

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG**  
Escola de Belas Artes

Luiz Carlos Garrocho

**CARTOGRAFIAS DE UMA IMPROVISAÇÃO  
FÍSICA E EXPERIMENTAL**

Belo Horizonte  
2007

Luiz Carlos Garrocho

## **CARTOGRAFIAS DE UMA IMPROVISACÃO FÍSICA E EXPERIMENTAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Fernando Antônio Mencarelli

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2007

Garrocho, Luiz Carlos, 1954-

Cartografias de uma improvisação física e  
experimental /Luiz Carlos Garrocho. – 2007.  
228 f. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de  
Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2006.

1. Improvisação (Artes cênicas) – Teses 2. Teatro  
físico – Teses 3. Estudos compositivos (Artes cênicas) – Teses  
I. Mencarelli, Fernando Antonio II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 792.028

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG**

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Dissertação intitulada “*Cartografias de uma improvisação física e experimental*” de autoria do mestrando Luiz Carlos de Almeida Garrocho, N° DE REGISTRO 2004235882, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador – Depto. FTC/EBA/UFMG

---

Prof. Dr. Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz – Titular – UNB

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sara Del Carmem Rojo de La Rosa – Titular – FALE/UFMG

Suplentes:

---

Professor Doutor Marcos Antônio Alexandre – UFMG

---

Professor Doutor Maurílio Andrade Rocha – UFMG

Belo Horizonte, 18 de dezembro de 2006

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa em improvisação física e experimental pôde compartilhar de uma interlocução sem fim com o músico e pesquisador cênico Gil Amâncio. Foi na sua companhia, nas nossas constantes deambulações pelas ruas da cidade, nas incontáveis parcerias nas oficinas de improvisação, nos estudos e observações sobre o brincar da criança, que as principais linhas presentes nesta dissertação puderam ser traçadas. Gil Amâncio trouxe no seu andar as questões do movimento e da música, que nunca mais deixaram de me provocar. Ao parceiro de toda hora o meu agradecimento.

Ricardo Alves Júnior foi outro encontro importante desta trajetória, da qual a presente pesquisa faz parte. Tornou-se um interlocutor direto, num sentido de urgência, para esse tempo em que vivemos. Ricardo Alves, o Juninho, trouxe o desejo de pensamento filosófico e imagem. Fez com que eu tomasse de volta a paixão pelo cinema e a fizesse entrar na pesquisa cênico-corpórea. Juntos, elaboramos bons encontros, como a microcena *Esquina dos Aflitos*, para a qual estudamos os cinemas de Maurice Capovilla e Glauber Rocha e o espetáculo *Fudidos*, uma intervenção urbana que fizemos juntamente com os alunos do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes-UFMG, em 2004, que nos levou a estudar a obra de Júlio Bressane e de outros criadores do cinema marginal. O meu agradecimento ao Ricardo, parceiro de muitas rotas de criação.

À Luciana Gontijo, bailarina e coreógrafa, parceira que modificou substancialmente o meu modo de entender a corporeidade. Durante mais de um ano (na pesquisa do espetáculo *Fabulário*), pude partilhar de seus procedimentos, envolvendo, principalmente as questões de centramento corporal, percepção e espaços vazios. Durante esse mesmo tempo, pude também partilhar, no mesmo projeto, da presença do músico experimental Ricardo Garcia, que, entre outras questões, me provocou sobre as possibilidades de utilização de fontes sonoras heterogêneas aos outros elementos da cena.

Aos alunos e às alunas que me acolheram na trajetória dos cursos de improvisação, o meu agradecimento. Os procedimentos expostos nesta dissertação devem muito a cada um.

Agradeço especialmente à Jéssica Azevedo. O aprofundamento dos exercícios corporais deve-se, basicamente, à sua dedicação e extrema disciplina, além dos retornos que me deu. Durante mais de dois anos, trabalhamos, ininterruptamente, em processos de criação e oficinas de improvisação. Muitos dos procedimentos desenvolvidos na pesquisa resultam desses encontros.

Ao Sensei Ichitami Shikanai, cujos ensinamentos na prática do Aikido foram imprescindíveis: as dinâmicas do corpo no espaço, dos fluxos de energia, das linhas de força sensíveis, dos apoios corporais, das direções do movimento e uma ética que nos ensina a interagir sem violência com o adverso, a nos fazer um com ele.

Ao mestre Zen, Igarashi Tokuda, cujos primeiros toques, há anos, reverberam nos procedimentos buscados na pesquisa e foi um dos motivos mais importantes para que surgisse em mim o desejo de pensar a improvisação numa linha de sobriedade e de consciência física. Às monjas Mariângela Ryosen e Simone Keisen, pelos ensinamentos nessa linha.

Ao Mestre de Capoeira João Bosco, da Academia *Sou Angoleiro*, que trouxe seus ensinamentos, tão importantes para as questões de um *saber de corpo*. Também a Márcio Medeiros, instrutor do seu grupo.

À atriz e instrutora de Yoga, Kika Bruno, que proporcionou estudos sobre esta via, contribuindo para as questões da improvisação física e experimental.

Ao artista e professor Marcos Hill, que me introduziu nos caminhos da *performance art*, sendo um interlocutor precioso e sensível sobre criação cênica e indeterminação.

Ao Nelsinho e ao Canário, músicos do *Grivo*, que me cederam um grande material sonoro e textual sobre o músico e compositor experimental John Cage, fonte tão necessária para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao grupo *Pontífex* de Belo Horizonte, constituído por Alexander de Moraes, Benjamin Abras e Cristiano Peixoto, o agradecimento pelas inúmeras interlocuções e contribuições.

E a Dudude Herrmann, pelas dicas constantes sobre o universo da improvisação, em nossas conversas dia-a-dia.

Aos artistas que dialogam diretamente com a pesquisa, que têm sido interlocutores sobre procedimentos de criação cênico-corpórea e por isso me

concederam entrevistas a fim de poder aprofundar a pesquisa: André Semenza e Fernanda Lippi do Zikzira Teatro Físico (cujas criações constituem influências importantes para mim), Heloísa Domingues, Sérgio Penna Mahara e Tiago Gambogi. Também a Nigel Charnock, performer e diretor de teatro físico na Inglaterra, que em sua passagem por Belo Horizonte, quando dirigiu o espetáculo *Made in Brasil*, de Tiago Gambogi e Margaret Swallow, concedeu generosamente uma longa entrevista.

À Sophie Lycouris, pesquisadora e performer grega que mora em Londres, que me cedeu gentilmente sua tese de doutorado em dança improvisacional, uma fonte enorme de referências bibliográficas, procedimentos técnicos e artísticos relacionados, ainda, a pensamentos conceituais que expõem questões sobre estética e política na contemporaneidade.

E aos artistas que participaram da oficina de improvisação física e experimental realizada durante o ano de 2006 com o objetivo de fornecer subsídios para a pesquisa: Cristiane Marques, Carol Galgani, Ivan Sodré, Sara Vaz, Antonio Henriques, Naiara Jardim e Paulo Henrique Rocha e à Maria Rita pelo auxílio na produção dos desdobramentos da oficina que serviu de subsídio à pesquisa.

Ao professor Eugenio Tadeu e ao Colegiado de Artes Cênicas pela cessão de uma sala para realização da oficina que subsidiou a pesquisa.

À Mônica Andrade, pelo estímulo e apoio constantes.

À Maria de Lourdes Ramalho, pela revisão criteriosa, numa dedicação ímpar que me permitiu passar com menos sofrimento à etapa de finalização e à Tatiana Lima, pela transcrição cuidadosa das entrevistas.

Ao artista e professor Marcos Antônio Alexandre, que contribuiu com anotações referentes ao texto da dissertação.

Uma disciplina do Curso de Mestrado importante para a pesquisa foi a que os professores Fernando Mencarelli e Maurílio Rocha ofereceram, intitulada *Artes Cênicas: teorias e práticas na contemporaneidade*. Nessa disciplina tornou-se possível discutir as pesquisas coletivamente, contando, ainda, com a presença de outros professores convidados. Entre os colegas de disciplina, agradeço especialmente à atriz e diretora Cida Falabella, pelo olhar generoso sobre minhas questões, à Juliana Mota, que me auxiliou em questões práticas da pesquisa e à Sandra Parra, que dialogou diretamente com as questões concernentes ao tema.

Foi, ainda, valiosa a primeira leitura realizada pela professora e artista Sara Rojo, convidada pelos ministrantes da disciplina a se manifestar sobre as questões que eu trazia e que me direcionou para uma via mais objetiva em relação à minha trajetória.

À professora e artista Lúcia Gouvêa Pimentel, que na disciplina do Curso de Mestrado sobre Metodologia se dispôs a ler a totalidade da primeira versão da dissertação com observações, anotações detalhadas que clarearam a abordagem e o próprio caminho da pesquisa.

Ao artista e professor Marcelo Kraiser, cujas disciplinas no curso de Mestrado, *Heterólogos* e *Um choque para o pensamento*, modificaram profundamente meu modo de pensar a criação cênica e a improvisação, provocando um rumo completamente novo para a pesquisa. Essas disciplinas foram decisivas, por elas pude ser tocado pela obra de Deleuze e Guattari. Marcelo Kraiser, por essas vias, ainda partilhou comigo de enfoques sobre as questões da composição e da experimentação. Suas aulas tornaram-se um convite à criação de conexões entre pensamento conceitual e pensamento artístico.

Por fim, quero agradecer ao artista e professor Fernando Mencarelli, meu orientador, pela sua generosidade e capacidade tão especial de ouvir e acolher as questões por mim trazidas, colocando outras e fazendo críticas, abrindo mapas da cena contemporânea, numa interlocução direta com a pesquisa. Foram momentos de diálogo e descobertas que, por si só, já valeriam a pena. As questões ali apresentadas, mesmo que não totalmente desenvolvidas nos limites dessa dissertação, continuam a reverberar e a buscar caminhos futuros.

Dedico esta dissertação aos meus pais,  
Arnaldo e Isaura, e aos meus filhos,  
Thiago, Yara, Luís Felipe e Arthur.

*“Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho de matérias e a exterioridade de suas correlações.”*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

## **Bilhete para Renato Cohen**

Renato, você que cortava em velocidade extática as fronteiras de cenas e pensamentos, você atravessa o fronteiroço bardo. Na semana de seu *encantamento* sonhei este sonho:

*Um avião cai na mata. Uma velha senhora diz: “O piloto está emitindo sinais de lá!” Entramos pela noite escura, mata a dentro, em busca de seus sinais. Ouvimos sons de pássaros e de outros bichos. Uma indicação xamânica: os sons dos animais reproduziam a sonoridade do espírito de quem procurávamos. Por fim, fabricamos uma caixa com colheres e garfos – como Arthur Bispo com suas coleções de canecos e outros objetos – que reproduzia a sonoridade que sintonizávamos...*

Ferramentas sonoras. Devires animais. Labirintos e mandalas. Fabricação de sabedorias antigas. Iluminações profanas. Potências do porvir. Heráclito de Éfeso: *panta rhe – tudo flui*.

## RESUMO

A dissertação trata da pesquisa em artes cênicas que se caracteriza como *improvisação física e experimental* na modalidade de *estudos compositivos*. Suas *cartografias*, um conceito apresentado pelos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari, implicam em abertura, conexão e multiplicidade, tanto no que se diz da própria prática-pensamento, em que se exercita, quanto dos diálogos que estabelece com outras práticas-pensamento, sejam conceituais ou de procedimentos artísticos que se tornam disponíveis. A pesquisa transita por vivências e fontes heterogêneas, como as oficinas com crianças, adolescentes com deficiência visual, usuários do sistema de saúde mental e aquelas que se deram nos espaços de formação teatral, incluindo as oficinas com atores e bailarinos. Entre as fontes de pesquisa, em ressonância com o estado da arte da cena contemporânea, encontram-se: o procedimento *working in progress*, as desestabilizações provocadas pelas vanguardas artísticas, os teatros pós-dramáticos, físicos e experimentais, a *performance art* e a dança pós-moderna. Em termos de fontes conceituais, a pesquisa apropria-se das ferramentas proporcionadas pelos pensadores Deleuze e Guattari, no sentido de provocar e potencializar sua prática-pensamento. A improvisação física e experimental configura-se a partir dos seguintes planos: *corpo, espaço, objeto, tempo e fluxo operatório e expressivo*. As materialidades expressivas, através das quais se improvisa e compõe-se física e experimentalmente, são: *movimento, ação, gesto, imagem, escultura e som*. Acompanha a pesquisa a apresentação dos exercícios que exemplificam os procedimentos e técnicas da improvisação física e experimental.

Palavras-Chave:

Improvisação (Artes cênicas)

Teatro Físico

Estudos compositivos (Artes cênicas)

## ABSTRACT

This dissertation deals with the performing arts research which is characterized as physical and experimental improvisation within the mode of composition studies. Its cartography, a concept presented by thinkers Gilles Deleuze and Felix Guattari, implies opening, connection and multiplicity, both of what is said of the practice-thought itself in which it is done, and of the dialogs which it establishes with other practice-thoughts, be it conceptual or of artistic procedures that become available. The research goes through heterogeneous experiences and sources, such as the workshops with visual handicapped children and teenagers, users of the mental health system, and those which took place in drama-education places, including workshops with actors and dancers. Among the research sources, in resonance with the contemporary scene's state of art, we'll find: the *working in progress* procedure, destabilizations provoked by artistic avant-garde movements, post-dramatic, physical and experimental theater forms, the *performance art* and post-modern dance. In terms of conceptual sources, the research uses the tools provided by Deleuze and Guattari in order to provoke and strengthen its practice-thought. The experimental and physical improvisation is set up from the following planes: body, space, object, time and operative and expressive flow. The expressive materialities, through which improvisation is carried out as well as physically and experimentally made up of, are: movement, action, gesture, image, sculpture and sound. The research is accompanied by exercises which exemplify the physical and experimental improvisation procedures and techniques.

Key-words:

Improvisation (Scenic arts)

Physical Theater

Composition studies (Scenic arts)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1 SOBREVÔO PARA A DEFINIÇÃO DE UMA PRÁTICA-PENSAMENTO</b> .....	24
1.1 Dos contextos dos quais emergiram as questões de uma improvisação física e experimental .....	24
1.2 Cartografias .....	34
1.3 Porque improvisação física .....	39
1.4 Os estudos compositivos: treinamento em e como criação .....	54
1.5 Campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido .....	63
1.6 Improvisação e composição: definições .....	67
1.7 Improvisação e experimento: aberturas para a indeterminação .....	72
1.8 O performer e sua inserção cartográfica .....	77
<b>2 PLANOS DA IMPROVISAÇÃO FÍSICA E EXPERIMENTAL E SEUS PROCEDIMENTOS</b> .....	84
2.1 Corpo .....	84
2.1.1 Colocação do problema: traçar o plano corpóreo .....	85
2.1.2 Emergência das corporeidades outras .....	89
2.1.3 Em busca de um saber de corpo .....	94
2.1.4 A confluência de técnicas corporais: uma pesquisa mais individualizada	103
2.1.5 Passagens para a criação corporal .....	108
2.2 Espaço .....	123
2.3 Objeto .....	134
2.4 Tempo .....	140
2.5 Fluxo operatório e expressivo: da montagem e das materialidades expressivas .....	153
2.5.1 Movimento, gesto, ação, imagem, escultura e som .....	170

<b>3</b>	<b>CADERNO DE EXERCÍCIOS</b> .....	181
3.1	Acordar o corpo – Uma pesquisa com o entorno .....	181
3.2	Dinâmicas de transição .....	182
3.3	Cartografias corporais .....	190
3.4	Cartografias com objetos .....	201
3.5	Cartografias de improvisação, conexões e trocas intensivas .....	203
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	213
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	219

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata de uma pesquisa em artes cênicas a que venho me dedicando e que se define como *improvisação física e experimental* na modalidade de *estudos compositivos*. Seu exercício deu-se em oficinas voltadas, prioritariamente, para a iniciação e a formação teatral.

A dissertação apresenta uma série de conceitos, técnicas e procedimentos que, justamente, configuram a improvisação como composição, em termos de sua *fisicalidade e experimento*. Por fisicalidade entendo o campo da materialidade cênica e da corporeidade que não se comporta mais na improvisação como mero suporte para a significação, tornando-se, antes, o próprio discurso da encenação. E por experimento entendo que esse discurso não é outra coisa que não sua corrosão, apontando, ainda, para uma via processual, na qual o resultado não é definido de antemão.

O que chamo de improvisação física e experimental não surgiu, obviamente, de modo pronto e acabado e com esse nome. A dissertação explicita esse percurso, apontando, além disso, para a imbricação mútua dos termos físico e experimental na configuração da improvisação: ao se perseguir um termo, já estaremos perseguidos pelo outro. Trata-se, assim, de mostrar como o exercício improvisacional foi se exigindo nessa direção, incluindo as questões implicadas.

Essa série de conceitos, técnicas e procedimentos é trabalhada, ainda, por outro par: *improvisação-composição*. Isso significa que a improvisação física e experimental exercita-se no campo dos *estudos compositivos*. Chamo de estudos para enfatizar a ferramenta que focaliza, de modo analítico e processual, os procedimentos e técnicas de composição, buscando, ainda, fortalecer a autonomia do performer.

E, para que o pensamento próprio da pesquisa continuasse o seu movimento, busquei ferramentas conceituais nos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari. A leitura de seus textos, bem como de alguns de seus comentadores críticos, colocou-me questões e abriu perspectivas em estética e criação cênica. Trata-se do exercício de uma apropriação conceitual que pode colocar problemas, em vez de tentar fundamentar uma prática ou se aplicar a ela diretamente.

É preciso, ainda, dizer em que sentido toma-se o termo pensamento na dissertação. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 254) “pensar é pensar por conceitos, ou, então, por funções, ou ainda por sensações, e um desses pensamentos não é melhor que um outro, ou mais plenamente, mais completamente ‘pensado’”. Portanto, pensamento, na pesquisa, pode ser tanto conceito quanto criação em arte.

Disso, surge o seguinte desdobramento: tomo para condução da pesquisa a não dicotomia entre o que se convencionou chamar de pensamento e de prática. E para sublinhar isso, em alguns momentos da pesquisa, refiro-me justamente à expressão pensamento-prática ou prática-pensamento quando se trata do *pensar-fazer da arte* e dos artistas que se tornam disponíveis por diversos meios, entre eles, os textos conceituais, as entrevistas, os depoimentos, manifestos e proposições de criação cênica. Isso para distinguir somente do pensamento conceitual (que pode e deve ser igualmente criativo), propriamente dito.

Nesse sentido, uma das tarefas é a de realizar *encontros* com *pensamentos conceituais* e *pensamentos artísticos* que possam potencializar o movimento da improvisação física e experimental. A metodologia empregada para a utilização dos pensamentos de filósofos e de especialistas em questões cênicas, assim como dos procedimentos artísticos, procura não a igualdade, espelhamento ou similaridade entre os planos conceituais e artísticos, e nem mesmo a busca de uma fundamentação, como foi dito. Supõe, antes, a necessidade de:

- a) colocar questões;
- b) encontrar ressonâncias entre os sistemas, o que supõe um espaço intervalar entre eles;
- c) fazer conexões.

Cabe ressaltar que isso não quer dizer que se fazem necessários outros modos de pensamento, que não os da arte, para que se possam *colocar questões*: a cena e seus procedimentos técnicos já os têm em proliferação. Então, para que conceitos filosóficos, como os de Deleuze e Guattari? Respondo: *são ferramentas que podem provocar o movimento do pensar da criação artística pelos seus próprios meios*. Pensar, além disso, não se faz por isolamento fronteiro, mas, também, por misturas. As questões da improvisação física e experimental supõem, assim, a heterogeneidade das fontes e a sua contaminação.

Quanto ao termo *ressonância*, eu o tomo quando digo que duas idéias possuem frequências de pensamento que podem produzir uma vibração entre elas, como explicita, no campo da física, o Dicionário Aurélio (1998), a respeito do verbete *ressonância*:

2. Física. Vibração enérgica que se provoca num sistema oscilante quando atingido por uma onda mecânica de frequência igual a uma das suas frequências próprias; reforço da intensidade de uma onda pela vibração de um sistema que tem uma frequência própria. (DICIONÁRIO Aurélio, 1998).

Desse modo, ressaltando a diferença e não a igualdade entre os sistemas, bem como o seu espaço intervalar, procuro, na dissertação, encontrar as ressonâncias entre um sistema e outro. Já o termo *conectar* será utilizado para dizer que, em determinado ponto, há uma ligação direta sendo realizada. Nesse caso, os dois sistemas estão ligados por algum nexos de sentido e significação que eu procuro delinear e expor. Em síntese, os pensamentos de outras fontes, como é, especialmente, o caso de Deleuze e Guattari, não trazem um pensamento para uma prática, mas, antes, visam provocar seus próprios pensamentos e, por isso mesmo, podem também colocar questões.

Outro modo de, ainda, trabalhar os conceitos, a explicitação e explicação de procedimentos técnicos utilizados por artistas, suas formulações poéticas e também de textos propriamente literários e de outros meios de arte (música, por exemplo) é não só o de buscar ressonâncias e conexões, mas de caminhar através destes para elucidar os próprios caminhos da pesquisa. Esse constituiu, aliás, um *modus operandi* próprio da pesquisa, como eu o explicito em diversos momentos, que é o de pensar através da música a questão do dramático – como ocorre especialmente no item *Tempo* do segundo capítulo.

Outras fontes referem-se às pesquisas acadêmicas e não acadêmicas indicadoras de procedimentos e formulações conceituais que incidem diretamente na pesquisa. Nesse ponto, procuro situar um campo em que se apresentam questões que conectam a corporeidade, a fisicalidade, o experimento e a improvisação cênica. Entre essas fontes, encontram-se as entrevistas que realizei com artistas que podem dialogar com a pesquisa, especialmente no que concerne à criação corpórea, um dos eixos da improvisação física e experimental. Trato, na

dissertação, os depoimentos desses artistas em igualdade com as fontes acadêmicas e não-acadêmicas.

Ainda em termos de fontes, três campos do pensamento artístico permitem situar a pesquisa: a *dança pós-moderna* e *dança contemporânea*, os *teatros físicos* e *experimentais*, que situo tanto a partir do construto conceitual de *teatro pós-dramático* (LEHMANN, 2005), quanto dos procedimentos de criação cênica *working in progress* (COHEN, 1998) e do campo da *performance art* (COHEN, 1989, GLUSBERG, 1987, GOLDBERG, 2006). Tais campos apontam para as questões produzidas pelas Vanguardas Artísticas e sua reverberação na cena contemporânea. Não se poderia pensar a improvisação física e experimental sem expor e discutir os vínculos com esses campos. E essas questões, relativas aos campos configuradores de um *estado da arte*, em termos de criação cênica, serão trabalhadas na extensão do texto e não num capítulo à parte, pois não se trata de fundamentar uma pesquisa, como foi exposto, mas de encontrar ressonâncias e conexões, a fim de operar suas potências e colocar questões.

Falo de *dança pós-moderna* quando a referência toma por base os experimentos da segunda metade do século passado, difundidos principalmente nos EUA e no Reino Unido. Nesse contexto, pós-moderno diz primeiramente de algo que recusaria os preceitos da dança clássica e da dança moderna. Yvonne Rainer (SACHS, 2003), uma das performers que mais instigou a rebelião em dança, optou pelo termo *postmodern dance*, em vez de *minimal dance*, como outros queriam. Lycouris (1996), performer nascida na Grécia e que vive em Londres, na sua tese de doutorado sobre dança improvisacional, que ela me cedeu gentilmente para a pesquisa, opera vínculos entre o que seria uma dança pós-moderna e o pensamento pós-moderno, muitas vezes imbricado com o movimento pós-estruturalista, trabalhando conexões com a obra de Michel Foucault. Quando o contexto refere-se ao dos pesquisadores brasileiros, o termo que utilizo é *dança contemporânea* (GREINER, 2006).

O foco da pesquisa, entretanto, não se refere à discussão da pertinência dos nomes, mas antes aos conceitos que são apontados ao abrirem espaços de diálogo para a improvisação física e experimental.

Por *performance art* tomo o campo que muitas vezes perpassa a dança pós-moderna, os *teatros pós-dramáticos* (passo a designar assim, incluindo,

portanto, nesses os *teatros físicos*) e os chamados procedimentos *working-in-progress*. *Performance art* dirá, então, de uma *performance como linguagem* (COHEN, 1989). Um dos pressupostos da pesquisa é que o campo da *performance art* atravessa a *dança pós-moderna* e os *teatros físicos e experimentais*, no plano conceitual do *teatro pós-dramático* e dos procedimentos *working in progress*. Esse atravessamento quer dizer que nenhum campo desses desenvolve-se completamente ileso aos projéteis-manifestos-corporeidades deflagrados como *performance art*, num *estado da arte* contaminado por contextos históricos singulares, incluindo as experiências e estratégias das Vanguardas Artísticas.

A improvisação física e experimental não é um campo no qual se aplicariam teorias e procedimentos, mas um pensamento-prática que entra em ressonância e conexão com *traços do estado da arte* da cena contemporânea. O percurso realizado, nas diversas oficinas, demonstrou-me que a capacidade dos procedimentos e técnicas da improvisação física e experimental de continuar seu movimento é potencializada pelas ressonâncias e conexões que são estabelecidas com o *estado da arte* da cena contemporânea. Isso tem um significado importante para o caminho da pesquisa: a improvisação física e experimental implica um plano de criação cênica. Essa questão perpassa a trajetória da pesquisa: o desdobramento do treinamento em criação, o que exige o enfrentamento do destino dos próprios exercícios improvisacionais. A que tipo de concepção de criação cênica eles se colocam a serviço – eis uma das questões colocadas continuamente na dissertação. A pergunta faz-se, também, no sentido de que a pesquisa incidiu basicamente sobre planos de corporeidade que se abriam, modificando-se completamente no seu próprio percurso.

Porém, pensar o percurso é pensá-lo num plano cartográfico: o relato cria uma história presa a um ponto de subjetivação, o que, para a pesquisa, é uma diminuição de seu potencial de agir. O que entendo por isso é que o tempo pode não só ser tomado linearmente, seja em retrospecto, seja como um retrato de um momento, mas, também, como justaposição e coexistência. Desse modo, quando relato, faço-o no sentido de trazer pedaços de contextos, exemplificações, imagens e lembranças, soluções encontradas, impasses e modos de caminhar. Ter realizado algo implica que não se fez outra coisa – mas numa lógica inclusiva, que é a de um pensamento cartográfico, diria que é possível que se faça, justamente ali, outra

conexão, de outro tipo. Se há retrospectiva num aspecto da apresentação da pesquisa, sugiro que se exercite como mapa: traçando novas linhas por cima, de modo sobreposto.

O que quero dizer é que, num plano, a pesquisa foi realizada e a dissertação refere-se a ela. Noutro plano, entretanto, os pensamentos conceituais e artísticos, com os quais caminhou, criam conexões e entram em ressonância, povoam o primeiro plano de traços que alimentam desejos. No, entanto, não me furto de expor as relações de desejo, de conexão e de projeção que ofereço, portanto, ao exame. Por isso, misturo necessariamente os tempos: em algum momento, coloco no passado para enfatizar a dimensão do relato, do percorrido, noutro momento coloco no tempo presente, para enfatizar o plano superposto, uma pesquisa que, também, vai se fazendo na medida em que se vai escrevendo.

O Capítulo primeiro, **Sobrevôo para a definição de uma prática-pensamento**, como o título indica, perpassa o campo no qual se deu o exercício e procura delinear seus principais temas. E igualmente, como ocorre ao longo da dissertação, busco as ressonâncias e faço conexões com o estado da arte em termos de uma cena contemporânea (nos três campos citados pela pesquisa, como o da *dança pós-moderna*, dos *teatros físicos e experimentais* no construto pós-dramático e dos procedimentos do *working in progress*, incluindo a *performance art*).

No primeiro item, **1.1. Dos contextos dos quais emergiram as questões de uma improvisação física e experimental**, traço o percurso, não de modo cronológico, mas por âmbitos e já por colocações de suas principais questões. Procuo demonstrar, basicamente, como foi se delineando a improvisação física e experimental a partir de oficinas com públicos que não se inserem, necessariamente, na formação profissional em teatro. Inverto os sinais aqui: esse público modificou os parâmetros sobre os quais eu podia considerar a cena. Falo basicamente das experiências com crianças, com adolescentes portadores de deficiência visual e com os usuários de saúde mental. Sem essas experiências, não haveria improvisação física e experimental.

Já no contexto da formação teatral, a improvisação aprofundou sua vertente compositiva. A partir disso, será citada a pesquisa muitas vezes em termos de improvisação-composição, para enfatizar esse vínculo interno necessário. Trata-se de improvisar e compor, ao mesmo tempo.

Nesse item, apresento ainda o que considero um dos elementos recorrentes da pesquisa: o conceito de *ritornelo*, a partir de Deleuze e Guattari. Ele aparece, primeiramente, na dissertação, através da brincadeira exploratória da criança. O *ritornelo* será visto na pesquisa como um dos recursos compositivos do performer sobre o qual irá incidir a improvisação física e experimental.

Situados os contextos da pesquisa, no sobrevôo de sua definição, procuro no próximo item, **1.2**, abordar o que seriam as **Cartografias**. Ou seja, passo a desdobrar o título da pesquisa. Aí exploro as cartografias como o exercício que irá funcionar em dois planos: no plano do pensamento conceitual e no plano do pensamento da criação artística. A *cartografia* é uma ferramenta conceitual de Deleuze e Guattari que utilizo, juntamente com o ritornelo, para a provocação do pensamento-prática da pesquisa. Sua compreensão permite entender a cena contemporânea, através de outras entradas, em termos de construto conceitual: conectividades divergentes e simultaneidade em vez de pensamento causal, duplos em vez de cópias de um original sempre referente, justaposições no lugar de hierarquias, funcionamento *rizomático* em vez de procedimento binário, traços intensivos no lugar de determinações. Além disso, o conceito de cartografia incide diretamente sobre a criação corporal nos sentidos acima descritos. O *ritornelo*, por exemplo, uma das noções-chave para a criação corporal, substituindo o termo partitura física, receberá um tratamento cartográfico: a dissertação expõe ao longo do texto o surgimento das questões relativas à corporeidade e o encontro desta com o conceito de *cartografia*.

O próximo item, **1.3**, ainda seguindo o título da dissertação, não seria outro: **Porque improvisação física**. Todos os olhos voltam-se sempre para essa direção: mas todos os teatros não são físicos? Ainda dúvidas pairam no sentido de supor a fisicalidade como ausência de forças psíquicas. Para trabalhar tais questões, irei explicar as ressonâncias com o *teatro físico*, situando, ainda, a necessidade de entender a fisicalidade como materialidade cênica, na qual a corporeidade está implicada diretamente. Trabalho, também, aqui, com as conexões entre a fisicalidade e os planos nos quais o que emerge na improvisação já é o sentido – não havendo outro que o recobriria ou do qual seria apenas referente. Para tanto, apresento as duas modalidades de matrizes da performance (uma que operaria por informação, que não é dada materialmente ou fisicamente pelo plano de

criação, e outra em que isso deve se dar), tomando para isso as teses de Kirby (1987,1994). Procuo perseguir a noção de fisicalidade, passando por Artaud, pelos planos internos ao trabalho do performer e pelas conexões com a *dança pós-moderna*. O físico, além disso, será definido como paradoxalmente não-físico: passagem para o campo das intensidades. Ou seja, trata-se de definir, nos exemplos da pesquisa realizada e nas suas conexões e ressonâncias, o performer como um *acrobata afectivo*.

Posto o que seriam as cartografias e porque se reivindica que a improvisação se faça de um modo físico, trabalho no item **1.4. Os estudos compositivos: treinamento em e como criação**. Procuo, nesse item, definir os estudos compositivos em sua relação com a chamada textualidade cênica. A partir daí, apresento as ferramentas que aumentariam as potências do seu agir: desde as estratégias de Robert Dunn no *Judson Dance Theater* nos EUA (BANES, 1993), na segunda metade do século passado, até as ferramentas que considero essenciais para o exercício da composição cênica, que são os *Pontos de Vista*, segundo Bogart e Landau (2005). Os estudos compositivos são discutidos tanto em relação à esfera do treinamento e sua significação para o teatro e a autonomia do ator, como em relação à esfera da criação. Todavia, os estudos compositivos irão resultar numa via que exige tomar o treinamento *em e como* criação, expandindo-o para o que chamo de cultura performática.

Para tanto, adentro no item **1.5. Campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido**. Aqui, abordo o campo de criação da pesquisa, definindo-a a partir do conceito de multiplicidade, em ressonância com os procedimentos *Working in Progress*, como o configura Cohen (1998).

Entro, assim, no item **1.6 Improvisação e composição: definição de termos**. Se nos dois últimos itens ocupei-me em apresentar os campos da pesquisa e suas ferramentas básicas, neste item procuro não só definir os termos, mas também mostrar de que modo modificam-se quando a improvisação deixa de ser algo que não teria, a princípio, nada a ver com a composição. Ao contrário, a cultura improvisacional passa a modificar a própria composição e é nessa direção que aponta para o seu desdobramento: a experimentação.

O item **1.7, Improvisação e experimento: aberturas para a indeterminação**, tratará justamente desse tema. Aqui, as estratégias das

Vanguardas Artísticas terão um destaque maior, ressaltando-se a grande contribuição de John Cage para o que se chama de procedimento compositivo experimental a partir da noção de *indeterminação*. Nesse item procuro, assim, demonstrar que a improvisação, como foi se desenhando no seu trajeto, não poderia ser entendida apenas como improvisação física: os seus procedimentos técnicos implicam num campo em que a noção de improvisação passa a se avizinhar da noção de experimentação, de tal modo que adentram numa zona de indiscernibilidade. A indeterminação é examinada aqui como a noção mais desafiadora e como o passo mais importante para a pesquisa.

Fecho o sobrevôo que busca definir a prática-pensamento da pesquisa com este item, **1.8**, no qual apresento **O performer e sua inserção cartográfica**. Completo esse sobrevôo, então, com exemplos da trajetória da pesquisa e com definições sobre o que seria essa inserção cartográfica do performer. Convido o leitor a adentrar na discussão do que seriam as habilidades do performer físico e experimental.

No **Capítulo 2**, trabalho os **Planos da Improvisação física e experimental e seus procedimentos**. O capítulo esboça, assim, o *corpus* da pesquisa sobre as cartografias de uma improvisação física e experimental. São trabalhados, primeiramente, os planos: *corpo*, *espaço*, *objeto* e *tempo*. Não poderiam ser chamados de elementos, visto que não possuem fronteiras nítidas. Ou, então, alguém poderia dizer onde termina o corpo e começa o espaço, o mesmo podendo ser dito para o tempo? Dada essa impossibilidade, a partir de Deleuze e Guattari, tomo a corporeidade como um plano, assim como o objeto, o espaço e o tempo. E é a partir desses planos que se dá a criação, compondo-os como problemas, como tarefas e para isso utilizando procedimentos técnicos. Compor com o espaço é um deles – o que, como foi explicado, não quer dizer que não haja interferência do corpo, ou do tempo e do objeto. Quer dizer, apenas, que há um enfoque para o espaço. Novamente, para cada um, a pesquisa explicita seu trajeto e incide no mesmo o mapa de suas conexões e ressonâncias. Esses planos compõem a materialidade cênica ou fisicalidade de que trata a pesquisa.

O próximo passo refere-se aos procedimentos. O item **2.5** trata do **Fluxo operatório e expressivo: da montagem e das materialidades expressivas**. O conceito de *fluxo operatório e expressivo*, tomado do pensamento de Deleuze e

Guattari, foi apresentado no item **1.4**, que aborda os estudos compositivos, como substituto do conceito de *textualidade cênica*. Nesse item, apresento as estratégias da sintaxe compositiva para a improvisação-composição. Esta aponta para o que seria uma *dramaturgia* pós-dramática, não fosse a potencialidade que o conceito de *fluxo operatório e expressivo* carrega. Em decorrência, procuro discutir os conceitos de contínuo e descontínuo, no sentido de delinear as questões relativas à significação da montagem. A partir disso, na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari, apresento o que seriam os procedimentos básicos da improvisação-composição em termos de sua sintaxe física e experimental.

Essa sintaxe ou fluxo operatório implica as materialidades expressivas que nomeiam o item **2.5.1. Movimento, gesto, ação, imagem, escultura e som**. Tais meios ou materialidades permitem clarear os procedimentos da improvisação-composição. Busco, aqui, expor como funciona cada um, defendendo ainda a idéia de que, nesse plano de treinamento *em* e como *criação*, passa-se de um meio para o outro sem hierarquia e numa visão sempre inclusiva (ou seja, o heterogêneo não é colocado em oposição binária).

Os planos de corpo, espaço, objeto e tempo, bem como a sintaxe física e experimental, juntamente com as materialidades expressivas ou meios da criação, constituem a improvisação física e experimental. São as ferramentas que permitem o exercício da criação e um caminho de prática-pensamento.

Por fim, apresento os exercícios em que se materializa a improvisação física e experimental, listando assim os procedimentos técnicos. No **Capítulo 3, Caderno de exercícios**, exponho de modo direto a prática-pensamento, com seus exemplos de formalização.

Nas **Considerações Finais**, trato de avaliar os desdobramentos que a pesquisa apresenta, situando seus horizontes e possibilidades de desenvolvimento.

# 1 SOBREVÔO PARA A DEFINIÇÃO DE UMA PRÁTICA-PENSAMENTO

## 1.1 Dos contextos dos quais emergiram as questões de uma improvisação física e experimental

O exercício da improvisação física e experimental ocorreu predominantemente nos contextos de oficinas com atores e, posteriormente, com a inclusão de bailarinos<sup>1</sup>. Foram, principalmente, nesses encontros que se delinearam as questões que me fizeram repensar o *que pode* uma arte da cena.

Tais oficinas foram se abrindo para uma dinâmica em que a experimentação física passou a conduzir a improvisação, através do corpo e de seus estados, do movimento, do espaço e do tempo, incluindo a utilização de objetos numa relação não hierárquica com os performers. A improvisação foi se desprendendo das necessidades colocadas pelo teatro dramático, entrando, antes disso, em ressonância com os traços do teatro pós-dramático, segundo a análise de Lehmann (2006) e configurando-se numa *zona de indiscernibilidade* entre dança e teatro.

Lehmann entende o teatro dramático, a partir de Peter Szondi, como um teatro subordinado ao diálogo e à comunicação intersubjetiva, que cria um vínculo entre as categorias de imitação e de ação/lugar, que exclui toda a realidade externa ao trabalho dramático (expectadores, para da só um exemplo, que devem permanecer silenciados) e desdobra o tempo numa seqüência linear. Mesmo o Teatro Épico de Brecht seria conceitualmente um teatro dramático, visto que é, mostra Lehmann, um teatro de dramas. Lehmann, entretanto, entende que Szondi não consegue, apesar do seu diagnóstico, conceber um teatro sem drama. Ao contrário, Lehmann irá justamente conceituar a quebra do vínculo entre teatro e drama, que foi visto por muito tempo como sendo de natureza intrínseca. Lehmann

---

<sup>1</sup> As oficinas nas quais emergiram as questões de uma improvisação física e experimental, ocorreram nos seguintes espaços e épocas: a) no Curso de Formação de Ator da Fundação Clóvis Salgado, no período que vai 1994 a 1998, e de 2000 a 2004, em disciplinas semestrais com sessões de 2 a 4 dias por semana, e em Oficinas Extra-Curriculares, a partir das quais começam a participar também bailarinos, nos anos de 2000 a 2004; b) no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG, de 2002 a 2004.

abre, portanto, perspectivas para um teatro em que o humano não se define mais pela fala, segundo a cultura dos séculos dezoito e dezenove. O texto, num teatro pós-dramático, será antes um elemento da cenografia, numa estética de espaço, tempo e corpo.

Além disso, a improvisação física e experimental movimenta-se num campo de puro exercício de suas potências. Refiro-me precisamente a um modo de caracterizar o espaço de treinamento, um componente que foi acrescentado, na cultura teatral do ocidente, aos espaços do ensaio e da apresentação (performance). Mencarelli (2003, p. 66) justamente define esse novo espaço, que o treinamento vem a ocupar no século 20, como uma tendência que ultrapassa a mera dimensão técnica do trabalho do ator, presa à finalidade espetacular, para incorporar uma “disciplina de si”, envolvendo a dilatação da percepção e da consciência.

Com a modernização do teatro, o treinamento torna-se uma exigência de sobrevivência, de modo que este possa atravessar a efemeridade dos espetáculos (BARBA e SAVARESE, 1995). Portanto, a improvisação física e experimental posiciona-se num contexto de expansão da cultura teatral para além dos espetáculos, mas, como será visto, de tal modo que volte a incidir sobre a criação. Isso ocorre porque a improvisação é já, na visada dessa pesquisa, composição<sup>2</sup>.

Não poderia deixar de citar as oficinas que navegaram em outras rotas que não a da formação profissional da cena, principalmente porque elas confluem na pesquisa da improvisação física e experimental. Tal prática deu-se numa conexão com as questões relativas à Arte-Educação: oficinas com crianças, pré-adolescentes e adolescentes em escolas de arte e em instituições de ensino formal, com profissionais de educação infantil, com adolescentes deficientes visuais, e usuários dos programas de saúde mental<sup>3</sup>. Entretanto, essas oficinas produziram inversões: em vez de formarem um corpo de procedimentos e técnicas de ensino de teatro, a partir de um *saber* previamente codificado, contribuíram para a emergência de um

---

<sup>2</sup> Vide item 1.4. *Os estudos compositivos: treinamento em e como criação.*

<sup>3</sup> Tais oficinas ocorreram em Belo Horizonte, nos seguintes espaços e períodos: a) na Escola Balão Vermelho, de 1974 a 1998, com crianças de 03 a 06 anos de idade e, posteriormente, nos anos 80, com crianças de 07 a 10 anos, sendo que o primeiro período foi aquele em que mais contato tive com a brincadeira não dirigida, pois as crianças encontravam-se num quintal e eu apenas me envolvia com suas questões; b) de 1984 a 1996, com pré-adolescentes, de 11 a 13 anos, na Escola Albert Einstein; c) no Instituto São Rafael, em 1999, com adolescentes deficientes visuais, c) no Centro Cultural Arthur Bispo do Rosário do Hospital Dia do Instituto Raul Soares, de 2000 a 20001, com usuários do sistema de saúde mental; no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, de 1989 a 1992, nos Cursos de Iniciação Teatral I (para crianças de 10 a 12 anos) e II (para adolescentes de 13 a 15 anos).

campo de questões cênico-corpóreas que se fazem abordar, no enfoque da improvisação, em termos de fisicalidade e experimento. E, nessa entrada, se ainda cabe falar de teatro, este passa a se definir pela flutuação e mobilidade de suas fronteiras<sup>4</sup>.

Tais inversões têm na figura da criança a inspiração maior da pesquisa. Inclusive, foi o plano lúdico da experimentação que me trouxe mais elementos para repensar os modos de fazer teatro com pessoas que são, muitas vezes, excluídos da possibilidade de viver a cena, pois não se enquadram nos aspectos ilusionistas que as ferramentas clássicas do teatro dramático exige, como os adolescentes deficientes visuais e usuários da saúde mental. Portanto, ainda na perspectiva da Arte-Educação, em vez de ensinar teatro, passei cada vez mais a provocar criações cênico-corpóreas, inspiradas pela observação e interação com as atividades espontâneas da criança pequena, na perspectiva da exploração sensível do mundo.

Essa interação corporal que a criança realiza é fonte de pesquisa, principalmente tendo em vista uma cena que se dá numa *zona de indiscernibilidade* entre teatro e dança, tendo na corporeidade suas questões mais urgentes: tanto como *estudo observacional* quanto como *material* de criação. Através do estudo observacional, procuro alimentar a busca físico-experimental da pesquisa. Observo, nas crianças, desde a utilização da coluna, os limiões do seu movimento, os apoios, os desenhos corporais, passando pela ocupação do espaço, utilização de objetos e modos de reagir aos estímulos do ambiente. Observando a criança, aprende-se muito em termos de vivência do movimento. E, como material de criação, refiro-me à possibilidade de trabalhar a mimeses, evitando, contudo, cair em qualquer idéia de imitação ou cópia. Esse procedimento tem por objetivo:

- a) permitir-se ser *afectado* por outras corporeidades<sup>5</sup>;
- b) pesquisar o movimento a partir da criança. Estudo, as forças que atuam sobre o movimento e não o referente externo do mesmo (não interessando a mera cópia do movimento).

Mas, ainda, é preciso responder: por que se supõe sempre, como se poderá notar ao longo dessa pesquisa, que a criança teria algo que nós, adultos, precisaríamos estudar? Em se tratando de artes, com suas questões bastante

---

<sup>4</sup> No item 1.5. discuto as questões dos *hibridismos* e *espaços entre*, característicos da cena contemporânea.

<sup>5</sup> No item 1.3 *Porque improvisação física*, abordo o conceito de afecção a partir de Deleuze.

sofisticadas, não poderia ser temerário do ponto de vista intelectual supor essa busca do movimento exploratório e sensível da criança? Tomo a primazia da cultura lúdica da criança não num sentido espontaneísta, mas em termos de uma inversão de paradigmas, na trilha proposta pelo biólogo e filósofo Francisco Varela (2003, p. 73), que afirma ser necessário, do ponto de vista das ciências da cognição, no contexto de uma retomada do concreto, inverter as “posições do perito e da criança na escala de desempenho”. Nessa inversão, o autor afirma:

Ficou claro que a forma de inteligência mais profunda e fundamental é a de um bebê, que adquire a linguagem a partir de emissões vocais diárias e dispersas e delinea objetos significativos a partir de um mundo não especificado previamente. (VARELA, 2003, p.73).

O que permitiu a abertura para a observação dos movimentos da criança foi a convicção de que no brincar não dirigido e exploratório encontravam-se elementos importantes para a compreensão das poéticas corporais. Nesse aspecto, foi fundamental a parceria com o músico, pesquisador cênico e brincante, Gil Amâncio. Desde os grupos de estudo em criação e teoria, passando para o acompanhamento mútuo de nossas aulas, de cursos realizados em parcerias, o que nos guiou foi a perseguição do lúdico – da apropriação de sentido à atividade exploratória e sensível. Daí, observar crianças e fazer disso uma linha de estudo tornou-se uma prioridade.

Tomo alguns dos traços do movimento exploratório e sensível da criança, que aponto ao longo da dissertação, em ressonância com o conceito de *ritornelo*, no pensamento de Deleuze e Guattari (1997a). Esse movimento, não se restringindo à criança somente, mas que faz parte de muitos exemplos dados por esses pensadores, pode ser exemplificado justamente pelo seguinte observação por mim realizada:

*A menina de pouco mais de dois anos brinca em volta da mãe que conversa com as amigas. Ela corre até um extremo do território, firma os pés no chão e olha para adiante, como que divisando algo. Olha para trás, para a sua mãe e volta a encarar o espaço que se abre à sua frente. Experimenta as sensações*

*desse limiar nessa ponta de território que ela inventou. Logo, volta correndo para perto da mãe. E faz isso muitas vezes.*<sup>6</sup>

Para a pesquisa, o *ritornelo* funciona como um elemento importante para o estudo da criação cênica com ênfase no movimento. Deleuze e Guattari (1997a, p. 132) chamam de *ritornelo*, num sentido geral, “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há *ritornelos* motores, gestuais, ópticos, etc.)”. E, num sentido restrito, na sua origem, o *ritornelo* é musical, associado à repetição.

Deleuze e Guattari desenham três aspectos do *ritornelo*:

- a) esboço de uma determinação momentânea, um centro estabilizador e calmo no seio do caos (uma criança no escuro tranqüiliza-se cantarolando);
- b) a delimitação de um espaço que mantém as forças germinativas do caos do lado de fora (uma criança cantarola para dar conta do dever de casa, expurgando toda a dispersão);
- c) abrimos o círculo e lançamo-nos numa aventura, para as forças do caos. Não do velho caos, advertem. Posso dizer: de um caos já envelhecido pelo nosso medo, mas do caos das forças do futuro. Um caos que é acumulado num lado do círculo pelo próprio *ritornelo*. Deleuze e Guattari dirão, para este último aspecto: “lançamo-nos, arriscamos uma improvisação” (p.117).

A menina exercita-se num *ritornelo* – que é territorial – aproximando-se de um limiar. Não é outra coisa o que se propõe para as seqüências de movimento, nos *estudos compositivos*, através de uma improvisação física e experimental: criam seus círculos nos quais se produzem limiares e forças de rompimento<sup>7</sup>. Deleuze e Guattari explicitam isso na criança, que eles conectam imediatamente com a improvisação: “Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar ‘linhas de errância’,

---

<sup>6</sup> Observação realizada pelo autor na Barragem Santa Lúcia, Belo Horizonte, segunda metade dos anos 90.

<sup>7</sup> O papel do *ritornelo* na criação cênico-corpórea será aprofundado especialmente no *Capítulo 2*, item 2.1.5. *Passagens para a criação corporal*.

com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 117).

O outro aspecto desse estudo observacional do movimento exploratório da criança é o da sua utilização como material de pesquisa. A dança pós-moderna, por exemplo, buscou nos movimentos da criança materiais e linhas para a composição. Simone Forti, que realizou pesquisas em dança improvisacional e contribuiu para modificar a própria dança, relata que estudou os movimentos repetitivos de crianças, que ela conectava à música repetitiva minimalista de La Monte Young (BANES, 1993). O suposto dessa visada, que parte da criança em vez de querer ensiná-la, pode ser tomado, no aspecto do movimento, dos ensinamentos de Ann Halprin em dança improvisacional, na década de 1960. Suas oficinas foram marcantes para Simone Forti, juntamente com muitos artistas que se engajaram na rebelião que foi o surgimento da dança pós-moderna nos EUA, entre eles, Trisha Brow e Yvonne Rainer. Ann Halprin dedicou-se a conexões entre improvisação e a pesquisa do movimento a partir do próprio corpo e oficinas com crianças. Sua visada era interdisciplinar, sendo que seus cursos para adultos envolviam não só artistas de dança, mas igualmente os de música e artes plásticas (ROSS, 2003). Forti define, assim, o ensinamento proveniente de Halprin: “I think that if Ann gave us an aesthetic point of judgment, it was that there should be like a kinesthetic awareness in the mover<sup>8</sup> (FORTI, 1974, p. 31).

Com a criança descobri a ludicidade que se faz passar através dos meios plásticos, sonoros, verbais e das poéticas corpóreas, sem hierarquia, criando instantes de *desenho-sonoridade-dança-ritual*. Quando trato da criança, refiro-me mais à criança pequena, até, mais ou menos, os sete anos de idade. O ser que, ainda, brinca com o corpo nos tempos e espaços. Ou que, ainda, explora o mundo numa lógica do sensível. Uma pesquisa física e experimental para a cena alimentasse desses *blocos de infância*, antes de querer, como foi exposto, ensinar algo.

A observação de crianças nos palcos, nas suas ações não dirigidas e nos processos físico-experimentais (uso de objetos, interação corporal com o espaço, etc.) permite-me realizar algumas comparações. Nos espetáculos teatrais (espetáculos infantis ou adultos que utilizam a criança em papéis próprios de crianças e que não se constituem, necessariamente, em proposições lúdico-

---

<sup>8</sup> Tradução livre: “Eu penso que se Ann nos deu um ponto de discernimento estético, este foi o de que existe uma consciência cinestésica no ser movente”.

experimentais), elas apresentam um controle de uma organização prévia, por domínio concentrado de partes, com uma gama expressiva limitada (reduzida a expressões de alegria e tristeza), ou comportam-se em coreografias determinadas. Nos contextos de atividades não dirigidas da criança, encontrei interações dinâmicas com o espaço, um senso de confiança nos seus impulsos corporais, uma amplitude da gama expressiva de sentido.

E, por isso, o movimento da criança é tanto estudo observacional, que contribui para a reconsideração das poéticas cênicas, quanto material para as pesquisas corporais. O movimento da criança, nos contextos de vida não dirigidos, tem a vantagem de, também, propor-nos uma experiência dessa consciência cinestésica do *ser movente* de que fala Simone Forti. No caso da atividade espontânea do brincar, diferentemente das encenações habituais, observei, portanto, uma gama expressiva que nos coloca diante de uma *auto-poiesis*:

Luís Felipe, com seis anos de idade, brinca entre os materiais de uma construção, jogando montes de brita para o alto, protegendo-se rapidamente com as mãos na cabeça, para depois se deitar e se cobrir lentamente com as pedras e lá permanecer quieto, com os olhos fechados, por um bom tempo. (GARROCHO, 1993, p. 288).

