

★ POIESIS¹

Olivia Falcão

Graduada em Atuação pela SP Escola de Teatro (2014), especialista em Corpo: Dança, Teatro e Performance pela Escola Superior de Artes Célia Helena (2019), pós-graduanda na especialização em Técnica Klaus Vianna pela PUC-SP (em andamento).

²Viver. Como viver? Como Ver.

Como ver? Ver Mover. Ler Corpos.

O Corpo que Vive é o corpo que vê. O corpo que move. O corpo que lê. O corpo que brinca. O corpo que cria. O corpo que mundo. O corpo que quê.

Mover: Me ver, O ver, Nos ver.

Saber, sabores. Saber mover, Saber ver mover. Saber esse Ler. Sentido. Sentido Ver Sentido.

O que esse olho vê, Escrever. No papel, no espaço.

‘Escrever é dançar. Dançar é escrever’³.

*Começa*⁴

Viver: Vi mais Ver. Verbo Ver. Passado e infinitivo. O que foi e já é outro, e o infinito do corpo finito. O outro. Os meus outros, os seus outros, os nossos outros. Como vi? Como ver? Como vê? Como vemos? Comum ver, comover.

Pausa. (Pra onde você quer viajar?) Reverse

.revomoc, Rêve mum o Mom ? some(v) C rêve sortuo soy tuo sosson sou som ___ S.O.S.

Pausa (Um segredo seu) Continua

VerMos Over. Ler Cor, pô! Game over.

Matemática avançada: 1Corpo = 1Corpo. 7,7 bilhões de corpos = 7,7 bilhões x 1Corpo = 7,7 bilhões de 1Corpo. 1Corpo = 7,7 bilhões de 1Corpo E 1Corpo ≠ 7,7 bilhões de 1Corpo.

Pausa (Seu medo maior) Continua

Desejar, querer, Amar, mover.

Pausa (E aquela vez em que você chorou e riu ao mesmo tempo...?) Continua

Mover desejar, mover querer, mover amar, mover mover. Mover, desejar mover, querer mover, amar mover, mover. A morvê desejar, amor vê querer, amor vê amar, amor vê mover, Amor Vê.

Sabor de saber, Sabor des-saber. Sábio Des-saber. Des-saber. Dê Es. Dê Espaço. Me dê Espaço. Lhe dou Espaço. Nos damos Espaço. E passo. Meus passos. E passa. Seus passos. E nossos passos. Passamos. Posso poço sem posse. Passa?!

Escrever no Espaço. E crer ver passo. E crer ver. E passo. E ver crer. E passo. E ver. E passo. Ver. Crer. Passo. E passo. E passo. E passo. E passo. E. E. E. Es. Espaço, passo, aço, sô. Sou _____ Só

Sou

Fim

Palavras-chave

Dança.
Improvisação.
Escrita.
Treino poético.
Dudude Herrmann.
Lisa Nelson.

Keywords

Dance.
Improvisation.
Writing.
Poetic Training.
Dudude Herrmann.
Lisa Nelson.

Resumo: O presente artigo apresenta reflexões, conduzidas por aspectos da improvisação em dança, acerca da indefinição de fronteiras entre vida e arte, entre dança e escrita, entre as artes, entre corpo e espaço. Dedicar-se, destacadamente, a elaborações sobre Treino Poético e sobre a instauração da prática improvisacional, a partir de abordagens das dançarinas Dudude Herrmann e Lisa Nelson.

Abstract: The current article presents thoughts on certain aspects of improvisation in dance, on the blurred boundaries between life and art, dance and writing, body and space and among the arts. It approaches especially the so called Poetic Training and the establishing of improvisational process, according to the thinking of the dancers Dudude Herrmann and Lisa Nelson.

Introdução

Começo contando um pouco sobre minhas falhas. Esta Introdução consiste em um memorial analítico do processo de escrita que vivi até a elaboração deste artigo⁵ propriamente dito. Considero relevante trazer à baila aspectos desse movimentado processo, em razão de a ele relacionar questões sobre as quais se debruçam estudos em improvisação em dança, tema nuclear deste trabalho. Ademais, valorizo a tomada de consciência fruto do compartilhamento de processos criativos, especialmente os artísticos – territórios de tanta vulnerabilidade, dúvidas, fracassos, inações, de perturbadora desestabilização, capaz de impulsionar novas descobertas, reorganizações, transformações, experiência. Quanto a tal potência de despertar sensível, perceptivo, que reside nas afamadas crises em processos criativos, nesse não saber – em geral, abominado em sociedades capitalistas ocidentais –, Lisa Nelson⁶, artista da dança, reconhecida internacionalmente como uma das maiores referências em improvisação, comenta: “Eu estava verdadeiramente interessada em fazer algo que... pudesse falhar”. (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 148)

Esse processo de escrita origina-se de dois encontros, breves mas extremamente ricos, que tive com a dançarina Dudude Herrmann⁷. O primei-

ro foi na oficina “Improvisação, Ação, Sentidos e Composição”, por ela ministrada no Sesc Pompéia, de 29 de janeiro a 1º de fevereiro de 2019. Em seguida, em 12 e 14 de março, voltei a tê-la como professora nas aulas inaugurais do semestre letivo do curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance* da Escola Superior de Artes Célia Helena. Em ambas as ocasiões, Dudude apresentou concepções que tenho acolhido como princípios para o estudo da improvisação em dança e, além, filosófica e politicamente, como visão de mundo e modo de existir.

Também contribuiu decisivamente para o levantamento de questões no decorrer do processo sobre o qual ora reflito meu encontro com o dançarino Wagner Schwartz⁸, na oficina “Gesto e Escrita”, realizada no Sesc 24 de Maio, de 24 de setembro a 03 de outubro deste ano. A partir dessa oficina, passei a recriar minha escrita, no intuito de a ela atribuir movimento, tornando-a matéria vibrátil, mais que explicitação de informações concatenadas sob uma lógica basicamente linear. É dizer, tenho me dedicado a uma escrita, de caráter notadamente artístico, que se aproxime do corpo presente em movimento, da dança, da conexão sensível com o espaço, incluindo, neste, os outros⁹.

Assim, a escrita deste artigo iniciou-se, concretamente, pelas colocações a seguir: falar *sobre* as artes da presença parece-me opção que nestas, de fato, apenas resvala. Refletir verbalmente *sobre*

dito campo valida-se por se traçarem associações e por se apontarem referências que legitimem, em termos, na medida do possível, científicos, esse fazer artístico. Entendo, entretanto, que o que há de mais potente a ser considerado sobre tal tipo de conhecimento¹⁰ é justamente o que ele mesmo fala por si, nas linguagens que lhe são próprias. A maneira mais contundente de se tecer comentário, por exemplo, sobre uma dança é dançando¹¹. Mais que falar *sobre*, como artista, interessa-me falar *a partir*, a partir de percepções que compõem experiência artística cênica, em um empenho de transcrição¹².

Em virtude desse meu interesse, comecei tratando o processo de elaboração deste artigo como oportunidade de criação artística apta a, partindo de aspectos atinentes à improvisação em dança, sensivelmente, borrar fronteiras entre escrita e dança. Busquei, precipuamente, fazer emergir experiência artística nas interseções entre escrita e dança, contaminadas entre si. Propus-me a uma escrita que saísse do papel, que convidasse o leitor à composição em tempo real, a uma escrita que potencializasse a palavra como ação de um corpo a provocar ação em outro corpo – a partir de suas sensações, percepções, memórias, desejos, projeções, entendimentos. Mas falhei quanto a essa proposta. Mudei de ideia. Como, aliás, aproveito para confessar, hoje em tom de bem-humorado desabafo, ocorrera incontáveis vezes desde o início dos estudos que culminam, agora, neste trabalho escrito.

