento da *Post Modern Dance*. [70]

Tal como o expõe Louppe (2012, p. 246), nas *tasks* idealizadas por Halprin - reaproveitadas nos anos subseqüentes pelo coletivo da *Judson* para desviar o ato composicional - “o constrangimento de uma instrução proibia aparentemente qualquer iniciativa subjetiva direta, mas fazia também da organização coreográfica um percurso não premeditado”. Assim, a lógica arbitrária utilizada nas sequências/series de tarefas a serem cumpridas pelos dançarinos-improvisadores exibia um peculiar roteiro de ações, marcadamente físicas e formalmente isoladas: um mapeamento de coisas-a-serem-feitas fragmentário e esquizoide, onde uns e outros objetivos cênicos se desentendiam dos nexos causais que os interligavam. [71]

[70] No livro *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (capítulo 7: *Cultural symbols and aesthetic practices*; Madison: The University of Wisconsin Press., 1990) a dançarina e investigadora Cynthia Novack reconstrói minuciosamente as coordenadas sociológicas que buliram nos coletivos artísticos dessa geração (*Post Modern Dance*), nos lembrando o como a permissão para que os processos de descoberta se enveredem tal como são vistos na “natureza” representa um aspecto característico da mentalidade norte-americana (remissível aos postulados naturalistas de Henry David Thoreau e o grupo de escritores de Concord-Massachusetts): “A identificação particular da dança com a natureza na improvisação confirma uma parte da tradição da *Modern Dance* norte-americana e repudia outra parte dessa tradição. Todos os dançarinos modernos tem reclamado alguma base natural para a sua arte, particularmente em contraste com o balé, que caracterizaram como relativamente mais artificial, irreal e anti-natural” (p. 71). Conjuntamente, a autora sublinha a incidência que teve a incorporação do Budismo Zen, ingressado no continente americano na década de 1950 da mão do mestre e filósofo japonês Daisetz Teitaro Suzuki (Universidade de Columbia; NY: 1951-57). A concepção Zen, propensa ao curso natural dos eventos, transbordada uma década mais tarde num experimentalismo de cunho caegeano (*Silence*, 1961) que se irradiaria às outras artes, acentuou a ideia de *não-dominância* sobre o material de movimento improvisado: “O Zen era visto como um antídoto para o esforço e a luta competitiva característicos da sociedade capitalista” (p. 70).



Fotogramas extraídos do vídeo documentário *Artist in Exile*, onde se exibem momentos e locais que marcaram a obra/pesquisa de Anna Halprin. 1. A *Dancers' Workshop Company* em *Desfile e troca de roupas* (1964). Aqui a tarefa que direciona a peça consiste, sumariamente, na ação cotidiana e informal de tirar e recolocar as roupas do corpo. Fotos 2, 3 e 4. Os membros da companhia se ocupando em distintas *tasks*: habitar o gradil de uma ponte; se pendurar de um andaime; carregar a estrutura tubular do mesmo. (<https://www.youtube.com/watch?v=aDGeK0wyTUw>)

O inventário da saga completa-se com o arribo da *Minimal Art* à cena da dança (uma dança teatralizada e performática). Trata-se de uma expressão última e radical das derivas aleatórias, obcecada em extinguir, de vez, qualquer rasto de *clímax* narrativo: módulos sem inflexão de tempo; propagações fractais sem pontos altos; com escassas acentuações; isomórficos. Uma (anti)estética da exoneração programática do sujeito-intérprete, mas, de qualquer tendência a reinstalar, subrepticamente, padrões de centralidade e dominância hegemónica no andamento de uma composição. A nómina dos pioneiros da *Minimal Art* inclui, dentre outros, às dançarinas-coreógrafas: Lucinda Childs, quem em *Radial Courses* (1976) propunha “apenas uma forma espacial que será distribuída pelos quatro cantos, uma única dimensão do espaço” (LOUPPE, 2012, p. 247); Trisha Brown, quem em *Accumulation* (1971) “não repete, mas elabora um conjunto de movimentos que deve ser executado pela mesma ordem antes de ser retomado” (p. 247); Deborah Hay, quem em *5 coisas* (1962) deslocava-se monotonamente de joelhos induzindo um hermético ritual cênico; Yvonne Rainer, quem via na tendência dos escultores minimalistas uma “atividade quantitativamente mínima da dança” (GOLDBERG, 2005, p. 131), sublinhando a consistência *matérica* do corpo do dançarino para que seja usado “de modo que se pudesse mexer com ele como se fosse um objeto que se pega e leva” (p. 131):

[71] GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. (RJ: Martins Fontes, 2006, p. 130. Grifo nosso): “Quando chegaram a Nova York, em 1960, os membros da Dancer's Workshop Company [Cia. de Anna Halprin, San Francisco] assumiram a obsessão de Halprin pela noção que um individuo tem do simples movimento físico de seu corpo no espaço e traduziram-na em performances públicas, levadas a cabo em programas de *happenings* e eventos realizados na Reuben Gallery e na Judson Church”.

Nesse contexto, o que os procedimentos constroem, a repetição fragmenta: é o retorno incessante a uma unidade celular, frequentemente interrompida mediante a ruína da organização e da construção. Esse foi o propósito da música pós-cagiana e da arte minimalista em geral: não somente a 'crise' é afastada, mas tudo o que a ela poderia conduzir desaba em repetições iguais, neutralizada pela sua própria duplicação. (LOUPPE, 2012, p. 247)

Para continuar a pensarmos na participação que a improvisação em dança teve no contexto da "música pós-cagiana" - um novo paradigma sonoro que se deslizava imediatamente do anterior, referenciado agora na figura dos músicos Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley ou La Monte Young -, parece-me oportuno percorrer a lúcida reconstrução que Roselee Godberg elabora no livro *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente*, no segmento intitulado *Dança e minimalismo* (RJ: Martins Fontes, 2006, p. 131 a 134). Nele, aprecia-se a emergência de uma nova sensibilidade "performática" que incidiu sobre o desempenho da geração de dançarinos-coreógrafos da *Post Modern Dance* quando estes começaram a se interessar pela produção dos escultores minimalistas (R. Rauschemberg; R. Morris; R. Withman). Tratou-se de uma conjuntura histórica de singular ebulição, marcada pela dinâmica das intervenções cênicas mistas e pelos cruzamentos inter-linguísticos promovidos por ativistas procedentes das artes visuais, da música e da dança - o mesmo movimento artístico que, a finais da década de 1960 e começos da seguinte, alcançaria a mais alta expressão da chamada *Performance Art*.

Por volta de 1963 - comenta Goldberg (2006, p. 131) - muitos artistas envolvidos em eventos ao vivo vinham participando ativamente dos concertos do *Judson Dance Group* (assim chamado pela sua localização no espaço da Judson Church; NY). Robert Rauschemberg, membro destacado no movimento visual do Expressionismo Abstrato e no *Pop Art* norte-americanos, interveio na instalação da peça *Terreno*, de Yvonne Rainer (1963), a partir da qual passou a criar muitas das suas performances com os bailarinos daquele coletivo (o que tornava difícil determinar se essas modalidades de encenação continuavam a serem expressões da dança ou reeditavam os *happenings* da década anterior). *Terreno*, por sua vez, veiculou as obsessões de Rainer relacionadas a "como se deslocar no espaço entre a afetação teatral, com a sua carga de significação dramático-psicológica, e o imaginário do teatro não-dramático (isso é, o da dança física e alguns *happenings*)" (GOLDBERG, 2012, p. 131). Como consequência dessa ordem de questionamentos ela promulgou, à maneira de um manifesto das vanguardas artísticas, seus princípios (a)estéticos básicos de composição:

Não ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e à simulação não ao *glamour* e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não ao imaginário do lixo não ao envolvimento do *performer* ou do espectador não ao estilo não ao artificialismo intencional não à sedução do espectador pela astúcia do *performer* não à excentricidade não à comoção ou ao deixar-se comover. (GOLDBERG, 2005, p. 131)

Avançando na reconstrução oferecida pela autora, dentro das parcerias que se estabeleceram nesses anos de 1960 entre os dançarinos-coreógrafos da *Judson Dance Group* e os escultores-visualistas da corrente minimalista, merecem ser citados:

Simone Forti trabalhou muitos anos com Robert Withman, e tanto ela quanto Yvonne Rainer colaboraram com Robert Morris, como em *Gangorra* (1961). A evidência de que os dançarinos estavam levando a performance para além dos primeiros *happenings* e de suas origens no expressionismo abstrato na pintura é ilustrativo pelo fato de um escultor como Morris ter criado performances como expressão de seu interesse pelo ‘corpo em movimento’. (...) ‘E foi assim em *Mudança de Remador* (março de 1965, com Childs e Rainer), que ele [R. Morris] enfatizou a ‘coexistência dos elementos estáticos e móveis dos objetos’. (...) De novo, em *Lugar* (maio de 1965, com Carolee Scheneemann), o espaço era reduzido ao contexto, imobilizando-o em sua máxima frontalidade. Vestido de branco e usando uma máscara de borracha criada por Jasper Johns de modo que reproduzisse exatamente os traços do seu rosto, Morris manipulava o volume do espaço ao colocar painéis [brancos] em posições diferentes. (...) ele continuava a arrumá-los, deixando implícita a relação entre os volumes da figura estática e aqueles criados pelas pranchas móveis. (GOLDBERG, 2005, p. 132 e 133. Grifos nossos)

Tal como pode se inferir da contextualização recriada nas citações anteriores, as formas de intervenção *minimal* do coletivo de artistas, co-acionando performativamente em diversos locais do *under nova-iorquino* (*Judson Church*, *Galery Reubens* e espaços públicos alternativos), não diferem substancialmente das promulgadas durante as oficinas de Robert Dunn quanto dos mapeamentos/*tasks* do imaginário halpriniano. Com efeito, umas e outras modalidades versaram sobre a problemática associada à exoneração sistêmica do direcionamento (condução intencionada), aplicado aos diversos planos de composição - se incluindo, dentre eles, as relações estético-vinculares que se estabeleciam com o espaço da recepção. Porém, o viés minimalista acentuou o valor operacional do “modular” como estratégia compositiva para a réplica/repetição programada, mas também como novo enclave para provocar micro-deslocamentos perceptuais derivados desses módulos: um “ambiente perceptual” isomórfico focado na questão do *micro-diferimento*. Nesse regime estético: qual seria o cabimento específico para uma improvisação acontecer? Como indicar, dentro da via programática da pura repetição, a “oportunidade” para que o jogo das livres-escolhas ocorra? Tal como se observa no segmento intitulado *Escultura viva*, onde Goldberg (2005, p. 157 a 160) comenta o caso dos visualistas-performers que ironizavam com o fato

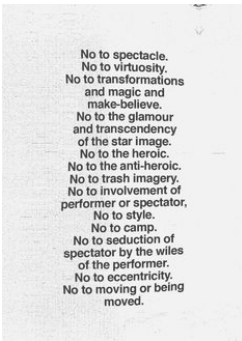
de concentrarem, neles próprios, à obra de arte toda vez que se “instalavam” como esculturas num espaço recortado da galeria de arte [72]. Comprova-se neste exemplo, ao igual que nos exemplos anteriores, que o constrangimento provocado pelo uso de uma *modularidade* físico-espacial (moldagem escultural) não requereu da idealização de um percurso “coreográfico” - resolvido de antemão pela fixação de uma *escritura* - para que tais movimentos ou gestos fossem repassados. Sendo assim, a *liminaridade* que os dispositivos modulares oportunizaram para os dançarinos-coreógrafos achegados à estética minimalista pode ser pensada, distintamente, como se tratando de micro-espços que continuaram a propiciar a ocorrência de escolhas num fluxo improvisado: uma série *fractalizada* de “gavetas” para o exercício de sutis tomadas de decisão (tomadas de “posição”).

Deste modo, a noção de improvisação em dança, quando provocada pelas premissas estéticas que lidam com um espaço mínimo - o *minimal*, o micro -, emerge das modulações produzidas numa zona de inscrição do corpo que continua aberta, a qual requer, por parte do dançarino-improvisador, as qualidades de uma “escuta” associada ao *habitat* (prontidão de um corpo energizado). Essas qualidades do *improvisacional*, atreladas ao viés performativo que caracterizou às variadas modalidades de *accionismo* que a *Post Modern Dance* experimentou nos 60', consistiram, por vezes, num apanhado de contingências cinéticas (*tasks* mais ou menos informais ou cotidianas); por vezes, uma forma de *fisicalidade* neutra e *gravítica* (“Manifesto do Não” de Yvonne Rainer); por vezes, uma expressão hierática, paroxística e mecanizada (Gilbert e George em *Sob os arcos*, 1969).

Ao tocar neste ponto, partilho com o leitor uma ordem de inquietações referida à releitura do período de gestação da *Performance Art*, quando observada sob as formas de participação que a geração de dançarinos-coreógrafos da *Judson Dance Theatre* e, imediatamente depois, do coletivo *Grand Union*, desenvolveram na conjuntura dos anos 1961-76: que marcas de alteridade

[72] GOLDBERG, Roselee: *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente*. Capítulo: *Escultura viva* (RJ: Martins Fontes, 2006, p. 157): “Em 1969, Gilbert e George estudavam na St Martins’s School of Arts, em Londres. Junto a outros jovens artistas (...) viriam a se tornar o centro da arte conceitual inglesa. Gilbert e George personificavam a ideia de arte; eles próprios tornavam-se arte ao declarar-se ‘escultura viva’. *Sob os arcos*, apresentada em 1969, consistia nos dois artistas - com os rostos pintados de dourado, vestindo ternos comuns, um deles segurando uma bengala, o outro uma luva - movendo-se por cerca de seis minutos, de uma maneira mecânica, à maneira das marionetes, sobre uma mesinha e ao som da música do mesmo nome”.

diferenciaram às incidências (formas de “acionar”) desses coletivos de improvisadores-performers se comparadas com as estratégias promovidas pelo coletivo de artistas plásticos/visualistas? Em que medida a improvisação, quando acionada a partir das especificidades procedimentais da dança, possuiu um viés diferencial - um acréscimo específico - dentro das modalidades performativas em geral? Finalmente, até que ponto a improvisação, como expressão de uma presença imanente, sustentada na pulsão irredutível de um corpo, não seria um atributo (ligado à definição mesma) do que chamou-se historicamente de *Performance Art*?



1.



2.



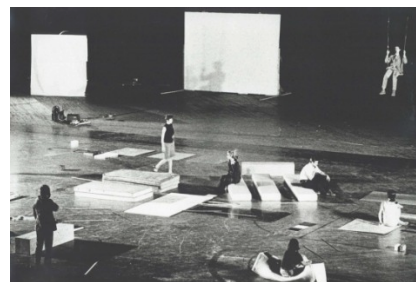
3.



4.



5.



6.

1. Publicação do “Manifesto do Não”. 2. Yvonne Rainer na peça *Trio A* (1973). 3. Carolee Scheneemann em *Eye body (thirty-six transformative actions)*, de 1963. 4. Trisha Brown em solo. Observe-se a qualidade orgânica, fluida, da sua *Release Technique*. 5. Publicação numa revista da época dos eventos programados pelo coletivo “The Grand Union”. *Grand Union* foi um grupo de dança-improvisação radicado em Nova Iorque que existiu entre os anos 1970-76, como desdobramento imediatamente posterior às investigações do *Judson Dance Theater*. A concepção de Y. Rainer como coreógrafa do projeto (razão pela qual o coletivo foi chamado, inicialmente, de *Yvonne Rainer & Dancers*) desenvolveu processos de composição compartilhada quando os dançarinos, a convite dela, começaram a trazer seus próprios materiais para as improvisações. Integraram essa parceria artística: Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton e Yvonne Rainer. 6. *Carriage Discreteness, 9 Evenings*. Instalação-dança dirigida por Y. Rainer (1966).

Ao chegarmos neste ponto do trajeto percorrido ao longo da segunda metade do capítulo (item 2.2.) proponho-me revisitar a pergunta que, tacitamente, intitula-o: “O que seria contemporâneo em improvisação-dança?”. Tal como se antecipa na introdução desta escrita, não se trata aqui do empenho por fixar algum tipo de rótulo/taxonomia que engavete as conotações do temo contemporâneo, para aplicá-lo logo a um determinado período histórico neste campo de estudo. As modalidades da dança afetas ao uso da improvisação experimentaram, certamente, uma evolução consideravelmente autónoma ao longo do século vinte e hoje permitem reconhecer, por exemplo, os traços do viés “moderno”, para diferenciá-los do experimentalismo que teve lugar na conjuntura da *Post Modern Dance* norte-americana ou da *New Dance* europeia. Assim, a noção de “contemporâneo” que me proponho reconstruir deve ser compreendida, inicialmente, a partir das discussões estéticas livradas no campo das obras multi-disciplinares e das ações performativas desenvolvidas pelos coletivos artísticos que foram citados anteriormente: *Judson Dance Theatre*; *Dancer's Workshop Company* (Anna Halprin); *Grand Union* (Cia. Yvonne Rainer) - dentre outros, intervenientes nos emblemáticos 60's e primeiros 70's. As investigações do referido período, centradas ao redor do ideal de natureza (uma *eco-estética* impessoal) e da *objetualidade* matérica que corporifica à experiência cinética (“o que move ao movimento?”), podem ser pensadas como o caldeirão imaginal que estabeleceu a passagem e definitiva ruptura com a tradição moderna da dança norte-americana. Considerando esse enclave histórico como o radical “ponto de virada”, as referências a um estagio contemporâneo da improvisação-dança entendem-se aqui, num sentido abrangente, como o período que iniciou-se a partir dessa vanguarda: um tempo “pós-post modern”, aberto a novas/outras linhas de investigação do movimento, o qual exige, em contrapartida, um posicionamento estético-imaginal referenciado nessa herança. Isso deve-se, segundo me inclino a pensar, ao fato de que as marcas desse legado continuam tendo uma considerável influência - um raio de impacto - sobre as pesquisas de movimento mais recentes. Em muitas abordagens relacionadas ao campo da improvisação comprova-se, por exemplo, que um dos desafios que atravessa-as consiste, basicamente, em tentar reelaborar ou dar aprofundamento ao arcabouço de tópicos levantados nas décadas de 1960-70. [73]

2.2.4. Uma moldura com o centro vazio

Com o objetivo de dimensionar o alcance dos temas tratados até aqui proponho-me, no segmento que dá encerramento ao capítulo, revisitar as noções de “semi-aleatoriedade” (Morin, 2005), de “dispositivo” (Agamben, 2009) e de “estruturas de abertura” nas obras (Eco, 1985), focando-me nas manifestações concretas que permitem cartografá-las e torná-las visíveis nos diversos espaços da *práxis* improvisatória em dança. Trata-se de uma empreitada metodológica interessada, desta vez, em transladar/traduzir tal ordem de complexidades (pensamento complexo; *unitas multiplex*) dentro das marcas fenoménicas que podem ser reconhecidas na: variedade de técnicas ou procedimentos improvisatórios citados; em fragmentos de registros audiovisuais selecionados para o seu estudo; em gestos ou traços cinéticos que se acomodam aos tópicos que

[73] *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (Madison: The University of Wisconsin Press., 1990) é, desde há quase três décadas, um texto de consulta “clássico” para mergulhar no citado enclave cultural. Cynthia J. Novack indaga nele o entrosamento que o coletivo de dançarinos que fizeram nascer o *Contact Improvisation* entre os anos 1972-83 tiveram com os movimentos artísticos da época, assim como os caracteres idiossincráticos que ligaram-o tanto ao imaginário nacional estado-unidense como à herança moderna da arte. Dentre as marcas que continuam a exibir um significativo raio de influência sobre as pesquisas de improvisação-dança atuais, pretendo frisar duas noções que, parece-me, são fortemente vertebradoras: a propensão à *fisicalidade* (qualidade matérico-objetiva da motricidade, sempre em diálogo com o campo gravitacional) e o caráter *auto-referencial* das narrativas/poéticas do movimento. Para isso, as observações de Novack, ainda quando estão circunscritas ao caso do *Contact Improvisation*, serão de utilidade aqui para pensarmos a dinâmica do *improvisacional* em geral. Vejamos a primeira delas: “A concepção de improvisação física em contato tem suas raízes em várias fontes, uma das quais foi a ênfase dos dançarinos experimentais dos anos 1950 e 60 em considerar o corpo em movimento como um tema da dança. Os trabalhos na tradição da *Modern Dance* tinham representado a manifestação física como exterior à mente ou como uma realidade psíquica interna, enquanto que, grande parte da dança que se seguiu [*Post Modern*], representava o físico como sinónimo da pessoa - ou pelo menos a um dançarino onde o que você vê é o que é, por assim dizer. (...) Durante o desenvolvimento inicial do *Contact Improvisation*, os participantes e professores raramente discutiam explicitamente a necessidade de definir uma forma e manter o controle sobre a improvisação. As características mais relevantes parecem ter sido, primeiro, a necessidade física e, segundo, o impulso do movimento individual em resposta a essa necessidade. De fato, a estética da improvisação de contato foi concebida em grande parte como uma apreciação do movimento baseado na 'sobrevivência' e no resultado 'natural' e 'honesto' de brincar com peso, momento e gravidade”. (NOVACK, 1990, p. 69. Grifo nosso). No que refere-se à *auto-referencialidade*, Novack enfatiza a exoneração dos conteúdos simbólico-expressivos, mas acrescenta o significativo recupero do *eu físico* como um produtor de “mensagens” emocionais que, em virtude da sua radical concretude, não precisam ser esclarecidos: “Para Merce Cunningham, por exemplo, o físico não simbolizava nada do ponto de vista do intérprete; o que o público escolheu para perceber ou interpretar foi deixado à descrição e predileção de cada espectador. Para Erick Hawkins, Alwin Nikolais e, até certo ponto, Anna Halprin, a sensual apreensão do eu físico pelo dançarino marcou a completa realização do movimento; mensagens emocionais específicas não precisam ser transmitidas conscientemente”. (NOVACK, 1990, p. 70)

estão sendo discutidos. Por tal razão encaminharei o curso da escrita para o capítulo intitulado *Improvisar: um movimento de desterritorialização* (In: *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation*; Bs. As.: IUNA, n°1, 2012, p. 62-70), onde a pesquisadora e dançarina-improvisadora Marina Tampini reconstrói, através de uma ideia-imagem sintética, a relação dialógica que se estabelece entre a vacuidade de uma narrativa de movimento e as estruturas subjacentes que operam como marco referencial:

Um primeiro modo de traçar as coordenadas desta atividade [*Contact Improvisation*] para nos aproximarmos do que ocorre quando improvisamos, seria pensá-las como uma ‘moldura com o centro vazio’. (...) A imagem de uma moldura com o centro vazio, ou de um buraco, é recorrente nos intentos de definição da improvisação que podem ser lidos na CQ [Revista *Contact Quarterly*]. ‘É como tentar falar sobre um buraco’, dizia Smith na edição de 1987. Mas, improvisar não equivale a se perder nesse buraco sem referentes nem fazer o primeiro que se nos ocorra, apesar de que isso pode ocorrer em improvisação. (TAMPINI, 2012, p. 63. Grifos nossos)

Trazendo à tona as expressões de Nancy Stark Smith - membro da equipe fundadora do *Contact Improvisation* e histórica coordenadora da revista *Contact Quarterly; dance & improvisation journal: a veicle for moving ideas* -, Tampini (2012) recupera no seu livro a metáfora de uma “moldura com o centro vazio” como definição sumária do que está em jogo, toda vez que se improvisa em dança. Trata-se de uma noção elaborada por Smith no artigo *Core, prop, Steve and the empty middle* (STARK SMITH, 2007, p. 62) que acompanha as suas reflexões sobre os processos de investigação, promovidos por Steve Paxton durante os laboratórios de deram início à forma *Contact Improvisation* - preocupados, originalmente, por desvendar novas maneiras de agenciar os mecanismos/respostas reflexas que produziam os corpos expostos ao princípio da queda num campo gravítico [74]. Para aquém da conjuntura histórica em que se inscreve o exemplo, a noção “moldura + centro vazio” pode ser repensada, numa ordem mais abrangente da experiência improvisatória, como o estabelecimento de um contorno - ou região *limiar* - que inicializa e dá baseamento à exploração/imersão do movimento. Porém, o dispositivo “moldura” (a estrutura de

[74] O material audiovisual n°1 - segunda parte (00'.56"/03'08") oferece, no segmento dedicado ao *Contact Improvisation*, imagens documentais que permitem apreciar os corpos expostos à queda nos primeiros laboratórios dirigidos por Paxton (Overlin College: *Magnesium*; sequências do vídeo intitulado *Chute*). Interrogando os embates deste tema, a dançarina e pesquisadora norte-americana Ann Cooper Albright tem elaborado um valioso artigo intitulado *Caindo na memória* (Porto Alegre: Ed. ABRACE; VI Congresso, 2012) onde a autora revisita os alcances estéticos e políticos conotados à noção de queda, suspenso, aterro (*down flow*) e memória.

mediação que veicula as movimentações) nada diz a respeito do que ali dentro deve suceder. Por amplo que pareça, no exemplo comentado por Smith (2007) a moldura geral que contornou as experimentações desses primeiros laboratórios de Paxton poderia se circunscrever à pergunta: “que passa se...”?:

Steve [Paxton] não definia a prática em palavras senão que propunha treinamentos, apontava algo que vive no espaço entre essas sensações e imagens e nos impulsionava a bailar, improvisar, a responder à pergunta ‘Que passa se...’. (STARK SMITH, 2007, p. 62. Grifo nosso)

O que aqui aparece referenciado com o termo “moldura” no difere, nos traços gerais da sua concepção, das zonas (ou janelas) que as obras abertas disponibilizam para o acionamento de livres-escolhas. Com efeito, a presença de um *linde* - seja este sinalizado através de uma inscrição gráfica (*graphie*), uma pauta nominal/verbal (*consigna*) ou por meio de alguma marcação tácita (se saber contornado) - libera, no seu espaço interior, um “buraco”, uma região incógnita a ser preenchida pelas associações (*insights*) que o intérprete-improvisador estabeleça a partir da sua imersão experiencial. Nesta ordem de apreciações, a configuração do dispositivo “moldura + centro vazio” proporciona, no rastreamento de chaves epistemológicas que o presente capítulo se propõe desvendar, um dado crucial: a experiência improvisatória equivale à imersão que o sujeito faz na concavidade, na ubiquidade de um espaço virtual sobre o qual, literalmente, nada pode ser antecipado. Em outras palavras, para o *improvisacional* ocorrer (condição *sine qua non*), o conteúdo das trajetórias que o sujeito desenvolve deve permanecer indeterminado - ou bem, *não-predeterminado*.

No entanto, a imersão num espaço de indeterminação não se inicializa se alguma zona da experiência ainda desconhece que “caiu no buraco”. Precisa-se, para que tal registro presencial ocorra, que um dispositivo veicule essa passagem. Daí a relação dialógica, sempre ambígua e tensionante, implicada em toda estrutura de abertura. E, daí que a construção de um “chão improvisacional” solicite, inevitavelmente, a idealização de procedimentos que negociem os umbrais (as atribuições) entre a *liminaridade* do contorno e a vacuidade do centro [75]. Se fizermos uma transposição analógica e pensássemos qual seria a configuração de um trajeto coreográfico

[75] TAMPINI, Marina. *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation* (Bs. As.: IUNA, n°1, p. 63, 2012. Grifo nosso): “A função da moldura, que no caso do CI se estabelece pelas sensações e imagens que produzem os corpos em contato sujeitos às forças físicas, é a de criar um território de indagações comuns, *que estabelece com clareza o que situa-se por fora e o por dentro*”.

(considerado aqui na sua acepção tradicional, fixada de vez por meio da escrita), teríamos que o dispositivo em questão consiste numa “moldura com o centro pleno” - ou, pelo menos, cheio de traços. Com efeito, o fato de que a imersão do dançarino-intérprete consista, neste último caso, na passagem por um conteúdo cinético que já foi resolvido de antemão e desenhado em todos os pontos da sua trajetória (diferimento da *graphie*), sinaliza o seu proposital acabamento e, subsequentemente, o fechamento relacional da estrutura.

Tal corroboração permite entender melhor as problematizações levantadas pelo *Contact Improvisation* quando avalia o como a experiência sômato-sensorial que faz imersão num espaço *não-predeterminado* de movimentação - errâncias num buraco sempre inacabado - pode fazer com que esta se torne difusa e, inclusive, desconfortável:

O resultado pode ser a sensação de desconforto e perda do sistema conhecido e a sensação de se sentir perdido. Não apenas perdido senão sem ideia sobre como temos nos perdido. Nestas condições, um pouco de informação sobre a natureza de cada sistema é muito útil para se reorientar. (...) Encontrar partes de um novo sistema pode ser uma das recompensas de ter se perdido. Com alguns novos sistemas, descobrimos que voltamos a nos orientar e podemos começar uma polinização cruzada entre sistemas de maneira de construir modos de avançar. (PAXTON, 1997, Apud. TAMPINI, 2012, p. 64)

A edição do audiovisual nº1 (segunda parte) oferece, no segmento intitulado *Nancy Stark Smith: solo de escritório*, um registro fílmico da dançarina desenvolvendo um curioso (e não pouco irônico) solo de *Contact Improvisation*. Trata-se de uma imersão sensível e atenta que exhibe as relações de peso, balanço e deslizamento que Stark Smith estabelece com os volumes aéreos e suportes objetuais disponíveis no gabinete. A partir desse registro proponho-me identificar - segundo as orientações e rumos que a improvisação vai adotando no devir das imagens - o tipo de *linde* que emoldura tais percursos, com o objetivo de dar visibilidade aos desafios implicados numa experiência imersiva. Assim, entre os minutos 08'.54"/09'.11" e, mais tarde, entre 09'.27"/09'.49", o aproveitamento da mecânica das cadeiras por parte de Stark Smith com o objetivo de adaptar diversamente o seu corpo a elas sugere que estas, ao operarem como dispositivos de mediação físico-objetual, constituem uma primeira e mais evidente referência fáctica. Porém, quando se trata de brincar com o rolamento das rodinhas para se balançar sobre o encoste, até cair no chão (08'.54"), ou bem, para fazer delas uma espécie de *skate* (09'.40"), o “dispositivo-cadeira” realoca-se numa zona mais estreita: o “dispositivo-rodinhas”. Algo semelhante ocorre quando, em 09'.27", a dançarina se centra nas possibilidades mecânicas do pivô da cadeira (outro sub-

dispositivo axial derivado), podendo assim se estender longitudinalmente e girar sobre a superfície do banco.

Em sentido inverso, quando em 10'.08"/10'.23" Stark Smith faz uma pausa e coloca-se em pé para anunciar a saída do escritório, o *linde* espacial demarcado até então pelo uso da placa da mesa amplia-se subitamente, e alcança as dimensões do volume aéreo do gabinete inteiro. Desta vez, o estado de atenção da dançarina, voltado para a busca de uma linha de fuga no espaço da sala (contornado pelas cortinas, posters e computadores ali instalados) lembra-nos que as dimensões do *eco-ambiente* de movimentação constituem tanto o primeiro quanto o último dispositivo fático que emoldura nosso *habitat* [76].



Três *slides* extraídos do audiovisual nº1 - segunda parte, correspondentes à secção *Nancy Stark Smith: solo de escritório*, que ilustram os exemplos citados anteriormente.

Dentre as imagens proporcionadas, desta vez, pelo audiovisual nº2 (*Improvisadores da dança na cena performativa*; disponível em: <<https://vimeo.com/137843987>>), dedicado a refletir sobre o desempenho dos improvisadores em âmbitos de encenação pública (*Company Blu & convidados*), o quadrante branco de luz desenhado no chão para que Charlotte Zerbey desenvolva o seu momento improvisatório apresenta-se, no caso da peça *La Casa Invisible* (03'.23"/04'.05"), como uma expressão literal da noção de “linde” [77]. A mesma coisa se replica na peça *La Fisica del Palloncino* (05'.15"/05'.38"), onde um “dispositivo-tabuleiro” composto por quatro quadrantes

[76] Transcrevo a legenda que acompanha as imagens do audiovisual nº1 no segmento antes citado (10'.08"/10'.23"): “em CI nunca se dança sozinho, sempre há, pelo menos, um chão, outros volumes, um ambiente físico com o qual se relacionar”.