Uma *poesia ao modo da ação* (LAPIERRE & AUCOUTURIER, 1988), para dizer de uma atividade na qual os sistemas voluntário e involuntário estabelecem como que uma ponte através da tonicidade corporal em sua dinâmica relacional<sup>9</sup>. Essa poesia, ao modo da ação, que encontro em algumas circunstâncias do brincar da criança, possui conexões com a noção desenvolvida por Renato Cohen, de “ritualização do instante-presente”, ao se referir ao espetáculo ritual, à *live art*, à “arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente” (COHEN, 1989). Dizer que não foi feito para uma audiência não constitui mais uma questão. Cohen e Guinsburg (2002) relatam um ritual realizado por Allan Kaprow, criador do Happening, que foi conduzido sem audiência. Kaprow, após a morte de seu pai, operou um ritual num ambiente natural, no qual enterrava objetos do pai enquanto ouvia as gravações da voz deste. Os autores chamam esse ato de ritual, que poderia ser visto como uma “re-celebração simbólica do enterro do corpo”. (COHEN e GUINSBURG, 2002, p. 259). E o que isso tem a ver com a criação cênica? Para os autores, “esse ‘ato’ ganha significação entrando para o contexto artístico

<sup>9</sup> No Capítulo 2, item 2.5.1 discuto a noção de ação em relação ao movimento, ao gesto, etc.

(provocando alterações de consciência no público receptor) no momento mesmo em que é relatado”. (COHEN e GUINSBURG, 2002, p. 259).

Já nas oficinas com usuários de saúde mental<sup>10</sup>, por sua vez, foram outros olhares que contribuíram para a pesquisa. Uma jovem com diagnóstico de esquizofrenia introduziu-me no *tempo extremamente lento* e na *duração longa*. A experiência proporcionou a vivência e o entendimento da diferenciação entre o *stage time* (*tempo representado*) e o *real time* (*tempo real*)<sup>11</sup> (COHEN, 1989) O *tempo representado* funciona nos códigos de ilusão da cena. Já estava acostumado a certos movimentos lentos, que surgiam em alguns momentos das oficinas, porém, um dia, aquela jovem levou-me a ultrapassar uma fronteira. Ela se demorou muito na execução de um simples movimento: o ato de amarrar uma corda no seu tornozelo. Eu comecei a ficar ansioso com a demora, pois estava preso aos padrões de duração no mundo do espetáculo. Já estava para intervir, propondo alguma situação que possibilitasse uma mudança, quando alguma coisa me dizia para esperar mais um pouco. E pude, então, vivenciar o tempo como duração e velocidade (no caso, a lentidão), em sua *fisicalidade*, em seu aspecto concreto mesmo, para além dos padrões a que me acostumara. E foi o que ocorreu: o tempo lento e a duração longa da ação poética daquela moça com diagnóstico de esquizofrenia desdobraram espaços, lugares que eu nunca havia freqüentado, gerando em mim sensações que eu não me permitia, preso que estava a uma dinâmica do tempo aprendida nas técnicas de representação do teatro dramático.

No caso dos adolescentes deficientes visuais, busquei através da ludicidade, envolvendo a apropriação experimental do espaço, os contatos corporais e o uso de objetos, uma abordagem em termos de experiência sensorial e perceptiva. A oficina caminhou na direção contrária ao que era costume entre eles, que eram as montagens de espetáculos, nos quais interpretavam papéis de pessoas que enxergavam. Em vez de fingir o que não eram, propus que assumissem a condição de não enxergar, realizando improvisações físicas e experimentais. Em uma delas, um adolescente girava uma cadeira, configurando um círculo, enquanto outro tentava entrar naquele espaço, sendo que a partir daí improvisam juntos,

---

<sup>10</sup> Realizei oficinas no Centro Cultural Artur Bispo do Instituto Raul Soares, em Belo Horizonte, com pacientes mentais do Hospital Dia, em 2000, Belo Horizonte.

<sup>11</sup> Traduzi *stage time* por *tempo representado*, por entender que assim o defino melhor, por oposição ao *tempo real*. No item 2.4 discuto justamente o tempo e sua relação com o dramático, o pós-dramático e outras conexões.

mediados pelo objeto. A vontade de realizar essa oficina surgiu no dia em que eu vi um adolescente, que não enxergava, andar de patins pelos corredores do Instituto São Rafael. O que toca: aquele garoto tem desejo de movimento e o fato de não enxergar não o impede disso. A questão logo pulou para a cena: o que seria o movimento expressivo e exploratório, no sentido dos atos poéticos, com adolescentes que não enxergam? Como ele pode se expressar cenicamente, já que a cena supõe visualidade? A oficina, com duração de quatro meses em dois encontros semanais de 3 horas cada um, buscou responder a essas questões. Em primeiro lugar, procurei configurar a autonomia dos participantes pelo conhecimento físico e concreto do espaço de trabalho. De posse desse território seguro, eles podiam correr riscos sem se machucarem. Em segundo lugar, pude perceber que os jovens deficientes visuais tornaram-se mais presentes corporalmente, ao contrário dos diversos momentos em que os encontrara quietinhos, num estado corporal que posso traduzir como de grande torpor. Um adolescente de 14 anos disse-me: “Hoje, essas atividades me fizeram lembrar de quando eu era pequeno e brincava numa praça”. E em terceiro lugar, percebi que, de posse desta autonomia e da vontade de arriscar – o que já encontrara no garoto de 12 anos sobre patins – o caminho para a cena estava aberto. No final da oficina, foi realizada uma improvisação coletiva, diante de uma audiência composta por pessoas que não enxergavam e pessoas dotadas da visão. Para que os deficientes visuais pudessem participar, solicitei que eles utilizassem o tato em alguns momentos de cenas congeladas, descrevendo-as para os colegas, que então se tornaram excitados com tais descrições inusitadas e não realistas.

Tanto com os deficientes visuais quanto com os usuários de saúde mental, as oficinas restringiram-se aos espaços intra-instituições. No entanto, essas experiências configuraram questões e abriram perspectivas que fortaleceram o caminho para a pesquisa em improvisação física e experimental. A passagem para a cena espetacular não se deu nesses casos, mas nem por isso deixam de apontar caminhos e levantar questões que não se restringem meramente ao universo terapêutico ou à sociabilidade. Em todos esses casos, incluindo as oficinas com crianças e com adolescentes, as potencialidades estão nas *pontas desterritorializantes* e não na reiteração de um saber prévio da cena, a partir de uma estética a qual esses públicos deveriam se adaptar ou aprender suas técnicas.

Tomo o conceito de *território*, juntamente com o de *reterritorialização* e *desterritorialização*, do pensamento de Deleuze e Guattari (1997a, p. 120-138). O *território*, na obra desses pensadores, não se delimita geograficamente, mas define-se antes como *um ritmo e uma expressão*. Circunscreve, para cada um de nós, o que se faz familiar e vinculante, possuindo, assim, um valor existencial que marca as distâncias e oferece uma proteção contra o caos. (ZOURABICHVILI, 2004).

*Desterritorializar* é justamente *deixar um território*. E para Deleuze e Guattari isso não constitui uma oposição binária, no sentido de que um exclui o outro: uma *desterritorialização* implica, por exemplo, numa *reterritorialização*. No entanto, do ponto de vista de uma *arte dos limiares*, o segredo está em *reterritorializar-se* nas *desterritorializações*. A improvisação física e experimental inspira-se nessas vertentes.

Daí a importância das oficinas realizadas com aqueles que, não se enquadrando numa lógica espetacular, conservam um potencial de criação que as codificações dessa cena tendem a circunscrever num território de técnicas que se tomam por verdades inalteráveis.

Tanto a cena contemporânea favorece tais procedimentos quanto estes alimentam novos procedimentos em experimentação artística. Portanto, esta pesquisa navega em correntes que diferem daquelas que, nos espaços da Arte-Educação, por exemplo, desejam afirmar um saber prévio do teatro. Pelo contrário, tratava-se antes de *desterritorializar* esse saber em prol de uma cena *outra*. Reitero, nesse contexto, a importância do encenador Robert Wilson: se os que viveram à margem do espetáculo (porque este configura um território de habilidades definidas em nichos históricos de desenvolvimento), estavam de fora ou somente poderiam receber uma assistência artística piedosa, mesmo que politizada, na pesquisa de Wilson, eles se tornam artistas de uma cena que se faz *outra*.

Cito, como exemplo, o espetáculo *Gotham SP – a cia. teatral einzz nas cidades invisíveis*, que tem por elenco artistas que são usuários de serviços de saúde mental.<sup>12</sup> Com criação, roteiro e direção de Sergio Penna e Renato Cohen (*in memoriam*) e coordenação de Peter Pál Pelbart, o espetáculo leva-nos para uma travessia pela *cena das fronteiras*. Entra-se numa configuração cênica tal que, em determinado momento esquece-se de que se trata de usuários de saúde mental.

---

<sup>12</sup> Apresentação em Belo Horizonte, dezembro de 2005.

Esse é um processo flutuante, no qual há uma mistura impura de elementos ritualísticos e de show, de festa e de enunciação, de cena e de vida cotidiana com o seu contexto arrastado para a fabulação criadora. Cito, também, como possibilidade cênica nessa direção, o trabalho de Juliana Saúde Barreto com os usuários do sistema de saúde mental de Belo Horizonte, com o *Núcleo de Criação Sapos e Afogados*, que produz, também, uma aproximação com a vida<sup>13</sup>. O ator cuja mão treme ao carregar uma rosa projeta-nos para um *devir* que não mais se diz daquele sujeito-paciente, mas de uma *poiesis*. Outro exemplo é o vídeo de Ricardo Alves Júnior, numa parceria com Juliana Saúde, que tem a participação, também, de usuários de saúde mental<sup>14</sup>. As imagens nos remetem, no seu plano-seqüência, a um grupo de dois homens e uma mulher que co-habitam um interior de um espaço (mesa, corredor e janela). O vídeo utiliza os elementos performáticos ao extremo, proporcionando espaço e tempo aos que jogam corporalmente com a câmera.

As práticas-pensamentos exercitadas em oficinas e estudos observacionais, num contexto de Arte-Educação, provocaram *distúrbios* nas noções de representação teatral e nos procedimentos e técnicas que lhes são vinculados. Isso tem um preço: os procedimentos não se tornaram mais reconhecíveis para uma formação técnica de ator circundada que está por uma *concepção interpretativa*. Ferracini (2001) propõe no seu livro sobre as experiências do Lume, uma *arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Essas *cartografias de uma improvisação física e experimental*, sobre as quais disserto, inserem-se nessa perspectiva que não mais se ancoram numa concepção interpretativa, favorecendo o surgimento de outros modos de composição cênica.

## 1.2 Cartografias

Compreender os exercícios improvisacionais e os estudos compositivos *cartograficamente* supõe exercitar sua *virtualidade*: tomar o campo da improvisação

---

<sup>13</sup> Apresentação no Centro de Cultura Belo Horizonte, em 2004, no Projeto *Zona de Ocupação Cultural*.

<sup>14</sup> Vídeo *Material Bruto* – Direção de Ricardo Alves Júnior, direção de atores de Juliana Saúde Barreto (atriz formada no Curso de Técnico de Teatro da Fundação Clóvis Salgada), fotografia de Byron Onell.

física e experimental “em suas potencialidades criadoras ou na criação de possíveis”. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 117). Ao se realizar um traçado, ao se delinearem trajetórias, exercita-se de tal modo que desenhar um mapa não é copiar um território. Ou seja, uma cartografia é uma produção criativa e não um retrato.

O conceito de cartografia (ou mapa) é tomado dos filósofos Deleuze e Guattari (1995a, p. 22): “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.

É importante dizer o que um mapa não é: não é cópia e nem espelho do mundo. O mapa não diz o que as coisas são, onde estão. Nesse sentido, ele não é, também, uma representação mental de um dado estado de coisas. Para Deleuze e Guattari, o mapa não é um decalque. Decalcar é retratar, estabilizar. Em termos de movimento, seriam os seus pontos de parada, suas formas, suas figuras. Mas, simplesmente contrapor mapa e decalque pode ser um tipo de reprodução binária, sempre com exclusão – o que nunca seria fazer mapa. Portanto, advertem, é preciso incidir o decalque no mapa, torná-lo *rizomático* – numa produção de multiplicidades.

O *rizoma* é um dos conceitos potenciais de Deleuze e Guattari (1995a), sendo que o mapa é uma de suas características. O conceito de *rizoma* possui os seguintes princípios: *conexão e heterogeneidade* (qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro); *multiplicidade* (não há unidade ou princípio único que abrigue ou reúna, quando não há mais *unidades de medida*, mas somente *variedades de medida*, sendo que as dimensões de uma multiplicidade mudam sua natureza quando ela estabelece mais conexões); *ruptura a-significante*<sup>15</sup> (contra a conexão demasiadamente significativa entre as estruturas); e, por fim, *a cartografia*.

A importância do mapa ou cartografia para a pesquisa é a de que ele assume a sua produtividade, o seu duplo. Isso quer dizer que nem a cena reproduz uma realidade, nem tampouco um texto escrito, um manifesto, tratado ou, ainda, um ensaio seriam a reprodução dos movimentos da cena contemporânea. Para a pesquisa da improvisação física e experimental, a cartografia permite entender a criação corpórea em termos de justaposição não hierárquica e não causal de imagens, traçados, sons e outros elementos que se possam incorporar. Incide, ainda, sobre o duplo do ato performático na medida em que não mais remete a uma

---

<sup>15</sup> O conceito de *ruptura a-significante* será retomado no Capítulo 2, item 2.5. *Fluxo operatório expressivo: da montagem e das materialidades expressivas*.

representação do mundo. Descobri, assim, no pensamento cartográfico de Deleuze e Guattari uma ferramenta e uma provocação para a criação cênico-corpórea.

Para Deleuze e Guattari (1995a, p. 22), o mapa pode ser “rasgado, revertido”, adaptado para os propósitos de outro, para uma “montagem de qualquer natureza”: “pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p. 22).

O arquiteto Schumacher (citado por LIMA e SCHRAMM, 2006) utiliza o pensamento-prática da cartografia, que ele chama de *diagramático*. Schumacher diferencia o diagrama comum, que busca reproduzir, via projeção por maquete, o desenho do que virá a ser construído, daquilo que ele chama de *diagrama deleuziano*. Esse, diferente daquele, é bem mais um *processo diagramático*. O primeiro tem a função de representar algo bem determinado, no que ele denomina de “rotina comum, não problemática”.

Desse modo, quando se desenha em escala, por exemplo, sabe-se muito bem que se trata de algo determinado: duas linhas representam a espessura de uma parede, uma interrupção das linhas significa uma porta. A instrução é claramente determinada e visa a uma construção igualmente determinada. Ao contrário disso, no *diagrama deleuziano* ou *processo diagramático*, apesar de poder também ser construído por linhas, essas últimas podem sofrer transformações de significado. Nesse caso, já não se opera mais nem por representação e nem por determinação:

O diagrama é aberto em termos do que ele pode vir a significar e guarda significados latentes porque é similar a certos desenhos conhecidos e poderíamos voltar e começar a ler os elementos de uma forma coerente; mas não há garantias de que isso seja possível. As linhas foram *manipuladas, deslocadas, transformadas, sem controle consciente*. A sua regularidade e coerência ainda estão por serem descobertas e exploradas (...) (SCHUMACHER *apud* LIMA e SCHRAMM, 2006, p. 11).

Schumacher (*apud* LIMA e SCHRAMM, 2006) ressalta que o *diagrama processual* é antes de tudo um “agente provocador, somente sugestivo, um mecanismo criativo.” A cartografia assume assim, para a pesquisa, um direcionamento experimental, que pode entrar em ressonância com as colocações de Schumacher: “você provoca a si mesmo enquanto rabisca”. (SCHUMACHER

*apud* LIMA e SCHRAMM, 2006, p. 12). O performer, pode-se dizer, faz o mesmo quando sua criação corpórea se dá cartograficamente.

Vejo, portanto, o mapa-diagrama, ou pensamento-prática de uma cartografia, no sentido de uma atividade de pensamento-criação. Uma experimentação que se faz por indeterminação, por atuar numa imanência, em algo que, ainda, não está preso a um significado fechado. O mapa serve, assim, para provocar enquanto se mapeia:

A menina de 08 anos deambula errante, fazendo mapa enquanto caminha, farejando o mundo, criando paisagens, entrando e saindo em espaços que ela mesma produz, formando desenhos em zig-zag, de modo rizomático, enquanto os adultos seguem seu trajeto, num traçado que não se pensa como tal, sendo que é preciso que sua mãe, volta e meia, lhe dê a mão para que ela não corra riscos ou não se perca<sup>16</sup>.

Deleuze (1997, p. 73) nota que “a criança não pára de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente”. No caso, “os dois mapas, dos trajetos e dos afetos, remetem um a outro” (DELEUZE, 1997, p. 77). O mapa do movimento confunde-se com o seu objeto.

*Um senhor de idade aguarda no ponto de ônibus na subida da favela. É começo de noite e as pessoas se deslocam pesadas, de volta do trabalho para casa. O homem parece pobre, mas se veste dignamente (é preciso dizer disso numa paisagem como a nossa, brasileira). Contudo percebo logo que seu trajeto não cumpre a função das outras pessoas que posso observar naquele horário, como a volta do trabalho para casa ou qualquer outra, mas está numa borda que eu não consigo definir. Os outros possuem um andamento binário: um passo depois do outro, sempre em linha reta, carregando pensamentos que o corpo não expressa, ou não pode expressar, adestrado que está para o trabalho. Este senhor, ao contrário, parece não ter um corpo adestrado. É ágil, apesar de beirar seus sessenta e tantos anos. Faz gestos inúteis, mas que passariam despercebidos por outros. E faz mapa: ele cria uma série de trajetos em zig-zag que correspondem a posições corporais, modos de olhar para o infinito do horizonte sobre os telhados do morro, de amarrar um sapato,*

---

<sup>16</sup> Observação realizada pelo autor em 2005, em Mariana-MG.

*de demorar-se sobre o seu corpo esquelético, meio bambo e meio altivo, entre elegante e vagabundo. Ele desenha um trajeto sem finalidades (não pega ônibus, apenas sobe o morro, mas não sabemos de onde vem e para onde vai): deambula cartograficamente*<sup>17</sup>.

Assim, uma cartografia pode ser um contínuo de deambulações, leituras de textos heterogêneos, dispersão de subjetividades, práticas exaustivas no mesmo lugar, sonoridades que chegam e atravessam uma determinada situação, imagem sobre imagem e não interpretação ou representação de imagem. O mapa ou cartografia é um procedimento heterogêneo na pesquisa, funciona para pensar o conceito de criação corpórea, para pensar corporalmente, para pensar trajetos energéticos no espaço, para buscar conexões de criação com outros planos e mídias.

Uma questão corpórea pode ser colocada cartograficamente: qual a cartografia *deste momento* para você, no sentido de investigar qual a conexão entre o que *você escuta* e *vê* neste exato momento e o modo como você sustenta o seu corpo? Uma cartografia faz-se por essa via: *experimente*. Porém você poderia inventar outra cartografia, obviamente.

O pensamento cartográfico pode, ainda, devido ao seu valor *conectivo*, *aberto* e *múltiplo*, se propor como desafio e estímulo para performers, encenadores e pensadores criativos que se considerem *afirmativamente* “outsiders de formação múltipla e heterodoxa”, como diz Haroldo de Campos, inspirando-se em Peirce e Fellonosa (CAMPOS, 2000). Nesse sentido, as proposições de uma improvisação física e experimental constituem um relato de procedimentos em conexões com pensamentos conceituais e artísticos, não se orientam pela definição de um método. No entanto, isso não significa que não disponham de caminhos. Para tanto, defino as seguintes cartografias no plano da composição:

- *Cartografias corpóreas dos performers e suas conexões cênicas.*

Trata-se das composições corpóreas. Chamá-las de cartografias em vez de partituras, como são chamadas na Antropologia Teatral, enfatiza seu caráter conectivo e aberto. As conexões podem se dar, também, com as materialidades cênicas em jogo.

---

<sup>17</sup> Observação realizada pelo autor em 2006, em Belo Horizonte.

- *Cartografias corpóreas em trocas intensivas (os diálogos físicos);*

Nestas, enfatiza-se o que eu chamo de *troca intensiva* a partir de Deleuze<sup>18</sup>.

- *Cartografia cênica na qual um campo de multiplicidades é atravessado pelo sentido.*

Tomo neste aspecto a totalidade da criação cênica em sua multiplicidade. São todos os elementos envolvidos numa composição.

Esta pesquisa caminhou e caminha através de *encontros* entre pensamentos heterogêneos e através das pilhagens dos *territórios* pelos quais passou. O que diferencia um pensamento cartográfico de um pensamento que opera por retratos é justamente o fato de o primeiro provocar uma vontade de criar - um desejo de movimento - enquanto o último pode, mais facilmente, deixar-nos *informados*, ou seja, *saciados*.

### 1.3 Porque improvisação física

*“... extrair as conseqüências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios...”*

*“O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso.”*

*Artaud*

Um dos artistas que, como foi exposto anteriormente, contribuiu muito para o desenvolvimento dessa prática, o músico, pesquisador cênico e brincante Gil Amâncio disse, na finalização de uma das oficinas (Curso Técnico de Formação de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte, 1º semestre de 2003), a que foi convidado para discussão junto aos participantes: *isto é um teatro físico*. O contexto, no qual ele o disse, deixa claro que o propósito era provocar nos atores a validação de uma percepção que ali se dava na sala:

---

<sup>18</sup> O conceito de intensivo em oposição ao de extensivo, será abordado no próximo item, 1.3. *Porque improvisação física*.

corpo, espaço, tempo e relações que se davam *fisicamente*, sem desenvolvimento por conflito, sem caracterização prévia, com o sentido emergindo a cada momento.

Não se tratava, portanto, de averiguar a pertinência ou não ao conjunto dito teatro físico, filho bastardo ou de linhagem, mas, sim, de evidenciar os caminhos apontados pela pesquisa improvisacional. Portanto, tratava-se de investigar precisamente isto: *o que pode* uma improvisação física.

Num de seus aspectos, a improvisação física está em ressonância com o chamado Teatro Físico. Lúcia Romano (2005) aborda essa produção eclética, que se abriga sob o nome de *Physical Theater*, assim nomeado primeiramente na Inglaterra. Romano diz que o nome quer dar ênfase à *materialidade* do evento cênico (p. 16). Para ela, o termo *physical* poderia ser entendido na tradução como “conectado ou relativo ao corpo”. Lúcia Romano opta por definir a *fisicalidade* como *corporeidade* porque se utiliza um treinamento físico que enfatiza os nexos corpóreos.

Nigel Charnock, um dos fundadores do *DV-8 Physical Theater* juntamente com Loyd Newson, explicita os nexos corpóreos no Teatro Físico a partir de uma insatisfação com o virtuosismo e abstração da dança e com a predominância do texto verbal no teatro:

Era nosso desejo criar um teatro que fosse baseado no corpo e não no texto, na palavra. A gente não criou um espetáculo de dança, criamos um espetáculo de teatro, mas usando o corpo. O mais importante é que comunicava algo com a platéia, que havia comunicação enfim, entre a platéia e o trabalho (...).

Antes de eu ir pra escola de teatro, treinar como ator, quando criança eu sempre me movia muito, era muito ativo com meu corpo. Então, primeiramente, tem isso de que eu era muito ativo quando criança, fui pra escola de teatro, tive essa interpretação, trabalhei com o texto e depois da escola de teatro, houve esse retorno ao movimento através da escola de dança, depois da escola de teatro. O método da dança fez com que eu não quisesse mais dançar, na verdade, inibiu meu desejo de dançar, todo o treinamento, as aulas, a prática. O treinamento destruiu a inspiração para eu dançar! Durante esse tempo todo eu dancei muito nas discotecas. (Informação verbal).<sup>19</sup>

Os nexos corpóreos foram arrastados para a cena: não o corpo tolhido e humilhado na dança, ou o ego inflado no teatro, mas o corpo-desejo nas discotecas gays. O teatro, baseado no texto literário, não poderia trazer esse desejo de corpo para a sua linguagem, pois o seu mecanismo de funcionamento faz com que o

<sup>19</sup> Entrevista concedida ao autor em 29/04/05, traduzida por Tiago Gambogi.

contexto de vida fique do lado de fora. Desse modo, entre o teatro e a dança, Nigel conectou-se com um corpo-desejo, uma manifestação de vida que não poderia caber no teatro convencional e na dança moderna. Haveria que encontrar, assim, outro meio que pudesse arrastar essa fisicalidade contextualizada de um corpo-desejo<sup>20</sup>: um teatro físico. Não é somente o espetáculo que pode representar as questões políticas da homossexualidade, mas o próprio corpo permite-se arrastar para dentro da cena com seus contextos de vida.

Contribuiriam, ainda, segundo Romano (2005), para a instauração da *materialidade cênica*, artes “menores” (porque desvalorizadas por um mercado burguês de bom gosto), como o *Circo* e o *Cabaré*, que teriam sofrido uma apropriação por parte das vanguardas históricas, visando o combate às formas tradicionais de teatro. Um dos aspectos do circo seria justamente a “fisicalidade audaciosa” que o corpo assume, o que iria favorecer a instauração de um plano cênico não mais dependente do modelo dramático de teatro.

Romano, ainda, trata da importância da *performance art* como um campo que potencializaria o *teatro físico*, já que faz emergir uma interação entre o corpo do artista, o evento e a obra, numa relação recíproca e simultânea. Auslander (1997), a partir de Josette Féral, diz que a *performance art* se caracterizaria pela fragmentação e descontinuidade da narrativa, no uso do corpo e do espaço, desconstruindo os enunciados de ilusão e representação que seriam próprios do teatro, não havendo, portanto, algo para ser imitado. Assim, para Auslander, a agenda do teatro experimental da década de 1960 teria operado a reversão do aspecto tradicional e intelectual do drama literário para um campo performativamente orientado, isto é, baseado numa concepção mais intuitiva e visceral do corpo.

Romano enfatiza que essas são bases distantes do *textocentrismo* (que se pode definir por um teatro baseado no texto literário, cuja narratividade é conduzida verbalmente) predominante em produções realistas e dramáticas. A materialidade cênica torna-se, desse modo, uma *radicalização física* do teatro.

---

<sup>20</sup> Essa percepção de um corpo que se encontrava entre o teatro e a dança num contexto de desejo e de combate em termos de opção sexual, foi exposta por mim para Nigel Charnock, na conferência que ele fez no Galpão Cine-Horto, Belo Horizonte, em 23 de maio de 2005.

Numa entrevista não gravada, perguntei a André Semenza<sup>21</sup>, parceiro de Fernanda Lippi<sup>22</sup>, do Zikzira Teatro Físico, porque intitulavam a proposta do grupo de Teatro Físico. André, então, listou: 1) porque não nos interessa ficar no campo da dança contemporânea, cujas criações são *frias*, não envolvendo coragem por parte do performer e nem suas pulsões – para nós o performer é um criador e não um mero acrobata; 2) porque o processo é colaborativo e envolve todos os criadores; 3) porque o roteiro da encenação faz-se através dos impulsos do performer; 4) porque a relação com a audiência não é fechada.

Fernanda Lippi e André Semenza, para dar um exemplo de fisicalidade expressiva, exploram com o performer um processo somático e sensorial, através de improvisação estruturada, encontrando um ponto de comprometimento pessoal, adentrando por zonas sombrias da corporeidade<sup>23</sup>.

Entendo que as motivações para fazer *teatro físico* não estão potencializadas no enquadramento ou na filiação a uma categoria que lhes antecede. Estão nos combates que se precisa travar e que são, afinal, singularidades. Até porque, como explicita Romano, o espectro teatro físico é muito amplo e heterogêneo. No entanto, torna-se necessário explicitar as potencialidades que o termo *físico* implica para a presente pesquisa. Nesse aspecto, passa-se dos combates que o termo teatro físico pode fazer ressoar – e que, ironicamente, parece incomodar tanta gente de teatro não físico – para as ferramentas de análise.

Lehmann (2006) aponta a *fisicalidade* como um dos signos do teatro pós-dramático:

- a) o corpo torna-se o centro de atenção, recusando-se a ser um portador de significação, mas de um modo que faz valer sua própria fisicalidade e gesticulação;
- b) uma auto-suficiência da fisicalidade que se mostra em sua intensidade, força gestual e numa *presença atmosférica* que, tanto interna quanto externamente, configura tensões;

---

<sup>21</sup> Diretor artístico do Zikzira Teatro Físico, diretor da Maverick Motinon Ltd, nascido em Zurique, na Suíça. Estudou na London International Film School e no Drama Studio London. Em 1999, fundou em Londres, com Fernanda Lippi, o Zikzira Physical Theater, com sede em Belo Horizonte (Zikzira Action Space).

<sup>22</sup> Fernanda Lippi é coreógrafa, diplomada em Dança-Teatro pelo Laban Centre London, sendo professora convidada no The Place em Londres, para pós-graduados em dança para cinema.

<sup>23</sup> Entrevista concedida ao autor pela coreógrafa Fernanda Lippi e pelo diretor de arte André Semenza, do Zikzira Physical Theater, Belo Horizonte, em 14/10/05.

- c) um corpo desviante das normas, seja através da doença, da deformação ou de sua inabilidade, causando fascinação amorosa, desconforto ou mesmo medo.

Lehmann ainda se refere à importância da *dança-teatro*, que teria exposto os traços de fisicalidade. No *teatro pós-dramático*, haveria também a migração de uma estrutura mental, inteligível, para uma outra em que se expõe uma fisicalidade intensa, de tal modo que o corpo torna-se absoluto. Esse conceito faz uma conexão com o de um corpo manifesto, para utilizar a terminologia proposta por Romano (2005).

Além dessas questões, que se referem basicamente à fisicalidade corporal, Lehmann fala da própria fisicalidade do evento cênico em algumas criações de teatro pós-dramático. Nesse aspecto, pode-se entender, também, a fisicalidade em termos do que Lehmann toma como uma das características do teatro pós-dramático a de ser um “teatro concreto” também chamado por ele de um teatro que tem expõe sua teatralidade. Para Lehmann,

Just as Theo van Doesburg e Kandinsky preferred the term or ‘concrete painting’ or ‘concrete art’ over the commonly used term ‘abstract art’ because it positively emphasizes the immediately perceivable concreteness of color, line and surface instead of (negatively) referring to its non-representational nature, in the same way the non-mimetic but formal structure or formalist aspect of postdramatic theatre are to be interpreted as ‘concrete theatre’ (LEHMANN, 2006, p. 98).<sup>24</sup>

Isso posto e para compor o plano do que se faz físico, articulo, ainda, três *entradas*, apropriando-me das ferramentas conceituais da filosofia de Deleuze e Guattari, incluindo os estudos de Kirby (1994) sobre a performance não-matriciada (non matrixed performance), para a qual estabeleço conexões com as análises de Lehmann: 1) o plano da improvisação física como um plano não transcendente ao que a sua materialidade expõe; 2) a fisicalidade como um fluxo material que se faz perseguir; 3) o paradoxo: físico e não-físico ao mesmo tempo.

---

<sup>24</sup> Tradução: “Justamente como Theo van Doesburg e Kandinsky preferiram o termo ‘pintura concreta’ ou ‘arte concreta’ sobre o termo mais comumente usado ‘arte abstrata’ porque enfatiza positivamente a percepção imediata da concretude de cores, linhas e superfícies, em vez de (negativamente) se referir à sua natureza não-representacional, do mesmo modo as estruturas não miméticas, mas formais ou formalistas do teatro pós-dramático são para serem interpretadas como ‘teatro concreto’.”

Na improvisação física e experimental, os movimentos estão emergindo a partir das suas próprias ocorrências – ou seja, de sua própria fisicalidade, não havendo um plano que lhe seja transcendente. Explico: *no teatro dramático, um deslocamento cênico de um ator está a serviço da caracterização, da mimese e do sentido dramático de lugar - a trajetória não subsiste em sua própria fisicalidade, mas na significação que esta suporta*. Numa improvisação dramática, portanto, essa fisicalidade torna-se *referente* de algo que lhe transcende: todas as informações de lugar e caracterização. Diferente disso, na improvisação física, esse deslocamento no espaço é música, imagem, ocorrência autônoma. Obviamente que há graduações entre um ponto a outro na diversidade de proposições cênicas que exploram a fisicalidade em termos pós-dramáticos. A improvisação física, no entanto, parte de um pressuposto radical: um deslocamento já surge em sua autonomia e o performer somente conta com isso. E o inverso é válido: quando as questões de significação tornam-se por demais aderentes, é preciso uma operação de *raspar o osso*: encontrar os traços de uma fisicalidade que poderia ter se perdido numa composição cênica. O procedimento é o de improvisar novamente sobre os desenhos de movimento.

Compreendo, portanto, o plano de improvisação física, em ressonância com o pensamento de Deleuze e Guattari (1997a, p. 54-63), na sua *imanência* – um plano que não é transcendente, não antecedendo ou suplementando o que ele dá. Desse modo, no plano da improvisação física, não existe um universo de significação anterior – que seja um texto, uma situação dada, como foi exposto, que poderia capturar as ocorrências e lhe emprestar um significado. Deleuze e Guattari mostram, em termos musicais, que o plano transcendente preexiste à sua execução, não sendo perceptível por si mesmo, não sendo audível ou sonoro por si mesmo. Esse pensamento contém um germe que pode contaminar os planos de criação cênica, tomando-se o cuidado para não transformar o traço intensivo de um conceito oriundo do pensamento de Deleuze e Guattari numa aplicação, produzindo, ao contrário, algo pontual e rígido.

Num plano transcendente, o que é físico é apenas um suporte para a expressão, como referência a algo. Um ator, por exemplo, não fuma um cigarro somente, sendo isso apenas suporte para a expressão de uma idéia, pois um texto

anterior à performance está sendo interpretado e o verdadeiro autor está ausente da cena.

O que é que a materialidade cênica expõe na sua imanência?

Retomo, para tanto, o exemplo da oficina citada (Curso Técnico de Ator do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte, 1º semestre de 2003), em que Gil Amâncio, parceiro e interlocutor da pesquisa, detectou que se tratava de um teatro físico. Na oficina, uma primeira etapa do trabalho consistiu na elaboração individual de seqüências de movimento. Numa segunda etapa, vinham as improvisações em duplas e trios. Para o encerramento, propus que a oficina fosse aberta ao público da escola e de seus convidados, com minhas interferências, em termos de provocações e proposições para improvisação ao vivo. Foi solicitado aos participantes que utilizassem roupas que não fossem de treinamento, sendo que as mulheres deveriam vir de roupas femininas (vestidos ou saias) e os homens de roupa social com paletó. O objetivo era proporcionar uma abertura para outra materialidade: a das vestimentas. Contudo os participantes deveriam permanecer, de modo simultâneo, o mais abstratos e concretos. Concretos: um rapaz de terno. Abstrato: não havia qualquer informação textual, prévia ou narrada, que o caracterizasse em termos de personalidade ou tipo. Ele não precisava se comportar como uma pessoa de paletó deveria se comportar. Além disso, as seqüências que estavam mais em ressonância com o plano de imanência eram aquelas em que tudo o que havia era somente "... relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados..." (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p. 55).

Um rapaz corria em círculo fazendo um gesto de expor a parte interna do braço. Isso pode ser um elemento *relativamente formado*. O outro, de dentro do círculo, explorava justamente os limites desse círculo – também um elemento *relativamente formado*. Ou *não totalmente formado*. Isso quer dizer que as formações corpóreas estão em estado de potência: há uma abertura de sentido que não parte de um significado prévio. O fato de cada um ter uma tarefa exploratória, mas que não remete a significados, é um exemplo disso. Ambos poderiam, em determinados momentos, utilizar suas seqüências de movimentos. Essas, também, *não são absolutamente formadas*, porque deverão viver sob outros influxos. Aos poucos, o sentido dá-se numa exploração física de *linhas* e *forças*: direções de

movimento, pulsões, repetições e defasagens. Noutra ocasião, três rapazes perfilavam-se, um ao lado do outro, no espaço, cada um possuindo uma *raia* de jogo, ou uma *pista*. A partir de suas seqüências, eles improvisavam, mantendo suas questões, mas produzindo afecções entre si. Outros sentidos emergiram, portanto, das improvisações. Como a oficina encerrou-se nesse momento, e eu trabalhava junto aos performers provocando e orientando os procedimentos, a autonomia das criações limitou-se a esse percurso.

Caberia investigar até que limites a improvisação trabalhou experimentalmente. Na oficina descrita, em alguns momentos, as potências físicas encontravam resoluções fechadas. Quem, também, observou isso foi Gil Amâncio. Para ele as composições mais abertas – que chamo de cartográficas – eram aquelas que permitiam uma desconstrução das mesmas, em termos dos nexos causais. Para Gil Amâncio, o trabalho poderia se radicalizar mais. Um dos exemplos que ofereceu, concretamente, para isso refere-se às seqüências em que os participantes podiam abandonar a relação construída, desmanchando, desconstruindo os significados. Enquanto algumas improvisações apontavam para uma dinâmica de aberturas e descontinuidades, outras tornavam-se *fisicamente determinadas* a ponto de construir um desenvolvimento dramático, com encadeamentos de causa e efeito. Ou seja, as ações iam definindo, cada vez mais, um significado. A pesquisa apontou, a partir desta oficina, para a necessidade de aprofundar as questões de desconstrução das próprias ações. Daí a relação entre fisicalidade e experimentação: uma atravessando a outra. O pensamento cartográfico provoca a criação também nesse sentido.

Para que esse pensamento-desejo encontre suas potências, trago para este plano o conceito desenvolvido por Kirby (1994), de uma performance não matriciada que ele opõe à performance matriciada.

A *performance matriciada* organiza-se numa *estrutura informativa*, necessária ao tipo de composição cênica que é o teatro tradicional, e funciona, para Kirby, *reflexivamente* – isto é, *de trás para frente*. De modo que, quando um ator pisa em cena, ele já está inserido numa carga de informação que é anterior a este ato. Além disso, a *estrutura informativa* dá-se através de uma organização linear e acumulativa de desenvolvimento no tempo, definindo, ainda, lugar e personagem. No caso do tempo reflexivo, Kirby salienta que a informação é construída com

elementos sempre anteriores ao ato performativo, o que remete ao modo de estruturação da forma dramática. Langer (1980) justamente conceitua a forma dramática como abstração do ato que, emergindo do passado, aponta para o futuro: este seria o modo do destino. Langer (1980, p. 323) define assim a *ilusão dramática*: “É preciso um senso do todo, alguma antecipação do que pode ou deve vir, se se quiser que a produção de novos elementos dê a impressão de que uma forma está sendo preenchida”.

E para isso seria preciso que a história estivesse implícita num trecho da ação, como forma ainda não realizada, cujas informações devem vir antes sob alguma antecipação. Há o senso de uma *forma que está sendo preenchida*. Portanto, posso entender esse plano, a partir de Deleuze e Guattari (1997a), como um plano que se faz de modo transcendente, que é a *estrutura* – e esta *não é sonora por si mesma*. No plano da criação cênica, entendo que a estrutura *constrói o espectador como aquele que está na expectativa de desenvolvimento da ação*. Sua percepção não está disponível para o que vê e ouve, pois o que vê e o que ouve já foram capturados pelo regime significante de um plano que é transcendente (porque já está antecipado e as materialidades emergentes não modificam o decurso da ação). No *Happening*, exemplo que Kirby dá para a *performance não matriciada*, justamente se está diante de *alguma coisa que acontece*. Ao contrário disso, numa estrutura informativa, um corpo que acende um cigarro *nunca* é um corpo que acende um cigarro – espera-se qualquer coisa dele em termos de causa e consequência.

No caso da *performance não matriciada*, em lugar de uma *estrutura informativa*, dá-se uma *estrutura compartimentada*: os elementos da composição não dependem uns dos outros para gerar significação, tal como ocorre no *Happening*. A estrutura compartimentada traça um plano de ocorrências simultâneas e não conectadas por causalidade.

Nessa perspectiva, o plano das materialidades cênicas, na presente pesquisa, aponta para as potências em que os elementos não criam um encadeamento linear e causal, postulado, por exemplo, pelo teatro dramático.

O termo *físico* funciona, também, como *materialidade que se faz seguir*, como exposto por Deleuze e Guattari (1997b). Trata-se de “uma materialidade energética em movimento”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 90), conceito do

qual me aproprio para transformá-lo numa ferramenta de pesquisa corporal, na perspectiva dos estudos compositivos via improvisação. Nesse modo de pensar, em vez de impor uma forma a uma matéria (que pode ser lido como remeter um significante a um significado), passa-se a seguir o fluxo energético da matéria – os seus traços de expressão. E “daí decorrem conseqüências evidentes: essa matéria-fluxo só pode ser *seguida*” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 91).

Seria como seguir um veio subterrâneo, no exemplo do artesão que segue o fluxo dos veios de uma madeira para que esta possa ser aplainada. No plano da fisicalidade corpórea, isso quer dizer: seguir um impulso, um fluxo, um veio, uma sensação - não para encontrar o já esperado, mas se modificando nesse modo itinerante, sofrendo as contaminações do percurso. As cartografias da improvisação física e experimental buscam esta *fisicalidade* como *phylum* da matéria-fluxo: nos diversos planos de composição, do corpóreo às conexões produzidas entre as materialidades.

Os exemplos são diversos, pois que a fisicalidade opera tanto no plano corpóreo quanto no plano dos objetos, da apropriação dos espaços, do tempo e outras materialidades cênicas. Nessa direção, Heloísa Domingues<sup>25</sup>, numa cena de *Cinzas de Deus*<sup>26</sup>, filme do *Zikzira Teatro Físico*, cava com um sapato a terra que se encontra sob os seus pés.

Numa entrevista não gravada, ela me disse que seu trabalho de criação neste vídeo consistia em *cavar sensações* no estúdio, para depois levá-las para o lugar específico da gravação (uma edificação em ruínas). De posse dessa expressão utilizada para dizer no que consistia seu procedimento de criação, perguntei a Heloísa, na entrevista gravada para a dissertação, sobre essa cena e qual a conexão que ela fazia com o que me havia dito antes. Ela conta que a idéia da cena surgiu na hora da gravação, quando André, diretor do filme, lhe propôs que experimentasse cavar com um dos pares de sapato. Heloísa relata:

Fernanda trabalhava muito com textura. A textura da terra, para te ajudar a trazer esse estado de presença. Sentir o que você está sentindo, ver o que

---

<sup>25</sup> Heloísa Domingues é bailarina e pesquisadora de dança. Fez parte do *Grupo Corpo* e, atualmente, trabalha na *Cia BenVinda* com Dudu Herrmann, realiza trabalhos free-lancers e desenvolve treinamentos corporais.

<sup>26</sup> Direção de André Semenza, Coreografia de Fernanda Lippi, com Tuca Pinheiro, Heloísa Domingues, Ricardo de Paula, Marise Dinis, Jacqueline Gimenes; Figurino de Marney Heitman, Direção de Fotografia de Marcos Waterloo. 73 minutos. 2004.

“você estava vendo e eu estava vendo um sapato roxo que eu pegava com a minha mão, então eu sentia o sapato na minha mão e a pressão que aquele sapato fazia na terra. Lembro que quanto mais eu cavava, mais me dava vontade de cavar. Era só isso! Não tinha mais nada, sabe? Não tinha nenhuma história, nem minha, nem do André e nem de ninguém. (Informação verbal).<sup>27</sup>”

Encontra-se, nesse relato de Heloísa, o plano de imanência de uma improvisação física e experimental, com seu *phylum* que se *faz seguir*, sua *materialidade fluxo*, seu *farejar de vestígios*: “quanto mais eu cavava, mais me dava vontade de cavar”.

No plano do corpóreo, a fisicalidade é tanto *instrumento* quanto *discurso cênico*<sup>28</sup>. O aspecto instrumento encontra-se na abordagem física: estudo dos suportes (apoio sobre os ossos, peso, transferências de peso, utilização dos eixos a partir da coluna), tónus muscular e o estudo das direções ou vetores de movimento (linhas do corpo no espaço). Nesse aspecto, a fisicalidade funciona como linha sóbria de pesquisa e materialidade que se faz seguir.

Bertazzo (1996) traz uma contribuição importante para esse fator *instrumental* da fisicalidade ao enfatizar a predominância da estrutura do esqueleto, das suas possibilidades articulares e do envolvimento da musculatura (que ele chama de *projeto de base*) sobre o psiquismo. Para dar um exemplo, quando o artista não desenvolve uma abordagem na sua fisicalidade, tende a reagir psiquicamente, por contrações localizadas. Isso quer dizer que o movimento fica vinculado às áreas do corpo carregadas de psiquismo, que Bertazzo nomeia de *dominâncias corporais*. Trata-se de inverter essa lógica de *dominâncias corporais*, que chamo de *poças de energia deteriorada*:

“Ou seja, as chaves de arranque para os movimentos mais corriqueiros de nosso cotidiano deveriam ser coordenadas predominantemente mecânicas, e não se submeterem ao controle do psiquismo. Se nossos impulsos e motivações percorrerem vias previamente estruturadas na mecânica do corpo, irão se manifestar por padrões próprios do corpo. (BERTAZZO, 1996, p. 25).”

Bertazzo propõe a criação de uma atenção corporal que, focando nos apoios, nas possibilidades articulares do movimento e na musculatura, irá submeter o psiquismo a um circuito autônomo, sem fixação num só ponto.

<sup>27</sup> Entrevista concedida ao autor em 16/11/05, Belo Horizonte.

<sup>28</sup> Abordarei a fisicalidade como elemento operador do discurso cênico, ver item 1.4.

Trata-se, portanto, de pesquisar a potencialidade de uma abordagem voltada àquilo que no campo da dança pós-moderna (LYCOURIS, 1998) é concebido como uma *atentividade física*<sup>29</sup>. Ou seja, em vez de a solução ser procurada psiquicamente, ela se dá pelas *saídas* que o próprio corpo oferece em sua fisicalidade. A pesquisa das ferramentas físicas torna-se, portanto, um dos elementos definidores da improvisação física e experimental. No entanto, essa pesquisa não se dá puramente *a frio*, como se fosse uma *sintaxe* que antecedesse uma *semântica*. Os exercícios que descortinam as ferramentas físicas são já materialidades expressivas. Assim, um estudo do movimento, como a transferência de peso, deve ser percebido como uma *entrada expressiva*.

A fisicalidade descortina-se, ainda, como *discurso cênico*, além do que já foi visto através da análise de Lehmann do pós-dramático (2005), nos procedimentos da dança pós-moderna nos EUA, a partir da segunda metade do século 20. Trata-se da recusa dos princípios da *dança clássica* e da *dança moderna*, operada pelo coreógrafo Merce Cunningham, e radicalizada pela rebelião que alguns de seus discípulos e outros deflagraram no Judson Dance Theater, na década de 1960, um espaço situado no ambiente do Village, dirigido por clérigos protestantes e liberais, envolvidos com a luta pelos direitos civis, reformas políticas e atividades artísticas.

O filósofo José Gil (2005) relaciona a desmontagem que Merce Cunningham fez dos *três princípios básicos* da *dança moderna*, que podem ser chamados de princípios que impediam a explosão da fisicalidade:

- a) *o princípio de expressão, identificada esta com as emoções;*
- b) *o princípio da sublimidade (movimentos ascensionais);*
- c) *o princípio de organização, quando os movimentos do bailarino devem convergir para um fim.*

Trata-se de um esvaziamento que se dá no interior e no exterior: esvaziamento da cena de tudo o que lhe é ideal e previamente conectado, para emergir a fisicalidade do espaço e de todas as ocorrências possíveis sem hierarquia (incluindo os acasos); esvaziamento do interior, com o despojamento dos intuítos

---

<sup>29</sup> O termo em inglês é *physical awareness*. Traduzo *awareness*, palavra muito utilizada no contexto da dança pós-moderna, pelo neologismo *atentividade* para diferenciar de *consciousness* (consciência), enfatizando, assim, o caráter de uma atividade cujo fim é a própria atenção vinculada a um estado desperto e de abertura perceptiva.

representativos ou emocionais que condicionavam o movimento na sua partida. José Gil observa, no entanto, que essa radicalidade de Cunningham fora tomada, por seus discípulos que iriam se juntar ao *Judson Dance Theater*, como ainda presa às instituições da arte, numa estética elitista e que não permitia a emergência de um corpo real, como ocorria, para dar um exemplo, com o *estilo dançado*. Gil define, assim, o momento: “O bailado, o expressionismo de Martha Graham, o elitismo de Cunningham desrealizavam os corpos ao olhar da nova geração” (GIL, 2005, p. 91). Importante notar que Merce Cunningham mal acabara de renovar a dança moderna (década de 1950), com a citada tríplice recusa do mimetismo (das “figuras”, do espaço cênico que deveria reproduzir o espaço exterior e do mimetismo dos estados emocionais). Deve-se notar também que as mudanças operadas por Cunningham não podem ser dissociadas de suas parcerias com John Cage, que envolveram, entre outras questões, a inclusão dos *acazos* e a separação do vínculo interno da música com o movimento. Entretanto, como observa Gil, seus discípulos, imbuídos pelo espírito dessa recusa, queriam mais ainda do que a dança moderna, renovada por Cunningham, lhes poderia dar: “corpos reais, despojados de todos os artifícios”. (GIL, 2005, p. 151).

Desse modo, não é só o teatro que se abriu a um fisicalidade radical, uma nova dança surgiu numa exposição cada vez mais intensa dessa fisicalidade, o que faz ressonância com as ocorrências analisadas por Lehmann (2006) no conceito de *teatro pós-dramático*. Dança e teatro são, além disso, atravessados pelos experimentos da *performance art*: a insurgência do real, como um traço de fisicalidade, aparece tanto no *ready made* de Duchamp quanto no *objeto pobre* de Kantor.

A dança pós-moderna tem na *arte minimalista* e na *arte conceitual* a direção para um desnudamento radical, que tanto propicia pesquisas de novos desenvolvimentos em termos de habilidades corporais quanto provoca a aparição de novas paisagens artísticas. Nessa direção, o Minimalismo e a Arte Conceitual influenciaram as pesquisas e os horizontes de uma nova dança. Em Yvonne Rainer, por exemplo, uma artista que foi deflagradora de manifestos tanto escritos quanto de criação (GIL, 2005), tais influências mostraram-se na busca do movimento cotidiano, na recusa à dimensão atlética e espetacular da dança, na recusa da grande

narrativa, no desejo de permitir que os corpos dos dançarinos sejam mais reais, isto é, concretos (SACHS, 2003).

Lycouris (1996) mostra que Rosemary Butcher, coreógrafa britânica que se tornou referência na formação da dança improvisacional no Reino Unido, esteve na década de 70 nos EUA, sendo influenciada pelo contexto do Minimalismo e da Arte Conceitual. Os artistas minimalistas e conceituais desenvolviam conceitos que se transformavam em questões específicas, tanto antes quanto durante o processo. Assim, explicita Lycouris a importância que a fisicalidade tomou na pesquisa da dança pós-moderna: “Butcher's interest in physical awareness is directly linked to her principle that dance means the use of gravity and weight exchange. The mover must be aware and use this physicality as much as possible”<sup>30</sup> (LYCOURIS, 1996, p. 155).

Por fim, é preciso notar que *o que é físico é ao mesmo tempo não-físico*. Trata-se de um paradoxo, com base no pensamento de Massumi (2002) que afirma o concreto como simultaneamente não-concreto, a partir de Gilles Deleuze. Trata-se de um ponto de vista que toma o paradoxo físico e não-físico numa zona indiscernível entre matéria e energia.