Como será desenvolvido adiante, a primeira ação de um improvisador é observar atenta e interessadamente, é olhar e ver¹³, escutar a si, ler o espaço. A partir do que percebe do espaço em dado momento, o improvisador escolhe com que elementos se relacionar, agindo a partir de seus desejos na medida do que imagina que estes contribuam para a composição. Em vista de tal preceito, passei a desconfiar de que estivesse colocando minha proposta de escrita artística à frente do reconhecimento das características e demandas deste espaço de reflexão e criação com ênfase científica. A partir de tal impressão, como em improvisação,

fiz uma pausa, e “saí de cena”. Observei. E constatei o que parece óbvio (embora o óbvio só seja óbvio quando alguém para, *vê* e diz que é óbvio): que arte e ciência são tipos distintos de conhecimento, mas não se encerram em fronteiras, não são âmbitos antagônicos e, sim, trocam informações entre si, formando-se e transformando-se.¹⁴

Embora a referida escrita-dança ainda seja um desejo meu, deixei de, em certa medida, pré-determinar tal molde, intenção ou ação para a composição escrita ora em curso. Pautando-me, mais uma vez, pelo meu campo de estudo artístico – que permeia minha vida e é por ela permeado, como se discorrerá no decorrer deste artigo –, ao considerar o caráter não planejado da dança improvisada, insistir em minha proposta inicial seria mais um contrassenso em relação à improvisação e, por conseguinte, ao meu intuito de aproximar escrita e dança. Conforme define a dançarina e pesquisadora Cleide Martins, em sua tese de doutorado, improvisação é forma de dança que emerge no momento da ação, é “forma de organização de dança não planeja” (MARTINS, 2002, p. 39). Em improvisação, não há predeterminações rígidas, mas acordos procedimentais que delineiam estrutura norteadora a permitir o jogo composicional. No mais, faz-se dança – pensamento em movimento, em evolução, expressão de mudanças de estado – em tempo real.

Movida pela improvisação, decidi, então, confiar no fato de que meus desejos artísticos, juntamente com os mais variados aspectos da vida, incluindo acasos, compõem o que sou agora, e que se farão presentes em minha criação tanto quanto eu for corpo presente em movimento¹⁵. Assim, tornei mais leve, fluido e prazeroso este meu processo criativo – seja seu teor ora mais científico, ora mais artístico – e ponho-me em relação atual com o que crio e que vai conquistando certo grau de autonomia, lembrando o que ocorre em improvisação¹⁶. Não estabeleço fronteiras, não pré-determino, acolho o não saber e, desse modo, abro espaço¹⁷ para percepção ampliada, novas possibilidades,

descobertas imprevisíveis. Sabendo que tudo é potencialmente artístico¹⁸, inclusive as intensidades e sutilezas envolvidas no que se escolhe não fazer¹⁹. Improvisação a guiar meus processos criativos, nas artes, nas ciências, na vida, aqui e agora.

Escrevo em guardanapo, em papel de pão, em jogo americano de padaria, por Whatsapp, na mão, nas costas dos outros, por e-mail, no chão, em qualquer caderno, em porta de banheiro, em saco de supermercado, em todo e qualquer papelzinho picado, atrás de retrato, nas entrelinhas alheias, e até nas minhas. E no vidro embaçado do box, e no espelho em que mal me vejo...

Faria diferença poder reler? Ou assim me vejo sem me ver?

Desenvolvimento Breve Contextualização Histórica da Improvisação em Dança

A improvisação em dança, como prática e linguagem expressiva, desenvolve-se na esteira das vanguardas artísticas dos anos de 1950 e 1960, nos Estados Unidos, especialmente em Nova York. O contexto do pós-guerra lançou luz sobre a defesa da igualdade, promovendo o combate a hierarquias – em dança, entre estrutura dramática (momento textocêntrica) e dança, “entre corpo e espaço-tempo, dança e espectador, dançarino e coreógrafo etc.”, segundo aponta a artista da dança Karina Almeida²⁰, em sua tese de doutorado (ALMEIDA, 2016, p. 150).

Coreógrafos como Alvin Nikolais (1910-1993) e Merce Cunningham (1919-2009), influenciados por John Cage (1912-1992) – que defendia, como já mencionado, que todo e qualquer som poderia ser música -, passaram a afirmar que todo e qualquer movimento poderia ser dança (ALMEIDA, 2016, p. 172); assim, puseram-se a explorar o movimento pelo movimento, com base

na noção de que o corpo comunica. Nikolais, por exemplo, tratou da plasticidade do corpo em diálogo com a arquitetura da Bauhaus²¹. À geração de Nikolais e Cunningham, seguiram-se os artistas do coletivo Judson Dance Theater, que estabeleceram a dança pós-moderna.

O Judson Dance Theater foi formado por dançarinos, artistas visuais e músicos que se reuniam no salão da igreja Judson Memorial Church, em Nova York, no início dos anos de 1960. Tais artistas, experimentando práticas não hierárquicas de composição e, nessa linha, propondo a derrubada de fronteiras entre as artes e entre arte e cotidiano – tomando ações do dia-a-dia como material composicional e valorizando o corpo comum (não padronizado), afirmando que qualquer corpo poderia dançar, que qualquer roupa poderia ser figurino -, impulsionaram a prática da improvisação, bem como contribuíram para o desenvolvimento dos happenings, da *performance art*, das intervenções urbanas. Ideias como percepção e experiência passaram a conduzir, em grande medida, as pesquisas desse grupo, que ressignificou a dança. Trisha Brown (1936-2017), Yvonne Rainer (1934-), Simone Forti (1935-), Lucinda Childs (1940-), Steve Paxton (1939-) foram alguns artistas expoentes da geração do Judson.

Lisa Nelson, um pouco mais nova, influenciada por esse contexto experimental, estudou dança, música, vídeo e passou a se dedicar à improvisação, desenvolvendo profunda pesquisa sobre a percepção advinda primeiramente do sentido da visão. Norteando-se pela questão “O que vemos quando olhamos dança?”, criou os *Tuning Scores* (partituras de afinação), ferramenta que aponta como escolhas são feitas em uma improvisação e que, assim, integra todos os presentes no jogo improvisacional de composição de imagens, ao ativar, nos observadores, a consciência de dar sentido ao que veem. Tratarei um pouco mais dos *Tuning Scores* quando da reflexão sobre Treino Poético, pois Lisa Nelson e Dudude adotam princípios de improvisação semelhantes.

A improvisação em dança vem, aos poucos, sendo tratada como composição em tempo real, expressão capaz de conferir maior precisão e especificidade à dita pesquisa de criação artística. O termo improvisação, da década de 1970 até os dias atuais, foi sendo adotado para nomear uma ampla diversidade de propostas. Inobstante, opto, neste artigo, no mais das vezes, pelo termo improvisação, por seu caráter histórico, mas como dança não pré-determinada, no sentido, pois, de composição em tempo real, em que se age a partir da percepção de relações atuais.

Cumprido destacar que, no Brasil, a história da improvisação passa necessariamente por Dudude, cuja trajetória, nesse campo artístico, começa já no início de sua carreira, na década de 1970, em Belo Horizonte, no grupo experimental Trans-Forma, em que atuaram diversos artistas da cena, incluindo Klauss e Angel Vianna e Rolf Gelewski²². De 1994 a 2008, Dudude esteve à frente do Estúdio Dudude Herrmann, espaço aberto à experimentação, referência para artistas de diferentes linguagens interessados na criação artística através da dança. Dentre inúmeros outros projetos, Dudude organizou, em 2006 e 2009, encontros em Belo Horizonte denominados Ciclos de Confluências, reunindo diversos profissionais e desembocando na publicação de duas revistas, que incluem textos em uma escrita de caráter lúdico. Desde os anos de 1990 até hoje, Dudude promove oficinas relacionadas à improvisação e à educação somática, em parceria com artistas como Tica Lemos²³ e Katie Duck²⁴. (VIEIRA, 2014, p. 125-139). Dudude interessa-se pelos encontros, pela diversidade, pelas singularidades, na arte e na vida.