[77] Pode-se reparar que, em desdobramentos crescentes, o *linde* emoldurado pelo quadrado de luz que se vê no início amplia-se, sucessivamente, sobre a zona demarcada pela faixa longitudinal do corredor preto e, mais tarde, sobre a galeria branca do espaço bifrontal da plateia.

luminosos emoldura à equipe de improvisadores, ocupados dessa vez em encher balões. Agora bem: como poderia se sinalizar o *linde* do movimento ou gesto corporal quando, por exemplo, Alessandro Certini martela isocronicamente o chão com uma sacola de papelão cobrindo-lhe a cabeça (03'.21")? Com efeito, a demarcação do *linde* se complexifica e torna difusa ao deslocarmos dos referenciais físico-espaciais mais evidentes (áreas esquematicamente demarcadas para o improvisado) e trasladarmos para formas de circunscrição que lidam com o plano do anatómico-cinestésico: princípios bio-mecânicos que organizam a ação; focos de atenção que direcionam o gesto. A própria noção de moldura, expressa na demarcação de zonas de abertura, vê-se submetida a índices de diferenciação mais ambíguos, chegando a ser, por vezes, inapreensível. Valendo-nos do registro fílmico de *La Casa Invisible* cabe perguntarmos, então, se nas imagens oferecidas entre os minutos 03'.23"/04'.05" haveria um único espaço que nos permita circunscrever os gestos acionados por Certini ou se teríamos, distintamente, um tipo de sincronidade *pluriforme* que articula, por um lado, um “dispositivo-sacola” (espaço perceptual que circunscreve a cabeça do *performer*) e, por outro, um “dispositivo-isocronia” (minimalismo obstinado do martelar).

Num outro segmento do audiovisual nº2 (11'.01"/11'.24") um dispositivo de luzes paralelas que racham o linóleo deixa à vista os pés de Zerbey, dando a esse segmento do corpo um relevo visual diferenciado. Aqui, a questão do *linde* que oportuniza o momento improvisatório divide-se numa zona dual: uma *gestalt* mista a ser perceptualmente negociada tanto pela dançarina quanto pela plateia que observa-a. Poderia se afirmar que, por causa do recorte espacial sinalizado pelas faixas de luz, cria-se um foco de atenção voltado, conjuntamente, para a qualidade dos apoios e deslocamento dos pés. Assim, a operatória de um dos dispositivos (áreas de luz) afeta e se prolonga no outro (mobilidade dos pés). Imediatamente depois, no segmento 11'.36"/11'.55", correspondente à performance *No Give Away*, Zerbey coloca em interseção: uma maçã + um microfone (montado num suporte, conectado a um amplificador de som) + a sua boca, ocupada em sonorizar a mastigação (gesto exacerbado da mandíbula) + uma área iluminada no chão para se manter em pé ou se deitar. Teríamos agora quatro tipos de molduras, se intersectando e afetando - por vezes, se replicando ou repelindo, à maneira de fractais - em zonas interiores e exteriores a elas mesmas (tantas quanto as nossas análises consigam interpretar). Porém, trata-se de zonas que se inscrevem em espaços virtuais diferenciados, que se configuram em dispositivos cuja concretude depende da natureza particular dos seus *formantes*.



1.



2.



3.

Slides correspondentes aos fragmentos do audiovisual n°1 citados anteriormente. 1. e 2.: Charlotte Zerbei improvisando junto a Alessandro Certini em *La Casa Invisible*. 3. Zerbey, em *No Give Away*, fazendo da maçã um objeto performático (uma facticidade sonora).

Da descrição dos exemplos anteriores pretendo levar a atenção para certa ordem de complexidades que resulta da fricção dialógica que se estabelece entre: a prescritiva de uma “zona-moldura” e os devaneios associativos que emergem da “zona-vazia”. A disposição de uma e outra fase replica (tal como foi discutido no item 2.1.4.) as tensões do drama formal entre *escritura* e imanência, que agora reaparece sob o embate entre dispositivo e livres-escolhas. Ou, mais exatamente, entre: a capacidade de veicular, por parte de um dispositivo, e a zona que este disponibiliza para as escolhas do sujeito movente. Com elas se reintroduzem, no curso da escrita, os apontamentos de Edgar Morin (*Introdução ao Pensamento Complexo*, 2005) quando o autor nos lembra que os roçamentos, as negociações e as ambiguidades que permeiam os aspectos mais estáveis e ricamente organizados dos sistemas, não apenas experimentam fricções com as (irredutíveis) incertezas, mas, que tais sistemas requerem dessas incertezas como dado vital no seio da sua dinâmica:

Ora, é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos. (...) é preciso a partir de então, aceitar certa ambiguidade e uma ambiguidade precisa (na relação sujeito/objeto, ordem/desordem, auto-hetero-organização). É preciso reconhecer fenômenos, como liberdade ou criatividade, inexplicáveis fora do quadro da complexidade que é o único a permitir sua presença. (MORIN, 2005, p. 35)

Continuando com a perspectiva de análise empreendida, sempre próxima do olhar fenomenológico, pretendo contextualizar agora as complexidades dos sistemas semi-aleatórios me valendo de modelos de figuração analógicos que deem visibilidade - à maneira de possíveis reconstruções hipotéticas - às fricções que se produzem entre as configurações que o dispositivo “moldura” pode adotar e as variáveis sômato-sensoriais, cognitivas e compositivas que se liberam no dançarino-improvisador. Levando em consideração as marcas observáveis no campo da *práxis*

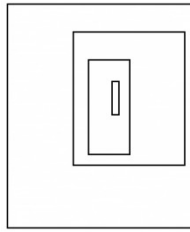
quero sublinhar, no sucessivo, alguns tópicos que parecem-me substanciais quando se trata de reparar nos desafios factuais e conceituais implicados nesse *friccionamento*. Porém, a questão de fundo a ser desvendada consistirá em deixar ver até que ponto essas camadas de complexidades crescentes integram um sistema mais vasto, o qual, nos estágios mais avançados, atinge graus de confusão - *co-fusão*, *deslimite* - no plano da experiência: um sistema *improvisacional* que depende e vive das porosidades que o jogo das livres-escolhas promove.

Nas descrições elaboradas anteriormente a partir de fragmentos correspondentes aos audiovisuais nº1 e 2 pode se advertir, numa primeira ordem de inferências, que o território que dá enquadramento às explorações improvisatórias se dispõe, física e espacialmente, de modo tal que a moldura abrange uma área mais ou menos concomitante ao corpo do dançarino (âmbito *proximal*). Aos poucos, essa área replica-se num jogo de fracionamentos internos: zonas mais estreitas que oportunizam, de um modo diferenciado, possíveis explorações até elas se tornarem *micro-escolhas* (outras vezes, como se viu, sucede uma progressão contrária, e o território expande-se até se maximizar nas dimensões de um *eco-ambiente*). O que parece-me importante sublinhar aqui, se tratando de um dispositivo operacional submetido às variáveis da amplitude, é que o *linde* territorial que oportuniza a imersão improvisatória é proporcional ao campo de especificidades cinético-perceptuais que incidirão logo sobre: a identificação do *focus*; o direcionamento da atenção; as conexões sensório-sinápticas; a agudeza da escuta; as chances de mergulhar o *momentum* [78]. Em função disso, outro dado substancial parece-me importante que seja indicado; por se tratar sempre se um “centro vazio”, mesmo quando a área destinada às livres-escolhas (campo associativo do sujeito movente) seja extremamente restrita, a ocasião de fazer um mergulho improvisatório permanece inalterável. Ao se manter indeterminado, aberto aos acasos, esse *micro-centro* é indicador de que ali continua a ter lugar uma improvisação.

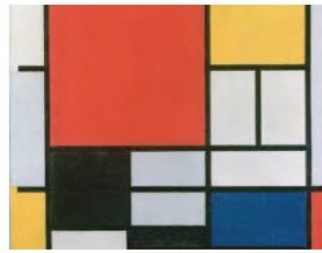
Este último dado, nem sempre suficientemente reconhecido e aproveitado pelos improvisadores da dança, implica em sutilezas tais como: “improvisar a articulação de um dedo”; “dançar na superfície de meio-metro quadrado”; “alterar a rítmica reflexa do pestanejar”; “expressar as organelas de uma célula” - dentre as infinitas micro-explorações que poderiam ser empreendidas [79]. Daí também que, a advertência (ou a inadvertência) que o

[78] Ver a lista de *propriedades-princípios* elaborada no item 1.1.2.

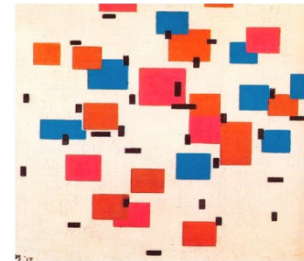
dançarino-improvisador tenha com respeito à inscrição - concreta ou virtual - do *linde* a partir do qual ele estabelece seu campo de livres-escolhas, pode fazer com que o valor operacional do dispositivo “moldura” redunde numa experiência altamente desafiadora e, por extensão, também prazerosa. Refiro-me ao deleite que devém de se colocar em diálogo com micro ou macro-territórios que se abrem para universos de movimentação incógnitos.



1.



2.



3.

Apresento seguidamente uma sequência de imagens que alegoriza a referida progressão micro/macro. Parece-me importante considerar que, em matéria de improvisação em dança, o que está sendo designado aqui com o termo “moldura” pode se associar, numa primeira ordem de conotações, à superfície do chão que o improvisador utiliza como área para as suas movimentações (“política do chão”). Porém, tal noção deve se entender num sentido mais abrangente, podendo consistir em planos de composição/referência tais como: uma região da estrutura fisio-anatômica do corpo; uma pauta rítmico-temporal; um tema ou material de movimento que se propõe como matriz; um padrão de relacionamento inter-pessoal; o engajamento corpo-mente de um determinado sistema somático (BMC). Nesta serie de imagens ofereço ao leitor um primeiro ícone (ex. 1) desenhado para exemplificar a relação entre moldura e livres-escolhas (semelhante à bricadeira das *mamushkas*). À direita, duas imagens pertencentes à obra do artista neerlandês Piet Mondrian (1872-1944). Apelando a um jogo de associações pictóricas pretendo, no sucessivo, dimensionar a noção de *linde*. (ex. 2: *Composição com vermelho, amarelo, azul e preto*, 1921; ex. 3.: *Composição em cor B*; 1917).

Uma segunda ordem de complexidades poderia ser sinalizada quando o recorte da moldura, em variadas possibilidades de expansão e retração, opera como um dispositivo “modular” capaz de replicar-se em sucessivas (des)dobras, translações, angulações ou curvaturas. A dinâmica desta progressão evoca à lógica genética dos fractais, que se multiplicam reticularmente em espaços-tempos pluri-direcionais, preservando em cada um dos elos que compõem as series os mesmos caracteres estruturais da sua morfologia (o DNA das suas partículas *formantes*). Trata-se de uma

[79] O primeiro filme criado por Yvonne Rainer, intitulado *Hand Movie* (1966), foi filmado pelo seu colega William Davis quando Rainer teve que comparecer numa cama de hospital, recuperando-se de uma grande cirurgia. Nos cinco minutos que dura a filmagem pode se ver uma improvisação focada, exclusivamente, na área da sua mão. Ali os dedos se estendem e contraem, curvam e esticam, limitando-se a uma resultante performativa própria dos movimentos cotidianos que caracterizaram à sua poética minimalista pioneira (<http://www.ubu.com/film/rainer_hand-movie.html>)

lógica viral, *clonal*, que maximiza as chances de propagação quando o sistema de replicação combina, monta e estabelece estratégias para derivar concatenações seriadas, encaixando uns caracteres com os outros. Contudo, essas formas de propagação não se expandem ou retraem, apenas, sob um único padrão direcional; replicam-se, também, por meio de movimentos de rotação e *diagonalização* (Theo Van Doesburg), ganhando corpo volumétrico (cubo de Rubik), até atingirem configurações virtuais, hipotéticas ou conjeturais (escadarias e aquedutos de Maurits Cornelis Escher; fita de Moebius; volumes impossíveis da Teoria da Gestalt) [80]:



Partindo de uma “moldura-módulo” de forma quadrada (ex.1, figura da esquerda), organizada segundo um duplo sistema de linhas perpendiculares e diagonais, pode-se derivar uma série proporcional a essa “genética”. Nos ícones situados à direita (*designs* inspirados na obra de Piet Mondrian) observam-se exemplos planimétricos, volumétricos e virtualmente curvados que se correspondem com a progressão modular descrita no parágrafo anterior.

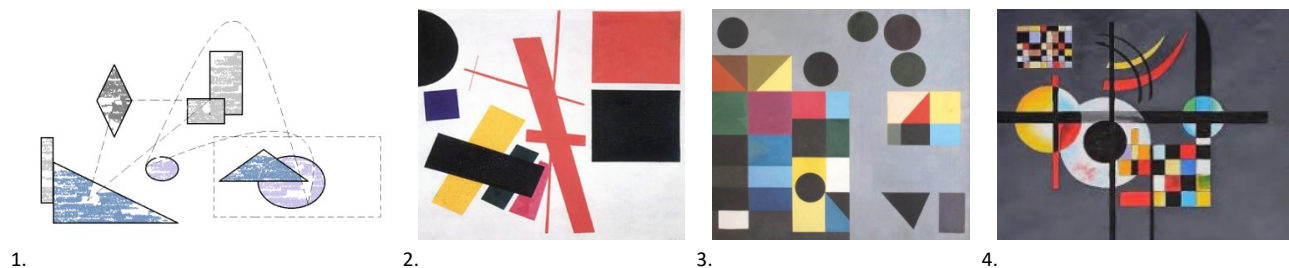
Um novo nível de *friccionamento*, vinculado agora a certo “ludimo órfico” (Eco, 1985), refere-se às mediações que negociam, dentro de um campo de associações que lida com planos simultâneos de atenção, a co-presença de dois, três, ou mais sub-tipos de moldura. Com efeito, trata-se de um delicado balanço perceptual e estético a ser resolvido pelo dançarino-improvisador que deve adicionar ou subtrair, estrategicamente, o conjunto de referências a partir das quais redirege a sua atenção. Distribuídas “sinfonicamente” num tempo-espaço heteromorfo (por vezes esquizoide), a proliferação de combinatórias que podem emergir resulta, em algumas ocasiões,

[80] Improvisar a partir destas chaves estético-procedimentais traz à tona algo da herança labaniana, mas também do imaginário tecnológico de Oskar Schlemmer (*Balé da Bauhaus*) ou dos suportes multi-mídia explorados nas composições de Alwin Nikolais. Inequivocamente, essas chaves foram exauridas na obra integral de Anne Trerese de Keersmaeker: *Fases*, de 1982, sobre músicas de Steve Reich; *Rosas Danst Rosas*, de 1983; *Achterland*, de 1990, sobre músicas de Ysaye e Ligeti. As três peças podem ser vistas em: <<http://www.ubu.com/dance/keersmaeker.html>>

LOUPPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea* (SP: Orfeu Negro, 2012, p. 247 e 248): “Na série *Accumulations* Trisha Brown não repete, mas elabora um conjunto de movimentos que deve ser executado pela mesma ordem antes de retomado, acrescentando-se um novo motivo de cada vez. Abdica-se do fraseado em proveito da série pura. (...) ‘Era’, afirma a coreógrafa, ‘a única solução possível para produzir uma dança após a anulação da coreografia dos anos 1960’” (<http://www.ubu.com/dance/brown_accumulation.html>).

das dobras de um mesmo plano composicional (por exemplo, uma combinatória bi/tri focal articulada num mesmo sistema fisio-anatômico [81]). Em outros casos, os planos de composição que dão suporte à localização das molduras é diverso e se dispõem em cruzamento ou intersecção, gerando entre eles campos de associação híbridos, *pluri-axiais*.

O *ludus* composicional que frequentemente se desencadeia como consequência da articulação, afetação e contaminação entre variados subtipos de referência (*lindes*) implica na exercitação de novos mecanismo de “escuta”, voltados, desta vez, para a progressão do sistema como uma totalidade orgânica. Esta ordem de complexidades versa, portanto, sobre a necessidade de mapear/cartografar em cada novo estado de inter-conexões a distribuição dos territórios a serem improvisados: estabelecer *links* entre eles; integrá-los ou dissociá-los; intensificar ou relaxar o *agon* que tensiona os fios conectivos.



No desenho da esquerda tenho idealizado quatro tipos de molduras (retângulos, triângulos, círculos e rombo) para indicar a presença variada de temas/materiais de movimento a serem improvisados (ex.1). Cada um deles - tal como se menciona no parágrafo anterior - conota um plano de composição diverso. Assim, no jogo associativo proposto no gráfico pode se apreciar que: alguns planos se desdobram sobre si mesmos; outros partilham a sua vizinhança (por adjacência ou intersecção) com planos diferentes; outros se aproximam, afastam ou reagrupam. A linha pontilhada sugere a dinâmica dos *links* que, hipoteticamente, o dançarino-improvisador tem estabelecido entre eles. À direita (ex.2: *Supremus N°55*, de Kazimir Malevich, 1916; ex. 3 e 4: *designs* com finalidade educativa) três composições visuais que organizam espacialmente tramas tensionais entre figuras geométricas diversas, equivalentes aqui a subtipos de temas de improvisação/molduras.

Aproximando-me do paradoxo moriniano, quando o autor propõe a noção de “semi-aleatório” como se tratando de um construto onde “é preciso aceitar certa imprecisão e uma imprecisão certa, não apenas nos fenômenos, mas também nos conceitos. (...) certa ambiguidade e

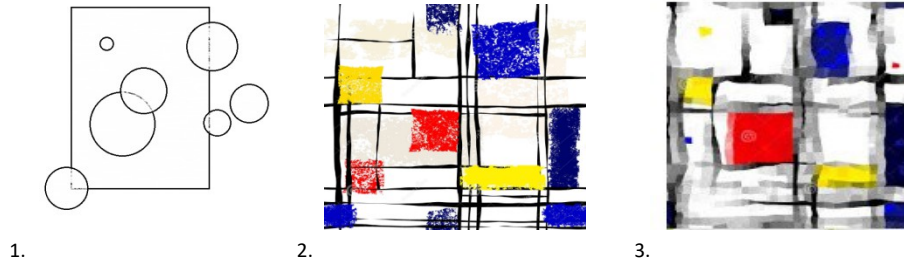
[81] Para se compreender melhor o caso dos sistemas fisio-anatômicos mapeados de maneira bi, tri ou multi-focal, proponho como exemplo o caso de uma improvisação que se referencie, simultaneamente, na fisionomia triangular das escapulas, para relacioná-la logo à *triangularidade* dos lados do osso sacro. Poderia, assim mesmo, se replicar esse módulo/molde triangular sob os três lados da fisionomia das planta dos pés, da palma da mãos, etc.

uma ambiguidade precisa (na relação sujeito/objeto, ordem/desordem, auto-hetero-organização” (MORIN, 2005, p. 35), proponho-me agora levar a atenção para a dinâmica relacional que se estabelece entre a prescritiva que todo *linde* sinaliza e o posicionamento que o dançarino-improvisador adota para si mesmo ao efetivar um determinado plano de escolhas. Se bem é certo - tal como veio sendo exemplificado até aqui - que o território que oportuniza as explorações cinéticas se define pela *vaciedade* do centro (buraco emoldurado por um *linde*), o direcionamento dos percursos improvisatórios não têm porque se ver justificado no cumprimento dessa prescritiva. Com efeito, as nuances observáveis na prática improvisatória em dança indicam que uma forma habitual de se posicionar frente às marcas do *linde* consiste em estratégias exploratórias que optam por variadas formas de contornar, negociar, transgredir ou, simplesmente, se sentir provocadas pelas marcas dessa *liminaridade*. Trata-se, pois, de uma ordem de complexidades que fricciona/tensiona a inscrição geográfica de determinados umbrais (a sua operatória) e discute, em termos procedimentais e criativos, o como serão “beirados” esses contornos.

Tive, no contexto de um curso que dei na Fundação Espaço Cultural (FUNESC) do estado de Paraíba (intitulado: *Anatomia Experiencial e Estruturas Aplicadas à Composição em Improvisação*; 2016), a ocasião de me deparar, circunstancialmente, com uma obra visual consistente numa moldura com vários pratos espalhados ao redor dela - essa peça, próxima da arte decorativa, deparou-me um persistente *insight*, o qual motiva o caso que apresento seguidamente. O conteúdo de uma improvisação, entendido como as factuais que encadeiam as trajetórias do movimento, pode, efetivamente, se acomodar à prescritiva sinalizada pelo *linde*; porém, pode traccionar essa zona, posicionando-se “um pouco mais por dentro/por fora” e, em razão dessa lógica, cair também do “outro lado”. O silogismo, se enxergado criticamente, indica que toda forma de saída de um sistema tem por destino fatal a entrada em outro, pois haverá, mais tarde ou mais cedo, um conjunto de advertências perceptuais que indiquem que a zona do *linde* estendeu-se para a geografia de novos territórios. O que importa sublinhar aqui é que esse regime “moldura + centro vazio” vive e se alimenta de uma ordem de escolhas que torna à estrutura de referência porosa, membranosa, susceptível de ser *per-furada*.

O sistema em questão seria, pois, um “sistema aberto” (MORIN, 2005, p. 20) [82] na medida em que os umbrais que estabilizam a funcionalidade do construto (o *linde* que dá suporte territorial a esse dispositivo) vivem em estreita/confusa dependência com o plano de escolhas acionado pelo

dançarino-improvisador. Por sua vez, o caráter lúdico desse acionar - irreverente e geneticamente assinado pelo espírito anárquico do *repentismo* -, reintroduz no sistema linhas de fuga, linhas de furo, margens de ambiguidade, assimetrias, “imprecisões certas”.



No ex.1 recio as distribuições espaciais que se estabeleciam entre a moldura e os pratos na obra visual referida anteriormente. Tal como pode se observar no jogo dessas relações, os pratos se localizam, por vezes, dentro, mais ou menos super-postos à linha da moldura, o bem, por fora desta. Os círculos/pratos traduzem, mais uma vez, os possíveis temas ou materiais de improvisação que estão sendo veiculados por esse dispositivo. As figuras dos ex. 2 e 3 exibem o característico sistema de linhas e planos da poética visual de Piet Mondrian (*designs* derivados dela). Porém, estas aparecem afetadas, distorcidas em gradientes por um jogo de corrimento dos contornos: a presença de um traço que tem sido desviado para um fora-de-foco. As ilustrações, portanto, podem ser apreciadas como traduções de formas de *des-limite*, de *desmanchamento*, de certo efeito perceptual que o sujeito improvisador experimenta quando se posiciona na “beira” do *linde*.

Finalmente: “a dificuldade do pensamento complexo é que ele deve enfrentar o emaranhado (o jogo infinito das inter-retroações, a solidariedade dos fenômenos entre eles, a bruma, a incerteza, a contradição)” (MORIN, 2005, p. 14). Ainda mais: o embate das interferências, a presença do ruído, os processos alternos de desagregação (*entropia*) e reintegração (*neguentropia*), as co-evoluções rítmicas dos tempos lisos, semi-estriados, as progressões algorítmicas, os princípios de aglutinação e dispersão que reúnem às partículas *formantes*. E ainda: a instabilidade última provocada pelo caos (sua incógnita ontológica), a virtualidade concreta do ilocalizável (Princípio de Incerteza) e, já no plano das lógicas implicadas, a contradição, o

[82] MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo* (Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005, p. 21. Grifos nossos): “Este estado assegurado [pelo sistema aberto], constante e, no entanto, frágil (...) tem alguma coisa de paradoxal: as estruturas permanecem as mesmas, ainda que os constituintes sejam mutantes; assim acontece não apenas com o turbilhão, ou a chama da vela, mas com nossos organismos, onde nossas moléculas e nossas células renovam-se sem cessar, enquanto o conjunto permanece aparentemente estável e estacionário. Por um lado, o sistema deve se fechar ao mundo exterior a fim de manter as suas estruturas e seu meio interior que, não fosse isso, se desintegraria. Mas, é sua abertura que permite esse fechamento”.

indemonstrável tido por certo. Assim, o que resta observar nas discussões até aqui desenvolvidas é que o jogo das “beiradas” não resulta, unicamente, de um plano de escolhas direcionado pelo sujeito. Certamente, há uma ordem constitutiva da experiência improvisatória em dança que se compreende a si mesma a partir dos registros conscientes - articulados tanto no substrato do sômato-sensorial quanto do cognitivo e do poético. Não obstante, os substratos implicados na amplidão dessa experiência, *imersiva* e *subjetivante*, vazam os umbrais dessa primeira ordem e incluem, por vezes, princípios de adaptação regulados pelo controle sub-cortical [83], estímulos ou sinalizações reentrantes num extenso circuito mnémico-perceptual [84], soluções instintivas que brotam como *insight* [85], mecanismos de orientação erráticos, orbitais, cinesféricos, límbicos.

Temos assim que a experiência do *deslimite* - a ambiguidade membranosa que tensiona a função prescritiva do *linde* - revela-se em temporários extravios, em frequentes perdas de foco ou esquecimento do objetivo, nas perturbadoras e deliciosas errâncias, nas inevitáveis “abduções” (ação sedutiva) da consciência que acompanham ao processo *imprvisacional*. Lembrando Paxton: “o resultado pode ser a sensação de desconforto e perda do sistema conhecido e a sensação de se sentir perdido. Não apenas perdido senão sem ideia sobre como temos nos perdido” (PAXTON, 1997, apud., TAMPINI, 2012, p. 64).

[83] USKI, Isabelle: *Nature et enjeux do toucher dans la pratique de Contact Improvisation* (Paris: Département Dance, Université Paris 8, 2003, p. 89. In: TAMPINI, Marina: *Cuerpos e ideas em danza: uma mirada sobre el Contact Improvisation*; Bs. As.: IUNA, n°1, p. 59, 2012. Grifos nossos): “A autora [Isabelle Uski] propõe a ideia de que ‘reflexos’ não seria a noção mais adequada, pois: ‘o arco reflexo transmite uma simplicidade que não poderia dar conta da complexidade dos esquemas sensorio-motores postos em jogo nos movimentos espontâneos ou não voluntários que se observam na prática do CI’ (Uski, 2003, p. 89). Propõe, no seu lugar, entende-lo como sendo um *controle sub-cortical*, aquele que se situa no tronco cerebral e o cerebelo, e se ocupa do controle sensório-motriz involuntário”.

[84] O terceiro princípio da tese de Oscar Edelman (*Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection*; NY: Reissue Basic Books, 1987) versa sobre a “sinalização reentrante entre grupos neuronais” (*reentrant signalling between neuronal groups*). O neurocientista norte-americano define a “reentrada” como o contínuo intercâmbio recursivo de sinais, as quais ocorrem dinamicamente entre os mapas cerebrais que vão se configurando e o sujeito perceptor que se inter-relaciona continuamente com eles no tempo-espaço das suas sensações.

[85] Dentre as proposições (hipóteses) elaboradas por Ch. S. Peirce na sua “lei de ação de ideias” (*Semiótica*. SP: Perspectiva, 2008), Guerrero cita: “As hipóteses brotam como *insight*, como ação instintiva, dentro da fragilidade peculiar do que ainda não carrega argumentos lógicos coerentes. Como instinto, as hipóteses carregam hábitos inconscientes correlatos a tal *insight*, que devem, a seguir, apresentar características justificáveis, sendo testadas criticamente pela experimentação”. (GUERRERO, 2008, p. 49)

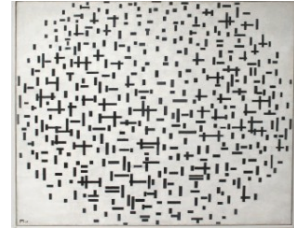
A imagem-metáfora com a qual pretendo reunir esta ordem de complexidades inspira-se na noção moriniana de “bruma” - ligada semanticamente à de “nuvem”, ou “nebulosa”. Para abordar a questão de: porquê a *práxis* improvisatória em dança seria, ou se comportaria, como um sistema “aberto”? Como explicar que as estruturas que lhe proporcionam estabilidade - e, portanto, uma forma de subsistência - vivem e se alimentam das instabilidades que vêm das errâncias do movimento? Como nos aproximar de uma lógica *paroxística* que se referencia nos umbrais do *linde* e, ao mesmo tempo, e sendo a mesma coisa, precisa questioná-lo ou esquecê-lo? Temos, como imagem última, que o tempo-espaço dentro do qual o dançarino-improvisador inscreve o plano das suas escolhas vive no ritmo de certa “respiração”: um ir e vir entre marcas ou molduras sujeitas a um processo de *desmanchamento*; uma evolução de bordas moles; o (re)fluxo de uma incessante perda e recupero de estruturas que organizam a evolução dos percursos cinéticos.



1.



2.



3.

Nas ilustrações/*designs* que apresento a continuação os rasgos que caracterizam à obra pictórica de Piet Mondrian têm sido afetados distintamente. No ex.1 a composição de linhas e planos originais que ainda subsistem na camada do fundo têm experimentado uma caótica superposição de traços. Na imagem destaca-se uma rachadura esquizoide que, se transladada para os fins destas análises, pode ser interpretada como a presença de “ruído”: uma textualidade que fala, metaforicamente, das imprecisões, “falhos” recorrentes ou perda de contornos por parte de um improvisador que teria, na camada de fundo, a sua estrutura de referência. O ex.2 acentua a noção de *deslimite*. Observa-se aqui a persistência dos diagramas perpendiculares do pintor na região central da ilustração (equivalendo à zona em que a improvisação se estrutura, efetivamente, a partir desse tipo de moldura). Porém, à medida que os traços evoluem em direção às margens, a experiência torna-se difusa, ambígua. No ex.3 a composição alude mais explicitamente à noção de “nebulosa” ou “nuvem” proposta no parágrafo anterior (inclusive à de “névoa” ou “galáxia”). Subsiste, no gesto das cruces, a síntese dos traços perpendiculares de Piet Mondrian, apesar de que, neste caso, o que organiza o ritmo da composição centra-se no princípio de aglutinação/dispersão: certo “vapor em expansão”; certo “suspenso experiencial”.

3. CAPÍTULO III:

a adoção de uma perspectiva observante

3.1. Encenações performativas

3.1.1. O lugar da testemunha no contexto da *práxis*

Se nos capítulos anteriores tenho me focado no rastreamento da *práxis* improvisatória em dança, situando os tópicos ali discutidos, primeiramente, no domínio da linguagem (progressões de uma tecedura sintático-gramatical) para, seguidamente, contextualizar as diversas modalidades de abertura das obras num tempo contemporâneo (uma *chorégraphie* expandida nas poéticas do indeterminado), o presente capítulo propõe-se refletir sobre o lugar da observação, quando a mesma é considerada como uma “perspectiva” que atravessa e afeta à própria *práxis* improvisatória em dança: um aspecto constitutivo da experiência; um dado inextricavelmente ligado a ela. Em tal sentido, os conteúdos aqui tratados podem ser pensados como o acréscimo de uma área temática que dá continuidade aos anteriores e enriquece-os através de novos aprofundamentos - especialmente, no que refere-se às problemáticas vinculadas ao *composicional* e à idealização de poéticas/genéticas do movimento.

No sentido mais abrangente, trata-se de um percurso temático que interroga o traslado do material de movimento improvisado para os espaços de observação públicos/abertos; um ato proposital, direcionado para esses fins. Nessa linha de apreciações, as questões que vão sendo levantadas ao longo da escrita revisitam a figura do dançarino-improvisador como se tratando de um sujeito movente exposto aos embates da visualidade e ao caráter dinâmico dos espaços de encenação contemporâneos: um “improvisador-performer” que se vê afetado pela trama de uma exposição; um *actante* que lida com os desafios de se-saber-observado. Por tal razão, abrem-se no primeiro segmento do capítulo um apanhado de distinções conceituais que revisam etimologicamente a noção de “cena”, assim como os atributos que ligam-a historicamente à formatação dos âmbitos teatrais. Os registros fílmicos proporcionados pelo material audiovisual nº2, editado com o fim de complementar os apontamentos deste capítulo, concretizam em imagens os vieses atrelados a esse agir performático, levantando, como questão de fundo: como os coletivos de improvisação-dança lidam com a produção de narrativas cênicas e com a geração de um renovado interesse discursivo?

Contudo, as referências à cultura do espetáculo e da *espetacularidade*, comumente utilizadas para sinalizar as relações mediadas pela observação no campo das artes (a tradicional díade plateia/palco), passam a ser resignificadas aqui como uma experiência cujo denominador comum são os mecanismos de apreensão/captura exercidos por parte de uma “testemunha”. Em tal sentido, o vasto domínio de práticas conotadas à esfera do espetacular são retraduzidas aqui como o ato de “leitura” que se estabelece, fundamentalmente, entre as funções do observar/ser observado. Interessa-me sublinhar, ao respeito, o como é relevante considerar a dinâmica que rege esse plano de trocas entre os agentes implicados num processo improvisatório, pois trata-se de funções que não somente estão co-presentes nos percursos habituais da prática, mas vivem sujeitos à lógica de um constante revezamento. Teríamos assim que o lugar da testemunha pode ser localizado na figura do espectador (espaço da recepção) quando continuam a operarem dispositivos cênicos que distribuem, de um modo mais ou menos convencional, o local da plateia e do *actante*. Porém, na segunda e terceira parte do capítulo (itens 3.2. e 3.3.) a escrita envereda-se para os processos *observacionais* que se estabelecem entre os próprios improvisadores (experiências *indoor*), como parte do vai e vem que, de maneira incessante, posiciona-os em uma e outra fase desse jogo de leituras: uma alternância, por vezes ambígua e indecifrável, que convida a entrar e sair à função da testemunha.