Toma-se um corpo em movimento: ele não mais coincide consigo mesmo, mas somente com suas próprias transições (MASSUMI, p. 6). Ou seja, um corpo em movimento não se encontra nos seus pontos de parada, mas nas suas variações. E essas são passagens que não se dão extensivamente, mas intensivamente. Ou seja, não está em questão o deslocamento de um ponto a outro (*corpo extenso*), mas sim as variações e transformações por que passa o corpo (*corpo intenso*), e essas não são mensuráveis. Essas são relações *intensivas*. O que se faz *extenso*, ao contrário, torna o espaço mensurável, divisível, composto de pontos nos quais se encontrariam os objetos: de um ponto de vista de fora e que precisa cessar o movimento para compreendê-lo. No momento em que um corpo se movimenta, diz Massumi, seus pontos de parada (que determinam sua *extensividade*, a distância entre um ponto e outro) só podem ser tomados retrospectivamente e não *em* movimento. O que se faz *intenso* funciona de outro modo: o movimento não pode ser indexado a algo que está fora dele. O que é físico (dimensional) é ao mesmo tempo não-físico, isto é, não pontual, não extenso, (a-dimensional). Suas materialidades não se restringem, portanto, às da exterioridade físico-mecânica, mas

---

<sup>30</sup> Tradução: O interesse de Bucher numa atividade física é diretamente ligado ao princípio de que dança significa uso de gravidade e transferências de peso”.

se assentam antes numa cartografia, numa *carta energética*, como pensa a dança o filósofo Gil:

É assim que o mapa dos movimentos que o bailarino constrói incide sobre a energia e não sobre movimentos concretos: a modulação mais abstrata e mais fina da energia basta para atualizar os movimentos corporais mais concretos. (...) A carta energética compõe o traçado mais abstrato possível dos movimentos. (GIL, 2005, p. 59).

Para a pesquisa da improvisação física, não se deve supor que o físico existiria num nível e que o não-físico seria uma complementação deste. Isso seria tomar ainda o que é físico como oposto ao não-físico, de modo binário. No entanto, quando se diz que a pesquisa visa realizar uma *passagem* para o campo das sensações e das relações intensivas, já se está dizendo que o trabalho criativo mesmo se dá como *passagem* – isto é, transição. Há nisso tudo uma diferença de escala, mas não de natureza.

Do ponto de vista da criação compositiva, a carta energética de que fala Gil (2005) no âmbito da dança, torna-se, no *Zikzira Teatro Físico*, uma *carta de zonas sombrias e de pulsões*. Fernanda Lippi define o caminho de criação física que dá passagem para as zonas não-físicas:

Eu peguei uma série de coisas que eu fiz, que funcionou pra mim, como performer. Que mexeu com um lado meu que eu não queria olhar, meu lado mais obscuro, mais feio e mais perigoso. Aí o quê que eu fiz? Eu senti a necessidade que eu não tinha, que é de ir nesses lugares. Comecei a brincar com o que foi importante pra mim. (Informação verbal)<sup>31</sup>

Esse *lugar perigoso* de que fala Fernanda não é um lugar geográfico, mas uma *zona intensiva*. Co-existe com o trabalho de um teatro que ela denomina de *físico*, juntamente com André Semenza, porque o seu roteiro parte dos impulsos dos performers.

O que traz para a pesquisa a visão de Artaud sobre a linguagem física. Em o *Teatro e seu Duplo*, Artaud (1984, p. 51-52) toma a cena como um lugar físico e concreto, manifestando-se em uma linguagem que deve satisfazer os sentidos. E define assim o que seria essa linguagem física da cena:

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida ao autor em 14/10/05, Belo Horizonte.

Ela consiste de tudo o que ocupa a cena, de tudo aquilo que pode manifestar-se e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige, antes de mais nada, ao sentidos ao invés de dirigir-se em primeiro lugar ao espírito como o faz a linguagem das palavras. (ARTAUD, 1984, p. 51-52).

Em sua leitura de Artaud, Arantes (1988, p. 37) esclarece que essa *linguagem física* não implica em banir a palavra do palco. Antes disso, quer uma linguagem física em que não se favoreça a pretensão da palavra de “escapar à prova da materialidade e do espaço”, conforme explica Arantes, (1988, p. 37). A palavra, também, deve ser tomada em sua materialidade. Ressoa com a proposição de Artaud a vocalização do bailarino Tuca Pinheiro em *Verissimilitude*<sup>32</sup>, numa descrição de Fernanda Lippi<sup>33</sup>: “(...) a fala do Tuca, não importa, às vezes, o que vai entender ou escutar, provavelmente nem escuta nada ou nem interpreta, nem entende mesmo as gritarias, porque é uma coisa somática que se deu (...)”.

Nessa *linguagem física* de que fala Artaud, chega-se a um *limite* das formas – mas de tal modo a produzir sua dissolução caótica. (ARANTES, 1988, p. 42). Nisso se adentra no que se define como algo que é físico e não-físico.

#### 1.4 Os estudos compositivos: treinamento em e como criação

A improvisação física e experimental exercita-se como *estudo compositivo*<sup>34</sup>. Os vãos do exercício improvisacional, em termos físicos e experimentais, exigem para sua consecução os planos de composição – de *por junto*: corpo com imagem, corpo com corpo, linhas e corpos, corpo e som, espaço e corpo, espaços do corpo e outros possíveis. Tais *estudos compositivos* surgiram tanto nos contextos de oficinas (sem preocupação de se tornarem espetáculos) quanto nos contextos das criações cênicas nos quais se tornaram os condutores de invenção. O foco é a criação, mas de tal modo que a ênfase é dada na sua natureza de exercício e de experimentação.

<sup>32</sup> *Verissimilitude*. Espetáculo do *Zikzira Teatro Físico*. Direção de arte de André Semenza, coreografia de Fernanda Lippi, Cenografia de Orlando Castaño, Iluminação de Guilherme Bonfanti, com Tuca Pinheiro, Heloísa Domingues, Marçal Costa e Lívia Rangel. Apresentação no Teatro Francisco Nunes, 29 e 30 de setembro de 2005, Belo Horizonte.

<sup>33</sup> Entrevista concedida ao autor em 14/10/05, Belo Horizonte.

<sup>34</sup> Gil Amâncio foi quem chamou a atenção para a constituição dos exercícios improvisacionais em termos de *estudos compositivos*.

Chamo, portanto, de *estudos compositivos* os exercícios sóbrios, flutuantes e rizomáticos de uma improvisação física experimental. Uma exigência de criação que, entretanto, não se deu sem ambigüidades, sem idas e vindas. Sua potencialidade, além disso, explica-se pelo fato de se poder entender a obra não como obra acabada, mas como *obra em processo*<sup>35</sup>.

Tais exercícios de confluência improvisacional e compositiva emergiram em *criações corporais em flutuação*, não conectadas a um todo em desenvolvimento, que seria caracterizado como sendo o de um texto prévio<sup>36</sup>, e nem mesmo a situações dramáticas. Essa autonomia flutuou, inicialmente, nos espaços curriculares de um curso profissionalizante de teatro, visto que não se apresentavam mais personagens e tampouco esboços de personagens, seja em relação de conflito dramático, seja em exposição épica, e nem mesmo como estruturas prévias que fossem pensadas para esse fim. Nesse contexto, pairava no ar a pergunta: tais *criações corpóreas em flutuação*, sem significação prévia, e que produzem sentido por si só, a que se destinam?

Potencialmente, as criações corpóreas podem tanto cair no pólo do treinamento, uma ferramenta do trabalho do performer sobre si mesmo, quanto no pólo do trabalho sobre a cena, em relação à audiência, para utilizar uma distinção feita por Mencarelli (2003). A improvisação física e experimental tende a trilhar um caminho que mistura as duas perspectivas: treinamento *em* e *como* criação. Na visada dos estudos compositivos, os dois pólos (trabalho sobre si e trabalho sobre a criação cênica) não se excluem, antes passam um pelo outro. Os estudos compositivos buscam, assim, fazer com que o plano de composição seja, simultaneamente, para os performers e envolvidos no coletivo de criação, *apropriações* (campo das ritualizações, do auto-erotismo, dos discursos pessoais que se ultrapassam como tais) e *lançamentos* (*projeções* das corporeidades em planos de criação cênica).

Para tanto, os estudos compositivos estabelecem conexões e ressonâncias com pensamentos-práticas da cena contemporânea (sem operar distinções excludentes entre dança contemporânea, teatros físicos e pós-

---

<sup>35</sup> No item 1.5. *Campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido*, explicito o conceito de *obra em processo*. Remeto também ao item 1.7, *Improvisação e experimento: aberturas para a indeterminação*.

<sup>36</sup> Vide o 1.1 e, no Capítulo 2, o item 2.1 *Corpo*.

dramáticos) quanto inventa seus próprios caminhos. Uma das perguntas que se fizeram acompanhar do percurso dos exercícios físicos e experimentais, em termos compositivos, e que deflagrou uma percepção desse desejo, foi feita por um participante<sup>37</sup>: *de que modo isso pode tornar-se uma cena?* A pergunta aponta para a potência desterritorializante dos exercícios e, ao mesmo tempo, provoca seu desejo de composição. E ainda desdobra-se na seguinte questão: que cena vem a ser esta?

A resposta, em termos de um horizonte da cena contemporânea, provoca o pensamento-prática na perspectiva de um sentido flutuante e não previamente codificado de cena (no que diz respeito se é teatro ou dança, ou evento plástico, visual e sonoro), em ressonância com a definição de *peça (espetáculo)* feita por Matthew Maguire, diretor do *Creation Production Company* (in COHEN, 1998, p. 95):

I define Play. Play as collage. Play as altered state. Play as environment. Play as story. Play as mixed media assemblage. Play as charting thought. Play as sharing information. Play as reassurance of the presence. Play as the Dreamtime. Play as landscape. Play as the panic state. Play as testimony. Play as memory. Play as tantrum...<sup>38</sup>

Em termos de sua potencialidade, a pergunta implica em entender a singularidade do que chamo *estudos compositivos*, que se relacionam com o universo do espetáculo, segundo gradientes: desde uma vivência pública de trabalhos em espaços alternativos a convites para que outras audiências, que não os performers, possam compartilhar das composições, até processos que resultem fechamentos, sempre provisórios, porém mais dirigidos ao circuito espetacular. Circuito que, por sua vez, pode se dar em procedimentos criadores de processualidades, com as conseqüentes instabilidades *desterritorializantes* e reconsiderações sobre o sentido cênico. Essas estão atravessadas por experimentos que vão da performance-improvisação à performance-experimentação, passando por gradientes entre determinação e indeterminação. Nessa direção, os estudos compositivos estendem-se para um campo de ressonância com os experimentos da *performance art*. Em relação a esse campo,

<sup>37</sup> Disciplina de Improvisação, Curso Técnico de Formação de Atores da Fundação Clóvis Salgado, 1996.

<sup>38</sup> Tradução livre de Renato Cohen: “Eu defino peça: Peça como colagem. Peça como estado alterado. Peça como uma construção mixed-media. Peça como permeação de pensamentos. Peça como dar informações. Peça como ressurreição do presente. Peça como tempo de sonho. Peça como paisagem. Peça como tempo estruturado. Peça como memória. Peça como tantra...”

não se podem separar suas contaminações das aberturas ocorridas nas criações propriamente teatrais. Como aponta Rojo (2004), numa análise da criação latino-americana, houve um incremento de um fazer artístico fronteiriço, com ênfase no caráter visual e, especialmente, artístico-sensitivo.

Quanto aos estudos compositivos que se desenvolviam mediante a improvisação física e experimental, eles flutuaram numa ambigüidade entre treinamento e criação – ora um pólo puxando para o treinamento, ora a criação pedindo mais. Aos poucos, no delineamento da prática-pensamento de um teatro físico e experimental, a questão do treinamento *em* e *como* criação passou a tomar o foco do trabalho.

E para a inflexão dos estudos compositivos no campo de um treinamento *em* e *como* criação, há que, primeiramente, tornar explícita sua entrada como *discurso cênico*. E, em seguida, explorar o que implicaria uma improvisação física e experimental, que chamarei de *campo de uma multiplicidade atravessada*, no próximo item. Após essa *definição de campo* para a improvisação, passo a explicitar as conexões com os conceitos, procedimentos e técnicas que potencializam seu plano de composição.

Na sua entrada como *discurso cênico*, o pensar de uma improvisação física e experimental é um pensar compositivo, no sentido de que, ao improvisarem, os performers *operam textualidades cênicas*. Falo dos *textos cênicos*, obviamente, não num sentido lingüístico último, mas, principalmente, por se tratar de um termo de uso recorrente em muitos criadores e autores quando enfatizam a autonomia da cena em relação ao texto literário. Cohen (1998, p. 108) diz das textualidades nesse sentido. Fernandes (1996, p. 274.) toma o termo *texto cênico* como um referencial na teoria teatral contemporânea, considerando Marco de Marinis o primeiro teórico a tratar de um texto espetacular. Diéguez (2003) fala da textualidade-escritura cênica em termos de *performance texts*, caracterizada como sendo a passagem da arquitetura do drama para a arquitetura da cena.

Portanto, penso a textualidade cênica numa permutação constante com cena, evento cênico, performance. Mudança que, para pensar com Diéguez, não se trata mais de *colocar em* cena. O discurso, não sendo pré-existente, inscreve-se *como* cena.

Isso posto, encontro no pensamento de Deleuze e Guattari um conceito que permite trabalhar numa *entrada energética* da questão: trata-se da noção de “*fluxo operatório e expressivo*” (1997b, p. 88), em conexão com a já citada *materialidade que se faz seguir*<sup>39</sup>. Os pensadores apresentam o conceito de um “fluxo de matéria-movimento, fluxo de matéria em variação contínua, portador de singularidades”. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 88). Trata-se de uma materialidade que nem se deixa capturar pela “essencialidade formal inteligível” e nem pela “coisicidade sensível, formada e percebida”. É antes uma “matéria-energia”, que:

De um lado é inseparável de passagens ao limite como mudanças de estado, de processos de deformação (...); de outro lado, é inseparável de qualidades expressivas ou intensivas, suscetíveis de mais e de menos, produzidas como afectos variáveis (resistência, dureza, peso, cor...). (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 89).

A utilização do conceito de *fluxo operatório e expressivo* permite sair do binarismo que opõe forma e matéria, já que essa oposição supõe tratar a matéria como um mero suporte (significante) para as operações de significação. Portanto, um teatro físico e experimental não seria um teatro de significantes, mas sim uma criação cênica que se faz pensar na direção de uma *materialidade* portadora de *singularidades* e *traços de expressão*: uma materialidade energética. (DELEUZE e GUATTARI, 1997c, p. 93).

A utilização do conceito de *fluxo material e expressivo* funciona, além disso, como opção por um regime energético em contraposição a um regime semiótico, na trilha das questões colocadas por Pavis (2003). O que difere, no entanto, é o ponto de partida da pesquisa: em vez de análise que buscaria um “dispositivo estruturado e localizado” (p. 276) para dar conta do que Pavis chama de *fluxo pulsional*, busca-se antes o que impulsiona um pensamento cênico e criativo – daí a opção pelos regimes energéticos, com base em materialidades expressivas.

Aproprio-me desses conceitos de Deleuze e Guattari, para potencializar a improvisação cuja tarefa compositiva é a de se constituir em um *operador de um fluxo material e expressivo*. O que permite, por exemplo, ver todas as ocorrências nesta perspectiva: a busca pelas imagens que emergem no cotidiano, as

---

<sup>39</sup> Vide o item 1.3 *Porque improvisação física*, no qual apresento um dos aspectos da *fisicalidade como materialidade energética em movimento e que se faz seguir*, a partir de Deleuze e Guattari.

corporeidades cartográficas, os sons que vêm e vão. Enfim, para que a cena seja pensada como um *fluxo operatório e expressivo*.

Os estudos compositivos estabelecem, ainda, conexões com as práticas-pensamento da dança pós-moderna, tomando-se, principalmente, as *oficinas de composição* de Robert Dunn no *Judson Dance Theater* (BANES, 1993). A prática-pensamento de Robert Dunn, entretanto, incidia não sobre a improvisação total, a performance como improvisação, mas sobre uma improvisação estruturada. (LYCOURIS, 1996, p. 124).

Nas oficinas de composição de Dunn, os bailarinos não faziam outra coisa que não se exercitarem sobre o que é dança e movimento e fazerem disso composições. Uma *rebelião* que implicava o questionamento da cena como um discurso, de tal modo que esta não mais poderia se circunscrever somente às questões da técnica. Os artistas visavam não só o discurso formal da dança, como foi exposto na questão da contribuição da dança para a emergência da fisicalidade, mas, também, na trilha de Foucault, às instituições que se ligavam a ela (GIL, 2005).

O próprio ambiente dessa rebelião que foi a dança pós-moderna nos EUA, no início dos anos 60, especificamente as oficinas de Robert Dunn no *Judson Dance Theater*, cujo enfoque era, basicamente, voltado à pesquisa em composição.

Robert Dunn insere-se nas estratégias vanguardistas, recusando como Cunningham e Cage a vinculação interna entre música e dança, assim como a ênfase emocional e expressiva que lhe seguem. Cage, na aproximação arte e vida, questionou, num plano de imanência dado também pelo Zen, a separação entre os momentos, ditos, sagrados e ritualizados e os momentos cotidianos, o que conecta com as pesquisas minimalistas e da arte conceitual, em sua recusa ao expressionismo abstrato, à ênfase emocional e subjetiva (desterritorialização da subjetividade do artista).

As oficinas de Robert Dunn constituíram-se, especialmente, no espaço de desenvolvimento de uma pesquisa que se dava na processualidade das oficinas de composição, como se pode inferir da pesquisa de Banes (1993) sobre o *Judson Dance Theater*, pelo qual passaram nomes que iriam confluir na criação da dança pós-moderna, tais como Steve Paxton (criador do Contato Improvisação), Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown entre outros. Trata-se de uma *abordagem compositiva* que iria se tornar disponível, em termos de *estrutura, métodos de acaso e indeterminação*, para o movimento de dança pós-moderna. Os bailarinos

encontravam-se mobilizados por todo um contexto de emergência das questões corporais e dos experimentos da *performance art*. Muitos deles haviam passado pelos estudos improvisacionais da pioneira Ann Halprin, que enfatizara o estudo anatômico aliado à compreensão da dança como um estado receptivo aos impulsos e ao fluxo do movimento (BANES,1993), incluindo toda a gama de aberturas que tomavam os corpos para uma recusa radical dos códigos artísticos da dança. Desse modo, os bailarinos eram confrontados com a necessidade de criarem, constantemente, composições e não simplesmente desenharem os movimentos de um coreógrafo. Os trabalhos resultavam em concertos de dança nos quais se envolviam não somente bailarinos treinados, mas artistas plásticos e músicos.

Segundo Yvonne Rainer, nas oficinas de composição de Robert Dunn, qualquer coisa que emergisse poderia entrar no foco de interesse, qualquer coisa poderia tornar-se especial. O que não significa uma extravagância qualquer, mas a criação de uma *linha sóbria* estruturando-se nas fontes mais diversas, produtoras de um *campo de multiplicidade*, numa *contaminação de linguagens*, que Dunn chama de *ações contemporâneas*, envolvendo dança, música, literatura, artes plásticas e *happening*. Essa linha sóbria era constituída, segundo Judith Dunn, esposa e colaboradora de Robert Dunn, pelos seguintes elementos: *estrutura*, *método* e *material* – que, por sua vez, permitiam aos bailarinos posicionarem-se como criadores. Um processo colaborativo, de ampla liberdade criativa, com utilização de improvisação e de acasos, com uma pesquisa apurada em termos de *métodos de decisão* e *escolha coreográfico-compositiva*. Yvonne Rainer define assim os seus procedimentos compositivos nos *workshops* de Dunn:

I dance about things that affect me in a very immediate way. These things be as diverse as the mannerisms of a friend, the facial expression of a woman hallucinating on the subway, the pleasure of an aging ballerina as she demonstrates a classical movement, a pose from an Etruscan mural, a hunchbacked man with cancer, images suggested by fairy tales, children's play, and of course my own body impulses generated in different situations..." (BANES, 1993, p. 14)<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tradução livre: "Eu danço a partir de coisas que me afetam de um modo muito imediato. Tais coisas podem ser tão diversas quanto os maneirismos de um amigo, a expressão facial de uma mulher numa alucinação no metrô, o prazer de uma bailarina quando ela demonstra um movimento de balé clássico, a pose de um mural Etrusco, um homem com câncer e curvado, imagens sugeridas por uma história de contos-de-fadas, brincadeiras de crianças, e naturalmente meus próprios impulsos corporais gerados em diferentes situações..."

Portanto, nos nas oficinas de composição de Robert Dunn qualquer objeto poderia ser tomado como *estudo*. Porém, Dunn não abria mão de uma abordagem analítica do que ocorria. E é nesta perspectiva de uma abordagem analítica envolvendo a discussão do processo, que Lycouris (1996, p. 108) nota que Dunn teria proporcionado uma linha através da qual a performance improvisacional em dança poderia ser construída: a articulação entre *pistas de percepção* e *vocabulário de movimentos*. A correlação entre os dois preencheria os critérios da composição. Isso se faz ainda mais significativo para os *estudos compositivos* mediante os exercícios improvisacionais, pois como Lycouris enfatiza na dança pós-moderna, para Dunn *a improvisação é primordialmente um trabalho de composição*. Assim, a improvisação envolve um plano de habilidades compositivas, conectando-se com Deleuze e Guattari, quando esses dizem que o *momento* assenta-se sobre anos de trabalho (1992, p. 124).

E as ferramentas que Dunn colocou à disposição do performer, para que este possa se abrir ao *momento*, e sempre igualmente de modo analítico, relacionam-se com o contraste entre *dois ou mais elementos da composição* – de fato, seria este o significado de *compor*. Assim, o performer improvisacional, enfatiza Sophia, dispõe de um método de análise de sua própria performance improvisacional.

Além disso, os estudos compositivos e improvisacionais não estão aquém da cena (puro treinamento e formação) e nem além (distante ou fora dos objetivos estéticos), realizando-se potencialmente nessa área de estudo de criação, através de uma experimentação física (que conecta corporeidade e materialidade cênica num processo cartográfico). No entanto, torna-se necessário o exame dos pólos treinamento e composição em vistas a um treinamento compositivo, isto é, treinamento em criação. Ou seja, coloca-se a questão das ferramentas que podem contribuir para esse plano e os recortes e contextualizações cênicas das mesmas.

Bogart e Landau (2005) definem duas instâncias na criação cênica: o treinamento em *Pontos de Vista* e *Composição*. Como parte do processo de composição, mas que o antecede, inclui-se o trabalho sobre as *Fontes de Pesquisa*<sup>41</sup>, que envolve a pesquisa de elementos que podem contagiar o coletivo de criação, na constituição do universo temático a ser abordado como fotos, objetos,

---

<sup>41</sup> Traduzido de *Viewpoints, Composition* e *Source-work* respectivamente.

depoimentos, filmes e outros elementos que possam ser trabalhados. Os *Pontos de Vista* constituem ferramentas que se fizeram disponíveis por Mary Overly, no contexto da dança pós-moderna, na sua criação coreográfica e no ensino de dança. Tratavam-se dos *Seis Pontos de Vista*, um caminho de criação baseado na utilização do tempo e do espaço: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Anne Bogart havia estudado com o bailarino e coreógrafo Aileen Passlof, que fazia parte do movimento *Judson Dance Theater* e que estimulava os participantes a desenvolverem seu próprio processo de criação a partir do uso de objetos, notícias, sonhos e outros elementos. Uma pesquisa que incluía o interesse em artes plásticas, música, arquitetura e cinema. Todo esse contexto produz uma entrada no teatro dos EUA, que se pode caracterizar como pós-moderna e de experimentação.

Ao entrar em contato com os procedimentos técnicos dos *Seis Pontos de Vista* através da sua criadora Mary Overly, Bogart percebeu a sua importância para o treinamento teatral. Juntamente com Tina Landau, Anne Bogart modificou e expandiu para *Nove Pontos de Vista*: Tempo, Duração, Resposta Cinética<sup>42</sup>, Repetição, Forma, Gesto, Arquitetura, Relacionamento Espacial e Topografia.

Os *Pontos de Vista* são ferramentas que potencializam a pesquisa da improvisação física e experimental, principalmente no que tange os estudos compositivos. Na pesquisa de Bogart e Landau (2005), os Pontos de Vista são utilizados como instrumentos que possibilitam o treinamento dos artistas cênicos, favorecendo a sua autonomia. Eles são definidos como “*a philosophy translated into a technique*”<sup>43</sup>, que incide sobre o treinamento dos performers, a construção de conjuntos e movimento na cena (p. 7). E oferecem, ainda, uma linguagem para se tratar do que acontece na cena, contribuindo, também, para o incremento da *atentividade* do performer (p. 8). No caso, esta *atentividade* trabalha principalmente no sentido de o performer ser o seu próprio coreógrafo.

Nesse aspecto, vale citar a questão continuamente colocada por Gil Amâncio sobre as conexões entre improvisação e composição. Gil observa que a improvisação musical contém um elemento facilitador, ausente, no entanto, do teatro e da dança: o músico *ouve* o que ele toca. Obviamente, o performer cênico não vê o

---

<sup>42</sup> Traduzido de *Kinesthetic Response*. *Kinesthetic*: “adj. cinestético, referente à sensação de movimento” – dicionário eletrônico Babylon 6.0.

<sup>43</sup> Tradução: “uma filosofia traduzida numa técnica”

que o público vê – daí a dependência da sua montagem para com a montagem do diretor/coreógrafo. Os *Pontos de Vista* são ferramentas que possibilitam aos performers esse retorno que lhes faltaria quando estão improvisando e compondo cenicamente. Ou seja, favorece a consciência da projeção das suas imagens espaciais e temporais.

Nas pesquisas de um teatro físico e experimental, portanto, os *Pontos de Vista* tornam-se ferramentas importantes. Para aqueles que vêm de uma formação exclusivamente teatral e dramática, os *Pontos de Vista* permitem uma abordagem mais física e concreta, possibilitando sair daquelas centradas na emoção, no fator psicológico e racional (justificação interna) da relação, proporcionando, ainda, um plano de consistência para a criação improvisacional e compositiva.

Quanto às oficinas de composição do *Judson Dance Theater*, bem como as de John Cage, proliferam lições que potencializam um coletivo de criação em que colaboram entre si bailarinos, músicos e artistas plásticos. Essa perspectiva, contaminada pela *Performance art*, estabelece um relacionamento não hierárquico entre os meios, produzindo justamente um *entre meios*.

### **1.5 Campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido**

Impulsionado por essas questões, trata-se, ainda, de explicitar o campo no qual se traçam as linhas de uma improvisação física e experimental, ou seja, em que tipo de campo cênico definem-se os estudos compositivos. Não conseguiria definir em poucas palavras, que não estas, em que implica uma improvisação física e experimental: *num campo cênico de multiplicidades, atravessado pelo sentido*.

Tomo *multiplicidade* como sendo uma das características do *rizoma* (DELEUZE e GUATTARI,1995a), no qual não há princípio único em derivação posterior (sempre se bifurcando como no sistema-radícula ou sistema árvore)<sup>44</sup>. No rizoma, ao contrário, ocorre a distribuição de conexões contemporâneas umas às outras. Não se deve, entretanto, deixar-se levar pela tentadora idéia de entender a multiplicidade como inconsistência de misturas. Como característica do rizoma, a

---

<sup>44</sup> As características do rizoma foram apresentadas no item 1.2. *Cartografias*.

*multiplicidade* torna-se difícil de ser expressa enquanto tal, para o que os pensadores propõem que se opere, pragmaticamente, por linhas de sobriedade, em termos da fórmula  $n-1$ , ou seja, a de sempre exercitar a subtração do uno ao múltiplo.

A multiplicidade é tomada, também, por Deleuze (2005b), em termos de *matilha* por oposição à *massa*. A matilha implica em fenômenos de borda e mútua conexão, operações que envolvem estar à margem, do lado de fora e, simultaneamente, do lado de dentro. Sua potência aponta para uma conexão com os procedimentos cênico-coreográficos em que a dispersão não é uma diluição, mas fabricação da margem<sup>45</sup>. Nesse aspecto, proponho a mim mesmo sempre a tarefa: ver uma cena realizada, num determinado espetáculo, fazendo-a, na minha imaginação virar outra cena, através do recurso de retirar um ou mais elementos para fora da unidade de ação, ou ainda criar uma conexão desviante, e ver de que modo fenômenos de borda podem ocorrer.

Entretanto, falar de um *campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido* poderia dar a idéia de que o múltiplo seria carente dele. A expressão - *atravessado pelo sentido*- quer dizer que se trata de uma operação que *incide sobre* a multiplicidade, não para lhe emprestar alguma coesão faltante, mas para enfatizar *a tarefa da criação cênica*. Um *modus operandi* que se dá através dos fluxos de matéria-energia, em termos de conexões entre materialidade cênica e corporeidade.

A multiplicidade pode, além disso, ser entendida a partir das mudanças operadas por John Cage nos anos cinqüenta, no *Black Mountain College*. Trata-se dos procedimentos de indeterminação, incluindo a quebra da relação frontal cena-público e do ponto de vista único do observador. Essa última ruptura, também operada pelas investidas de Allan Kaprow com o *Happening*, incidiu sobre um dos maiores baluartes do teatro clássico. (MARINIS, 1988).

Cohen desenhou para nós, nos seus escritos e criações cênicas, uma cartografia possível do que chamo de *campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido*. Numa síntese dessa *entrada* proporcionada por Cohen, a pesquisadora Sílvia Fernandes (COHEN, 1998, p. XX) aponta para uma cena que a) faz uso de *narrativas sobrepostas* gerando indeterminação; b) define-se como obra progressiva a partir do *corso-ricorso*, tomado de James Joyce; c) processa-se através de *variáveis*

<sup>45</sup> Um dos procedimentos é o exercício improvisacional intitulado *Dispersão e conexão*, como explicitado no *Capítulo 3*, Caderno de exercícios, item 3.5. *Cartografias de Improvisação*.

*abertas* num fluxo livre de associações, evitando assim o *fechamento do sistema*, como ocorreria, por exemplo, com o texto dramático; d) opera através de *leitmotive* condutores. Esses últimos substituem a progressão dramática linear e resolutive.

A encenação contemporânea, “momento do espalhamento da teatralidade e da atitude performática” (COHEN, 1998, p. XXIX), passa *por entre* linguagens artísticas (dança, teatro, imagem, música), gerando, também, contaminações mútuas.

Esse *espaço entre*, por onde proliferam as *novas textualidades cênicas* ou *performance texts* (DIÉGUEZ, 2003), ou ainda, como prefiro dizer, um *fluxo operatório e expressivo*, é abordado por Villar (2004, p.153) num artigo em que busca expor um acontecimento em que a improvisação é a própria criação cênica (espetáculo do Studio Nova Dança, *Palavra*). O espetáculo produz, segundo Villar, um *entre* e um *intra* linguagens artísticas, ultrapassando fronteiras. Villar cita Dick Higgins do *Fluxus*, para quem o Happening surge como um *intermeio*. Esse seria um espaço que não pode ser pensado por regras, mas por singularidades, de modo que cada trabalho define o seu modo de compor.

Um campo *entre* torna-se mais potencializador, portanto, menos determinado quanto ao que ele *pode*. Dizer o contrário, definir de antemão *o que ele pode*, seria a sua limitação prévia, não-experimental. O que não quer dizer que não seja específico como técnica e procedimento artístico, principalmente no que implica e incide. O *espaço entre*, dizem Deleuze e Guattari (1995a, p. 37), não estabelece uma relação localizável de um para outro: ele possui sua própria autonomia.

Um campo potencial, portanto, sempre em atualizações que não o esgotam (um procedimento artístico ou uma solução cênica não se tornam sistema e nem passam a fornecer as regras de captura do que pode vir a seguir). Ao contrário de uma regra universal, são “manifestações artísticas que não têm nenhuma necessidade de trincheiras artisticamente monodisciplinares” (VILLAR, 2004, p. 153).

Tenho chamado as criações nas quais me envolvi com os diversos colaboradores<sup>46</sup>, de *evento cênico* ou de *intervenção cênica*, conforme a sua inserção. Não chamo de *performance* para não confundir com o *ato performativo*,

---

<sup>46</sup> Entre os colaboradores, cito os que têm trabalhado comigo de modo mais constante nos últimos dois anos: Ricardo Alves Júnior, que contribui provocando e partilhando os pensamentos conceituais e a criação dos roteiros e Jéssica Azevedo, que participou dos procedimentos de treinamento *em* e *como* criação, dos exercícios corporais e como performer em alguns trabalhos.

característico de várias artes, e para não configurar como performance no sentido de *performance art*: um ato que não se repete, que é único.

O termo *evento* vem no bojo das Novas Vanguardas a partir, principalmente, da década de 1960. Ken Dewey (1995), que participou do *Formed Action Theatre, Inc.* em Nova York e morreu em 1972, fez a travessia do teatro dramático, para aquilo que denomina de *evento cênico*, num texto escrito na década de 1960, intitulado *X-INGS*. De estilo rápido e quase telegráfico, Dewey (1995, p. 208) vai cortando frases, como quem tem um sentido de urgência, expondo as fontes de um novo pensamento cênico: “out of the text, out of the building, and, most earnestly, out of theatre’s way of doing things”<sup>47</sup>

Ken Dewey diz que aprendeu a *compor com eventos* a partir de uma oficina de Ann Halprin, uma das coreógrafas pioneiras na abertura da dança para a improvisação, em 1963. Haveria para Dewey uma continuidade de experimentações até que surgisse, na sua opinião, uma *forma*: Allan Kaprow teria feito isso, criando o *Happening*.

Não importa tanto o nome, desde que nesse campo possa se exercitar uma *multiplicidade atravessada*. Teatro físico, artes do corpo e da cena, evento cênico, Intervenção cênica: nomes que carregam mais para um lado ou mais para o outro, importando antes as aberturas para a multiplicidade.

O campo é fértil para o desenvolvimento da sobriedade dos estudos compositivos: neles, os rizomas podem se multiplicar. Portanto, em vez da oposição treinamento/criação, processo/obra, abrem-se, nessa perspectiva de pesquisa, as possibilidades de treinamento *em* e *como* criação, conectando-se ao procedimento *working in process*.

Essa perspectiva deve ser compreendida em toda a gama variável e heterodoxa contaminada pelo campo da *performance art*, pelas suas potências desestabilizadoras da representação:

- a) utilização do *real time* em oposição ao *stage time*;
- b) a inserção dos exercícios numa visão do espetáculo em termos de um evento cênico e não mais como dramaturgia teatral;
- c) a utilização de contextos retirados diretamente da vida, de modo que possam dialogar com as criações dos performers;

<sup>47</sup> Tradução livre: “fora do texto, fora do edifício, e, ainda mais radicalmente, fora do modo teatral de criar”.

- d) apropriação de espaços urbanos e outros, não partindo de uma ilusão cenográfica (reprodução de interiores etc.);
- e) a ritualização cênica que permite apropriação dos estados cotidianos do performer como partituras explícitas;
- f) a corporeidade que emerge transgressora, como é o caso *da Body Art*;
- g) estudo do sentido da performance como evento não repetível e único, em suas conexões com os procedimentos *working in progress*.

## 1.6 Improvisação e composição: definições

*“Arte é o que faz a vida ser mais interessante que a arte.”*

*Robert Filliou*

Quando se aborda a imbricação entre os conceitos de improvisação e composição, pergunta-se em que sentido fala-se dos mesmos. A questão pode ser vista a partir da definição da *composição* – e em decorrência, da *improvisação*.

Deleuze e Guattari (1992, p. 247) tomam a composição para definir a própria arte: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte”. A composição, num sentido estético, é algo que se conserva e se sustenta. E o que se sustenta e se conserva é um “composto de perceptos e afectos”, ou um “bloco de sensações”. O que os distingue das percepções e afecções é que estas ainda se prendem à esfera do vivido, presas à subjetividade: “Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 213).

Subsistir por si só, possuir consistência, eis o que um composto de sensações faz pela via estética. Uma conservação que subsiste por si, dizem Deleuze e Guattari: *ficar de pé sozinho* (mas que pode ser deitado) não remete à duração linear do tempo ou de qualquer conservação extrínseca – posto que um evento cuja duração

seja cronologicamente longa pode não subsistir e, portanto, não se conservar. E o contrário, também, é possível: o átimo que dura.

Se a arte pode ser definida como *composto de sensações* e como tal se sustenta, ela já se atravessa das implicações do que lhe dá sua conservação. O que lhe permite *conservar-se*? Não é uma química industrial, advertem-nos Deleuze e Guattari. Seria antes uma *saturação*: como “o som [que] deve tanto ser mantido em sua extinção, quanto a sua produção e desenvolvimento”. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 214-215).

Tenho por suposto, entretanto, a partir de Deleuze e Guattari (1992), que se trata de produzir um modo de se relacionar com o caos. Para os autores, a ciência, o pensamento conceitual e a arte, cada um a seu modo, procuram enfrentá-lo. Porém, em vez de se conjurarem simplesmente contra o caos, tais modos de pensamento (arte, conceito e ciência) podem dialogar com ele – pois para Deleuze e Guattari, é preciso criar uma *afinidade* com o inimigo. No caso, “a arte luta contra o caos, mas para torná-lo sensível” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 263).

Pensar as conexões entre composição e improvisação é pensar também como pode entrar um pouco de caos. Provocado pelo pensamento de Deleuze e Guattari, produzo o seguinte suposto: os modos de conservação – técnicas e procedimentos – produzem formações territoriais, vinculantes e centralizadas. Esse suposto assenta-se, por sua vez, na noção de que os artistas lutariam não tanto contra o caos, mas sim contra a opinião. Deleuze e Guattari (1992, p. 261), citando Lawrence, dizem que os homens buscam fabricar um “guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões”. O poeta, para Lawrence, é aquele que abre uma fenda para que entre um pouco de caos. No entanto, o guarda-sol é sempre *remendado* pelas imitações, pela opinião, pela comunicação. Outros artistas farão outras fendas. Posso inferir: as criações artísticas de potência transformadora não estão numa linha de progresso linear e acumulativo em relação ao que lhes precede, mas antes buscam abrir buracos ali onde a opinião voltou de modo sub-reptício, domesticando o que poderia trazer um pouco de caos, que Deleuze e Guattari (1992, p. 261) qualificam como “livre e tempestuoso”. Esses modos de conservação, que chamo de históricos, como os recursos técnicos de continuidade da forma do teatro e da dança (seus âmbitos de reprodução de saberes, suas linhas de transmissão, seus modos de organizar a recepção e de acoplar

representação e percepção), tornam-se hábitos e, vinculando-se a estes a opinião. Tomam para si a tarefa de conservação, mas de tal modo que se colocam em primeiro plano.

Deleuze e Guattari (1992) dizem, ainda, que o plano técnico está submetido ao plano estético de composição. No entanto, é necessário ter em conta que a conservação da composição nunca é uma questão de técnica somente. Deleuze e Guattari mostram que:

A máquina é primeira em relação ao elemento técnico: não a máquina técnica que é ela mesma um conjunto de elementos, mas a máquina social ou coletiva, o agenciamento maquínico que vai determinar o que é elemento técnico num determinado momento, quais são seus usos, extensão, compreensão..., etc. (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 76).

Parto do suposto que há um movimento incessante das técnicas no sentido de ora suportarem o plano da composição, ora o submeterem, sendo que os movimentos artísticos de renovação viriam incidir sobre tais movimentos, abrindo novos buracos ou retirando remendos de opinião: operando, portanto, justamente nos meios de transmissão, de cultura e de formação dos modos conservativos (que não é sinônimo de conservadores, mas podem se tornar como tais).

Desse modo, entendendo que a dimensão técnica, voltada *para* a conservação da arte é um *agenciamento maquínico*, passo a trabalhar com o seguinte pensamento: *é justamente nos mecanismos de conservação da obra de arte que a improvisação irá incidir.*

O músico e teórico Nachmanovith (1993) nota que a improvisação seria basicamente a atitude da arte, mas essa potência teria se perdido em determinado momento, e a arte teria passado a ser o contrário de improvisação. Ou seja, composição e improvisação tornam-se oposições. Compositores como Bach, Bethoven e Mozart seriam improvisadores natos, porém, teria predominado no Ocidente, a partir do século IXX, com o surgimento da sala de concertos, uma separação cada vez maior entre a composição e a execução.

Nachmanovith (1993, p. 19) diz que “toda arte é improvisação” e que, algumas improvisações são compostas e executadas simultaneamente, e outras são “improvisações estudadas”. Ele cita Arnold Schoenberg, para quem o ato de compor é um ato de “retardar a improvisação” (p. 19), pois nem sempre se consegue acompanhar o fluxo de idéias. Entretanto, Nachmanovith vê, a partir dos anos

sessenta do século passado, a insurgência da improvisação na música, no teatro, na dança e nas artes plásticas como uma nova aproximação entre composição e execução e com uma visão mais colaborativa e menos hierárquica entre os componentes e integrantes da criação. Para ele, a improvisação torna-se, a partir desse período, intimamente relacionada a uma percepção da existência como uma atitude de abertura para o inesperado.

Entendo que tal perspectiva de aproximação entre improvisação e composição, na qual esta última vê-se modificada ontologicamente por aquela quanto à sua conservação, pode ser encontrada nos experimentos da dança pós-moderna. Tufnell, professora e performer britânica de dança contemporânea<sup>48</sup> e Crickmay, escultor e criador também britânico de instalações artísticas com pesquisa em movimento improvisacional e performances ambientais, colocam quatro funções para a improvisação (TUFNELL and CRICKMAY, 1993):

- a) como fonte para material original;
- b) como treinamento em percepção;
- c) como desenvolvimento de uma peça;
- d) como a própria performance.

Porém, será a improvisação como treinamento em percepção que se tornará, na proposta de Tufnell e Crickmay, o plano de imanência que permitirá a passagem, por variação contínua, pelas outras funções. Ou seja, utilizando a improvisação como um meio de manter a atenção no momento presente, a pesquisa pode envolver desde a criação de novos materiais, passando pelo desenvolvimento da cena e até mesmo pela performance improvisacional. Nesse sentido, a improvisação torna-se um caminho para a flexibilização dos limites de nossa experiência de mundo. Tufnell e Crickmay (1993, p. 46) configuram a improvisação num plano de corpo-espaco-imagem, na trilha de uma abertura perceptiva: “Letting the mind float to find another order another story”.<sup>49</sup>

O treinamento em percepção aponta, ainda, para um plano no qual a improvisação desprende-se de sua instrumentalidade. Spain (2003), performer de

---

<sup>48</sup> Quando se tratar de coreógrafos, performers e bailarinos que não participaram historicamente do movimento da dança pós-moderna (com sua recusa da dança moderna, gerando um novo campo), mesmo que levando à frente estratégias das vanguardas que se tornaram disponíveis, ou tenham estudado e pesquisado com artistas daquela geração, estarei me referindo a eles em termos de dança contemporânea.

<sup>49</sup> Tradução: “Deixe a mente flutuar para encontrar outra ordem/outra história”.

dança contemporânea vê a improvisação como um fim em si mesmo, deixando de ser o instrumento que se utiliza e, depois do uso, se esquece. A improvisação assume antes o propósito primeiro de improvisar por improvisar – e o que resultaria disso é que seria secundário.

Para Lycouris (1996), na dança pós-moderna a improvisação faz-se numa entrada ao mesmo tempo política e metodológica. Exemplo disso foi a radicalização realizada pelo movimento e grupo *Grand Union*, nos EUA, na década de 1960, formado por performers como Bárbara Dilley, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown, criando a *improvisação total* como performance e difundindo-a experimentalmente. Entretanto, Lycouris aponta os impasses do *Grand Union*: a falta de foco na improvisação e perda, pode-se dizer, de consistência da performance-composição. Lycouris aborda os diversos contextos da Dança pós-moderna nos quais a performance-improvisação é retomada com o desenvolvimento de habilidades, tornando-se uma arte autônoma. A dança improvisacional envolveria, primordialmente, a habilidade de *tomar decisões* e produzir *mudança*.

A dança improvisacional tem produzido interações *intermédias*, produzindo outras paisagens cênicas, além de disponibilizar uma variedade de procedimentos técnicos (Lycouris, 1996), como o demonstram os trabalhos de Sue MacLennan, Katie Duck e Julyen Hamilton, tais como: *tomar algo do outro para si* (procedimento que um performer realiza quando captura do parceiro ritmos, coreografias, energia, modos etc.), *composição no instante*, operações de acaso)<sup>50</sup> entre outros. Uma das técnicas que surge como resposta a um desenvolvimento das habilidades em improvisação é o *contato-improvisação*, desenvolvido por Steve Paxton, que não é necessariamente criado para a performance diante de um público, sendo muito utilizado nas *Jam Session* (sessões de improvisação entre performers com ou sem público)<sup>51</sup>, tornando-se inclusive uma ferramenta de treinamento corporal tanto para bailarinos quanto para atores.

Além disso, a performance-improvisação em dança, incluindo nesta o procedimento *composição no instante*, incide sobre duas questões mutuamente implicadas: a imprevisibilidade *do movimento* e o trabalho sobre a *atentividade*.

---

<sup>50</sup> Os métodos ou operações de acaso, assim denominados por John Cage, serão abordados no próximo item juntamente com a questão da indeterminação.

<sup>51</sup> Em Belo Horizonte, o *Estúdio Dudude Herrmann* promove periodicamente a prática do *Jam Session*, além de seminários e encontros de improvisação.

Lycouris (1996) afirma que a dança pós-moderna pode, inclusive, prescindir da autoridade do coreógrafo para definir o que uma peça de dança pode ser, oferecendo, assim, um caminho alternativo de criação baseada no movimento através da *composição no instante*. Para Lycouris, uma técnica em que se exercita a *escolha no momento presente* produz um movimento menos ligado aos propósitos coreográficos, como o de geração de material, e mais implicado com o conceito de composição.

Para os objetivos da pesquisa, é importante assinalar que, de um lado, temos a *improvisação como performance* e de outro a *improvisação como experimento* – sendo que a primeira incluiria a segunda e esta não incluiria necessariamente a primeira. Não são dois caminhos bifurcados, mas dois modos que se permitem existir independentemente e se misturar. A minha trajetória nos estudos compositivos, mediante os exercícios improvisacionais físicos e experimentais, não apontaram para a improvisação total, ou improvisação como performance. Em vez, portanto, de desenvolver a perspectiva da improvisação total, tenho em mente que os estudos compositivos-improvisacionais apontam, como provocação e desenvolvimento em termos de procedimento técnico, para a questão da improvisação como experimento, na perspectiva da indeterminação.

### **1.7 Improvisação e experimento: aberturas para a indeterminação**

Um dos significados de experimentação refere-se à pesquisa sem rumo, como algo incerto, no sentido de se fazerem tentativas para se chegar a um resultado. Além disso, tudo pode ser experimentação, confundindo-se com experiência vivida, no sentido mesmo de vivência. Muito pelo contrário, a experimentação propõe-se como pensamento em porvir (sem fechamento sistêmico). O cineasta Júlio Bressane disse que a degeneração da arte está em “saber de antemão o que se quer, fazer o que já sabe e de um modo a se obter uma resposta previsível do público”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Conferência realizada em Belo Horizonte, na Escola de Belas Artes, UFMG, em maio de 2004, por ocasião do lançamento de sua mais recente obra, *Filme de Amor*.

Zagala (2002), leitor crítico de Deleuze e Guattari, analisa as conexões entre a *variação da experiência real* e as *condições da experiência possível*. Para Zagala, as variações (num sentido que inclui mudança e divergência incessante) da experiência real não podem ser antecipadas pelas condições de possibilidade da experiência. Eu sei, por exemplo, que meu braço permite certas rotações possíveis – essas são condições da experiência possível, mas tais condições possíveis (numericamente) não determinam as potencialidades do meu movimento – que são imprevisíveis. O real torna-se uma arena de experimentação quando ele se vê livre de ter que se definir previamente, ou seja, pelas condições de suas possibilidades. As conseqüências disso são que o real define-se pela sua *variação*: mudança, divergência e devir. Passo, portanto, a examinar a questão de poder haver uma *zona de indiscernibilidade* entre improvisação e experimentação.

Entretanto, poderia ser questionado: como falar ainda de improvisação quando se adentra pela experimentação? Ou seja, como falar de improvisação quando as ocorrências estão em deriva e flutuação, num sentido que rompe com o conceito de arte como obra acabada, como no caso do procedimento *working in progress*, em suas conexões com o campo da *performance art*?

Lycouris (1996) comenta que, para George Maciunas, o instigador do movimento *Fluxus*, a improvisação consistiu numa das mais importantes estratégias nos anos de 1960, com o intuito de abolir tanto o formalismo quanto a abstração. O formalismo, diz Sophia, era visto por Maciunas como algo pré-determinado, quando a vida em si mesma é indeterminada e imprevisível. Portanto, Maciunas coloca-nos já dentro de uma zona de indiscernibilidade entre improvisação e experimentação. E essa ação, que visa aproximar arte (determinação) e vida (indeterminação), faz parte das estratégias das chamadas Novas Vanguardas Artísticas que eclodiram nos anos 60 do século passado (Lycouris, 1996) e que possuem conexões com as atuações, manifestos e teorizações das Vanguardas Históricas, que deflagraram seus experimentos e manifestos (muitas vezes uns e outros coincidindo), no início do século 20.

Schechner (1994) chama os movimentos da segunda metade do século, principalmente nos EUA, de *vanguarda experimental*. O termo experimental teria o sentido de *ex-peril*, aquilo que sai do perímetro e se aventura no desconhecido. A vanguarda experimental teria contribuído para a criação de *campo expandido* na cena contemporânea redefinindo:

- a) o que é uma atuação;
- b) o que é teatro;
- c) em que lugar ele pode ocorrer;
- d) a quem se direciona e com quem se pode envolver;
- e) como pode ser produzido;
- f) e quem pode fazer. Assim, um *campo expandido* conecta-se com a redefinição do que poderia vir a ser um trabalho de arte.

Personagem atuante nas Novas Vanguardas é o músico e compositor experimental John Cage, que influenciará a dança pós-moderna e sua vertente improvisacional (LYCOURIS, 1996), sendo ainda considerado por Marinis (1998) o *personagem-chave* do novo teatro norte-americano.

Os procedimentos e visões de John Cage tanto colocam questões quanto fornecem ferramentas que podem colocar em movimento o pensamento de uma improvisação física e experimental. Desse modo, passo a explicitar as visões e procedimentos de John Cage, que incidem sobre o aspecto cartográfico da pesquisa, no sentido de focalizar as potências desse movimento:

- a) indeterminação;
- b) operações com acaso.

As *estéticas da indeterminação* são assim chamadas por Terra (2000) para delinear um campo de experimentação em música, a partir da segunda metade do século XX, cujos procedimentos seriam o de explorar, de modo intencional, o *não-controle*. John Cage, entre outros artistas, foi um dos que caminharam nessa direção. Porém, pode parecer de início que o não-controle, trabalhado por Cage em termos de não-intencionalidade, poderia significar algo próximo de um niilismo da criação. Ao contrário disso, entendo que se trata de um novo modo de criação, ou seja, de conceber a conservação da composição (aquilo que lhe dá consistência). Nessa direção, cito duas questões que, segundo Terra, Cage teria colocado para si mesmo. A primeira seria a de investigar que papel a mente desempenharia quando abandona a pretensão de controle - nas palavras do próprio Cage: “o que ela faz, não tendo nada para fazer?” (p. 83). E a segunda seria a pergunta sobre o que poderia acontecer com uma peça musical quando ela opera com o procedimento da não-intencionalidade. À primeira questão, Cage responde dizendo que a mente torna-se livre para escutar sem preconceitos. E quanto à segunda, mostra que o silêncio passa a ser percebido

juntamente com cada som do ambiente, num modo imprevisível e sempre dado à mudança.

A *indeterminação* incide, a meu ver, sobre o vínculo composição-intérprete-performance. Nessa série, o último termo (performance) é *determinado* pelo primeiro (composição autoral), de tal modo que ao intérprete cabe a tarefa de executar essa passagem com o menor ruído possível. Assim, em termos musicais, caberia ao intérprete executar a composição, já anteriormente determinada por um autor que não se faz presente no momento da apresentação. As ocorrências que devem emergir no momento da execução são excluídas tanto pelo público quanto pelo performer com o objetivo de que a composição, previamente determinada, seja plenamente executada. Entendo as visões e procedimentos de Cage em termos de uma ruptura com a lógica interna dessa série, propondo outro modo de criar, até porque, nas suas próprias palavras “o universo onde vai ocorrer a ação não é predeterminado”. (TERRA, 2000, p. 96).