Treino Poético e Instauração da Improvisação

Em linhas gerais, pode-se definir composição como escolha e organização de elementos. Tomada como composição em tempo real, a improvisação tem, portanto, como base a ação de observar atenta

e interessadamente, de olhar vendo, em estado de presença²⁵. A partir dessa observação, escolhem-se, sensível e perceptivamente, elementos – movimentos, ações, eventos – a serem desdobrados no jogo improvisacional. Cada improvisador reage ao conjunto de elementos que percebe como constituinte de imagem potente, plena de intensidades, capaz de expressar questões relevantes. Engajam-se todos, cada qual a partir de sua percepção singular, na busca por tal composição de imagem que possa afetar, mobilizar, transformar.

Como pressuposto para a improvisação, Dudude aponta, então, a construção de estado de dança, expressão que pode ser compreendida como uma qualidade de presença, um estado corporal de disponibilidade para o movimento a partir do cultivo de um olhar sensível, que permita leitura poética do que se observa no espaço – no corpo em relação ao espaço – condição para a escrita²⁶, também poética, do corpo em movimento no espaço, com vistas à comunicação de afetos²⁷. O corpo em estado de dança age em decorrência da percepção de intenções, estados, frases de movimento, fluxos de ações, cadeias de eventos, em curso no espaço.

Tanto a realização de escolhas – que instaura uma improvisação e que alimenta seu fluxo – quanto seu pressuposto – o estabelecimento do estado de dança – partem da referida ação de observar, da qualidade do olhar voltado para o que se passa no corpo em sua integridade e em suas relações, instante após instante.

Afirma Dudude que tudo no espaço é importante, nada é insignificante, pois tudo nos afeta. E tudo é potencialmente interessante, a depender do caráter do olhar do observador. A Professora Jussara Miller²⁸ costuma dizer: “Há dança onde se vê dança”²⁹. Além disso, assim como o espaço afeta o corpo, corpo é informação, é intenção espacial, afeta o espaço. Essas visões – corpo é afetado e corpo afeta – coadunam-se com a Teoria do Corpomídia, desenvolvida pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, segundo a qual as informações que nos chegam negociam com as in-

formações que, naquele momento, nos compõem, em um contínuo processo de contaminações entre corpo e espaço (GREINER, 2005, p. 131). O improvisador ocupa-se precisamente dessa negociação, conscientemente na medida do que lhe é tangível. Mas dito processo ocorre no corpo vivo e nos mais variados espaços do viver em que se encontra imerso. Aproxima-se, sob essa ótica formulada a partir das ciências cognitivas, o fazer artístico da vida cotidiana, como defenderam artistas como John Cage e os do coletivo Judson Dance Theater. Ver arte somente como campo do sagrado, do segregado, é uma limitação de perspectiva comum decorrente de seu viés ritualístico e de dualismos como o que separa natureza e cultura. Mas rituais expressam conexões do humano, consigo, com a natureza, com o outro, com a comunidade, com os mistérios da vida e da morte. O assunto da arte é a vida em suas intensidades, em suas urgências, experiências, potências. E presença é ser afetado e afetar, é tônica da vitalidade e da arte.

Não se trata de negar a peculiaridade da arte no contexto da vida. A Professora Rosa Hercoles expõe que o papel da arte é propor reorganização do já organizado cognitiva e socialmente – pela observância de padrões consolidados pela cultura estabelecida e tendentes à estabilidade. Esclarece a Professora que tanto organizar quanto propor novas possibilidades de organização são condutas atinentes ao imperativo de sobrevivência da espécie humana. O artista, ao propor possibilidade de existência estranha ao mundo como configurado agora, provoca reflexão crítica sobre nossa condição imediata e antecipa reorganização possível, atualizando-nos, conscientizando-nos de nossa flexibilidade e aptidão à adaptação que o ambiente nos exigir³⁰. Específico do corpo artista seria, pois, ocupar-se de uma organização peculiar de fluxos de imagens/estados, com vistas à expressão singular desestabilizadora de padrões estabelecidos, apontando para novas possibilidades sensíveis de compreensão e de existência.

Como se olha o mundo, como se vê, se lê, se

percebe o mundo, sob que perspectivas, em que coloridos, com que sensibilidade, *esse como*, em suma, determina a própria escolha de ser artista ou profissional de outra área. Esse *como* diz respeito à natureza de cada um³¹. E, em arte, é essa mesma qualidade de olhar que se potencializa e guia escolhas sobre para o que dirigir detidamente o olhar, escolhas estas a partir das quais se compõe, criam-se arranjos outros, ressignificações. O olhar, para o mundo e para a vida, que leva uma pessoa a ser artista é o mesmo olhar que conduz integralmente sua criação em seu ofício. Talvez essa seja uma das maiores dificuldades para que se compreendam analiticamente processos criativos artísticos, especialmente quanto às artes da presença. Cada corpo artista diz, em sua arte, algo de toda a sua vida, de suas experiências, de seu olhar, de todas as suas relações. E o olhar do artista do corpo para o mundo, olhar interessado, justamente, na integridade do corpo sensível conectado ao mundo, é o mesmo olhar para a cena. Essa identidade de olhares, para o mundo e para a cena, faz com que o corpo não deixe de ser artista ainda que não esteja empenhado concretamente em ação artística. Ilustra Dudude: “O escritório de um artista fazedor está sempre aberto.” (LEAL, 2018, p. 5)

Dudude adota a expressão Treino Poético no sentido do cultivo consciente de um olhar sensível, de afetos, envolvimento, para o próprio corpo e para o espaço, para a vida e para a arte. Trata-se de se ver potência artística no comum, no cotidiano, bem como de reconhecer, na criação artística, vislumbres de outras possibilidades de vida, ressignificações, tecendo-se, assim, relações poéticas no trânsito entre vida e arte, que se potencializam mutuamente. Assim explica Dudude:

No meu entender, *agora*, a linguagem da Improvisação em Dança está diretamente ligada aos modos de perceber o viver ordinário, o como vivemos cada um de nós a vida, e a percepção de como lidamos na arte está diretamente ligada ao como lidamos com a vida e em Improvisação isso pode ser

escancarado, a maneira que movo, danço é a maneira que vivo e relaciono (...).

Linguagem capaz de nutrir um saber de vida incessante e que, cada vez mais, no decorrer dos treinos, me ensina e dilata meu entender de que Improvisação é sim uma linguagem de vida misturada, embolada na linguagem da arte. (HERRMANN, 2018, p. 102, grifo da autora).

Treino Poético diz respeito, também, à dedicação à linguagem da expressividade do movimento, em atitude de abertura à descoberta de estados corporais extracotidianos, a partir da construção de estado de dança, de estado de poesia³². Cada um deve permitir-se ao próprio movimento. Movimento fruto do olhar, de como se olha para a vida e para a arte, do que se escolhe ver, de como se percebe o que se vê e do que, por conseguinte, se imagina. Entende Dudude:

Cada qual a sua maneira escava um possível lugar onde possa desvelar significados latentes. Quando trabalhamos com a Improvisação em DANÇA, temos uma impressão que dependendo da maneira que lidarmos com este campo sensível poderemos chegar em lugares plenos de encantamento, isso pode acontecer quando nossos corpos impregnados de vida ordinária desaparecem dando lugar à escrita do movimento em si, aparecendo então significados sutis gerando estados de dança. (Trecho da resposta dada por Dudude, por e-mail, à minha pergunta sobre qual seria uma possível definição de *Treino Poético*. Entrevista realizada em outubro de 2019.)