Ainda parece-me oportuno indicar, nesta introdução ao capítulo, que as intensidades e qualidades motoras que permeiam esse jogo de leituras inter-corporais entre os dançarinos-improvisadores conduz a um régime de capturas que vaza o registro retiniano-ocular, conotado habitualmente ao modelo “visualista”. O último segmento do capítulo está encaminhado a revisar essa ordem de pressupostos para interrogar, como sendo o âmago da questão: quê tipo de regimes de apreensão perceptual ocupam-se das leituras “imanescentes”, diretas e palpáveis, mediadas pelo uso do tato/contato?

Para dar início ao percurso temático, proponho-me elaborar uma sucinta taxonomia de casos - escolhidos aleatoriamente - que ilustre as possíveis distribuições e alternâncias que se estabelecem entre a função do movimentador/testemunha, tal como foram referidas anteriormente. O primeiro deles seria o estratégico desdobramento que um dançarino-improvisador engatilha toda vez que leva a sua atenção para o curso das próprias ações. Este plano da experiência percepto-cognitiva, centrado na auto-observação das trajetórias do movimento,

possui, como efeito derivado de tal deslocamento atencional, os caracteres genéticos e estruturais comuns a uma ação de tipo performativa. Trata-se, na ordem das conexões sensíveis que direcionam o fluxo das livres-escolhas, da função de “expectação” aderida aos registros cinestésicos do sujeito. Trazendo à tona as palavras do crítico e curador argentino Jorge Glusberg no livro *A Arte da Performance* (SP: Perspectiva, 1987), o autor sinaliza:

O performer [improvisador] atua como um observador. Na realidade ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado. A mimese na performance é transbordada para o espaço do público/plateia observante. (...) Desta forma, o performer deve simultaneamente estar dentro e fora do trabalho: isso é para que ele possa manter uma distância necessária a fim de atingir uma visão analítica quanto uma proximidade suficiente para participar nos diferentes níveis exigidos pelo curso das ações. (GLUSBERG, 1987, p. 76 e 130. Grifo nosso)

O segundo caso da lista guarda relação com as práticas de improvisação em dança onde as entradas e saídas à função de movimentador/testemunha se produzem por meio de uma passagem fluida e porosa - chegando, às vezes, a se desmancharem ou tornarem irreconhecíveis. A ambiguidade relativa à localização dessas funções e as intensidades atreladas aos níveis de troca fortalecem, paradoxalmente, a riqueza do desempenho complementar entre os dançarinos. Marina Tampini, se referenciando nos intercâmbios corporais que caracterizam a dinâmica do *Contact Improvisation* (*Cuerpos e Ideas en Danza; una mirada sobre el Contact Improvisation*. Bs. As.: IUNA, 2012), comenta:

Contact Improvisation como dispositivo é uma trama de afetos, de afetações produzidas pelo contato e forças físicas atuando sobre os corpos; constitui uma experiência difícil de categorizar dentro das representações sociais vigentes. (...) O sentido do tato é o único capaz de modificar à vontade o campo perceptual envolvido, sendo uma percepção sequencial: se requer de certo trabalho para integrar a representação emergente. (...) O ambiente da prática é o de um saber *in situ*, situa os corpos um frente aos outros para se afetarem e observarem reciprocamente. (TAMPINI, 2012, p. 59 e 80. Grifos da autora) [86]

[86] NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (Madison: The University of Wisconsin Press., p. 72, 1990): “Na improvisação de contato, cada pessoa é concebida como um indivíduo, mas não pode dançar a menos que a sua dança seja compartilhada com outra pessoa. O Contact Improvisation define o eu como o corpo receptivo e também como o corpo sensível que ouve outro corpo receptivo; os dois juntos criam, espontaneamente, uma terceira força que redirege a dança. Os limites do indivíduo se cruzam com o 'ver através do corpo' e 'ouvir através da pele', o que permite que a dança se desenvolva. Para compreender esse aspecto de como a improvisação de contato cria uma forma de dança, o movimento deve ser visto no contexto da própria improvisação, no processo pelo qual a dança é gerada”.

Seria pertinente mencionar, seguidamente, à substituição virtual da função de testemunha no caso das improvisações de forte cunho performático, quando o interlocutor (*partner*) que dá suporte/complementa o encadeamento das movimentações corporais se desloca para o próprio “ambiente”. Esta primazia do meio-ambiente, da atmosfera, entendida aqui como a matriz que acolhe o agir do improvisador-performer, opera como uma entidade física e viva que, curiosamente, passa a observá-lo. As chamadas *eco-performances* ou os solos de improvisação localizados em *sites specifics* poderiam ser ilustrativos deste tipo de casos. Vejamos as expressões utilizadas pela dançarina e investigadora acadêmica Ciane Fernandes, quando descreve as experimentações desenvolvidas na vila de Lençóis (Chapada de Diamantina; Bahia) junto aos integrantes do *Laboratório de Performance* (PPGAC-UFBA) que ela coordena:

De repente, um banho de rio se transformava em uma performance subaquática onde o único público era um outro colega (os demais nem sabiam que estava acontecendo); ou um banho de cachoeira virava um esconderijo para somente duas pessoas em uma espécie de ‘transe ecológico-estético’ (...). Todo o tempo experimentamos as fronteiras entre arte e vida como tênues. (FERNANDES, 2012, p. 15 e 16)

Distintamente, no caso dos laboratórios de improvisação em dança, ou bem, nas experiências laboratoriais orientadas a uma procura terapêutica que interessa-se, centralmente, na lógica auto-organizacional do fluxo/impulso do movimento (sessões de *Contemplative Dance* ou de *Authentic Movement*, por exemplo), a distribuição objetiva dos papéis de movimentador e testemunha atinge um valor estrutural, sendo determinante para a articulação do processo percepto-cognitivo que ali se investiga. O fluxo que o movimentador vai encadeando a partir do seguimento dos impulsos internos (se mantendo, comumente, de olhos fechados) seria outra coisa se ele não se-soubesse-observado. Assim, sem uma alternância pautada e altamente focada na distinção desses papéis a investigação, simplesmente, não faria sentido. Mary Ann Foster, pesquisadora dedicada a esta linha de trabalho, comenta no livro *Somatic Patterning: how to improve posture and movement and ease pain* (Colorado: EMS Editions, 2004):

Ao iniciar uma sessão básica de *Authentic Movement*, os participantes começam em uma posição confortável, com os olhos fechados para sentir seus processos da sensação/mente interior. Eles esperam por estímulos a surgir dentro de si, e logo seguem cada impulso do movimento emergente. Os indivíduos movem-se por períodos pré-estabelecidos percorrendo o espaço, inteiramente livres de qualquer direção ou expectativa. (...) A estrutura que dinamiza a prática consiste em que, os participantes ativos, são passivamente observados por uma testemunha que dá sustento à experiência do movimentador, testemunhando-o sem julgamento, projeção ou interpretação pessoal. Desta forma, a testemunha é também um participante ativo: observa suas próprias sensações e impulsos. (FOSTER, 2004, p. 25 e 31)

Dentro da *práxis* improvisatória em dança, outra maneira de distribuir as funções de movimentador/testemunha vem da delimitação dos espaços físicos (zonas visíveis a serem exploradas), para que estes ofereçam aos praticantes uma perspectiva suficientemente distanciada que evidencie os materiais de movimento emergente ao longo do processo de buscas. O desdobramento espacial da sala em sub-espacos demarcados para esses fins - adotando, geralmente, uma disposição frontal ou semi-esférica - dá passo à expectativa dos momentos improvisados, os quais, por sua vez, são dados-a-ver propositalmente ao resto dos praticantes. Porém, o procedimento, muitas vezes desapercibido pela sua habitual implementação, é significativo dentro das questões que estão sendo discutidas na escrita, pois possui, em si mesmo, os caracteres onto-genéticos fundadores do que será chamado de “cena”. Os alcances destas estratégias de *mostração*, inseridas frequentemente na dinâmica laboratorial de aulas, cursos ou treinamentos de rotina (espacos *indoor*), poderão ver-se continuadas logo, numa ordem da experiência mais complexa, quando reapareçam batizadas sob o rótulo de “mostras internas”, “ensaios abertos”, “processos de criação assistidos” (*outdoor*). Nessas instâncias ulteriores, o mecanismo de desdobramento entre movimentador e testemunha emergirá com plena evidência, carregando consigo uma reflexão - implícita ou explícita - sobre os atos que são exibidos deliberadamente: que se pactuam de antemão para serem *em-cenados*. [87]

Estendendo esta ordem de considerações, pretendo encerrar a taxonomia de casos referindo-me, especificamente, àqueles cujo caráter espetacular situa-os no contexto das chamadas “encenações performativas”. A expressão, idealizada pelo crítico teatral paulistano António Araújo no artigo homónimo *A encenação performativa* (SP: Sala Preta, 2009), encaminha-se a uma possível circunscrição conceitual das complexidades que caracterizam às atuais modalidades de encenação teatral (múltiplos desafios estéticos e procedimentais). O que pretendo realçar na noção concebida por Araújo é que, para além da mediação de um ato que posiciona a estas novas modalidades de encenação na perspectiva do “observável”, implicitamente, elas sinalizam a deliberada transposição para um espaco de expectativa “pública”; em outras palavras, as encenações performativas estão destinadas a uma plateia de origem diversa, eminentemente anónima e, eventualmente leiga. As

[87] O material audiovisual n°1 - segunda parte, oferece uma passagem ilustrativa do caso que está sendo mencionado aqui. No segmento dedicado aos *Tunig Scores* (Lisa Nelson) pode se apreciar, no minuto 23'34", uma dobra temporal que articula a passagem de uma exploração *indoor* para outra *outdoor*.

trajetórias do movimento improvisado se expõem agora em espaços físicos preparados, pré-moldados para esses fins e, em concordância com a sua acepção tradicional, vivem na vizinhança das noções de “colocação em cena”, “obras”, “peças” (etc). Porém, estas etiquetas não distam, no âmago da sua concepção, do uso de categorias mais recentes, como as chamadas “intervenções urbanas”, “ocupações”, “instalações”, “site specifics”, formas de “acionismo” (*happening*) localizadas em espaços não-convencionais. [88]

Para introduzirmos nas relações dialógicas que permitam compreender a gênese da função de observador (emergência de uma perspectiva observante), contextualizada sempre na produção de narrativas de movimento acionadas pelos dançarinos-improvisadores - por vezes, improvisadores-performers imersos numa pesquisa laboratorial -, parece-me oportuno citar o artigo que Ciane Fernandes apresentou no “III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação” (Recife, 2012), intitulado *Educação Somática e Performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa*:

Performance é sempre performance para alguém, para alguma audiência que a reconhece e valoriza como performance mesmo quando, como é ocasionalmente o caso, a audiência seja o self. (...) A ênfase no estado de consciência integrada do performer não exclui o espectador. A mesma fluidez que conectou diferenças em vários níveis anteriormente, conecta a consciência dupla do performer: como realizador e observador, na presença ou não do público. (FERNANDES, 2012, p.16)

No comentário, a autora deixa ver que a empreitada de ações de natureza performativa, mesmo quando não estejam localizadas em espaços dedicados à apresentação pública (terem por audiência, por exemplo, ao próprio *self*) têm sempre um destinatário. Esse “para alguém”, expresso ou tácito, introduz nos contextos das práticas corporais (pesquisas somático-performativas) um tipo de consciência associada, a qual não pode ser separada do estado de conectividade que desencadeia-a. Sendo assim, a entrada num “estado de performance” compreende tanto uma experiência subjetiva quanto inter-subjetiva, imersiva e vinculante, desencadeada a partir do estabelecimento de uma estratégica duplicidade: a emergência de uma “consciência observante”

[88] Renato Cohen, no livro *A performance como Linguagem* (SP: Perspectiva, 1987, p. 134) comenta que um traço distintivo para estabelecer a passagem histórica do *Happening* à *Performance* consistiu no aumento de esteticidade: “a *performance* vai tender para uma maior aproximação com o ‘Teatro Estético’”. Por tal razão, as apresentações cênicas de cunho performativo estão marcadas por uma intencionalidade estética que motiva-as e, subsequentemente, pela atenção dada ao modo de torná-las públicas.

que inaugura o processo. Esta operação, que articula sincrónicamente a consciência de um sujeito movente e expectante, introduz nos temas que estou tratando aqui um problema central, referido à gestação e localização da função de testemunha: quem elabora a captura de um ato performativo? Quem efetiva essa leitura, atrelada ao jogo de inter-subjetividades que regem a dinâmica de um momento improvisado?

Para aprofundarmos nas perguntas formuladas anteriormente, parece-me necessário revisitar os caracteres fenomenológicos e ontológicos que nos ofereçam uma perspectiva epistemológica da própria noção de “cena”. Para isso, convido ao leitor a introduzirmos à abordagem desenvolvida pelo arquiteto teatral e cenógrafo argentino Gastón Breyer no livro *El Ámbito Escénico* (Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1968). No referido texto, o autor sublinha que a circunstância fundadora de um momento cênico pressupõe algum tipo de “pacto” - territorial e simbólico -, no qual as duas partes intervenientes (oficiante e testemunha) são requeridas para que tal circunstância tenha lugar:

Ao descer aos substratos profundos, na psique remota, encontramos o Pacto Cênico: espectador + ator, e desde esse início, uma espacialidade comprometida. Para que exista ator, um espectador (mesmo se for um auto-espectador) teve previamente que assumir uma responsabilidade: uma ‘Área de Vedação’ precisa ser desenhada. Não teríamos ator se uma vontade de expectativa não o acompanhasse, não inaugurasse uma área de vedação. O ator é tal porque se encontra radicado num lugar da cena, ingressou num troço delimitado de mundo, sítio da relação dialógica entre ator e espectador. (BREYER, 1968, p. 15 e 16)

O “pacto cênico” referido por Breyer (1968), consolidado na trajetória cruzada que confronta ao ator e ao espectador, cria uma espacialidade comprometida, hierarquizada signicamente. Trata-se, para além da complexidade implicada na elaboração de tal noção, de uma intuição/operação ancestral no homem; com efeito, a mentalidade primitiva imagina a cena de um teatro cerimonial sob a configuração de um espaço *anisotrópico* (em formação de anel): um espaço pronto para ser expectado; um complexo de substratos habitado por forças ocultas; uma densidade ontológica diferenciada. Tal como aparece sugerido na citação anterior, uma operação de *vedação* circunscreve a área de um centro ritual no sítio da aldeia, e com ela põe-se em movimento o jogo concêntrico/excêntrico dos anéis propiciatórios.

As imagens proporcionadas pelo material audiovisual nº2 (*Improvisadores da dança na cena performativa*) [89] permitem observar em diversos segmentos da sua edição o modo em que o espaço habitado pelos improvisadores-performers compõe esse pacto territorial e simbólico. Tanto

nos trechos 03'.23"/04'.05" e 07'.42"/08'.05" da peça *La Casa Invisibile*, assim como nos segmentos 06'.41"/07'.01" da performance *Do it improvisation* (uma intervenção *site specific* desenvolvida no *Museo Del Vetro*, bairro de Empoli, Firenze), observa-se como ambas apresentações delimitam a área de vedação remetendo as movimentações corporais ao plano do chão, entanto que o local destinado à plateia (espaço da recepção) encontra-se posicionado na adjacência dos dançarinos-improvisadores. O recorte espacial de *La Casa Invisibile* consiste num cenário de tipo “corredor”, resolvido através da distribuição de duas arquibancadas enfrentadas e próximas entre si. Distintamente, em *Do it improvisation* a ocupação do museu lida com acidentes volumétricos e assimetrias arquiteturais, optando pela distribuição dos espectadores numa fileira de cadeiras encostadas contra as paredes da sala. Neste último caso, a vedação do espaço proporciona à plateia um contato virtual com os dançarinos e introduz, no vínculo que media entre eles, a qualidade de um “convívio” informal.



Slides extraídos do audiovisual n° 2 correspondentes às performances: *La Casa Invisibile* (à esquerda) e *Do it improvisation* (à direita). No primeiro caso a fotografia permite apreciar o dispositivo “corredor” que veda as ações dos performers na dupla faixa que recorta a superfície do chão (linóleos branco e preto) - sendo que as arquibancadas permanecem na penumbra. Na segunda fotografia comprova-se a relação *proximal*, imediata dos espectadores.

Voltando para as apreciações de Breyer (1968), uma “vontade de expectativa” inaugura a visão extraordinária do sítio espetacular toda vez que o ator/oficiante radica a sua presença no local destinado à celebração. Por tal razão, a operação que inicializa o recorte espacial do *continuum* cotidiano - para dar passo, excepcionalmente, a um âmbito qualificado da experiência - exige, por parte dos observadores, uma atitude ativa, acordada e ciente, destinada a segurar o pacto cênico desde à sua posição complementar. O que parece-me digno de destaque na original concepção

[89] Audiovisual n°2: *Improvisadores da dança na cena performativa*. Disponível em: <<https://vimeo.com/137843987>>

breyeriana é que os caracteres que permitem definir à cena teatral primordial (seus traços performáticos mais elementares) não têm lugar na fase propositiva/positiva exercida pelo ator-oficiante, mas na captura perceptual que se produz a partir da reunião dos espectadores: na potencial circulação da *mirada* das testemunhas ali reunidas.

Esse movimento de retorno em direção ao olhar expectante - de recuperação do sentido por parte de um espectador que torna-se possuidor das chaves do comportamento humano (seus insondáveis mistérios) - seria, então, quem inaugura a legítima ocorrência de um momento cênico. Refiro-me à *ritualidade* que permite compreender a raiz do intuito ancestral pelo qual se retorna, uma e outra vez, às múltiplas formas de invocar um acontecimento mágico. Porém, a abordagem de Breyer (1968), próxima e herdeira da *paideia* aristotélica pela qual todo ato testemunhado se transforma numa instância destinada a educar a consciência cidadã, não diminui a operação radical que se atualiza no ato de testemunhar um momento performativo qualquer. Temos assim que a um movimento de ida, induzido pelo *phantasma* da ação encenada (um fato extraordinário), sucede outro de retorno, no qual se configura a consciência *vígil* da testemunha. Entre um e outro movimento (emissão e recepção) media uma parábola, um arco tenso e dialético, uma interpenetração instável:

A nossa hipótese é que há Teatro, com maiúscula, no momento do retorno. Acontece quando o espectador, imantado pelo fantasma da cena, retorna para o seu posto de consciência vigilante [vígil] e persiste no equilíbrio tenso e instável da observação. (BREYER, 1968, p. 65. Grifo nosso)

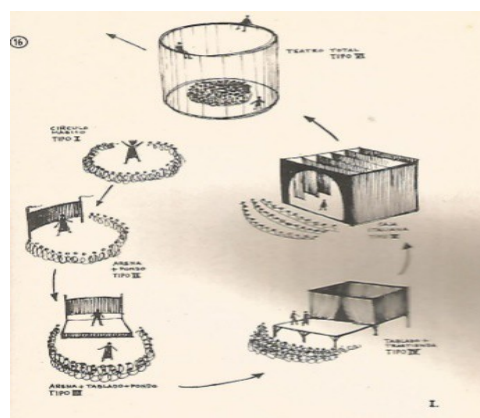


Ilustração elaborada por G. Breyer no livro *El Ámbito Escénico*. Partindo da disposição em anel, o autor traça um circuito dentro do qual podem ser acompanhados - seguindo o curso das setas - os sucessivos reposicionamentos históricos do olhar por parte do espectador/testemunha.

Com a intenção de dar visibilidade os tópicos que venho comentando, proponho-me, seguidamente, contextualizar a figura do observador-testemunha no âmbito da prática improvisatória em dança levando a atenção para alguns casos que resultam de um estratégico revezamento entre esta função e a do movimentador ativo (um jogo de entradas e saídas no curso de uma improvisação). Tal alternância equivale aqui a um reposicionamento da função do observador, quem nunca deixa de “dançar” quando adota para si as vantagens de uma perspectiva periférica. Mesmo quando este opte por uma atitude introspetiva ou uma postura semi-estática, ele garante, em virtude dessa atitude observante, a continuidade do livre-fluxo das movimentações. Entende-se melhor, deste modo, até que ponto o lugar complementar da função de testemunha contém, potencialmente, as qualidades que se evidenciam no plano das extroversões motoras que um improvisador deixa à vista. Nesse sentido, acompanhar o curso de uma improvisação desde o lugar da testemunha equivale a um exercício de *introjeção* que se efetiva, unicamente, se essa leitura permanece ativa, acesa e pronta para o seu revezamento.

Passando revista a alguns segmentos do audiovisual nº1 - primeira parte (13'.33"/13'.46"), nas imagens que documentam um laboratório de *Laban Movement Analysis* (LMA) pode se apreciar a posição complementar que se estabelece entre a dançarina que explora as qualidades do icosaedro (virtualmente projetado no espaço) e aquela outra que, sentada momentaneamente no chão, se dedica a observá-la. Resulta claro no registro que a colega que se posiciona passivamente “bole” na mesma dinâmica de quem se movimenta (princípio de empatia), acompanhando a observação com micro-ajustes corporais. No segmento 03'.08"/03'.57" do audiovisual nº1 - segunda parte, dedicado ao *Contact Improvisation*, aprecia-se a dinâmica vertiginosa de um *Round Robin*; trata-se de um original dispositivo, característico desta forma de improviso, no qual uma dupla ingressa ao setor central do espaço enquanto o resto dos participantes “continua a dançar” desde a periferia à espera de revezá-los. Apesar de Nancy Stark Smith improvisar ativamente junto a Curt Siddall (dois membros históricos do movimento), no exemplo se evidencia o como a estrutura deste *score* encontra-se segurada pelos membros do coletivo, os quais sustentam, através da sua atenta “expectação corporal”, a experiência improvisatória como um todo integrado.

Por sua vez, entre os minutos 15'.59"/16'.30" do audiovisual nº1 - segunda parte, se documenta uma sessão de *Authentic Movement* onde torna-se manifesta a atitude adotada pelos membros do grupo quando estes se desempenham na função de assistente/acompanhante. Vale a

pena lembrarmos que a distância que a testemunha adote para exercitar a sua “escuta” pode ser, em alguns casos, mínima, ou inclusive ínfima - tal como se verifica nos rodeios aos movimentadores ao começo dessa sequência. Finalmente, no segmento 15'.53"/16'.03" do audiovisual nº1 - primeira parte, as imagens exibem a atividade desenvolvida por uma praticante que exerce a função de assistente/acompanhante durante uma sessão de *Ideokinesis*. Neste caso, a leitura corporal não é resolvida, somente, através de uma imediatez físico-espacial (relação *proximal*), mas continua a ser elaborada *monitorando* as trajetórias internas do movimento (ordem das proprio-cepções) por meio do toque guiado: uma via de acesso direta e palpável que utilizar a “pousa das mãos” como uma estratégia sensível para sinalizar e estimular o corpo do movimentador.



Slides extraídos do material audiovisual nº1. As imagens seguem a ordem dos exemplos anteriormente citados. De esquerda a direita: LMA; *Contact Improvisation*; *Authentic Movement*; *Ideokinesis*.

Encerrando as reflexões deste item proponho-me levar a atenção para algumas ferramentas conceituais procedentes do campo da literatura. A expressão “exotopia” (*exo*: externo + *topos*: lugar, território), tal como foi idealizada pelo escritor russo Mikhail Bakhtin na década dos anos 1920 - introduzida na Europa Ocidental através das traduções de Tzvetan Todorov -, veio a sinalizar a exterioridade física e simbólica que o escritor adota quando toma distância e se reposiciona no lugar do observador. No seu ensaio sobre a obra bakhtiniana, intitulado *Cronotopo e exotopia* (In: *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*, SP: Ed. Musa, 2001) a pesquisadora em literatura Marília Amorim retoma a noção de *exotopia* para sinalizar a diferença entre dois tipos de olhares (ou perspectivas da visão). Valendo-se da figura alegórica do retratado em pintura teríamos, por um lado, o olhar deste, e por outro, o olhar do retratista. O desafio consistiria - no entender da autora - em que o retratista deve tentar captar o olhar do seu retratado (aquilo que o outro vê) para logo “retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado” (AMORIM, 2001, p. 96). Assim, o retratado seria aquele que vive imerso nos instantes da própria vida - um *continuum* inacabado, um devir incessante cujo olhar está voltado para um horizonte sem

limites -, e o retratista, distintamente, seria o equivalente do observador distanciado, quem evitando a fusão com o primeiro consegue situá-lo em outro “ambiente”:

O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra ao retratado. A delimitação do artista dá um sustento ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver como uma totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode constituir o todo que me define. (AMORIM, 2001, p. 96)

Das apreciações elaboradas por Amorim (2001) interessa-me extrair, para os fins que vêm sendo discutidos aqui, duas noções associadas à figura do retratista: primeiramente, a ideia de uma “linha de retorno” direcionada ao olhar de quem observa e, em segundo termo, a de “acabamento” do objeto observado (neste caso, como o equivalente da captura do indivíduo retratado). Citando Bakhtim: “o outro que está de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim (...) uma espécie de dom do artista para seu retratado”. (BAKHTIN, apud. AMORIM, 2001, p. 97)

Se às capturas perceptuais que se referenciam no regime da *visualidade* - traduzidas aqui como uma alegoria dos desdobramentos efetuados pelo observador-retratista - lhes incorporássemos as capturas oferecidas pelas experiências do audível (domínio da arte musical), onde também resulta possível distinguir processos de distanciamento e dobras perceptuais na figura do ouvinte, cairíamos na conta de que tanto “plateia” como “audiência” (assistir e escutar) são categorias igualmente ligadas ao espaço da recepção: a leitura de um momento espetacular por meio de um dispositivo/órgão senso-perceptual. Entende-se, subsequentemente, que a noção de expectativa equivale à adoção de uma “perspectiva” e não necessariamente à conquista recorrente de uma imagem.

Este apanhado de distinções semânticas poderia se ver enriquecido se a referida “vontade de expectativa” fosse vinculada ao conceito de cena. Etimologicamente, o termo “cena” remete à raiz grega *skene*, reapropriada mais tarde pela cultura latina através da figura do *spectator* (espectador; aquele que olha com atenção) e da ação de *speculari* (especular; olhar por cima de; ter o panorama de uma atalaia) [90]. Reunindo os termos, somos “espectadores” toda vez que testemunhamos a um outro desde uma certa perspectiva. Esse *algo-outro* observado nos abre à experiência de uma nova consciência sobre os fenômenos que nos rodeiam (fascínio estético), e

[90] Dicionário Enciclopédico de Língua Hispânica. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/espectáculo>>

equivale, no plano do engajamento sujeito/mundo, à ação de “especular” (auto-simetria do espelho):

A essência do teatro é dada pela categoria de espetáculo. O espectador abrindo a possibilidade do espetáculo (‘Ser-no-mundo’), o ator realizando-o no plano do comunicacional (‘Ser-com-o-mundo’). Teatro, etimologicamente falando, é sitio para ver, ser o mirante do outro. (...) O que dá a talha adulta e antropológica ao homem é a insubornável presença daquele Outro, esse Eu-Outro que observa, julga e aprende. Por isso, a grande instância do homem é devir espectador, só assim preside e funda toda atuação. Desdobra-se especularmente numa auto-simetria. (BREYER, 1968, p. 12 e 16)

3.1.2. O direcionamento da *mirada* na cena performática

Na análise dos caracteres discursivos que singularizam às apresentações cênicas de cunho performativo, tal como são abordadas pelo ensaísta e encenador paulistano Renato Cohen no livro *Performance como Linguagem* (SP: Perspectiva, 1987), considera-se que à díade que se estabelece entre o agir do *performer* e o espaço da recepção se deveria adicionar, ainda, um outro espaço relacional, originado na mediação de um “texto” que veicula a passagem entre ambos. Esta nova disposição entre as partes adquire a morfologia de uma tríade, na qual uma terceira instância dinamiza a tensão dos antagônicos. Assim, o dispositivo resultante coloca em circulação tanto signos simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) quanto incidentais (ruídos, sombras, fumaças, etc):

A ideia, a partir da relação ternária atuante + texto + público será examinar as características que dão especificidade à linguagem cênica. (...) Ao invés de ‘espaço’, passaremos a utilizar o termo ‘topos’, que remete a um lugar físico e também psicológico. (...) Será nesse topos que se darão as relações entre os dois polos da expressão cênica: atuantes e público. Essas relações ocorrerão através de um ‘texto’: pelas transposições que são características na arte. (COHEN, 1987, p. 116)

Pode-se inferir, seguindo os apontamentos de Cohen (1987), que entre a atividade desenvolvida pelo *performer* e a sua respectiva testemunha media uma cumplicidade: o atravessamento de códigos, de subentendidos e piscadas procedentes dessa terceira instância mediadora, referenciada, pela sua vez, nas chaves estéticas de uma encenação contemporânea. Em concordância com os depoimentos de Glusberg (1987) e Fernandes (2012) anteriormente citados, entende o autor que a personagem encarnada pelo sujeito performador - mais exatamente, pela *Persona* que este tipifica em cena - exerce a dupla função de estar dentro e fora da própria ação; porém, acrescenta Cohen (1987) que isso teria por finalidade conduzir/direcionar o interesse da plateia:

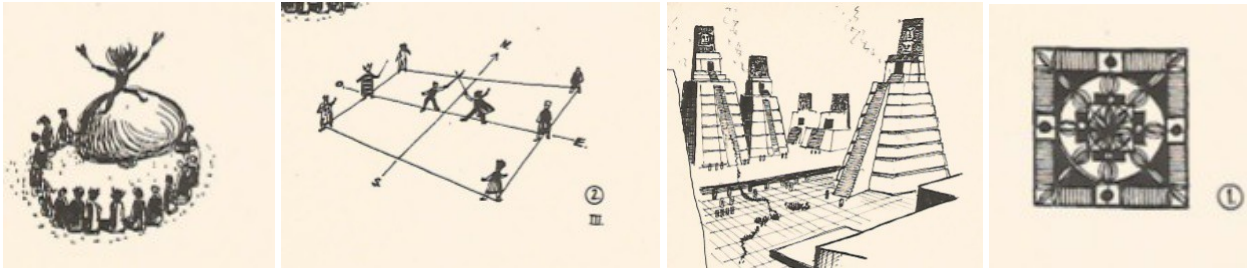
A característica de evento da performance (...) acentua essa condição, dando ao público uma cumplicidade de testemunha do que aconteceu. (...) quando o performer lida com a personagem, a relação vai ser a de ficar entrando e saindo dele. Este movimento de vai e vem faz com que o performer tenha que conduzir o ritual/espetáculo e segurar o público. (COHEN, 1987, p. 98)

Para pensarmos nas relações factuais que o improvisador da dança estabelece com os espaços de apresentação - particularmente, com os procedimentos que permitem-lhe inscrever com pregnância a sua presença -, as observações desenvolvidas por Gastón Breyer (1968) são iluminadoras quando nos lembram que todas as formas do cerimonial têm início num momento de inscrição *geomântica* [91], pois precisam, para serem tais, se fechar ao redor de um anel mágico que “segure a terra”. São testemunha vivente desses procedimentos os jogos de tabuleiro, do xadrez ao jogo da velha; uma *mandala*, por exemplo, pode ser compreendida como um desenho escritural: um exorcismo gráfico feito sobre o lenço sagrado da terra. Cada geografia, submetida a um tratamento geomântico peculiar, inscreve-se também no espaço inter-subjetivo que media entre oficiantes e espectadores:

O chão onde o homem apoia os pés é o tabuleiro primeiro para a sua imaginaria; desenha seu mapa celeste. Aqui se traça a quadrícula para os jogos de adivinhação: a Alea (sorte ou destino singular) sobre a Morphé (forma desenhada no chão; geomância que agora é habitada). (...) Os velhos sábios da aldeia purificam a areia do solo e circunscrevem o recinto sagrado do templo: o que os gregos denominavam ‘Temenos’ (raiz de ‘Templum’, em latim). (BREYER, 1968, p. 25 e 26)

Relações e negociações referidas à localização do centro/periferia, figura/fundo, circularidade/linearidade, profundidade/superfície, simetria/assimetria, plenitude/vazio (etc) não são indistintas ou equivalentes para o traçado de cada dispositivo cênico. No entender de Breyer (1968), ir é outra coisa que voltar, chegar que partir, ascender que descer. Cada uma destas marcas - destas configurações reticuladas num espaço habitado - está codificada historicamente na *tabula* das valências positivas ou negativas. Na cena primordial de um teatro ritual “cada coisa tem seu sítio próprio, sua moradia, e fora dela estão em queda, expatriadas” (p. 26).

[91] “Geomância” é um termo de origem grego cuja etimologia se divide em *geo*: terra + *mantis*: capacidade de adivinhar. O conceito versa sobre práticas oraculares ancestrais, as quais permitiam formular predições por meio da leitura de figuras traçadas no chão - a mais das vezes, forma geométricas.