Cage irá desenvolver as *operações de acaso*, que permitem trabalhar o paradoxo de uma não-intencionalidade intencional. O que são essas operações de acaso? Terra (2000) observa que Cage referia-se à atitude que o performer (antes um executor e agora co-criador) pode assumir diante da indeterminação da obra: ele incorpora qualquer eventualidade. Suas obras, através desse método, suas criações rompem com a noção de estrutura e adotam a de processo, deixando cada vez mais de serem pré-concebidas. Nas palavras de Cage, suas obras são “ocasiões para a experiência e essa experiência não é apenas captada pelos ouvidos, mas, também, pelos olhos. Um ouvido sozinho não é um ser” (TERRA, 2000, p. 84-85). O ato de ver e ouvir constitui para Cage uma noção de teatralidade. Concebendo a música como um evento teatral, Cage toma a relação entre o ouvir e o ver numa situação de abertura para o mundo, de uma ocorrência pública. Terra (2000) lembra-nos que a *teatralidade* em Cage não se dá no sentido da obra de arte total wagneriana, mas no sentido de *acontecimento – de happening*. As *operações de acaso* são as ferramentas que permitem a mente abrir-se para as ocorrências do mundo, o que está em ressonância com a influência do Zen Budismo sobre Cage, como se pode inferir a partir de uma entrevista concedida a Kirby e Schechner (1994, p. 65): “The attitude that I take is that everyday life is more interesting than forms of celebration, when we

become aware of it. That is when our intention go down to zero. Then suddenly you notice that the world is magical”<sup>53</sup>.

A *indeterminação*, emergindo através das operações de *acaso* e envolvendo a noção de teatralidade, coloca a questão de como isso pode ocorrer em relação à improvisação. Duck (2005), por exemplo, faz referência explícita a John Cage e relaciona diretamente o uso dos métodos de acaso. Duck faz uma separação importante, para uma pesquisa improvisacional, entre a habilidade de realizar *escolha* e a de operar com *acazos*. Duck demonstra que se o performer tem por base somente a *escolha*, com o objetivo de produzir *modificação* na performance, acabará submetendo a performance ao material subjetivo. E, por decorrência, adverte, ele não terá mais condições de efetuar escolhas. Duck toma, ao contrário, como foco, o *acaso* e não meramente o ato de tomar decisão (ou fazer escolhas):

The paradox here is that I do not want to communicate 'choice' as an esthetic. I want to communicate 'chance' as an esthetic. But, I can not have 'chance' without 'choice'. (...)  
It is 'not' interesting, for me, that improvisation allows for the artists to make choices I find that to be the problem of improvisation, not the solution! It is interesting for me that the artists can create a space for something to happen.<sup>54</sup> (DUCK, 2005).

Se a improvisação torna-se experimental, aportando num campo de indeterminação, fica evidente pelas pesquisas da dança pós-moderna que o procedimento implica no desenvolvimento de habilidades. O pensamento que Katie Duck abre proporciona ferramentas que permitem distinguir entre *acaso* e *escolha*, valorizando, além disso, a dimensão compositiva. Decorre, além disso, da questão aberta pela indeterminação, como foi dito, a abertura da performance-composição para esse procedimento.

No campo dos exercícios compositivos, tenho desenvolvido procedimentos técnicos, entre os quais o que chamo de *Dispersão e Conexão*.

<sup>53</sup> Tradução livre: “A atitude que eu tomo é que a vida cotidiana é mais interessante que as formas de celebração, quando nós nos tornamos conscientes disso. Acontece isso quando nossas intenções descem para zero. Então, subitamente, você observa que o mundo é mágico.”

<sup>54</sup> Tradução livre: “O paradoxo, aqui, é que eu não quero comunicar *escolha* como uma estética. Eu quero comunicar ‘acaso’ como uma estética. Porém, eu não posso ter ‘acaso’ sem fazer uma ‘escolha’.” (...) “Não é interessante, para mim, que a improvisação permita aos artistas fazerem escolhas. Eu penso que isso é um problema para a improvisação, não a solução! Interessa para mim que os artistas possam criar um espaço em que alguma coisa aconteça”.

Nesse exercício, os performers trabalham com graus de indeterminação, tanto no tempo-espaço e nas conexões livres que criam, quanto na troca não previamente combinada entre quem faz e quem vê, no palco mesmo. Parto do pressuposto de que esse exercício aponta para uma transição importante no sentido de pensar a performance como indeterminação. Não no sentido da improvisação total, mas de aberturas que podem surgir, em áreas que flutuariam em alguns momentos. No entanto, no âmbito dos estudos compositivos-improvisacionais, tais exercícios podem proporcionar caminhos e habilidades para a autonomia dos performers e, junto a isso, recursos para a criação cênica. Examino, assim, a inserção cartográfica do performer.

### 1.8 O performer e sua inserção cartográfica

O performer, também, insere-se cartograficamente. Isso quer dizer que, na perspectiva da pesquisa da improvisação física e experimental, ele não ocupa um lugar hierárquico em relação aos outros elementos da cena. Se a autonomia é o ponto de partida, esta não supõe, todavia, os modelos teatrais baseados na unidade em torno do ator, postulados, por exemplo, por Stanislavski e Gordon Craig (COHEN, 1998, p. XXV).

Mas como definir o performer? Pavis (2003, p. 55) oferece uma definição sucinta: “O performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome”. Não tanto ou necessariamente em seu próprio nome, na sua personalidade, na sua subjetividade, ou suposta identidade (sua vida pessoal, por exemplo). Já o artista canadense dedicado à *performance art*, Richard Martel (DIÉGUEZ, 2003) entende o performer como um *interventor de espaços*. E numa visão cartográfica, em que os elementos da cena estabelecem conexões não hierárquicas, a corporeidade faz-se de modo *a-centrado*, tornando-se um traço, um risco, um plano de experimentação.

Ao tomar por influência os campos dos *teatros físicos* e *teatros experimentais*, na perspectiva pós-dramática analisada por Lehmann, assim como da *dança contemporânea*, da *performance art* e do procedimento *working in process*,

a improvisação física e experimental proporciona ferramentas e abre perspectivas para a criação performática.

Antes de querer definir quais seriam as habilidades de um performer e o que ele *pode* fazer, tenho por suposto que a pesquisa o provoca mais no sentido de *apropriar-se de suas próprias questões, conquistar autonomia cênica e deflagrar corporeidades transgressoras e de fronteiras que não se limitem a produzir a realização técnica de saberes de cena semiotizados*. A prática da improvisação física e experimental pode incidir, numa perspectiva compositiva, nos seguintes pontos:

- a) na *autonomia* para estabelecer, a partir de sua situação-imersão cênica, *Pontos de Vista* (BOGART and LANDAU, 2005), relacionados ao *espaço-tempo* (saber de si no espaço cênico e, simultaneamente, das formas sensíveis e dos relacionamentos que estas podem produzir);
- b) numa *poética corporal* que realize uma *ponte* entre os sistemas voluntário e involuntário;
- c) na *habilidade improvisacional*, trabalhando com o incremento da capacidade de fazer escolhas (tomar decisões), incorporar acasos e gerar surpresas para si e para o espaço cênico;
- d) no *desenvolvimento de ritornos de movimento e sua transformação em cartografias corporais*;
- e) na habilidade para compor através de *processos intermédias* (dialogando com artistas e meios diversos);
- f) na expansão de sua *atentividade*;
- g) na capacidade de entrar em conexão com singularidades humanas diversas, não necessariamente habilitadas, seja de universos excluídos ou de outras corporeidades, sem querer impor um horizonte a ser atingido, uma estrutura ou modelo a ser aplicado, mas deixando que se mostrem em sua própria *fisicalidade* não representacional.

Obviamente, um *performer físico e experimental* não estará, na perspectiva da pesquisa, desenvolvendo habilidades para interpretar personagens, mas esta não é uma falta e sim uma atitude afirmativa, o que não o impede, obviamente, de querer exercitar-se nesse instrumento.

Porém, parto do pressuposto, evidenciado por Pavis (2003), de que há uma diferença radical entre *desejo mimético* e *fluxo pulsional*. O performer físico e experimental localiza-se no segundo, mas isso não quer dizer que não se exercite, também, nas *potências do falso* (Deleuze, 1982) – o simulacro que não se legitima numa conformação com o que seriam as idéias originais. Entra-se na *zona do simulacro* que não opera como cópia. Esta trabalha por semelhança, enquanto o simulacro não se assemelha a nada: “ele coloca o próprio mundo como fantasma”. (DELEUZE, 1982, p. 267).

Cabe dizer, ainda, que, mesmo no âmbito das formações técnicas dirigidas para o teatro ou a dança, a *improvisação física e experimental* pode contribuir para a ampliação de seus instrumentos e habilidades, bem como para o desenvolvimento de sua autonomia criativa. Se não é um método ou capítulo a ser inserido numa lógica progressiva e acumulativa de desenvolvimento e ensino em arte (como as que são predominantes), pode, nessa perspectiva, contribuir para a ampliação de concepções cênico-corpóreas, inclusive em termos de treinamento pessoal, já que a aproximação entre arte e vida faz parte de suas obsessões e riscos.

Quando se disse, no item 1.1, que Robert Wilson teria trabalhado, no início, com performers não profissionais, incluindo adolescentes com deficiência auditiva e autistas, deve-se notar que o encenador utilizava o trabalho de profissionais em questões corporais. (GALIZIA, 1986). Tratava-se de inserir as pessoas, que preferencialmente não possuíam formação teatral, na confecção de visualidades e apropriações corporais já numa entrada em criação. Deve ser lembrado que Robert Wilson marcou a cena contemporânea com a criação de um teatro de impacto visual e que não encontrava, no meio teatral predominante, processos de treinamento que dialogassem com suas questões. Mais tarde, Wilson utilizará atores. O que mudou? Mudou no sentido de que ele passa a montar performances com base em textos teatrais. E que passa a trabalhar com atores profissionais.

Halperin-Royer (2002) aborda justamente essa fase de Robert Wilson. A análise recorta as encenações a partir dos anos oitenta, abordando especificamente a montagem do texto de Büchner, *Danton's Death* (1992). Nessa fase mais recente, mesmo trabalhando com textos teatrais, Robert Wilson continua sua busca por uma

performance não naturalista, por um estilo formalista, que, apesar da autora chamar de pós-modernista, prefiro trabalhar com o conceito de Lehmann, que trata tais criações cênicas não a partir de uma referência com a negação do modernismo, mas da ruptura do vínculo interno entre teatro e drama, em temas de teatro pós-dramático.

Acompanhando os ensaios e os workshops que os precederam, entrevistando os performers, Halperin-Royer consegue expor que, na nova perspectiva de Wilson, as habilidades técnicas são mais enfatizadas. Tais habilidades referem-se a treino vocal e treino em movimento. Porém, dentre essas esferas, as experiências em treinamentos e performances não naturalistas e em procedimentos corporais formalistas foram as que proporcionaram mais elementos facilitadores para o diálogo com os processos criativos de Robert Wilson. Entre essas, devem ser citadas as experiências com os treinamentos de Bogart e Tadashi Suzuki. Halperin-Royer observa que muitos atores relataram que suas experiências em trabalhos *fisicamente orientados* e com diretores vanguardistas lhes facilitaram a compreensão das idéias de Robert Wilson.

Desse modo, se há em Robert Wilson, para dar apenas um exemplo de criação cênica não-naturalista, formalista e experimental, uma presença maior de atores, juntamente com a utilização de textos teatrais, as habilidades diferem daquelas que ele demonstrava encontrar no contexto dos anos sessenta e setenta, basicamente circunscritas ao aspecto interpretativo e ao teatro naturalista. Wilson solicita que os atores sejam capazes de compor um *livro visual* (p. 323), que antecede o *livro de áudio*. O pensamento, ressalta Halperin-Royer, faz-se na linha da *abordagem física* da caracterização. No caso dos exercícios compositivos e improvisacionais, a compreensão das habilidades do performer deve ser situada nessa linha de experiências em trabalhos de criação *fisicamente orientados*.

O exemplo de Robert Wilson não quer dizer, entretanto, que se trata de uma prática-pensamento deduzida das necessidades desse tipo de encenação, mas sim que existe um campo heterogêneo de encenação contemporânea abrindo-se para habilidades que se exercitam numa orientação física e experimental. O treinamento *em* e *como* criação, na direção dos exercícios improvisacionais e compositivos, envolvendo abordagens físicas e experimentais, contribui de algum modo para esse campo.

E para dar um exemplo disso, relato a seguir um treinamento que se deu em criação, para realização de uma intervenção cênica, com atores sem essa experiência específica e, além disso, sem formação sistemática e acadêmica em teatro.

O relato fala da transformação de um grupo de atores populares, sem formação técnica em artes cênicas, em *performers físicos*, que utilizaram alguns elementos de improvisação física tanto no ensaio quanto na apresentação. Eles continuaram realizando seus trabalhos, mas se permitiram, num determinado momento, realizar uma performance na rua, completamente fora dos parâmetros com os quais trabalhavam. Quando falo de transformação, falo da mudança de agenciamento cênico espetacular em que eles entraram:

*Um grupo de artistas, sem formação técnica e acadêmica na área cênica, iria se apresentar num evento cultural. Trabalhavam nos dias de semana, a maior parte deles, como porteiros de prédios públicos e, nas horas vagas, realizavam shows de palhaços. Apresentavam um esquete, cuja base de atuação era histriônica, com uma presença cênica muito grande, conseguindo segurar a atenção das pessoas na rua: brincavam de fazer entrevistas com uma câmera de papelão, sendo que um deles, um dos mais histriônicos, fazia o papel da jornalista. O público, nas ruas, ficava eletrizado.*

*Propus a eles que, além dessa cena, realizassem um trabalho completamente diferente do que, até então, vinham fazendo. Sem mais nem menos eles aceitaram. Havia pouco tempo: quatro encontros, uma vez por semana à noite, após os seus horários de trabalho. A proposta consistia em: “cinco homens sentados em cadeiras na calçada de uma rua bem movimentada, por volta das 13 horas, sem fazer nada. Este “sem fazer nada” já era uma estratégia minha para que não contassem com as ações histriônicas, com as interpretações, com os estados emocionais, etc. A situação já falaria por si só, disse a eles, não seria preciso atuar, fingir, representar. Não se pretendia, além disso, construir uma história a partir das caracterizações. Se houvesse uma ficção, disse a eles, estaria antes na cabeça das pessoas que iriam passar pelo local. Qual foi o procedimento inicial? Treinar em não fazer nada. Posso dizer que grande parte do tempo foi gasto precisamente nisso: não fazer nada. Ora, isso*

*é muito difícil. Principalmente devido à visão que o grupo possuía de teatro, de espetáculo, não diferindo muito da que se encontra em outras esferas, com a diferença de que eles não se sentiam ameaçados (pelos menos não pude perceber isso) e entregavam-se totalmente ao jogo a que se propunham. Deparei-me com excelentes cômicos.*

*Não havia tempo para exercícios corporais: a composição era imediata – como a situação era minimalista, o tempo era todo nosso. Utilizei, apenas, o exercício de ficar de pé e respirar, sentindo os apoios. Depois, modos de chegar até as cadeiras. Propus que, no início, eles utilizassem seus narizes de palhaço. Depois, eles os tirariam. Mais adiante, trabalhamos com os modos de se levantar e a relação que surgia entre eles. E improvisamos com isso.*

*O que se pedia: conexão total e máxima entre eles, de modo que, cada movimento, por menor que fosse, afetasse todos. Busquei o patético que se revelava por si só: cinco homens, de roupas sóbrias (calças e paletós simples), sentados em cadeiras idênticas, na calçada de uma rua movimentada: isso já era informação demasiada. O que estava em jogo, portanto: perceber-se, perceber o outro, estabelecer alguns padrões de linha (as cadeiras enfileiradas uma ao lado da outra já proporcionavam isso), atenção plena.*

*Fomos para a rua. Havia uma estrutura básica, incluindo alguns movimentos em uníssono, sendo que, no meio, as improvisações ocorriam. Em alguns momentos, um deles disparava uma seqüência de movimentos, num misto de coisas criadas anteriormente e inventadas na hora. Havia sim um jogo, mas sem regras determinadas, a não ser a de se perceberem o tempo todo. Uma pequena seqüência coletiva de movimentos, cada um diante de sua cadeira, com ampla visibilidade, foi utilizada, a que eles recorriam por grandes intervalos de tempo. Eram movimentos de aquecimento, pequenos pulos no mesmo lugar, nas quatro direções. O resto era improvisação.*

*As reações foram colhidas por mim e por algumas pessoas que nos ajudavam. As falas fornecem um sentido de indiscernibilidade, que é justo o que se pretendia.*

*Dois adolescentes: “Olha velho, você disse que eles são loucos, não são loucos nada... Isso é teatro...” E o outro: “E o que é loucura para você?”*

*Dois idosos: “Isso é teatro sim, olha lá.” O outro responde: “Mas não é daqui do Brasil não. Eles importaram esses caras aí para fazer isso...”<sup>55</sup>*

Mal sabiam aquelas pessoas que os performers eram porteiros de prédios públicos, que durante a noite e em fins de semana realizam esquetes de palhaços, num tom de comédia muito parecido com os de programas de televisão.

---

<sup>55</sup> O relato refere-se à apresentação de “05 na Calçada”, realizada para o Projeto Zona de Ocupação Cultural, do Centro de Cultura Belo Horizonte, Belo Horizonte, 2004.

## 2 PLANOS DA IMPROVISAZÃO FÍSICA E EXPERIMENTAL E SEUS PROCEDIMENTOS

*“O homem está ligado às coisas, está no meio delas e, se renuncia à sua atividade realizadora e representativa, se se retira aparentemente para si mesmo, não é para livrar-se de tudo o que não é ele, as humildes e caducas realidades, mas, antes, para arrastá-las com ele, fazê-las participar dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada e onde perdem, também, seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade.”*

Maurice Blanchot

A improvisação física e experimental organiza sua criação a partir dos seguintes planos que operam cartograficamente (em conexões e aberturas): **corpo**, *espaço*, *objeto*, *tempo* e *fluxo operatório e expressivo* (movimento, ação, gesto, imagem, escultura e som).

Sobre cada um deles incidem conexões entre pensamento e procedimentos de criação. Obviamente, trata-se não de separá-los para que possam ser entendidos, mas, sim, de, ao dar os nomes para experimentos desenvolverem-se estratégias de composição que se tornam tarefas específicas. Os planos corpóreo, espacial, temporal, de objetos e do fluxo operatório e expressivo interpenetram-se, atravessam-se, sobrepõem-se e fazem-se, também, indiscerníveis. Onde começaria o corpo e terminaria o espaço? A separação dos planos, contudo, implica no desenvolvimento de cada um, colocando questões e apresentando as estratégias compositivas específicas, supondo a intercessão dos mesmos.

### 2.1 Corpo

*“Até hoje, na história da arte, o corpo tomou parte do espetáculo: hoje ele é o espetáculo em si, porém num espetáculo no qual a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apóia entra em crise”.*

Jorge Glusberg

### 2.1.1 Colocação do problema: traçar o plano corpóreo

A abordagem da corporeidade na improvisação física e experimental articula dois conceitos: o de *corpo-imanência* (potencialidades e processualidades) e o de *corpo manifesto* (materialidades cênicas). Na perspectiva da pesquisa, ambos fazem-se atravessar pela imanência e dão-se em trânsitos e zonas de indiscernibilidade entre um e outro<sup>56</sup>. Uma corporeidade que se manifesta como discurso cênico e que instaura sua imanência, constitui a questão deste item, no qual exponho o percurso da prática-pensamento e as transformações por que passou quando se deu a emergência desse plano improvisacional.

O filósofo José Gil (2005) fala de um plano de imanência da dança, tomando-o a partir de Cunningham, em termos de esvaziamento e recusa de todo o referente, de tudo o que poderia ser exterior ao movimento, como os sentimentos ou representações. Ou seja, a dança passaria a contar somente com a imanência do movimento. O corpo não se faria mais guiar pelo pensamento, mas antes se tornaria um corpo-pensamento. Nada mais poderia, assim, se impor de fora ao corpo: este seguiria suas propensões. E o que se entende, então, pergunta Gil, por esse *esvaziamento do movimento*? Seria algo como “criar vacúolos de tempo no interior do movimento. O que se obtém por meio de um procedimento semelhante ao da meditação ioga ou zen (e conhece-se a importância das duas práticas na técnica de Cunningham)”. (GIL, 2005, p.35).

Nessas técnicas, exemplifica Gil (2005, p. 36), a respiração não se prende mais ao pensamento – não vai criar uma aceleração ditada pelo medo ou produzir um apaziguamento. Cunningham teria provocado, assim, o desligamento dos movimentos em relação aos estímulos ditados por representações e emoções, produzindo uma “continuidade de fundo” que posso chamar de não-representacional. Gil (2005) mostra que, em Cunningham, a instauração do plano de imanência da dança tem um objetivo estético, pois ao se desfazer de tudo o que é imposto significativamente ao movimento, ao mesmo tempo permite que uma nova linguagem coreográfica possa surgir. Na primeira instância, cria-se um *movimento*

---

<sup>56</sup> No Capítulo 1, item 1.3. *Porque improvisação física*, abordo justamente a fisicalidade, entre outros aspectos, em ressonância com o plano de imanência em Deleuze e Guattari, por oposição a um plano transcendente.

*virtual*, esvaziado de qualquer nexos atual e na segunda, abre-se para um “espaço de coexistência e de consistência de séries heterogêneas.” (GIL, 2005, p. 37). Ou seja, o esvaziamento do nexos de atualidade (de tudo aquilo que já se tornou determinado e carregado de significações), em termos de negação, produz movimentos, numa visão compositiva, que não poderiam estar juntos devido à sua divergência. No entanto, é esta imanência, relacionada ao que Gil chama de *continuidade de fundo*, que faz as ligações ou, melhor, constitui o campo no qual as heterogeneidades podem conviver. Essa negação do atual, que busca desposar a virtualidade, poderia ser vista na perspectiva da abordagem que Greiner (2006) faz do conceito de pré-movimento em Hubert Godard, um pesquisador que relaciona o *Rolfing* e a dança – para caracterizar um *movimento que se organiza antes de se dar a ver*. Greiner pondera, entretanto, que o termo pré-movimento não seria muito apropriado, pois o que se organiza antes já é, mesmo que não dado a ver, movimento.

Para a pesquisa, o *plano de imanência corpóreo* (o *corpo imanente*) entra numa relação de univocidade com a imanência do *plano do corpo manifesto*, para utilizar o termo proposto por Romano (2005). Isso significa que os dois planos não se correspondem biunivocamente, de ponto a ponto e, se diferem, é por variação contínua. Ou seja, não são duas entidades separadas a que corresponderiam elementos de identidade entre uma e outra. Constituem, antes, para os objetivos da pesquisa, experiências corpóreas que se dão de modo imanente. Um exemplo disso pode ser visto na observação de Gil (2005) de que os bailarinos, ao focarem as séries heterogêneas em Cunningham, insinuam monstruosidades em determinados momentos. Posso dizer, portanto, tais corpos se manifestam num plano de imanência por eles traçado.

Na perspectiva dos teatros físicos, pós-dramáticos e experimentais, a imanência pode abarcar as presenças do corpo em sua materialidade cênica no sentido de um *corpo manifesto*, do corpo que se torna, como diz Lehmann (2006) ao tratar do teatro pós-dramático, uma *auto-dramatização da fisicalidade*. Lehmann a situa num campo que se articula não mais por significações, mas por energia, que expõem ações em vez de ilustração. E que passa pelos rituais que exploram a crueldade ou, ainda, torna-se visível nos estranhos e não naturais processos que vão desde uma gesticulação impulsiva, desintegração autista, até as integrações com a voz e contatos físicos intensos. É, justamente, nesse sentido que se permite

estender uma *zona de indiscernibilidade* entre *imanência* e *manifestação*, ou ainda, na mudança e permutação entre uma e outra por variação contínua. Portanto, enfatizo que a relação de univocidade entre o *plano de imanência do corpóreo* e o *corpo manifesto* não constitui a caída num plano de identidades e de princípio único. Os procedimentos e técnicas de composição, via *imanência* e *manifestação*, em se tratando de um *campo cênico de multiplicidades atravessado pelo sentido*, são eles mesmos heterogêneos.

Isso não deve impedir a pesquisa de traçar o seu plano de imanência corpóreo, de encontrar sua definição. Para tanto, não se pode deixar de examinar em que aspetos encontra ressonâncias com o conceito de *pré-expressividade*, segundo Barba (1994) e de que modo procura incluí-lo já em outro plano, o das *materialidades expressivas*. Barba toma o pré-expressivo como “um nível de organização virtualmente separável do nível expressivo” e que constituiria “a prática de trabalho e a pesquisa empírica com atores de diferentes tradições”. (BARBA, 1994, p. 150). Essa separação, diz Barba, é antes uma abstração que permite resultados práticos. Pode-se entender, então, o nível pré-expressivo como uma prática de ator que se exercita, não no significado das ações, mas sobre estas mesmas, instaurando um espaço de investigação que se torna independente do espetáculo.

Posso dizer que Barba (1994), através do conceito de pré-expressividade, procura traçar o seu plano de imanência corpóreo. Trata-se de um campo de exercício que se dá numa pesquisa empírica:

Individualizar o próprio campo de investigação; tratá-lo *como se fosse* um campo por si mesmo; traçar fronteiras operativamente úteis, concentrar-se nelas, inventariar, comparar, escavar, precisar algumas lógicas de funcionamento, e depois conectar uma outra vez aquele campo ao conjunto do qual se separou apenas com finalidades cognitivas. (BARBA, 1994, p. 151).

Do ponto de vista da pesquisa, a necessidade de traçar um campo de imanência corpóreo não se separa, entretanto, da necessidade de adentrar pelo campo do *corpo manifesto*, no que concerne à fisicalidade entendida, também, como *materialidade cênica*. Nesse aspecto, tomo o corpo-imanência como um conceito que, podendo incorporar as pesquisas que se dão num espaço de pré-cena, não se

tornaria restrito a essa dimensão. Antes disso, pode ser atravessado, em sua corporeidade, pela *imanência cênica*.

O conceito de imanência, buscado na obra de Deleuze e Guattari<sup>57</sup>, funciona como uma ferramenta que provoca a pesquisa em improvisação física e experimental, no sentido de que esta possa traçar o seu próprio plano. No entanto, é necessário que, nesse traçado do plano imanente, se dê conta de evidenciar os *traços expressivos da fisicalidade*<sup>58</sup>. Entretanto, isso não significa remontar às significações e aos regimes de comunicação. Ao contrário disso, um *campo cênico de multiplicidades* supõe a criação de outras modalidades de sintaxe compositiva que envolvem rupturas no encadeamento das significações<sup>59</sup>. A expressividade, portanto, não está fadada, retomando a análise de Gil (2005) sobre as séries de Cunningham, aos vínculos com representação e emoção ou ainda qualquer outro referente que não o que se faz imanente.

Além disso, tenho por suposto que o teatro dramático toma a corporeidade, como Lehmann (2006) observa, num processo que ocorre *entre os corpos*, de modo que estes se tornam apenas uma alusão. Ao contrário disso, nos teatros pós-dramáticos o processo ocorre *com/em/para o corpo*. Isso implica que, para a pesquisa em improvisação física e experimental, o *corpo manifesto*, em termos de materialidade cênica, não se separa do *corpo imanente*. Ou seja, os traços expressivos da materialidade mostram-se imanentes e manifestos.

Para uma definição do conceito de *corpo imanência*, destaco este, ainda, como sendo o exercício de um *corpo manifesto*, mas que busca os conhecimentos de um *saber de corpo*. O que implica, seguindo o filósofo Gil (2005), traçar um plano corpóreo que esvazie o corpo das significações que lhes são ulteriores. Porém, tudo o que se busca, de modo imanente, não está aquém e além da cena, mas se encontra já demandado por ela. Trata-se, assim de uma zona de exercício de processualidades que inclui essa perspectiva. A investigação do campo pré-expressivo proposto por Barba (1994) é, assim, utilizada pela pesquisa, mas de

---

<sup>57</sup> No *Capítulo 1*, no item 1.3. *Porque improvisação Física*, faço conexões entre o plano de imanência e sua diferença em relação ao plano transcendente, a partir de Deleuze e Guattari e a noção de fisicalidade.

<sup>58</sup> Essa questão é abordada no item 1.3. e no item 1.4.

<sup>59</sup> No item 2.5, *Fluxo operatório expressivo: da montagem e das materialidades expressivas*, abordo essa questão.

modo a inseri-lo noutra plano, o do *corpo manifesto*, no qual *toda a materialidade já é expressiva e encontra-se, como tal, potencialmente disponível para a cena.*

Traçar o plano corpóreo implicou a necessidade de encontrar as ferramentas de um *saber de corpo* que potencializassem não só a emergência do *corpo manifesto*, mas que pudessem, também, trabalhá-lo em sua imanência. Portanto, passo a explicitar o agenciamento desejante desse percurso de pensamento-prática no qual o corpo é um dos planos de criação da improvisação física e experimental.

### **2.1.2 Emergência das corporeidades outras**

A pesquisa teve, num primeiro momento, as informações provenientes das visões proporcionadas por uma abordagem lúdica e corporal da improvisação. Este foi o plano de um *corpo manifesto* que emergiu, em primeira mão, nas oficinas. A observação do brincar não-dirigido, o contato direto com crianças em processos de criação<sup>60</sup>, tudo isso gerou a busca por uma via corporal, incluindo o uso de objetos<sup>61</sup>. Ocorre que, por essas vias, a corporeidade emergiu de tal modo que se tornou independente do texto prévio, da situação dramática e do universo teatral de personagens.

Três questões colocam-se, de modo entrelaçado, diante dessa emergência de uma *zona de autonomia cênico-corpórea*:

- a) concepção;
- b) sustentação;
- c) criação.

Procuro, portanto, expor como a pesquisa foi tocada por essas três questões, incluindo os procedimentos adotados no percurso da improvisação física e experimental.

No aspecto relativo à *concepção*, em termos de *corpo manifesto*, o que emergiu nas improvisações quer ser pensado como *corporeidades outras*. O que vem a ser isso? Estas se distinguem das *corporeidades funcionais* que, como

---

<sup>60</sup> Vide no Capítulo 1, o item 1.1

<sup>61</sup> Vide o item 2.3 Objeto

demonstra o pensador Gil (2005, p. 76), falariam a “língua clara das funções sociais”, recaindo sob o domínio do signo verbal. Nessa via, os gestos exprimiriam de modo transparente as significações mais gerais. Ocorreria, assim, uma supressão, anulação ou redução de todo um plano de singularidades, de microssensações, para que um plano macro possa se impor e garantir a funcionalidade do organismo. No entanto, ainda nessa *corporeidade comum*, despontaria “o fantasma do corpo informe, do monstro, do corpo louco, selvagem e violento; o fantasma do visceral, do corpo sujo ou do corpo mortífero epidêmico”. (GIL, 2005, p. 76). Essa seria uma corporeidade que se faria de modo singular, desviante das codificações, não-semiotizáveis. Assim, na instância do comum, pode irromper, em algum momento, um corpo que não seja funcional. No entanto, se isso acontece, justamente a sua funcionalidade comunicativa é perturbada, tornando-se muitas vezes difícil de ser tolerada.

Gil (2005) mostra, entretanto, que a dança não ficaria presa à oposição binária – ser puxada para a funcionalidade ou para um singular e incodificável – mas se tornaria antes *encarnação do sentido*, que, somente por analogia, acrescenta, poderia se chamar de linguagem. Em vez de tender para um dos lados, as singularidades e todo seu plano de microssensações tornar-se-iam *incorporados pelo plano de imanência traçado pela dança*, explicita Gil. Assim, a dança colocaria em movimento o que já está em movimento.

Porém, se o plano corpóreo da improvisação física e experimental dá-se num *espaço entre* dança e teatro, de que modo ele pode ser traçado?<sup>62</sup> Justamente através da articulação entre o conceito de corpo-imanência e de corpo manifesto, para dar conta das *corporeidades outras*. Para a pesquisa isso tem uma localização precisa: encontrar, em termos de exercícios, as ferramentas que possam operar a articulação imanência-manifestação, incorporando o sentido desse incodificável e não-semiotizável de que fala Gil (2005).

Entretanto, necessário dizer que, do mesmo modo como não se faz operativa para a pesquisa uma oposição entre cotidiano e arte, o mesmo não sucederia com a distinção entre um *corpo cotidiano* e um *corpo extra-cotidiano*, de tal modo que este último estaria somente do lado do que se poderia chamar de

---

<sup>62</sup> No Capítulo 1, item 1.5. Campo cênico de multiplicidade atravessada, abordo a questão dos *espaços entre*. Já neste capítulo, no item 2.5.1. abordo os conceitos de *movimento* e *ação* na improvisação física e experimental.

*corpo-artista*, para usar o termo criado por Greiner (2005) para designar uma experiência em criação estética. Parto do suposto de que o *corpo artista* possui habilidades ou treinamentos que o sustentam como tal. Desse modo, outro suposto da pesquisa é o de que um *corpo não-artista* (não treinado numa disciplina artística) pode entrar em estados singulares e anômalos. Dito de outro jeito: há corpos não-artistas em estado de *poiesis*. Assim como Deleuze e Guattari (1997a, p. 129) dizem que “a arte não espera o homem para começar, podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e artificiais”, também pode-se dizer que *a arte não espera o ofício da arte*. A arte contemporânea, por exemplo, não cessa de trazer à tona experiências corpóreas não restritas ao *corpo artista*, tomado este como habilitado pelos ofícios e treinamentos. Ou seja, *outros corpos* podem entrar na cena por uma via estética, isto é, em criação<sup>63</sup>.

Em função do exposto, um dos aspectos dos procedimentos desta pesquisa inclui a observação daquilo que chamo de *corpóreo anômalo*, na trilha apontada por Gil (2005) (das singularidades não passíveis de codificação), numa apropriação do conceito de *anômalo* em Deleuze e Guattari (1997a) para dizer destas *corporeidades outras*, que logo emergiram nas oficinas de improvisação. Ora, o *anômalo* não é, para Deleuze e Guattari, uma categoria nem de indivíduo e nem de espécie. E também não se diz do anormal, mas antes do desigual. Eles o conectam à multiplicidade e ao corpo atravessado por afectos: “é um fenômeno, mas um fenômeno de borda.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p. 27). Para exemplificar o que chamo de um *corpo anômalo* que se faz atravessar por afectos e para enfatizar sua importância para a pesquisa, cito o relato de uma oficina com usuários de saúde mental.

*Um senhor muito forte, que havia sido motorista de caminhão, chega com um ar pesado. Seus movimentos eram muito lentos e ele estava imerso num estado que carrega a florescência da nervura exposta em carne viva. Um esfolado vivo, para dizer com Artaud. Matéria para poiesis ou já é poiesis? As duas coisas potencialmente. E há errância, há fluxo, há corpo num estado intensivo. Qual foi o procedimento? Andar com ele. Simplesmente andar. Sugeri que os participantes andassem, lado a lado com ele, e assim ocorreu.*

---

<sup>63</sup> No Capítulo 1. item 1.1, faço referências a criações cênicas que incluem corpos não habilitados nos ofícios artísticos, sem formação profissional.

*Lado a lado, todos andavam no tempo daquele homem. Por que simplesmente andar? As errâncias já estavam ali, qualquer coisa a mais seria excessiva e o estado corporal, a sua singularidade, perder-se-ia. Foi uma composição coreográfica a que o grupo de pacientes entrou em trabalho – e durou um tempo.*<sup>64</sup>

Não se trata de rotular de anômalos os corpos que, não sendo treinados nos nichos históricos dos ofícios artísticos, estariam atravessados por *affectos*. Ao contrário disso, importa situar que o corpo, *que se faz desigual*, permite-se experiências que não estão a serviço de um fim que lhe seja extrínseco. Trata-se não de domínios, mas sim de um pensamento que trabalha do seguinte modo:

- a) procura por estados de poesia corporal nos corpos comuns;
- b) evita a separação entre arte e vida;
- c) possibilita a mistura de corporeidades heterogêneas num mesmo plano de cena;
- d) contribui para o esclarecimento do que chamo de corporeidades outras, já no contexto dos exercícios improvisacionais.

*As corporeidades outras* apontam, assim, para as potências não funcionais, singulares e anômalas. E, ainda, para continuar a provocar o pensamento-prática dessas *corporeidades outras* que apareceram nas oficinas, estabeleço uma conexão também com o conceito de *Corpo sem Órgãos (CsO)* de Deleuze e Guattari (1996), numa via experimental:

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que já não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta (...), mas em virtude de singularidades que não se podem mais chamar de extensivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 18).

Por que experimental? Porque só experimentando você pode criar um CsO, dizem os autores. Mas em que consiste um CsO e por que se trata de criar um, via experimentação? O filósofo Gil (2005, p. 60), ao pensar a dança, afirma que o corpo-organismo, o corpo submetido à funcionalidade, encontra-se impedido quanto à circulação das energias. Para tanto, é preciso esvaziá-lo de seus órgãos,

---

<sup>64</sup> Relato de uma oficina com usuários de saúde mental no Centro Cultural Raul Bispo do Rosário, no Hospital Dia Raul Soares, Belo Horizonte, 2000.

de sua funcionalidade. Apropriando-se da descrição de um ritual de extração das vísceras de um animal, em que o participante entra em transe (e em devir-animal), José Gil observa que este esvaziamento libera os afetos investidos e fixados nos órgãos e cria uma interioridade *paradoxal*, na qual se dá um “*corporal não corporado*” (GIL, 2005, p. 61). Isso, de tal modo que o interior vazio se faz *matéria de interstícios* – ou de espaços *entre*, ou seja, de “matéria do devir por excelência” (p. 61). Este corpo torna-se poroso, sendo que a pele se faz interior e o interno se faz pele:

O corpo é esvaziado dos seus órgãos. O arrancamento deixou uma nuvem flutuante de afetos, uma névoa de sensações num espaço atmosférico. Este meio é, sobretudo, afetivo. É percorrido por dinamismos caóticos sem ponto de ancoragem. (GIL, 2005, p. 63).

A percepção dos *estados corporais*, que emergiram nos exercícios de improvisação e que se fizeram fisicamente experimentais, entram, assim, em ressonância com os pensamentos conceituais tomando-os num sentido não semiotizado e não funcional. Tais corporeidades, ao emergirem na improvisação, expuseram não só um aspecto algumas vezes transgressivo, mas evidenciaram que não se comportavam mais num contexto de teatro que não apresentava situação dramática, noção de lugar e não se desenvolvia por conflito intersubjetivo:

*Uma participante de uma oficina aproxima o cabo de uma faca do seu sexo. Há uma intensidade passando entre mão-objeto-sexo, o seu olhar e a sua postura de corpo (de pé, com os joelhos um pouco dobrados, a coluna levemente vertida para a frente). Há um estado corpóreo que não está em situação de representação: há apenas um estado corpóreo, uma imagem que se doava para o espaço e uma performer que se deixava arrastar pelo que fazia.*<sup>65</sup>

O relato evidencia, ainda, que aparecem os traços de um *corpo manifesto*, apontando para o desenvolvimento de uma fisicalidade.

---

<sup>65</sup> Relato da Disciplina de Improvisação, no Curso Técnico de Formação de Atores da Fundação Clóvis Salgado, 1995.

Se as *corporeidades outras* e seus estados apontam para os seus nexos de *fluxo material e expressivo*, elas passam a focalizar a necessidade de trabalhar sua própria *sustentação*. Tratava-se de encontrar o plano de imanência do corpóreo. No âmbito da pesquisa, isso pode ser formulado através da seguinte pergunta: *quais os exercícios que permitiriam um tratamento consistente dessas corporeidades?* A pergunta deve estar situada num contexto em que se entrava num espaço *entre*, não codificado.

Não obstante a entrada lúdica na improvisação, num meio adulto e profissionalizante em relação ao teatro, logo apresentou-se a seguinte dificuldade (no sentido afirmativo do *meio* que oferece resistências): aqueles estados surgidos na improvisação desapareciam facilmente. Em outras palavras, perdiam sua consistência. Mais do que isso, ainda, havia a clara convicção de que somente o exercício improvisacional não estabelecia as condições para que aquelas corporeidades outras se sustentassem. Em outras palavras, o *corpo manifesto* não conseguia traçar o plano de seu *corpo-imanência*.

Tudo isso me levou, portanto, cada vez mais, ao pólo treinamento: haveria um meio de estabelecer uma relação mais consistente com a corporeidade, de modo que esta pudesse configurar-se, ao mesmo tempo, como uma ferramenta para os performers e como criação cênica. E o que é importante: que favorecesse a autonomia.

### **2.1.3 Em busca de um saber de corpo**

A busca deu-se no campo do treinamento, percurso que passo a explicitar. As *corporeidades outras*, ao deflagrarem o desejo de um *saber de corpo*, colocaram para a pesquisa, no meu modo de entendê-las como prática-pensamento, conexões e ressonâncias relativas ao aspecto conceitual do treinamento e do corpóreo. Abro aqui um parênteses, a fim de explicitar uma das possibilidades de compreensão do treinamento numa visada oriental.

Tomo como partida uma conexão com o conceito de *corpo-treinamento*, desenhado por Greiner (2005), a partir do pensador japonês Yasuo Yuasa:

Como explica o filósofo japonês Yasuo Yuasa, no Japão e na China parte-se da suposição de que a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura (*shugyô*) e a formação (*keikô*) propriamente dita. (GREINER, 2005, p. 22).

Yuasa (1993, p. 10) demonstra a união corpo e mente em termos da ampliação desta através do treinamento corporal. Mas o que vem a ser a mente? Crio, para tanto, um constructo conceitual: o mental como sendo a zona invisível da corporeidade. Por sua vez, Yuasa diz que, na perspectiva do oriente, o mental não se reduz, como no ocidente, às funções de sentimento e pensamento, mas se amplia para se definir em termos das relações com as coisas-eventos sensíveis. E o próprio corpo, a partir de Yuasa, pode ser definido como o que está *entre matéria e mente*.

Como enfatiza Yuasa (1993, p. 26), as práticas orientais não compreendem o treinamento corporal no sentido de um adestramento do corpo por uma mente que calcula. Essa seria uma concepção dualística, na qual o treino procederia, como no ocidente, da mente para o corpo. Ao contrário, Yuasa mostra que se trata de treinar a mente através do treinamento corporal. Para tanto, ele demonstra três vias: a da meditação sentada (*zazen*) e em movimento, a do teatro clássico japonês, o *Nô*, a partir de Zeami, e através das artes marciais japonesas. Inclui, ainda, as técnicas hindus e taoístas. O objetivo do *corpo-treinamento* seria o de se atingir um estado no qual a mente se move inconscientemente, no sentido de que se tornaria inseparável do corpo.

A partir de Zeami, Yuasa (1993) entende que o treinamento aponta para uma reversão da ênfase colocada na audiência, como se deu predominante no ocidente, para a focalização no performer. Se o desabrochar da *flor*, como exprime Zeami, é o que a audiência sente ou percebe, o treino que ele dispõe como ensinamento a respeito do *Nô* é justamente a materialização da *flor* pelo performer. Para Yuasa (1993, p. 27) “it is state of self-forgetfulness, in which consciousness of oneself as the subject of bodily movement disappears and becomes the movement itself that is dancing”<sup>66</sup>.

Faço um uso parabólico da perspectiva apontada por Yuasa, que seria, na visão de Greiner (2005), a do *corpo-treinamento*, com o objetivo de traçar o plano

---

<sup>66</sup> Tradução: “Esse é um estado de auto-esquecimento, no qual a consciência da pessoa como sujeito de um corpo em movimento desaparece e torna-se o próprio movimento da dança”.

de *corpo-imanência* para a improvisação física e experimental. Entretanto, não se trata de um plano transcendente, do qual se deduziriam princípios a serem aplicados. Além disso, os planos de *corpo-imanência* são diversos e não são redutíveis um aos outros. São culturas de corpo, ou como melhor podem ser chamados, *caminhos de corpo*.

A noção de *caminho*, para se referir a uma cultura de corpo, é tomada, também, da cultura japonesa. *Caminho* ou *do* é uma palavra que tem o seu uso relacionado, nessa visada, a outra palavra da qual se distingue: *jitsu*, que significa técnica. (REID e CROUCHER, 2003, p. 178). Assim, *do* significa muito mais do que um jeito ou habilidade, ou mesmo um instrumento, uma técnica. Por isso se diz, *Karatedo*: caminho das mãos vazias. Ou Aikido: caminho da união com a energia. *Bujitsu*, por exemplo, é a técnica ou arte do guerreiro, enquanto *budo* é o *caminho* do guerreiro.

A diferença entre *técnica* e *caminho*, portanto, torna-se importante e não pode ser compreendida meramente no contexto do desenvolvimento da arte ocidental a partir de pressupostos renascentistas. *Do* quer dizer outra coisa que não meramente uma habilidade, algo que a técnica, por si só, não contém. Na visada de Otake Sensei, um mestre do *budo*, trata-se de uma via na qual a cabeça ou pescoço de uma pessoa está em risco e, portanto, o significado passa a ser: “tomar a cabeça nas mãos e correr para algum lugar”. (REID e CROUCHER, 2003, p. 178). Isso quer dizer que, no plano de imanência traçado pela pesquisa, e quando se trata da aquisição de habilidades, um *caminho de corpo* difere da pura técnica ou maestria. Esta última incide sobre o mundo e sobre os homens como desejo de controle e interferência. No plano das artes do corpo, poderia ser tomada como virtuosismo e domínio das habilidades comunicantes. Ao contrário disso, os *caminhos de corpo*, quer sejam de técnicas cênicas ou extra-cênicas, implicam o performer numa situação em que este se coloca sob risco.

Grotowski foi um dos artistas pesquisadores que mais apontou para um *caminho de corpo*, tanto nas suas conferências quanto nos procedimentos técnicos a que se dedicou. O performer (GROTOWSKI, 1997a) é definido como aquele que, consciente de sua própria mortalidade (no sentido da efemeridade de cada momento) deve lutar pelo conhecimento porque a pulsação viva é, nos momentos de grande intensidade, uma questão de perigo. Portanto, Grotowski buscava a vida dos

impulsos corporais não submetidos à comunicabilidade dos gêneros estéticos ou dos jogos sociais, cujos treinamentos eu tomo como sendo de grande importância para a constituição de um plano de *corpo-imanência* para a improvisação física e experimental. Fecho aqui, portanto, com o exemplo de Grotowski, o parêntese sobre o corpo-treinamento, numa visada em direção à cultura oriental, como um *caminho de corpo*.

A tarefa seguinte consiste em considerar a apropriação cartográfica dos caminhos de corpo, dialogando com o conceito de corpo manifesto (materialidades cênicas). Porém, antes disso, trata-se de explicitar as práticas-pensamentos desenvolvidas nas oficinas que buscavam traçar esse plano de corpo-imanência. Nessa direção, é necessário dizer que a questão da necessidade de um *saber de corpo*, que contribuísse para a sustentação e consistência da criação corporal, foi partilhada, inicialmente, com Gil Amâncio<sup>67</sup>, parceiro de oficinas e de deambulações sobre tais temas e experimentos. Apenas a ferramenta da ludicidade não se configurava suficiente para dar conta do que buscava em termos de saber corporal: mesmo no estado do brincar, os corpos dos adultos já traziam comprometimentos que se tornavam resistentes ao movimento. Sem a ancoragem do texto teatral, as corporeidades precisavam, assim, de ferramentas que não se encontravam, em termos de exercício, no plano da improvisação que se queria fisicamente experimental. O que remete à crítica que Grotowski faz da improvisação (cujo alvo, seria, posso inferir, a ausência de imanência corpórea): “É primário, é como o vôo de uma galinha - ela sempre cai”<sup>68</sup>.

A crítica que Grotowski faz dos equívocos da improvisação coloca a exigência de habilidades, não em técnicas improvisacionais, mas, essencialmente, em técnicas corporais. Ora, as *corporeidades outras* apareceram, nas oficinas, num contexto improvisacional e, dentro deste, a crítica de Grotowski permanece como um divisor entre improvisação e espontaneísmo. Na fase da sua pesquisa intitulada *Objective Drama*, Grotowski (SCHECHNER, and WOLFORD, 1997) trata, numa conferência, das dificuldades geradas por uma improvisação que não tem por base a

---

<sup>67</sup> As parcerias com Gil Amâncio deram-se no ambiente dos Cursos de Teatro da Fundação Clóvis Salgado, primeiramente no Curso Livre de Teatro para crianças a partir de 10 anos (Curso I) e para adolescentes (de 14 a 17 anos), no período de 1989 a 1992 e, posteriormente nas disciplinas de Improvisação e Interpretação Teatral, do Curso Técnico de Atores, no período de 1993 a 1997 e, depois, de 2000 a 2003.

<sup>68</sup> Folha de São Paulo, Caderno Ilustrado. 02/10/1996.

maestria das habilidades. Grotowski explicita sua crítica da improvisação em grupo no meio teatral: quando duas pessoas improvisam, diz Grotowski, uma terceira as agarra como um *bulldog*, destruindo a relação. Ele observa isso no cotidiano, principalmente ocidental, quando as pessoas querem extrair o máximo das outras.

Ao contrário disso, a maestria apresentaria um caminho no qual a pessoa extrairia *o máximo de si em termos de competência*. Grotowski oferece, ainda, uma pista importante para a improvisação: recusar o relacionamento para conseguir relacionar-se. Posso dizer: abrir espaço. Grotowski (1997a, p. 294) explicita, também, os clichês que ocorrem numa improvisação que posso nomear de espontaneísta (em termos de um procedimento que busca ser espontâneo, mas não o consegue ou produz apenas inconsistência): tornar-se “selvagem”, imitar tranSES, procissões, realizar comportamentos cotidianos como se fossem naturais, etc. Grotowski enfatiza que a maestria passa, primeiramente, pelo domínio de si. Posso dar um exemplo, não fazendo barulho quando se desloca correndo. Por que evitar fazer barulho? Para responder, parto dos supostos de práticas-pensamento nas quais pude observar que o grau de escuta corporal do performer diminui quando ele não se torna receptivo ao que faz. Para isso, é preciso estar atento ao menor ruído, ou seja, em vez da atenção se voltar para audiência, a escuta sensível opera uma maior atenção corporal (pois o mínimo movimento é capaz de produzir barulho). Ao trabalhar no nível de uma precisão que ele mesmo inventa a cada tempo, a partir do tônus muscular, o performer começa a realizar o trabalho sobre si mesmo. Desse modo, entendo que a pesquisa corporal constitui um dos aspectos do que chamo de sustentação da improvisação física.

Quando se trata de um *campo entre*, aberto necessariamente pela retirada dos contextos do teatro dramático e, num pensamento de corpo que não se configurou num território de dança, sobre o que se assentariam as habilidades ou maestrias? Estas foram localizadas, num primeiro momento, na necessidade de uma clareza corporal via movimento. E para utilizar a imagem de Grotowski, a busca por um *vôo* sustentado desviou, num aspecto, o foco do pólo-criação para o pólo-treinamento, mas em outro, permitiu que se trilhasse um caminho de confluência entre as *artes do corpo* em confluência com as *artes da cena*. Devo dizer, também, que havia um processo de fundo atuando: a atenção na cultura lúdica da criança, numa busca que somente poderia se dar na direção da abordagem do movimento.

Muitas das dificuldades que eu e Gil Amâncio percebíamos no desenvolvimento das improvisações físicas eram devidas à ausência de experiência em movimento corporal. E foi com esse objetivo de traçar um plano de *corpo-imanência* que sustentasse e provocasse a emergência do *corpo manifesto*, que nós trouxemos para o Curso Técnico de Atores da Fundação Clóvis Salgado (1997) a prática-pensamento da Capoeira de Angola, ministrada pelo mestre João Bosco da *Academia Sou Angoleiro*.

Foi uma modificação radical proposta no currículo do referido Curso Técnico de Ator. Em vez de disciplinas isoladas, que não dialogavam entre si, propusemos uma organização por projetos, tendo as disciplinas Improvisação e Interpretação Dramática, juntamente com a disciplina Expressão Corporal, articuladas entre si e com a disciplina de Teoria do Teatro<sup>69</sup>. A Capoeira de Angola entrou no lugar da disciplina Expressão Corporal.

O que se introduziu foi uma perspectiva em corpo-treinamento que não vinha das práticas voltadas especificamente ao corpo artista – quase sempre, com técnicas oriundas da dança moderna. No caso, a proposta era a de modificar as bases desse corpo artista através de práticas corpóreas extra-cênicas.

Divido aqui as práticas em corpo-treinamento em duas categorias:

- a) as práticas extra-cênicas;
- b) as práticas com entradas na linguagem cênica ou que nasceram especificamente das questões da cena.