Sintetiza Dudude: ocupar-se do *Treino Poético* consiste em olhar sensivelmente, aguçar a escuta, exercitar a intuição, afinar a percepção, em relação ao espaço, ao tempo, à ação presentes, para que se façam escolhas sensíveis “do que necessita ser publicado no campo das invenções. Devir devir deixar vir”.³³

O emprego do verbo afinar remete aos já mencionados *Tuning Scores* de Lisa Nelson. “*Tuning*

(afinar) é estar vivo, portanto, estou constantemente a afinar-me pelas condições locais e pelas pequenas mudanças nas condições locais que incluem o meu corpo”. (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 144). Pode-se dizer que essa definição refere-se ao que Dudude denomina *Treino Poético*, que seria, buscando-se uma breve síntese, o cultivo de um olhar sensível para si em relação ao espaço, com o propósito de construir estado de dança.

Ressaltem-se os seguintes trechos da tese de doutorado da artista e pesquisadora da dança Sílvia Coelho, que esclarecem sobre os *Tuning Scores*, no que tange ao olhar, à ação de observar, que, como discorrido, é condição tanto para a construção do estado de dança quanto para que se escolham elementos a serem trabalhados a fim de se compor imagem em improvisação, bem como para que se escolham as ações correspondentes a como organizar os referidos elementos:

Os *tuning scores* são ferramentas de comunicação que tornam explícito o diálogo do próprio consigo mesmo e com o que o rodeia. Cada um pode observar uma espécie de tomada de decisão. De certa forma, não há fronteiras entre a actividade de fazer e a de observar (grifo meu). Tornam-se conscientes os níveis e as mudanças de atenção nos nossos próprios corpos e na relação com os outros (NELSON *apud* COELHO, 2015, p. 137)

Os *tuning scores* são micro-explorações, o modo como nos situamos no ambiente, constantemente conscientes da nossa própria organização e da cena geral, ao mesmo tempo que nos organizamos para ver. (Idem, p. 142).

O *Tuning Score* é uma prática de composição improvisacional que é em si uma performance. Oferece um sistema de comunicação em feedback, a um conjunto de jogadores que torna visível o modo como cada um sente e faz sentido com o movimento, iniciando um diálogo entre a organização interna e a externa, acerca do espaço, do tempo, do movimento, e do desejo de compor uma experiência (satisfatória). (grifo meu) (...) Apesar das acções não serem

pré-determinadas, a intenção da actividade é, e as ferramentas da partitura provocam e desafiam a especificidade de cada momento, à medida que a dança se desdobra. (...) Os *tuning scores* são sistema de feedback, diz Nelson, um modo de obter retorno (feedback) directo, quase como a se a situação tivesse sido gravada em vídeo e visionada logo em seguida. (COELHO, 2015, p. 144-147).

Olho minha varanda e

Um solo de 1 minuto:

na fresta do sossego calada sigo rente ao parapeito em que debruça aquele mato afeiçãoado de quimera a luzir na primavera que não chega que só neva se me der a sua casa te darei a minha sina

*Playback*³⁴

Na festa, sou cego, cão ladra, sigo rente. Te pára o peito. De bruços, mato. Arfei suado. E quem dera, luzir a primavera. Ou não. Chego só. Nevo. Se me der sua palavra, te darei minha poesia.

Playback do playback

Besta, sou pego. Vão, quadra, pingo quente. Paro e deito. De bruços, falo. Acuado. Quem me dera morrer na primavera. Mas não. Clamo só. Fervo. Se me der a minha vida, te darei minha palavra, minha casa, minha festa, minha sina, minha fresta, minha mata, o que resta.

Entende Lisa Nelson, assim como Dudude, que o que se percebe a partir do olhar atento, ou seja, a leitura que se faz do que acontece no espaço, é a principal ferramenta do improvisador. Esse observar, essa afinação do corpo em relação ao espaço requer tempo. Colocar-se em estado de dança é construção. Nesse sentido, reflete o filósofo da educação Jorge Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção,

um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2018, p. 25)

Sem pausa, não penso em começos e fins. (Seria bom pausar. Corpensar... pensamento do corpo: cor, ação, de cor, coragem...) Penso que não pensar é um pouco pensar. Penso no que fazemos no meio, e em tanto mais que não fazemos. Penso em arrependimentos. Penso nos sentidos que insistimos em criar. Penso que a falta de sentido deve ter lá o seu sentido. Penso que a improvisação é laboratório da vida. Ou que a improvisação está para um jardim inglês assim como a vida está para a Amazônia. E nego essa última frase. Porque algo de Amazônia pode caber em um jardim inglês, mas não acho que um jardim inglês tenha lugar na Amazônia. Desconfio, duvido, quase julgo. Não sei. Mas escrevi.

Um olhar a mais para o corpo

Como já mencionado, Lisa Nelson parte, em grande medida, do sentido da visão para o estudo da percepção e do movimento expressivo. Importa observar que se trata do ponto de partida que elegeu para sua pesquisa. Reconhece-se, contudo, o corpo como organismo íntegro, em que os seis sentidos³⁵ que compõem a sensorialidade permeiam-se, juntamente com os processos mentais emocionais e racionais.

A cada piscar de olhos, capta-se enorme quantidade de informação do espaço, que é dirigida para o sistema nervoso central, estimulando o movimento. Assim, como aqui já tratado, o corpo é afetado pelo espaço em que se encontra imerso e afeta-o, em um fluxo ininterrupto de contaminações entre dentro e fora do corpo. Tamanha é a quantidade de informação carreada pelo olhar, que fechar os olhos altera, imediata e gritantemente, a percepção do corpo no espaço, formando-se imagem mental mais bem definida dos contornos do corpo, além de se aguçarem, sobretudo, os sentidos da audição e do tato. É o que tenho observado em meus estudos de movimento e práticas cênicas, orientadas, principalmente, pelas Professoras Beth Bastos³⁶ e Karina Almeida.

Lisa Nelson propõe a experimentação de diferentes qualidades de olhar. Em minha experiência, varia-se o tônus da musculatura envolvida nessa ação, desde aquele que promove visão panorâmica até o que determina foco pontual, em uma diversidade de gradações, expressão de distintas intenções. Tal variação de tônus da musculatura do olhar reverbera sutilmente no corpo todo – a ampliação do olhar para o espaço avoluma o corpo e o disponibiliza para as relações em curso. Diferentes olhares instauram diferentes relações.

Quanto ao olhar do corpo em estado de dança, parece-me que Lisa Nelson e Dudude, além de Bonnie Bainbridge Cohen³⁷, partilham do entendimento de que o olhar que melhor comunica tal estado e, destarte, convoca a presença do observador é o de caráter receptivo, o que se permite receber a luminosidade do espaço. Trata-se de deixar a imagem chegar aos olhos, em vez de empreender esforço para lançar o olhar sobre a imagem. Nas palavras da pesquisadora Elisa Belém Vieira, cuja tese de doutorado já foi aqui citada, “ao invés de tentar ver, deixar os olhos receberem a imagem. Parece haver uma atenção para um processo físico de ser afetado”. (VIEIRA, 2014, p. 143).