Ilustrações realizadas por G. Breyer para compor uma alegoria visual sobre diversos espaços de encenação ancestrais. De esquerda a direita: o anel ritual primitivo; a disposição em forma de quadrícula/tabuleiro; a praça sagrada, distribuída em sub-espços propiciatórios para os *autos* sacrificiais; o desenho de uma *mandala* (simbologia do centro).

Ao transladar as modalidades geomânticas de ocupação do espaço para o campo da *práxis* aqui estudado, parece-me oportuno interrogar os meios que a improvisação em dança utiliza quando se depara com as problemáticas inerentes à conjuntura contemporânea: como as novas modalidades de encenação conseguem revivificar os atributos mágicos das antigas inscrições geomânticas? Como se reconstrói o *habitat* dos micro-espços que historicamente permitiram cristalizar os olhares? Como se recuperam as valências simbólicas das linhas, vetores e volumes que antigamente racharam o solo sagrado? Qual é o conjunto de operações que os espaços arquitetônicos disponibilizam quando o chão que alberga às atuais performances não passa de uma ritualidade “laica”? Para pensarmos numa elaboração conceitual que dê resposta a estas questões, estabelecendo alguma forma de continuidade entre as velhas obsessões da arte teatral e a incidência que elas ainda têm dentro dos âmbitos de encenação contemporânea, pode ser de utilidade lembrarmos que o tempo-espaço ao qual está submetido um dançarino-improvisador, toda vez que se propõe dar visibilidade às suas trajetórias de movimento, encontra-se potenciado: “elevado à potência” de todo o sobre-exposto. Inequivocamente, as tomadas de decisão que este componha sofrerão a inflação própria do se-saber-observado e, subsequentemente, terá que levar em consideração os meios expressivos que lhe permitam conduzir/direcionar a *mirada* da plateia.

Ao longo do audiovisual n°2 é possível rastrear alguns momentos que permitem contextualizar os tópicos que estão sendo discutidos aqui. Neles pode se observar o como Alessandro Certini (*Company Blu*) organiza as suas composições instantâneas valendo-se de procedimentos que alternam recursos da dança improvisada com uma narrativa do movimento tão física quanto hilária. Poderíamos corroborar nessas passagens a clara consciência que este

improvisador-performer tem sobre o “ofício” de orientar a *mirada* do espectador; por exemplo, no segmento compreendido entre os minutos 08'.32"/09'.14" Certini brinca com a manipulação de um prato que acaba de desmontar da bateria de Steve Noble e converte-o num sombrero chinês para, imediatamente, transformá-lo em gira discos e cantar junto a ele. Em 11'.56"/12'.22" o artista inspeciona os garraões de vidro do *Museo Del Vetro* (Empoli, Firenze), raspando e batendo o microfone sem cabo sobre eles, provocando um desconfortável *feed back* do áudio através de um gesto excessivo do braço. No segmento 18'.58"/19'.25" extrapola o uso de um pacote de papelão de supermercado, convertendo-o num respirador artificial (brincando com o amassado exterior do volume) e, finalmente, em 32'.24"/32'.45" carrega caprichosamente a Charlotte Zerbey sobre os ombros para atravessar o palco em diagonal como se fosse um monge peregrino.



Slides extraídos do audiovisual nº2 correspondentes às performances *Pic Nic* (esquerda) e *Do It Improvisation* (direita). Na primeira fotografia vê-se a Certini parodiando um alto-falante antigo, colocando sobre o prato da bateria o dedo indicador como se fosse o seu *pic up*. Na fotografia seguinte o *performer* faz uma utilização extrapolada do microfone sem cabo com o objetivo de amplificar os impactos sonoros, batendo os garraões, ou bem, desencadeando efeitos de *feed back*.

Por último, para pensarmos nos modos em que os espaços abertos à expectativa pública incidem sobre a subjetividade dos improvisadores-performers e, mais especificamente, sobre como se reconfiguram as variáveis semiológicas e perceptuais a partir dessa nova ordem de condições, proponho levar a atenção para a voz dos próprios artífices: para o *modus locutio* que eles utilizam quando expressam estes embates. Transcrevo, seguidamente, os depoimentos que surgiram entre os artistas que participaram da edição do ano 2003 do *Festival Danze D’Inverno* (Teatro de la Limonaia, Sesto Fiorentino, Itália). Numa passagem dessas conversas, as quais foram mais tarde

editadas sob o título *Opinioni a confronto sul tema dell'improvvisazione nella danza* (Firenze: ADAC, Associazione Danza Arti Contemporanee, 2003), Alessandro Certini comenta:

No momento em que improviso não posso esquecer o público, não posso não levá-lo em consideração desde que a experiência da qual participamos é não-transcrita. No momento no qual estou compondo abro a escuta, e improvisação é o máximo de escuta. Ficar no palco com ou sem música te coloca numa condição de escuta. (...) Eu, no passado, achava que não fosse importante que um material chegasse a ser consciente por parte daquele que estava me observando, ou que soubesse se a pessoa em cena estava improvisando ou não; era uma coisa indiferente para mim, privada de interesse. Hoje pelo contrário vejo que o público percebe a coisa que vem se desenvolvendo secretamente. A participação do espectador incide de modo diferente no meu trabalho agora. (CERTINI, 2003. Apud. COMPANY BLU; HAMILTON, 2003)

3.1.3. Eco-espacialidade. Ambientes de encenação multívocos

Havendo revisado um primeiro apanhado de temas, relacionado às condições situacionais que dialogam com a vontade de tornar público os materiais/trajetórias de movimento indagadas pelos coletivos de improvisação-dança (experiências *outdoor*), proponho-me, seguidamente, situar a gênese do momento cênico-espetacular a partir dos territórios físicos, dos âmbitos onde essas apresentações acontecem concretamente, para que as conotações adquiridas pelo termo “espetáculo” não se associem, equivocadamente, com os lugares comuns que se criaram ao redor dele. Por tal razão, poderíamos interrogarmos: de que tipo de âmbito estamos falando quando fazemos referência a uma encenação performativa, uma apresentação, uma mostra aberta ou uma *mise en scène*? Que tipo de circunscrição estabelece as marcas territoriais do chão cênico para que ali se concretize a vedação de uma área? A que tipo de superfície física e simbólica ascendo o momento encenado para atingir a noção de espetáculo?

A raiz do mal-entendido em questão poderia ser identificada, segundo me inclino a pensar, a partir da natureza *extra-ordinária* do momento chamado de “espetacular”. A operação pela qual todo espetáculo recria as condições de certa “via iniciática” (ter acesso ao Outro) conduz, frequentemente, a associá-lo com um momento grandiloquente, hierarquizado pela investidura de certo *status* simbólico, inserido numa atmosfera de representação idílica, superlativa, sublime. Com efeito, se interrogado, o sentido comum atribuído ao termo tende a localizar a geografia do espetáculo em *outro-lado*, longe daqui.

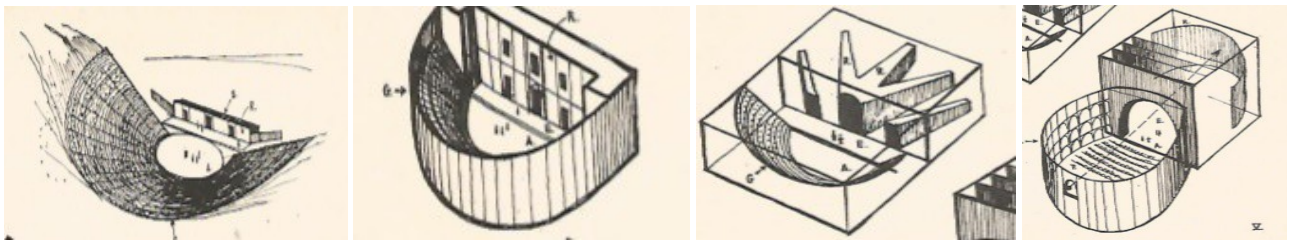
O fato de que os espaços físicos (edifícios teatrais) destinados à apresentação de espetáculos tenham evoluído seguindo uma progressão de protótipos, e que a evolução desses formatos arquitetônicos, rastreados ao longo da epopeia do teatro ocidental, tenha alcançado o ápice na versão do teatro “à italiana”, põe de manifesto que o paradigma estético-arquitetural que atingiu maior hierarquia foi aquele que propôs um modelo extrapolado do âmbito físico. A caixa à italiana, se desmontada na lógica da sua mecânica de mostraçãõ, funciona como um dispositivo óptico que recria, por meios imitativos, um *facsimile* da realidade visível. O clímax da expectaçãõ na estética romântica, por exemplo, se consumou (e ainda se consoma) na experiênciã de uma relação hipnótica e inteiramente crédula, baseada na ilusãõ óptica que essa caixa recria.

A sofisticaçãõ do dispositivo teatral à italiana - iniciado no humanismo renascentista e concluído a meados do século XIX - desenvolveu um tipo de cerimoniais onde a simbiose entre o ator (ou dançarino) e a plateia acontecia por incorporações graduais, pela sucessiva entrega às camadas de ilusionismo que esse regime visual sugere, até atingir uma identificaçãõ “carnal” com a cena exibida. A experiênciã da *katharse* (catarse) à qual foi reduzida a cena espetacular moderna se consoma, ainda hoje, sob o contrato tácito de uma incondicional credulidade (estética da *verosemelhança*). Por estranho que pareça, as condições territoriais que viabilizam essa fusãõ imagética ocorrem de acordo com uma distribuiçãõ dicotômica do espaço, pois a plateia (lugar onde o cidadão devém espectador) retrocede e se oculta na penumbra do edifício teatral. No dispositivo em questãõ, a plateia se distancia do intérprete e observa-o sem comprometer a energia psíquica que a experiênciã da expectaçãõ acorda nela. Por sua vez, o ator/dançarino se refugia na atmosfera solipsista do cenário e encarna as vestiduras das personagens: trabalha para se confundir com eles, lhes doando sua emoçãõ privada.

As convenções ligadas ao fato espetacular sãõ, certamente, mais complexas e poderiam ser devidamente colocadas em perspectiva se viessem acompanhadas de uma sinopse sobre as chaves estéticas que motivaram-as. Por essa razãõ, proponho-me circunscrever a análise dessas convenções rastreando os caracteres topográficos que esse dispositivo arquitetural idealizou ao longo da historia ocidental moderna. Para aproximarmos à questãõ do aumento de distância - física e perceptual - que a sala teatral foi pronunciando entre o local destinado a atuaçãõ (lugar do *oficiante*) e da expectaçãõ (lugar da *paideia*), pode ser esclarecedor considerar que o interesse centralizado no corpo sacrificial do intérprete (épica do herói/heroína) teve como contrapartida a

subtração de protagonismo por parte da plateia. A perda de contato psico-físico entre ambos - tal como se verifica nas salas de mediano e grande porte, onde o ator, de fato, não consegue enxergar à audiência por efeito das luzes - foi a condição necessária para que uma ficção óptica tivesse lugar. Com efeito, o teatro chamado “à italiana” prefigura, na idealização dos seus traços estruturais, à aparição histórica da câmara fotográfica e da sala escura do cinema.

Em 1584 se inaugura o famosíssimo teatro ‘Olimpico de Vicenza’, obra de Palladio-Scamozzi (...) um movimento de ‘sucção’ do olho do espectador em direção ao último fundo, que o Olímpico precipita com grande inovação. (...) Para o 1600, o ‘Teatro di Parma’ atinge a solução, um profundo cenário dentro de uma caixa cúbica. (...) a lei do dispositivo é a Teoria da Perspectiva, centrada no olho privilegiado, estático e axial. O padrão da cena é o pintor/decorador. O destino é lograr a ilusão da maravilha e da surpresa. (...) O novo teatro desde meados do século XVII é um salão de festas mundanas: o solo e a orquestra são ocupados pelo príncipe e sua corte (...) o teatro à italiana está completo, uma cena para admirar, uma sala para a velada de gala. (BREYER, 1968, p. 36, 44 e 45)



Ilustrações realizadas por G. Breyer para expor graficamente as reconversões arquiteturais que experimentaram os espaços-protótipos destinados à encenação teatral. De esquerda à direita: o anfiteatro grego *Epidaurio*; o anfiteatro romano *Apendus*; o teatro renascentista *Olimpico*; modelo de sala teatral “à italiana”.

Uma das marcas distintivas do âmbito desenhado para a encenação dual, ilusória, consiste em ter elevado a plataforma onde se deslocavam originalmente os atores (a área da *arena* para o balcão da *skene*) e, em compensação, ter descido a arquibancada da plateia ao nível do chão (recolocada na antiga *arena* - ou *orquestra* romana -, destinada originalmente ao *Coro*). O fascínio exercido por esse espaço compartimentado, confrontado e descontínuo, condiciona até os nossos dias o senso comum quando se fala de algo “espetacular”. A ideia de espetáculo sugestiona e convida à audiência à possibilidade de se alienar (se distrair) numa realidade *ficta*; em outras palavras, convida ao cidadão moderno a esperar um espaço “elevado”, física e psiquicamente, à potência dos atos supra-terrenos.

As múltiplas metamorfoses dessa topografia cênica continuam a se replicar na atualidade num sem-número de variações espaço-arquiteturais. A aura límbica à que foi promovido o local do

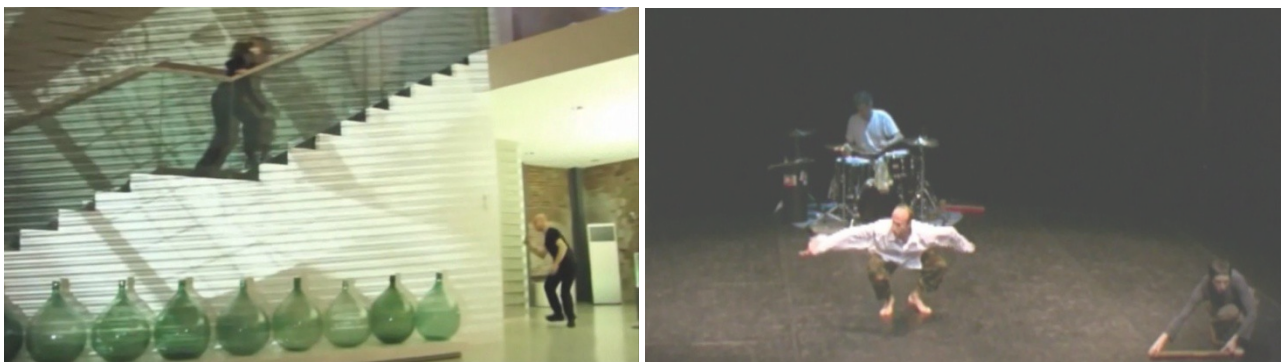
palco habituaram às plateias a pactuar um vínculo transferencial, onde o ator-oficiante é assistido como figura superlativa - independentemente de que a sua investidura evoque uma entidade infra-humana, bizarra, demoníaca ou obscura. Nessa operação transferencial o prazer associado à expectativa se consegue - como sendo a sua íntima troca - com a declinação da função vital que o antigo cerimonial exigia à testemunha. O mecanismo, apesar de anacrônico, dá mostras de ter alcançado cimas inusitadas, até a hipertrofia: recitais de música *mass-mídia (pop-stars)* que pactuam relações messiânicas com os fãs; atores da televisão que mantêm a mesma inacessível distância do meio virtual quando reaparecem em palcos teatrais; etc. As assimetrias entre as funções performer/espectador que instaurou a inércia de uma cultura de passividade e consumo - uma estratégia que fascina na mesma medida em que afasta - continua a viver a sua era de prestígio para além dos formatos pré-moldados pela tradição romancista. A visão que se tem do ator-oficiante nos variados circuitos de consumo de arte é, comumente, a de quem olha de baixo para cima: um *médium* cultural cujo segredo nunca é partilhado publicamente e “desaparece” no invisível quando acaba.

O mal-entendido em questão parece radicar, pois, no esquecimento de que a natureza ordinária dos atos cotidianos - lacônicos e singelos - não consegue ser transcendida, apenas, elevando o solo espetacular por cima do chão mundano. A ocorrência do extra-ordinário (passagem para o Outro) não se consome pela mera suspensão, dobra ou partição do espaço comunal que se partilha. Distintamente, precisa-se que esse local seja “aceso” através de procedimentos que reinstaurem as condições situacionais da cena primordial: uma vontade coletiva de recortar o *continuum* espacial para que as ações encenadas se tornem “observáveis”. A diferença entre uma concepção habituada pela inércia dos formatos convencionais/comerciais e outra, devidamente qualificada, manifesta-se em vários níveis de apreciação, dentre os quais poderiam ser mencionados: a incidência de um imaginário estético sujeito às formas do cerimonial; os modos de se convocar as partes (pacto entre oficiante/testemunha); a morfologia que o espaço arquitetural disponibiliza para os fins da encenação.

Aos efeitos de contextualizar esta ordem de ideias proponho, mais uma vez, encaminhar a atenção para os registros proporcionados pelo audiovisual nº2. Próxima das convenções cênicas, a improvisação intitulada *Pic Nic* (04'.06"/04'.31"), protagonizada por Alessandro Certini, Charlotte Zerbey, Julyen Hamilton e o percussionista Steve Noble, ocorre numa “caixa preta” enfrentada a

uma arquibancada com inclinação ascendente (*auditorium* moderno). Apesar da consciência que os improvisadores têm do dispositivo biaxial/frontal do cenário - por exemplo, Zerbey manipula um cilindro extraído da bateria considerando a incidência visual dessa frontalidade -, não é na fratura espacial entre palco/arquibancada onde a *espetacularidade* desta improvisação encontra a sua delimitação territorial. Antes disso, o sub-espço contornado pela área iluminada ergue-se como a efetiva ruptura, simbólica e perceptual, entre os improvisadores e o espaço da recepção. As formas de circumnavegar as trilhas virtuais desse centro luminoso, tanto por dentro quanto pelas suas bordas, estabelecem aqui a autêntica dobra articulante para que se produza a referida cisão.

Distintamente, entre os minutos 07'.09"/07'.32" da performance *Do It Improvisation* se aprecia uma construção espacial justaposta, extrapolada nos locais ocupados por Zerbey e Certini. Enquanto Zerbey sobe e desce lunaticamente os degraus superiores da escada, Certini se entrega ao vagabundeio num recanto inferior do hall. Com evidência, a unidade territorial do *Museo Del Vetro* (Empoli, Firenze) aparece aqui fragmentada; porém, o jogo de conectividades sinérgicas que se estabelece entre os improvisadores (ajustes inter-corporais no plano de escuta; engajamento rítmico-espacial) segura a continuidade/coesão da área vedada. No exemplo comprova-se que a *extemporaneidade* dos gestos produzidos em cada sub-espço de movimentação, mesmo quando estejam isolados e sejam suficientemente autónomos, converte-se na chave estético-perceptual para que o fascínio do momento espetacular ocorra.



Slides correspondentes aos exemplos citados nos parágrafos anteriores (apresentados em ordem inverso). À esquerda: *Do It Improvisation* (Museo Del Vetro; Empoli, Firenze); a fotografia deixa à vista o relativo isolamento das ações dos *performers*. À direita: *Pic Nic* (Teatro da Limonaia, Sesto Fiorentino); observe-se o recorte luminoso sobre o linóleo preto do palco. No fundo o baterista Steve Noble; à frente-direita Zerbey manipulando um aparelho da persuasão.

Aguçando o tema que vem sendo discutido: qual seria a distância mínima para que se estabeleça o diferencial perceptual entre um ato ordinário e outro extra-ordinário? Parece-me que um dos grandes aportes que as encenações performativas (Araújo, 2009) têm proporcionado ao campo das produções espetaculares - das vanguardas inaugurais do século vinte à atualidade - consiste em ter mudado os pressupostos/paradigmas que moldaram as circunstâncias relativas à localização e função desempenhada pelo observador. A mudança do engajamento entre espectador/edifício implica que, a partir dela, qualquer âmbito físico, qualquer local ou configuração espaço-arquitetural disponível pode ser considerada, *ipso facto*, válida para os fins de uma encenação. De agora em diante o *linde* territorial que regulamenta as distâncias entre palco e plateia pode ser resolvido através de relações de horizontalidade - algo assim como uma “democracia arquitetural” dos espaços -, ou bem, por uma leve ou pronunciada hierarquia entre ambos. Isso último não equivale, contudo, à fixação de modelos *edilícios* que preestabeleçam normas ou critérios axiológicos para definir as coordenadas do pacto cênico.

No âmbito da improvisação-dança, as encenações de cunho performativo recuperaram para o espaço da recepção a experiência do “olhar desde perto”: um encontro corpo-a-corpo com a inscrição imediata e factual dos *performers*. As nuances desta ordem diferenciada de trocas, signadas pela entrada numa atmosfera *imersiva* e mais corpórea, desafiam ao espectador, convidando-o a exercitar novas/outras formas de captura sômato-sensoriais.

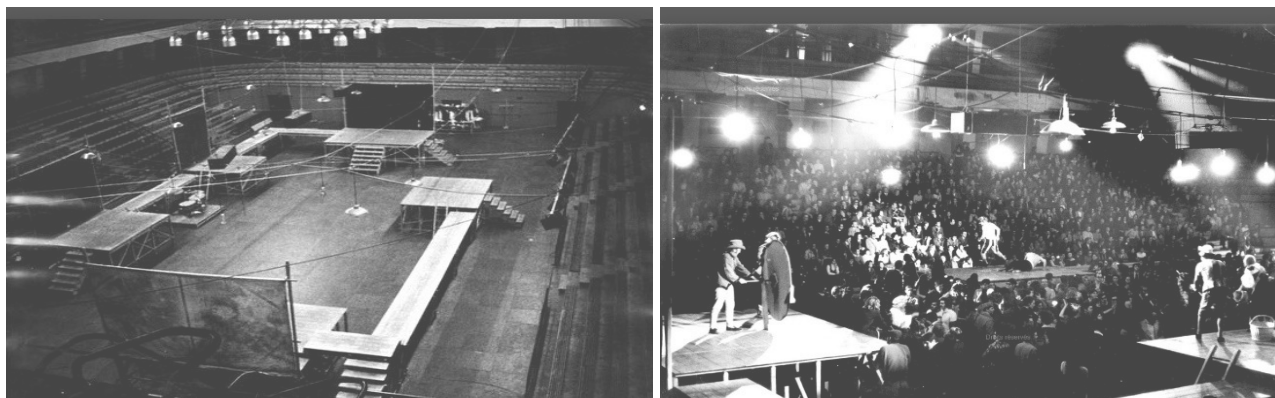


Slide correspondente à performance *Do It Improvisation* (Museo Del Vetro; Empoli, Firenze). No segmento correspondente aos minutos 06'.39"/06'.59" (audiovisual nº2) pode-se apreciar o como estes dispositivos de encenação, afetos ao aproveitamento dos acidentes arquitetónicos e à visitação dos espaços que se abrem neles, recuperam para o observador/espectador um aspecto da experiência que remonta-se à antiguidade: partilhar junto ao oficiante o mesmo chão onde ocorrem os atos cerimoniais.

A ensaísta norte-americana RosseLee Goldberg, num segmento da original sinopse elaborada pela autora no livro *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente* (RJ: Ed. Martins Fontes, 2006) comenta a visionária obra do dramaturgo russo Vsévolod Meyerhold (1874-1940), quem utilizou para a montagem das suas *mise en scène* dispositivos espaciais tais como plataformas, andaimes e rampas:

Meyerhold viu no trabalho dos construtivistas a possibilidade de um sistema de andaimes multifuncionais, que poderia ser facilmente montado e desmontado (...) no mercado, na oficina de fundição de uma metalúrgica, no convés de um navio de guerra. (...) O cenário de 'O Corno Magnífico' consistia em superfícies planas convencionais, plataformas unidas por degraus, rampas e passarelas, asas de moinhos de vento, duas rodas e um grande disco. (...) deste modo a produção tornou-se o foro ideal para o sistema da biomecânica (...) ele pedia por um 'taylorismo teatral'. Esta obra foi o ponto culminante (...) não apenas respondia às necessidades de um diretor inovador, mas transformava a natureza da atuação através da criação de complexas máquinas de representar. (GOLDBERG, 2006, p. 34 e 35)

A alegoria arquitetónica resultante da inscrição de múltiplos planos espaciais destinados ao trânsito dos atores e à posição relativa da plateia - interconectados através de variados níveis, inclinações, dobras e hiatos - é indicativo de que a cena idealizada por Meyerhold se fundamentou na adoção de uma perspectiva relacional dos dispositivos cênicos: uma contemplação multifacetada de patamares cambiantes. As diversas plataformas que materializavam o sítio do palco propuseram, no contexto das nascentes vanguardas russas, um construto físico e anímico para promover a "circulação da mirada": um apanhado de linhas/planos de fuga dispostos abertamente à expectativa. Nesta linha de apontamentos pode se inferir, portanto, que a operatória que caracterizou essa ordem de experimentações cênicas esteve relacionada à des-montagem, por diversos meios, das estruturas físicas convencionais, *fluidificando* a demarcação das áreas de competência da atuação e da recepção.



Registros fotográficos correspondentes à montagem da companhia *Le Théâtre du Soleil* (direção: Ariane Mnouchkine) para a tournée do ano 1970, dedicada à encenação da peça *1789*. À esquerda: plataformas, corredores e escadarias que compunham um circuito de passarelas para serem transitadas pelos atores. À direita: cenas da peça apresentadas frente ao público, desenvolvidas simultaneamente sobre as respectivas plataformas.

A tendência recorrente a situar as variadas formas de *acionismo* em espaços inhabituais - *site specifics* escolhidos pela curiosa distribuição dos acidentes arquitetônicos (uma fábrica abandonada pode disponibilizar, por exemplo, escadarias laterais, montanhas de escombros no chão, volumes criados pelas máquinas em desuso, buracos de luz descendo do teto) -, trazem à tona a noção de “não-lugar”: sítios que não foram previstos para esses fins, mas que, ao serem interditados, adotam os caracteres próprios de uma cena performática [92]. A propensão geral a esta “iconoclastia” arquitetural lembra-nos que, de agora em diante, qualquer sítio está pronto para ser intervindo, sem que uma hierarquia axiológica sinalize qualquer tipo de conveniência prévia. O desmanchamento das fronteiras que historicamente garantiram a continuidade de certa “ontologia do observável” introduz, no âmbito das atuais modalidades de encenação, a aura imagética de uma *eco-espacialidade*: uma morfologia mudável de ambientes naturais, urbanos ou virtuais:

Tivemos, assim, performances em locais naturais totalmente reservados quanto em espaços urbanos ou locais públicos. (...) No entanto, não tínhamos um marco claro que separasse cotidiano e cena, ou que determinasse ‘agora estamos em performance’. A natureza acidentada, com mudanças de níveis e solo irregular, entre pedras, vegetação e água corrente, ajudava no aquecimento do corpo como um todo, fluidificando, ativando e integrando suas diferentes partes, multiplicando os ângulos de visão além da verticalidade linear. (FERNANDES, 2012, p. 15 e 16)

Atendo-nos ao relatório de Fernandes (2012), relacionado às experiências desenvolvidas junto à equipe de alunos do *Laboratório somático-performativo* (PPGAC-UFBA), o estabelecimento territorial do solo que acolhe às ações cotidianas, funcionais à vida ordinária, pode ser, literalmente, o mesmo que acolhe às ações de tipo performático. Porém, apenas um “viés”, uma dobra na consciência do movimentador, consegue estabelecer a passagem para uma nova ordem de percepções. O topos geográfico que inscreve a presença do *performer* num determinado ambiente

[92] GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance* (SP: Perspectiva, 1987, p. 73. Grifos nossos): “Na linguagem semiótica o performer é seu próprio signo [um signo-em-situação]; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário. Não é fácil detectar a função semiótica pura da performance (...) ela envolve mostrar ou ensinar com um significado. A carga semiótica da performance está enraizada nessa espécie de apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo [mudável] durante o curso do seu desenvolvimento”.

de movimentação não é, em última instância, o responsável pela mudança qualitativa dessa experiência, mas o *modus operandi* que ele instrumentaliza quando realiza a sua imersão: o direcionamento da consciência que se associa a essas ações. Fiel à tradição dos *ready made* (arte pronta), as encenações contemporâneas dão relevância às sugestivas possibilidades dos ambientes, para intervir-los a partir das suas alteridades físicas. Assim, a metamorfose cênica se produz quando o improvisador-performer se apropria delas e consegue descentrar a lógica das suas conexões topográficas. A operatória característica está ligada, pois, à *des-funcionalização* dos objetos e suportes que povoam os ambientes intervindos: colocá-los em órbita; extrapolar o lugar que as coisas vinham ocupando até então.



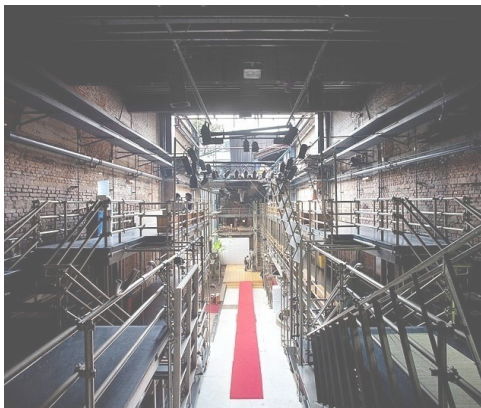
Nestes *slides*, correspondentes a *La Física del Palloncino* (audiovisual n°2; 14'.38"/15'.38"), pode-se apreciar a *coisificação* dos balões gigantes agonizando sobre a superfície iluminada do chão. Na fotografia da direita (18'.10"/18'.55"), a cena radicaliza a sua "rarefação" (evidenciando o estranhamento do signo performático) quando apresenta uns humanoides abjetos limpando o palco e portando tesouras para cortar o fio que segura os balões.

Para além do comentado até aqui, parece-me necessário fazer a ressalva de que a circulação de obras, exibição de criações em processo (*work in progress*) e variadas modalidades de monstrações cênicas continuam a fazer uso - num espectro de escolhas altamente eclético - dos âmbitos que historicamente gozaram de um estatuto hierárquico. Por paradoxal que pareça, grande parte dos eventos ligados à encenação contemporânea (se incluindo, dentre eles, os de improvisação-dança) têm lugar em salas teatrais convencionais, galerias de arte, âmbitos acadêmicos, fundações culturais, e se integram fluidamente ao circuito de consumo de obras de arte - tal o caso dos festivais, eventos, painéis, bienais de arte. Levando em consideração esta ordem de comprovações: que condições teria que reunir a fisionomia e funcionalidade dos espaços formais/convencionais para veicular favoravelmente o acionar pluri-facetado das intervenções performáticas? De que depende que as trajetórias cinéticas e deslocamentos múltiplos,

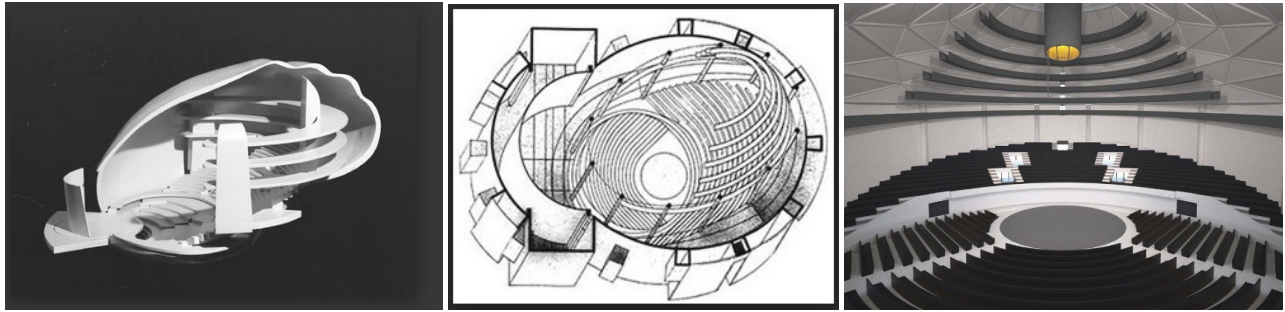
direcionados pelos improvisadores-performers, estejam disponíveis para que esses locais possam ser ocupados/intervindos? Que cabimento têm as mudanças de perspectiva espacial advindas do movimento poliédrico das ações performáticas? Em resumidas contas: que tipo de arquitetura, física e conceitual, é preciso idealizar para esses fins?