As práticas extra-cênicas podem, ainda, ser divididas em práticas corporais tradicionais, assentadas em expressões religiosas, ritualísticas, exercícios de meditação (Renato Cohen trabalhava com um Xamã), artes marciais, e as técnicas de terapias corporais e de educação somática (*Anti-Ginásica, Body Mind Centering, Técnica de Alexander, Rolfing, etc.*).

No caso da oficina citada, a prática da Capoeira de Angola foi mantida integralmente, com todos os seus elementos e contextos. Os participantes praticavam duas vezes por semana, logo no início das aulas. Não se pretendia interferir naquele universo não pertencente à cena. A Capoeira de Angola foi escolhida por alguns motivos básicos:

---

<sup>69</sup> Ministrada então pelo diretor, ator e dramaturgo, Walmir José.

- a) porque Mestre João insistia num espectro de elementos integrados, com as posturas (muito trabalhadas por ele como *ásanas*, nos inícios dos trabalhos), as técnicas de jogo, a banda de percussão completa, os cantos e todos os rituais requeridos pela Capoeira de Angola;
- b) porque diferentemente da Capoeira Regional, como vem sendo difundida, a de Angola desenvolve-se mais em pergunta e resposta;
- c) porque os movimentos mais contidos possuíam uma carga dramática, passível de trocas intensivas;
- d) porque havia uma cultura de corpo, oriunda de uma tradição, sendo exercitada.

Após as sessões de Capoeira de Angola, os participantes criavam seqüências de movimentos baseadas naquela prática. O objetivo não era o de utilizar a capoeira em um caráter ilustrativo, mas de tal modo que, sendo trabalhada, permanecesse invisível. As transições entre figuras e a posterior improvisação tornava-se o elemento de ligação com a criação.

No entanto, foi somente em outra Oficina, extra-classe, que se pôde aprofundar o caminho de utilizar as seqüências em criações corpóreas mais definidas e em termos de uma improvisação que se faz através das trocas intensivas. A oficina teve orientação da Capoeira de Angola pelo instrutor Márcio Medeiros, do mesmo grupo *Sou Angoleiro*, e, após a montagem das seqüências, cada participante relacionava-a a um trecho de um texto teatral. No caso, o texto escolhido foi *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Além disso, os atores deveriam incluir uma vocalização oriunda de uma tradição. As improvisações ocorriam, assim, num diálogo entre as seqüências de movimentos e cantos dos participantes entre si, bem como através de interferências de outros na seqüência de uma pessoa, de modo a criar desestabilizações, modificações no seu ambiente, etc.

Outra prática desenvolvida em outras oficinas de improvisação física, em corporeidades *extra-cênica*, utilizou os *ásanas* (posturas) do Yoga<sup>70</sup>. O trabalho esteve sob a orientação de Kika Bruno, que além de atriz é instrutora de Yoga. Porém, diferentemente da Capoeira de Angola, os *ásanas* não são utilizados posteriormente em seqüências de vocabulário, mas permanecem ativando a busca de *um saber de corpo*:

---

<sup>70</sup> Oficinas de Improvisação Física para Atores e Bailarinos, Fundação Clóvis Salgado, segundo semestre de 2004 e primeiro semestre de 2005.

- a) na distribuição do tônus;
- b) na pesquisa do alongamento, da flexibilidade e da mobilidade da articulação;
- c) no estudo das transições entre posturas;
- d) nos estados corporais deflagrados pelas posturas, envolvendo silêncio e quietude.

O Yoga foi uma das mais importantes ferramentas para o estudo das corporeidades. A prática desenvolveu-se preliminarmente, antes de iniciadas as dinâmicas e os exercícios corporais<sup>71</sup>. O estudo do *ásanas* do Yoga permitiu um incremento da abordagem do tônus, servindo-se, além das questões que são propriamente pertencentes a essa prática extra-cênica, para criar uma fonte corpórea a que se pode recorrer assim que se desejar. Os estudos sobre o bastão, por exemplo, beneficiam-se muito dos *ásanas* do Yoga. Em diversos momentos, pude demonstrar para os participantes dos cursos de teatro, e mesmo para alguns bailarinos, que a dificuldade em deixar que determinado tônus percorra seu caminho poderia ser auxiliada por um *ásana* específico.

Questiona-se nos contextos ligados ao teatro se o Yoga teria mesmo uma utilização favorável ao treinamento corporal para a criação cênica. Lisa Wolford (1996) escreve sobre o assunto, dizendo que, no treino de Grotowski, os *ásanas* são fluidos e transformativos, em vez de serem trabalhados em posições fixas. A ênfase é dada no desenvolvimento de uma atenção para o fluxo e para os movimentos da coluna vertebral. Lisa ainda refere-se ao fato de Grotowski considerar o uso do *Hata Yoga* contraprodutivo, porque seus objetivos não permitem uma receptividade aos estímulos externos e uma atenção dinâmica por parte do ator. Grotowski exercitou-se nos *fly ásanas*, que são posturas em fluxo constante e com o mínimo de apoios no solo.

Contudo, posso afirmar que as práticas extra-cênicas não têm o sentido de aparecerem cenicamente como figuras isoladas ou demonstrações de habilidades. Bogart e Landau (2005)<sup>72</sup>, voltadas a um teatro experimental, utilizam o Yoga, especificamente a *Saudação ao Sol*, na fase de aquecimento, buscando a conexão entre os participantes e não o isolamento pessoal. Nas oficinas, Kika Bruno

---

<sup>71</sup> Vide *Capítulo 3. Caderno de exercícios*

<sup>72</sup> Sobre a técnica de trabalho de Bogart e Landau, baseada nos *Pontos de Vista*, ver *Capítulo 1, item 1.4.*

desenvolveu um trabalho com a duração aproximada de 40 minutos de prática. Os *ásanas* foram desenvolvidos sempre em fluxo, valorizando-se o encadeamento dinâmico, incluindo seqüências respiratórias exaustiva com corridas, paradas e mudanças de plano.

Uma seqüência desenvolvida por Grotowski, muitas vezes chamada de *gato*, é uma transformação da saudação ao sol num exercício corpóreo, com ênfase na fluidez e nos movimentos da coluna. (WANGH, 2000).

Jéssica Azevedo, que participou de oficinas de improvisação e de processos de montagem por mais de dois anos, tem praticado o Yoga nos períodos de treinamento. O que se percebe é uma apropriação de um tônus corporal distribuído, receptivo ao entorno, proporcionado pelos *ásanas*, principalmente quando são realizados coreograficamente, isto é, encadeados seqüencialmente.

Desse modo, os *ásanas* podem ser praticados com ligações, gerando coreografias pessoais. Cabe lembrar, além disso, que Grotowski tem por referência, inicialmente, a vertente do Hata Yoga, que é mais estático, dividido em poses separadas e sem ligação dinâmica entre as mesmas. No entanto, a contribuição de Grotowski é ímpar, pois a prática dos *ásanas*, em fluxo, realmente constitui uma prática-pensamento corporal que pode ser muito fecunda para um performer físico-experimental. Em primeiro lugar, porque o coloca em movimento de fluxo, em segundo, porque está em jogo com o espaço, com o outro e a consciência de si.

Nas oficinas, além da prática do Yoga *Ásana*, estudei por um ano e meio o Aikido com o Sensei Ichitami Shikanai<sup>73</sup>. O Aikido é uma arte marcial japonesa que significa *caminho (do) de união (ai) com a energia (ki)*, voltada para a defesa pessoal e o desenvolvimento da sensibilidade para captar as intenções do oponente e transformá-las.

Com Sensei Shikanai, minha visão do corpo em relação ao espaço e às *linhas* (atravessamento por direções, intensidades e vetores) modificou-se completamente. A importância do *caminho de corpo-treinamento* tornou-se mais acurada.

Diferentemente da Capoeira de Angola, quando eu era apenas observador, com o Aikido pude entrar numa experiência corpórea via treinamento.

---

<sup>73</sup> Mestre de Aikido do Nakatani Dojo, em Belo Horizonte, nascido no Japão e residente no Brasil desde 1975, com graduações em Aikido (faixa preta 7º dan, shihan), Jodo (faixa preta, 2º dan) e Iaido (faixa preta 2º dan). A minha prática se deu no período de 2000 a primeiro semestre de 2002.

Agora, passava a ver a atividade do performer sob outro ângulo: aquele em que as velocidades incidem sobre o meu próprio corpo, no sentido de que a solução dos impasses está por conta dele. As linhas, as direções, os espaços, o tônus e o fluxo, a via do contato ainda não diferenciado e, portanto, aberto à mudança, a atitude receptiva e ao mesmo tempo atenta, tudo isso se vive em turbilhão num átimo, numa experiência direta através do Aikido. Além dessa prática, incluindo o Yoga Ásana, dediquei-me, também, ao *Lian Gong 18 Terapias*, um método organizado pelo médico chinês Dr. Zhuang Yuan Ming, que desenvolve exercícios preventivos e curativos.

Entretanto, pressupor na improvisação física e experimental o *corporeamento* implica em definir a questão de *sua entrada em fluxo operatório expressivo*. Uma questão recorrente à pesquisa: a oposição e a conseqüente busca de um diálogo entre treinamento e criação. A partir da busca de um *caminho de corpo*, os dois campos polarizam-se mais uma vez: o do treinamento corporal e o da criação cênico-corporal. Um treinamento cênico, propriamente dito, ainda não se havia colocado como questão, mas o que aparecia em questão corporal não se restringia mais ao puro treino sem criação. Trata-se, então, de criar as conexões que permitem a passagem do *exercício do ator sobre si mesmo* para o *exercício do ator com a audiência*, de modo que se possa criar uma zona indiscernível e autônoma.

A pesquisa caminhou, então, para um treinamento em criação através de cartografias corporais. Nestas, não se busca uma codificação corporal, como será exposto mais adiante, mas um saber de si e do entorno na modalidade de uma entrada num processo flutuante no qual qualquer parte pode se conectar com qualquer parte.

#### **2.1.4 A confluência de técnicas corporais: uma pesquisa mais individualizada**

A necessidade de um treinamento global e único em práticas extra-cênicas e seu conseqüente aproveitamento para a pesquisa corporal deixou de ser imperativa. Na medida *em que os exercícios improvisacionais se desenvolveram concomitantemente aos exercícios corporais*, a questão inicial, a da não sustentação

da corporeidade, passou em grande parte a ser superada. O plano do *corpo-imanência* que pudesse compor com o plano do *corpo manifesto* começou a ser traçado nos exercícios que chamo de *cartografias corporais*.

Diria, além disso, que se trata de uma pesquisa que passa a se tornar uma questão menos coletiva. Isso não quer dizer que as práticas corporais não possam ser feitas no coletivo, mas que não se tornava mais necessário, para a pesquisa da improvisação física e experimental, na medida em que esta começava a desenvolver seus próprios exercícios, o estabelecimento de práticas extra-cênicas coletivas para que o seu plano de imanência fosse traçado. Além disso, tais práticas, por não estarem em continuidade direta e necessária com a criação cênica, tornam-se mais rapidamente assimiladas por indivíduos que podem, a qualquer momento, exercitá-las pela maestria adquirida com os coletivos de criação.

Observo, por parte de alguns performers, a busca individual de práticas-pensamento extra-cênicas, ou ainda, extra-artísticas. Sérgio Penna Mahara<sup>74</sup>, por exemplo, na sua busca por um espaço *entre* teatro e dança, desenvolve uma pesquisa que se alimenta do que ele chama de *técnicas corporais*, como a Técnica de Alexander, a Anti-Ginástica, o Body Mind Centering (BMC) – que são técnicas terapêuticas - incluindo a prática das artes marciais (Aikido). São para ele *técnicas extra-artísticas*, mas que, posso dizer, juntamente com suas vivências com o teatro e a dança, potencializam a invenção desse *espaço entre*. Sérgio busca, portanto, trabalhar com essas *técnicas corporais*: “...eu fui investigar esses procedimentos diferentes de lidar com o corpo e de ver e de compreender o movimento e o homem, buscando sempre a questão da expressividade”<sup>75</sup>.

E tudo isso converge em seu trabalho como performer, diretor e preparador corporal.

Fernanda Lippi, do *Zikizira Teatro Físico* utiliza, entre outras técnicas, exercícios de meditação ativa de Rajneesh (Osho), nos quais os performers trabalham com movimentos e processos respiratórios exaustivos.

Perguntei a Heloísa Domingues, com uma longa história em dança, quais as ferramentas que ela utilizaria para o corpo-treinamento. Ou seja, ela me pediria para estudar dança clássica, dança moderna, afinal, que prática-pensamento a ser

---

<sup>74</sup> Sérgio Penna Mahara é bailarino e ator, diretor e preparador corporal, com incursões frequentes na performance como improvisação, residindo em Belo Horizonte.

<sup>75</sup> Entrevista concedida ao autor em 26/12/05, em Belo Horizonte.

desenvolvida? Heloisa disse que nada disso seria importante, que, para a sua presente perspectiva, importa uma pesquisa em percepção. O que a auxilia mais nesse sentido, em termos de ferramenta, é a técnica Rolwing:

Então, o que acontece no Rolwing: ele me trouxe esse estado de perceber... Perceber o meu corpo; perceber o espaço. Então, eu vou trabalhar basicamente com as percepções, a idéia é essa. E já venho desenvolvendo isso nas minhas aulas. É trazer essa nova percepção. Assim, e trazer uma argüição mesmo, assim: então, o quê que você percebeu com esse movimento? É onde você faz uma argüição de que você implica o sujeito, o sujeito, ele já está implicado. Se for você, por exemplo, eu vou te implicar nos seus atos, nas suas sensações. Como? Te argüindo o tempo todo, te perguntando: mas, e agora? Qual é a diferença de antes para agora? O que você está percebendo? O que mudou? (Informação verbal)<sup>76</sup>

No universo da dança pós-moderna, a assimilação de práticas-pensamento extra-cênicas tem permitido a ampliação da imanência em corpo-movimento. Com a rebelião gerada pelos movimentos de vanguarda em dança, o questionamento sobre o que pode ser a dança, que corpo pode dançar e que modos de agenciamento receptivo isso pode produzir, abriu perspectivas para o uso das técnicas extra-cênicas, que, então, se tornam artisticamente apuradas. Greiner (2006) observa que o contexto no qual emergem tais práticas-pensamento, entre as quais se incluem aquelas que trabalham na linha da educação somática, é o de uma mudança profunda no que se pode definir em termos de um trabalho de corpo na perspectiva da dança. A formação de um bailarino envolvia a eleição de uma técnica que o espetáculo repetiria. Trata-se de um universo que idealiza o corpo associando-o à beleza e visando uma estabilidade. Um dos procedimentos que vai se dar no campo da dança contemporânea é a ruptura com o modelo de coreografia como repetição de módulos de movimento, ou de passos de dança (GREINER, 2006).

Tais práticas-pensamento permanecem autônomas em relação ao mundo do espetáculo. Greiner (2006) observa que uma das rupturas produzidas pela dança contemporânea seria a de que as técnicas não resultam no espetáculo, como ocorria, por exemplo, no Balé Clássico e na Dança Moderna. Na dança contemporânea, ao contrário, em vez de técnicas que são adquiridas e repetidas, trata-se de um corpo que é atravessado por uma questão, num *meio* produzido por uma pesquisa. No caso das práticas-pensamento, que chamo de extra-cênicas, elas

<sup>76</sup> Entrevista concedida ao autor em 16/11/05, em Belo Horizonte.

permitem antes a emergência daquilo que Greiner (2006) chama de *novos mapas de anatomia*.

Parto do pressuposto de que tais práticas-pensamento, por não terem sido deduzidas de uma codificação resultante das necessidades do espetáculo, possuem por si mesmas caráter transformativo. Há, nessa direção, um elemento de variação contínua entre o que não é dança e o que pode ser dança, numa perspectiva em que as percepções e as afecções dos corpos passam a inundar a cena. É assim, por exemplo, que Tiago Gamboji, performer de Teatro Físico mineiro residente em Londres, do grupo *f.a.b detonators*, considera que foi importante para o seu trabalho ter bebido em várias fontes, principalmente as pesquisas em dança contemporânea, que envolvem as qualidades energéticas do movimento e a improvisação<sup>77</sup>.

Na medida em que novas anatomias podem ser mapeadas, novos procedimentos técnicos (que buscam fugir às modalidades de codificação e, por conseguinte, através de determinação e previsibilidade) passam a se organizar como possíveis treinamentos. Greiner (2006) exemplifica com a questão de muitos performers de dança contemporânea terem buscado, a partir das desestabilizações, formas de treinamento. Como exemplo disso, posso citar os exercícios de *mapeamento corporal*, realizados por Tufnell e Crickmay (1993), como preparação para o trabalho de improvisação em dança contemporânea (que inclui conexões com o Happening, com Tadeusz Kantor e com as narrativas pós-dramáticas), que são baseados numa pesquisa chamada de *meditação dos ossos (bone meditations)*: “The body, how it moves and dreams, becomes a route to the imagination” (p. 1).<sup>78</sup> Tomo os *caminhos de corpo*, portanto, num espectro amplo, que podem se referir tanto às práticas tradicionais (ritualísticas, místicas e de artes marciais) e de terapias corporais ou de educação somática (incluindo suas apropriações em termos de discurso cênico), quanto àquelas desenvolvidas nos próprios contextos cênicos.

Os *caminhos de corpo* podem se dar não só numa relação de descontinuidade com a cena, mas, em outra mão, podem estar inseridos cenicamente. Obviamente que não aparecem ilustrando um saber técnico, mas, sim, já como discurso ou textualidade cênica – como *fluxo operatório e expressivo*. Além disso, não se baseiam tais caminhos em princípios, mesmo que oriundos da

---

<sup>77</sup> Entrevista concedida ao autor em 10/12/05, em Belo Horizonte.

<sup>78</sup> Tradução: “O corpo, como ele move e sonha, transforma-se na rota para a imaginação”.

observação e do empírico, que podem ser generalizados como prática e que, recuando da cena, apontariam para a mesma, segundo aplicações definidas, e até porque, não nascem, necessariamente, de contextos de corpo-treinamento exclusivamente cênicos.

Os caminhos de corpo só entram em relação de continuidade com a cena porque esta já não supõe um ator ou um performer dado de antemão, não sendo um caminho dedutivo. Por isso, podem se descobrir tanto em imanência quanto em manifestação por caminhos imprevistos. Um dos exemplos é o espetáculo cênico *Ensaio Hamlet*, com direção de Henrique Diaz<sup>79</sup>, no qual os atores utilizam, em determinado momento, golpes de artes marciais, com base em estrangulamentos e quedas precisas de costas. Esses movimentos não ilustram o texto e nem explicam qualquer passagem cênica – pelo contrário, eles se inserem numa rede rizomática e cartográfica, de descontinuidade nas significações, emergindo antes como corporeidades manifestas.

A perspectiva do corpo-treinamento constitui-se, também, na fabricação de uma *linha sóbria* que permita, como já apresentado<sup>80</sup>, avizinhar-se do caos sem sucumbir a ele. A via de um corpo-treinamento – *caminhos de corpo* – permite que o performer estabeleça uma relação afirmativa entre *autoproteção* e *autopenetração*: “quanto mais nos absorvemos no que está escondido dentro de nós, no excesso, na revelação, na autopenetração, mais rígidos devemos ser nas disciplinas externas; isto quer dizer a forma, a artificialidade, o ideograma, o gesto”. (GROTOWSKI, 1976, p. 25).

O pensamento de Deleuze e Guattari (1996) pode elucidar o embate dessas forças, para o que se apropriam de Castañeda, a respeito das relações entre o *Tonal* e o *Nagual*. O *Tonal* é o organismo e seu plano de organização, toda significância e interpretação, tudo que identifica e, posso dizer, conforta. Já o *Nagual* desfaz todo esse plano: é *desestratificante*. No entanto, um ataque do *Nagual* pode ser altamente destrutivo:

---

<sup>79</sup> *Ensaio Hamlet*. Companhia dos Atores (RJ-Brasil), baseado no texto de William Shakespeare, com direção de Henrique Diaz. Performance de Bel Carcia, César Augusto, Felipe Rocha, Emilio de Mello, Marcelo Olinto, Malu Galli. Belo Horizonte, Festival Internacional de Teatro Palco e Rua (FIT-BH), 02/08/2006.

<sup>80</sup> Vide Composição Capítulo 1.

Porque um *nagual* que irrompesse, que destruísse o *tonal*, um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte: 'o *tonal* deve ser protegido a qualquer preço'. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 25).

A *linha sóbria* do corpo-treinamento, ao proporcionar auto-estima (uma das questões centrais no treinamento da Capoeira de Angola, conferidos pelo Mestre João Bosco), atenção, conhecimento das possibilidades e potencialidades do corpo, favorece que o ataque do *Nagual*, aberto pela autopenetração do processo de criação, não seja conduzido ao aniquilamento das potências corpóreas. E isso não somente para sobreviver, enfatizam Deleuze e Guattari (1996, p. 26), mas para que não se reconduza simplesmente ao organismo (às funcionalidades), e para que se possa fazer a passagem para *fora dele*, numa *fabricação do outro*.

As disciplinas, ou indisciplinas corpóreas, para dizer com Greiner (2005), são múltiplas e heterodoxas. Elas são *circunstanciadas* (GREINER, 2005) e, portanto, posso dizer que se referem ao plano em que se exercitam - não podem ser simplesmente deduzidas de uma categoria ator, de uma categoria bailarino ou, ainda, de uma categoria performer físico experimental.

### **2.1.5 Passagens para a criação corporal**

Na esteira de um corpo-treinamento e na busca pela sustentação das corporeidades outras, deu-se início a uma definição mais apurada do que seria a feitura compositiva por parte do performer, com uma ênfase no movimento e nos seus desenhos. Em vez de a improvisação começar tão somente pelos objetos e daí chegar aos *estados corporais*, passou a fazer uso das ferramentas pertinentes a um *saber de corpo* que pudessem, num plano de imanência, focalizar o estudo dos movimentos corporais.

Essa abordagem torna-se, então, o foco da pesquisa. Posso dizer que, nessa nova entrada, as improvisações com objetos<sup>81</sup> foram assimiladas pela

---

<sup>81</sup> Vide item 2.3 *Objeto*.

imanência do que chamo de plano do *corpo-movimento*. O que este plano trouxe em termos de improvisação foi o abandono de seu aspecto mais livre para assumir uma maior estruturação – sendo que nas cartografias corpóreas este processo inverte-se, com uma busca mais obstinada pelo acaso e pela indeterminação. O exercício improvisacional, que antes da virada para o corpo-treinamento era mediado somente por objetos e realizava-se, em alguns casos, através de jogos, passou a exigir as habilidades em composição, via movimento.

No pensamento-partitura dá-se a produção de uma *frase*, ou seja, de uma seqüência que se torna um desenvolvimento em si mesmo, numa espécie de discurso corporal do performer, que não pode ser tomado inteiramente em oposição ao discurso do diretor, ou, em outros termos, do discurso da cena. Trata-se, como visto, de uma questão *para* a criação e não de um elemento, necessariamente, *anterior* a esta.

Os recursos para o desenvolvimento dessas *frases* encontravam-se nos elementos da Capoeira de Angola, conforme exposto, ou mesmo a partir das necessidades do participante da oficina, em trechos por ele inventados, e em seqüências de linhas de deslocamento no espaço (vide item 2.5). Outras fontes para criação de partitura foram acrescentadas: objetos, incluindo bastões, exercícios plásticos (WANGH, 2000) e a observação de relacionamentos espaciais, de movimentos de crianças, de situações cotidianas e de outras corporeidades<sup>82</sup>.

As partituras formaram-se em termos de *coreografias pessoais*, com as quais o performer se comprometia, o que conecta com a *dança pessoal*, na visão de Burnier (2001). Isso pode ser explicitado na ênfase sobre as conseqüências que cada movimento deveria ter para o performer.

Gil Amâncio, por ser músico, fazia, ainda, uma leitura musical dos movimentos, além de dialogar com os performers através do uso de instrumento de percussão (atabaque). Os movimentos desenvolviam-se como frases musicais, internalizando o pulso. Os performers aprendiam a criar suas seqüências de movimento e a improvisar tendo o pulso como guia. Em seguida, passávamos aos diálogos físicos entre as partituras pesquisadas.

Através desse procedimento técnico a criação corpórea encontrou um plano de imanência que enfatizou a pesquisa do corpo-movimento. A abordagem

---

<sup>82</sup> Vide item 2.5 *Fluxo material e expressivo: da montagem e das materialidades expressivas*.

estabeleceu conexões com as pesquisas de Meyerhold e Eisenstein na Rússia revolucionária (LAW and GORDON, 1996), na constituição de um treinamento corporal, com base no movimento, no campo de um teatro formalista e construtivista. Uma asserção interessava-nos em primeira mão: a de que o movimento poderia conduzir os performers ao universo das sensações – para não se restringir ao dos sentimentos e emoções. Não praticávamos exercícios biomecânicos, mas tínhamos como referência textos e estudos sobre Meyerhold e Eisenstein que funcionavam como provocadores da prática-pensamento, tendo em vista a construção de seqüências de movimento<sup>83</sup>.

A parceria com Gil Amâncio proporcionou ainda, além dos elementos já citados (criação de um plano de imanência em corpo-movimento), a abordagem do elemento tempo, numa visada musical<sup>84</sup>. Este estudo, que me permitiu tomar o movimento como música (e a música como movimento), possui conexões com as colocações do cineasta e mestre da montagem, Eisenstein (1990), em sua apropriação do Kabuki. O que Eisenstein fez, influenciado pelo Kabuki, foi justamente ver o movimento como música e ouvir a música como movimento. Ele o chama de “método contrapontístico de combinar as imagens visuais e auditivas” (p. 74), nas quais onde se dizia para uma expressão “eu vejo” e para a outra “eu escuto”, passa-se a dizer, a partir de um denominador comum, “eu percebo”. Em Meyerhold (LAW and GORDON, 1996), por exemplo, o procedimento será o de utilizar a música não como fundo expressivo, mas como elemento que permite ao ator criar sua partitura de movimentos como se fosse música. Gil Amâncio tocava dialogando fisicamente com os performers, estimulando-os a improvisar com a música. Esta deixa de funcionar como fundo, tornando-se o elemento organizador do tempo e, acrescenta-se, atuando também na cena. Ou seja, a música torna-se *co-actante* da performance-improvisação.

Tal procedimento é diferente daquele utilizado pela dança moderna, no que diz respeito ao vínculo entre música e coreografia. Neste, o movimento do performer é previsto pela contagem do tempo e pela estrutura musical, lembrando,

---

<sup>83</sup> Além das fontes citadas como bibliografia, circulavam entre alguns alunos do Curso Técnico de Ator da Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte), cópias esparsas de textos sobre Meyerhold, produzidos por Maria Tháís (SP), diretora e professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, que também faz a direção artística da *Cia Teatro Balagan/SP* com quem realizou os espetáculos *Tauromaquia* (2004/5), *A Besta na Lua* (2002/3), *Sacromaquia* (2000/1).

<sup>84</sup> Vide o item 2.4. *Tempo*.

ainda, do vínculo expressivo-emocional que se estabelece nessa conjunção. (GIL, 2005). Heloísa Domingues enfatiza o caráter determinante, para a corporeidade, que a coreografia previamente definida possui, com a qual rompeu para produzir uma pesquisa corpórea de outra natureza. A forma coreográfica do balé e da dança moderna é a de uma seqüência de movimentos já pronta, na qual, inclusive nos tempos e contra-tempos, tudo é muito determinado e o bailarino concentra-se não na ocorrência do momento, mas naquilo que ele vai fazer logo em seguida:

É tudo muito previsível dentro do movimento e previsível dentro do tempo. E o espaço também é super definido, você sabe muito bem pra onde você vai, como você vai, e quando você vai. (...) Que corpo é esse? Eu acho que é um corpo um pouco sem apropriação porque, num primeiro momento, você faz uma coreografia que vem do outro. (...) Na verdade o movimento não nasce de você, eu acho que a grande diferença é essa. (Informação verbal).<sup>85</sup>

No procedimento, inicialmente, desenvolvido com Gil Amâncio, a música era improvisada junto com os participantes da oficina. Numa instância, ela proporcionava o pulso para que o ator pudesse elaborar uma frase, que então era lida como uma frase musical. Noutra instância, a música tocada era *outro ator*, sendo que ela intervinha fisicamente no momento da improvisação, mesmo que se tratasse de solo. A diferença reside, ainda, que não há contagem sustentada pela música, mas sim um pulso que permite ao performer tomar decisões jogando com os intervalos de tempo. Pode-se dizer que, dado um pulso, *duas* vozes dialogam entre si: o movimento e a música.

Gil Amâncio introduziu o exercício que chamo de *pulsação*: os participantes ficavam no plano do chão e, com o som da percussão, começavam a balançar/ninar o próprio corpo, lentamente, de modo mais imperceptível até atingir as extremidades. Aos poucos, encontrando uma ligação com o pulso, os participantes passavam a modificar sua posição, ficando de quatro, locomovendo-se, assim, no espaço, entrando em contato uns com os outros e depois afastando-se, até ficarem de pé, sem interrupção da pulsação que deveria ser internalizada.

Para isso, em alguns momentos, os participantes passavam a reter o movimento externo, tentando num primeiro e imediato impulso atingir o pulso da música tocada. Aos poucos, experimentavam realizar frases de movimento em que o

---

<sup>85</sup> Entrevista em 16/11/05.

pulso não se externava mais, criando o que se pode chamar de frases musicais com o corpo. Os movimentos são realizados em diálogo ao vivo com os músicos e percebe-se que traçam suas frases, seus tempos e contratempos com a música. Esse tipo de abordagem enfatiza uma alta precisão, tomada como uma habilidade de executar movimentos *dentro do tempo*, em diálogo com a música. Mesmo os movimentos não trabalhados nesse procedimento eram vistos como frases musicais e, a partir desse plano, analisados.

A prática-pensamento da pesquisa modificou-se para incorporar a espacialização como uma das ferramentas predominantes no trabalho, incluindo o acaso e a indeterminação. A necessidade de uma visada musical continuou em outras modalidades, mesmo não contando com a parceria direta com Gil Amâncio: não mais me centrando no pulso como território interno e denominador comum das improvisações, mas buscando uma concepção do movimento e da composição cênica com ênfase no aspecto das sonoridades, tanto na leitura do movimento quanto no diálogo com este, abrindo-se, ainda, para uma perspectiva musicalmente minimalista<sup>86</sup>.

Este plano modifica-se quando tais seqüências de movimento passam a ser lidas não mais como partituras, porém como ritornelos e cartografias. Com os ritornelos buscam-se, antes de tudo, os motivos e os contrapontos, num movimento que não se desenvolve dramaticamente, já que comporta repetição. Quanto às cartografias, importa o grau de *multiplicidade rizomática* em que a seqüência pode ser trabalhada. Num sentido, as cartografias incorporam o conhecimento gerado pelas partituras, porém, buscando não a estrutura (que irá manter o fluxo de energia e conduzi-lo), mas a conectividade.

Antes, porém, torna-se necessário esclarecer o que vem a ser uma partitura e como ela funciona.

As partituras assentam-se sobre um conceito de disciplina corpórea que pode ser vista nos percursos (com suas mudanças e reiteraões) de Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba, principalmente. Ryszard Cieslak (BARBA, 1994), um dos atores que mais encarnou na fase do Teatro Laboratório as propostas de Grotowski, explicita, com uma clareza ímpar, a noção de partitura:

---

<sup>86</sup> Vide item 2.4 *Tempo*.

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama, mas não é a chama. A chama é o meu processo interno de todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. (CIESLAK *apud* BARBA, 1994, p. 185-186).

Cieslak toma a *partitura* nessa relação entre a chama, que é interna e viva, e a estrutura que a mantém, que a protege. Importante notar que nesse caminho não se busca nunca a excitação psíquica, ou o domínio completo sobre a chama interna. Ao contrário, com a estrutura sendo observada e mantida, Cieslak coloca-se numa situação receptiva, à espera, não antecipada, do que pode ocorrer de diferente a cada noite:

E eu estou pronto para absorver o que sucede se estou seguro na minha partitura, sabendo, ainda que não sinto nada que o vidro não se romperá e a estrutura, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. (...) A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente porque eu sou diferente. (CIESLAK *apud* BARBA, 1994, p. 185-186).

Este é um plano que corta o caos: a partitura. A sua linha sóbria é o treinamento, no qual a variabilidade é mínima. Um elemento que logo irá introduzir o plano das cartografias será o elemento da *variação*. Não a variação a partir de codificações e vocabulários – mas naquilo que permite aberturas para o campo da indeterminação. Lycouris (1996, p. 208) aborda, na sua prática-pensamento, a questão da *diferença corpórea*. Um corpo que se faz diferente a cada dia, a cada momento, de que modo ele se prepara e se faz desperto para a improvisação? Ela não se refere ao estado emocional, que muitos julgam ser variável e passível de ser sustentado (em sua variabilidade) por uma disciplina corporal – que seja psicofísica. Ela se refere ao *estado físico* do exercício improvisacional.

Essa visão, de um corpo que nunca é o mesmo, exige para Lycouris (1996), na sua pesquisa como performer improvisacional, a capacidade de manter aberto um processo de questionamento durante a própria performance. São perspectivas que ela chama de *recusa e desnorteio*. No entanto, não ao modo de uma desorientação que se faz, exclusivamente, como instrumento a ser utilizado para insuflar vida onde esta poderia ter se subtraído nos processos de criação, via ensaio de uma peça. Trata-se antes de *função desnorteante*, que se inspira nas recusas das

vanguardas artísticas<sup>87</sup>. A performance mesma é vista como recusa. Trata-se de questionar em ato o que se faz em ato: o programa de uma rebeldia corporal. Que não se confunda esse plano com uma pseudo-rebeldia diante de uma autoridade projetada: trata-se de uma rebeldia que busca o seu próprio *Corpo sem Órgãos* – uma questão, antes de tudo, de maturidade e profissionalismo.

E já que o corpo-treinamento aportou nas partituras, no sentido de um corpo que se disciplina no movimento, a questão da relação corpo e hábito, pois que, corpo e treinamento, corpo e repetição, coloca-se em primeira mão. Lycouris (1996) discute, também, o papel do *hábito* na relação com a improvisação na dança. A criação corpórea não foge à questão improvisacional, pois, como observa Lycouris, o hábito impede aquilo que se torna crucial para a dança improvisacional: a *mudança*. Numa instância, Lycouris passa a examinar os diferentes procedimentos de performers, grupos e coreógrafos, no contexto da dança pós-moderna, no que tange à improvisação em dança, a partir dos anos setenta, nos EUA (Anna Halprin, Judson Theater group, Grand Union, especialmente Steve Paxton) e Inglaterra (Rosemary Buther, Julien Hamilton e Sue MacLennan), que enfatizam a necessidade de se trabalhar com a mudança – e posso acrescentar, de modificar hábitos corporais.

A improvisação física e experimental apresenta para si a tarefa de desenvolver *habilidades de mudança*. Da pesquisa de Lycouris (1996), dois aspectos tornam-se evidentes no que diz respeito à caracterização da mudança, em termos de suas habilidades:

- a) numa via, a partir do artista de dança Steve Paxton, o corpo como instrumento de sintonia para a produção de caminhos diferentes (no que chamo de atravessamento das linhas rotineiras de pensar, sentir e se mover);
- b) a partir de outro artista de dança, Julien Hamilton, numa via de descontinuidades, em termos de regras que se mostram não coerentes.

O hábito, enfatiza Lycouris (1996), desempenha um importante papel na dança, visto que o seu treinamento busca atingir um grau de virtuosismo. No entanto, no contexto da dança improvisacional, o hábito justamente inibe os aspectos inesperados e imprevistos, independentemente de serem “maus” ou “bons hábitos”.

---

<sup>87</sup> Ver Capítulo 1, Improvisação e experimento.

Steve Paxton (LYCOURIS, 1996) diz, por exemplo, que os hábitos mascaram as possibilidades exploratórias do trabalho. Eles impedem que se tenha uma visão do espectro de possibilidades.

A ênfase deve ser colocada, portanto, nas habilidades do performer em produzir mudança no espaço-tempo, através justamente de *meios físicos* que sejam adequados para tanto. Sofia aponta para os recursos alternativos (porque não oriundos das técnicas de dança como hábito de fixação) que podem fornecer esses meios físicos: a Técnica de Alexander e o *Body Mind Centering* (BMC). Esses recursos alternativos, por estarem na linha de uma conexão corpo e mente, possuem a capacidade de modificar os conceitos de movimento em dança – o que implica no rompimento dos hábitos, tanto de criação como de treinamento, posso inferir.

Neste aspecto, cito o trabalho de Luciana Gontijo e Margô<sup>88</sup> Assis, da *Cia Experimentum*, que trabalharam com o *Body Mind Centering* (BMC), num visão que, se não é improvisacional, coloca o corpo numa situação experimental em que os hábitos motores e a necessidade de fixação não se tornam parâmetro do movimento. A técnica do BMC favoreceria, assim, o aspecto *presentativo*, em termos de habilidades escondidas, próprias de uma inteligência corporal que informaria a mente. O que entra em ressonância com o conceito de *percepção direta*, formulado por Greiner (2005, p. 113), o qual define as pesquisas caracterizadas em termos improvisacionais e experimentais, em termos de discurso corporal, numa ausência de “categorias intermediárias”, consistindo-se numa “ação interna” que se organiza no momento dado:

Em termos artísticos é o que tem sido experimentado pelos artistas da performance ou *live art*, assim como pelos improvisadores da dança. Testar a gênese de movimentos no ato, a partir de uma categorização instantânea do mundo ao redor, com eficiência, parece um grande desafio (para poucos). (GREINER, 2005, p. 113).

Justamente, portanto, o que pode provocar o campo da performance-improvisação na confluência das artes do corpo com as artes da cena: a provocação de *um pensamento compositivo que leve em conta o ambiente, a indeterminação e os acasos, independentemente de se propor como improvisação total ou*

---

<sup>88</sup> Luciana Gontijo e Margô Assis são bailarinas que desenvolvem pesquisa em dança contemporânea, utilizando as explorações dos sistemas orgânico e esquelético, as estruturas de apoio, focando a imersão situacional do corpo e as relações deste com o espaço.

*improvisação parcial*. Este o fator crucial para a prática-pensamento de um treinamento *em e como* criação.

A entrada na questão das criações corpóreas pela via cartográfica busca responder ao plano de indeterminação, que as partituras por si só não podem contemplar. Não por causa de uma técnica, mas porque seu desejo é outro: esculpir o fluxo dos impulsos corporais. O que as cartografias acrescentam são pensamentos corpóreos que se dão nesta relação aberta e flutuante com o ambiente – para os ruídos que dele emergem. Assim, no *território incorporado* das partituras ocorre uma *desterritorialização cartográfica*.

Coloca-se, desse modo, a questão: um mesmo exercício poderia ser ao mesmo tempo uma partitura e uma cartografia? A partitura é uma prática-pensamento que trabalha o encadeamento das seqüências de movimento. E tais encadeamentos podem, também, se dar de modo causal e determinista, tendo o performer ocupado uma posição inicialmente hierárquica em relação aos outros elementos da cena.

Ao contrário disso, o pensamento cartográfico, que convoco para provocar fissuras, indeterminação, conexão rizomática e justaposição, coloca justamente o performer num plano de horizontalidade em relação às outras materialidades cênicas (objetos, espaço, sons, imagens). Exercitar a criação corpórea como cartografia tem constituído um desafio: operar no nível da *abertura*, da *conectividade* e da *multiplicidade*<sup>89</sup>. O programa de espacialização constitui, num aspecto, outro procedimento desterritorializante que transforma a perspectiva da partitura em proveito da cartografia<sup>90</sup>.

Um dos problemas com os quais me defrontei, é que as *frases* ou seqüências de movimento tendem a ser cópias da idéia que nos foi sedimentada do que é dança: módulos que são fixados, como passos de dança. Obviamente, na sua origem energética, as partituras buscam não os pontos de parada, ou as figuras, mas as passagens e modulações de energia. Mesmo nesse caso, os procedimentos podem levar a recaída em visões simétricas e previsíveis, ou em atuações endurecidas. Uma das dificuldades que costumam aparecer nos exercícios improvisacionais é o olhar fixo, completamente blindado, ou o olhar colado no outro,

<sup>89</sup> Vide no *Capítulo 1*, o item 1.2 *Cartografias* e, neste Capítulo, o item 2.5, em que abordo a questão do fluxo operatório expressivo.

<sup>90</sup> Vide o próximo item, 2.2. *Espaço*.

com o rosto à frente de tudo. As estratégias de uma sintaxe composicional disjuntiva<sup>91</sup> são importantes para que possa emergir o plano das cartografias corporais e não de frases endurecidas ou, o que também não funciona, de trajetórias em que o performer exalta-se emocionalmente.

Um dos procedimentos radicais da dança contemporânea, no seu surgimento, foi o de rompimento com as *frases*, com o emocionalismo expressionista, com a exaltação e com a energia em picos de clímax. Yvonne Rainer, uma das lideranças da grande rebelião dos anos 60 na dança contemporânea norte-americana, foi uma artista que trouxe tais rupturas. A partir disso, a questão colocada para o plano da pesquisa passa a ser: como combinar uma corporeidade energética com uma corporeidade minimalista? Não se trata de combinação, mas de uma operação disjuntiva, quando não se acrescenta uma coisa à outra. Deleuze e Guattari (1997a) afirmam que um plano possui *consistência* quando os componentes heterogêneos podem estar juntos sem que deixem de ser heterogêneos.

O que define a prática da cartografia corpórea é, assim, o grau de sua *instabilidade consistente*. Ou seja, a sua capacidade de produzir sentido através de processos de conexão heterodoxa. Nisso retorna a questão do corpo como sendo ele mesmo o discurso: um corpo não categorizado que transgride as fronteiras (da pele e do espaço, do dentro e do fora). Em termos de criação, vejo a noção transitar entre o corpo-instalação e o corpo-movimento. As cartografias corpóreas, desse modo, passaram a ser desenvolvidas tanto para dar conta de um *caminho de corpo*, (exercício do que está *entre* matéria e energia), quanto da sua potência *rizomática*. Nesse aspecto, a espacialização constitui um elemento-chave do processo. Outro aspecto refere-se ao grau de suportabilidade (pessoal e coletiva) e de conectividade cênica da exposição da *ferida* de cada um.

Nessa perspectiva, o *auto-erotismo* pode ser pensado tanto como transgressão quanto como meio de auto-proteção e, ainda, uma espécie de condutor do performer pelas paisagens que o desterritorializam. Para Glusberg (1987), a presença do erótico na *performance art* é um fator ligado à *consciência de si próprio* – evita que a nave se desgoverne. E nessa perspectiva, as cartografias corpóreas fazem conexão com as pesquisas do campo da *Body Art*: “A body art e as

---

<sup>91</sup> Vide item 2.5. Fluxo operatório e expressivo....

performances permitem repensar as relações que existem entre o conceito convencional de corpo tomado como algo natural e suas pulsões potenciais.” (GLUSBERG, 1987, p. 100).

Além disso, as cartografias corporais funcionam em *pistas* a serem mixadas, em vez de camadas. No pensamento por camadas, as mais profundas seriam utilizadas como pensamento do performer (nível da presença) e as mais superficiais como pensamento da cena (nível do personagem e da configuração para a audiência, etc.). Ao contrário disso, na montagem por pistas, uma cartografia corporal e um figurino não se explicam mutuamente, mas, antes, funcionam lado a lado, uma coisa não se deduzindo da outra. São criações sem nexos causais. Portanto, os exercícios corpóreos estão ao lado de outras fisicalidades ou materialidades cênicas. Quando se fala, por exemplo, em justaposição, significa que ocorrências se fazem simultâneas.

Acrescente-se que, se numa *performance matriciada* as cartografias corporais podem contribuir para que os performers esclareçam seus próprios movimentos, em termos de conexões intensivas e com o plano das microsensações e dos impulsos corporais, elas se mostram em toda a sua destinação nas *performances não matriciadas*<sup>92</sup>. Ou seja, apontam para a perspectiva do teatro pós-dramático, no qual a fisicalidade pode ser lida como formadora de uma dramaturgia da cena. Desse modo, em vez de funcionarem meramente como exercício de uma presença anterior à performance, as corporeidades deflagradas cartograficamente configuram por si só o direito de *mise-en-scene*.

A apropriação cartográfica dos *caminhos de corpo* e das experiências que possam emergir no campo do corpo-treinamento supõe sua entrada num *sistema aberto*. Isso significa que a criação corpórea deve ser atravessada pelos ruídos – daquilo que pode emergir do campo experimental. Em síntese, isso pode ser obtido através da incorporação do *acaso* e da *indeterminação*, conforme foi visto a partir de Cage<sup>93</sup>. A pergunta que se faz, a fim de deflagrar uma prática-pensamento cartográfica, pode ser sintetizada por Deleuze e Guattari (1996):

<sup>92</sup> Vide no *Capítulo 1*, no item 1.3 a distinção entre os dois tipos de performance.

<sup>93</sup> Vide o item 1.7. *Improvisação e experimento: aberturas para a indeterminação*.

qual é o seu corpo sem órgãos? qual mapa você está fazendo e remanejando, qual linha abstrata você traçará, e a que preço, para você e para os outros? Sua própria linha de fuga? Seu CsO que se confunde com ela? Você racha? Você rachará? Você se desterritorializa? (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 77).

Há ainda o conceito de ritornelo<sup>94</sup>, que considero, juntamente com o conceito de cartografia, um processo pensante da criação cênico-corporal. Em termos de procedimento, solicito aos performers que criem ritornelos a partir dos exercícios corporais, que possam, como dizem Deleuze e Guattari (1997a), *acumular forças de caos*. A apropriação que faço do conceito de Deleuze e Guattari insere-se na montagem de uma seqüência a partir de exercícios corporais ou de movimentos que surgiram de improvisações ou, ainda, de estudos observacionais. O ritornelo sempre pode absorver movimentos aleatórios, de fontes diversas. Tudo depende da capacidade de realizar as ligações entre cada movimento.

Num primeiro sentido e para a pesquisa, um ritornelo é uma criação corporal que possui autonomia e flutuação, não estando já direcionada a ao universo temático circundante. Pode contribuir para a composição desse universo, mas não se obriga necessariamente a isso. E, ainda, pode ser um modo de operar o próprio universo temático. Portanto, um ritornelo tem a função primeira de ligar e integrar exercícios e experiências. É uma espécie de processador dos procedimentos técnicos abordados, mediante uma improvisação solo que se repete: apoios, transferências de peso, eixos, movimentos da coluna, impulsos, oposições e recusas, distribuição do tônus, etc. numa composição corporal. Configura um nível de consistência, dada pela reunião de elementos dispersos que foram pesquisados, sendo tarefa do performer fazer as ligações e produzir consistência.

Portanto, quando peço aos performers a criação de ritornelos, faço um convite para a execução de uma *dança pessoal*, de um primeiro estudo com bases nas cartografias corporais pesquisadas. E quando peço que pensem cartograficamente, trata-se do desenvolvimento de conexões, colagens e justaposições, incluindo o mapeamento do espaço (linhas, cortes, etc.).

Além disso, um ritornelo caracteriza-se por ser um exercício compositivo circular, no qual o fim de uma seqüência já é o início de sua repetição. Inclui, também, repetições internas. Difere de outras modalidades de pesquisa, como

---

<sup>94</sup> O conceito de ritornelo teve uma primeira abordagem no *Capítulo 1, item 1.1*.

algumas oriundas da dança moderna, quando o bailarino executa friamente uma seqüência de movimentos, parando e descansando no final, para retomar depois. Um ritornelo, como entendido pela pesquisa, faz conexões com o relato da atriz Iben Nagel Rasmussen (CHRISTOFFERSEN, 1993), do *Odin Teatret*, sobre seu treinamento corporal:

This is a very wakeful form of meditation – you are mentally and physically active and give yourself to the body's rhythms and waves of energy. Perhaps meditation is the wrong word to use here. Perhaps one should say that training is a kind of improvisation structure according to certain selected principles. You are in a state in which you can observe the development of your work at the same time as you are led by it. (CHRISTOFFERSEN, 1993, p. 105)<sup>95</sup>.

Nesse aspecto, importa fazer uma conexão com o relato de Roberta Carreri (Christoffersen, 1993), também do *Odin Teatret*, para quem o exercício corporal pode envolver imagens pessoais: “*When I work with an exercise for a long time, I begin to make images. The body's movement creates internal images, and I see landscapes in front of me*”<sup>96</sup>. (CHRISTOFFERSEN, 1993, p. 151). Sua pesquisa começa pela experimentação com posições corporais não habituais para ela, que ela nunca havia exercitado antes, envolvendo, ainda, uma dissecação e fragmentação dos movimentos. A diferença, em relação à pesquisa, reside no fato de que os ritornelos não se limitam a cumprir um papel de treinamento corporal. Antes disso, constituem, por serem composições corporais, exercícios que transitam entre o *corpo imanência* e o *corpo manifesto*.

Tem-se, portanto, essa utilização primeira para o ritornelo, que busca criar um *meio* por repetição periódica (DELEUZE e GUATTARI, 1997a). Entretanto, o ato de repetir não deve ser entendido como uma mera fixação. Repetição é tanto um recurso estilístico<sup>97</sup> quanto um modo de produzir consistência através da ligação de elementos diversos e heterogêneos (um giro, uma corrida, uma queda, uma fragmentação de movimentos que partem da coluna e a ela retornam). Tomo por

<sup>95</sup> Tradução: “É uma forma muito atenta de meditação – você está mental e fisicamente ativo e entrega-se aos ritmos do corpo e às ondas de energia. É um tipo de meditação em energia. Talvez meditação seja uma palavra equivocada para se usar aqui. Talvez alguém poderia dizer que o treinamento é um tipo de improvisação estruturada, de acordo com certos princípios selecionados. Você entra num estado no qual pode observar o desenvolvimento de seu trabalho, ao mesmo tempo em que é por ele guiado”.

<sup>96</sup> Tradução: “Quando eu trabalho com um exercício por um longo tempo, eu começo a produzir imagens. O movimento corporal cria imagens internas, e vejo paisagens diante de mim.”

<sup>97</sup> Vide item 2.4. *Tempo*.

procedimento que, a cada investida em exercícios corporais, exercícios de *Pontos de Vista* ou outros, é importante a criação desse *meio* que constitui o ritornelo.

Trata-se, portanto, de dar consistência à pesquisa de uma imanência corporal através de uma composição circular - não necessariamente na forma do círculo, mas que se faz por repetições sucessivas, buscando modificações, alterações. Um ritornelo é também, como salientam Deleuze e Guattari (1997a), um retorno sempre desigual.

Penso que um performer deve realizar um ritornelo com a consciência de que este é a *sua* dança: envolve não só as questões técnicas citadas, mas também, através dessas, a abertura perceptiva e a receptividade em relação às afecções geradas pelos estímulos diversos.

Um ritornelo, do modo como me aproprio desse conceito de Deleuze e Guattari (1997a, p. 130), é um exercício de *motivos e contrapontos* que se realiza em termos de “um corpo-a-corpo de energias”. E entre os tipos vários de ritornelo apontados por Deleuze e Guattari, encontram-se,

Os ritornelos que colhem ou juntam as forças, seja no seio do território, seja para ir para fora (são ritornelos de afrontamento ou de partida, que engajam às vezes um movimento de desterritorialização absoluta ‘Adeus, eu parto sem olhar para trás’. (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p. 138).

Deleuze e Guattari fornecem, ainda, ferramentas compositivas muito importantes: de um lado, como *crystal* ou *proteína*, o ritornelo possui uma função organizadora das massas heterogêneas, de outro, como *germe*, opera através de “aumentos e diminuições, acréscimos e subtrações, amplificações e eliminações com valores desiguais”. (DELEUZE e GUATTARI 1997a, p. 167). Encontramo-nos, desse modo, com um plano de experimentação para composição cênico-corpórea.