Em virtude do propósito de se compor imagem que sintetize intensidades e seja capaz de

comunicar afetos de forma destacadamente expressiva, cada improvisador busca escolher precisamente a ação essencial a potencializar a composição a cada momento. Daí, a ênfase ao cultivo de atitude receptiva em improvisação, condição para que se possa perceber o espaço e agir propositivamente na justa medida do que contribua para a composição de imagem. Como já elaborado neste artigo, essa disponibilidade – não passiva, mas curiosa, interessada em ver, em desvelar, e desejosa do encontro – caracteriza o estado de dança, a partir do qual se observa, se vê sentido e se age, em improvisação. Trata-se de postura minimalista³⁸, pode-se dizer, como sugerido pela colocação de Lisa Nelson, anteriormente referida, sobre a relevância cênica do que se escolhe não fazer. Tal postura também se verifica pelo fato de muitas ações, em improvisação, serem ações simples do dia-a-dia, opção, neste artigo, já contextualizada. Traço relação entre esse minimalismo estrutural-procedimental e estético, e a lida de cada artista com o próprio corpo, que, a partir do advento da dança pós-moderna, foi se tornando mais sutil e delicada do que o que se observa na história precedente da dança. Isso ocorre, especialmente, devido à valorização de cada corpo em sua singularidade, defendendo-se que todo e qualquer corpo pode dançar. O desenvolvimento de abordagens somáticas também contribuiu para essa relação mais cuidadosa, menos impositiva com o corpo que dança. Ensina a Professora Beth Bastos, por exemplo, que pequenos movimentos sutis acionam musculatura profunda, por não provocarem tensões da musculatura superficial; assim, aproximamo-nos dos ossos, de seus direcionamentos, e integramos o corpo em presença e expressividade.

Construir e manter-se em estado de dança é um grande desafio. Um caminho possível para tanto parte de tomar alguma relação do corpo como guia para a exploração de movimentos com vistas à criação artística. Essa colocação relaciona-se com a necessidade de estruturas em improvisação, de acordos claros e precisos, de modo a que todos

possam agir em busca do propósito comum de compor imagens que condensem intensidades. Assim como importa aos improvisadores saberem-se em relação ao espaço e a suas possibilidades de ação conforme o procedimento improvisacional adotado, importa ao corpo cênico saber-se, para que seu mover lhe faça sentido, condição para que faça sentido para o outro.

O olhar, por tudo o que foi até aqui elaborado, é guia extremamente potente para a investigação e criação em movimento. Os olhos podem ser percebidos como prolongamento da coluna; verifica-se, por exemplo, que o movimento dos olhos aciona musculatura posterior do pescoço. Como ensina a Técnica Klauss Vianna, o olhar é apoio do corpo no espaço, enquanto os pés são apoio do corpo no (espaço-)chão. Ambos os apoios expandem o corpo, em termos de dilatação de espaços internos e em termos perceptivos. Segundo essa Técnica, o movimento do corpo íntegro origina-se em sua relação com o chão. Como apontado no parágrafo anterior, uma relação corporal interessante de se explorar, então, seria entre pés e olhar³⁹, ou, mais detalhadamente, ocupando-se da condução do movimento pelo olhar em relação a direcionamentos ósseos – dos pés, do sacro, da cervical. Nessa experimentação, combinam-se possibilidades articulares e referências do espaço tomadas pelo olhar, ampliando-se repertório de movimentos. Pauto-me pela Técnica Klauss Vianna, mas pode-se estabelecer uma infinidade de outras relações corporais a fim de se cultivar estado de dança e de se criar artisticamente em movimento.

No que diz respeito a uma relação corpo-mundo ampla, digamos assim, Dudude sugere a construção do estado de dança a partir do Treino Poético. Ao lado dessa perspectiva, quanto ao reconhecimento mais detido de si e à relação de cada um com o próprio corpo, Dudude conduz práticas de relaxamento de tensões e de assentamento. Assentar o corpo aproxima-se da ideia de lida com o chão em parceria, com intimidade e delicadeza, gerando sequenciamento da força de reação ori-

ginada pelo contato com o chão, a envolver o corpo todo no movimento realizado (desde que não haja pontos de tensão acumulada no corpo, daí a necessidade de relaxamento), incluindo sua reverberação para o olhar, que, sem esforço, permite-se ver. Assim, todo o corpo compõe um gesto. Relaxamento e assentamento expandem espaços corporais para que novas relações (nos) aconteçam, bem como geram ganho de flexibilidade, a permitir prontidão para o movimento e desenvolvimento composicional em fluxos orgânicos.

Considerações finais

Neste artigo, dediquei-me a refletir sobre improvisação em dança, sobretudo quanto à sua instauração. Parti de memorial analítico de processo criativo artístico interrompido, estabelecendo relações entre tal experiência e aspectos concernentes à improvisação. Sob condução do estudo acerca de improvisação, foram desenvolvidas, no decorrer de todo este trabalho, ideias relativas à indefinição de fronteiras entre vida e arte, entre dança e escrita, entre as artes, entre corpo e espaço. Contextualizei historicamente o surgimento das práticas de improvisação em dança e apresentei algumas informações sobre como tal fazer artístico tem sido desenvolvido no Brasil, tomando por eixo a trajetória profissional de Dudude Herrmann, com quem comecei a estudar improvisação e que me apresenta questões com as quais me identifico, artística, filosófica e politicamente. Tratei da perspectiva de Dudude sobre improvisação, especialmente no que tange ao que denomina *Treino Poético* – prática que dialoga com a noção de indefinição de fronteiras acima referida -, bem como tratei da abordagem de Lisa Nelson, com foco em seus *Tuning Scores*, os quais relacionei à pesquisa e criação de Dudude. Elaborando sobre *Treino Poético* – como meio de se construir estado de dança, a partir do qual se compõe em movimento – e sobre os *Tuning Scores* – ferramenta que esclarece sobre as escolhas realizadas em uma improvisação –, discorri bastante sobre a

potência da qualidade do olhar. Referi-me ao olhar significando visão de mundo, como ação de observar – condição para que se façam escolhas –, além de como sentido físico da visão. Por fim, compartilhei percepções corporais minhas que tenho tornado conscientes em meus estudos de movimento e processos criativos cênicos.

Vejo o presente trabalho como meu primeiro passo reflexivo que especifica práticas em improvisação em dança, trazendo informações sobre percepções atinentes à fisicalidade do corpo, a partir de minha experiência.

Trata-se de uma primeira organização de ideias acerca do início de práticas improvisacionais – da construção e cultivo do estado de dança à realização de primeiras escolhas no espaço. Há muito a ser elaborado a partir desse ponto, tanto especificamente sobre a prática da improvisação quanto no que diz respeito às mais diversas e amplas reverberações que um estudo aprofundado sobre o tema implica – nos âmbitos biológico, social, político, filosófico, ecológico, cultural... Parece-me que uma transformação social positiva advenha de um despertar sensível – de expansão perceptiva, de qualidade de conexão consigo e com o espaço, de integração aos fluxos em curso – e de senso comunitário – de abertura ao diálogo, de convivência participativa, em cooperação, em co-inspiração, em amizade. Afinal, foi em virtude da cooperação entre os seres humanos, ao lado de outros de nossos atributos, que nos mantivemos e ocupamos todo o planeta. E a improvisação é campo em que se exercita estado de presença e alteridade, cooperando-se com vistas à composição coletiva.

Acredito, ademais, que contribuam sobremaneira para a troca de ideias no campo das artes do corpo, apontamentos sobre sensações e possibilidades de como lidar com questões – da vida, das artes, da improvisação etc. – na fisicalidade do corpo. Considero importantíssimo esse olhar preciso para o corpo, a percepção consciente sobre possibilidades claras de como fazer no corpo, de como corporificar questões, reflexões, debates, contextos.