Retomando a hermenêutica desenvolvida por Gastón Breyer em *El Ámbito Escénico* (1968), parece-me digno de destaque a visionária perspectiva do autor quando propunha - numa problematização direcionada ao contexto latino-americano - que o planejamento edilício/arquitetônico dos locais destinados à cena contemporânea deveria reunir um tipo de versatilidade que considere, antecipadamente, a mobilidade e transformação à qual estão submetidos esses espaços: salas de destino múltiplo, polivalente, sujeitas a progressões de tipo rizomático, maleáveis às reconfigurações estruturais solicitadas por cada projeto artístico:

Corresponde examinar agora os teatros cuja lei é a variabilidade cênica prefixada: são próprios do século XX. Algum 'Teatro Total', como o de Walter Gropius, já era multívoco. Este dispositivo proporciona uma mobilidade ou transformação estrutural para se adequar ao espírito e forma de cada obra e cada encenação. (...) O partido multívoco, polivalente, é hoje a solução mais sensata. Para países como o nosso [Argentina], onde não pesa uma academia teatral tradicional, possibilita uma abertura ao futuro. Razões práticas apoiam a fórmula: salas de destino múltiplo que em um par de horas podem ser mudadas em salas de conferências, concertos, bailes, assembleias, esportes, cinemas. (...) 'um espaço raso, elementar' pedia Roger Planchon; 'um teto, muros e um solo' pedia Gordon Craig há cinquenta anos, e mais nada. (BREYER, 1968, p. 56)



Registros fotográficos do *Teatro Galpão*, pertencente à Cia. *Teatro Oficina*, projetado pela arquiteta Lina Bobardi no ano 1984 (Bairro Bela Vista, SP). Exemplo de sala multi-funcional, com andaimes laterais, rampas e reaproveitamento da disposição arquitetural em formato de corredor.



Reproduções em maquete do *Teatro Total* idealizado por Walter Gropius - quem contou, entre os membros da equipe que colaboraram no projeto, com a pioneira figura de Oskar Schlemmer, diretor/coreografo do *Balé da Bauhaus*. Se referindo à obra de Gropius, RosseLee Goldberg (2006) comenta: “Walter Gropius havia escrito que o problema arquitetônico do espaço do palco era de particular importância para o trabalho na Bauhaus. ‘O atual palco, em profundidade, que leva ao espectador a olhar para outro mundo representado no palco, como se olhasse através de uma janela, ou que se separa dele por uma cortina, praticamente eliminou a arena central que havia no passado’. Gropius explicava que essa antiga ‘arena’ formava uma unidade espacial invisível com os espectadores, atraindo-os para a ação da peça. Além do mais, dizia, o emoldurado palco em profundidade apresentava um problema bidimensional, enquanto que o problema apresentado pela arena era tridimensional: oferecia um espaço para a ação no qual os corpos se movimentavam como formas esculturais. O ‘Teatro Total’ de Gropius foi concebido em 1926 para o diretor Erwin Piscator, mas em razão de dificuldades financeiras nunca veio a ser construído. (...) O ‘Palco Mecânico’ de Joost Schmidt foi planejado em 1925 para ser usado pela própria Bauhaus. Tratava-se de uma estrutura polivalente (...) era formado por três palcos, um atrás do outro (...) o primeiro deles se adentrava no espaço da plateia de modo que todo o desenrolar da ação podia ser acompanhado a partir de três lados; o segundo variava em altura, em profundidade e nas laterais (...). ‘O Teatro Esférico’ de Andreas Weininger foi pensado para sediar as peças mecânicas. Os espectadores, sentados ao redor da parede interna da esfera, se viam em uma nova relação com o espaço e em uma nova relação psíquica, óptica e acústica com a ação da performance (...) de modo paradoxal, isso muitas vezes transformou as atividades dos bastidores no aspecto mais interessante do teatro. (...) Consequentemente, Loew propunha que a tarefa do ‘Teatro do Futuro’ consistisse em contar com um corpo de funcionários de importância semelhante a dos atores, um grupo que teria a função de deixar esse aparato à vista, sem disfarces e como um fim em si mesmo”.

3.2. Fatores sômato-sensoriais implicados na legibilidade das trajetórias do movimento

3.2.1. O espectador multi-sensorial: um “olhar de corpo inteiro”

Uma vez tratadas as relações que se estabelecem entre a formação do pacto cênico (um intuito ancestral ligado à vedação do espaço) e o fenómeno espetacular que se deriva dele (entendido, desde agora, como uma iconoclastia arquitetural, uma ocupação extrapolada do espaço mundano, uma morfologia polivalente sujeita às modalidades de intervenção e manipulação) encaminharei a escrita, seguidamente, para um aspecto interior a essas relações: a questão da *visualidade* como uma instância que compromete os sentidos utilizados pelo espectador à hora de efetivar a sua leitura.

Focando-me nos mecanismos sômato-sensoriais que inicializam a captura do momento espetacular - distanciando-me, para isso, das coordenadas ontológico-situacionais que originam-o -, os problemas da expectação irão depender, desta vez, da relação que se estabeleça entre os órgãos da recepção e a natureza do objeto observado. Nesse contexto, o termo “visualidade” se desdobra num conjunto de distinções perceptuais e cognitivas que passam a depender dos aspectos relacionados à “leitura sensível da cena”.

As condições espaço-arquiteturais que as encenações contemporâneas apresentam requerem - como um exercício que desafia à possibilidade de serem lidas - de outro tipo de aberturas por parte do espectador. Perspectivas mais flexíveis e abrangentes que reconsiderem os pressupostos atribuídos, tradicionalmente, ao domínio do *visível*. Com efeito, as mudanças que se evidenciam no carácter dinâmico das atuais encenações reclama a idealização de novos mecanismos de captura que relativizem a hierarquia atribuída ao velho paradigma da visualidade, conotado habitualmente a um regime sômato-sensorial direcionado pela exclusiva atividade do olhar. Frente a esta convenção - característica das pesquisas que associaram, historicamente, a formação de estruturas cognitivas com a captura ocular dos fenómenos observáveis - se contrapõe uma concepção que leva em consideração uma atividade integrada dos diversos sistemas sensoriais. Trata-se, em última instância, dos desafios implicados na leitura de fenómenos de natureza ubíqua, escorregadia: *per-formações* cênicas cuja mutabilidade matérica e objetual exige, por parte do observador, uma interconexão e complementaridade sensorial mais abrangente.

Para introduzir o conjunto de condições que motivam a referida “leitura sensível” da cena contemporânea, dialogarei ao longo deste item com os conceitos que a pesquisadora canadense Josette Féral vem desenvolvendo nos últimos anos. A editorial do FIRT (International Federation for Theatre Research; Universidade de Quebeq-Canadá), entidade acadêmica que a autora dirige, publicou o ensaio *Um corpo no espaço: Percepção e projeção*, o qual foi reeditado mais tarde no Brasil dentro de *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade* (RJ: Pão e Rosas, 2012) [93]. No referido ensaio, Féral observa que existe uma construção consolidada ao redor da noção de “visualidade” - válida tanto para o campo da encenação teatral, da dança, quanto da performance - que ainda está sujeita ao reconhecimento da imagem e seus agregados sensíveis, como se somente o registro do olhar nos encaminhasse à ação observada e permitisse, subsequentemente, que a encenação tenha continuidade. Comprova-se que uma grande área de pesquisa continua a se interessar pela pregnância do olhar, fazendo das encenações um lugar mais próprio da visão que de uma “escuta” integrada. Em contrapartida, a autora adverte que uma ordem mais complexa de estímulos, provocada pela dinâmica da cena atual, solicita a concorrência de outras faculdades por parte do espectador. Sendo assim, o panorama de todo o observável muda, e redireciona-se para a ordem de uma experiência sensorial ampliada.

Se referenciando nos caracteres dramaturgicos da encenadora francesa Ariane Mnouchkine (*Théâtre du Soleil*), Féral sinaliza os novos tensionamentos que afetam ao regime sômato-sensorial do espectador quando ele passa a dialogar com este tipo de experiências/experimentações cênicas: um engajamento sensorial e cognitivo diferenciado, necessário agora para ter acesso à leitura das mesmas:

Uma análise completa de um determinado espaço deveria se interessar não somente pelo aspecto visual, como também por todos os outros sistemas: senso-perceptivos, exteroceptivos e próprio-ceptivos (espaços do tátil, háptico, auditivo, olfativo, gustativo, cinestésico, postural) e pelos sistemas intero-ceptivos (álgicos, imaginários, tímicos). É da combinação dessas sensibilidades que se origina a percepção de um espaço específico. (...) Implica

[93] Josette Féral é Licenciada em Letras pela Universidade Sorbonne (Paris), Mestre em Artes do Departamento de Letras Francesas (Universidade de Ottawa) e Doutora pela Universidade Paris VII, onde graduou-se com a tese: *A Problemática do Sujeito no Teatro D’Avant-Garde* - orientada por Julia Kristeva. O ensaio *Um corpo no espaço: Percepção e projeção* condensa, em boa medida, os temas que Féral trata amplamente no livro *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*, publicado no Brasil pela editorial Perspectiva (2015).

certamente o caráter imediato da percepção dos significantes cênicos (matéria, textura, cor, profundidade, vetorialidade, verticalidade, formas abertas e fechadas, massas cromáticas), mas também o tratamento cognitivo que permite pensá-las e analisá-las. (FÉRAL, 2012, p. 136)

Uma inferência primeira que pode ser extraída da citação anterior é que os mecanismos relacionados com a apreensão dos eventos cênicos excede, em muito, o modelo clássico baseado na primazia de cinco sentidos; incorporam-se à lista registros sensíveis muito diversificados, dentre os quais alguns deles surpreendem-nos pela sua curiosa nomenclatura: sentido do háptico, cinestésico [94], postural, álgico, imaginário, tímico (etc). No entender de Féral (2012) é da “combinação dessas sensibilidades” que chega a se estabelecer uma percepção específica do espaço encenado. Por tal razão, a concepção de um sistema sômato-sensorial que resulte da distribuição quantificada e qualificada desses múltiplos registros sensíveis - se incluindo nele tanto os órgãos fisiológicos (o olho, a pele) quanto os mecanismos perceptuais complexos (o álgico, o postural, o cinestésico) - sugere um modelo de apreensão/captura heterogêneo e complementar.

No percurso do ensaio a autora adverte que a experiência da percepção/expectação não se limita, contudo, à mera combinatória de variados sentidos (Féral, 2012, p. 136). Ela compreende, também, a formação conjunta de uma sensação + um percepto + um conceito - noções herdadas, com evidência, do pensamento deleuziano (*Que é a filosofia?*, 1991). Por esta razão, continua a ser difícil decifrar como passamos da percepção à cognição, do modo não-verbal para uma análise semiológico das narrativas, da apreensão das marcas factuais para o espaço do signico-simbólico. Ao respeito, Féral (2012) lembra-nos que o funcionamento dessa rede integrada de sentidos não se ocupa da captura de abstrações nem de meras virtualidades, mas da concretude dos significantes inscritos num espaço observável: a matéria, textura, cor, profundidade, vetorialidade, verticalidade, formas abertas/fechadas, massas cromáticas (etc).

[94] O vocábulo “cinestésico” experimenta frequentemente um equívoco semântico ao ser usado na língua portuguesa, quando são referidas as proprio-cepções, as sensações corporais do sujeito movente, ou bem, ao aludir ao circuito reentrante de emissões sinápticas que criam imagens cognitivas. O mal-entendido habitual consiste em escrever o termo “cinestésia” com “s” ao início da palavra. Para isso, aponto as diferenças que se estabelece entre os parônimos “cinestésia”, “sinestésia” e “cenestésia”. Ci-nes-te-si-a (*cine- + estesia*): sensibilidade nos movimentos; em medicina, o mesmo que próprio-cepção. Si-nes-te-si-a (do grego *sunáisthesis*): sensação ou percepção simultânea, produção de duas ou mais maneiras sob a influência de uma única impressão sensorial; em retórica, figura de estilo que combina percepções de natureza sensória distinta (ex.: sorriso amargo). Ce-nes-te-si-a (*cin[o] + estesia*): sentimento vago que, independentemente dos sentidos, existe no nosso ser. Disponível em: [Dicionário Priberam da Língua Portuguesa \(<http://www.priberam.pt/dlpo>\)](http://www.priberam.pt/dlpo).

No tocante às investigações que versam sobre a discriminação e funcionalidade do complexo senso-perceptual implicado na resolução do desenvolvimento motor, tanto o campo da improvisação em dança quanto a área dos estudos somáticos e terapêuticos tem aportado, desde os seus inícios, substanciais apreciações. Se nos limitássemos ao exame das sutis negociações que se estabelecem entre os ajustes cinético-posturais e as trações exercidas pelo campo gravitacional, encontraríamos nas experimentações levadas adiante por Doris Humphrey (“princípio de queda e recuperação”) uma abordagem pioneira, dedicada a desvendar este tópico fundamental para as artes do movimento. Outro tanto poderia ser identificado, por exemplo, se reparássemos na abordagem terapêutica da “Postura Natural” (intitulada de *Ideokinesis*) desenvolvida nos anos 1920 por Mabel Todd e Barbara Clarck - retomada na década de 1960 por coreógrafos como Nancy Topf e a geração da *Release/Releasing Technique* (Mary Fulkerson, Joan Skinner, Trisha Brown, Yvonne Rainer). Questões tais como a velocidade de resolução dos arcos reflexos que se ocupam das micro-adaptações posturais em lapsos ínfimos de tempo - quando a atividade sub-cortical do sistema nervoso autónomo reveza os comandos do controle voluntário e passa a direcionar a trajetória da queda - fizeram parte dos emblemáticos laboratórios que originaram, no lapso dos anos 1972-83, a forma de movimento *Contact Improvisation (Magnesium, Overlin College, 1972)*:

No caso particular do CI, os sentidos ocupam um lugar privilegiado da exploração. S. Paxon, desde cedo, já observou o limitado do ‘modelo dos cinco sentidos’ para dar conta da complexa experiência que supõe a improvisação em dança. Viu nas investigações que propõem vinte e cinco sentidos, ou em modelos como o Budismo - que inclui à mente como mais um sentido -, as perguntas que o sentido ‘da gravidade’ lança: a velocidade com que ‘sensorializamos’ (sense) o pensamento, ou como é modificada nossa experiência do tempo. (...) O sentido do tato (háptico) é o único capaz de modificar voluntariamente o campo perceptual envolvido, sendo uma percepção tátil sequencial: requer um trabalho para unificar a representação emergente (não sendo assim a visão). Todo o corpo é colocado em contato com o entorno, que no CI inclui a todos os dançarinos presentes. Isso redundando na configuração de sensações/imagens nas quais se desmancham as noções de sujeito e objeto. (TAMPINI, 2012, p. 57)

Convidada para oferecer uma palestra no *VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas* (ABRACE, Porto Alegre, 2012), a coreógrafa e dançarina norte-americana Ann Cooper Albright apresentou *Caindo na Memória*, um ensaio dedicado a revisitar os tópicos anteriormente mencionados, transbordados agora no âmbito das pesquisas acadêmicas mais recentes. Nesse texto, a autora levanta interrogantes ao redor da “experiência da queda”, vinculando aspectos que comprometem tanto à subjetividade e memória emocional do indivíduo

como à *fisicalidade* envolvida nessa trajetória. Através de uma minuciosa reconstrução das conotações simbólicas adquiridas pelo sujeito que, em determinadas circunstâncias, encontra-se exposto a uma súbita queda (as mais das vezes pejorativas), o ensaio recupera para o campo da improvisação-dança a possibilidade reversa de converter essa experiência numa “poética da desorientação espacial”:

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

Cooper Albright (2012) deixa ver no andamento do ensaio que, se tratando da instabilidade ocasionada pela perda súbita de orientação (linhas de organização corporal num espaço cinesférico), o dançarino-improvisador possui, não obstante, a chance de optar por soluções diversas que revertam a experiência pânica do cair. No encaminhamento da queda, que descreve uma trajetória espacial inclinada de cima para baixo, ainda resulta possível direcionar duas formas de vectorialidade: por um lado, captar o *impasse* da suspensão e, por outro, se entregar à atração da gravidade. Estar atentos aos momentos de desorientação espacial - entende a autora - implica no reaprendizado de processos de habituação; esta nova dimensão perceptual, associada intimamente aos mecanismos de adaptação corpo/ambiente em improvisação, pode ser estimulada através de práticas tais como: deslocar-se em posturas invertidas (de cabeça para em-baixo); girar ou cair subitamente em todas as direções; acionar no espaço cinesférico com os olhos fechados. [95]



Serie fotográfica pertencente ao projeto *La Chute*, da francesa Denis Darzacq, citada no artigo *Caindo na Memória*. A fotógrafa capta imagens de corpos em plena queda, registradas a uma distância de 1,5mts de altura sobre o nível do chão. (Disponível em: <<http://www.denis-darzacq.com/La%20Chute.htm>>)

No registro de imagens oferecidas pelo audiovisual nº1 - segunda parte, pode-se observar, no segmento dedicado ao *Contact Improvisation* (03'.43"/04'.30"), várias repetições lentas de uma vertiginosa queda protagonizada por Nancy Stark Smith, na qual a dançarina orienta rapidamente o segmento cabeça-cauda da sua coluna vertebral no espaço, possibilitando desse modo um aterro fluido e seguro no plano do chão. Cooper Albright (2012) refere-se a esta mesma passagem [96]:

Durante essa queda tão desorientadora, os braços de Nancy conseguem amortecer as suas costas, e isso distribui o impacto em uma área maior. (...) Isso ajuda a dispersar o impacto durante um tempo um pouco mais longo. (...) ela havia internalizado os reflexos treinados para esticar os membros para distribuir o impacto numa área de maior superfície e foi capaz de se adaptar instintivamente a variações aparentemente intermináveis da passagem de cima para baixo. (COOPER ALBRIGHT, 2012, p. 60)



Dois instantes de uma mesma sequência de movimento, na qual Nancy Stark Smith escorrega sobre as costas de Daniel Lepkoff e prepara o aterro para a súbita queda, orientando rapidamente os braços em direção ao chão (*slides* extraídos do audiovisual nº 1: *Contact Improvisation*).

[95] Para pensarmos nas estruturas fisiológicas ligadas à experiência da queda (padrões de habituação a ela) corresponde sinalizar que os “condutos semicirculares” são estruturas ósseo/piloso/tubulares classificadas em algumas fontes como o órgão do equilíbrio (ou “sexto sentido”) e, por vezes, como uma espécie de organelo linfático associado ao ouvido médio (martelo, bigorna e estribo). O mesmo é o responsável pela manutenção do equilíbrio estático e dinâmico do corpo nos planos vertical, horizontal e sagital (eixos x, y, z) através da medição da aceleração angular e linear do plano situacional.

[96] O fragmento citado, que chegou a se tornar famoso, foi extraído da edição do documentário *Fall after Newton* (duração 22'.45”), produzida pela *Contact Editions - books & DVDs*, a qual consiste numa recompilação da atuação dos dançarinos pioneiros, compreendida entre os anos 1972 e 1983. Nele se oferece um panorama do desenvolvimento que o *Contact Improvisation* teve durante essa primeira década de gestação.

Retomando *Um corpo no espaço: Percepção e projeção*, as observações que Féral (2012) formula no ensaio enfatizam que o engajamento perceptual do espectador com os espaços de encenação atual é, acima de tudo, de caráter dinâmico: ele passa pelo reconhecimento dos deslocamentos, das trajetórias de movimento, das ações desencadeadas num tempo-espaço imanente. Por tal razão, certo “sentimento do espaço” emerge como consequência do *friccionamento* sensível que o espectador tem com os estímulos co-presentes na cena observada - contrapondo-se, desse modo, às leituras efetivadas, exclusivamente, pelo regime ocular-retiniano. Tal reconhecimento é significativo para os fins que estão sendo discutidos aqui, pois indica que o sujeito-espectador, ao efetivar a captura dos eventos que povoam o local da encenação, incorpora-se a eles, ocupa-os sensivelmente, percebe-os em “estado de deslocamento”.

Dentro da dinâmica que rege estes mecanismos de apreensão perceptual, o espaço, apesar de continuar a existir como um dado visível - se dando-a-ver através de variadas modalidades de encenação, dentre elas, as performáticas -, devém um meio poroso, mudável, sujeito à volubilidade das potenciais metamorfoses:

Certas encenações exploram de maneira mais aprofundada do que outras a importância dessa vivência do espaço (*La Fura dels Baus*). Há, pois, para o espectador, uma verdadeira experiência do espaço, seja quando se mergulha dentro dele, como é o caso de certas experiências de cenas ambientais, seja quando o espaço é dado a ver e a construir simbolicamente, como no caso do *Urban Dream Capsule*. Esta passagem pelo corpo do sujeito faz da experiência espacial no teatro um fenômeno que remete, mais além dos mecanismos perceptivos comuns, à subjetividade de cada um: subjetividade do pensamento, da memória, do imaginário e, mais do que isso, subjetividade do corpo. (FÉRAL, 2012, p. 137)

Numa linha de análise próxima à de Féral, o filósofo francês Paul Virilio, no ensaio *La Ville Surexposée* (In: *L'Espace Critique*. Paris: Christian Bourgois, 1984) situa o problema da visualidade a partir de chaves de leitura proporcionadas pela cena do tecido urbano. Há um “efeito vitrine” - entende Virilio - na forma de ter mudado a superfície que estabelecia os limites do visível: as relações intra e extramuros têm-se fragilizado e, com elas, as prefigurações espaciais que permitiam definir aquilo que se deixava/não se deixava ver. Os espaços urbanos, na conjuntura atual, se expõem na mera superfície do visível, forçando ao cidadão que observa a abandonar qualquer tipo de sedentarismo perceptual.

O pensador francês revisa a questão das *superfície-limite* oferecidas pelos locais urbanos, como se tratando de interfaces que modelam os dados sensíveis na leitura desses espaços. A

própria noção de limite, fronteira ou *linde* sofreu mutações relativas à sua “fachada”. A oposição entre centro e periferia, intra e extra muros, que davam ao dispositivo urbano um caráter axial parece ter se extinguido. Na atualidade todo tornou-se visível, deu-se a ver sem restrições. Aqueles modernos traçados urbanos, concretos e planejados, encontram-se agora sobre-expostos na superfície contínua de uma *mais-visibilidade*, através da qual nós, espectadores, somos também vistos. Os dois lados do espelho são agora necessários. A vitrine da urbe contemporânea tem um protagonista em cada lado e a circulação do olhar se organiza por rodeios, circunlóquios ou transposições espaciais. [97]

3.2.2. *Khóra*: desconstrução dos espaços arquiteturais

No livro intitulado *No escribo sin luz artificial* (Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999) o linguista e filósofo Jaques Derrida comenta, ao longo de uma série de entrevistas documentadas por André Rollin, suas apreciações sobre o trabalho colaborativo realizado junto ao arquiteto Peter Heisenman no ano 1980. Sob a direção de Bernard Tschumi, o projeto teve por objetivo desenhar em equipe o *Espaço Jardim* do Parc de La Villette, situado na periferia de Paris:

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

O passo e o passeio, o convite a passar, o cruzamento pelo *Espaço-Jardim* foi concebido como um tipo de experiência visual e cinestésica que envolvesse o corpo inteiro do visitante. No percurso do passeio é necessário se incorporar e percorrer por si mesmo esse caminho - desde o lugar e ponto inicial que seja - para que o espaço arquitetónico se torne “visível”. Na passagem da entrevista anteriormente citada torna-se evidente o sentido estendido que a experiência visual tem para o autor, pois mesmo se tratando da visita a uma performance arquitetural (um gênero que,

[97] No referido ensaio, Virilio destaca o fato de que a cidade não conhece mais a unidade que a caracterizou depois da instalação massiva de telas eletrônicas nas ruas e das tecnologias que perpassam o espaço de visibilidade, privando aos objetos ali instalados do próprio limite. Tal concepção lhe permite afirmar que: "outra parte da cidade começa no sítio presente e vice-versa" (VIRILIO, 1984, p. 12). Deste modo, a exploração e determinação das distâncias por parte do espectador urbano deixam de depender de conceitos físicos, tangíveis, mas também das próprias tecnologias instaladas.

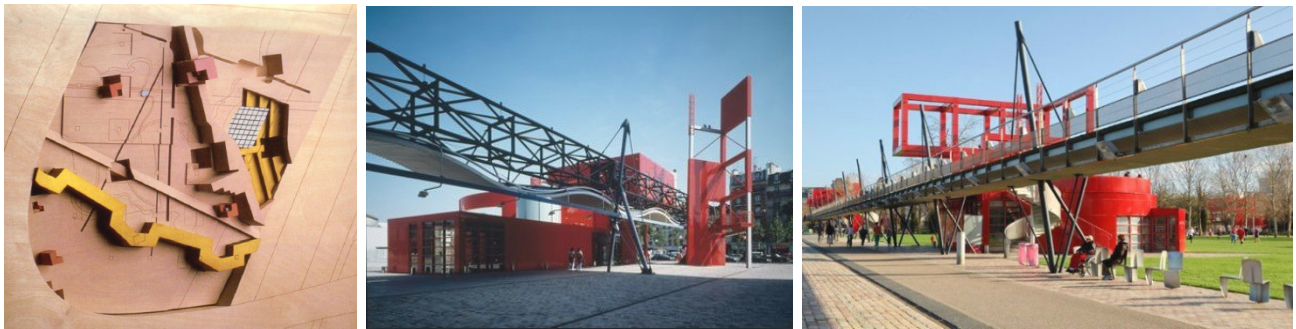
tradicionalmente, localiza-se no domínio das artes visuais) o que está à vista deve ser ocupado pelas trajetórias dinâmicas do corpo do espectador, solicitando de parte dele o aceso de todos os sentidos. Assistimos a estes espaços - no entender de Derrida - passando pelo corpo: nosso olhar pertence a um corpo-olho ou “olho de corpo inteiro”. A experiência cênico-arquitetural, assim concebida, remete à subjetividade das leituras efetuadas por um espectador-caminhante, e desencadeia nele tanto processos mnêmicos quanto habilita um imaginário poético.

Ao longo dos depoimentos que Derrida (1999) oferece na entrevista reaparece a ideia de “sentimento do espaço”, desta vez associada ao problema da legibilidade/ilegibilidade de um texto. Na acepção ampliada que o autor dá ao termo parece-me pertinente lembrar (tal como foi tratado no item 2.1.3.) que a noção derrideana de “texto” não se limita, apenas, à linguagem verbal registrada em livros, fitas magnéticas ou em outras formas arquiváveis: “é necessário generalizá-lo sem limites até o ponto de não poder continuar opondo texto à palavra ou à realidade não-textual” (DERRIDA, 1999, p. 52). Deste modo, ao referir-se às formas de *escritura* que se materializam, por caso, na fisionomia dos espaço-arquiteturais, o autor lembra-nos que essas modalidades da linguagem também possuem a “estrutura de um texto”.

Para oferecer ao leitor uma perspectiva mais ampla sobre as perguntas levantadas pela dupla Derrida-Heisenman no âmbito da arquitetura desconstrucionista, corresponde mencionar que a gênese do projeto *Espaco-Jardim* (Parc de La Villette) esteve atrelado ao ensaio que Jaques Derrida tinha iniciado uns anos antes sobre o conceito de *Khóra*, presente no *Timeaus* de Platão. O que vinha inquietando a Derrida era que, no meio de um sistema filosófico de estrutura binária - no qual as Ideias contêm os moldes originais de toda a matéria e fazem do mundo sensível uma cópia inferior -, Platão precisou de um terceiro substrato, de uma palavra para simbolizar o “espaço em que a Ideia torna-se visível”. Assim, o termo *Khóra* (que em grego designa “espaço” ou “local”) é compreendido como um receptáculo “onde se tornar”: um sítio para a criação no qual tudo passa, mas, onde nada é retido. No entanto, Derrida (1999) observa que, com a proposição deste terceiro termo, Platão introduziu um enorme problema no âmbito da filosofia grega: se o *Khóra* se encontra fora do binarismo fundamental, como é possível defini-lo ou apreende-lo?

Situando-se por fora das modalidades espaciais susceptíveis de serem figuradas, o linguista francês entende que o lugar da *Khóra* “deve permanecer irrepresentável”. Na desconstrução que Derrida elabora sobre o *Timeaus* emerge um interrogante filosófico que se transpõe para o campo

das conjecturas a serem resolvidas no âmbito da arquitetura e, por extensão, da arte: a procura de uma forma, mesmo que hipotética, de rerepresentar no espaço uma região que não tenha começo, essência, nem nenhuma natureza. Sendo estas as premissas do projeto, Derrida e Heisenman escolheram a aporia do ininteligível, da ilegibilidade como tema para a concepção do *Espaço-Jardim*. Como uma tentativa de resposta ao hermetismo que estes interrogantes geravam, Peter Heisenman propôs uma composição dos espaços arquitetônicos distinta à hierarquia tradicional, dentro da qual se tende a equiparar a noção de "presença" com a de solidez, e a de "ausência" com a de vazio. A hipótese levada adiante no processo de criação idealizou um tipo de estratificação do espaço no qual "um sítio poderia ser lido alegoricamente através de outro: a presença através da ausência e vice-versa" (DERRIDA, 1999, p. 147). [98]



De esquerda à direita: maquete idealizada por Derrida-Eisenman para o *Espaço-Jardim*. À direita, dois exemplos de arquitetura desconstrucionista montados no *Parc de La Villette*. (<<https://www.google.com.br/search?q=eisenman+derrida+parc+de+la+villette>>)

Na tentativa dos autores de tornar visível o intangível, o outro-lado do visível através das presenças manifestas - de "fazer vir", segundo a terminologia heideggeriana -, Derrida (1999) constrói uma tecedura conceitual na qual o problema da *habitabilidade* dos espaços dialoga intrinsecamente com as trajetórias do olhar de um "caminhante". Citando a obra de Martin Heidegger, o autor repensa a questão do "se fazer lugar" como uma procura que está atrelada ao

[98] O trabalho colaborativo levado adiante pela dupla Derrida-Heisenman junto à equipe coordenado por Bernard Tschumi foi reunido na publicação do livro *Chora L Works* (Paris: Monacelli, 1997). O mesmo contém a transcrição das discussões, correspondências entre os autores, ensaios, esboços, rascunhos e maquetes do *Espaco-Jardim*. Apesar de que o projeto não conseguiu se materializar por limitações no orçamento, as reflexões ali documentadas ainda reverberam como um legado inestimável do pensamento desconstrucionista.

trânsito, ao caminhar como forma de *escritura* [99]. A conjura do ilegível por meio do legível, do intangível por meio do palpável, do ausente por meio das presenças evidentes, se materializa na inscrição dos rastos de um passeante que consegue enxergar a virtualidade desse *Khóra* nos lugares que até então não haviam existido:

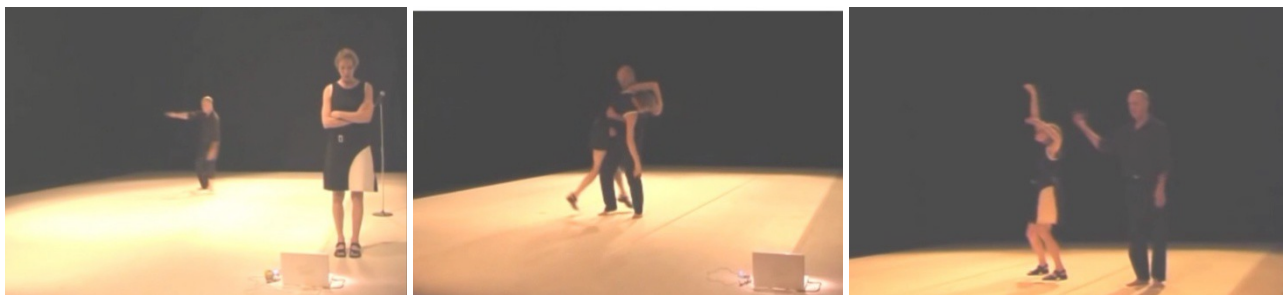
Na obra de M. Heidegger apresenta-se a noção de ‘Ódos’ diferentemente do ‘Méthodos’. O pensamento é sempre um caminho (‘Ódos’ em grego), a linguagem, portanto, sempre guarda uma certa conexão com a habitabilidade. E com a arquitetura. Este constante estar no caminho, esta habitabilidade do caminho, não garante saída nenhuma. Aparece então a questão de ter lugar no espaço, o estabelecimento de um se-fazer-lugar que até então não havia existido. O vínculo da desconstrução com a escritura (e com a arquitetura) é da abertura de uma trilha que vai inscrevendo seus rastos sem saber onde a levará. Vive-se na escritura, pois escrever é um modo de habitar. (DERRIDA, 1999, p. 134-135)

Ao trazer as inquietações lançadas pelos pensadores desconstrucionistas para o campo das linguagens artísticas, e das produções da improvisação-dança como o caso que nos ocupa, proponho-me mapear, seguidamente, esses conceitos através de algumas passagens do material audiovisual nº2. Em *No Give Away*, protagonizada por Charlotte Zerbey e Peter Bingham, observa-se uma forma de ocupação e tratamento do espaço que dialoga, eminentemente, com as ideias dos autores franceses. No segmento 04'.51"/05'.14", por exemplo, Bingham permanece abstraído frente ao computador enquanto Zerbey improvisa uma sequência de rápidos movimentos

[99] Na obra crítica dedicada aos estudos filosóficos sobre a linguagem, Derrida introduz um uso semântico diferenciado para os termos “escrita” e “escritura”. No livro *De la Grammatologie*, publicado no ano 1969 (Paris: *Les Éditions de Minuit*; no Brasil, SP: Perspectiva, 1973), o autor desconstrói o *logos* metafísico que regeu na tradição filosófica de ocidente, de Platão a Hegel, segundo um modelo linguístico que ele define como “logo-fono-centrico”. Nesta concepção, a escrita aparece avaliada como um produto derivado da língua oral, se entendendo que a “voz” do sujeito falante reapresenta e é consubstancial à essência do Ser; portanto, ela funciona como uma grafia que suplementa, secundariamente, à “afeição” que o sujeito experimenta toda vez que se-ouve-falando. Uma vez desconstruído este modelo, a escrita passa a ser observada como a própria gênese da linguagem. Derrida localiza no “traço” dos grafemas, no “rasto” que encadeia os signos impressos, a operatória de uma *diférance* que já não remete o significado do texto a um significante fônico anterior (porta-voz de uma verdade ontológica), senão que a escrita dinamiza uma lógica relacional entre os signos para a qual não há um “antes” dela. Nesta perspectiva, que remete o texto a ele mesmo através de um jogo de articulações movimentado pela diferença, os traços/rastos deixam de ser propriedade da linguagem verbal-oral e se estendem a qualquer sistema de signos articulados por grafemas (desenhos gráficos, gestos das mãos, notas musicais num pentagrama, etc). Assim, a funcionalidade fonológica da escrita devém uma “escritura”. Nas passagens em que cito o desconstrucionismo derrideano para trasladá-lo aos espaços cênico-arquiteturais estudados, utilizo o termo “escritura” em correspondência conceitual com a obra do autor francês: “É na zona específica desta impressão e deste rasto (...) onde as diferenças aparecem entre os elementos, ou melhor, produzem-nos, fazem-nos surgir como tais e constituem textos, cadeias e sistemas de rastos”. (DERRIDA, 1999, p. 79)

por trás dele. Mais tarde, em 20'.26"/20'.45", os papéis são trocados e Zerbey aparece plantada com os braços cruzados na frente do palco, dando as costas para um hipercinético Bingham. A lógica de funcionamento da dupla parece se explicar, desta vez, pela vontade de contrapor uma figura que denote o lugar da “presença” (associada ao hierático, ao monolítico) com outra que denote o “errático” (expressão anárquica do movimento, do vagabundeio). Porém, uma terceira zona, visível na região obscura (*fade to black*) que se localiza por trás dos improvisadores, parece “abduzir” o corpo dos intérpretes desde um abismo espectral (local de desintegração das presenças). No confronto tensionante com esse fundo amorfo, o âmago de uma potência parece se insinuar no espaço: algo/outro que introduz a sua voz *áfona*; uma virtualidade pulsante que, curiosamente, vem do Nada.