O caminho, entretanto, ênfase, é o de uma *linha sóbria*. Para tanto, busco nesse aspecto a *atentividade física* e, por isso mesmo, a reação aos estímulos que penetram o campo dos sentidos do performer. Principalmente ouvir e ver – estratégia que permite a inclusão de acasos, como foi entrevisto num momento da pesquisa:

*A participante da oficina demonstrava uma partitura de movimentos que ela havia desenvolvido com um objeto e depois, retirado este, executava somente*

a seqüência. Havia algo como um não-ver, um velamento do olhar, apesar da seqüência claramente desenhada. Evidentemente ela se preocupava em executar os movimentos: não havia, por isso, uma experimentação. O tempo estava quente e em volta da participante mariposas esvoaçam. Sugiro: você as vê? Incorpore isso. O movimento tornou-se vivo com a incorporação de algo que não se relacionava diretamente com sua partitura. Uma dança em conexão com o ambiente, com o que nele pode emergir a cada momento.<sup>98</sup>

Uma segunda utilização é que não se opõe à primeira – ligar e fixar movimentos diversos - é já a de uma criação que busca encontrar material para a composição de um universo temático. Nesse caso, os ritornelos constituem *armazenamentos ideogramáticos* para a criação de um espetáculo. Não quer isso dizer, entretanto, que a busca ocorre a partir de um tema, mas sim que o leva em consideração. Ou seja, os ideogramas corporais são selecionados em função das *linhas de força* que o universo temático apresenta. As seqüências podem ser utilizadas cartograficamente, como explicarei a seguir, visando esse objetivo. A companhia norte-americana de *teatro físico*, *Plasticene*, toma essa fase como sendo a de criação de *partituras*, na qual as descobertas oriundas da fase exploratória são organizadas teatralmente em seqüências<sup>99</sup>.

Para uma perspectiva cartográfica da criação corpórea, importa a conectividade e a multiplicidade *rizomática*. Os dois conceitos não podem, também, ser igualados ou reduzidos um ao outro. Insisto que não se trata de coisas, mas de processos de pensamento. Mesmo para os objetivos da pesquisa, os ritornelos não antecedem às cartografias.

As cartografias cênicas e seus procedimentos serão trabalhados ao longo do item 2.5 *Fluxo operatório expressivo...* Já as cartografias corporais constituem um *caminho de corpo* dentro dos princípios de criação cênica, na perspectiva de um corpo-artista. Podem incidir sobre ritornelos ou instalações corpóreas, paisagens ou esculturas, movimento ou sonoridade. Uma visada cartográfica implica em conceber rupturas, produzir formações caóticas, criar marcas de acaso, superpor linhas e zonas.

---

<sup>98</sup> Disciplina Improvisação, Curso Técnico de Formação de Atores, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, 2000.

<sup>99</sup> Site da companhia *Plasticene*: [www.plasticene.com](http://www.plasticene.com).

Desse modo, ao exercitar a busca de um corpo-imanência, o pensamento-prática da corporeidade em improvisação física e experimental produz o desejo de operar cartograficamente: a incorporação de toda sorte de heterogeneidades, incluindo outros corpos, sem hierarquia, com o intuito de produzir/manifestar um *Corpo sem Órgãos*.

## 2.2 Espaço

*“Space,  
which does not have an exit or boundary;  
which is receding, disappearing,  
or approaching omnidirectionally with changing velocity;  
it is dispersed in all directions: to the sides, to the middle;  
it ascends, caves in,  
spins on the vertical, horizontal, diagonal axis...  
Its is not afraid to burst into an enclosed shape,  
defuse it with a sudden jerking movement,  
deform its shape...  
Figures and objects become the function of space  
and its mutability...  
Space is not a passive r e c e p t a c l e  
in which objects and forms are posited...  
SPACE itself is an OBJECT [of creation].  
And the main one!”<sup>100</sup>*

Tadeusz Kantor.

Na ordem cronológica, o espaço foi o segundo plano de imanência a ser pesquisado, tendo o corpo-movimento como anterior. Porém, numa ordem não-cronológica e de importância real, a espacialização faz parte do movimento e o entende na sua própria imanência. A abordagem do espaço torna-se, desse modo, a

---

<sup>100</sup> Tradução livre: “Espaço, o que não tem uma saída ou um limite; que está vazando, desaparecendo, ou avizinhandose onidirecionalmente com mudanças de velocidade; dispersado em todas as direções: para os lados, para o meio; que sobre, afunda, gira nos eixos vertical, horizontal, diagonal...Não tem receio de irromper num forma inclusa, assentar-se com um súbito movimento de espasmo, deformando sua forma... Figuras e objetos devem a função do espaço e da sua mutabilidade... Espaço não é um r e c e p t á c u l o passivo no qual objetos e formas são posicionadas... ESPAÇO por si mesmo é um OBJETO [de criação]. E o principal.”

imanência que se faz mais atentamente perseguida e, o que é mais importante, num modo de proceder em que se deixa invadir numa atitude receptiva.

Os procedimentos para criação de cartografias corpóreas e improvisacionais tomam, também, o espaço num *fluxo operativo e expressivo*. (Deleuze e Guattari, 1997b). Cohen (1998) fala de uma *mise en place*, na qual, ao lado da *justaposição*, encontra-se a *espacialização* de todos os elementos da cena no procedimento *working in progress*.

O espaço entra nos *procedimentos compositivos* a partir de: 1) um encontro entre o interno e o externo; 2) espaços intersticiais ou espaços *entre* (o *ma do Butô* e das artes marciais japonesas); 3) um deflagrar de paisagens e campo sonoro.

O espaço, como encontro entre o interno e o externo (a intimidade do fora), é o que um *acrobata afectivo*, um *performer físico-experimental* pode buscar em termos de treinamento *em e como* criação. Blanchot (1987) justamente pergunta se não pode haver um ponto em que o espaço seja, ao mesmo tempo, *intimidade* e *exterioridade*: “Um espaço que, do lado de fora, já fosse intimidade espiritual, uma intimidade que, em nós, seria a realidade do exterior, de tal modo que aí estaríamos em nós do lado de fora, na intimidade e amplitude íntima desse exterior?” (BLANCHOT, 1987, p. 133).

É desse ponto de encontro entre intimidade e exterioridade que se dá essa experiência do espaço: um plano ocorre uma *interiorização do exterior*. Para tanto, é necessário suplantar dois obstáculos: *a má extensão* e *a má interioridade*. Uma extensão *má*, diz Blanchot (1987, p. 133), é aquela em que “uma coisa suplanta necessariamente uma outra, só se deixa ver escondendo a outra”.

A *má interioridade* é aquela em que predomina a consciência, o desligamento dos “limites do aqui e agora” – uma intimidade violentadora, já que dispomos das coisas com avidez por resultados. (BLANCHOT, 1987). Não podemos sair da consciência, diz Blanchot, e viver como os animais vivem, na experiência do *aberto*, pois “jamais estamos no espaço, mas no face a face da representação e, além disso, sempre ocupados em agir, em fazer e em possuir.” (BLANCHOT, 1987, p. 134).

O que se busca é, assim, uma vivência íntima do espaço. Para tanto, o exercício dá-se nessa experiência do *aberto*, realizando o que Blanchot chama de

*conversão da consciência*: sair do que se convencionou como *realidade objetiva*, que nada mais é do que *representação*, ou seja, uma duplicação dos objetos na consciência.

Tal é o que se propõe, então, como *um programa para acrobatas afetivos*: compor com o espaço de modo que este gere neles uma *afecção*. A criação em improvisação física e experimental é, desse modo, uma sintaxe de estados produzidos pela *atentividade* nas relações com o espaço. A *conexão íntima com o fora do espaço*, em termos de seu plano de imanência, torna-se uma necessidade de toda a pesquisa. Em termos de um pensamento da composição, a conexão dentro-fora incide sobre:

- a) a potencialidade de sua reação a estímulos provenientes do exterior;
- b) um desejo perceptivo, ou seja, de querer ampliar sua percepção, literalmente abrindo espaço para que se opere um fluxo de sensações.

Assim, em vez de operar pela condução de uma expressão carregada, um performer físico e experimental, ao se relacionar com o espaço, amplia sua percepção (e a sua percepção o abre para a espacialização) e compartilha imagens com o público.

As cartografias corpóreas e cênicas jogam com desejos de espaços. Não no sentido de querer amplitude (pode ser intensivamente menor), mas de viver a *intimidade do fora* de que fala Blanchot.

Há uma conexão entre essa visão de Blanchot (1987) da intimidade do fora e o espaço na dança no pensamento de Gil (2005): o movimento como um *mapa energético*, um dispositivo que faz interior o espaço exterior e vice-versa. Tenho observado que as crianças, até uma idade em que ainda brincam – isto é, em que a exploração desse fora passa pela sensibilidade – deflagram e perseguem desejos de espaço. Faço uma conexão, portanto, entre corpo e espaço como produção desejante. São as observações dos movimentos lúdicos da criança que me permitem fazer a conexão. Nesta direção, a criança *sabe* que o espaço vazio não é um *nada*, mas está cheio de desejo. Uma das tarefas a que me proponho é justamente a observação de como as crianças *habitam* o espaço com desejo de corpo. Uma criança, ao *entrar* num espaço corre, circula, aloja-se num canto, vivendo percepções e afecções.

Que seja um adulto num espaço qualquer: este não lhe produz afecções, a não ser que o atinja em algum ponto que lhe seja funcionalmente importante ou vital. Para um adulto em condições meramente funcionais e que não envolvam riscos, o espaço, além de ser meramente objetivo, já está dado de antemão. Para a criança ocorre o contrário: o espaço tem que ser produzido por seu envolvimento corporal no mundo. O imaginário, aqui, possui eficácia. Naturalmente que tomo o brincar – atividade exploratória e sensível da criança e de adultos em contextos culturais definidos – em termos de uma atividade análoga à linguagem estética. Se esta se define, no *fluxo material e expressivo* do movimento corporal, que alguns chamam de *linguagem* da dança (Gil, 2005), como atividade não funcional, o mesmo se pode dizer do brincar: ele não se presta a fins. A criança inventa os espaços para a sua sensibilidade. O bailarino, diz Gil (2005, p. 47), não se move num espaço objetivo, mas antes *segrega espaço* quando se move.

Assim, quem faz o espaço é o corpo que interage com ele – que o fabrica. Gil (2005) fala da *posição do corpo* que traz um *contexto espacial*. Um espaço contextual que é *atravessado de forças*. E o espaço contextual de um corpo possui tanto um aspecto visível quanto um invisível. O invisível, dirá Gil, é precisamente a *forma das forças* que atravessam um espaço.

O espaço *entre* como um espaço potencial é uma noção que permeia a cultura japonesa. O filósofo japonês Yuasa (1987) expõe, a partir do pensamento de Watsuji, uma abordagem em que os seres se constituem a partir da experiência espacial. Pensar a vida humana é, para Yuasa, pensar a experiência espacial de si mesmo. Contudo, esta é uma experiência de relações e não de coisas isoladas.

Uma das noções mais especiais, no tocante à cultura japonesa é o *ma* – o *espaço entre*. Greiner (1998) apresenta o *ma* a partir do Butô e do contexto japonês, rastreando essa noção complexa, que pode dizer de um intervalo tempo-espaço e entre um som e outro, como, também, do vazio.

No Aikido, o *ma* é acrescido de *ai* (união), resultando em *maai*. Uma harmonia com a energia do adversário que se dá através do *entre* – do intervalo tempo-espaço. O Sensei Ichitami Shikanai mostrava para mim, o tempo todo, que, somente através do corpo, eu poderia ter uma experiência do *maai*. Essa vivência foi decisiva para a mudança de meu pensamento sobre o corpo, sobre a criação cênica e os relacionamentos cotidianos. O pensamento-experiência do *ma* permite,

ainda, capturar o pensamento do *sentido de precisão: a velocidade de um intervalo*. Esse pensamento é perseguido obsessivamente no sentido de uma precisão que não é imposta por uma definição racional, externa ou pré-codificada, mas que exige atenção plena e vivência concreta da velocidade intervalar. Envolve o espaço-tempo e suas sinergias.

Os *estudos compositivos* trabalham com três modalidades de *espaço-entre: amplos, próximos e do corpo*. Todos são espaços corporais. Os espaços *amplos* são, assim, denominados para caracterizar as relações entre um corpo e outro corpo ou corpos ou, ainda, objetos e presenças, cuja distância exige deslocamento do performer para serem percorridos. Esses espaços incluem os espaços sonoros, inserindo aqueles que não estão ao alcance da visão de observadores e performers a sonoridade do campo. Já os espaços *próximos* são aqueles que se encontram ao alcance das extremidades do corpo do performer até o roçar de sua pele. E os espaços *no corpo* são todos aqueles que se dão internamente, como um espaço de alongamento da coluna, o espaço da bacia, os espaços entre os ossos, etc.

Esses espaços são estudados através das práticas descritas a seguir:

- *Observação cotidiana das questões espaciais e corpóreas*

Esse procedimento incide na atenção dos performers para todas as relações espaciais cotidianas – de seus corpos e de outros corpos. Há um contínuo arte-vida no corpo e nos corpos que busca não só impregnar-se de sensações espaciais e criar pensamentos sobre, mas, também, exercitar-se espacialmente no dia-a-dia. As observações procuram pelos *espaços entre*, principalmente, incluindo objetos. Valorizo muito o ato de observar o modo como as crianças *fabricam* ou *segregam* espaços. Aqui não há uma valorização dos corpos de infância em relação a outros corpos, mas simplesmente de conhecer mais uma cultura lúdica que sabe inventar espaços, quando os adultos tendem a ignorá-los.

- *Observação de relações espaciais da vida cotidiana (extra-cênica) como material de composição*

Neste caso, os estudos são dirigidos para gerar *fluxo material expressivo* – isto é, cartografias. Este trabalho poderia ser tomado em termos da mimeses

corpórea, mas não se prende a este modelo. As vivências cotidianas são trabalhadas como aquilo que atinge um outro corpo, que desperta nele o desejo de fazer algo – pode guardar, reter e somente depois realizar a ação. Nesse sentido, buscam-se as afecções no corpo do performer e não a fidelidade da memória. As lembranças podem invadir um corpo, tomá-lo, mas não se trata de reproduzi-las.

Os *espaços entre* constituem uma linha de procedimentos técnicos dos *exercícios sóbrios de composição*, via improvisação física e experimental. Em vez de uma improvisação temática, ou de uma visão do ator-performer-bailarino colaborativo no sentido intelectual, esta se dá por um pensamento sensorial. Os enunciados sobre a cena improvisacional, de que se ocupam atores-dramaturgos, aqui são deslocados para essa sensorialidade, para esse fluxo expressivo.

Naturalmente que se trata de um procedimento pouco usual para o universo do teatro. Diversas vezes encontrei dificuldades com atores: *como se faz possível que alguém se relacione com o outro por vazios entre?* Trata-se da dificuldade de viver sensorialmente uma experiência, dado que os elementos de significação são comumente valorizados no teatro. Ao contrário, nessa pesquisa, busca-se o sentido de uma composição e não o seu significado. O sentido está do lado da vida sensorial, dos impulsos corporais, das pulsões sem nome. Já o significado está preso ao referente e à representação.

- *Criações cartográficas através de exercícios que focalizam os espaços*

Os espaços entre e as segregações de espaço geradas pelo corpo do performer são resultantes de ferramentas pessoais, tornadas disponíveis em processos de pesquisa, treinamento e outras modalidades de estudo.

Heloísa Domingues<sup>101</sup>, em *Verissimilitude*, desenvolve uma seqüência de movimentos em que o espaço surge na altura do peito, sobe pelo pescoço, afasta o seu rosto e provoca nela um deslocamento para trás. Em outra seqüência, ela se joga para trás diversas vezes, caindo de costas – ela não se joga para trás, o espaço é que atua sobre ela, jogando-a ao chão. Não se quer dizer que ela compõe através do procedimento dos *espaços*, mas, sim, que tais espaços operam no seu plano compositivo. Eles aparecem porque eles operam em *fluxo material e expressivo*. Não há elevação sublime no trabalho de Heloísa, uma bailarina de

---

<sup>101</sup> Entrevista concedida ao autor em 16/11/2005, em Belo Horizonte.

formação, mas uma consciência física e um pensamento sensorial. Nas seqüências em que eu vejo espaços que se abrem, Heloísa diz que tais movimentos surgiram de um desejo de tocar o espaço e em resposta aos outros performers, a partir das questões que emergiram da cena. Por exemplo: querer tocar a sua parceira na cena. Heloísa utiliza ferramentas de *eficácia físico-afectiva* a partir de elementos espaciais também.

Ela se refere, por exemplo, à pesquisa da *kinesfera*:

... é a questão do querer tocar, de querer tocar o que é impossível de tocar, entendeu? De tocar um espaço...

(...)

Uma caixa que me envolve... Eu tento trazer essa imagem assim, de alguma coisa que me envolve, um quadrado.

(...)

E que é uma tentativa de sair desse lugar. De sair da própria kinesfera...

(...)

Então, assim, ele [o outro bailarino] está entrando no meu campo magnético. Então eu trabalho muito com essa coisa do meu campo, meu campo pessoal, né? Com a minha kinesfera, isso é muito legal também, e é um outro recurso que eu uso muito)<sup>102</sup>.

Os elementos de relacionamento espacial não só aparecem fisicamente na sua seqüência, como também fazem parte das suas motivações para criar. Heloísa cita os modos de compor a partir de questões colocadas não pelos espaços ao modo da dança conceitual, mas de estados gerados pelos seus movimentos em enfoques intensivos e relacionais (que buscam relação não direta, mas intensiva, consigo, com o espaço e com os outros corpos). No caso, depreende-se de sua entrevista que ela cria estímulos espaciais e reage a eles para compor no espetáculo *Verissimilitude*.

Na perspectiva da improvisação física e experimental a que me dedico, o *fluxo material e expressivo* das composições dá-se através de relações que são tão sensíveis quanto abstratas. Assim, pode ser motivo de criação uma linha imaginária de direção corporal que, no entanto, surge como uma força atuando sobre o performer. Ou pode ser uma textura, uma sombra ou uma luz, que ao produzirem uma afecção no performer, produzem um desenho no espaço. Ao lado, portanto, dos procedimentos de criação baseados na observação de relações dos *espaços entre*, alguns exercícios partem exclusivamente dessa *materialidade expressiva* dos espaços e suas direções.

<sup>102</sup> Entrevista concedida ao autor em 16/11/2005, Belo Horizonte.

Um dos exercícios básicos de composição tem o nome de *Vazio e Forma*. O nome vem do Budismo Zen, de uma citação do *Sutra do Coração da Grande Perfeição da Sabedoria* (Índia, séc.1 D.C.). O sutra, também chamado de *Prajna Paramita*, relaciona forma e vacuidade e sua mútua interdependência. Este foi, também, o nome da primeira disciplina optativa que eu dei no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes (UFMG), como professor substituto, em 2002, intitulado: *Vazio e forma no ator compositor*. E que é também o título de um dos capítulos do livro de Frijof Capra, *O Tao da Física* (1975). Capra relaciona a física quântica ao misticismo oriental, para o qual a matéria e o espaço vazio não mais se opõem e nem se excluem mutuamente. O vácuo físico contém, em potência, todas as formas e está cheio de partículas. Essas, não são entidades físicas independentes, mas, as manifestações transitórias de um vazio. O vazio, nessa perspectiva, não é um nada, mas potencialidade pura. Para as pesquisas em relação ao espaço, os vazios estão potencialmente cheios de desejo.

A oficina *Vazio e forma no ator compositor* teve como inspiração não só o sutra budista e as teorias de Capra, mas, também, a noção de um ator compositor, a partir de Bonfitto (2006). A prática envolvia a improvisação estruturada em relações de atenção espacial e improvisações solo nas quais cada um criava, a partir de exercícios de desequilíbrio, composições corpóreas. Assim que essas composições eram desenvolvidas, eu começava a dialogar com cada um, focalizando os vazios muito próximos do corpo. O resultado era uma seqüência de movimentos, aos quais se incorporava mais tarde uma vestimenta para o corpo e relacionava-se, ainda, com um objeto. A oficina permitiu-me, portanto, cuidar dessa pequena *flor de vazio* que nascia ali, embrionariamente, como possibilidade de linguagem cênico-corpórea.

Em *Vazio e forma*, as cartografias são trabalhadas a partir dos espaços próximos e muito próximos do corpo: espaços entre as pernas, entre um braço e as costelas, entre as costas, um espaço que sempre se move pelo corpo, que surge aqui, mas logo desaparece para surgir em outro lugar.

Este exercício surgiu a partir de uma prática de ano e meio com Luciana Gontijo, que realizava um trabalho corporal com as performers de *Fabulário*, Jacqueline Rodrigues e Meibe Rodrigues, no qual ela nos ensinou a concentrar a atenção nos espaços do corpo. Há nesse pensamento compositivo de Luciana,

juntamente com a bailarina Margô Assis, num contexto de dança contemporânea, o estudo do *Body Mind Centering*. Um pensamento que valoriza muito os espaços do corpo a partir do seu estado no aqui e agora.

Alguns anos depois, após formular e definir uma seqüência de exercícios que passei a chamar então de *Vazio e Forma*<sup>103</sup>, deparei-me com a demonstração de Tadashi Endo, no Encontro Mundial de Artes Cênicas<sup>104</sup>, sobre sobre Butô, por ele denominada de *Butô-Ma* – um Butô dos espaços vazios, do *entre*. Foi importante para a pesquisa ver um bailarino do Butô apresentar um procedimento como o utilizado em *Vazio e Forma*. Tadashi Endo, inclusive, trabalhou essa prática de vazios com o Lume, gerando o espetáculo *Shi-Zen, 7 Cuias*, que estreou no Brasil em 2003.

As composições envolvem, também, os espaços entre os corpos e entre corpos e objetos, imagens, etc. Falo dos *espaços entre*, agora não mais no próprio corpo somente, mas em relação a uma distância que pode ser facilmente superada num impulso único: caindo em direção a um corpo para tentar alcançá-lo ainda que não seja no sentido de um atletismo puro. Como se daria isso – os *espaços entre* – num *atletismo afectivo*? Através de uma afecção sofrida pelo performer em relação aos espaços que ele *produz* ou *segrega*.

A atenção é dirigida para o espaço, para deixá-lo expressar. Neste *ma* dos espaços entre os corpos ocorre o mesmo com o *ma* dos *espaços corporais*: *não é o performer que age, mas forças (um espaço produzido ou segregado) que agem sobre ele*. E que possam agir sobre o público, é o que se deseja, mas disso não se pode nunca ter certeza.

Faço aqui uma conexão com o que Oida (1997, p. XVIII) diz sobre o ator e o palco, como *espaço-topos* da encenação quando toma os ensinamentos de Master Okura, um mestre do Kyogen, para o qual, quando o performer pisa no palco o espaço torna-se vivo. Sua função é a de fazer o espaço se expressar. Na perspectiva aqui apresentada, isso será levado às últimas conseqüências: uma linguagem física.

Assim, um performer quando se aproxima ou se afasta de um ponto qualquer, qual seja a velocidade, trabalha com o espaço que aumenta ou diminui, e

---

<sup>103</sup> Vide *Capítulo 3*.

<sup>104</sup> Belo Horizonte, 2003.

ele reage a esse estímulo físico, realizando uma passagem ao abstrato, às sensações.

Passo, portanto, para os espaços amplos: aqueles que podem ser preenchidos pelo deslocamento do performer, podendo permanecer, entretanto, como pura tensão espacial. Um dos exercícios para essa fase envolve os estudos de espaços que se abrem à frente e atrás do performer, quando este se desloca numa linha reta. Assim, um deslocamento é uma materialidade expressiva. Há que se compor com essa imagem gerada pelo movimento.

A materialidade cênica do espaço encontra um poderoso apoio nos *Pontos de Vista* desenvolvidos por Bogart e Landau (2005). Os *Pontos de Vista* fornecem importantes ferramentas para os *estudos compositivos* que enfocam espaço. No caso, utilizam-se *Pontos de Vista* de espaço, selecionando os elementos de *arquitetura*, de *relações espaciais* e *topografia*. Ao improvisar e compor, os performers devem trabalhar os *Pontos de Vista* que permitem a realização de um *exercício sóbrio*, selecionando os planos de materialidade cênica. Em outras palavras, os performers compõem através da improvisação física, a partir da seleção de elementos mínimos, que podem ir se modificando no percurso (saindo uns e entrando outros, acrescentando novos paulatinamente), a partir dos padrões emergentes. Por exemplo, ao compor uma linha (*Ponto de vista de forma*), os performers podem, ainda, acrescentar um *Ponto de Vista de topografia* (seu corpo e sua linha ao lado de mais duas outras linhas-performers imediatamente defasadas, isto é, mais atrás, em relação a ele). Ou podem compor com a arquitetura: a parede imediatamente atrás do seu corpo. Desse modo, os performers *sabem o que estão fazendo*. A utilização dos *Pontos de Vista* torna-se um instrumento que lhes permitem trabalhar a *imagem ofertada*. Pode ser, por exemplo, a composição de um corpo com uma parede. Nessa perspectiva, os estados corporais dos performers não podem ser separados, por exemplo, desse *Ponto de Vista de arquitetura*. Ou seja, um corpo é sempre um corpo numa localidade. A clareza dessas ferramentas favorece a improvisação física e experimental porque os performers podem reconhecer os padrões que estão emergindo a cada momento.

Outro fator que faz parte do trabalho com o espaço, em termos da oferta de imagens, é a *criação de paisagens*. Também, aqui, dá-se a *intimidade do fora*. Dois aspectos ocorrem nessa produção de paisagens: as paisagens internas do

performer e as paisagens corporais em composição com as imagens espaciais e sonoras. Utilizo ainda a *paisagem corporal*, como foi desenvolvida por Tufnell e Crickmay (1993, p. 121): “*Shaping and reshaping the landscape is an integral part of improvisation. People act upon their world and are acted upon by it, a constant dialogue.*”<sup>105</sup>

Um treinamento em criação, portanto, que não busca um corpo separado do ambiente para se expressar sob quaisquer circunstâncias, mas sim uma corporeidade em relação singular com o entorno.

Com isso, entra em foco a abordagem dos *ambientes*. Em alguns contextos, utilizo o termo *entorno*, permutando com o de ambiente, conforme a ocasião. Este é também um pensamento das sonoridades de campo. O que são as sonoridades de campo em termos de criação cênica?

Isso se diz da escuta do ambiente, não só no movimento do performer, mas no todo da criação cênica. Nesse pensamento, dá-se a incorporação dos *entornos* às cartografias corpóreas. A ligação com as questões apresentadas (a intimidade do fora e o espaços intersticiais) ocorre através do procedimento em que o performer compõe com algum elemento, fazendo-se parte de algo. (TUFNELL e CRICKMAY, 1993).

O *entorno* constituiu numa visada estética que teve em Allaw Kaprow um de seus expoentes. (GLUSBEB, 1987). Da *action collage* ao *happening*, Kaprow teria atravessado a fronteira do espaço pictórico através dos ambientes. Cohen (1998, p. 101) fala de um *teatro do environment* (traduzido então como *teatro ambiental*), termo cunhado por Richard Shechner e Theodore Shank, que por sua vez teriam se baseado na emergência dos *environments*. Cohen (1998) toma o termo apontando para as intervenções cênicas que se apropriam de espaços urbanos e cotidianos, numa visada estética e espetacular que ele denomina de espalhamento da atitude artística. Lycouris (1996) nota, a partir de sua prática em dança improvisacional, que o *ambinete* ou *entorno* não se refere somente ao espaço, mas à sonoridade, incluindo o contexto geral da performance, os conjuntos formados pelos performers, etc. Considerando todas essas colocações, a visão de uma composição cênica através do *ambiente e de sua sonoridade de campo* envolve, na perspectiva na qual me coloco, numa investida nas paisagens que a

---

<sup>105</sup> Tradução livre: “Modelar e remodelar a paisagem é uma parte integral da improvisação. As pessoas atuam sobre seu mundo e são atuadas por ele num diálogo constante”.

intervenção cênica e/ou corpórea pode deflagrar sem uso de texto dramático, sem construção linear e causal, num deslocamento para uma *performance não matriciada*. Faço aqui uma conexão com o que Lycouris chama de impacto das imagens sobre a audiência.

Em síntese, trata-se de um procedimento que busca deflagrar paisagens: o performer compõe *ambientes ou campos sonoros* – paisagens visuais das quais ele mesmo é parte emergente (a permutação entre sonoridade e visualidade é proposital). Os estudos compositivos, nos quais a improvisação se investe, procura se apossar das ferramentas que favorecem essa autonomia do performer, não esperando, portanto, que isso seja apenas uma tarefa do encenador. Além disso, cabe sublinhar que, sendo uma prática-pensamento em abertura para o espaço ou para os espaços, nessa entrada de criação cênica o performer *dá-se em paisagem*. O enfoque dos *Pontos de Vista* de espaço, já citados, tornam-se, mais ainda aqui, de extrema utilidade. Os procedimentos irão se referir basicamente não só às ferramentas para tal, mas também à necessidade de o performer sempre realizar duas operações simultaneamente: a) experimentar-se como forma no espaço e b) doar sua forma para o espaço.

### 2.3 Objeto

*“Let us imagine that a naked man being carrying a chair appears on the stage of Abstraction.*

*A human being and object*

*It is not a return from exile.*

*Nor is it a defeat of abstraction, as primitive disciples of realism would have us believe.*

*(...)*

*A D I F F E R E N T KIND OF OBJECT EMERGES,*

*not the one to which artists offered their skills by studiously representing it in painting. There emerges an object that is WRENCHED FROM THE REALNESS OF LIFE, BEREFT OF THE LIFE FUNCTION THAT VEILED*

*ITS ESSENCE, ITS OBJECTNESS.*

*(...)*

*A pure object.*

*One might say an ABSTRACT OBJECT.*

*(...)*

*Yet,*

*it was a P O O R object unable to perform any functions in life,*

*an object about to be discarded.  
 An object that was bereft of a life function that would save it.  
 An object that was stripped, functionless, a r t i s t i c !  
 An object that would make one feel for it pity and affection.  
 This was object that was completely different from that other  
 [earlier] object:  
 (...)  
 a kitchen chair...  
 (...)  
 An object that was void of many life function emerged for the first time  
 in history. This object was empty  
 It had to justify its being to itself rather than to the surroundings that  
 were foreign to it.  
 [By so doing, the object] revealed its own existence.<sup>106</sup>*

Tadeusz Kantor

O objeto está em pé de igualdade com a corporeidade do performer. E também, como este, não é um referente. Ou seja, não está na função de representar algo. Que se devolva ao objeto sua dignidade: o mesmo podendo ser dito para qualquer ocorrência. Kantor (1993) explicita esse lugar do objeto na cena: *“The [physical] object cease to be merely a stage prop and became the actor’s competitor”<sup>107</sup>*.

Assim como o corpo se vê preso à utilidade, com o objeto dá-se o mesmo: no condicionamento ao universo funcional. Um trabalho sobre a *atentividade* toma os objetos no que eles são, sem fantasias, sem projetar neles qualquer coisa, apenas deixando que *falem*. Isso porque, se há atenção, há emergência de um campo onde os objetos e as ocorrências não são desconsiderados. Além disso, o espaço, como nos sugere o músico Koellreutter

<sup>106</sup> Tradução “Imaginemos que sobre esta cena da Abstração entre um homem nu que...carrega uma cadeira.../O homem e o objeto./Não é o retorno de um degredo. Não é também a derrota da abstração, como nos poderiam fazer acreditar os primeiros discípulos do realismo./ UM OBJETO DIFERENTE APARECE/ Não este ao qual o artista ofereceu Suas habilidades imitando-o fielmente em sua pintura. Aparece um objeto ARRANCADO DA REALIDADE DA VIDA, SUBTRAÍDO DE SUA FUNÇÃO VITAL, QUE MASCARAVA/ SUA ESSÊNCIA, SUA OBJETIVIDADE./Um puro objeto./Alguém poderia dizer um OBJETO ABSTRATO./ e além disso/era um POBRE objeto incapaz de realizar qualquer função na vida,/um objeto para ser descartado. / Um objeto para ser das funções vitais que poderiam salvá-lo./ Um objeto que está despido, sem função artística!/ Um objeto que poderia evocar piedade e afecção./ Este era um objeto completamente diferente dos outros objetos/...uma cadeira de cozinha./ Um objeto, que estava completamente esquecido de suas funções vitais, emergiu pela primeira vez na história./ O objeto estava vazio/. Ele tinha que justificar sua existência mais para si mesmo do que para as circunstâncias estranhas a ele./[E ao fazer isso, o objeto] revelou sua própria existência.”

<sup>107</sup> Tradução livre: “O objeto [físico] deixou de ser meramente um acessório do palco para se tornar um concorrente do ator.”

(SILVA, 2001) é apenas a ordem possível dos objetos em dado espaço de tempo. E o tempo, por seu turno, uma ordem possível de ocorrências espaciais.

No caso dos estudos compositivos, do que venho chamando de exercícios de criação, o objeto expõe o performer assim como o performer o expõe igualmente. Como nós já somos seres que impuseram aos objetos, historicamente, seu domínio e sua vontade, bem como sua interpretação, os estudos compositivos começam com improvisações que buscam não a atuação do performer, mas a sua enorme humildade em relação ao objeto.

Prevalece o mesmo princípio trabalhado com o espaço e a corporeidade: que tais ocorrências possam *afectar* o performer e o espectador que partilha, eventualmente, de seu ato.

O processo criativo com objetos pode começar assim, do objeto pobre de Kantor. Coloca-se uma cadeira no espaço, ou um pedaço de barbante de metro e meio, ou uma caixa. Interessante sempre começar com a cadeira, pois é um objeto totalmente utilitário: a primeira coisa que vem à mente é sentar, ou fazer qualquer coisa com ela. É necessário abandonar, de início, qualquer intenção expressiva, e também, qualquer intenção. Um ser humano com uma cadeira ao lado já não é demasiada informação?

A primeira coisa que solicito ao performer é que considere o espaço entre ele e o objeto – que não o sufoque, que se perceba estando *com ele* – relacionado com este outro que é o objeto, que consiga iluminar o objeto, isso é quase tudo.

Essa é uma fase – no sentido de um lado de um cristal e não de uma etapa – do processo com objetos. Nesse campo de emergência, performer(s) e objeto(s) estão em relação compositiva e intensiva. E quando entram no espaço com um ou mais objetos é para se relacionarem sem hierarquia, sem diferença substancial. Pode ocorrer uma seleção em termos de *Pontos de Vista* com o performer/humano e performer/objeto compondo com uma parede ou com o teto, ou com qualquer outra coisa. Mais uma vez, o performer entra em composição com a tarefa de doar suas próprias imagens, que é afinal todo o trabalho corpóreo e sua espacialização.

Nesse caso, o objeto permite ao performer focalizar sua corporeidade, e vice-versa. Pode-se começar sem que o performer toque o objeto, sem que o manipule. O objeto está ali e o performer entra numa relação com ele muito ao modo

de um *corpo-instalação*, transitando entre a imobilidade e o deslocamento. Os contatos com o objeto podem ser posteriores – com exceção do bastão.

No entanto, como no exemplo de Kantor, um performer pode entrar levando uma cadeira. Pode colocar para outra pessoa. Não há contradição nisso: quer dizer apenas que compor com o objeto implica em estudos improvisacionais via experimentação física (apoios e impulsos que o performer focaliza, os espaços, as velocidades, etc.) em que o estar juntos num espaço é a criação. Antes ou depois, o tocar o objeto é um outro tipo de estudo. Ainda nesse caso, nessa fase, há sempre uma relação não hierárquica – ao modo de uma instalação: todos são objetos/corpos nos espaço e no tempo.

Numa outra fase – novamente, que não significa etapa – o objeto pode ser trabalhado como um mediador de uma relação tônica entre os corpos dos performers. Se um puxa uma cadeira e o outro também o faz, importa concentrar-se num jogo de três: dois performers e um objeto. No caso, o objeto faz a mediação do tônus corporal entre os performers. O mesmo pode ser trabalhado como um contato entre um performer e um objeto somente, visando o foco na distribuição da tonicidade da musculatura, a fim de desenvolver uma melhor escuta de si mesmo e, por esse caminho, poder dialogar com o outro (o objeto). Como na outra fase, é importante contar com a presença do objeto em sua não-funcionalidade. Este, precisamente, é o trabalho com o bastão. E que pode ser com outros objetos, como a utilização de panos, por exemplo. Algumas linhas, como o teatro antropológico, utilizam-no para a construção de seqüências de movimentos, que seriam preservados/reconstruídos, retirando-se depois os bastões. Importa considerar que não há um modo prévio de se relacionar com um objeto, como poderia parecer. Ao contrário, um objeto pode entrar em relação violenta com o performer. Como o corpo, o objeto não representa.

Ainda assim o objeto pode entrar como parte de uma composição em que a dimensão instalação é predominante: o corpo, como o objeto, está em instalação, ou estão em co-criação: olham-se, surpreendem-se, perguntam-se. Podemos transitar até o teatro de formas animadas, em que o performer se recolhe em zona escura e pode emergir, dialogar, contrapor ao objeto, ser parte dele e vice-versa. Novamente, trata-se de gradientes e não de substâncias. No caso das oficinas, o

objeto não é nem um objeto de cena, nem um adereço, nem tampouco cenário: ele é um performer<sup>108</sup>.

Passo ao relato, portanto, do momento em que eu tomei o objeto de outra ótica, no que concerne à composição-improvisação:

*Descontente com as perspectivas dos jogos teatrais, comecei a me voltar para uma ludicidade que se mostrava indisciplinada quanto às regras. Era uma turma de adolescentes por volta dos 11 anos de idade, numa oficina de uma escola formal, uma vez por semana, durante hora e meia. Distribui entre os participantes, uma média de 10 a 12, alguns objetos: sapatos de homens e mulheres, guarda-chuvas velhos, pinicos, revólveres de brinquedo, etc. Cada um poderia explorar seus objetos à vontade e escolher outros. Cada adolescente elaborava um jogo pessoal – para dizer que se trata de um jogo que não tem parceiros de imediato e não possui regras definidas previamente – uma improvisação livre com o objeto escolhido. Eu, simplesmente, observava e sugeria a eles que desenvolvessem as seqüências, tornando-as passíveis de repetição. Dois meninos desenvolveram as seguintes seqüências, que as coloquei para um diálogo físico e experimental: um deles usava um sapato verde de mulher, operando um estranhamento, fazendo com que o objeto como que “andasse” por si, gerando uma linha de movimentos coreográficos e intensivos ao mesmo tempo (desenhados e em situação capaz de afecção), o outro abria e fechava o guarda-chuva, e em cada abertura o objeto também parecia adquirir vida própria. Os dois garotos faziam algo que para a proposição cênica penso ser a mais importante: não agiam, mas reagem ao que lhes ocorria. Os dois entraram em diálogo, em parte por junção, quando um vinha e seus sapatos lhe desobedeciam, partindo na direção do parceiro e este reagia com seu guarda-chuva que abria e fechava. A composição de dois garotos, sem histrionismo, sem vedetismo (pois estavam a serviço de uma forma viva, daqueles objetos que falavam por si), ocorria por experimentação física. Hoje, me pergunto se não houve uma junção que necessitava de uma outra linha de fuga... Acredito que este seria, hoje, o meu exercício para aquela composição. Durante diversas oficinas com atores, fiquei*

---

<sup>108</sup> Devo essa observação a Raul Belém Machado, nas suas aulas de Caracterização Cênica, no Curso de Formação de Atores na Fundação Clóvis Salgado.

*chocado com a dificuldade que muitos sentiam em entender que isso pode ser teatro e pode ser uma via para a Arte-Educação! E perguntei-me, diversas vezes, porque as escolas de teatro em nível técnico de ator limitam a ação humana em sua poeiesis – sua potência poética - à dimensão ilusionista. Em função disso, descobri que o modelo do jogo de regras era um modelo não-experimental, não conectivo, justamente por ser estrutural. Parti, então, para radicalizar a concepção, buscando as linhas de fuga, os rizomas, as conectividades: parti (retornei) para o brincar da criança pequena como paradigma.<sup>109</sup>*

Cheguei ao corpo através dos objetos, como disse antes. Comecei a caminhar com os objetos, descobrindo, mais tarde, que eles estavam em conexão com o corpo de um modo que eu não suspeitava até então.

Ainda sobre o objeto e a linguagem física: qual seja o seu aparecimento, que ele possa com sua concretude arrastar o discurso compositivo. Em *A morte do caixeiro viajante* (MILLER, 1983), há uma cena em que o personagem vai ao seu patrão e pede para continuar a trabalhar. O patrão o recebe, entretido com seu novo brinquedo, um gravador. A cena é tripartite: o patrão, o gravador que acionado “fala”, o Caixeiro Viajante. Como se trata de um teatro dramático – no sentido de uma escrita dramática específica, que se desenvolve numa linearidade progressiva, cujas personalidades estão em relação através de um conflito social e psicológico, o objeto está ali, quase numa flutuação, querendo fugir, mas reconduzido ao plano do drama.

Toma-se a enorme hélice que gira horizontalmente sobre a cabeça dos performers em *Verissimilitude*, na criação do cenógrafo Orlando Castanho. O estranho objeto torna-se um ser que também atua – torna-se um *actante* da cena. No entanto, diferentemente de uma perspectiva dramática, o objeto não está hierarquicamente submetido aos performers, como é o caso do gravador na cena do Caixeiro Viajante. No texto dramático de Arthur Miller, o objeto trabalha para o estranhamento da relação entre chefe e subordinado, servindo justamente para ilustrar esta relação e tornar o jogo teatral, via terceiro, mais aberto e sugestivo. Em *Verissimilitude*, o objeto não serve em mediação, nem conduz a um lugar – pois que

---

<sup>109</sup> Escola Albert Einstein, Belo Horizonte, 1995.

lugar seria este no qual uma enorme hélice, que parece a de um avião, estaria no teto? A composição cênica é hélice, luz, som, movimentos dos performers, numa relação não-hierárquica. Não há desenvolvimento de uma ação em um cenário. Há espaços e objetos, luzes e sombras, corpos e sons.

## 2.4 Tempo

*“Talvez no instante diante da morte, quando tudo é precipitação, quando tudo busca, num medo pânico, sua saúde na fuga, corre, salta as barreiras, desesperado por sorver a entidade, a totalidade de numerosas vidas pessoais e não se inquietando só com a sua própria, quando na cabeça do homem se passa exatamente o que se passa numa cidade em que submergem vagas vorazes de pedra líquida, fundida, talvez nesse instante diante da morte, a cabeça de cada homem veja se produzir numa velocidade assustadora tal submersão das brechas e dos fossos, uma destruição das formas e dos limites estabelecidos. E é possível que na consciência de cada homem uma sensação do nível A passe com essa mesma velocidade assustadora para uma sensação do nível B, e que é só nesse instante, depois de ter virado B, que a sensação perde sua velocidade e fica capturável, da mesma maneira que a vista só pode capturar os raios da roda quando sua velocidade de rotação abaixa até um certo limite. As próprias velocidades que põem as sensações a percorrer esse espaço desconhecido são desdobradas de tal forma que as sensações que estão mais em relação, positivamente ou negativamente, com a segurança do ser por inteiro passam mais lentamente. E assim sejam examinadas com o máximo de detalhes e de nuances. As sensações que estão menos em relação com as questões da existência passam com uma velocidade que não permite à consciência estacionar.”*

Velimir Khlebnikov

Encontrei na abordagem das velocidades e lentidões, da duração e da repetição *entradas* para os estados (passagens para o plano das intensidades). Isso ocorreu ao mesmo tempo em que o desenvolvimento dramático deixou de se impor às *criações corporais em flutuação* e que emergiram das oficinas e cursos de improvisação<sup>110</sup>. E tão aliada quanto provocadora dessa deflagração corpórea flutuante, a abordagem do tempo tornou-se um fator de um fluxo operatório

<sup>110</sup> Vide item 1.4. Os estudos compositivos: *treinamento em e como criação*.

expressivo – um caminho para a composição. Acrescente-se a esse espectro a questão do tempo como elemento que dialoga com o performer. Por fim, entra em foco a estruturação ontológica da performance quanto ao tempo.

Tome-se uma ocorrência no palco: se ela vale por si, qual a sua construção da percepção do tempo? Peter Brook apresentou esse problema ao expor, numa conferência, a presença de um corpo humano sendo olhado<sup>111</sup>. Após o maravilhamento da audiência diante de um corpo que se doa ao olhar (no caso, o corpo da tradutora de sua conferência), ele diz: “o problema agora é o *que vem depois*”. Isso pode apontar para a seguinte questão: o tempo como um fator compositivo. Kirby (1987) analisa a estrutura da performance por meio da sua estrutura temporal. Qualquer coisa que passe a existir, continuamente, numa linha de tempo, em termos perceptivos, diz Kirby, cria aquilo que ele denomina estrutura: um modo que trabalha relacionando coisas ou eventos entre si. A questão do tempo aponta tanto para a composição (conexão entre coisas e eventos), no que diz de seu caráter seqüencial, de sua duração, de suas velocidades e lentidões, quanto para a percepção. E tomo por suposto que uma entrada estética é um modo de operar perceptivamente.

Uma das lógicas de composição temporal diz respeito ao modelo dramático de desenvolvimento. E um dos modos desse desenvolvimento é por criação de expectativas, numa propulsão para um futuro que supõe uma linha que vem do passado, operando, reflexivamente, com encadeamento causal entre ocorrências<sup>112</sup>. Acrescente-se a isso uma estrutura de progressão por conflito e resolução. (PALLOTTINI, 1989).

Uma das coisas que a improvisação produziu, ao operar física e experimentalmente, foi retirar dos performers a possibilidade de contar com uma estrutura de desenvolvimento dramático. As próprias velocidades, durações expandidas e repetições, fizeram fugir o território do *teatro dramático*. Mas, não só essas questões diretamente relacionadas ao tempo: os diálogos físicos ou trocas intensivas retiravam também a possibilidade de instaurar uma *situação dramática*, corolário das concepções dominantes de improvisação teatral. Ao improvisar com partituras ou seqüências de movimento em diálogo físico ou por trocas intensivas, os

---

<sup>111</sup> Conferência no 7º Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte, Teatro Francisco Nunes, Belo Horizonte, 11 de agosto de 2004.

<sup>112</sup> Vide uma primeira abordagem da análise de Kirby no item 1.3. *Por que improvisação física*.

performers são instados a superar o hábito de acreditar que se encontram num relacionamento que se pode chamar de “psicológico”, construído mediante *caracterização e lugar*. Se o performer A atua numa linha paralela ao performer B, estes não se relacionam com noção de que estão num mesmo lugar ficcional. Aliás, a noção de lugar ficcional é totalmente eliminada em proveito das sensações que possam emergir do plano improvisação-composição a partir do jogo das velocidades, reiteraões, defasagens e contrapontos.

A abordagem que Lehmann (2006) faz da *estética do tempo* no teatro pós-dramático, bem como da questão da *unidade de tempo*, pode esclarecer esse procedimento (trocas intensivas entre seqüências de movimento), que faz fugir o território do dramático. Um primeiro conceito é o de *tempo compartilhado*, característico do teatro pós-dramático. Trata-se de uma experiência de tempo que é compartilhada entre os performers e a audiência. Diferente disso, o teatro dramático opera com a separação entre o tempo suspenso da ficção (tempo interno) e o tempo da audiência (tempo externo). Essa separação é importante no teatro dramático porque se trata de isolar a experiência de tempo do palco, que é, para Lehmann, um *padrão fechado*. Já nos teatros pós-dramáticos, ocorre antes uma experiência de tempo real (*real time*): experiência que as pessoas vivem juntas, como se pode observar nas realizações da *performance art*.

Além disso, Lehmann explica que a existência do conflito dramático subentende que protagonistas e antagonistas devem todos se encontrar no mesmo espaço de conflito, criando um tempo homogêneo. Num teatro pós-dramático essa homogeneidade do tempo é rompida, de tal modo que tais *duelistas* encontram-se em diferentes platôs sem relação entre eles.

Voltando ao exercício, quando um performer joga fisicamente com o outro, não significa de modo algum que se trata de um duelo intersubjetivo, que mais acima chamei de “psicológico”. Não há, além disso, *duelo retórico*, e nem mesmo o que seria seu corolário em nível físico e corporal. Nesse aspecto, o trabalho sobre os *Pontos de Vista*<sup>113</sup> torna-se uma ferramenta poderosa, pois auxilia os performers a se libertarem do hábito de configurarem relacionamentos emocionais e já dados em termos de conflito intersubjetivo ou que apenas transpõem para o plano físico e corporal as categorias da linguagem e do discurso da comunicação. Tornam-se,

---

<sup>113</sup> Vide *Capítulo 1*, item 1.4 *Os estudos compositivos: treinamento em e como criação*.

desse modo, desimpedidos para experimentarem planos que, para não ficarem presos ao conceito de forma em polarização ao de conteúdo, constituem-se em *materialidades expressivas*<sup>114</sup>.

Além de retirar a possibilidade de os performers encontrarem-se numa unidade de tempo e lugar que poderia caracterizar uma situação dramática, eles não contavam, também, com o apoio daquilo que Kirby (1987) chama de encadeamento causal, em termos de construção de expectativas. O procedimento instaurado veio na direção contrária: não mais o foco no que veio antes e no que virá depois, mas sim no que está emergindo no momento, melhor dizendo, com o que entra no campo perceptivo do performer. Nisso reside a importância de uma *atentividade física* para a pesquisa, pois o performer conta, em primeira e última instância, somente com isso. Obviamente que o trabalho corpóreo poderia ser realizado na perspectiva de uma montagem do ator, sendo posteriormente inserido numa montagem da encenação que estabeleceria, tomadas as partituras, padrões de situação dramática. Entretanto, como tem sido enfatizado ao longo desta dissertação, esse não é o procedimento a ser adotado na improvisação física e experimental. Ao contrário, as partituras, assim como os estados já se constituem fluxo operatório expressivo, tendo em vista a criação cênica.

A improvisação física e experimental adentrou, portanto, numa abordagem do tempo que é distinta daquela proporcionada pelo modelo de desenvolvimento do teatro dramático. Tal modelo pode, ainda, ser visto sob a ótica do sistema da música tonal, seguindo Wisnik (1989), que é o de um movimento progressivo, evolutivo, onde as tensões, que são sempre repostas, buscam sua resolução. Wisnik oferece uma visão ontológica do sistema tonal, definindo-o como um modo de perceber e organizar a experiência estética do tempo:

Olhando, panoramicamente, o tonal é o mundo onde se prepara, se constitui, se magnifica, se problematiza e se dissolve a grande *diacronia*: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance. Olhado internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo, 'narrativo', subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento seqüencial, no princípio do desenvolvimento. (WISNIK, 1989, p. 106).

---

<sup>114</sup> As materialidades expressivas são abordadas no *Capítulo 1*, no item 1.3 *Por que improvisação física* e no item 1.4 *Os estudos compositivos: treinamento em e como criação*.

Esse modelo entrará em crise, produzindo outras concepções de tempo na música: entre estas, a música que opera com os *acazos* (Cage) e com repetições (Philip Glass e Steve Reich, para dar dois exemplos), produzida pelo Minimalismo. Postulo, assim, ressonâncias entre o discurso musical e o discurso cênico em termos de uma ontologia e de uma estética do tempo. Nas palavras de Lehmann (2006), a *crise do drama*, como colocada por Szondi, é essencialmente uma crise da noção de tempo.

Mas, do ponto de vista dos procedimentos improvisacionais e compositivos, por que música? Volto, portanto, à questão dos procedimentos, sem deixar de expor as questões de pensamento conceitual e estético que eles implicam e vice-versa. Como foi exposto<sup>115</sup>, a pesquisa busca o denominador comum entre som e movimento no ato perceptivo: ver o movimento como som e ouvir som como movimento. Desse modo, não se trata tão só de ressonância entre linguagens artísticas, mas de um procedimento que busca produzir, também nesse plano, a contaminação destas e a criação de *espaços entre*. E foi o que me permitiu, também, transladar experiências, conceitos e procedimentos disponíveis.

Outro procedimento introduzido refere-se, na perspectiva citada, à repetição como música. Ferraz (1988), numa visada em que compõe o conceito de repetição como diferença em Deleuze com as questões da composição contemporânea, cita os estudos de Shaeffer, em que este afirma: “repita duas vezes o mesmo fragmento sonoro: não se tem mais um evento, tem-se música” (FERRAZ, 1988, p. 135).

A repetição torna-se, juntamente com a questão da duração e das velocidades, um fluxo operatório e expressivo. Tanto Kirby (1987) quanto Lehmann (2006) abordam a questão da repetição, que o primeiro situa em no teatro formalista (não submetido à significação), e o segundo no teatro pós-dramático. Kirby toma a repetição como uma das características de uma *estrutura descontínua e não semiótica*, que faz conexões com a distinção que ele estabelece entre performance matriciada e performance não matriciada<sup>116</sup>. A repetição assume a tarefa de romper com a estrutura contínua do tempo, que subtende desenvolvimento linear e

---

<sup>115</sup> Vide o item 2.1 *Corpo*, em que a questão da música é abordada em termos de actante e não de fundo, numa prática realizada com Gil Amâncio e que possui ressonâncias com Eisenstein e Meyerhold.