Imagino, ainda, além dos desdobramentos reflexivos acima aludidos, desdobramentos artísticos deste trabalho. No decorrer do processo de estudo com vistas à elaboração deste artigo, parti do meu interesse em experimentar uma escrita-dança, como relatado na Introdução, bem como da participação do observador para a composição em tempo real (como se verifica, por exemplo, na prática com os *Tuning Scores*), e rascunhei roteiros de ações para compor performances curtas, cada qual com sua trilha sonora – composta por trechos de texto e outros sons. A ideia das trilhas surgiu como um meio de povoar de escrita o espaço da dança. Nessa proposta cênica, o público escolheria que faixas sonoras seriam tocadas, em que ordem, por quanto tempo cada uma; a cada faixa, corresponderia uma performance. No entanto, assim como ocorreu com meu intento inicial de compor escrita-dança como matéria deste artigo⁴⁰, acabei escolhendo mais esse *não fazer*, nessa conclusão de pós-graduação. Meu espaço-tempo demandou-me outras ações.

Que ganhemos espaço! No corpo e para a dança, para a escrita, para todas as artes, para humanos encontros. Poesia é Ação. Viva, presente, sensível. E Alter-Ação. ☆

Referências

ALMEIDA, Karina Campos de. **Entre-territórios: a dança como catalisadora de diferentes noções de composição.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

BERIO, Luciano. **Entrevista sobre a música contemporânea.** São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

COELHO, Sílvia Tengner Barros Pinto. **Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico – Da Pesquisa Coreográfica Contemporânea Enquanto Discurso: Os Exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro.** Tese (doutorado) – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Pós-Graduação em Comunicação em Artes, Lisboa, Portugal, 2015.

CONVERSA com Eduardo Marinho. [S.n.]. Vitória: TV Olhos D'Água, UFES. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iqF0mq_9TR8&feature=youtu.be. Acesso em: 22 out 2019.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

HERRMANN, Dudude. **Caderno de notações.** Belo Horizonte: Edição da Autora, 2011.

HERRMANN, Dudude. "Dramaturgia na Linguagem da Improvisação em Dança", em *Revista Dramaturgias*, n. 8, p. 100-111. Brasília: UNB, 2018.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência.** Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEAL, Patrícia. "Em fluxo: entrevista com Dudude Herrmann", em **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, p. 3-22. Natal: UFRN, 2018.

MANCUSO, Stefano. "Democracias Verdes", em *Revista Piauí*, n. 154, p. 48-55, jul 2019.

Notas

- 1 Do grego antigo, *processo real de composição*, ativação ou encenação de obra poética. Assim como *poietés, poeta*, tem por radical *poiain, fazer*. Pode-se definir *poiesis* como ação poética, ação com intenção transgressora de propor deslocamento em relação ao *status quo*, de criar novos modos de sentir e de existir. Poeta é quem, sensível e conscientemente, age no mundo, transformando-se e transformando-o.
- 2 Escrita de caráter poético, como se observará em alguns outros trechos deste artigo, propondo, em alguma medida, a não separação entre conteúdos acadêmicos e criação artística, entre teoria e prática.
- 3 Trecho de dedicatória da escritora portuguesa Maria Gabriela Lllansol (1931-2008) a Wagner Schwartz, sobre quem se escreverá.
- 4 Referência aos *Tuning Scores* de Lisa Nelson, sobre quem e sobre os quais se tratará.
- 5 Artigo apresentado como trabalho de conclusão de curso (TCC) de pós-graduação *lato sensu* – especialização em Corpo: Dança, Teatro e Performance, da Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profª. Dra. Karina Campos de Almeida.
- 6 Lisa Nelson (1949-), artista norte-americana, e Dudude Herrmann (1958-), brasileira, de cuja abordagem em improvisação parto em

MARTINS, Cleide. **Improvisação, Dança, Cognição: Os Processos de Comunicação no Corpo.** Tese (doutorado) – PUC/SP, Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2002.

MATURANA, Humberto e VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano – Do Patriarcado à Democracia.** São Paulo: Palas Athena, 2004.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo.** São Paulo: Summus, 2007.

PACKER, Max. **Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais.** Tese (doutorado) – USP, Pós-Graduação em Música, 2018.

PAN-CINEMA Permanente. Direção: Carlos Nader. [S.l.]: Já Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8>. Acesso em: 22 out 2019.

POÉTICA (Aristóteles). [S.n.]. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2010]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Poética_\(Aristóteles\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Poética_(Aristóteles)). Acesso em: 22 out 2019.

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, Elisa Martins Belém. **Práticas para a Plenitude do Corpo – Aproximações entre performance, autoria e cura.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Pós-Graduação em Artes da Cena, Campinas, SP, 2014.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. "Conferência Teoria do Conhecimento e Arte", transcrita por Sônia Ray, em *Revista Música Hodie*, vol. 9 n. 2, p. 11-24. Goiânia: UFG, 2009.

meus estudos, conhecem-se, colaboram entre si e compartilham de pressupostos composicionais semelhantes. Aspectos de suas pesquisas serão tratados no desenrolar deste artigo.

- 7 Dudude Herrmann é artista da dança, bailarina, coreógrafa, improvisadora, *performer*, diretora de espetáculos, professora. Atua no campo das artes da cena e seus desdobramentos. Desenvolve seu trabalho artístico com foco na arte contemporânea e em questões arte / vida. Natural de Muriaé (MG), vive e trabalha em Belo Horizonte e Casa Branca (Brumadinho). (HERRMANN, 2011, p. 323)
- 8 Wagner Schwartz (1972-) é artista da dança, *performer*, formado em Letras. Natural de Volta Redonda (RJ), vive e trabalha em São Paulo e Paris.
- 9 Entende-se espaço como o campo composto pelas relações dos que o integram. Não há corpo apartado de suas relações, não há corpo apartado do espaço. Corpo é composto por relações, corpo compõe relações. De certa maneira, corpo é espaço. O termo *espaço*, neste artigo, refere-se a pessoas e a coisas, de forma alguma diminuindo o caráter radical de nossas relações uns com os outros, mas, sim, enfatizando a importância dos elementos não humanos que constituem os ambientes e que compõem imagens tão significativas quanto nosso olhar seja capaz de perceber. Segundo

Dudude, “espaço é tudo que ali está, inclusive o corpo deste movedor/improvisador. (...) tudo que ali está tem sua fala e compõe junto”. (HERRMANN, 2018, p. 104)

- 10 Elucida Jorge Vieira: “Já é possível um tipo de conhecimento antes deste neocórtex ser desenvolvido, principalmente associado ao (complexo cerebral) límbico, que é o conhecimento baseado em sensações, em sensibilidade, em percepções, em sentimentos, em emoções. (...) Conhecimento tácito é aquele que você detém, mas não consegue comunicar por meio discursivo, como discurso lido, escrito, falado, ouvido. (...) Por exemplo: linguagens corporais são ricas em conhecimento tácito; entonação de voz é conhecimento tácito; arte é conhecimento tácito”. (VIEIRA, 2009, p. 16-17). Jorge de Albuquerque Vieira é engenheiro, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professor da Faculdade de Dança Angel Vianna (RJ). Atua na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica, debruçando-se, principalmente, sobre os seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia.
- 11 Em música, Berio defendeu esse entendimento: “Fazia tempo que eu queria explorar por dentro uma música do passado, uma exploração criadora que fosse ao mesmo tempo uma análise, um comentário e uma extensão do original fiel ao seu princípio (...) de que para um compositor a melhor maneira de analisar e comentar alguma coisa é fazer algo utilizando os materiais daquilo que se pretende analisar e comentar. O comentário mais profícuo das sinfonias e das óperas foi sempre fazer uma outra sinfonia e uma outra ópera”. (BERIO, 1981, p. 95). Luciano Berio (1925-2003) foi um compositor italiano do período do vanguardismo na música, destacando-se, sobretudo, no domínio da música experimental. Exerceu o magistério na Alemanha, nos Estados Unidos (*Harvard University* e *Juilliard School of Music*, entre outras instituições) e na França.
- 12 Termo adotado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos (1929-2003), referindo-se ao processo criativo engendrado na tradução de obras poéticas de um idioma para outro, devido ao fato de que o sentido de um poema transcende o significado de cada palavra que o compõe. Traduzir poesia seria, portanto, criá-la em outra língua a partir da compreensão de seus sentidos sutis. Transcriar seria *criar a partir*. (Elaboração minha a partir de informação apresentada pela Profa. Dra. Rosa Hercoles. Hercoles é dramaturgista, pesquisadora do corpo e de seus processos de comunicação e professora no curso de Artes do Corpo da PUC/SP. Foi professora do conteúdo específico Dramaturgias do Corpo, do curso de pós-graduação em Corpo: Dança, Teatro e Performance, da Escola Superior de Artes Célia Helena.)
- 13 Lisa Nelson norteia grande parte de sua pesquisa e criação pelo estudo do sentido da visão, colocando a questão “O que vemos quando olhamos dança?”. Entendo *olhar* como perceber com o sentido da visão; e *ver* como discernir o objeto olhado segundo categorias mentais e lhe atribuir algum sentido (não necessariamente de caráter notadamente racional).
- 14 Nesse sentido, esclarece a pesquisadora nos campos da Semiótica e das Artes do Corpo e professora da PUC/SP Dra. Christine Greiner (autora, juntamente com Helena Katz, da Teoria do Corpomídia, da qual ainda tratarei): “Vivendo sempre em processo, o corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos de conhecimento (as ciências