Já no segmento 27'.40"/28'.24" aprecia-se uma dinâmica complementar ente os improvisadores, indicativa do sugestivo entendimento recíproco. Nas variadas nuances que vão se apresentando na progressão desta improvisação, a dança parece dialogar secretamente com esse fundo sombrio que permeia as presenças, esse outro-lado das coisas à vista, esse algo-mais que se resiste a ser nomeado. Em sintonia com as estratégias idealizadas por Derrida-Heisenmam para suscitar às virtualidades do *Khóra*, em *No Give Away* umas presenças conjuram às outras, e estas, pela sua vez, às não-presenças. Num exercício demorado de escuta, Zerbey e Bingham não têm por objetivo, evidentemente, “ilustrar” essa região inominada, *khoral*; porém, resulta possível rastrear, através do jogo de reciprocidades que as imagens sugerem, o modo em que a sua espectral latência afeta-os.



Sequência de *slides* extraídos do audiovisual n° 2, correspondente a três momentos da performance *No Give Away*. Observe-se na foto da esquerda a referida justaposição espacial e atitudinal entre os *performers*. Para além do círculo luminoso, estende-se a infinidade de um espaço virtual, cuja capacidade de sugestão remete às potencialidades do *Khóra* (a sua presença espectral).

3.2.3. A região transparente do espaço

Somada às anteriores, uma outra forma de provocação consiste na adoção de uma perspectiva tangencial do olhar: enxergar “pelo rabo do olho”. Trata-se, desta vez, do desafio de entrever (ver-entre) as presenças que se ocultam, deliberadamente, no campo de visibilidade da cena, para se camuflar na inadvertência do cotidiano. Esta seria uma maneira diferenciada e peculiar de aceder à “região transparente do espaço”, aludida nos parágrafos anteriores a partir do ensaio *L’Espace Critique*, de Paul Virilio (1984). A singularidade do caso reside em que a circulação da *mirada*, atenta ao seguimento das marcas factuais que se alternam ou super-põem no sítio da encenação, duvida a respeito do que deve ser apreendido: oscila entre a captura do velado e do desvelado (lembrando-nos, por essa via, da natureza do *Khóra*):

Ora, este espaço apresenta a todo mundo o inapresentável, o oculto, o invisível, o insignificante do nosso cotidiano, tornando-o subitamente significante. Assim sendo, ele apresenta o avesso de nossas vidas: ações íntimas, banais, que não são realizadas para serem vistas ou apresentadas ao outro, que dizem respeito geralmente ao íntimo e à relação consigo mesmo. O papel de *voyeur* do espectador não só se destaca como também, de repente, se legitima. (...) Talvez seja o espaço-tempo de que falava Gilles Deleuze, o espaço dominante de amanhã, um espaço em constante ajuste e reajuste para o espectador. (FÉRAL, 2012, p. 142)

Toda vez que o posicionamento estético do improvisador-performer enfatiza o lado crítico das narrativas do movimento - acumulando significantes sem remissão externa, ocultando os signos ou banalizando a cena pela recorrência obcecada do cotidiano -, o espectador, em contrapartida, vê-se no desafio de decifrar a armadilha dessa forma de *masqueramento*: enxergar através da fenda que se abre entre as (não)presenças. O campo de visualidade sujeito a uma radical transparência por “excesso de invisibilidade” coloca, uma e outra vez, os signos à vista em estado de contingente insignificância, apenas se distinguindo da cotidianidade da qual procedem. Cria-se, por esta razão, uma fastidiosa tautologia perceptual que deve ser “transcrita” pelo espectador a qualquer preço.

A secção intitulada *A ironia da performance: auto-referencialidade e arbítrio*, inclusa no audiovisual nº2 (21'.35"/25'.41"), está dedicada a refletir sobre a lógica desse tipo de narrativas. A questão da ironia, observada como um traço distintivo do agir performático, vive atrelada à consciência que o *performer* tem sobre o próprio fracasso [100]; ao *suspense* de qualquer tipo de teleologia estética. Na sequência 22'.00"/22'.44" - repetida na edição do audiovisual aos efeitos de torná-la mais evidente - se aprecia o gesto de uma insólita queda que Alessandro Certini executa *ex*

profeso, arbitrariamente, girando sobre si para acabar se estampando no chão. Essa escolha, inconsequente desde o ponto de vista do relato das movimentações em curso, entende-se unicamente pela vontade de satisfazer um capricho, um “sem para quê”. Ao incorporar-se, Certini parece acusar a absurdidade da empreitada, preso de um (teatral) estado de estranhamento.

Entre os minutos 22'.57"/23'.11" do mesmo audiovisual Julhem Hamilton acomete, em decorrência com o exemplo anterior, um encadeamento de gestos intraduzíveis para o observador: movimentação compulsivamente os braços, querendo com isso sinalizar as direções do espaço, medir o corpo, acomodar a pélvis, o rosto (etc), numa lógica errática que não esclarece as causas que motivam-a. A circularidade desses gestos - uma retro-curvatura que refere, uma e outra vez, as ações a elas próprias - instaura em cena um jogo tautológico sem remissão externa. O *tônus* exasperado dessa asfixia épico-narrativa cria no espectador um território escorregadio para a efetivação de possíveis leituras. A ubiquidade sígnica do objeto a ser apreendido, oculto na penumbra dos seus contornos líquidos, faz emergir, pela via irônica que a performance promove, a referida “região transparente do espaço”.



Sequência de *slides* extraídos da improvisação-performance *Pic Nic* (audiovisual nº2). Nas imagens vê-se a Julhem Hamilton lançado a uma movimentação errática dos braços. Por vezes, o caráter obcecado e hiper-cinético dessa empreitada parece se preocupar, absurdamente, pela acomodação da própria pélvis (foto da esquerda), do outro braço (centro), ou do maxilar inferior/crânio (direita).

[100] GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. (SP: Perspectiva, 1987, p. 84): “Toda *performance* se apoia numa certa auto-ironia, numa certa auto-crítica (...). Deste modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência dos seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras”.

Seja que a referida transparência torna-se evidente através da veladura das superfícies visíveis (efeito vitrine) ou, pelo contrário, insinuando seus contornos através da fenda que se abre entre as presenças ocultas no cotidiano, as problematizações desenvolvidas por Féral (2012) no ensaio *Um corpo no espaço: Percepção e projeção* estão direcionadas a advertirmos que, nos últimos trinta anos, tanto as artes plásticas, as performances cênicas quanto o *video art* vêm estabelecendo com o observador um intenso diálogo que solicita, de parte deste, o aceso de múltiplos mecanismos sensoriais de captura. Sendo assim, a visão única e hierarquizada que impunham as leis de uma perspectiva axial deu passo à diversidade de pontos de fuga; abriu-se para a tecedura de um solo rizomático dentro do qual as redes senso-percepto-cognitivas se integram e diversificam ao mesmo tempo.

Reunindo os temas discutidos no item, cabe concluir que a apreensão (exercício de leitura) da dinâmica dos espaços de encenação atuais não consiste já no reconhecimento de um texto portador de sentido único, assim como tampouco numa *mimese* do “real”. Pelo contrário, trata-se de uma experiência sômato-sensorial ampliada, na qual a trama das sensações ativadas pelo espectador viaja de uma modalidade para outra, modificando a orientação das percepções. As ligações que estabeleceram tradicionalmente as estruturas de significação *monovalentes* se desfizeram rapidamente, e foram substituídas por outras que geraram variações dentro do espaço percebido: espaços caleidoscópicos, configurações quase abstratas onde subsiste, apenas, a força dos traços sensoriais. Seguindo os apontamentos de Féral (2012), o texto das atuais modalidades performáticas da cena apresenta, em linhas gerais, uma estrutura difusa pela grande impermanência das superfícies sobre as quais se assentam os caracteres da sua *escritura*. A natureza escorregadia dos espaços de encenação exige, pela sua vez, um reposicionamento constante das percepções por parte do observador, apelando a novos subtipos de captura que habilitem formas de leitura mais “gestálticas”.

Essas novas *gestaltes*, quase abstratas, incorporam-se às narrativas da cena contemporânea como um apanhado de traços, pinceladas e gestos. Neste contexto de ideias, as leituras atingidas pelo espectador se produzem por agregações de sentido, segundo princípios de aglutinação/dispersão dos contornos à vista. A formação de “nuvens perceptuais” poderia ser, desse modo, uma metáfora válida para ilustrar a atividade desempenhada pelo “olhar de corpo inteiro” que intitula o item 3.2.1. A durabilidade das configurações sígnicas (*gestaltes*) apresentadas

nos atuais espaços de encenação são inversamente proporcionais à pregnância visual/sensorial experimentada pelo espectador no momento da sua captura [101]. Teríamos assim, como resultado da experiência sômato-sensorial que afeta ao observador (espaço da recepção), uma certa irradiação epidérmica, estimulada por devaneios visuais/tácteis. Tal seria a consistência dessa leitura. E tal seria a duração da mesma.

[101] A “Teoria da Gestalt” foi formulada a inícios do século vinte pelos psicólogos alemães Kohler, Kofika, Lewin e Wertheimer, agrupados ao redor da pesquisa intitulada *Gestaltpsychologie* (psicologia da forma). Eles foram quem estabeleceram, pela primeira vez, uma sólida teoria da forma relacionada à percepção visual. No contexto desta teoria, o termo “pregnância” remete a certas configurações captadas pela visão, relacionadas à forma, cor, textura e outros atributos da imagem. Por efeito da pregnância visual, a pessoa que observa compreende mais rapidamente, e com maior simplicidade, esses atributos. Assim, entre três ou quatro figuras, aquela que tenha maior pregnância será quem consiga chamar a atenção em primeiro lugar, deixando certa “persistência retiniana” no registro ocular do observador.

3.3. Leituras hápticas e ópticas do movimento: uma semiose desdobrada

3.3.1. Considerações sobre a dimensão tátil da visão

Para dar enquadramento aos tópicos que guiarão o presente item, pode ser de utilidade remetermos à referida figura do “olhar de corpo inteiro”. O interrogante que abre-se a partir desta noção - relacionada, pela sua vez, à figura de um “espectador multi-sensorial” - consiste em distinguir se o sentido que se atribui a ela é literal ou metafórico. Trata-se, em primeiro lugar, de uma tentativa por desvendar os pressupostos que subjazem à ideia de que a apreensão do movimento levado à cena pode ser, efetiva e concretamente, captado por essa forma corporificada do olhar, ou se, distintamente, se trata do apelo a uma imagem alegórica.

O ponto aqui levantado guarda relação com as problemáticas que giram ao redor da dimensão “tátil” da visão, estudadas num variado espectro disciplinar que compreende tanto o domínio das ciências quanto das artes. O assunto centra-se na chamada “visão háptica”, se entendendo por tal uma atividade ocular-retiniana (e neuro-cognitiva) que possui a capacidade de apreender perceptualmente os caracteres factuais do movimento observado (captar sensivelmente a sua materialidade constitutiva). Isso seria assim em virtude de um jogo de empatia e ressonância psico-física que a atividade ocular estabelece com a dinâmica do objeto observado - no nosso caso de estudo, as evoluções sinérgicas de um corpo dançante. O dado torna-se mais agudo quando consideramos que os ajustes sômato-sensoriais relacionados com esse tipo de empatia (*empháteia; en + pathos*) se produzem em condições físicas onde a perspectiva adotada pelo observador se localiza, comumente, à distância. [102]

Considerando os postulados em que se baseiam esse tipo de hermenêuticas (visão háptica), parece-me necessário fazer a ressalva de que o tato/contato que a atividade ocular-retiniana estabelece com as trajetórias de movimento observadas guarda relação, mais exatamente, com o plano mimético-gestual de tais desenhos (especularidade da *mimese*). Segundo me inclino a pensar, o que se obtém dessa ordem da experiência sensível é um tipo de registro analógico que

[102] A “Teoria dos Neurónios Espelho” é citada frequentemente para fundamentar estes mecanismos de captura visual, mediados pelo princípio de imitação (imagem cortical replicada). Para ampliar sobre o tema, pode-se consultar o artigo publicado por Ivana Buys Menna Barreto, intitulado *Movimento Compartilhado* (RJ: Revista O Percevejo; Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO, 2010, v.2, n°2, Junho/dezembro, 2010).

consegue apreender, especificamente, as *gestaltes* visíveis dos percursos corporais - as quais não equivalem à *concretude* constitutiva do movimento. Se tratando dos desafios implicados na leitura volumétrica de objetos/corpos em estado de deslocamento, seria pertinente estabelecer distinções conceituais quando se pretende sinalizar os alcances da chamada visão háptica. Para esses fins, parece-me mais adequado circunscrever o horizonte de tal régime perceptual como se tratando de uma apreensão *anamórfica*: uma leitura analógica da “envolvente formal” do objeto/corpo à vista.

Contudo, ao considerarmos a figura do “olhar de corpo inteiro” como uma ampliação do régime ocular-retiniano em direção a uma participação sômato-sensorial integrada - mais dinâmica e interativa -, esta nova “solução” conceitual, enriquecida pelas nuances de uma formulação poética, não esclarece suficientemente a questão das condições de possibilidade para que o movimento observado devesse um registro tangível, corpóreo. Mesmo quando a interação entre o *performer* e o espectador seja referida como uma experiência perceptual estendida e múltipla, ela não explica, necessariamente, o como a captura sômato-sensorial desses eventos cinéticos conseguem ser apreendidos. Nesse sentido, as faculdades atribuídas a essa dimensão corpórea do olhar poderia se entender, distintamente, como uma transposição alegórica de categorias estéticas utilizadas para descrever a dinâmica das novas modalidades de encenação, e não necessariamente a superação do modelo *visualista*.

No entanto, ao evocar a figura do *Ódos* como o equivalente de um estar “a caminho de” (item 3.2.2.), o observador que se predispõe a percorrer o (hipotético) espaço desenhado por Derrida e Heisenmann (*Espaço-Jardim* do Parc de La Villette) deverá atravessá-lo, ter uma experiência palpável, uma participação, uma intervenção. Desta vez, os trajetos físicos que o observador empreende dependerão das escolhas e redirecionamentos que ele faça enquanto caminha. Nessa linha de inquietações podem ser citadas experiências cênicas como as da companhia catalã *A Fura dels Baus*, as quais consistem, frequentemente, em deslocar compulsivamente aos espectadores distribuídos na sala (ginásios, fábricas abandonadas, *búnkers*), entre praticáveis e estruturas móveis empurradas por atores-operários, numa atmosfera teatral que lida com a experiência pânica. Estas modalidades de encenação desencadeiam, como marca de alteridade distintiva, um *friccionamento* corpo-a-corpo explícito com a posição ocupada pelo

observador, e se prolongam, inevitavelmente, num jogo de ressonâncias mnêmico-perceptuais ampliado.



Registros fotográficos da companhia teatral *La Fura dels Baus*. À esquerda e centro, a peça *Accions*, apresentada em Sitges (Catalunya) no ano 1983 dentro do “Ciclo de Teatro Abierto de Barcelona”. À direita, *El regalo de Ícaro*, de 1984. Nos dois primeiros exemplos, a demolição compulsiva de um carro por parte do *performer* lida com a imediatez e, até certo ponto, com o risco físico da plateia. No terceiro exemplo, um boneco articulado gigante, manipulado por um grupo de operários com varas nas mãos, abre-se passo entre uma multidão de espetadores, aleatoriamente distribuída no sítio.

Uma situação elementar e corriqueira que nos permitiria enxergar as problemáticas associadas à leitura das trajetórias do movimento (no nosso caso, de um dançarino-improvisador) se evidencia quando a disposição espaço-arquitetural da *mise en scène* apresenta uma perspectiva suficientemente distanciada entre o palco e a plateia. Em outras palavras, quando o campo de visualidade consiste num “panorama” aberto à expectativa dentro do qual a posição do observador dista da corporeidade física do *performer*. O âmago do problema reside, por óbvio que pareça, na comprovação de que o intérprete que dá vida às ações encenadas não se encontra “encostado” sobre o corpo do espectador; com efeito, uma distância física (às vezes enorme) separa-os e coloca-os numa perspectiva *distal*, um frente ao outro. A partir daí, as circunstâncias relativas à captura das movimentações exige, por parte do espectador (mas também do intérprete) uma complexa extensão sômato-sensorial para torná-las possíveis.

Voltando agora para a área de estudos que investiga as relações entre a atividade ocular e a experiência háptica dos fenómenos visíveis (visão háptica), me parece oportuno contextualizar a origem destes estudos e distinguir semanticamente que “háptico” (ou háptica) foi um termo criado para indicar as experiências corporais mediadas pelo toque - em analogia fonológica com os estudos dedicados à “acústica(o)” e à “óptica(o)”. Procedente do vocábulo grego *háptō*, o termo equivale a tocar, palpar, fazer contato, e é relativo, no seu sentido amplo, à experiência tátil. Alguns teóricos

de renome na área - tal o caso de Herbert Read (*El significado del Arte*; Bs. As.: Biblioteca de la Cultura Social, 1966) - fizeram um uso estendido do termo ao defini-lo como “o conjunto vasto de sensações não-visuais e não-auditivas” [103]. Estas distinções permitem evitar certos equívocos relativos ao uso do termo háptico e, para o caso que venho sinalizando, contribuem a desvendar a transposição semântica que a referida noção experimentou quando foi reapropriada pelo campo das pesquisas óptico-visuais. Sendo assim, tanto a “visão háptica” quanto a figura do “olhar de corpo inteiro” (ainda um regime ocular afetado por registros sensoriais múltiplos) são conceitos híbridos que sinalizam a continuidade e hierarquia do régime especular da *mimese* (modelo dos “neurónios espelho”). Mesmo quando se coloca ênfase na importância atribuída à interação e imersão sensorial que o observador realiza, ainda subsiste nestas abordagens o paradigma do *visível*: a ideia de um evento performático que “pode ser tocado” pelo olho.

Para repensar os desafios relacionados aos mecanismos sômato-sensoriais implicados na leitura factual da cena contemporânea - ou, pelo menos, que se abra a essa possibilidade - parece-me oportuno citar os conceitos que Herbert Read utiliza para dar enquadramento teórico aos fenómenos hápticos:

Háptica entendida como a percepção que o indivíduo tem do mundo adjacente mediante o uso do próprio corpo. (...) O sistema de percepção háptica é especial porque pode incluir os receptores sensoriais localizados no corpo todo e está estreitamente relacionado com o movimento corporal, de forma que ele pode ter um efeito direto sobre o mundo que está percebendo. De igual forma, o conceito de percepção háptica está estreitamente relacionado ao contato ativo que permite observar que se obtém mais informação quando um plano motor (movimento) está associado ao sistema sensorial, ao conceito de propriocepção psicológica estendida que diz que ao utilizar uma ferramenta, a nossa percepção se estende, tal como quando usamos uma bengala: nossa percepção é transferida subsequentemente para o final dessa bengala. (READ, 1966, p. 38)

Uma observação que se desprende da citação anterior, relevante para a problematização do tema em andamento, vem da indicação que Read (1966) formula quando nos lembra que a percepção háptica se relaciona estreitamente com o contato ativo (caráter dinâmico da experiência tátil). Por causa dessa ação coordenada, os dados levantados pelo sistema sômato-sensorial no

[103] Herbert Edward Read (1893-1968) foi um crítico de literatura e arte - além de filósofo, político, poeta, novelista e militante anarquista - com mais de mil publicações referidas às diversas áreas do pensamento (obteve o *Prémio Erasmus* em 1966). Sua herança hoje reverbera, especialmente, na área da pedagogia da arte, conhecida mundialmente através da “Educação pela Arte”. A esse respeito, pode se consultar: *El significado del Arte*. (Bs. As.: Ed. Biblioteca de la Cultura Social, 1966).

percurso de uma exploração vívida vêm-se enriquecidos ao estarem ligados a um plano motor (trajetórias cinéticas empreendidas pelo sujeito movente). Sendo assim, os alcances do sentido do tato não se limitam à esfera das capturas estáticas, passivas, se utilizando apenas do registros proporcionados pelos receptores neuro-fisiológicos localizados na epiderme do sujeito. Pelo contrário, ele opera a partir das informações reentrantes, oferecidas por um complexo cinestésico ampliado, diversificado em camadas perceptuais, inseparável dos direcionamentos espaciais que o sujeito empreende a partir dessas capturas.



Três *slides* correspondentes a diferentes registros fílmicos, editados no segmento dedicado à *Técnica de Mathias Alexander* (audiovisual n°1, primeira parte). Observe-se a escuta atenta e o cuidado direcionado ao toque/envolvimento das mãos, pousadas no segmento corporal correspondente ao pescoço do praticante - mais exatamente, à estimulação do livre balanceamento crânio-cervical. As leituras efetivadas pelo sentido háptico através do proficiente encaixamento das mãos (nunca apertando, mas convidando à descoberta de caminhos que revelem uma mobilidade mais coerente e espontânea) deixam ver, em cada um dos exemplos, até que ponto elas dialogam com as condições dinâmicas que regem a organização postural.

3.3.2. O háptico e o óptico em diálogo com o fluxo energético

Uma peculiaridade que atinge às relações que se estabelecem entre a atividade desenvolvida pelo espectador (espaço da recepção) e as ações levadas a cena pelo *performer* (dançarino-improvisador) consiste em que a factualidade que dá sustento ao curso das movimentações se efetiva através da transformação da energética corporal. Trata-se, na sua dimensão mais concreta, de uma verdadeira sinergia (*syn + ergon*: ação conjunta ou coordenada), que exige de parte do intérprete um encaminhamento preciso para direcioná-la no espaço-tempo da ação. Paradoxalmente, se pretende que o devir desse curso sinérgico seja capturado no “corpo sensível” do espectador através de parâmetros de leitura óptico-retinianos. Assim, entre as marcas significantes inscritas no fluxo energético do improvisador-performer (corporeidade sutil) e o

regime de captura utilizado comumente pelo espectador, se abre uma brecha, um diferencial irreduzível. [104]

O detalhe não é menor, pois o paradoxo em questão tem um peso tal que condiciona, até a atualidade, os critérios utilizados para as *mise en scène*. As estratégias de composição coreográfica em dança tiveram que lidar historicamente com esta ordem de exigências formais, regulamentada pelos cânones de uma dramaturgia do corpo que rende contas ao traço visual dos gestos. O âmago da controversa consiste em determinar se: as narrativas de uma linguagem como a dança, cujas marcas de alteridade tem raízes na energética que dá sustento às movimentações, deve levar em consideração - em igual ou em maior medida - às resultantes formais/visuais para a elaboração semiótica dos seus discursos? Considerando a linha de discussão que aqui se abre, proponho levar a atenção para o levantamento de dados que Ciane Fernandes (2012) elaborou a partir das experimentações desenvolvidas junto aos pós-graduandos do *Laboratório de Performance: pesquisa somático-performativa* (PPGAC; UFBA):

Percebemos, a partir destes experimentos, que o que marca a performance, diferenciando-a da vida cotidiana de maneira ténue, é um certo estado de consciência quase meditativo ou ‘iluminado’ (...) Este estado pode ser facilitado por um preparo técnico específico, o qual é necessariamente psico-físico, desenvolvendo a maturidade somática do performer como um ser inteiro com o ambiente. Nossa abordagem, portanto, enfatiza o estado somático. (FERNANDES, 2012, p. 18)

Às vezes restando importância à pregnância do visível, às vezes liberando o discurso visual a uma resultante não-controlada, ou, às vezes, adotando uma perspectiva estética que rejeita a sua significação dentro das narrativas do movimento, o certo é que muitas linhas de investigação em dança, assim como os laboratórios centrados nos estudos somáticos - tal o caso citado anteriormente, que coloca em cruzamento à performance com a pesquisa somática - afastam-se das premissas formais-visualistas que marcaram historicamente às produções espetaculares da dança. Com efeito, há níveis da experiência sômato-sensorial associados à movimentação corporal,

[104] A questão que refere-se à natureza do movimento corporal - à alteridade matéria que lhe outorga uma propriedade singular e diferenciada - é, certamente, complexa e não isenta de discussão. Tal como é concebida na escrita, o fluxo energético que operacionaliza as transformações cinéticas do corpo é, ao mesmo tempo, a sutil matéria que lhe proporciona sustento. Por se tratar de um “substrato”, o conceito acaba se ligando, etimologicamente, ao vocábulo latino *substantia*: *sub*: prefixo que indica “por em-baixo, na base de” + *stare*: verbo que sinaliza o “estar em pé, colocado, parado”. (Dicionário Etimológico de Língua Hispânica: <<http://etimologias.dechile.net/substancia>>)

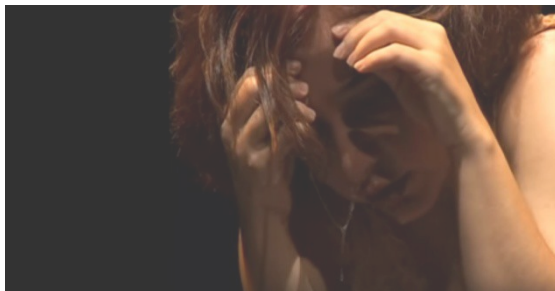
tais como a temperatura, humidade, vibração, pressão, *tônus* muscular, lassitude, cheiro, relaxação, tremor, sabor, suor, crispação (etc), que fogem do regime visualista convencional e que, não obstante, emergem como materiais potentes e legítimos para empreender tipos singulares de composição. As perguntas que esses laboratórios de movimento levantam frente à cena convencional da dança poderiam ser expressas numa nova ordem de complexidades discursivas, iniciadas em outro patamar de premissas e parâmetros: como tornar tangíveis os planos da experiência associados ao sistema háptico para que atinjam ao espaço da recepção? Como essas magnitudes sômato-sensoriais podem fazer contato (com-tato) com o corpo sensível do observador? Como uma entidade vibrátil, calórica, luminosa, sonora ou epidérmica pode se estender e ingressar na esfera de uma perspectiva observante?

Para abordar os tópicos enunciados anteriormente, a pesquisa que as dançarinas e coreógrafas paranaenses Cinthia Kunifas e Mônica Infante desenvolveram durante a criação de *Corpo Desconhecido* - um processo criativo que foi documentado na Dissertação de Mestrado de Kunifas (PPGAC-UFBA, 2008) e mais tarde compactuado no artigo *Movimentos de um Processo de Criação Coreográfica* (RJ: Ed. Pão e Rosas, 2012) - será o caso escolhido para esses fins. A investigação das autoras permite desvendar as complexas negociações semiológicas que se estabelecem à hora da apreender visualmente as micro-movimentações que o corpo de Kunifas produz em cena (uma experiência somática que foge, certamente, das evidências ópticas), ligadas estreitamente ao campo energético-vibracional que ela põe em marcha ao longo dos vinte e cinco minutos que dura a sua performance.

Em *Corpo Desconhecido* a regra é a micro-movimentação: Kunifas começa em pé e somente depois de transcorridos os primeiros quinze minutos o tórax e a cabeça dela curvam-se em direção ao solo do palco. A perda voluntária de retenção de saliva e de mucosidade nasal faz com que a *performer* comece a babar longos fios de líquido, criando com eles um relato para-teatral de significativo valor expressivo. Nesta peça, as instigações lançadas para o campo da improvisação-dança têm a ver com tópicos que se localizam no *limiar* desta prática, tais como a criação de zonas de desintegração e improbabilidade da dança acontecer. Uma região de fronteiras ubíquas à visibilidade, produzidas na região de um movimento não-visível, resiliente a tomar forma. Demorar-se indefinidamente, como estratégia generativa aplicada ao processo de criação, levou a Kunifas a desenvolver um estudo somático - apoiado num treinamento sistémico - que lhe permitiu

acrescentar um tipo de conectividade sutil, imprescindível para afinar as percepções “micro” que se propunha desenvolver. Ao respeito, a dançarina-performer comenta:

‘Micromovimento’ e ‘Movimento Interno’ foram conceitos trazidos para o trabalho pela prática, de origem chinesa, denominada ‘Yiquan’. Eles correspondem aos movimentos vitais imperceptíveis ao olho nu. (...) Poderia ser comparado aos movimentos em Forma Fluida em Laban, na qual o movimento é consequência da respiração, voz, órgãos ou líquidos corporais. (...) A ativação desses micro-movimentos gera uma sensação de movimento pelo corpo todo, denominada movimento interno. O movimento interno desenvolvido por esta técnica pode ser comparado ao fluxo de energia ou energia vital *Ki*. Segundo a lógica do *Yiquan*, quanto maior o movimento menor será sua força, e vice-versa; portanto, o micro-movimento seria o mais potente movimento gerado pelo corpo. (...) O micro-movimento ou movimento interno designa, basicamente, o que acontece no momento da preparação do movimento, por uma interferência da consciência no processo habitual de se mover. (KUNIFAS, 2008, p. 67 e 69)



Sequência de quatro *slides* extraídos de um registro fílmico, correspondente a uma encenação de *Corpo Desconhecido*. Observem-se as fases pelas quais passa Kunifas, desde o primeiro estagio, definido pela postura ereta, até o último, onde o torso acaba se dobrando completamente. Na fotografia inferior do lado esquerdo adverte-se a fragilidade atitudinal que a *performer* atinge num determinado momento, associada à incipiente perda de fluidos no rosto. Para ver a filmagem completa pode se aceder ao site: <<https://www.youtube.com/watch?v=pluYXZEb-v4>>

A experiência de fazer circular fluxos, correntes cinético-conectivas através do corpo, nos leva a entrar em contato com uma substância de natureza sutil, *incorporeamente* corporificada, que a tradição das artes marciais chinesas/japonesas denominam *Ki* (em chinês: *Chi* ou *Qui*). Descrita comumente como uma força vital, hálito que liga e engendra os “dez mil seres” (*Tao Te King*),

corrente que nos ilumina e torna potentes, fogo interno (etc), o *Ki* é um fluxo que emana do corpo do dançarino-performer e se projeta, sutilmente, para além deste. Por essa razão, entende-se que o fluxo energético que torna manifesto o potencial que “bole”, substancialmente, no espaço intero-ceptivo do intérprete (“movimento interno”), desafie consideravelmente à ordem das percepções de quem se predispõe, desde certa perspectiva, a observá-lo.