<sup>116</sup> Vide *Capítulo 1*, item 1.3 *Por que improvisação física*.

progressivo, incluindo relações causais e uma lógica de significação e racionalidade. Kirby (1987) proporciona alguns exemplos: uma extrema e rápida repetição conduziria a uma ruptura na significação, levando ao *nonsense* e ao ilógico, no caso de um som. O que deve ser distinguido do uso semiótico da repetição, como o sublinhar de uma significação. Outro exemplo aponta para a não progressividade da repetição, que é o de um desenvolvimento circular, exemplo que Kirby associa ao *loop*, um efeito, inicialmente, desenvolvido no campo sonoro e musical e depois transposto para o campo da imagem, em que um fragmento é repetido diversas vezes por meios técnicos.

Couri (2006, p. 1) define o *loop* “como um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma seqüência de elementos repete-se com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes”. O que se pode inferir da noção proposta por Couri é que o *loop* não deve ser visto como a junção de partes metricamente iguais, pois esse recurso compositivo potencializa uma apropriação do tempo, que para utilizar o nome de uma instalação de sons e imagens de Dan Graham (Couri, 2006 p. 8), poderia ser concebido como um *loop-processo*. Como recurso estético, a redundância do *loop* produz efeitos de mantra, de vivências extáticas, envolvendo ainda as defasagens.

Lehmann (2006) fala de uma *estética da repetição*, em termos de um procedimento largamente utilizado no teatro pós-dramático (Kantor é um dos exemplos que ele cita). O uso estético da repetição teria por objetivo a desconstrução das totalidades de significação, operando ruído no nível dos personagens, quebrando sua comunicabilidade, produzindo redundâncias e incompletudes, estabelecendo uma versão negativa e pós-dramática do sublime. Lehmann enfatiza, ainda, o caráter não idêntico da repetição, para o qual encontro ressonâncias com o conceito de *repetição da diferença* em Deleuze. (FERRAZ,1998). A repetição não é capturada pela identidade, pela analogia ou pela semelhança. Ao contrário, trata-se de uma repetição da diferença e que não tem função representacional. Nesse aspecto, transpondo para o teatro pós-dramático, não existe, para Lehmann, uma repetição verdadeira, que se poderia entender, a partir de Deleuze, como repetição do idêntico.

A repetição tornou-se um caminho desviante do desenvolvimento dramático, não necessariamente por esse objetivo, mas porque permitia que se

adentrasse em estados e intensidades, produzindo um plano mais sensorial do que de significações. Obviamente que a repetição não é um truque, mas uma necessidade. Além disso, é um problema e não uma solução mecânica. Um modo de compor musicalmente que inspira nessa direção é a música minimalista: “o maior número possível de efeitos relacionados a um só padrão melódico reiterado incessantemente e contraposto a jogos de defasagem e adição que realçam o seu devir sempre diferenciado.” (FERRAZ, 1998, p. 64).

Para a pesquisa, reiteração e defasagem são pontos sempre enfatizados nas cartografias corporais e nos diálogos físicos entre os performers, além do fator de inspiração (e problematização) para as questões da encenação, o que não significa aplicar simplesmente um pensamento de uma área (música) a outra (artes cênicas), mas deixar, mediante o espaço que se abre na diferença, que as ressonâncias possam ocorrer. Trata-se, mais ainda, de um uso deliberado para encontrar outras vias que não as do desenvolvimento dramático. Nesse sentido, Cohen (1998) fala da utilização da técnica minimalista, que seria originária do Oriente, com características ideogramáticas e sintéticas, passando da música pelas artes plásticas e atingindo, posteriormente, o universo cênico em Robert Wilson e nos textos de Beckett. E por ser essencialmente uma arte que se faz no tempo – sua organização e percepção – a música provoca não só o pensamento sobre a questão do tempo, mas também provoca o pensamento da improvisação-composição:

Essas configurações se fazem sobre uma paisagem em permanente mutação, onde o território não se fixa. Os acentos condutores são múltiplos e oscilantes, dependendo do lugar onde estiver o centro de atenção do ouvinte. Paradoxalmente, portanto, a música feita só de repetições produz gradualmente só diferenças. A suposta identidade de um tema melódico é lida e reciclada pelo pulso em defasagem. A ação do tempo mina insensivelmente toda forma estável, e vai revelando sempre outras figuras latentes sob as imagens sonoras repetidas. (WISNIK, 1989, p. 185).

Ainda no que concerne à repetição, outro conceito desenvolvido por Deleuze (Zourabichvili, 2004) é o de *variação contínua* – e que permite apropriações em termos de criação de movimento. Esse conceito segue a lógica da *diferença interna*, na qual um objeto somente se divide na medida em que, a cada momento, difere, de modo quase imperceptível, de si mesmo. No caso, há mudança, mas ela somente pode ser percebida no nível das sensações e das intensidades, e não da extensão e da métrica.

Juntamente com a repetição, a pesquisa envolveu o procedimento de buscar obsessivamente o uso das *velocidades* como linguagem, isto é, como fluxo operatório expressivo. *Velocidades e lentidões*, para usar uma terminologia de Deleuze e Guattari (1997b), constituem um plano que põe em movimento a máquina de guerra de uma improvisação física e experimental (desterritorializações, dispersão das subjetividades, inserção de elementos da vida cotidiana, deflagração de ritualizações, ludicidade, potências de Eros, iluminações avulsas). Portanto, o plano das velocidades não se reduz a uma mera aceleração de um corpo em oposição à sua lentidão, mas, primordialmente, a uma ontologia da performance. A velocidade, para Deleuze e Guattari (1997b) diz do *caráter absoluto de um corpo* – uma velocidade não se iguala a uma rapidez, pois pode ser lenta e até mesmo imóvel, caráter este intensivo – enquanto o movimento, poderia ser dito o deslocamento, seria extensivo (de um ponto a outro). A questão reside na passagem das velocidades, de meras qualidades do movimento, para a definição das materialidades expressivas:

O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais do que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. (DELEUZE, 2005a, p. 170).

Trata-se, portanto, de uma apropriação dos traços intensivos do conceito de velocidade em Deleuze e Guattari, para que possam tornar-se o plano no qual se desenvolve a improvisação física. No caso, a apropriação envolve, inclusive, pensar as qualidades do movimento como sendo lentas e rápidas, como o faz Bogart e Landau (2005), na definição do *Viewpoint* de *Tempo*. Instaurar um plano de velocidades e lentidões, de afetos moleculares, enfim, um plano sensorial: a tarefa a que se dedicam as cartografias de uma improvisação física e experimental.

Em termos de procedimentos, isso implica duas questões:

- a) o plano da composição como relações de força e não de representação ou semiotização;
- b) a utilização de exercícios sobre as velocidades. Sobre o primeiro aspecto, exemplifico com o espetáculo *Verissimilitude*, do Zikzira Teatro Físico.

Quando o público entra, os performers já estão instalados no palco, de costas, em trajetórias de ir e vir muito lento, em raias, sendo executada uma trilha sonora de caráter também repetitivo, com uma enorme hélice ao alto, girando por cima dos corpos. A partir daí movimentos/ações ocorrem, passando por coreografias que entram em processos reiterativos e de defasagens. Percebe-se que há medo, avidez e exposição de corpos. São as afecções produzidas pela iluminação, pelos movimentos, trilha e cenografia que produzem o sentido. Um pensamento cênico operado pelas afecções das velocidades e das lentidões.

No caso dos exercícios sobre as velocidades, busca-se exaustivamente, tanto pelas lentidões quanto pelos deslocamentos muito rápidos, querendo com isso deflagrar um campo sensorial. Nesse aspecto, utilizam-se procedimentos de pressão contrária ao movimento, que funcionam tanto para *esculpir o tempo* quanto para a criação de contrapontos e defasagens<sup>117</sup>. Diversas modalidades de procedimentos são utilizadas em termos de colocação de resistências ao movimento do performer. *Esculpir o tempo* é o nome que Barba e Savarese (1995) dão a uma das habilidades do ator ou dançarino: de tornar o ritmo um *tempo-em-vida*. São procedimentos de retenção, de criação de *stops* no meio de um movimento, de contra-impulsos, de negação da ação, de suspensão da ação num momento preciso, de criação de silêncios. Com o intuito de proporcionar um exemplo, diria que o performer movimenta-se com uma infinidade de pontos de resistência espalhados pelo corpo, sempre em mudança.

Quanto ao tempo lento, este é um dos recursos mais enfatizados. E constitui, ao mesmo tempo, um dos maiores riscos: o de tornar-se perceptivamente fechado, virando um novo hábito. Numa instância, a lentidão é um trabalho exaustivo, que pode produzir estados alterados de consciência, instaurando um campo subliminar e qualidades de presença. (COHEN, 1998). A característica deste trabalho, a partir de Cohen (1988), é a de uma câmera-lenta, na qual há níveis de resistência concreta e real (fazer um percurso reiteradas vezes num tempo cada vez mais longo), operando uma transformação do performer.

Grotowski (1997b), na fase do *Teatro das fontes*, fala de um movimento estático, atribuído a diversas tradições – um movimento que associa o estado de vigilância com o de sono profundo. Esse tipo de movimento – que alguns chamam

---

<sup>117</sup> Vide, por exemplo, o exercício *Raias intensivas*, no *Capítulo 3*.

de *meditação em movimento* – é um incremento de percepção: uma abertura para o ver e o ouvir. *O próprio movimento é percepção*, enfatiza Grotowski. Uma das estratégias para se atingir esse estado de movimento como percepção é a suspensão das técnicas cotidianas do corpo, que nos fazem sempre estar onde não estamos, de modo que fazemos a ação presente tendo em mente um objetivo posterior. O uso do tempo lento é, então, um dos procedimentos adotados para tornar a ação uma percepção do momento presente. Grotowski (1997b) explicita esse procedimento:

If for instance you change to an extremely slow rhythm, so slow that you are virtually standing still and so that somebody watching might have the impression that he doesn't see anyone because you are almost immobile) then in the beginning you can be very irritated, questioning, vomiting the thoughts, but after a few moments, if you are really attentive, something does change. You begin to be where you are. (...) In that case, one must begin with movement to burn off the energy, to set fire to the body... (...) You can feel that it's the flow of all things around that carries you, but at the same time you feel that something is coming out of you too.<sup>118</sup>  
(GROTOWSKI,1997b, p. 261-262).

Assim como ocorre com o tempo rápido, o tempo lento é também trabalhado com as recusas, contrapontos, *stops* e rupturas. Quanto às rupturas, estas se referem aos modos de desenvolvimento não linear e não progressivo de uma composição-improvisação<sup>119</sup>.

A duração de um movimento e, por conseguinte, de uma improvisação-composição constitui outro elemento que inclui sob a categoria tempo. Numa primeira instância, a duração é uma qualidade do movimento ou de um evento no palco, no sentido de sua extensão: o quanto ele permanece sem modificação. (BOGART and LANDAU, 2005). Numa segunda instância, e a partir dessa primeira, diz da estrutura da performance, incluindo a capacidade e autonomia dos performers em perceber a duração como linguagem, em termos de um *fluxo operatório e expressivo*. Os *Pontos de Vista de Duração*, desenvolvidos por Bogart e Landau

<sup>118</sup> Tradução: “se por um instante você muda para um ritmo extremamente lento, tão lento que você virtualmente permanece imóvel (e de tal modo que alguém assistindo poderia obter a impressão de que não vê nada porque você ainda está imóvel), então neste início você pode ficar muito irritado, questionando, vomitando pensamentos, mas depois em poucos momentos, se você está realmente atento, alguma coisa começa a mudar. Você começa a estar onde você está. (...) Nesse caso, deve-se começar com movimento que queima toda a energia, que incendeia o corpo (...). Você pode sentir que é o fluxo de todas as coisas em volta que o transportam, mas ao mesmo tempo sente que alguma coisa está vindo também de você.”

<sup>119</sup> Vide o item 2.5 Fluxo operatório expressivo: imagem, movimento, ação, gesto, escultura, sonoridade.

(2005), cooperam e potencializam para essa perspectiva em que os performers podem adquirir autonomia, o que essencialmente é uma das funções tradicionais da improvisação teatral.

A consciência da duração é um pensamento-prática que precisa ser exercitado. A questão, novamente, é a de se desenvolverem estratégias que funcionem *em e como* criação.

Quando se trata de improvisações estruturadas na modalidade de um jogo-de-regras, na perspectiva do jogo teatral, a duração termina quando é solucionado o problema, como se pode notar no estudo de Koudela (1984) sobre o trabalho de Spolin (1979). Porém, quando não se trata de uma improvisação estruturada em termos de jogo teatral, o que ocorre é que a duração torna-se um poder na mão do diretor ou do coordenador do processo. O mais comum é trazer a questão da duração para o plano da avaliação posterior – o que ainda não contribui para o treinamento *em e como* criação.

Duck (2005), performer de dança improvisacional radicada na Holanda, coloca o *tempo* (com ênfase na *duração*) como fator preponderante da criação. Para ela, a improvisação deve ultrapassar a dimensão puramente subjetiva, na qual muitos performers acabam por submergir. Um dos problemas concernentes a isso é o fato de a improvisação não se estabelecer em uma pesquisa de parâmetros tanto espaciais quanto temporais.

Porém, Duck (2005) não toma como tarefa o treinamento em estruturas de espaço e tempo, mas sim em performance-improvisação. A questão, portanto, remete a um plano de consistência, visto por Deleuze e Guattari (1997a) como um plano não-transcendente: as habilidades não são uma propedêutica para apreensão de princípios a serem posteriormente aplicados, mas já constituem o plano concreto da experimentação. Ou seja, o performer não faz um exercício de improvisação para aprender ou internalizar regras de improvisação, mas sim faz um exercício em que as regras da improvisação estão sendo experimentalmente criadas.

Uma dessas estratégias, que se pode inferir como sendo de treinamento em criação, é a ênfase na duração através do foco no ato de *deixar* ou *sair* enquanto se improvisa. Ou seja, isso passa a ser uma questão de um fluxo operatório e expressivo. Além disso, a conexão estrutura de tempo-espço e duração, via

pesquisa do ato de deixar ou sair, implica na questão do ato de *lembrar*. Duck (2005) explicita o procedimento, expondo os motivos dessa conexão:

You do not need to remember to enter in an improvisation performance, but you do need to remember to exit. If you enter the playing space from the point of view of exiting the back stage you are already applying a concentration which allows for the performer to hear, see (since) the options and make choices in time. If the performer, for example, finds them self in a trio after exiting the back stage, an option to exit the playing space could create a duet. One of the dancers in that duet can choose to exit as well, creating a solo. If that dancer also chooses to exit we have an empty space. An ensemble improvisation done well, in my way of thinking, has the potential for space to be created at any point. Space is silence. The performer who has their mind on the potential to exit (the backstage, the playing space, the materials and formations they are involved in) has their ear on the potential for silence and their eye on the potential for space."<sup>120</sup> (DUCK, 10/09/05).

Esse procedimento, concernente à questão da estruturação do espaço-tempo da performance, abre uma conexão com o pensamento-prática de Tufnell e Crickmay (1993), em que há uma ênfase no exercício do *abandono* de uma situação em curso. Os performers são estimulados a abandonarem a improvisação, do mesmo modo que podem entrar. Assim como Duck enfatiza a habilidade em saber sair, e nisso permitir a emergência da lembrança, Tufnell e Crickmay tomam a disposição do desapego, de abrir espaço como habilidade improvisacional e compositiva. Para a pesquisa, a abordagem desses dois pontos potencializa seu plano de consistência e enfrenta a questão da experimentação como recurso estruturante em contraposição à estrutura (jogos com regras) como determinação. Antes disso, a duração necessita tornar-se uma investigação do performer na questão da temporalidade.

A conexão duração-performance-improvisação permite, além disso, incrementar o plano de autonomia do performer e da percepção do tempo de

---

<sup>120</sup> Tradução: "Você não tem necessidade de lembrar para entrar numa performance improvisacional, mas você necessita lembrar para sair. Se você entra num espaço de atuação do ponto de vista da porta de trás do palco, você já está aplicando uma concentração que permite ao performer escutar, ver (desde) as opções e escolhas produzidas no tempo. Se o performer, por exemplo, encontrava-se num trio e o deixa pela porta de trás do palco, uma opção para a saída do espaço de atuação é criar um duo. Se um dos bailarinos no dueto também escolhe sair, cria-se um solo. Se o dançarino também escolhe sair, tem-se um espaço vazio. Um conjunto de improvisação, também, no meu modo de pensar, tem o potencial para criar espaço de qualquer ponto. Espaço é silêncio. O performer que tem em mente o potencial de sair (a porta de trás, o espaço de atuação, os materiais e formações também podem ser envolvidos) tem um ouvido para o potencial do silêncio e um olho para o potencial do espaço."

improvisação. Tal procedimento modifica não só a percepção de desenvolvimento de uma performance, mas igualmente a idéia do que pode ser um diálogo corporal.

Em termos de procedimentos improvisacionais, a operação com reiteraões, contrapontos, defasagens, duração e velocidades coloca, portanto, a questão das habilidades que precisam ser cultivadas. Entretanto, tais habilidades de compor com o tempo tornam-se uma tarefa de difícil apropriação por parte do performer, dificultando sua utilização na improvisação-composição. A autonomia do performer poderia, nesse aspecto, estar comprometida.

Gil Amâncio, parceiro e interlocutor desta pesquisa, faz esse questionamento. Para ele, a improvisação torna-se possível para o músico porque ele pode tocar e escutar aquilo que ele toca. Ou seja, ele já é receptor de sua própria produção. No caso do performer físico e experimental, como ele poderia conceber musicalmente uma interação com repetições e defasagens sem o auxílio de um olhar de fora, do diretor, por exemplo? Deve-se ter em conta, ainda, que o tempo, como elemento de composição-improvisação, é, ao lado da voz, um dos mais abstratos.

O trabalho sobre os *Pontos de Vista* insere-se nesta questão: como o performer pode adquirir autonomia e conceber, em cena, um ponto de vista que lhe é, num aspecto, exterior. Ocorre, como já foi exposto antes, que os *Pontos de Vista* permitem justamente essa apropriação, pois a composição é feita a partir da seleção de elementos que se tornam ferramentas para os performers. Os *Pontos de Vista*, desenvolvidos por Bogart e Landau (2005), que apontam para as possibilidades de um treinamento nessas habilidades são: *Tempo* (velocidades), *Duração* (a extensão de um movimento ou ocorrência no palco), *Resposta Cinética* (a decisão de quando se move ou se inicia uma ocorrência) e *Repetição*.

Em última instância, os *Pontos de Vista* potencializam o agir de um pensamento-prática que, sem eles, encontraria uma dificuldade quase intransponível. Desse modo, sob a perspectiva dos *Pontos de Vista*, é possível trabalhar na direção de proporcionar autonomia para o performer e ainda utilizar o tempo como elemento de composição-improvisação física e experimental.

## 2.5 Fluxo operatório e expressivo: da montagem e das materialidades expressivas

*“A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas”*

*Gilles Deleuze*

Pensar a improvisação de modo físico e experimental é pensar a sintaxe e a montagem das materialidades expressivas que podem entrar em composição. Três instâncias perpassam a questão:

- a) *o que pode ser* uma improvisação física e experimental;
- b) as materialidades expressivas e sua disposição num fluxo operatório expressivo;
- c) os procedimentos técnicos propriamente ditos: *corte, simultaneidade e justaposição*.

Em relação à primeira instância, *o que pode ser* uma improvisação, coloca-se, num primeiro aspecto, a questão de *validação do campo estético* - o que apontaria para uma ontologia da performance.

Lycouris (1996), por exemplo, trata o assunto em termos de *ideologia estética*. Um dos pontos abordados pela tese de Lycouris sobre dança improvisacional refere-se justamente ao aspecto relativo às concepções do que pode ser movimento. Lycouris cita o coreógrafo Robert Dunn<sup>121</sup>, para quem *“If we are wishing to perform our improvisations... we must first define our own considerations about performance...”*<sup>122</sup> Para Lycouris, a questão não é meramente teórica, pois o performer escolhe e delibera, também, a partir desse universo, que ela denomina de ideologia estética. Lycouris enfatiza, a partir de Robert Dunn, o elemento da análise como uma ferramenta potencial para a sua pesquisa pessoal em dança improvisacional.

Um aspecto dessa questão denominada por Lycouris de ideologia estética, diz diretamente do diálogo com o corpo do performer, no processo

<sup>121</sup> Vide item 1.4, *Os estudos compositivos: treinamento em e como criação*.

<sup>122</sup> Citado por Sophia Lycouris. Tradução livre: “Se nós desejamos performar nossas improvisações... nós devemos antes definir nossas idéias sobre o que é performance”.

compositivo. Cabe lembrar que, no caso, o performer encontra-se em processo de exposição, em que suas fragilidades, também, vêm à tona. Outro aspecto diz dos valores cênicos. Do ponto de vista da abordagem corporal, quando se trata do campo do teatro, percebo que muitas dificuldades residem em aceitar que a musculatura seja *a música* a ser trabalhada. O trabalho de Robert Wilson (HALPERIN-ROYER, 2002) nesse aspecto, é elucidativo: envolve a confecção, no plano dos movimentos e das ações do performer, de um *livro visual* exaustivamente coreografado. Gerald Thomas trabalhou com a atriz Bete Coelho na utilização de uma fisicalização minimalista em nível muscular, produzindo uma gestualidade energética e insólita. (FERNANDES, 1996).

A interpretação minimalista é externalizada na repetição obsessiva dos gestos, nas pausas exasperantes onde o movimento se congela, pontuado por batidas de metrônomo, ou no desenvolvimento gradual dos motivos corporais reincidentes, onde o gesto armazena e concentra toda uma seqüência temporal de movimentos” (FERNANDES, 1996, p. 132).

Muitos dos procedimentos técnicos envolvem essa abordagem corporal, que pode ser chamada de uma coreografia muscular. No entanto, diverso do coreógrafo, que desenha antes e pede para o bailarino executar, a pesquisa envolve os exercícios corporais que levam o performer a criar tais desenhos e gestualidades energéticas, num processo que poderia ser chamado de improvisações individuais seguidas de improvisações em grupo. Em algumas situações, tais procedimentos são compostos em meio ao coletivo, formando um armazenamento de ideogramas corporais; noutras situações, os próprios exercícios improvisacionais produzem alterações a que os performers respondem com definições minimalistas em termos de corporeidade. A questão reside em que, nesse nível, o procedimento envolve a minha interferência, a interrupção da improvisação em qualquer momento, incluindo desde o uso do toque corporal e a utilização da linguagem verbal até a exploração de outros elementos, como a inclusão de objetos, por exemplo. O processo depende, portanto, de minhas habilidades em conseguir me fazer entender num nível energético e de empatia e da abertura do performer para tais procedimentos técnicos. Um dos embates maiores, quando se trata do campo da formação teatral, refere-se à inversão da prioridade da expressão facial para a apreensão da própria musculatura e da fisicalidade dos apoios. Muitas vezes, tais procedimentos encontram níveis grandes de frustração, os quais cabe acolher e ouvir. Alguns

desses níveis de frustração referem-se ao fato justamente de se estar operando, ao vivo, por uma composição energético-muscular, minimalista. Os detalhes podem exaurir. As manifestações variam aos extremos: alguns dizem que os exercícios e o diálogo físico e verbal fornecem ferramentas para a criação, outros dizem que não podem improvisar e que o processo é por demais diretivo. Como utilizo termos que não fazem parte do vocabulário estabelecido pelo universo teatral, o que subentende cumplicidade e compartilhamento, alguns, ainda, se queixam de que o processo não é suficientemente didático.

Todos esses aspectos configuram-se numa zona em que o trabalho pende para o aspecto compositivo, com ênfase no detalhamento, levando muitas vezes o performer a perguntar a si mesmo se ele ainda improvisa. Isso porque a concepção vigente de improvisação é tomada em termos de jogo de regras (jogo teatral), configurando uma situação dramática ou, então, como algo espontaneísta. Burnier (2001) aborda o contexto da “formação clássica e tradicional dos atores ocidentais” para os quais a improvisação é tomada como fonte de criação: “A improvisação tal como é trabalhada comumente pelos atores ocidentais é ‘livre’, desprovida de regras restritivas; ela busca a realização do indivíduo, a livre expressão da pessoa, a criação de cenas, de personagens”. (BURNIER, 2001, p. 91).

Burnier (2001, p. 91) assume que, ao contrário do que acredita esse “contexto clássico e tradicional” de formação teatral, improvisação e criação não são a mesma coisa. Desse modo, o ator improvisa para criar, mas a criação mesma envolveria a invenção de um vocabulário. Burnier toma a improvisação, a partir de Grotowski, como improvisação estruturada. Para o plano da pesquisa, isso significa a ênfase na criação corpórea através de partituras. A questão reside em como operar, com esse tipo de exigência corpórea, no plano de uma *dança pessoal*, que envolve uma espécie de *canto da musculatura*, tal como explicitado por Burnier, com o entendimento cartográfico e exploratório, incluindo o trabalho com a instauração de uma zona de indiscernibilidade entre improvisação e indeterminação.

Nesse sentido, a improvisação física e experimental nem se filia ao “modelo clássico e tradicional”, nem se dá somente por improvisação estruturada. Por isso, a opção cartográfica configura-se para além dessa dualidade. Pensar por estrutura é, de todo modo, pensar por determinação, por isso a opção cartográfica,

pressupondo processos que sejam exploratórios. A noção de estrutura, portanto, não ajuda a definir uma sintaxe compositiva e improvisacional em termos físicos e experimentais.

Entro, desse modo, na linguagem, no sentido da textualidade cênica, ou, como prefiro nomear, do fluxo operatório e expressivo. Envolve a questão que retorna, conforme colocada por Robert Dunn (BANES,1993) nos anos 60, no *Judson Dance Theater*: qual o conceito de performance que estamos trabalhando? Para tanto, apresento o seguinte experimento:

*Três homens sentam-se numa mesa para tomar café. Pensando pelos meios físico-experimentais, o que pode ocorrer, sendo você, um performer que está próximo, de pé, ao lado da mesa? Tente capturar a situação como uma cartografia de criação: quais são as ramificações-conexões-passagens-ressonâncias?*

*Se o pensamento seguir a linha da situação dramática (um possível agenciamento maquínico de performance), irá compor a cena por possibilidades de quem, onde e o quê. Nessa linha de pensamento, poderá propor-se como um personagem que atua em relação aos que estão na mesa, que, também, devem estar atuando. As modalidades físicas irão construir uma relação causal, com encadeamento dramático. No entanto, outra possibilidade, é você pensar por meios físicos e experimentais (outro agenciamento maquínico de performance). Em vez de trabalhar significados situacionais de lugar e caracterização, você passa a compor por fisicalidades minimalistas:*

*- Os três homens sentados, a mesa redonda, a distância a que você se encontra em relação à mesa – isso tudo já contém muita informação: a emergência de micro-sensações, o direcionamento processual que você dá à sua sensibilidade, os traços expressivos das materialidades que emergem do seu campo perceptivo, espaços-vácuos e entre-tempos que o convidam a mergulhar numa ação/movimento. Imagine-se portanto, como fazendo parte de um todo: você, um corpo de pé em sua tridimensionalidade, eles, num conjunto próximo. Tente um Viewpoint: por exemplo, perceber o conjunto dos três homens e você como uma topografia (como se você visse de cima), ou como dois planos: três corpos sentados e um corpo de pé. Imagine e jogue com o*

*que você pode fazer – a partir das materialidades emergentes. Se você cantar? Se você estiver com uma xícara de café na mão e deixar cair, sem reagir mais? Se eles, enquanto você canta, passarem a fumar e a dançar entre si?*

*- Você calcula a distância, as suas habilidades pessoais, altura da mesa e projeta-se rapidamente sobre ela, ficando de pé em cima da mesa, no centro dos três, e canta o trecho de uma ópera, sendo que um deles abre um jornal, o outro esbofeteia um terceiro.*

*- Você decide entrar para debaixo da mesa e fazer um discurso sobre tudo o que você viu na rua, desde o momento em que você desceu do coletivo em direção ao local de criação:*

*- Você... Continue, se desejar.<sup>123</sup>*

Neste exemplo, o que há são potencialidades que se abrem na improvisação física e experimental. Mais do que formas, são, antes de tudo, forças e matérias que entram em composição, o que se torna possível mediante a percepção, por parte dos performers, dos *padrões emergentes*.

Entretanto, a questão da percepção de um campo, que se faz emergente através das escolhas dos performers na improvisação-composição leva, por sua vez, à abordagem do próprio *fluxo operatório expressivo*, de como se estabelecem nele os *nexos de sentido*, um termo utilizado, por Greiner (2005, 2006), para a definição do conceito de dramaturgia. Situa-se, então, o contexto “do corpo no mundo” (2005), no qual a improvisação física experimental se vê implicada. Nessa perspectiva, haveria:

Uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ele se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vêem, imagens-pensamento) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2005, p. 73).

Uma *dramaturgia do corpo* implicaria, para Greiner, perceber as mudanças de estado deste, que emergiriam através da ação, num “fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações” (GREINER, 2005, p. 73). A

<sup>123</sup> Idéia de experimento em criação cênica para exemplificar o conceito de performance física e experimental.

*dramaturgia do corpo* assumiria, nesse aspecto, nexos de sentidos corpóreos em que “o corpo muda de estado a cada vez que percebe o mundo”. Entretanto, a pesquisa toma por suposto que se essa definição de *dramaturgia do corpo* é importante para que se movimente num plano físico e experimental, a mesma não excluiria as possibilidades de uma *dramaturgia da cena*, visto que o plano da corporeidade e os planos do espaço, tempo e objeto estabeleceriam relações não hierárquicas entre si. Enfim, trata-se de um plano cênico-corpóreo de treinamento *em e como* criação através da improvisação física e experimental.

Uma performance-composição física e experimental dispõe coisas e eventos nos espaços-tempos. Mas *o que* e *como* se dispõe? Trata-se de movimento, ação ou escultura? Uma paisagem, um som ou um desenho? Qual onexo de ligação entre duas ocorrências que se seguem ou que coabitam no tempo-espaço? Trata-se de saber como se definem as materialidades expressivas e de que modo elas passam a compor na improvisação. Para adentrar na questão tomo como inspiração a poética do ato de brincar nos contextos espontâneos e não dirigidos da criança pequena:

*Arthur, com menos de 01 ano de idade brinca com um balde de alumínio, de forma arredondada e bem leve. Ele passa de uma exploração do objeto (pegar, colocar na cabeça, deixar-se tomar pelo vazio do recipiente) para a exploração de sua sonoridade e dos movimentos que ele comporta. Estamos numa relação de fluxos que não discriminam, ainda, entre sensorialidade e possibilidades lógicas e físicas (se eu o atiro longe até onde ele vai?), além de uma abertura para os acasos<sup>124</sup>.*

Entendo no exemplo acima que há uma exploração em fluxo, passando por materialidades expressivas heterogêneas (da exploração de um som produzido pelo objeto para a exploração do encaixe do mesmo na cabeça e das sensações que acompanham o movimento), permitindo-se, ainda, a entrada de acasos.

Parto do pressuposto de que o brincar possui uma gama exploratória completamente diferente do jogo de regras, pois a cada momento o que entra no campo perceptivo da criança, juntamente com a materialidade que se permite seguir,

---

<sup>124</sup> Observação realizada em 2001, Belo Horizonte.

conduz a experiência de modo não previamente ordenado. A performance-improvisação física e experimental, no que tange à dinâmica de passagem pelas diversas materialidades expressivas, tem no *brincar exploratório* da criança uma fonte de inspiração e de estudo:

- a) porque não se detém em sentidos previamente definidos, abrindo-se a uma interação com o mundo que se torna um ato de percepção;
- b) porque permite passar por materialidades expressivas heterogêneas não hierarquizadas;
- c) porque se abre para os *acazos* segundo uma lógica pulsional - os *acazos* no ato de brincar não são meras escolhas sem sentido, mas processos que envolvem afecções e interações corpo-ambiente.

Varela, a partir de Merleau-Ponty, fala da “forma do excitante [que] é criada pelo próprio organismo, por sua maneira particular de se oferecer a ações vindas de fora”. (VARELA, 2003, p. 80). Em síntese: o brincar exploratório aponta para uma sintaxe igualmente exploratória e sensível.

Tomando-se a sintaxe como *modo de dispor* materialidades e forças em seus fluxos sintáticos, como se poderia, então, passar de um movimento para uma ação? Há distinção entre os dois? Caberia uma coreografia, no caso dos *homens tomando café*, em que você, performer, a executaria enquanto segura em pé uma xícara, e os outros tiram as calças e fumam, cantando uma canção de ninar?

Dispor materialidades expressivas e meios heterogêneos numa sintaxe compositiva envolve a questão da *continuidade* e da *descontinuidade* do seu fluxo operatório. O que se faz *contínuo* refere-se, na pesquisa, à coabitação e coexistência das séries heterogêneas. O *descontínuo* refere-se à ruptura com os nexos de causalidade e significação entre elas. Esse é um modo de pensar que se exercita de modo não dualista e não excludente, pois essa dinâmica é ao mesmo tempo contínua e descontínua. Enfim, coloca-se em *continuidade para que se possa compor através de séries heterogêneas* e em *descontinuidade para que elas não se tornem homogêneas*. Falo precisamente da seguinte questão: tome-se uma série de ocorrências, seja numa coabitação paralela, seja uma após outra, como se operam os nexos de sentido entre as mesmas? Pensar de modo simultâneo por *continuidade* e *descontinuidade* configura, como procuro demonstrar, uma possibilidade do *fluxo operatório expressivo*. Em outras palavras, um recurso que,

incidindo na improvisação-composição, pode apontar para a confecção de textualidades cênicas pós-dramáticas. Trata-se, também, de um pensamento operativo na dança pós-moderna e contemporânea, como demonstrarei adiante.

A dinâmica *contínuo-descontínuo* possui ressonâncias com o conceito de *corte-fluxo* no pensamento de Deleuze (ZOURABICHVILI, 2004). Um fluxo depende de um corte que o produz. Assim, em função do tipo de corte, um fluxo será “uniforme ou, ao contrário, imprevisível e mutante” (p. 35). Outro modo de cortar – e de definir o fluxo – é a *ruptura a-significante* (DELEUZE e GUATTARI, 1995a), que permite o surgimento das *linhas de desterritorialização*, das evoluções *a-paralelas* (duas coisas que não possuem semelhança entre si), das “comunicações transversais entre linhas diferenciadas.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a p. 20). Esses desdobramentos do *corte a-significante* encontram ressonâncias com o procedimento *working in progress*, desenhado por Cohen (1998), tais como a inserção de elementos de caos na composição e o uso de narrativas simultâneas. Tais pensamentos conceituais e procedimentos de criação, ao operarem rupturas nos encadeamentos de significação, fornecem ferramentas importantes para a improvisação física e experimental.

Primeiramente, irei explicitar a dinâmica *contínuo-descontínuo* entre as séries heterogêneas, focalizando a coabitação entre movimento imagem, ação e sonoridade, trazendo os exemplos de um espetáculo de *teatro físico*. Em seguida, focalizarei o processo de pensamento que concerne a essa dinâmica na dança pós-moderna e na dança contemporânea, trazendo, também, para o foco o conceito de *corte a-significante*. Por fim, demonstrarei os procedimentos técnicos que se tornam operatórios em termos do fluxo operatório e expressivo da improvisação física e experimental.

No espetáculo de *teatro físico Made in Brasil*<sup>125</sup>, do grupo *f.a.b detonators*, passa-se de movimento-dança para ação-simulação (atuação) e ação-concreta<sup>126</sup> no mesmo plano cênico, em continuidade e descontinuidade. Há um vídeo sendo

<sup>125</sup> Direção de Nigel Charnock, com performance de Tiago Gambogi e Margaret Swallow, música de Kiko Klaus, vídeo de Pedro e Paulo Vilela e desenho de luz de Leonardo Pavanello. O espetáculo foi construído em Londres e Belo Horizonte. Apresentação no Galpão Cine-Horto, maio de 2005, em Belo Horizonte. O grupo *f.a.b. (de physical action brigade) The Detonators* (ou *brigada de ação física*), tem sede em Londres, mas os performers realizam contatos permanentes com o Brasil, principalmente Belo Horizonte. Tiago Gambogi é brasileiro, nascido em Belo Horizonte e Margaret Swallow é inglesa.

<sup>126</sup> No item 2.5.1. *Movimento, gesto, ação, imagem, escultura e som*, coloco a questão dessas materialidades expressivas.

projetado ao fundo, com a câmera passando em velocidade pelas paisagens inóspitas do que pode ser uma via expressa atravessando a periferia da cidade, com os muros pichados, numa tela negra que se confunde com a rotunda negra do teatro. Há uma trilha de sons de cães latindo. Os dois performers encontram-se do lado de fora de um círculo de folhas de jornal no chão. Os performers (Tiago Gambogi e Margaret Swallow), um homem e uma mulher, ele brasileiro, ela uma inglesa, confrontam se, realizam uma coreografia, entram numa dança estranha em que não podem se tocar, correm, simulam um jogo infantil e clownesco de uma relação sexual com balões nos sexos, nos peitos, etc. Correm, criam cenas não simuladas (ela o amarra semi-nu numa cadeira, venda-lhe os olhos e bate nele), criam rituais, enquanto o vídeo projeta, também, aspectos do fato contextual e concreto (dois performers que se amam, vivem e trabalham juntos, com cenas idílicas em banhos de rio e caminhadas em estradas desertas).

Tiago Gambogi<sup>127</sup> disse que Nigel Charnok, ao ser convidado para realizar o espetáculo com os performers do *f.a.b - The Detonators*, versando sobre o Brasil, buscou apropriar-se de questões concretas. Nigel começou do contexto dado de imediato, do próprio casal de performers, que são Tiago e Margareth, um brasileiro e uma inglesa. No entanto, não transformou o espetáculo numa história dramática, calcada em um relacionamento psicológico, mas em traços que variam continuamente por fisicalidades, concretudes, ações simuladas. O espetáculo foi feito no Brasil, mas não é sobre o Brasil. No entanto, traços intensivos da realidade social aparecem na cena em muitos momentos.

Nos exemplos do espetáculo *Made in Brasil*, a *continuidade* ocorre nas passagens entre certas qualidades de materialidades expressivas e de meios para outras (de coreografia para ação simulada, do *meio* corpo para o *meio* desenho no chão e deste para vídeo), que seriam, no plano dos teatros dramáticos ou mesmo da dança não experimental, tão heterogêneos que entrariam na lógica aristotélica do terceiro excluído (a=a que não b). Além disso, as passagens entre esses meios e materialidades não são compostas unicamente por seqüências lineares, como se sempre fosse um depois do outro, mas em ocorrências muitas vezes simultâneas. Desse modo, há *continuidade* quando se passa de um movimento-dança a um jogo

---

<sup>127</sup> Entrevista concedida ao autor, em 10/12/05, em Belo Horizonte.

simulado de atuação, de vídeo a desenhos no chão. Há *descontinuidade* quando nesses meios heterogêneos não se forma uma seqüência causal.

Já nos procedimentos de Robert Dunn, a dinâmica *contínuo-descontínuo* aparece como uma questão ligada à composição e à percepção. Dunn diz (Lycouris, 1996) que uma de suas estratégias, diante da performance e dos fenômenos com os quais se depara cotidianamente, é a de se exercitar na percepção de ver um fluxo – que seja uma água corrente – como sendo ao mesmo tempo contínuo e descontínuo. Lycouris (1996) mostra que o processo criativo compositivo apresentava-se para Robert Dunn em termos de uma *re-percepção (re-perception)*, que incidiria justamente sobre o que chamo de questão *seqüencial*:

He is not interested in multiplying the solutions, rather in making visible the process through which the original material reached a new formation. In other words, he focuses on how an aspect of the material gets transformed into the next one and how the material develops in a 'discontinuous way'.<sup>128</sup> (LYCOURIS, 1996, p.107-108).

Greiner (2006) apresentou e discutiu trechos da performance de dança contemporânea *Embodied*, de Cristian Duarte<sup>129</sup>, no qual os dois performers (Cristian Duarte e Shani Granot) trabalham seqüências de contato corporal que se poderiam caracterizar por um fluxo de *rupturas a-significantes*, para utilizar a ferramenta conceitual de Deleuze e Guattari. Os movimentos nunca se completam a ponto de gerarem uma significação e uma relação causal. Pode-se notar que quando um deles dá a mão para o outro e pode por este ser puxado (o outro estando de pé e a parceira no chão), cria-se a expectativa, por hábito, de se realizar uma conexão significativa (a imagem de um homem puxando uma mulher, de uma pessoa que arrasta a outra, etc.), mas isso é rapidamente frustrado. E para utilizar o conceito de Lycouris (1996), ocorrem nesse caso *re-percepções*, abrindo outros tipos de nexos de sentido.

O exemplo é fecundo por deixar entrever outros modos compositivos, principalmente quando se trata de uma improvisação física e experimental: cortes que interrompem a possibilidade de continuidade de significação (macho e fêmea,

---

<sup>128</sup> Tradução: “Ele não estava interessado em multiplicar as soluções, mas em tornar visível o processo pelo qual o material atinge uma nova formação. Em outras palavras, o foco está em como um material transforma-se no próximo e como se desenvolve num modo descontínuo”.

<sup>129</sup> *Embodied* - Com Cristian Duarte, Peter Fol e Shani Granot (Brasil/ Bélgica e Israel). Orientação do projeto de investigação coreográfica por Fabiana Britto.

homem e mulher, dominar e ser dominado, etc.). Procedimentos desse tipo possibilitam a desconstrução de movimentos que se tornaram excessivamente causais ou lógicos. Contribuem, também, para que se possa *raspar no osso* as camadas de um expressionismo emocional.

Em vista disso, passo a focalizar os aspectos da improvisação física e experimental que incidem em operações de descontinuidade, fazendo, ainda, conexões com o conceito de corte a-significante e seus desdobramentos, nos seguintes planos:

- a) *da dinâmica espacial e seqüencial entre os performers*, com o objetivo de evitar um relacionamento excessivamente diretivo e, por isso, já previamente carregado de significação (quando digo que a relação torna-se “psíquica” e direta ou não se abrem espaços de ressonância);
- b) *do encadeamento ou fluxo de movimentos*, em termos dos ritornelos dos performers (quando um movimento passa a ser deduzido do outro, previsível para o performer e para o público, ou ainda quando uma lógica excessivamente simétrica predomina);
- c) *das trocas e diálogos físicos dos performers entre si*, assim como de seus ritornelos, incluindo as relações entre estes e outras ocorrências cênicas (quando principalmente os performers fecham-se num processo de pergunta e resposta previsível);
- d) *da percepção do tempo* (quando este não mais assedia a percepção tornando-se sem contrapontos e defasagens);
- e) *da relação com o público* (quando não se permite que este se instale perceptivamente, isto é, que possa modificar seus estados perceptivos).

Ainda na relação continuidade/descontinuidade de um fluxo operatório expressivo, encontra-se o procedimento técnico de operar com *justaposição*. Nesse procedimento, trata-se de colocar *imagem sobre imagem*, mas de tal modo que uma não explique a outra. Cohen (1989), por exemplo, toma a justaposição como uma modalidade de *collage*, que operaria por “união de antinomias”, com um estranhamento entre uma imagem e outra que se lhe justapõe. Nas improvisações físicas, busca-se, por exemplo, que a simultaneidade de ações e movimentos, em

desenvolvimento *a-paralelo* (uma das características produzidas pela *ruptura a-significante*), possa fluir compositivamente. O exercício e o treino em compor de modo *a-paralelo* envolve uma prática em que a relação figura e fundo é tomada numa relação figura-figura.

Um dos procedimentos mais utilizados é o de se improvisar com a justaposição dos movimentos de dois performers ao mesmo tempo. Esse procedimento técnico nasceu em meio às oficinas com atores, principalmente a partir da parceria com Gil Amâncio<sup>130</sup>, nos cursos de iniciação para adolescentes<sup>131</sup> e nas oficinas-ensaios de criação cênica, com a parceria da bailarina e coreógrafa Luciana Gontijo<sup>132</sup>.

Gil Amâncio foi uma das primeiras pessoas a me provocar na direção de um relacionamento que chamávamos, então, de *não direto* e *não psicológico* entre os atores. A nossa paixão pela cultura da criança e por um pensamento do ato de brincar como uma poética foi, como já dito no início, outro fator que nos moveu nessa direção. Com Luciana Gontijo, já numa perspectiva de dança contemporânea, esse pensamento acabou por se radicalizar.

Barba e Savarese (1995) abordam os dois pólos da dramaturgia: *concatenação* e *simultaneidade*. Transportemos esses pólos para o plano da improvisação entre dois performers. No pólo da concatenação, os movimentos sucedem-se numa ordem de causalidade, numa seqüência de encadeamentos. Se o performer *A* corre numa direção, o performer *B* responderá de tal modo que o seu movimento ou ação possa decorrer do primeiro. Há um nexo causal forte entre os movimentos de um performer e o de outro. No caso do pólo simultaneidade, a relação dar-se-á justamente pelo fato de os movimentos ocorrerem de modo independente um do outro. Barba diz que, se a dramaturgia tende para o pólo da concatenação em detrimento do pólo da simultaneidade, tem-se uma recepção confortável, em que a complexidade das relações perde-se ou diminui bastante. E se o pólo da simultaneidade é privilegiado em detrimento do pólo da concatenação,

<sup>130</sup> Curso Técnico de Ator da Fundação Clóvis Salgado, disciplina de Improvisação, período de 1993 a 1997.

<sup>131</sup> Fundação Clóvis Salgado, Curso de Iniciação Teatral I (crianças de 10 a 13 anos) e II (adolescentes de 14 a 17 anos), também em parceria com Gil Amâncio, tendo a participação de Rita Clemente, Iara Fernandes e Davi Dolpi, no período de 1990 a 1992; Iniciação Teatral para adolescentes, na Escola Albert Einstein no mesmo período.

<sup>132</sup> Oficinas e ensaios do espetáculo *Fabulário*, com Jacqueline Rodrigues e Meibe Rodrigues, 1999-2000.

tem-se uma limitação no que concerne à capacidade, por parte do espectador, de fazer conexões, no sentido de que este “não tende a atribuir um valor significativo ao entretencimento de ações e comportamentos simultâneos – em oposição ao que ocorre na vida cotidiana” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 69).

Uma dramaturgia, na concepção de Barba, deveria permitir um equilíbrio entre os dois pólos, o de concatenação e de simultaneidade, de modo a permitir que o espectador possa estabelecer relações. Para Barba, o equilíbrio assim obtido é um trabalho complementar, como o do lado esquerdo e direito do cérebro. E acrescenta dizendo que, além do entretecer desses pólos, trata-se de dirigir a atenção do espectador.

Como desdobramento da *ruptura a-significante*, as linhas *a-paralelas* evitam justamente a concatenação. No entanto, tal procedimento não é uma recusa do sentido – que pode dar-se, também, pela via das afecções e percepções. Desse modo, permito-me utilizar o exemplo de Barba para falar de outra coisa: antes de pensar numa categoria *cotidiano* por oposição a uma categoria *arte*, a pesquisa em improvisação física e experimental coloca, no rastro da aproximação arte-vida (a partir de Cage e das Vanguardas), o conceito de *hábito*, ressaltando o plano cognitivo e perceptivo. Um hábito é aquilo que se torna um entrave para a percepção, sendo que a improvisação, por sua vez, pode produzir aberturas.

A montagem *a-paralela* trabalha para que os performers possam realizar trocas intensivas entre si, ou seja, afectar e ser afectado um pelo outro. Para tanto, o procedimento técnico *a-paralelo* permite a criação cênico-corporal de um espaço intervalar que, de início, desindexa o que sempre vem indexado por hábito: que dois corpos tendem a uma troca de significações e que, fora disso, seria o não-sentido. Ao contrário, há um plano de sensações que ainda não caíram sob a rede de significações. E isso, posso concluir, opera sentido. Massumi (2002) diz que se trata de um nível pré-reflexivo. O que se faz é operar fisicamente esse espaço intervalar:

- a) os dois corpos correm em linhas paralelas;
- b) não se olham diretamente;
- c) percebem-se e deixam-se *afectar*. Nesse item “c” é que reside a potência do sentido, dada antes por uma via negativa: a retirada das disposições físicas que tendem a favorecer as conexões fortemente significantes.

Uma tarefa que se desdobra nesse plano é a de saber de que modo se pode dirigir a atenção do espectador para que este, também, possa ser afectado. O que remete logo para a questão do fluxo operatório e expressivo e da criação cênica, seja qual for sua duração e formato. E na perspectiva apontada por Barba, tem-se, ainda, a necessidade de dirigir a atenção do espectador, tomando-se para isso como ferramenta potencial o trabalho sobre os Pontos de Vista (BOGART and LANDAU, 2005).

No caso das linhas a-paralelas, o *Ponto de Vista* que favorece isso é o de *Resposta Cinética*. Quanto à concatenação, entendida aqui como ação que sucede uma após outra num encadeamento causal, esta não constitui, para a improvisação física e experimental, o modo privilegiado do sentido, pelo contrário, pode ser sua obliteração. O que as linhas *a-paralelas* buscam é o relacionamento físico não-diretivo – e, portanto, não intersubjetivo, dos performers. E quanto à simultaneidade, os procedimentos adotados procuram evitar o fechamento do campo perceptivo e o isolamento “frio” e “intelectual” dos performers, enfatizando para isso, o tempo todo, as ferramentas que possam expandir o campo das percepções, de modo que possa ocorrer um *diálogo físico*. Além disso, em vez de uma totalidade de significação, busca-se a desconstrução – e, por isso, a perspectiva cartográfica, como exposto, passa a ser adotada na pesquisa.

Os diálogos físicos e suas trocas intensivas surgiram, também, da observação direta de crianças brincando:

*Um menino brincava num campo de futebol de salão em volta de uma trave. Ele corria, pulava na trave, pendurava-se, soltava-se e caía, para depois girar no chão, fazer outras seqüências de movimentos, retomar o ponto de partida e assim recomeçar. Este era basicamente o seu ritnornelo. Luís Felipe, também mais ou menos da mesma idade, sem conhecer o outro menino (e sem estabelecer qualquer contato direto), pulou na outra trave e começou, também, uma seqüência de movimentos. O que havia de contato imediato entre um e outro é que eles possuíam muitos pontos coincidentes (pendurar-se na trave, cair, etc.). Porém, havia defasagens e diferenças. Aos poucos, percebi que os dois estabeleciam um diálogo físico no qual se dava uma troca intensiva. Um sabia do outro, havia esperas, surpresas mútuas, etc. Depois de um tempo,*

*que não sei calcular, decidi que precisava ir embora e levar Luís Felipe. Neste momento, houve a única troca de palavras e estabeleceu-se o relacionamento direto: eles se despediram com um “tchau” verbal e gestual.*<sup>133</sup>

Quais são as questões trabalhadas nesse diálogo físico que permitem uma apropriação para a pesquisa? Enumero: a) cada um tem uma seqüência própria de movimentos e não depende absolutamente do outro, ou não está à mercê dele; b) cada um se permite ser influenciado pelo movimento do outro, tornando-se receptivo ao que o outro faz, sendo afectado por ele; c) nesse sentido, a queda de um implica, por exemplo, em uma lentidão ou numa maior velocidade no movimento do outro, como resposta; d) o olhar *flutua*, sem que tenha de *grudar* no outro, atento, entretanto, e principalmente, ao que entra no campo de percepção pelo canto do olho; e) os movimentos não substituem a linguagem verbal em seu uso linear, não poético e convencional, como se a tivessem mimetizando – muito ao contrário, criavam *zonas autônomas intensivas*; f) o diálogo físico ainda era favorecido por alguns apoios, tais como o *movimento em uníssono* (um copia o outro de tal modo que já não se sabe quem segue quem) e a capacidade de *pegar algo do outro para si*, além de uma capacidade de resposta cinética. Com esses elementos, posso orientar os performers quanto ao que se espera de um diálogo físico e experimental. O ritornelo do primeiro menino tornou-se um convite para o segundo menino criar o seu e, juntos, improvisarem.