cognitivas, a filosofia, teorias da comunicação e da arte) (...). As pontes construídas em meio à turbulência dos saberes podem e devem representar uma chave que não ameaça mas, ao contrário, é capaz de nos aproximar daquilo que nos vincula a outros sistemas inteligentes da natureza, apostando na negação da hegemonia epistemológica e dos dualismos corpo/mente e natureza/cultura. A partir daí, será finalmente possível reconhecer a diversidade de estados corporais, mas sem jamais purgá-los do fluxo inestancável”. (GREINER, 2005, p. 11-12)

- 15 Trata-se, como ensina Dudude, de cultivar estado de atenção ao momento presente, mas mantendo-se à deriva – corpo despojado do controle que extrapole a consciência de si em relação aos acontecimentos presentes, corpo conectado à vida, integrado aos fluxos em curso no espaço, valorizando a liberdade que reside em não saber, apto a tecer dramaturgias a partir de “estruturas ventiladas”. (HERRMANN, 2018, p. 111). Destarte, acasos tornam-se proveitosos para expandir horizontes e apontar novos caminhos. “Uma Dramaturgia para a linguagem da Improvisação pode ser composta de fragmentos, retalhos, pedaços, costuras descosturadas, remendadas, distorcendo uma lógica aguardada”. (*Idem*, p. 106-107). Sobre acasos, Dudude cita a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (1920-2001): “(Acasos) até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos de nosso próprio ser sensível?”. (OSTROWER *apud* HERRMANN, 2018, p. 106)
- 16 Como aduz Cleide Martins, em improvisação, cria-se um sistema complexo que adquire autonomia ao passar a se organizar e a se reorganizar de maneira coerente em virtude de um fluxo de estados em relação. Um fluxo dá lugar a outro por acúmulo de detalhes, por sucessivas contaminações, como em perspectiva evolucionista. Ressignificações vão ocorrendo, novas organizações vão sendo compostas. (MARTINS, 2002, p. 46-54).
- 17 Klaus Vianna (1928-1992), artista da dança e do teatro, professor e pioneiro (juntamente com Angel Vianna) do desenvolvimento de um pensamento somático brasileiro, referência incontestada de artistas como Dudude e Beth Bastos, baseou sua técnica na reconquista de espaços corporais – articulares e inter-fáscias – visando à ampliação das possibilidades de movimento expressivo singular (preservando-se a saúde articular). A expansão de espaços internos – por meio de construção de estado de presença, de relaxamento de tensões acumuladas, de lida em parceria com o chão (com a força da gravidade), de direcionamentos ósseos a promoverem vantagem mecânica (nos termos da Professora do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klaus Vianna da PUC/SP Marinês Calori) – corresponde à expansão perceptiva, de si em relação ao espaço a cada instante, pressuposto das artes da presença e da vitalidade no cotidiano. Entendia Klaus: “A vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida”. (VIANNA, 2005, p. 103)
- 18 Ideia defendida por artistas como o músico norte-americano John Cage (1912-1992), pioneiro da música aleatória, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