Proponho ao leitor levar a atenção, seguidamente, para o segmento 17'.57"/19'.10" do audiovisual n°1 - segunda parte, onde é possível acompanhar os impulsos e linhas de conectividade energética acionadas por um dançarino-improvisador ao longo de uma sessão de *Authentic Movement*. Iniciando umas e outras sequências de movimento com os olhos fechados, o praticante lança seu volume corporal para o espaço cinesférico que rodeia-o, gerando um encadeamento de linhas de projeção energética ancoradas no seu centro gravítico (*tan tien* chinês ou *hara* japonês), as quais vêm-se prolongadas, por efeito da inercia, na extensão das extremidades. No caso escolhido, o fluxo vital (*Ki*) que dá sustento à conectividade desses encadeamentos motores, manifesto na potente iridescência que os gestos adquirem ao longo da improvisação, vê-se reforçado pela ausência de controle formal extero-ceptivo que o sentido da visão houvesse podido exercer (auto-julgamento que o registro ocular-retiniano costuma produzir no improvisador).



Slides correspondentes ao segmento do audiovisual n°1 citado anteriormente (sessão de *Authentic Movement*). Na foto central observam-se os momentos dedicados à conexão com os espaços intero-ceptivos do corpo. Neles, o praticante inicia o processo de imersão sensorial, optando logo por manter-se com os olhos fechados ao longo da improvisação. No exemplo escolhido, estes momentos precedem àqueles outros em que o fluxo energético é liberado (extroverido), expressos nas fotografias do lado esquerdo e direito.

Retomando a pesquisa empreendida por Kunifas e Infante, ela remete-nos à hermenêutica elaborada por André Lepecki, quando o curador e crítico brasileiro discute a noção dos *Still Acts* (atos parados), motivado pela poética coreográfica desenvolvida por Jérôme Bell na década dos anos 1990 na França (*Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): Still acts' em The Last*

Performance de Jérôme Bel; RJ: UniverCidade, 2005) [105]. No ensaio, o autor lembra-nos que a “paragem”, tal como foi conotada no percurso histórico da dança moderna de ocidente, se compreendeu como uma forma de negação, de rejeição voluntária ao movimento expansivo/expressivo. Tudo nos leva a pensar que quando o dançarino não se movimenta em cena converte-se num ser improdutivo, um depressivo, um “parado” (termo que, no idioma castelhano, designa ao trabalhador em estado de greve). Se contrapondo a esta ordem de conotações, a imagem do imóvel, como sendo o *clímax* da máxima mobilidade, marcou para as pesquisadoras paranaenses a ocasião de liberar um jogo de intensidades associado à micro-mobilidade interna do corpo: capturar o pulso dinâmico que bole nessas paragens (*Dynamic Stillness*) [106]:

A ideia de *paragem* proposta por Lepecki, parece se aproximar do Oriente. (...) Na Análise Laban de Movimento, esta aparente imobilidade é definida como Pausa Dinâmica (*Dynamic Stillness*). (...) Em ‘Corpo Desconhecido’ se busca responder à pergunta: antes de se fazer alguma coisa (um fazer intencional, ou ainda, uma intenção consciente, voluntária de mover), o que já está acontecendo? (KUNIFAS, 2008, p. 12)

A entrada em contato com a ordem sômato-sensorial destes micro-ajustes internos - tendentes, a mais das vezes, a estabilizar a posição ereta do corpo - abre-se para um campo de percepções ampliado que se evidencia, como um aspecto central do processo compositivo, num

[105] A referida performance coreográfica, estreada em 1994 com o título *The Last Performance (A Lecture)*, pode ser acessada no site <http://www.ubu.com/dance/bel_last.html>. Trata-se de uma narrativa autobiográfica do coreógrafo francês que recapitula, a partir das chaves de uma poética conceitual, a conjuntura dos anos oitenta na dança (esses dez anos de desenvolvimento). A peça serve-se de recursos tais como: colocar aos dançarinos-performers a falar por logos períodos de tempo; fazer-los ler; se sentar frente a um computador. Esse conjunto de provocações cênicas permitem a Bell refletir, retrospectivamente, sobre as suas próprias obras e pensamentos: um jogo auto-referencial que denota o âmago das posições estéticas adotadas pelo autor uma década mais tarde.

[106] Na montagem do audiovisual n°1 - segunda parte, pode-se observar, entre os minutos 00'.56"/02'.22", um segmento da filmagem histórica de *Magnesium* (apresentada no Oberlin College em junho de 1972). Nela, aprecia-se uma sequência de choques e quedas entre os dançarinos e ginastas que participaram da experiência. Aos poucos, o grupo vai se colocando em pé e se disponibilizando para investigar o *Standing Still* (permanecer em pé pelo período de vários minutos). Parece-me importante lembrarmos, no tocante à prática desta “pequena dança”, que nos laboratórios fundadores do *Contact Improvisation* a experiência da sustentação reflexa que precede e subjaz aos padrões de controle cortical (ajustes voluntários do sistema neuro-muscular autónomo) foram a motivação primeira que guiaram às investigações de Steve Paxton, e não o contactar-se como tal. A referida experiência - citada anteriormente para acompanhar os comentários de Cooper Albright - não dista do princípio de micro-mobilidade explorado por Kunifas/Infante, se tratando, em ambos casos, de uma “forma de dançar”: uma expressão onto-genética do movimento liberado a si mesmo. Porém, uma experiência não menos estética nem simples de acesar por parte do dançarino-improvisador.

sem-número de estouros e dobras estruturais do corpo. A instigante proposta cênica levada adiante por Kunifas e Infante parece nos jogar a questão da observação/testemunha do movimento “visível” como um tapa na cara: o quê deveria experimentar o espectador de *Corpo Desconhecido* para ter acesso vívido às micro-transformações que perpassam o corpo da improvisadora-performer? Que mecanismos sômato-sensoriais se precisariam para testemunhar uma dança que se manifesta, intensamente, no espaço intero-ceptivo da intérprete? Qual seria a espetacularidade de um ato íntimo e metamórfico que se dilui na trama dos “humores” corporais? [107]



Na linguagem cênica idealizada por Jérôme Bell os conteúdos relacionados à *paragem* não estão, certamente, isentos de ironia. Sucessivamente, ao longo da peça *Pichet Klunchun and myself*, do ano 2005 (Singapur, curadoria de Tang Fu Kuem), Bell entrevista e solicita demonstrações cênicas ao dançarino tradicional tailandês Klunchun (fotografias do centro e direita). As *Dynamic Stillness* consistem aqui, tal como se observa nos *slides*, em ações demoradas, “paradas” no devir do cotidiano. (Disponível em: <www.ubu.com/dance/bell_pichet.html>)

3.3.3. *Tuning Scores*: um caso radical de leitura háptica

A bailarina e investigadora norte-americana Lisa Nelson vem indagando, há várias décadas, a incidência dos mecanismos sômato-sensoriais em âmbitos laboratoriais que dialogam com a abordagem dos estudos somáticos, com a improvisação em dança e com certo modo pessoal de se aproximar à noção de “composição instantânea”. A linha de trabalho empreendida por Nelson recebe o nome de *Tuning Scores*, e se traduz ao português como “partituras para afinar/sintonizar”. Descrito sumariamente, a pesquisa consiste num laboratório de movimento que oportuniza

[107] O segmento do audiovisual nº2, intitulado *Tempo e contraste: atos parados* (19'.32"/21'.32"), está dedicado integralmente a refletir por meio de imagens/comentários sobre a questão da *paragem*, citada do texto de Lepecki (2005). A mesma é associada, pela sua vez, à estética dos “tempos-mortos”. Trata-se de pensar a pausa cinética como uma instigante maneira de dar voz àquilo que pulsa no *suspense* épico-narrativo da cena: a inércia de uma nebulosa, de uma potência que se anuncia. A supressão da movimentação externa pode ser, por esta via, uma poderosa estratégia compositiva para habilitar o *continuum* de uma transformação, transbordada na factualidade das presenças ali instaladas.

experimentações temáticas - enquadradas teoricamente e guiadas pela própria Nelson - para que os participantes testem formas diversas de redirecionar o comportamento/uso dos sentidos, se tornando, simultaneamente, em testemunhas ativas dos achados que esse processo vai desvendando. Corresponde acrescentar, assim mesmo, que o contexto laboratorial que motiva a empreitada de tais reorientações está ligado, estreitamente, à forma em que os ajustes sensoriais são afetados (e afetam) ao “ambiente” dentro do qual as movimentações evoluem. Em palavras de Nelson:

Como a dança é o meu meio de estudo, ofereço práticas físicas que interrogam como alterar a forma como usamos nossos sentidos enquanto nos movemos, como podemos identificar padrões de movimento genético, culturais e idiossincráticos, como usar nossos sentidos para ler o nosso meio ambiente e contribuir para a construção da nossa experiência. As práticas incluem o ajuste dos sentidos (visão, audição, tato, cinestesia, intuição) para continuar atuando tanto no meio externo e interno. (...) A intenção e a atenção são os agentes de mudança na postura do corpo. Mas, como a ‘composição’ vem? É o seu desenho, apenas, um valor de superfície? (NELSON, 2008, In: *Moving Viewers; an interview with Lisa Nelson*)

Uma experiência fundadora que levou a Nelson, por volta do ano 1974, à investigação do que deveria logo nos *Tuning Scores*, esteve motivada pelo interesse em elaborar um registro autobiográfico, em formato de vídeo portátil, dos percursos improvisatórios que ela indagava nessa época - o qual acabou tomando vida própria e estendendo-se para os colegas do meio artístico -, levantando assim um apanhado de tópicos originais a serem discutidos e testados empiricamente:

Quais são as fontes do meu trabalho? Minha primeira fonte foi a experiência de registrar as disciplinas de dança em vídeo portátil, no ano 1974. Para me proporcionar um novo meio de busca (e por extensão, ensiná-lo a outras pessoas ao mesmo tempo) eu tive a oportunidade de seguir meu próprio processo de aprendizagem e descobrir o sentido peculiar da visão como parte profunda no ato de dançar. (NELSON, 2008, In: *Moving Viewers; an interview with Lisa Nelson*) [108]

[108] Alguns segmentos da entrevista aqui citada foram incorporados nas legendas da edição do audiovisual nº1 - segunda parte, na seção dedicada aos *Tuning Scores: edição espontânea do movimento a partir da reorientação sensorial* (20'07"/23'37"). No que concerne à noção de “composição instantânea”, mencionada no primeiro parágrafo deste item, a mesma aparece resignificada no contexto da pesquisa de Nelson como se tratando de um “processo de auto-edição” das próprias reorientações sensoriais. Observe-se, nessa escolha terminológica, o empréstimo tomado da linguagem do meio audiovisual. Assim, a ideia de “composição” se diferencia aqui dos procedimentos que, habitualmente, associam-a com uma forma de especulação ulterior (o agregado de uma camada significativa), e passa a ser conotada à imanência dos redirecionamentos sensório-espaciais empreendidos pelo movimentador.



Slides de uma aula-laboratório extraídas do audiovisual n°1 (*Tuning Scores*). Nas imagens transparentam-se as qualidades de escuta inter-corporal e a inspeção demorada dos participantes. No exemplo escolhido, a temática que centraliza as buscas dessa aula consiste no desenvolvimento da indagação háptica. No segmento 20'.15"/20'.57" observa-se uma dupla que investiga a textura da pele do braço e do dorso da mão a partir das terminações neuro-sensitivas da ponta dos dedos (fotografia da esquerda). Mais tarde, em 22'.05"/22'.27", se vê um estágio avançado da mesma pesquisa, onde a leitura háptica incorpora outros volumes do corpo - evitando sempre o uso da visão como guia (fotografias do centro e da direita).

Para me aprofundar nas implicâncias conceituais e procedimentais que vêm aparelhadas à linha de pesquisa desenvolvida por Nelson (2006) - dentro da qual a atividade ocular/visual recebe um atento seguimento, ligado à origem da mesma -, proponho-me, seguidamente, elaborar uma crónica (descrição de uma experiência de campo) que sinalize alguns tópicos relevantes, atrelados ao tema que está sendo abordado aqui. Trata-se de um período intensivo de práticas, vinculado à realização de um *workshop* de *Tuning Scores*, dentro do qual tive a ocasião de participar. Durante a primeira semana do mês de abril de 2014 ocorreu o “Encontro Prático”, ministrado por Lisa Nelson, nas imediações da cidade de Belo Horizonte (Casa Branca, Brumadinho, Minas Gerais). A linha geral do trabalho centrou-se nas respostas adaptativas geradas pelos dançarinos-improvisadores, imersos num ambiente físico, anímico e corpóreo. As ferramentas a serem utilizadas incluíram tanto um vasto leque de registros sensoriais acesos pelos participantes - especialmente, oculares e tácteis -, quanto a atenta observação (seguimento consciente) das emergências que esses processos de busca iam revelando.

Um problema central que atravessa à prática dos *Tuning Scores* consiste na dificuldade de identificar com certa precisão o tipo de registro que está sendo ativado, de acordo com a posição/perspectiva que os órgãos dos sentidos adotam ao longo das explorações (engajamento *senso-ambiental*). Em particular, torna-se ambíguo o como os órgãos dos sentidos se comportam e reagem no espaço intero-ceptivo que guia o processo de orientação do praticante. A linha de

trabalho proposta por Nelson enfatiza a função desempenhada pelo conjunto desses registros sensoriais, os quais atuam como uma espécie de “bússola cinestésica”, de timão perceptual que guia, em grande medida, as direções e dinâmicas que se empreendem no ambiente de movimentação.

Na referida oficina, a fase preparatória à entrada nos *scores* (partituras; estruturas) esteve relacionada com o reconhecimento dos movimentos oculares, assim como com a apreensão da complexa morfologia do órgão da visão, a qual abarca: a localização das órbitas, o glóbulo ocular, a superfície recoberta pela esclerótica, o íris, a pupila - se incluindo, também, as percepções ligadas ao rastreamento do nervo óptico, quem atravessa o volume craniano, se cruza ao nível do hipotálamo, e conclui na região correspondente ao *córtex* occipital. Aguçando as tensões exercidas pelos músculos que movimentam o glóbulo ocular (seis em total), foram reconhecidas as variadas linhas de projeção espacial que o sentido da vista pode atingir. Seguidamente, passaram a ser identificadas as relações entre o campo visual e a posição relativa que se estabelece entre glóbulo ocular e os planos de orientação da cabeça (angulações e rotações). Foram também reconhecidas as nuances entre definição/indefinição focal e, num sentido mais abrangente da experiência, a forma em que os estímulos do ambiente nos afetam e atraem quando excitam a membrana retiniana.

Uma vez que os exercícios introdutórios foram suficientemente ajustados, novos *scores* aprofundaram a investigação sensorial a partir da proposta de nos movimentar com os olhos fechados. Por exemplo: focar-se num parceiro distante, fechar logo os olhos e atravessar o espaço caminhando - todos ao mesmo tempo, mas empreendendo a caminhada aleatoriamente - sem saber se o colega ainda estaria aí, ou bem, em que situação postural iríamos encontrá-lo. Num momento mais avançado, o *score* consistiu no seguinte: três ou quatro duplas se distribuíam pelo espaço enquanto o resto da turma testemunhava o evento desde a periferia da sala. Um dos membros dessas duplas se colocava enfrentado ao parceiro, mantendo uma estreita proximidade ou uma acentuada distância física, e adotava logo uma postura corporal “X”. O colega, então, devia copiar a forma dessa postura e, imediatamente, ambos fechavam olhos. Agora, os dois deviam movimentar-se no espaço, podendo variar as distâncias relativas, mas tentando manter a fidelidade da copia de acordo com o que cada um deles achava sobre a postura do outro. Depois de transitados os primeiros ensaios, Nelson propôs que fossem descartados os indicadores auditivos

(pois ainda era possível registrar através da audição que o colega, por exemplo, se arrastava pelo chão) e que os movimentadores se orientassem, exclusivamente, pelos indicadores hápticos. Pela sua vez, a estrutura do *score* solicitava também que a turma que testemunhava às duplas (sentada na periferia da sala) levantasse a mão, cada observador segundo o seu critério, toda vez que a forma do movimento corporal entre os integrantes de uma dupla se ajustasse num momento de sincronidade - ou seja, se evidenciasse um “uníssonos” de movimento. [109]

Para o tema que venho discutindo aqui, o exemplo deste tipo de *scores* (suas respostas manifestas, factuais) oferece uma expressão radical, paradigmática, cuja riqueza procedimental pretendo documentar. Trata-se do exercício de leituras inter-corporais efetivadas em condições estritamente cinestésicas: experiências tácteis liberadas em contextos dinâmicos que conseguem ser resolvidas, somente, através de uma ordem refinada e sutil das percepções. As mesmas demandam, para os registros elaborados pelo sistema háptico, um desempenho de faculdades sensoriais ampliadas, grandemente estendidas. Com efeito, as condições laboratoriais recriadas em *scores* deste tipo apontam para o âmago dos processos de captura sômato-sensoriais, os quais permitem sinalizar os alcances e alteridades procedimentais do sistema háptico: a possibilidade de testar diversas formas de leitura do movimento valendo-nos do sentido do tato “à distância”. O *score* proporciona, ao mesmo tempo, uma segunda ordem de comprovações de significativa riqueza: para além das buscas empreendidas pelos movimentadores, os processos relativos aos ajustes hápticos são testemunhados pelo resto dos participantes, desde a periferia, por meio da visão. Estaríamos, portanto, frente a um caso singular, onde a captura ocular-retiniana toma conta das emergências manifestas no plano das adaptações hápticas.

O que resultou evidente durante o laboratório dos *Tuning Scores* foi que as tentativas de copiado do movimento do outro, mantendo-se sempre mais ou menos distantes e com os olhos fechados, se resolviam com alto grau de ambiguidade, imprecisões formais e iniciativas vacilantes.

[109] Em correspondência com a descrição anterior, no segmento 24'.18"/24'.42" do audiovisual n°1 - segunda parte, pode se apreciar uma sessão de *Tuning Scores* onde Nelson formula explicações semelhantes, referidas às circunstâncias em que os observadores das duplas deverão levantar a sua mão. Imediatamente (24'.43"/25'.00"), as imagens mostram a uma dupla de improvisadoras indagando com os olhos fechados a situação corporal da outra, desde certa proximidade espacial. Nos segundos finais da sequência, as duas alcançam o pretendido ajuste (sincronia espaço-temporal) e atingem uma pausa a uníssonos. Observe-se que, em 25'.02"/25'.10", uma das testemunhas da turma levanta a sua mão (unicamente ela), em sinal de ter advertido um ajuste sincrónico.

Corresponde indicar que os improvisadores, instigados pelo exercício, estendiam ao máximo a “escuta” dos registros hápticos, se guiando pelos indicadores mais sutis que lhes permitissem idealizar a situação postural do colega. Nesse contexto, as sincronidades eram efêmeras e esporádicas, entanto que os membros da turma que observava desde a periferia levantavam a mão seguindo critérios de leitura muito díspares - pois raramente todos entendiam que “aí” tinha ocorrido um uníssono. Não obstante, a continuidade do exercício foi demonstrando que o treinamento dessas procuras incrementa, em percentagens mínimas, o índice de ajustes que os improvisadores são capazes de alcançar. [110]

Durante as rodas de conversa destinadas a trocar impressões sobre o processo em andamento surgiram perguntas sintomáticas, referidas ao levantamento de dados da experiência, tanto háptica quanto visual. Algumas pessoas pareciam se sentir instigadas pela natureza sutil do *score*: o que estava sendo proposto por Nelson era uma leitura extra-sensorial do colega? Tratava-se de uma transmissão ou sintonia *telecinética*? A captura do movimento num espaço de invisibilidade envolvia certa dimensão espírita, áurica ou *ectoplasmática* do corpo? Outra ordem de inquietações girava em torno ao lugar das imagens mentais, do imagético: a proposta induzia o uso da imaginação como mecanismo válido? Tratava-se, não tanto de copiar ao outro, mas de imaginá-lo? As imagens vinham a substituir a ausência de visão? Algumas perguntas apontavam à atividade de uma consciência “supra-sensitiva”: se não podemos enxergar a situação física do outro, podemos intuí-la? Seria válido deixar que a posição virtual do parceiro nos inspire? Posso apelar às sugestões que os sentidos projetam sobre a minha interioridade? É válido, simplesmente, me confiar no que vou sentindo? Por último, estavam as perguntas que questionam a factualidade dos mecanismos postos em jogo: se não consigo perceber as sinais do outro, devo não me movimentar? Se não

[110] Ao me referir, dentro da escrita, aos mecanismos de captura/apreensão sômato-sensoriais, associo-os frequentemente a um exercício de “leitura”. Porém, no contexto laboratorial promovido por Nelson (*Tuning Scores*) se faz uma distinção conceitual quando se trata do uso da “escuta” ou da “leitura”. No livro *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia* (SP: Martins Fontes-Martins, Coleção: Todas as Artes, 2014), Marie Bardet aborda a pesquisa desenvolvida por Nelson, comentando que para a coreógrafa: “o estado de improvisação [se define] como um estado de escuta, misturado com um processo de leitura. (...) A escuta seria a atitude atenta, na qual desponta, como em relevo e 'no mesmo tempo', uma leitura imediatamente composicional” (p. 225. Grifo nosso). Citando a Nelson: “A escuta é um estado que é mais aberto que a leitura, como quando você pula na água e não sabe se vai estar quente ou fria, (...) um estado mais animal. A leitura é para mim, de alguma maneira, uma atividade ligada à composição, você consegue compreender as coisas” (NELSON, apud. BARDET, 2014, p. 226).

vejo nem me guio pela audição, que outros sentidos podem me ajudar melhor a elaborar uma leitura (cheiro, temperatura corporal)? Se agito e misturo as sensações subjetivas sem me importar muito pelo resultado, será que atinjo maior número de sincronicidades?

Este conjunto de perguntas não teve respostas fechadas, definitivas, nem conduziram a “bons conselhos” por parte de Nelson. A pesquisa, de fato, consiste em desencadear interrogantes e liberar, subseqüentemente, um território para que eles próprios se afinem e atinjam respostas pessoais entre os participantes. Porém, a introdução ulterior de novas regras de funcionamento por parte de Nelson - tacitamente solicitadas durante as rodas de conversa - modificou o sistema de mapeamento sensorial do *score*: agora, os improvisadores (sempre de olhos fechados) podiam incorporar, eventualmente, situações de contato físico inter-corporal e se manterem desse modo tanto tempo quanto considerassem-o oportuno. As relações de escuta mediadas pelo tato/contato explícito evidenciaram, desta vez, até que ponto o sistema háptico se compreende a si mesmo pela leitura direta, palpável, da dinâmica corporal do outro. Uma vez que se estabelecia um ponto (ou uma superfície) de contato entre os integrantes das duplas, os indicadores relativos à: postura, espaços volumétricos, dinâmica, velocidade de deslocamento, *tônus* muscular, peso transferido nos balanços, temperatura, humidade (etc), convertiam-se rapidamente numa guia certa, se estabelecendo entre os improvisadores uma qualidade de movimentação diferenciada, consideravelmente ajustada à busca do uníssono.

Em consonância com essa ordem da experiência, para os membros da turma que observava desde a periferia da sala resultava muito mais acessível a captura visual das sincronicidades, se tornando evidente que os ajustes cinéticos não eram separáveis dos ajustes cinestésicos - tal o caso da regulação do *tônus*, da respiração, da igualação rítmica do fraseado. A busca empreendida pelos movimentadores com o objetivo de atingir a situação postural do colega encontrou, desta vez, um consenso generalizado no setor das testemunhas: agora as mãos se levantavam em conjunto e corroboravam, através da sua leitura visual, que os acordos háptico-cinestésicos entre os membros das duplas estavam mais claros e se compreendiam a si mesmos quando eram mediados pelo tato/contato físico direto.

Havendo esmiuçado as marcas fenoménicas implícitas neste último *score* - útil pelos dados que oferece para estabelecer distinções taxativas entre os regimes de apreensão háptica e óptica (item 3.3.) -, parece-me oportuno recolher algumas linhas de análise que se desprendem do caso.

Interessa-me, especialmente, discutir os mecanismos sômato-sensoriais que se derivam da perspectiva adotada pelo observador, quando este se foca no seguimento das trajetórias corporais num determinado ambiente de movimentação. O que parece estar em jogo é uma dupla consideração sobre a questão: o que deve (e merece) ser observado quando o objeto significativo é um corpo móvel/dançante? Haveria, portanto, um pressuposto semiológico que antecede à própria experiência observante, e que depende da localização e morfologia desse significativo a ser lido.

Teríamos, por um lado, a tradição “visualista”, a qual exercita convencionalmente a apreensão das trajetórias cinéticas a partir dos indicadores proporcionados pelo órgão da visão, subentendendo que a natureza constitutiva do movimento corporal se verifica nos desenhos/traços que este deixa à vista. A propriedade significativa do movimento, materializada na ação de dançar, teria relação neste caso com certa *gestalt* definida pela modulação dos “contornos”: a metamorfose dinâmica que o volume corporal exhibe no espaço cinesférico que circunda-o. Se constrói assim um verdadeiro “idioma de fronteiras”, configurado nas evidências ópticas que o volume escultórico do corpo estabelece com o ambiente que rodeia-o: um meio aéreo, uma tridimensão em perspectiva. O regime de captura ocular-retiniano, se desmontado na sua lógica de funcionamento, pressupõe um exercício de tradução/transbordamento, pois o que passa a ser lido, neste caso, é a marca presencial do fluxo energético, mas, recortada sob o contorno volumétrico do corpo. Para ilustrar a articulação deste processo semiológico desdobrado, ele poderia ser expresso como se tratando de um “fluxo impresso num volume”.

Distintamente, quando a natureza do movimento corporal é reconhecida através das marcas factuais que atravessam o plano da experiência vívida - aquelas que dão “sentimento de pertença” ao corpo -, o fluxo primário que dá baseamento às intero-cepções do sujeito passa a se relacionar com as propriedades de uma *substantia* sutil. Esta segunda consideração da propriedade significativa do movimento - o reconhecimento da sua *matéria prima* constitutiva - abre-se para outro tipo de marcadores ou indicadores signícos. Trata-se de um fenómeno “impalpável” que atinge não somente àquele que se movimenta, mas torna-se acessível ao tato/contato para quem interage com ele (*haptos*) através de uma troca de magnitudes, tais como: o peso, temperatura, humidade, calor, pressão, *tônus*. Inclusive: luminescência, vibratibilidade, sonoridade (etc). Neste segundo regime de capturas, as trajetórias do movimento dançado adquirem a configuração de um

volume corporal sujeito à integridade de um vasto conjunto de magnitudes físico-energéticas - desta vez, menos escultóricas e mais *sensorializáveis*. [111]

O que parece-me digno de destaque nas experiências laboratoriais que investigam os mecanismos de apreensão háptica é o empenho colocado em autenticar os processos de leitura inter-corporal, partindo do reconhecimento da natureza primária/significante do movimento. Em virtude dessas investigações comprova-se, por exemplo, que a possibilidade de que essas leituras tácteis/cienstésicas ocorram efetivamente depende, em grande medida, de fatores condicionantes presentes no ambiente de movimentação. Os graus de proximidade física entre o movimentador e a sua respectiva testemunha - vinculados pelo contato corporal explícito ou por uma mínima distância (um tocar desde-muito-perto) - torna-se, para este tipo de experimentações, uma variável determinante. Com efeito, quando estas condições não são consideradas ou são submetidas a variáveis espaciais inadequadas (dançarinos-improvisadores posicionados entre si a mediana/longa distância), as ligações hápticas se liquidificam rapidamente, evidenciando a ambiguidade e fragilidade das suas capturas.

[111] Este último apontamento, referido a convergência de múltiplos “marcadores” no processo de apreensão da *matéria prima* que flui e dá sustento ao movimento corporal (*Ki*), lembra-nos que o sentido háptico é, mais exatamente, uma “sistema” (READ, 1996). Isso seria assim porque não há unicamente um órgão sensorial, ou uma única via de sinais reentrantes, que informem ao organismo sobre os dados captados na esfera do táctil/cinestésico. O háptico precisa ser pensado, distintamente, como uma ordem da experiência sensível complexa e não pouco “híbrida”, pois é da somatória (complementaridade, justaposição, revezamento, etc) dessas várias magnitudes como chega a se formar uma imagem integrada das capturas mediadas pelo tato/contato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para dar encerramento à escrita da tese pretendo formular neste segmento um apanhado de considerações que retomem os tópicos tratados até aqui e traçar, seguidamente, possíveis linhas de continuidade que ampliem esse horizonte de estudo. Trata-se de recuperar o ponto que a problematização desses tópicos atingiu ao longo das análises, para derivar interrogantes que sinalizem a trilha de futuras pesquisas. A reabertura de tais problematizações, prolongadas na formulação de novas pistas e provocações, traz aparelhada, como exigência adicional, a revisão das hermenêuticas elaboradas (enquadramentos epistemológicos); isso permitiria, em contrapartida, dotar a esta área de estudos de graus de especificidade linguística e outorga-lhe, dentro do âmbito das artes do movimento, uma maior autonomia e reconhecimento. Em vista de que as abordagens referidas ao campo da *práxis* improvisatória em dança mergulharam um vasto leque temático ao longo da escrita e dos registros audiovisuais, parece-me pertinente estabelecer um recorte estratégico que dê visibilidade a duas linhas reitoras, as quais, segundo considero, evoluem e cortam transversalmente os conteúdos desenvolvidos nesse roteiro: por um lado, a noção de *linde*, vinculada à economia das livres-escolhas, e por outro, a questão do *composicional*, em diálogo com as narrativas imanentes do movimento.

A noção de *linde*, conotada ao traçado virtual de um contorno que proporciona um marco de referência ao ilimitado direcionamento das trajetórias de movimento, é reelaborada sucessivamente nos primeiros capítulos da escrita. O princípio de *articularidade*, considerado como um ponto de partida para pensar o como as evoluções sintático-gramaticais da lógica do improviso atingem graus de organização interna (ação de dobrar, contraposta à utopia do *continuum* indiscriminado), sinaliza a materialização de uma primeira forma de pontuar o limite desses fluxos cinéticos. Mesmo quando, em determinados contextos da prática, o reconhecimento dessas zonas emolduradas são colocadas em suspeita por parecerem o avesso dos dados proporcionados pela experiência sensível, elas nos lembram da operatória do regulamentar que circunscreve às progressões do jogo e do lúdico em geral (pautas organizacionais). No sentido vasto do conceito, o *linde* (a zona do *limiar*) trouxe como desafio identificar a co-presença de marcas estruturantes, necessárias para circunscrever o ilimitado potencial de opções que o improvisador disponibiliza (idealização de *constraints*; áreas de *framework* que contornem o território a ser investigado).

Agora bem, o diálogo que leva ao improvisador da dança a se posicionar frente aos referenciais dessa “moldura com o centro vazio” - um posicionamento sômato-sensorial e cognitivo focado no direcionamento das livres-escolhas - conduz a certa “negociação”. Trata-se da trama de fricções que a posta em contato com essa ordem de constrangimentos estruturais produz sobre a experiência vívida. Tal como foi comentado no item 2.2.4., o plano de escolhas que o improvisador coloca em andamento pode se ajustar à prescritiva sinalizada pelo *linde*, atendo-se, efetivamente, a esses contornos. Porém, o plano de escolhas pode, igualmente, se desenvolver de maneira mais ambígua, beirando um pouco mais por dentro/por fora o limiar da estrutura de referência - até se localizar, em último termo, para além dela (vazar os limites da estrutura). Assim, para pensarmos na lógica paradoxal/paroxística que se desencadeia a partir dos umbrais que todo *linde* prescreve (aquela que precisa que a demarcação territorial seja levada em consideração e questionada ao mesmo tempo), somos conduzidos a uma ordem de desafios que se condensa no binómio: sujeição à estrutura/preservação do “frescor” das escolhas.

Tal como aparece cifrado na noção moriniana de “semi-aleatório”, o que se põe em jogo neste tensionamento de base é a necessidade de aceitarmos “certa imprecisão e uma imprecisão certa, (...) certa ambiguidade e uma ambiguidade precisa na relação sujeito/objeto, ordem/desordem, auto-hetero-organização” (MORIN, 2005, p. 35). Desse modo, o como o improvisador da dança administra e libera o jogo de uma economia de escolhas torna-se um problema central na produção de encadeamentos livre-associativos. O que se coloca em questão nesta ordem da experiência sômato-cognitiva é a subsistência dos princípios de adaptação sub-corticais (sinalizações reentrantes do circuito mnêmico-perceptual, *insights*, respostas espontâneas) em estreito tensionamento com as estruturas de referência a serem observadas. A imagem-metáfora resultante acaba sendo a de um fluxo cinético-cinestésico que vive no ritmo de certa “respiração”: um contornar a trama dos espaços emoldurados entrando e saindo deles; uma progressão de bordas moles; uma orgânica perda e recupero das estruturas de referência.