- Tomou o cotidiano como matéria-prima, indo, neste particular, ao encontro da *Musique Concrète* de Pierre Schaeffer, que elevava ruídos ao *status* de música.
- 19 Li, certa vez, em uma edição da Revista *Contact Quarterly* (importante publicação sobre dança e improvisação, desde 1975), frase de Lisa Nelson no sentido de que a improvisação é mais sobre os afetos envolvidos em decisões de não fazer algo do que pelo que, efetivamente, se faz em cena. O corpo comunica; em especial, o corpo presente expressa, com vigor, seus afetos.
- 20 Karina Almeida (1984-) é bailarina, coreógrafa e professora de dança contemporânea interessada em processos colaborativos de criação. Bacharel e Licenciada em Dança, Mestra e Doutora em Artes da Cena pela Unicamp. Parte de sua pesquisa de doutorado foi desenvolvida nos Estados Unidos, na Barnard College Department of Dance, Columbia University, na cidade de Nova York, sob orientação da Profa. Dra. Lynn Garafola. Dançou durante 9 anos com a Seis + 1 cia. de dança. Foi professora especialista visitante no Curso de Graduação em Dança da Unicamp, de agosto a dezembro de 2017. Desde 2017 é professora de Estudo e Prática Corporal na Escola Superior de Artes Célia Helena, onde atualmente é coordenadora do curso de pós-graduação *lato sensu* em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*.
- 21 A Bauhaus foi uma escola de arte vanguardista na Alemanha, fundada em 1919 e extinta em 1933, marco do Modernismo na arquitetura e no *design*.
- 22 Rolf Gelewski (1930-1988), artista da dança alemão naturalizado brasileiro. Estudou com Mary Wigman (1886-1973, uma das fundadoras da dança expressionista alemã) e, no Brasil, dirigiu a Escola de Dança da UFBA.
- 23 Tica Lemos especializou-se em Nova Dança, em 1987, na *SNDO – School for New Dance Development* – em Amsterdam, Holanda, onde participou de diversos *workshops* voltados para o Contato-Improvisação, tendo tido aulas com os dançarinos Nancy Stark Smith e Steve Paxton, que desenvolveram a abordagem. Introduziu a prática regular e a pedagogia do Contato-Improvisação no Brasil, formando, pelo menos, três gerações de dançarinos no Estúdio Nova Dança, em São Paulo, aberto em 2000, após visita ao Estúdio Dudude Herrmann. (VIEIRA, 2014, p. 136)
- 24 Katie Duck (1951-), artista norte-americana da dança, vive em Amsterdam desde 1976. Reconhecida internacionalmente como uma das maiores referências em dança, concentra seus estudos na prática da improvisação, compreendendo-a, atualmente, como *composição em tempo real*. Os pensamentos e práticas de composição de Katie Duck chegam no Brasil através de artistas como Dudude, Beth Bastos e Karina Almeida.
- 25 Estado de presença, estado de atenção, estado cênico, estado de dança. Trata-se do princípio maior, base das artes cênicas – dança, teatro e performance. Todos os artistas da cena ocupam-se de pensar, buscar, praticar essa qualidade de presença dilatada, de percepção ampliada, desejosa do encontro. A presença do observador/espectador na partilha da obra é convocada pela presença do artista cênico (como ensina a Profa. Dra. Jussara Miller). Muito já se discorreu em arte sobre estado de distinguida presença – cada artista a partir de suas experiências, percepções e vocabulário – e continua havendo o que elaborar acerca desse tema, que é, simplesmente, pulso da vida autônoma e das artes do corpo.
- 26 Relacionando escrita e dança, reflete Dudude: “E o que poderiam ser ‘estados de dança’? E o que poderia ser texto na matéria do movimento? (...) cada improvisador vai desenvolvendo estratégias de ação (...) que podem talvez ser nomeadas de Dramaturgia improvisacional porosa e suscetível a mudanças dependendo sempre do momento da ação, sujeita a surpresas na somatória dos eventos deste momento. Tal linguagem tem na ativação da percepção seu aquecimento deflagrador, acionando a fisicalidade no desejo de mover o espaço e deixar que as imagens possam sinalizar ações decorrentes e derivadas deste mover espaço. (...) mapas sensíveis, vida atravessando a arte sinalizam como bússola e vão construindo uma também dramaturgia sensível sujeita a adaptações, mudanças e descobrimentos, um exercício humano de dança.” (HERRMANN, 2018, p. 104-106)
- 27 Anterior à expressão artística, está, necessariamente, o cultivo constante de uma postura receptiva, de abertura, disponibilidade, permeabilidade, que amplie sensibilidade e percepção para a escuta de si, sempre em relação ao espaço. Expressão é reação a estímulo; para que se reaja criativamente, não reativamente – repetindo-se padrões de modo acritico -, faz-se essencial receber de fato o estímulo, deixar-se por ele afetar, confiando na sensibilidade e percepção do corpo, no movimento e no acaso.
- 28 Jussara Miller (1967-) é artista da dança, graduada, mestre e doutora em Dança pela Unicamp, fundadora e diretora do Salão do Movimento – espaço destinado à pesquisa e criação em dança – Campinas/SP, desde 2001, e professora do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klaus Vianna da PUC/SP.
- 29 Frase dita pela Profa. Jussara Miller, em aulas do curso de pós-graduação especialização em Técnica Klaus Vianna da PUC/SP.
- 30 Linha de raciocínio apresentada pela Profa. Rosa Hercoles, em aula ministrada no curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*, da Escola Superior de Artes Célia Helena.
- 31 A filósofa e pesquisadora em ética e educação Carla Ferro, nas palestras que profere, ilustra tal colocação, dizendo que a aranha tecedeira tece a teia por ser esse o fazer de sua natureza. A função que a teia desempenha em ser armadilha para insetos dos quais a aranha se alimenta é decorrente do fato de que a aranha tecedeira tece porque tecer é o que ela faz. No que diz respeito às reflexões desenvolvidas neste artigo, importa pontuar que seres humanos distinguem-se de aranhas tecedeiras pela complexidade de seu corpo e pela diversidade de suas singularidades. Aranhas tecem teias semelhantes. Pessoas podem tecer teias quase irreconhecíveis entre si. Reside, aí, uma de nossas maiores potências, que é, também, uma de nossas maiores desgraças. A depender de como se vê. Fronteiras são expressão do desejo de controle, fruto do medo que ainda nos faz dividir para conquistar, tanto no sentido de submetermos uns aos outros quanto de fazermos de conta que nos apaziguamos alimentando a ilusão de que dominamos saberes, como se algo nesse mundo pudesse ser tão estável, fixo, imutável, a ponto de poder ser considerado seguramente domado. Erigimos as mais variadas fronteiras especialmente por medo do outro, do que se julga diferente de si, do que não se reconhece e que, portanto, ameaça nossa ilusão de segurança. Como imperativo de sobrevivência, desiludemo-nos quanto a isso, e passemos todos a nos olhar reconhecendo-nos como humanos, sendo o outro “legítimo outro em coexistência” (MATURANA, 2004, p. 104). Somos corpo em relação ao espaço, que envolve, principal e visceralmente, nossas

relações uns com os outros. Nossa natureza é o movimento e o amor (GREINER, 2005, p. 123). Desejamos o que está fora de nós, o outro. As artes do corpo existem, fundamentalmente, pelo desejo de encontro com o outro.

32 Dudude toma poesia e dança como artes bastante afins. Daí, fazer uso da expressão *Treino Poético* com vistas à composição em dança.

33 Entende-se *deixar vir o devir* como um conectar-se com condições imediatas do próprio corpo, permitindo-se a fluxos que partem de impulsos sensíveis – que, por sua vez, partem de estímulos colhidos do espaço – e se expressam pelo movimento. A Profa. Rosa Hercoles define sucintamente *devir* como condição imediata do corpo, conforme explicação exposta em aula ministrada no curso de pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*, da Escola Superior de Artes Célia Helena.

34 Referência a procedimento de improvisação de Lisa Nelson, em que se dançam comentários a um solo de dança inicialmente apresentado. Cada improvisador dança a partir do que lhe tocou como mais potente do material inicial. Comumente, verifica-se consonância na identificação dos rastros da primeira dança, ou seja, os comentários costumam tratar dos mesmos movimentos, momentos, estados, indicando determinado vocabulário apreendido da dança que se viu. Rastros que se distorcem, se desdobram. Aplicável seria o conceito de *abertura composicional*, segundo o qual cada obra contém um conjunto de potencialidades criativas para outras peças; cada obra é resultado de processos criativos inacabados não unívocos. Segundo o músico Max Packer (2018, p. 4), *abertura composicional* corresponde à “potencialidade que emerge da tensão entre o acabamento de uma obra e o inacabamento dos processos composicionais que lhe são inerentes. O reconhecimento de processos *latentes* em uma obra permite entrever uma multiplicidade de caminhos composicionais ainda não percorridos – i.e. que *excedem* a atualidade da obra. Sendo apreensíveis de modo específico, tais *latências* configuram-se como vetores de uma *abertura* que, segundo nossa hipótese, seria imanente às obras ‘acabadas’. *Virtualizar* equivale, conforme veremos, a colocar perguntas à obra, e tais perguntas podem tomar a forma de

uma *reatualização*, isto é, de um novo processo composicional que explora as *latências* e busca desdobrá-las em direções alternativas àquelas já exploradas”.

35 Os seis sentidos são: visão, audição, olfato, paladar, tato e a cinestesia, sinônimo de propriocepção, entendida como capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo e sua orientação, bem como a posição de cada parte do corpo em relação às demais (sem a utilização da visão para tanto).

36 Beth Bastos é bailarina, *performer*, improvisadora e professora de dança. Sua experiência passa pela formação em filosofias do corpo em Klaus Vianna (Brasil) e Lisa Nelson (USA). Estudou no Centro Mineiro de Dança Clássica e na Escola de Dança Moderna *Transforma*. Também estudou eutonia, voz, dança-teatro e contato-improvisação. Em sua pesquisa questiona o trânsito entre a contemporaneidade e a desaceleração, no tempo e no espaço, a composição de imagens, e a percepção dos sentidos e os sentidos da imaginação.

37 Bonnie Bainbridge Cohen (1941-) é pesquisadora do movimento, terapeuta, educadora. Desenvolveu a abordagem somática *Body-Mind Centering*. Colabora com as pesquisas de artistas como Steve Paxton e Lisa Nelson.

38 De fato, colaboraram entre si artistas do *Judson Dance Theater* e artistas visuais fundadores do Minimalismo, como Robert Morris, sob o preceito de que o que se vê é o que se mostra. (ALMEIDA, 2016, p. 187-206)

39 Venho experimentando relações como essa sob a condução da Profa. Jussara Miller, no curso de pós-graduação especialização em Técnica Klaus Vianna da PUC/SP.

40 A escrita-dança à qual me refiro poderia ser apresentada na forma de letras sobre papel – dança-escrita talvez fosse expressão mais acertada, nesse caso -, bem como em forma sonora no espaço – escrita-dança, escrita sonora, escrita no espaço, dança de palavras.