Esta ordem de complexidades, voltadas para o engajamento corpo-mente que o sujeito experimenta como desafio pulsante, precisa ser resolvida no percurso de uma improvisação (o como este vai administrar as suas escolhas). O tema reaparece dentro da escrita quando são observadas as relações que se estabelecem entre a ordem mnêmico-perceptual e a trama de associações cruzadas contidas num “mosaico multi-paramétrico” (proliferação de combinatórias

num dispositivo de tipo órfico). O jogo de associações oblíquas que, eminentemente, se desencadeia a partir da interconexão entre os substratos desse mosaico (afetação e contaminação entre variados subtipos de referência) solicita a incorporação de mecanismos de atenção multi-focal que consigam preencher as variáveis em jogo. Tal como se aprecia nas fotografias que encerram o item 1.1.1., a dinâmica dos nexos conectivos vinculados à *textualidade* dessas tramas pode ser díspar, sem que por isso desapareça o princípio de *articularidade* que as faz progredir.

Assim: como se distribuem e revezam esses focos atencionais quando são acionados no percurso imanente de uma improvisação? Qual é a magnitude de estímulos que o sujeito improvisador pode levar em consideração simultaneamente para colocá-los em relação? Como se auto-organizam os processos mnêmico-perceptuais quando lidam com umbrais de informação complexos (mais de três variáveis simultâneas)? A ordem de complexidades à qual estou me referindo aqui (inquietações que emergem, comumente, num estágio maduro da prática) versa sobre a necessidade de “mapear”, de compor referenciais *ideo-somáticos* que permitam cartografar certo estado de conectividade associativa. Contudo, interessa-me sublinhar que não se trata, apenas, de considerar a magnitude das complexidades articuladas simultaneamente numa improvisação (quantidade de informação em andamento); trata-se, num sentido muito pragmático, de considerar aquilo que o improvisador “quer fazer com as variáveis contidas num determinado dispositivo”. Haveria, no íntimo dos critérios que norteiam a seleção de escolhas, um embate muito pessoal que lida com o prazeroso e com o poético, almejado no âmago de toda experiência improvisatória: que tratamento quer se dar às virtualidades oferecidas por certo material de movimento? O que se considera oportuno ou suscetível de ser atendido momento-a-momento? Qual seria o grau de envolvimento (lógica da adição e subtração) que se deseja estabelecer com as potencialidades contidas numa estrutura aplicada à improvisação em dança?

Pensando nos alcances da noção de *linde*, pretendo ainda frisar a relação dialógica que se estabelece entre os espaços abertos às livres-escolhas e a prescrição de molduras estruturantes quando a *práxis* improvisatoria é rastreada para além do domínio da dança e dos contextos estéticos da contemporaneidade. Com efeito, tal como se comenta no item 2.1.1., a “Arte do Improviso” é atávica e se desmancha no sem-número de manifestações culturais onde é possível identificar os rastros do *repente*. O que parece-me necessário desvendar neste fundo antropológico, afeto à dinâmica do gregário e aos mecanismos de transmissão empírica, é que aquilo que permite

reconhecer as marcas fenoménicas do improvisatório ocorre em contextos muito circunspectos (formas do cerimonial, do rito), dentro dos quais a emergência de livres-escolhas não pode se afastar do cumprimento de regras altamente codificadas e, especialmente, do alcance de proficiência no ofício/arte que se professa (aprendizado *tekhnikós*; de uma *tekhne*). Sendo assim, as negociações que se estabelecem entre a prescrição de margens muito precisas e os espaços que se liberam às escolhas criativas (espírito lúdico, brincante) vivem numa relação consideravelmente estreita e rigorosa. Haveria, pois, uma dinâmica de mediação entre essas estreitezas que se aproxima das chamadas “estruturas semi-abertas” (*opera aperta*) que caracterizam ao roteiro de certas obras contemporâneas: não tanto a pretendida mistificação de formas expansivas que se desentendem de toda sujeição estrutural (interpretação leiga de quem desconhece os procedimentos implicados), mas uma trilha que prescreve “quando e por que meios” o repentista pode se expressar. Isso último conduz-nos a dimensionar até que ponto o ofício do *repente* - a afeição pela extroversão lúcida de fórmulas ocorrentes - possui a matriz imagética do improviso: configura-se como um imaginário gregal onde a improvisação, como gesto e como impulso espontâneo, localiza-se no substrato basal dessas práticas ancestrais.

O segundo eixo temático sobre o qual me proponho revisitar os conteúdos desenvolvidos nos capítulos dois e três da escrita, versa sobre a relação composição/improvisação; ou seja, sobre a forma em que a noção de *composicional* (ato compositivo) aparece posicionada dentro dos percursos exploratórios da *práxis* improvisatória em dança. Especificamente, se trataria de aguçar os critérios de análise sobre as formas de interação entre os improvisadores (relações intercorporais) e entre estes e o ambiente de movimentação (relações adaptativas/imersivas). No sentido mais amplo, se trataria de rastrear o horizonte de buscas que opera como fundo teleológico dessas interações, para desvendar, em cada abordagem da improvisação-dança, a questão: “como a composição vem?”. Ecoando nos conceitos da tradição filosófica heideggeriana, o nó do assunto versa sobre esse “vir-a-ser” da coisa/entidade no mundo, transbordado aqui numa tentativa de dar localização à figura da composição em improvisação.

As mediações históricas que contrapuseram e aproximaram às tradições do compositivo e do improvisatório, respetivamente, foram observadas ao longo dos itens 2.1.3. e 2.1.4.; elas foram reconstruídas através de uma parábola temporal que teve à figura da *escritura* como centro das discussões. Com efeito, tratou-se de elucidar o como a épica dos nascentes registros escriturais

(tecnologias da modernidade) criaram formas de *diferimento*: adotaram estratégicas perspectivas de distanciamento com respeito aos procedimentos empíricos - os quais, paradoxalmente, viveram desde antigo atrelados à própria origem da dança. O avanço histórico dessa parábola deixou ver como os processos composicionais associados ao fazer coreográfico recuperaram, na conjuntura da contemporaneidade, a sua propensão ao *repente*: à imanência do traço, do “tropeço” na escrita do movimento (uma Coreo-política do chão, no dizer de André Lepecki, 2013). “A presença absoluta da imediaticidade de um acto, apreendido no momento da sua emergência, não será o núcleo da poética da dança contemporânea?”, pergunta-se Laurence Louppe num segmento da sua *Poética da Dança Contemporânea* (2012, p. 238). Porém, interessa-me retomar o fio destas discussões a partir dos depoimentos oferecidos pela pesquisa que Lisa Nelson leva adiante no laboratório de movimento dos *Tuning Scores* (item 3.3.3.). Na concepção da dançarina norte-americana, o lugar de aparecimento do composicional-instantâneo - a emergência desse vir-a-ser da composição em movimento - aparece conotada à *auto-edição* das próprias percepções, na medida em que, o que torna relevante à experiência, consiste em como o uso dos sentidos (órgãos sensoriais) atinge novas/outras formas de se reorientar no ambiente de movimentação. Portanto, no caso dos *Tuning Scores*, a composição ocorre na imanente factualidade de redirecionar o arcabouço de padrões habitados e não em alguma “manufatura” ulterior, alguma forma de agregação de narrativas significantes. Esta provocação inicial serve-me para chamar à atenção sobre como a própria noção de composição em improvisação se depara, às vezes, com uma escorregadia condição para achar a sua localização no interior das práticas existentes (técnicas, laboratórios, pesquisas autorais, abordagens somáticas, etc). Sendo assim, pretendo utilizar as referências proporcionadas pela edição do audiovisual nº1 - os casos ali escolhidos, os critérios de seleção - para estabelecer distinções sobre as conotações que a noção de composição em improvisação pode adquirir segundo o horizonte de buscas implicado em cada caso.

Tanto nas procuras que permeiam à abordagem terapêutico-corretiva da *Alexander Technique*, ou no *Authentic Movement*, se apreciado como um laboratório experimental focado nos processos de individuação que lidam com a liberação de um impulso interno, ou bem, nas perguntas referidas ao engajamento entre os órgãos sensoriais e o meio ambiente que os *Tuning Scores* levantam, há um fio comum que atravessa-as. Em todos estes casos, a questão do “andamento”, o sentido do exploratório e do auto-biográfico implicado nos processos de descoberta, resulta essencial. Certamente, esse fundo de buscas, com ênfase nos aspectos

relacionados às conexões sômato-sensoriais, ao direcionamento da escuta interna (propriocepções), aos procedimentos/mecanismos que permitam reconhecer os padrões de habituação locomotriz (sua íntima relação com a adaptação/supervivência ao âmbito de movimentação), circunscreve os alcances do composicional-instantâneo e torna-o equivalente de um “estado de conectividade somática” onde o *processual* converte-se no âmago do assunto.

Ao abordar as alteridades do *Contact Improvisation* como um “produto do encontro entre os corpos em movimento num tempo e espaço intensivo, (...) corpos capazes de se descentrar, de permitir que se desmanchem os contornos dos seus deslimites para ampliar seus territórios”, Marina Tampini (2012, p. 67) posiciona o *modus operandi* desta forma de movimento como um pronunciamento político do corpo - uma trama inter-corporal afetada - que encontra dificuldades para situar-se entre as práticas canonizadas do *establishment* da dança. Em correspondência com o aparecimento da *Release Technique* - e do seu precedente histórico, a *Ideokinesis* - a noção de composição experimental, nestes casos, um viés diferenciado que aproxima-a das discussões que giram em torno à forma/não-forma; ou seja, ao problema de uma abordagem/tratamento do fluxo cinético que precisa ser compreendido como uma modulação cambiante, contínua e adaptativa. Uma trajetória motriz que se abre passo na fenda de todo “entre”: nas ubiquidades que mediam aos corpos postos em contato; no princípio de queda/recuperação que dialoga com as tracções do campo gravitacional; no balanço adaptativo do sistema ósseo-articular; na escuta mediada/guiada pelo toque atento das mãos. A ideia de forma, assim conotada, não desaparece, mas é submetida a certo *suspense* semântico a partir do qual ela passa a ser reconhecida como o equivalente de uma “modulação cambiante”: uma envolvente que emerge e se materializa na dinâmica dos próprios fluxos energéticos.

O contexto semeado por esta ordem de buscas permite compreender porquê o valor do “relacional” adquire tanta relevância neste conjunto de práticas. Tal como é problematizado dentro da obra de Nicolás Baurriaud (*Estética Relacional*, Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2006), na qual as expressões artísticas contemporâneas aparecem associadas, muitas vezes, à esfera das relações humanas como “citas que produzem espaços-tempos” (p. 53), o lugar do composicional adquire, nos casos do *Contact* e do *Release*, as nuances de um experimentalismo que encontra nos laboratórios *indoor* o seu lugar de pertencimento. Fluxos e trocas inter-subjetivas em ambientes imersivos que se distanciam de qualquer pretensão de *mostração*, exibição pública ou formas

convencionais do espectacular-performativo. Trocas *in situ*, a portas fechadas ou disseminadas na paisagem. Encontros inter-pessoais como fato significativo e suficiente. Zonas de intercâmbio e adaptação física como horizonte poético.

A pesquisa desenvolvida por William Forsythe, *Improvisation Technologies: a tool for the analytical dance eye*, apresentada no audiovisual nº1 como um caso que encontra direta correspondência (e o seu precedente histórico) na obra pioneira de Rudolf Laban (*Laban Movement Analysis*), deslocam a noção de composição em improvisação para as relações que esta estabelece com o uso de estruturas de referência. Evidenciada na utilização de virtuais suportes/dispositivos espaciais que permitem direcionar as linhas de projeção dos desenhos corporais, tanto os volumes geométricos idealizados por Forsythe (editados em DVD pela *Escola de Dança Digital de Karlsruhe*) como a exploração do icosaedro - um dos padrões-cristal concebidos por Laban para demarcar os traços de um espaço cinesférico (*Cia. Andrea Nagy*) -, são indicativos de um jogo de conectividades perceptuais onde o dançarino-improvisador estabelece uma relação de continuidade entre as estruturas *endo* e *exo-somáticas*. Tal como foi discutido ao longo do item 1.2.3., o ensaio *Infância e História: ensaio sobre a destruição da experiência*, de Giorgio Agamben, sinaliza as complexidades envolvidas nessa passagem: “o que caracteriza à linguagem humana não é a sua pertença à esfera exosomática ou à endosomática, senão o fato de se encontrar, por expressá-lo de algum modo, a cavalo entre ambas” (2007, p. 80). Interessa-me, não obstante, destacar essa vocação recorrente pelo uso proposital de estruturas de referência adjacentes ao âmbito das proprio-cepções, localizadas no raio *proximal* ou *distal* do sujeito movente, para pensarmos no apelo a tais “exterioridades”. As mesmas podem ser compreendidas, eminentemente, como um dispositivo multi-referencial que o dançarino internaliza a medida que se apropria sensivelmente dos caracteres dessas estruturas de apoio: um sistema de “cognição estendida” que prolonga o raio de conectividades sômato-sensoriais na configuração virtual de um exo-esqueleto (JAPYASSÚ, Instituto de Biologia-UFBA, 2016).

A noção de “estrutura aplicada”, abordada no item 1.2.2., vincula-se à aparição de camadas de significação no construto da linguagem do movimento (passagem da língua à fala; do semiótico ao semântico). Trata-se, na sua acepção estendida, da conquista de narrativas ou formas de enunciação que atinjam graus de complexidade ao apoiar-se em suportes escriturais estáveis: partituras ou *scores* espaço-temporais que permitam referenciar a experiência intero-ceptiva e

desdobrá-la num plano especular, reflexivo. O ponto em discussão nos reconduz à tradição do composicional, tal como se apresenta historicamente, conotada à fixação pela escrita e encaminhada ao diferimento de uma atividade especulativa (exaurir as relações potenciais de uma determinada estrutura). Quando nos aproximamos à ideia/conceito de “composição instantânea”, contextualizada no domínio da improvisação-dança, parece-me relevante considerar o como a acepção do termo composição sinaliza, desta vez, a tentativa de edificar um certo “andaime”: camadas que intensifiquem, dentro de uma perspectiva multi-referencial, os nexos semiótico-discursivos. Sendo assim, os desafios que atravessam à *práxis* improvisatória, inquietada com a possibilidade de compor em condições de imanência temporal, ecoam sobre os desafios do compositivo em geral: abrir-se à discussão com um fundo histórico pontuado pela extensa saga de autores e escolas (a arte como uma herança a ser reelaborada). Em boa medida, a segunda metade do capítulo dois (item 2.2.), dedicado a revisitar as chaves estéticas que permitam circunscrever o que seria “contemporâneo” em improvisação-dança, ocupa-se desta problemática.

Compreende-se melhor agora, sob o fundo destas considerações, por quê a formulação de sistemas de análise de movimento, técnicas ou dispositivos/estruturas aplicadas à composição instantânea emergem como uma camada ulterior - consideravelmente arbitrária e *culturalizada* - que vem a complexificar/significar a ordem do puramente filo-genético. Os embates em torno à Forma (o *design* volumétrico do corpo em movimento) e ao regime de *visibilidade* associado a esta, explica as motivações que conduziram, desde antigo, a conceber uma saga de dispositivos cênico-teatrais destinados a albergar as variadas modalidades de composição (dramaturgias do corpo). A esse respeito, o percurso da escrita desenvolvido ao longo do item 3.1., acompanhando a reconstrução que Gastón Breyer (1968) oferece sobre o tema, permite visualizar os diversos engajamentos que o corpo do intérprete cênico (*actante*) experimentou dentro dos diferentes regimes arquitetónicos. Esses engajamentos adquirem um sentido mais específico dentro do caso aqui estudado se os retraduzirmos como as relações de mediação entre a experiência subjetiva de um dançarino-improvisador e o âmbito de movimentação que lhe proporciona suporte.

A elaboração do audiovisual nº2, dedicado a refletir em imagens/legendas o desempenho dos improvisadores da dança imersos em contextos de encenação públicos (palcos, galerias, *sites specifics*), pode ser interpretado como uma vasta interrogação: “como a adoção de uma perspectiva observante (consciência de se-saber-observado) incide ou afeta às trajetórias do movimento

improvisado?”. Segundo me inclino a pensar, trata-se do rastreamento da camada de produção de significado mais abrangente que esta linguagem pode atingir. A tentativa de dotar ao fluxo imanente de uma improvisação de certa relevância compositiva - considerada, não apenas, a partir das mediações inter-corporais entre os próprios fazedores, mas dentro de uma atmosfera semiótica/enunciativa que agrega o lugar da recepção (*spectare*) - exige a concorrência de um sem-número de parâmetros orientadores que permitam dar resposta à questão: “como se resolve, no contexto dos espaços de encenação, a criação de um interesse renovado entre fazedor e testemunha?”. Considerado dentro desta ordem de desafios, o material audiovisual nº2 tenta desvendar, através de uma taxonomia distribuída em dez eixos de análise, o como a inscrição do corpo do improvisador-performer opera para direcionar a *mirada* do espectador, para dimensionar significativamente os eventos que este vai instalando a partir do encadeamento das escolhas. Algum desses eixos, como por exemplo: 9. *Autonomias co-presentes: uma progressão plural da cena*, ou 10. *Estímulos reentrantes: a circulação da informação*, discutem o como a gestação de poéticas da cena por parte dos coletivos de improvisação-dança repassam, necessariamente, as chaves conceituais/formais que permeiam à conjuntura estética da arte contemporânea. Esta bacia simbólica, atrelada às marcas do performativo e à “leitura sensível” da cena (um olhar-de-corpo-inteiro), opera como uma totalidade semiótica que não pode desconsiderar a multiplicidade de aspectos e fatores que convergem no ato composicional. Contudo, não deve se perder de vista que as aspirações a tornar significativos esses momentos de criação coletiva lidam com o duplo desafio de ocorrerem “ao improvisado”, na imanência de um fluxo espaço-temporal que não pode ser diferido.

No encerramento destas considerações finais quero ainda partilhar com o leitor que a ideia de uma ação que possui a “relevância” de uma composição, mas que ocorre na imediatez do momento-a-momento, contém, certamente, um viés paradoxal (a fricção intrínseca entre duas tendência contrapostas que pretendem comungar num mesmo ato). A referida figura tem recebido diversas nomenclaturas no campo da improvisação-dança; as mais comuns, provavelmente, sejam a de “composição instantânea” e a de “composição em tempo-real” - tal como adquiriu ampla divulgação a partir da pesquisa do coreógrafo português João Fiadeiro [112]. Também circulam as expressões “composição espontânea” ou “extemporânea” como eventuais equivalentes. Pretendo, não obstante, chamar a atenção sobre a formulação terminológica deste conceito; parece-me que, assim ordenado, o ponto de partida recai sobre a própria composição, e que a incidência da improvisação/imanência vem anexada como um traço posterior a ela. Em contrapartida, prefiro

formular o conceito inversamente, como se tratando de uma “improvisação com relevância compositiva”, deixando claro que a primeira factualidade é, sempre, o momento improvisado, e que logo emerge, como uma busca específica, ligada à ordem de maiores complexidades discursivas, a hierarquização desse improviso às coordenadas do composicional.

Porém, não toda improvisação em dança deve se inquietar com o problema de dotar às suas buscas de certa relevância signíca. A abrangência e diversidade associadas a este campo de práticas basta-se a si mesmo e atinge, certamente, uma suficiente autonomia no plano do vívido-experiencial. Contudo, tal como foi anteriormente advertido, dentro das particularidades que dão enquadramento às distintas abordagens da improvisação-dança, cada modalidade de desenvolvimento prático-procedimental implica uma forma de composição. Assim conceituada, a noção converte-se numa provocação instigante, pois deixa à vista que a composição - em decorrência com a evolução histórica que sofreu o termo coreografia (*choreo-graphos*) - experimentou uma dilatação dos seus contornos semânticos: agora cada expressão factual da dança improvisada contém a sua singular maneira de conceber a composição do movimento. A ordem destas inquietações desloca-se, subseqüentemente, para uma nova encruzilhada a ser rastreada: como se configura (adquire corpo) o ato de compor em cada modalidade de improvisação-dança? Como se definem as coordenadas que dão a cada abordagem improvisatória a sua singular localização em termos de composição/coreografia?

[112] Para aproximar-se à concepção que João Fiadeiro desenvolve em torno à noção de “composição em tempo-real”, pode se consultar o artigo que o coreografo publicou com título homónimo: *Composição em tempo real* (2008, Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/fiadeiro>>). Também pode se ampliar a perspectiva do autor através do texto *Manifesto: dos modos de re-existência, um outro mundo possível, a secalharidade* (publicado por Artistic Research and Scientific Creativity no site: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto>>), escrito em co-autoria com Fernanda Eugenio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, p. 25 a 54, 2009.

_____. *Infanzia e Storia*. In: Infancia e Historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia. Tourino: Einaudi, 1978. Tradução ao espanhol: Silvio Mattoni. Bs. As.: Adriana Hidalgo, p. 7 a 91, 2007.

AMORIM, Marília. *Cronotopo e exotopia*. In: O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas. SP: Musa, p. 96 a 105, 2001.

ARAÚJO, António. *A encenação performativa*. SP: Sala Preta, v. 15, p. 253 a 258, 2009.

BARDET, Marie. *Articulações*. In: A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia. Coleção: Todas as Artes. SP: Martins Fontes-Martins, p. 222 a 253, 2014.

BAURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2006.

BEHRENS, Ricardo. *Regulamento da Liga Match de Improvisação*. Disponível em:
<<http://textosdematch.blogspot.com.br/2008/10/reglamento-del-match-de-improvisacin.html>>

BELL, Jérôme. *The Last performance (A Lecture)*. Disponível em:
<http://www.ubu.com/dance/bel_last.html>

_____. *Pichet Klunchun and myself*. Disponível em:
<http://www.ubu.com/dance/bell_pichet.html>

BERMEO, Katherine; VÁZQUEZ, Adriana: *La Escolástica Tardía: El Lullismo, s. XIII d.c.* Disponível em:
<<https://pt.slideshare.net/luisramong/la-alta-escolastica>>

BIÃO, Armindo. *Um trajeto, muitos projetos*. In: Cadernos do GIPE-CIT. Salvador: Escola de Teatro/Escola de Dança - PPGAC, n° 26, p. 15 a 21, 2010.

BOGART, Anne. *Viewpoints*. Entrevista a cargo de Claudia Mele, Beth Lopes e Matto Bonfitto. RJ: Revista Digital O Percevejo - PPGAC/UNIRIO, v.2, n°2, Julho/Dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view>>

BOSQUE, Ignacio; GUTIÉRREZ-REXACH, Javier. *Fundamentos de Gramática Formal*. Madrid: Akal, 2009.

BREYER, Gastón. *El Ámbito Escénico*. Bs. As.: Centro Editor de América Latina, 1968.

BROWN, Trisha. *Accumulations*. Disponível em: <http://www.ubu.com/dance/brown_accumulation.html>

BUYS MENNA BARRETO, Ivana. *Movimento Compartilhado*. RJ: Revista Digital O Percevejo - PPGAC/UNIRIO, v.2, n°2, Junho/dezembro, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/movimentocompart>>

CAILLOIS, Roger. *Os Jogos e os Homens: a máscara e a vertigem*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

CHOMSKY, Noam. *Studies in Semantics in Generative Grammar*. NY: Ed. Walter de Gruyter, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. SP: Perspectiva, 1987.

_____. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. SP: Perspectiva, 1998.

COMPANY BLU; HAMILTON, Julyen. *Shoptalk: opinioni a confronto sul tema dell'improvvisazione nella danza*. Firenze: Ed. Associazione Danza Arti Contemporanee-ADAC, Danze D'Inverno, Sesto Fiorentino, 2003.

COOPER ALBRIGHT, Ann. *Caindo na memória*. In: *Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Tradução: Marta Isaacson, Clóvis Dias Massa, Mirna Spritzer, Suzane Weber da Silva. Porto Alegre: Ed. VII Congresso ABRACE, p. 49 a 67, 2012.

CUNNINGHAM, Merce; CAGE, John. *Septet*. Disponível em: <http://www.ubu.com/dance/cunningham_septet.html>

CUNNINGHAM, Merce. *Points in Space*. Disponível em:
<http://www.ubu.com/dance/cunningham_points.html>

_____. *Birds for Camera*. Disponível em:
<http://www.ubu.com/dance/cunningham_beach.html>

DARZACQ, Denis. *La Chute*. Disponível em: <<http://www.denis-darzacq.com/La%20Chute.htm>>

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *O liso e o estriado*. In: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 5. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. SP: Editora 34, p. 179 a 214, 1995.

DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Barcelona: Cuatro Ediciones, 1999.

_____. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit. 1969; versão no Brasil, SP: Perspectiva, 1973.

_____. *Chora L Works*. Paris: Monacelli, 1997.

DERRIDA, Jaques; EISENMAN, Peter. *Espaço-Jardim do Parc de La Villette*. Registros fotográficos da obra dos autores. Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=eisenman+derrida+parc+de+la+villette>>

DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO DE LÍNGUA HISPÂNICA. Disponível em:

<<http://etimologias.dechile.net>>

ECO, Umberto. *Opera Aperta*. Milano: Casa Editrice Valentino Bompiani & C.S.p.A., 1962; Obra Abierta: Coleção: Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo. Tradução ao espanhol, Roser Berdagué, Bs. As.: Ed. Planeta Agostini, 1985.

EDELMAN, Oscar. *Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection*. NY: Reissue Basic Books, 1987.

EGUREN, Lúcio; SORIANO, Osvaldo. *Introducción a la sintaxis minimalista*. Madrid: Ed. Gredos, 2004.

FÉRAL, Josette. *Um corpo no espaço: percepção e projeção*. In: Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade. RJ: Ed. Pão de Rosas, p. 129 a 148, 2012.

_____. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. SP: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane. *Educação Somática e Performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa*. III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação. Recife: Ed. Universidade Federal de Pernambuco, p. 67 a 71, 2012.

_____. *Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa*. VII Congresso Nacional da ABRACE. Porto Alegre: Ed. PPGAC/UFRGS, p. 76 a 82, 2012.

FIADEIRO, João. *Composição em tempo real*. Disponível em:
<<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/fiadeiro>>. Junho, 2008.

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. *Manifesto: dos modos de re-existência, um outro mundo possível, secalharidade*. Revista Digital Artistic Research and Scientific Creativity. Disponível em:
<<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto>>

FORTI, Simone. *Huddle*. Disponível em: <http://www.ubu.com/dance/forti_huddle.html>

_____. *Crawl*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h8oeyOeurCk&list=PLd6xqOCCT17gU2osCKXRdKtJgLvYeY_IL>

FORTI, Simone; GORDON, David; SETERFFIELD, Valda. *Chair*. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=XlrDNFqWfw8>>

FOSTER, Mary Ann. *Somatic Patterning: How to Improve Posture and Movement and Ease Pain*. Colorado: EMS Editions, 2004.

GIANERA, Pablo. *Formas Frágeis: improvisación, indeterminación y azar en la música*. Bs. As.: Debate, 2011.

GIMÉNEZ MONTIEL, Gilberto. *La tradición Oral*. In: Teoría y Análisis de la Cultura. México: Conaculta, p. 67 a 95, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução: Renato Cohen. SP: Perspectiva, 1987.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Orgs.). Lições de Dança. RJ: UniverCidade, v. 3, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao Presente*. Tradução: Luiz Jefferson Camargo. RJ: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *A trama política dos dispositivos da dança*. In: Cartografia, Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: Mapas e Contextos. SP: Itaú Cultural, p. 18 a 25, 2010.

GUERRERO, Mara. *Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança*. Salvador: Dissertação de Mestrado, PPGDança-UFBA, 2008.

_____. *O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos*. RJ: Revista Digital Travessias; Pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte, v.2, n°1, 2008. Disponível em:

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860>>

HALPRIN, Anna. *Artist in Exile*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aDGeK0wyTU>>

HOCKETT, Charles. *A Course in Modern Linguistics*. NY: The MacMillam Company, 1958.

JAPPYASSÚ, Hilton. *Cognição Estendida*. Salvador: Seminário Novos e Velhos Saberes; Instituto de Biologia-UFBA, 2016.

KAEPLER, Adrienne. *A dança segundo a perspectiva antropológica*. In: Antropologia da Dança I. Florianópolis: Insular, p. 97 a 121, 2013.

KEERSSMAEKER, Anne Teresa; REICH, Steve; LIGETI, Gyorgy. *Fases, Rosas Danst Rosas & Achterland*. Disponível em: <<http://www.ubu.com/dance/keersmaeker.html>>

KUNIFAS, Cinthia; INFANTE, Mônica. *Movimentos de um Processo de Criação Coreográfica*. In: Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade. RJ: Ed. Pão de Rosas, p. 181 a 187, 2012.

KUNIFAS, Cinthia. *Corpo Desconhecido, um contínuo processo de criação em dança*. Salvador: Dissertação de Mestrado, PPGAC-UFBA, 2008.

_____. *Corpo Desconhecido*. Registro audiovisual da performance. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pluYXZEB-v4>>

LEBRUN, Gérard. *A ideia de epistemologia*. In: A Filosofia e a sua História. SP: Cosac Naify, p. 129 a 144, 2006.

LEPEKI, André. *Coreo-política e Coreo-Polícia: mobilização, performance e contestação nas fissuras do urbano*. Salvador: IV Seminário de Pesquisa, PPGDança-UFBA, 2013.

_____. *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel*. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (Orgs.). Lições de Dança V. RJ: UniverCidade, 2005.

_____. *Planos de Composição*. In: Cartografia, Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007: Criações e Contextos. SP: Itaú Cultural, p. 13 a 20, 2007.

LOUPE, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*. Paris: Contredanza, 1997. Tradução ao português, Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAFFESOLI, Michel. *O Imaginário é uma Realidade*. Entrevista de Juremir Machado Assís. Porto Alegre: Revista FAMECOS, v.1, n°15, p. 15 a 18, 2001.

MARTINS, Cleide. *Improvisação, Dança, Cognição*. SP: Tese de Doutorado; Comunicação e Semiótica-PUC, 2002.

_____. *A improvisação em dança: Um processo sistêmico e evolutivo*. Entrevista a Helena Katz. SP: Húmus 2; Caxias do Sul, 2007.

MATHER, Donnie. *Viewpoints e o Método Suzuki*. RJ: Revista Digital O Percevejo - PPGAC/UNIRIO, v.2, n°2, Junho/Dezembro 2010. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view>>

MOLINA César; TORRES MONRREAL Francisco. *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra, p. 127 a 139, 2002.

MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Paris: Ed. Du Seuil, 2005. Tradução ao português, Eliane Lisboa. Porto Alegre: Meridional/Sulina, 2005.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado, questões para pesquisa no/do cotidiano*. RJ: Ed. DP&A, 2001.

NELSON, Lisa. *Moving Viewers: an interview with Lisa Nelson*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cqwXKtIM0EU>>. Fevereiro, 2008.

NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Capítulo 7: Cultural symbols and aesthetic practices. Madison: The University of Wisconsin Press., 1990.

PAXTON, Steve. Entrevista a cargo de Fernando Neder. RJ: Revista Digital O Percevejo - PPGAC/UNIRIO, v.2, n°2, Julho/Dezembro, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view>>

RAINER, Yvonne. *Hand Movie*. Disponível em: <http://www.ubu.com/film/rainer_hand-movie.html>

READ, Herbert. *El significado del Arte*. Bs. As.: Biblioteca de la Cultura Social, 1966.

SALVAT, Ricard. *El teatro como texto y como espectáculo*. Barcelona: Montesinos, 1995.

STARK SMITH, Nancy. *Core, prop, Steve and the empty middle*. Northampton: Ed. Contact Quarterly, dance & improvisation journal: a veicle for moving ideas, v. 32, n.2, p. 61 a 65, Summer/fall, 2007.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. *La Pieza de Carácter*. In: Historia de la Música. Bs. As.: Claridad, p. 276 a 291, 2004.

TAMPINI, Marina. *Cuerpos e Ideas en Danza: una mirada sobre el Contact Improvisation*. Colección: Cuadernos de Danza. Bs. As.: Ed. Instituto Universitario Nacional de Arte-IUNA, n°1, 2012.

TORRENTS MARTINS, Carlota; HRISTOVSKI, Robert. *Creativity and Emergence of Specific Dance Movements Using Instructional Constraints*. London: Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts, v. 9, n° 1, p. 65 a 74, 2015.

WALTZ, Sasha. *Impromptus*. Disponível em: <http://www.ubu.com/dance/waltz_impromptus.html>

VIRILIO, Paul. *La ville surexposé*. In: L'espace critique. Paris: Christian Bourgeois, p. 9 a 26, 1984.

MATERIAL AUDIOVISUAL nº1 e 2: links

AUDIOVISUAL nº1 - primeira parte: *Técnicas e Laboratórios de Improvisação em Dança*. Disponível em: <<https://vimeo.com/139421298>>

AUDIOVISUAL nº1 - segunda parte. *Técnicas e Laboratórios de Improvisação em Dança*. Disponível em: <<https://vimeo.com/140519531>>

AUDIOVISUAL nº2. *Improvisadores da Dança na Cena Performativa*. Disponível em: <<https://vimeo.com/137843987>>