O termo *diálogo físico* não deve ser visto como linguagem em trocas de significação, do tipo pergunta e resposta. Robert Wilson (ROYER-HALPERIN, 2002), por exemplo, enfatiza uma linha física de atuação em que não ocorre o que o encenador chama de *jogo de ping-pong*, no qual eu falo e você responde em seguida e por daí adiante, típico de um relacionamento por *pergunta e resposta*. Pensar por *pergunta e resposta*, um modo que, no início, eu acreditei ser o embasamento dos diálogos físicos, acaba por fortalecer os hábitos de significação. Há, no entanto, que abordar as dificuldades na criação de nexos de sentido, para pensar com Greiner (2005). Tais dificuldades, pelo que pude observar, devem-se a alguns fatores:

---

<sup>133</sup> Relato de uma observação realizada no início da década de 90, em Belo Horizonte.

- a) os performers encontram-se *velados* para a experimentação com o entorno (incluindo outros corpos);
- b) resistem ao parceiro;
- c) não validam esteticamente uma criação corpórea que não se apresenta no horizonte de um teatro dramático. Arrisco aqui uma assertiva: esse tipo de improvisação solicita dos performers que reaprendam a brincar.

Outro procedimento que faz parte do *sistema corte-fluxo*, no sentido de proporcionar *rupturas a-significantes*, é a operação por *acaso*, que, também, favorece o plano de indeterminação da improvisação-composição. Trata-se de um dos aspectos mais difíceis da pesquisa, já que esta tem no *ritornelo* um dos pontos de partida mais importantes: como se abrir para os acasos num processo contínuo, no qual um território define seu ritmo e sua expressão? Normalmente, por hábito e por necessidade de fixar uma seqüência, os performers tendem a trabalhar por determinação, sufocando ou impedindo a emergência de procedimentos de acaso. A questão é sutil porque implica na zona de indiscernibilidade entre improvisação e indeterminação.

Se a criação de ritornelos é feita como vocabulário para que depois se possa improvisar, as trocas intensivas tornam-se menos potencializadas, ocorrendo, além disso, um fechamento do campo perceptivo. E nesse caso, a performance-improvisação será mais determinada no ponto de chegada. Um dos elementos básicos para trabalhar essa questão refere-se à dinâmica *busca-percepção*. Quando os performers procuram criar uma seqüência, o hábito disciplinador da busca tende a criar isolamento do ambiente. Um dos procedimentos técnicos utilizados, a partir do treino que se alimenta das pesquisas de Grotowski, é manter uma constante atenção em si, no outro e no espaço<sup>134</sup>. Manter os olhos caídos em 45° tem sido relatado pelos grupos de pesquisa, em teatro, como um hábito, sendo que a abertura do olhar para o outro favoreceria a superação dessa tendência. O recurso funciona, como pude observar, principalmente porque há uma tendência, também, habitual de evitar o olhar do outro. O outro extremo disso é o olhar “duro”, em que o pescoço e a cabeça projetam se praticamente à frente e o performer fica preso ao

---

<sup>134</sup> Conhecimento que me foi transmitido por Benjamin Abras do *Grupo Pontífex* de Belo Horizonte, e através de diálogos com Alexander de Moraes e Cristiano Peixoto, do mesmo grupo.

que olha. Diria, aqui, que ele olha, mas não vê. A pesquisa pensa na direção de um *ato de ver* - um ato de percepção - que possa ser corporal.

Obviamente a dança contemporânea não desenvolve comumente o procedimento do olhar, como no teatro, porque, pelas observações que pude realizar, os bailarinos têm os direcionamentos corporais muito definidos, em termos de propriocepção. Portanto, é possível abrir a percepção mantendo um olhar não baixo, mas, também, sem o direcionar de modo “duro” ao outro, mantendo-se o que Bogart e Landau (2005) chamam de olhar flutuante: as órbitas oculares soltas no buraco dos olhos, trabalhando, ao mesmo tempo, a percepção pelo canto do olho, para que se possam manter relacionamentos não diretivos. A não diretividade do relacionamento e das trocas físicas é um dos procedimentos técnicos que se tornam importantes para a pesquisa em improvisação física e experimental. A emergência dos acasos e sua incorporação para a criação de uma *zona de indeterminação* dependem muito dessa flutuação do olhar e da capacidade de perceber pelo canto do olho, de modo que o performer possa ter uma maior percepção do todo.

Manter a busca de modo que haja um *desejo de percepção* (de objetos, pessoas, movimentos, sons, luzes e sombras, sensações da pele etc.) favorece o plano de emergência de acasos. Isso porque o exercício da abertura perceptiva coloca o performer de modo mais receptivo na improvisação-composição, favorecendo a liberação de fixar-se somente num aspecto. Grotowski (RICHARDS, 1995) ouvia repetidamente as tentativas de Thomas Richards quanto à exploração de um canto. Num determinado momento aproxima-se de Thomas e diz que este apenas fixava, já não mais buscando. O mesmo pode ser dito do movimento ou da ação: ou se faz em busca e isso significa operar com as pistas perceptivas e com a receptividade afectiva, ou se torna um processo duro, de mera repetição e fixação.

Greiner (2006) enfatiza a repetição, no caso mesmo das aprendizagens, como um fator de afinação de uma sensibilidade e não, de reprodução do idêntico. Um dos procedimentos que tenho utilizado refere-se a provocar o performer para a abertura de ver e ouvir tudo o que entra no seu campo perceptivo. Por exemplo: se eu estou trabalhando um ritornelo de movimento, quando abro meu braço direito para o lado e para trás, em vez de fazer o movimento já com o objetivo de chegar lá, eu me deixo contaminar pelo percurso e modifico o tônus, ou mesmo o movimento, produzindo variação. Peço ao performer quando ele inicia a fixação de um ritornelo,

que ele se deixe surpreender por algo que se encontra *no meio do caminho*, antes do ponto em que ele pretende chegar.

Portanto, os acasos produzem variação no plano corpo-movimento, que pode ser definido sob dois aspectos. O primeiro diz da reação ao estímulo externo, que se abre a uma mudança interna, mantendo-se o curso (as margens do rio) no mesmo lugar. Esse é, precisamente, o trabalho das afecções e das percepções que modificam o performer e o tornam receptivo, tanto aos seus impulsos quanto àquilo que vem do exterior, porém, mantendo um foco que *determina* a criação corpórea. Nesse modo de trabalhar, predomina o pensamento por partitura. Num segundo aspecto, há cortes no fluxo dos movimentos, que se definem antes por uma *ruptura a-significante*. Nesse caso, não se trata somente de uma questão de se tornar receptivo aos estímulos externos, uma tarefa básica do trabalho do ator, mas de permitir que os acasos possam instaurar um plano de indeterminação. Desse modo, os movimentos de um ritornelo estarão trabalhando com improvisação/indeterminação.

### **2.5.1 Movimento, gesto, ação, imagem, escultura e som**

Movimento, gesto e ação constituem, na perspectiva da pesquisa, materialidades expressivas. Se a improvisação física e experimental procura instalar uma zona de indeterminação entre movimento, gesto e ação, assim como imagem, escultura e som, isso não quer dizer que não pode haver definição de cada um desses termos. Começemos pelos três primeiros: o que vem a ser movimento, gesto e ação no âmbito da pesquisa?

As materialidades expressivas são modos de escrita, para utilizar os parâmetros conceituais concernentes à chamada textualidade cênica. O termo *materialidade expressiva*, apropriado do pensamento de Deleuze e Guattari, como já foi visto, postula uma indeterminação entre matéria e energia. No caso de movimento, gesto e ação, trato operativamente os termos de modo, ao mesmo tempo, distinto e indistinto. A indistinção os reúne na categoria movimento, que em alguns momentos da pesquisa digo movimento/ação, justamente para valorizar o

aspecto inclusivo do termo. A distinção fica por conta dos traços de intensidade que os conceitos apresentam operativamente na composição.

Por que o movimento é prioritário? Massumi (2002) traça o plano no qual corpo, movimento e sensação expressam-se mutuamente:

When I think of my body and ask what it does to earn that name, two things stand out. It *moves*. It *feels*. In fact, it does both at the same time. It moves as it feels, and it feels itself moving. Can we think a body without this: an intrinsic connection between movement and sensation whereby each immediately summons the other?<sup>135</sup> (MASSUMI, 2002, p. 1).

Esse é um dos aspectos mais importantes da pesquisa: a conexão entre movimento e sensação. E é justamente por isso, pelo fato de que, no corpo, movimento e sensação expressam-se e implicam-se mutuamente, e ao mesmo tempo, é que o termo movimento tem primazia sobre a ação e o gesto. No entanto, esses últimos não lhe são decorrentes e nem vêm depois. Antes disso, quero insistir, a partir de Brian Massumi, que o corpo é movimento-sensação.

Num segundo aspecto, inverte propositalmente a primazia que a ação adquiriu sobre o movimento, na tradição teatral. O pragmatismo dessa virada conceitual em favor do movimento visa dirigir o olhar do performer e do encenador para o que está emergindo do campo de percepção: a conexão entre movimento e sensação. Nesse aspecto, o movimento é trabalhado com ênfase nas suas direções e vetores, nas linhas e traçados que realiza, porém de tal modo que o plano intensivo recobre o plano extensivo do mesmo. Não é o movimento como uma extensão de ponto a ponto, mas sim, as transformações que ocorrem em termos de movimento e sensação, ou seja, trata-se de perceber o movimento em suas *linhas de força* (de energia), que cortam o espaço, como salienta na sua pesquisa pessoal em dança improvisacional, Lycouris (1996), a partir da coreógrafa britânica Rosemary Butcher. O movimento faz-se, portanto, em termos da imagem que o performer produz e projeta no espaço. Uma experiência visual que deve produzir uma experiência física no público, bombardeando visualmente sua percepção. Lycouris compõe essa experiência com dois termos: *visualidade* e *movimento*.

---

<sup>135</sup> Tradução livre: “Quando eu penso no meu corpo e me pergunto o que o faz obter este nome, duas coisas se colocam. Ele se *move*. Ele *sente*. De fato, ele faz ambas as coisas ao mesmo tempo. Ele tanto se move quando sente e sente quando se move. Poderíamos pensar um corpo sem isso: uma conexão intrínseca entre movimento e sensação por meio da qual cada um convoca o outro?”

O movimento possui, também, a materialidade expressiva do desenho. Nesse aspecto, não me refiro somente às linhas de força que cortam o espaço, mas à dinâmica mesma do que chamo de *ato de desenhar* com o corpo. Tomo como desenho desde as elaborações coreográficas até as danças pessoais, com todas as gamas de transições possíveis entre umas e outras. Há performers que gostam de desenhar com o corpo, principalmente aqueles que vêm de um treinamento em dança. Outros podem ser despertados para o desenho. Importa que as lógicas internas de composição sejam respeitadas. O que nunca é muito fácil, pois o limite entre o que você pode provocar no performer, para ir além e forçar uma lógica com a qual ele não trabalha, e a imposição de um modelo externo à sua singularidade corpórea, pode ser muito sutil.

No entanto, quando a lógica do desenho se impõe como uma regra externa sem comprometimento do performer, principalmente quando o movimento concentra-se em passos de dança, nos quais não se compromete com um viés perceptivo desenhando somente um trajeto extensivo, busco procedimentos que possam conectar o performer com os trajetos intensivos. Em termos de desenho, há procedimentos que são propostos muitas vezes a partir de estratégias combinadas, envolvendo limitações imaginárias, concretas e uso de lembranças e objetos:

*Peço a cada um dos performers que pintem um painel imaginário à sua frente, com tinta também imaginária que saem das palmas de suas mãos. Se esse é um procedimento que começa das extremidades, todo o trabalho consiste em compor a partir da clareza dos apoios, com os movimentos saindo do centro do corpo. Depois peço que olhem e vejam diante de si um momento da infância, como se fosse um filme em que eles pudessem ver, mas não fosse possível interferir. Depois peço que executem a lembrança, criando trajetos entre o estado compositivo de observar e o de fazer. No final, peço que juntem as seqüências e se obtém uma coreografia de gestualidades energéticas e desenhos intensivos<sup>136</sup>.*

---

<sup>136</sup> Procedimento técnico de composição utilizado na cena curta, *Esquina dos Aflitos*. Direção de Luiz Carlos Garrocho, com parceria no roteiro de Ricardo Júnior. Belo Horizonte, Festival Internacional de Teatro, 2002. Duração: 20 minutos.

Outros procedimentos de desenho utilizam os bastões. Os performers trabalham movimentos com os bastões e depois os retiram. Ainda, nesse item, utilizo também a observação da criança pequena em contextos não diretivos, num universo de cultura lúdica, focando o brincar exploratório e sensível, que não seja dado por regras ou utilize situações de jogos com objetos. O movimento da criança é buscado com obsessão porque ele nos ensina a desenhar intensivamente. Os desenhos são utilizados enquanto tais, quando eles se liberam de categorias de passos de dança e tornam-se trajetórias pessoais, mas com grande clareza e definição na sua configuração.

Um procedimento técnico que busca trabalhar o movimento intensivo, em oposição ao extensivo, é o exercício de *Doar o Movimento*<sup>137</sup>, que possibilita aos performers exercitarem o ser *afectado* e o *afectar*. Relaciona-se através não só do olhar diretivo, mas pelas costas, pelo tornozelo, etc. Alguns exercícios são realizados no que se pode chamar de doação de um para o outro. Esse exercício me foi transmitido por Luciana Gontijo, bailarina com quem partilhei, durante mais de um ano, um laboratório de treinamento e criação de poesia corpórea. Possui ressonâncias com a via do *Authentic Movement* de Janet Adler (LYCOURIS, 1996), que descreve o método do seguinte modo:

One person moves and the other observes. The observer is mentioned as the 'witness' because she is not 'looking at' the person moving, she is witnessing, listening - bringing a specific quality of attention or presence to - the experience of the mover.<sup>138</sup> (LYCOURIS, 1996, p. 17).

Um performer realiza a ação e o outro a observa sem se mover, sem se manifestar. Esse performer procura *doar* cada parte da sua seqüência de movimentos para o parceiro. *Doar* significa focalizar sem se exhibir, convidando o outro a entrar num tempo-espaco compartilhado, como se pode notar neste relato de uma aluna da disciplina Improvisação do Curso técnico de Ator:

---

<sup>137</sup> Ver Caderno de Exercícios.

<sup>138</sup> Tradução livre: "Uma pessoa move e a outra observa. O observador é mencionado como 'convidado' porque não está 'apenas olhando' a pessoa se mover, mas está compartilhando, ouvindo, trazendo uma qualidade específica de atenção ou de presença para o ato da experiência de se mover."

(...)

*Depois o professor pediu para que eu desse mais (entregasse mais) o presente ao colega, a única possibilidade que vi era fazer mais lentamente a minha ação. Até que me pediu para que mostrasse ao meu colega cada parte separada (do meu movimento). Então, o que fiz foi pensar em cada parte em seqüência. Quando ele pediu que explorasse meu calcanhar, senti num instante que ali estava meu olho, e eu olhava para as pessoas através dele e a imagem das pessoas que estavam atrás de mim vinha até minha cabeça. Mas ao mesmo tempo o sentimento que veio a mim era forte e pesado. E a minha ação necessitava de certa leveza corporal, e acho que por isso tencionei tanto o meu rosto. Quando acabei de fazer minha ação, o professor pediu que eu desse alguns passos à frente e me virasse de frente para as pessoas. Não entendi porque, mas sei que tive uma sensação estranha olhando para elas.*<sup>139</sup>

O exercício foi realizado em três fases:

- a) a aluna executa uma seqüência de movimentos para seu colega;
- b) sugiro que ela faça de olhos vendados para se concentrar mais nos próprios movimentos;
- c) sugiro que ela busque alguma memória de um acontecimento pessoal, íntimo e procure associá-la aos movimentos.

Como houve um acréscimo de tensão no rosto, as instruções foram para que ela focalizasse partes do corpo: *olhar* o grupo que estava de costas através do seu tornozelo, por exemplo. O resultado foi um movimento lento e intensivo. Naquele momento eu acreditava que deveria haver a associação de uma memória pessoal quando o ator realizava os movimentos sem que estes pudessem modificá-lo. Aos poucos fui abandonando esse tipo de procedimento, procurando dar ênfase à clareza dos apoios, dos eixos corporais e dos espaços vazios.

Outro procedimento comumente utilizado é o de pedir ao performer que comprima uma trajetória ou seqüência, no sentido de miniaturizar um movimento (BARBA, 1994), operando-se por reduções sucessivas, até o ponto em que prevalece a energética. Porém, em momento algum, trata-se de codificação de movimentos e

<sup>139</sup> Trecho de um relato de uma aluna do Curso Técnico de Formação de Atores da Fundação Clóvis Salgado – em 2000.

nem mesmo de uma lógica que os guiaria internamente em termos causais – pelo contrário, busca-se, mesmo no procedimento do desenho, operar cartograficamente, produzir superposições e permitir-se a conexões não significantes.

Quanto ao gesto, esse se torna em zona de vizinhança entre movimento e ação (que será definida logo adiante): mas de tal modo que suas fronteiras, também, se misturam. O que é o gesto? Grotowski (RICHARDS, 1995) diz dos gestos que se apóiam na loquacidade: falamos tanto que gesticulamos. Esses são gestos que chamo de oratórios. Não são fecundos para os estudos compositivos via improvisação física e experimental. Ao contrário disso, Grotowski aponta para um gesto que nasce de certas inibições, surgindo de um impulso interno, não sendo, portanto, fruto da loquacidade. Um exemplo disso seria o do homem do campo, que fala pouco e, quando vai cumprimentar vacila, e, por fim, vencendo a resistência, estende a mão com um gesto que sai da coluna.

Entendo a gestualidade num plano energético, que pode incluir a via dos impulsos, de que fala Grotowski. Os gestos energéticos são trabalhados de modo a produzir estados de paroxismo. Um gesto é definido, ao lado do movimento e da ação, como sendo um *aceno*: *chamamento, apelo, convite*<sup>140</sup>. No entanto, cabe perguntar, endereçado a quem? Bogart e Landau (2005) abrem a possibilidade de um novo plano para uma definição de gesto. Numa instância, definem o gesto como elemento constitutivo dos *Pontos de Vista de Forma*, entendida esta última como sendo as linhas que o corpo produz no espaço. Os gestos se dividiriam em sociais e expressivos, sendo que os primeiros cumprem funções cotidianas e os segundos referem-se a estados corporais. Para a pesquisa interessam os gestos expressivos. Será a abordagem não do gesto especificamente, mas dos níveis de comunicação da cena, à qual Bogart e Landau referem-se, que permite elucidar esse aspecto. Seriam três níveis: um nível arcaico, de comunicação com os deuses, um nível moderno, de comunicação com a audiência, um nível pós-moderno, no qual se poderiam operar com os dois simultaneamente. Nesse sentido, um gesto pode ser um aceno que não ocorre mais num nível comunicativo circunscrito ao dos jogos e relacionamentos sociais, mas de outros planos, a partir dessa perspectiva apontada por Bogart e Landau. Lehmann (2006), por sua vez, diz que um corpo pós-dramático seria essencialmente gestual. Para tanto, cita G. Agamben: “*The gesture is a potential that*

---

<sup>140</sup> Uma das definições de gesto, com base no Dicionário Aurélio Eletrônico versão 2.0.

*does not give way to an act in order to exhaust itself in it but rather remains as a potential in the act, dancing it.* (p.164)<sup>141</sup>”

Por tudo isso, parto do suposto de que não se trata mais de comunicação, mas sim de um plano de expressão. E um plano de expressão pode ser visto, quanto à gestualidade, como aquele que, extrapolando as relações sociais e intersubjetivas, diz antes dos estados de um corpo atravessado por forças. A questão do gesto, assim posto, assume importância porque extrapola o nível das codificações a que uma mímica gestual poderia estar submetida. O gesto de chamamento, para dar um exemplo, pode conter uma série de evocações de forças xamânicas, não sendo, ainda, englobado por qualquer codificação.

Esse plano gestual modifica, além disso, o relacionamento do performer com a audiência, para o que tomo dos processos criativos de Robert Wilson o procedimento em que o performer vê a audiência como uma paisagem sua, assim como esta o vê como paisagem também. (GALIZIA, 1986). Isso significa que o performer não precisa negar a audiência, mas não se comunica mais com ela – esta é parte do que vê e ouve, produzindo afecções.

Isso posto sobre o movimento, o desenho e a gestualidade, de que modo se entende a ação? Ação pode ser tomada inicialmente num sentido que permeia tanto o movimento quanto o gesto, mas que se distingue, ao mesmo, tempo dos dois, quando se trata de uma materialidade expressiva.

Num sentido, ação e movimento entram numa zona de indiscernibilidade. Grotowski (RICHARDS, 1995) nota que a ação é sempre uma relação do performer com algo. Já no contexto da dança pós-moderna e improvisacional (LYCOURIS, 1996), discute-se se a dança não seria antes ação, em vez de puro movimento, em que o intencional e o não-intencional, assim como mente e corpo, deixassem de ser pensados de modo dicotômico. Lycouris toma a intencionalidade em relação ao *pensamento corporal*, tendo por referência a obra de Mabel Todd, *The Thinking Body*, considerada por ela uma obra imprescindível para o pensamento da dança, em que corpo e mente deixam de ser dicotomias. Assim, uma intencionalidade não poderia ser tomada em oposição à não-intencionalidade.

E, ainda, na perspectiva de uma união mente-corpo, tomo por referência os ensinamentos do Zen Budismo, na arte do arco e flecha (HERRIGEL, 1997), em

---

<sup>141</sup> Tradução: “O gesto é uma potência que não é dada de um modo a atuar com o objetivo de exaurir em si mesmo, mas de permanecer como uma potência no ato, dançando nele”.

que se aprende a dirigir a atenção através de *um agir que é um não-agir*. Uma segunda referência é o pensamento chinês antigo, ancorado na processualidade. O pensador Jullien (1998) contrapõe a noção de ação, como desenvolvido pelo ocidente, particularmente pelos gregos, com a noção de processualidade, característica do pensamento chinês.

O conceito de não-ação torna-se uma ferramenta importante para a composição-improvisação física e experimental. Wangh (2000), cujo trabalho tem por base os ensinamentos de Grotowski, no que chama de uma abordagem física da atuação, elabora um pensamento-prático que se assenta justamente na não-ação. Um dos exercícios que ele propõe chama-se *Just Stand* (Permaneça Somente). Wangh reverte postulados, por assim dizer, do teatro clássico e moderno, baseados, como ele explicita, nos *círculos de atenção*, formulados por Stanislavski, que possuem uma formulação nos jogos de improvisação de Spolin (1979). Para Wangh, os *círculos de atenção* constituem um procedimento técnico que têm por base a noção de concentração tomada como ponto fixo. Wangh demonstra, entretanto, que existem outros modos de lidar corporalmente com a atenção: como a do Aikido, no qual o foco está no deslocamento incessante e não em um ponto fixo. Para tanto, Wangh utiliza um dos exercícios de não-ação de Spolin, baseado nos círculos de atenção de Stanislavski, mas o reverte para uma lógica diversa, processual. Nesta, a atenção não se fecha inicialmente num círculo, mas se torna disponível para seguir o primeiro impulso que surgir. Quando o performer deixa de se movimentar, ele percebe que já está em movimento: os pequenos impulsos, as microssensações, tudo isso pode, aos poucos, emergir do campo de percepção. No exercício que Wangh propõe, o performer pode seguir esses impulsos e sensações, deixando que estes se ampliem, se propaguem e se modifiquem.

Abdicar, pois, de agir, não implica em ficar imerso em inação, mas permitir que se dê uma abertura perceptiva para o que está emergindo no campo. Desse modo, logo que se instala no não-agir, o performer torna-se receptivo aos menores impulsos e sensações, deixando que estes o guiem. O não-agir é um paradoxo, pois implica numa ação de não-ação – mas, no entanto, é disso que se trata: abrir-se ao campo da processualidade. Wang (2000) cita Chuang Tzu, pensador chinês antigo, das tradições taoístas, para quem o não-agir não significa não fazer nada, mas permitir que a propensão das coisas possa ser satisfeita.

Jullien (1998) observa que, diferente do ocidente, em que a ação é precedida de uma idéia-intencionalidade e seguida de um risco no seu sucesso ou fracasso, no pensamento chinês antigo trata-se antes de perscrutar o mundo e desposar o processo.

Faço aqui uma conexão desse procedimento técnico improvisacional com os exercícios teatrais de Martin (2004), que enfatiza a receptividade do performer aos seus próprios impulsos, deixando que eles o guiem durante a criação. São impulsos que emergem num procedimento de não-agir e de um tipo de atenção que se volta tanto para o fluxo de consciência quanto para o que está acontecendo no próprio corpo, incluindo a reação aos estímulos externos. (WHANG, 2000).

Nesse aspecto, movimento e ação implicam numa concepção em que o não-intencional e o intencional não se excluem. Um movimento que precede o movimento, uma ação que precede a ação. O pensador Gil (2005, p. 109) cita a *small dance* (pequena dança) de Steve Paxton: estar de pé, em quietude, já é movimento. Um “movimento microscópico” que se descobre quando se abandona a intencionalidade, que se torna, então, uma não-intencionalidade.

Fernanda Lippi, numa conferência e numa oficina sobre Teatro Físico (LIPPI e SEMENZA, 2006) define, numa frase, seu pensamento-prática: *se a pessoa pulsa, ela se move*. O movimento, portanto, não se faz mais, na perspectiva de Fernanda Lippi, separado dos impulsos corporais. O que se pode observar, tanto na oficina por ela ministrada, quanto no filme *As Cinzas de Deus* e no espetáculo *Verissimilitude*, é que o movimento não se define conceitualmente, como em pesquisas da Dança Contemporânea, mas faz parte do que ela chama de pulsão. Uma motivação, diz Fernanda Lippi, que vem de algo interno e de um contato com o exterior. Tomo, portanto, a prática-pensamento de Fernanda Lippi para definir ação e movimento como conceitos que se tornam, para a pesquisa, indiscerníveis.

No entanto, tomada como materialidade expressiva, para distinguir do movimento como desenho, a ação é entendida como *ação trivial*, em termos de *real time* (*ação real*): tirar uma peça de roupa, empurrar um corpo, deslocar um objeto, etc. Lehmann (2005) fala da irrupção do real como uma das características dos teatros pós-dramáticos, e que pode se configurar em graus de indeterminação entre a ficção e a não-ficção. Portanto, para a improvisação física e experimental tomo a ação, na perspectiva desta irrupção do real de que fala Lehmann, mas definindo-a,

em contraste com o movimento como desenho e a gestualidade, no sentido de fazer coisas.

A improvisação física e experimental não trabalha com ação no sentido de *acting*, como o define Kirby (1987): representação, simulação, ilusão (*impersonation*). *Acting* referenda-se numa performance matriciada, sendo que *no-acting* (que não se traduz por não-agir, mas por não-simulação) estaria do lado de uma performance não matriciada. No entanto, Kirby traça uma linha de variações, de modo que não encontramos somente uma rígida polarização, mas, sim, níveis de transição e de mistura entre *acting* e *no-acting*. A improvisação física opera, em nível da ação, por tarefas e realizações. Porém, ele as toma como o faz com o movimento: algo que *opera em pistas perceptivas num meio ou num trajeto*. Portanto, a ação implica em percepções e não em encadeamento seqüencial e logicamente causal. Antes disso, tomo a ação poética como um *meio percorrido intensivamente*, mesmo que seja um ato tão concreto e cotidiano como o de tirar uma peça de roupa.

Separo, portanto, desenho corporal como um meio específico, do movimento no seu sentido mais geral. O desenho corporal aparece quando as *linhas que cortam o espaço* constituem uma das materialidades expressivas em composição. Tenho observado que esta é uma habilidade encontrada entre os performers que vêm do campo da dança ou mesmo de pessoas com formação em teatro que, entretanto, ao entrarem em composição física, mostram logo que possuem desejo de desenhar. A pesquisa tem por pressuposto que tanto existe ação na não-ação, quanto existe movimento no não-movimento.

A primazia do movimento sobre a ação, mediante a subtração proposital da palavra ação durante as oficinas de improvisação-composição, teve função estratégica: favorecer uma pesquisa compositiva por *linhas no espaço*. Evitei, assim, dizer “essa ação que você faz”, dizendo antes “esse movimento que você faz”. Assim, quando falo de ação, trata-se de um meio específico, no qual não se busca uma ênfase no desenho.

Mas, em que incide a ênfase, então? Em primeiro lugar, trata-se de dizer *não interprete, faça coisas concretas no tempo e no espaço*. Desse modo, empurrar uma pessoa, nesse sentido, será uma ação, sentar-se numa cadeira será outra, puxar uma pessoa ao encontro de si, manusear um outro objeto, ir de um lugar a

outro, serão outras modalidades de ação, o que na dança pós-moderna (LYCOURIS, 1996) foi chamado de *ações cotidianas*.

Quanto ao *meio* escultura, parto do suposto de que se desenvolve, não pelo desenho em trajetórias e deslocamentos, ou pela ação, mas pelo modo da instalação. Lycouris (1996) exercita-se, em termos de composição improvisacional em dança, entre outras estratégias, com a utilização de uma *corporeidade em instalação*. A proposta caminha por procedimentos da *Performance art*, em diversas instalações corpóreas. Uma das referências, para a pesquisa, é o pensamento-criação de Joseph Beuys (BORER, 2001) que relaciona o dinamismo e o fator escultural.

Quanto às materialidades expressivas da imagem e do som, essas constituem outros planos para a improvisação física e experimental, no caso da imagem, está essencialmente ligada a uma composição visual. A questão da improvisação remete, nessa dimensão, à autonomia do performer e à sua habilidade de produzir imagens. Uma das dificuldades maiores desse tipo de estudo compositivo, mediante improvisação, é saber de que modo esta autonomia pode ocorrer e as habilidades serem trabalhadas nessa direção. A minha intervenção e contato com os performers durante a improvisação visam entrar num espaço compartilhado de criação visual. No entanto, os *Pontos de Vista* fornecem ferramentas para os performers, de modo que eles podem entrar em composição com uma forte autonomia. Em decorrência, minha intervenção tornar-se-ia mais um espaço de co-criação.

Imagem e som constituem *o que acontece* no palco. Como materialidades expressivas, também entram sem hierarquia e seqüência causal. A imagem diz de um sentido amplo: um objeto, um corpo, uma luz – tudo o que entra no campo perceptivo da visão. O mesmo pode ser dito do som (sons vocais, do ambiente, de trilha sonora). São componentes em variação contínua na composição-improvisação.

### 3 CADERNO DE EXERCÍCIOS

O presente Caderno é uma coletânea de exercícios no âmbito dos estudos compositivo-improvisacionais. A improvisação está presente todo o tempo, de modo mais implícito na criação de movimentos e estados corporais e de modo mais explícito nas criações cênicas em que a tomada de decisões torna-se uma questão igualmente compositiva. Trata-se de estudos compositivos: improvisa-se com uma consciência compositiva e compõe-se com uma consciência improvisacional, sempre desestabilizadora. Criar seqüências de movimento é improvisar. Fixá-las pode não ser, mas fixá-las cartograficamente é improvisar.

Este Caderno procura reunir os exercícios com o objetivo de exemplificar e de compartilhar os caminhos que eles proporcionam. Não vai nisso nenhuma crença de que embasam um método ou que devem ser modelos de alguma coisa. É mais para dizer: passei por aqui, mas continuo caminhando, na medida em que vou sendo provocado pelas necessidades de criação cênico-corpórea e pelos parceiros e parceiras de jornada. Esse é, portanto, o registro, o retrato de um movimento – não o movimento. Coisas que aprendi – eis um retrato – com pessoas, livros, crianças, animais e acontecimentos.

#### 3.1 Acordar o corpo – Uma pesquisa com o entorno

Acrobatas precisam aquecer a musculatura preparando-se corporalmente para as suas tarefas. *Acrobatas afetivos* precisam despertar os sentidos e o sentido: lógica das sensações/lógica dos sentidos. Proponho que o *acordar do corpo* seja feito de modo que o performer entre em contato com o mundo em volta: um objeto, outros corpos, uma luz, um som, uma sensação. Os performers, sejam atores físicos ou bailarinos que trabalham com as qualidades de energia, costumam ter suas próprias práticas. Acordar a coluna é o mais importante. Despertar para o espaço é outro requisito importante.

Normalmente os momentos em que nos alongamos separados tendem a nos desconectar com o espaço – com o entorno – e com aqueles e aquelas que configuram espaços conosco. As necessidades pessoais surgem e exigem nossa atenção, a sensação de prazer invade-nos e desliga. A *pesquisa com o entorno* é uma alternativa aos alongamentos em que as pessoas fecham-se em si mesmas. Parto do pressuposto de que essa prática pode instalar o plano de imanência de uma vez: *percepção aberta e cuidado de si*. Dedicar alguns minutos às necessidades pessoais é importante – esse o sentido de cuidado de si. Proponho, portanto, que os alongamentos sejam, simultaneamente, imersão e atenção plena. Exemplos:

- Os performers fazem alongamentos ao mesmo tempo em que entram em contato com aquilo que emerge no campo perceptivo.
- Utilizam passagens entre os diversos planos: do chão, médio e alto.
- Estabelecem *Pontos de Vista*, como por exemplo, um de *Forma* (perceber as linhas e direções corporais) etc.
- *Saudação ao sol* – realizada em uníssono pelos performers. Bogart e Landau (2005) insistem na realização de movimentos em uníssono, inclusive começando a fase de *acordar o corpo* pela *saudação ao sol*, em uníssono. Tenho trabalhado a *saudação ao sol* com todos os performers se vendo, realizando as passagens e movimentos em uníssono. O objetivo é o de conectar o coletivo, de modo a favorecer o diálogo físico – fazer junto é uma linha sóbria que permite as mudanças e variações infinitas desse diálogo.

### **3.2 Dinâmicas de transição**

Proponho, nessa fase, uma transição para o plano da composição das cartografias corpóreas. Um dos exercícios escolhidos para isso é o *Equilibrando o*

espaço (equilíbrio do espaço de modo dinâmico)<sup>142</sup>. A parte dinâmica pode tomar o tempo que o coletivo determinar, dependendo das necessidades.

Esta série foi composta a partir de uma prática que foi utilizada em diversas oficinas de improvisação física, de modo a colocar os participantes numa situação de risco calculado no grupo, para que a inteligência corporal passasse a atuar. Alguns exercícios surgiram de experiências com outros grupos e artistas, com quem pude compartilhar e aprender, e de leituras diversas. Outros foram inventados por mim e pelos parceiros e parceiras de muitas oficinas.

Os exercícios dessa seqüência têm por suposto a vivência de domínios (experiências com espaço, desequilíbrios, quedas), que não seriam necessariamente compositivos, estando numa zona de transição para a composição. Alguns, entretanto, como o exercício com desequilíbrios, já se torna compositivo e propicia a formação de seqüências ou ritornelos.

### **Equilibrando o espaço**

O exercício é trabalhado com o propósito de equilibrar o espaço através de deslocamentos, começando de modo bem lento, com a base baixa (joelhos levemente dobrados), pelve encaixada, num movimento contínuo. Procura manter a atenção no outro não só pela tarefa de olhar nos olhos dos parceiros, mas, também, de perceber pelos cantos dos olhos. Quanto à questão do olhar, Bogart e Landau (2005) propõem exercitar-se corporalmente no espaço com o que elas chamam de *olhar flutuante*.

Essa estratégia permite que os performers não fixem de modo excessivamente duro o olhar, prendendo-o no seu parceiro ou parceira. Quando isso ocorre, observo que se perde a atenção plena do corpo (atenção em si) e do entorno (atenção no espaço), a cabeça projeta-se excessivamente para frente, esticando o pescoço, perdendo a consciência do eixo a partir da coluna.

No entanto, tenho observado que olhar nos olhos dos colegas é uma estratégia para sair de uma tendência cotidiana. Mais do que olhar, trata-se de ver. Nesse exercício, os pés não fazem ruídos (atenção em si) e o performer joga com os espaços entre ele e os outros, utilizando-os como portas (atenção no espaço). Não

---

<sup>142</sup> Benjamin Abras do *Grupo Pontífex* (formado, além dele, por Alexander de Moraes e Cristiano Peixoto) foi quem me transmitiu este exercício, intitulado originalmente de *Balance*, que foi sendo adaptado segundo as necessidades minhas e de meus parceiros e parceiras.

se dá as costas para o centro (isto evita que se desligue do coletivo). Deve-se evitar, também, andar em círculo. Proponho que se perceba o enraizamento dos pés no chão, agarrando-o com os dedos. O coletivo deve perceber o seu tempo de passar para a velocidade média e depois rápida, atingindo uma velocidade muito rápida. Os movimentos fluem: vejo-os como uma mandala. Quando se chega no limite da sala, não se pára simplesmente e volta-se em linha reta. Quando o performer vai para trás e volta, parando num ponto, perde o fluxo, cria uma área morta para pensar fora do movimento (o medo nos paralisa) e o espaço perde sua múltipla direcionalidade (as dez direções: oito dos pontos cardeais e o zênite, no alto do céu, o nadir entre suas pernas).

### **Coluna e espaço**

Em meio à dinâmica espacial, busca-se deslocar em velocidades variadas (lento, médio, rápido), sendo que a coluna torna-se o foco do exercício:

- Cortar o espaço com a coluna em possibilidades diversas;
- Deixar ser empurrado pela coluna;
- Empurrar o espaço com a coluna;
- Ondular a coluna nos movimentos de empurrar e ser empurrado.

### **Àsanas que voam<sup>143</sup>**

São *àsanas* (posturas do Yoga) que possam ser executados em movimento, criando transições entre eles. Propõe-se o uso preferencial de dois apoios e, nas transições, permite-se o uso de três apoios. Dois pés no chão significam quatro apoios. Define-se um trajeto, seguindo um percurso. Quando terminar o percurso, o performer procura criar outro. O objetivo é o de fluir numa velocidade contínua.

### **Desequilíbrios**

Os desequilíbrios são seqüências de movimento inspiradas no trabalho do Lume (FERRACINI, 2001) e de movimentos de artes marciais. As seqüências começam com estudos de base e terminam com estudos de desequilíbrio. O primeiro exercício da série é apenas um jogo através do qual os participantes podem

<sup>143</sup> Originalmente chamado de *Fly Àsanas* no contexto da pesquisa que tem Grotowski por referência, esse exercício também me foi transmitido por Benjamin Abras do *Grupo Pontífex*.

testar sua base e o seu centramento. O exercício começa, efetivamente, a partir do *Golpe com os pés*:

- Testando a base. Cada um escolhe um (a) parceiro(a), ficando ambos de pé, pernas abertas na distância de um ombro, joelhos levemente flexionados. As mãos estão espalmadas à frente, com os cotovelos dobrados, na altura dos ombros. A distância entre você e sua companhia deve ser suficiente para tocar um no outro. Os participantes tentarão fazer com que o parceiro/parceira perca o equilíbrio, empurrando-o para isso com as suas mãos espalmadas nas mãos deles. Não vale tocar em outras partes do corpo. Vale desviar as mãos, surpreender o colega. Perde o equilíbrio (sai da base) quem tirar um ou dois pés do lugar. As plantas dos pés podem oscilar nos apoios, mas nunca pode haver deslocamento<sup>144</sup>.
- Golpes com os pés. Proponho que os participantes trabalhem golpeando algo imaginário à sua frente e atrás (não há nenhum outro participante à sua frente e nem atrás) com a planta dos pés aberta.
- Para isso, busco, primeiramente, que os participantes possam estabilizar a pélvis e centrar a energia na região de 4 cm abaixo do umbigo. O exercício é feito de tal modo que, primeiro levanta-se o joelho, levando-o quase à altura do peito e, num impulso forte, dá-se um chute à frente, atingindo o que está lá diante dele (sempre lembrar que cada um deve estar plenamente atento aos seus companheiros e companheiras, em volta, à frente e atrás). Com o mesmo pé, sem colocá-lo no chão, ele chuta atrás, também mantendo a energia concentrada na região abaixo do umbigo. Nesse momento pode ocorrer um desequilíbrio. Se ocorrer, o performer deve plantar o pé no chão e estabilizar seu centro, com a pélvis centrada, quadris retos, joelhos dobrados, pernas afastadas na distância de um ombro e meio, em meia-base. Depois ele troca de pés.
- Posições assimétricas e contrapeso. O performer faz movimentos de equilíbrio em que, com um dos pés fora do chão, procura estabilizar

---

<sup>144</sup> Este exercício foi-me ensinado pelo meu filho, Thiago, quando tinha 12 anos, numa oficina de iniciação teatral. Era uma brincadeira de meninos.

imagens paradas em posições assimétricas, contrabalanceadas por vetores opostos. Procura, também, trabalhar com a consciência da força na região do umbigo. A proposta do exercício é a de criar uma arquitetura de direções musculares contrárias. O performer deve evitar trocar de pé nas mudanças, só o fazendo quando tiver desenvolvido uma boa seqüência de posições com um só pé no chão. Esse exercício foi adaptado de Martin (2004).

- Desequilíbrios com os pés juntos. O performer trabalha o deslocamento do centro de gravidade, caindo para frente, para os lados, para trás. Porém, no deslocar do centro de gravidade, antes da queda, deve procurar reter o corpo na direção em que caiu, bem definida, evitando curvar-se, mantendo a força na região central abaixo do umbigo, obtendo desse modo impulso para que possa voltar à base. Primeiramente, ele tenta voltar ao ponto de partida, procurando, depois, não parar mais nesse ponto.
- Composição em desequilíbrio: juntando tudo. Nesta fase, proponho que o performer junte todos os três exercícios anteriores (menos o jogo *Testando a base*), realizando uma composição móvel, em desequilíbrio e fluxo. Minha atenção, também, dirige-se para algumas “armadilhas”: por exemplo, quando o performer fica com uma perna indefinidamente no ar, sem qualquer desequilíbrio efetivo (ele pode ficar horas nessa posição e nada acontece em termos de percepção e afecção), sem qualquer impulso; outro exemplo é ficar na posição de alternar pernas, em movimentos previsíveis (um, dois). Proponho, ainda, que o performer procure sempre voltar ao centro sem que tenha que parar o movimento para isso. Quando o exercício não está funcionando, o performer passa a dar pequenos pulos, numa só perna, mesmo que alternando.
- O objetivo do exercício é o de fornecer ferramentas para que o performer crie uma dança pessoal a partir de elementos de estudo segmentado: base, golpes com os pés, desequilíbrios, deslocamento do centro de gravidade, contrapesos e oposição.

- Exercício de improvisação. Os performers passam a improvisar, através de um diálogo físico e trocas intensivas, em seqüências *a-paralelas* com um(a) parceiro(a), até um grupo de três.

### **Quedas**<sup>145</sup>

O exercício procura desenvolver a habilidade com quedas. Proponho aos performers que estudem os meios mais seguros de cair: não bater com as extremidades dos ossos no chão, etc. Apresento, também, as quedas para trás, seguindo as lições que aprendi com o Sensei Ishitami Shikanai, incluindo os cuidados para não bater a parte detrás da cabeça no chão (o que pode ser fatal), para isso olhando na queda o umbigo e colando o queixo no peito. Procuro desenvolver nos performers modalidades de ir ao chão aprendendo a não se machucar. É importante que os performers aprendam a não bater com os joelhos no chão, a tomar cuidado com pulsos e cotovelos.

As quedas podem ser trabalhadas nas seguintes modalidades:

- a) quando o centro de gravidade é deslocado;
- b) quando falta um apoio (uma perna relaxa e deixa de sustentá-lo) e o centro de gravidade, o mais próximo possível de eixo de verticalidade do performer, puxa-o naturalmente para baixo.

Nas quedas, procuro trabalhar com as seguintes possibilidades:

- a) vivenciar o estado de cair, retendo a situação, tornando-se consciente dela, numa pequena e rápida parada, para depois voltar;
- b) em quedas sucessivas em que se trabalha com a idéia de repetição;
- c) sugiro ao performer olhar na direção contrária em que cai e, cada vez mais, segurar o impulso no ar, na *crista da onda* do movimento.

### **Conexão entre pelves**

Neste exercício, os performers imaginam que estão atados por fios uns aos outros pela pelve, por elásticos. Assim, quando alguém movimenta-se, imediatamente altera a posição da pelve dos outros – se um puxa, o outro percebe-se sendo puxado e assim por diante.

---

<sup>145</sup> Gil Amâncio foi quem me ensinou esse exercício com base na busca das oposições.

O exercício foi criado pela bailarina Luciana Gontijo que, inicialmente, trabalhou com elásticos amarrados aos corpos dos participantes utilizando depois uma corda. Mais tarde, os participantes trabalharam com a própria imaginação, através da concentração e foco na sua pelve e na do(s) parceiro(s). O exercício cria uma forte e sutil conexão com os parceiros e tem-se, em pouco tempo, um conjunto (com os corpos conectados entre si).

### **As 08 direções**

Estabelece-se um círculo entre os performers (que não devem ser muitos), numa formação tal em que sempre há um que se torna a liderança, destacando-se numa ponta, definindo uma direção. A direção é dada pela região do umbigo, com o corpo centralizado a partir dela. O exercício estabelece, então, uma direção, como o vôo de certos pássaros, em que um assume a liderança. São estabelecidas as direções dos pontos cardeais para a organização interna do exercício.

A partir de movimentos produzidos por *ásanas* do Yoga, o performer que assume uma ponta, tendo os outros gradualmente atrás (o círculo nesses momentos assume a formação triangular quanto às direções dos corpos no espaço), cria uma seqüência curta (um a três posturas em fluxo contínuo). Ele passa a executar essa seqüência girando sobre o seu próprio eixo na direção horária, com todos os outros fazendo o mesmo, até o ponto em que outro performer passa a despontar no movimento circular. Este último passa a ser o novo líder e assim por diante.

O exercício concentra-se na percepção da direção da pelve de cada um, todas conectadas entre si e com as direções que apontam. O foco perceptivo é colocado na sutileza da passagem para o outro, no momento em que este assume a direção, não porque lhe foi dada ou ele a tomou, mas porque seu corpo emerge na direção de liderança e há uma percepção coletiva disso. O exercício funciona quando a pelve de um performer transmite a direção porque ela é quem guia o performer. Essa prática-pensamento foi desenvolvida inicialmente com movimentos oriundos da Capoeira de Angola, com a colaboração direta de Luciana Gontijo<sup>146</sup> (centramento, conexão entre pelves, atenção no que entra no campo perceptivo do

---

<sup>146</sup> Nas oficinas de criação do espetáculo Fabulário – com performance de Jacqueline Rodrigues e Meibe Rodrigues. Belo Horizonte, 1999-2001.

performer). O exercício inspira-se nos *Motions* de Grotowski (LENDRA, 1997, p. 322) “to train the body to be sensitive and the mind to be alert”<sup>147</sup>.

Observações:

- O exercício tem a ver com aqueles em que se passa a liderança de movimentos em círculo, diferindo, entretanto, por focalizar a percepção sutil das direções corporais.
- Pode ser executado, depois de muito tempo de prática e de conexão intensa e silenciosa entre os performers, com mudanças bruscas de direção, a partir de qualquer performer.
- Em situações em que os performers têm pouquíssimo tempo ou quase nenhuma possibilidade ou espaço para realizar seqüências prolongadas de aquecimento individual e coletivo, utilizo esse exercício que realiza a conexão entre os movimentos de cada um, com transições para a percepção coletiva.
- Inicialmente, trabalha-se com as 08 direções dos pontos cardeais, mas estes podem ser acrescidos de mais duas direções: o zênite e o nadir (que podem ser estabelecidos no centro de gravidade entre as pernas e no meio do céu de cada um dos participantes).

### **Limites imaginários**<sup>148</sup>

Os performers deslocam-se no espaço, alternando três tipos de limites imaginários: a) os limites que se caracterizam por serem *recipientes* que contêm o corpo ou que o tocam subitamente: entrar num túnel, deixar que o teto desabe rápido sobre eles (de modo, por exemplo, que se deem imediatamente de costas para o chão); passar por entre paredes estreitas; caminhar de quatro (sem usar os joelhos) porque o teto abaixou até esse limite etc.; b) os limites que o corpo quer tocar a partir de sua *kinesfera*; c) a densidade do espaço circundante, no qual o performer procura criar impressões em baixo relevo, entrando e saindo de massas imaginárias, com o corpo todo, partes do corpo, etc. Os performers exploram limites imaginários e reagem a eles.

<sup>147</sup> Tradução livre: “treinando o corpo para ser sensível e a mente para se tornar alerta”.

<sup>148</sup> Exercício desenvolvido por Jéssica Azevedo.

Observações:

- Ênfase sempre a importância de o exercício ser trabalhado com a clareza dos limites, em que os performers percebem o tempo todo seus apoios físicos.
- Mais uma vez, não se faz barulho, principalmente quando o corpo vai ao chão.
- Este exercício produz uma transição para as cartografias corpóreas. Depois de um tempo de execução e de bom envolvimento pessoal, os performers começam a gerar seqüências corporais. Muitas vezes entro com *Pontos de Vista de Duração* (quando observo que os performers podem focar o tempo em termos da percepção do estado que produzem no todo, selecionando o quanto este deve durar, tomando consciência de que têm uma responsabilidade com a manutenção ou mudança do espaço criado), ou propondo o exercício *Conexão entre pelves*, ou, ainda, o exercício de *Forma e vazio* (vide item 3.3), de tal modo que os performers possam, cada um, criar um ritornelo – quando se trata de dar ênfase à necessidade de criação corpórea individual. Quase sempre, desse exercício inicia-se um processo de improvisação coletiva.

### 3.3 Cartografias corporais

As cartografias corporais trabalham com movimento, espaço, tempo, consciência da gravidade, dos apoios e tônus muscular. Chamo de cartografia o exercício corporal para que, num aspecto, o mesmo já seja visto de um modo diagramático, isto é, não fechado num significado, mas sim composto por traços intensivos e virtuais. O performer produz suas próprias imagens, provenientes do fluxo de consciência, mas não procura retê-las em momento algum. A repetição do movimento significa busca e não fixação de conteúdos psíquicos. Nesse sentido o exercício é sempre um mapeamento de aberturas perceptivas.

Noutro aspecto, o caráter diagramático produz variações sem fim, realizando conexões heterogêneas, justapondo com outros movimentos (colando na pesquisa de um movimento com braços e eixos corporais, incluindo a transferência de pesos, a ação de fumar calçar um sapato, para dar um exemplo), planos que recortam o espaço, etc. São, portanto, exercícios corporais realizados de modo cartográfico. O desenvolvimento de um exercício corporal, em termos de uma repetição periódica, pode vir a consistir na criação de um ritornelo ou de uma instalação corpórea.

As cartografias corporais envolvem, também, a abertura para o que se vê e o que se ouve – e está sempre disponível para as possíveis conexões que fazem rizoma. Isto é, que incorporam acasos. São composições intensivas que procuram trabalhar no sentido de performer poder ser modificado por aquilo que executa.

As cartografias corporais são explorações de caminhos, de percepção da distribuição do tônus muscular e do entorno (incluindo os outros performers), na perspectiva dos estudos compositivos. Num plano, dá-se a dimensão energética e, noutro plano, dão-se as conectividades – sendo que umas sempre remetem às outras. Nesse último sentido, tornam-se cartografias de composição cênica, incluindo justaposições, colagens de elementos de fontes heterogêneas, etc.

Entre as fontes de pesquisa, encontra-se a *dança pessoal*, formulada por Burnier (2001), os *exercícios plásticos* a partir de Grotowski (WANGH, 2000), os exercícios de Martin (2004) e de Tufnell e Crickmay (1993) com os seus planos de improvisação e composição corpóreo-espacial, as linhas de errância do brincar sensível e exploratório da criança, o convívio com pesquisadores de dança contemporânea e teatro corporal, seja através de oficinas em comum, seja através de conversas extensas ou simplesmente de *toques* (tipo: “veja!”). De Burnier (2001) tomo como linha sóbria de pesquisa a noção de que desenho e energia se remetem mutuamente. De Wangh (2000) tomo, como fonte, os exercícios plásticos, oriundos de Grotowski, a atenção no fluxo cambiante da consciência, as dinâmicas de ondulação da coluna e, principalmente, os exercícios de empurrar (*The Pushing Exercise*). De Martin (2004) busco o trabalho sobre os impulsos corporais, a distribuição do tônus, as modulações de energia, os exercícios que trabalham com improvisações a partir de estímulos provenientes do entorno. De Tufnell e Crickmay

(1993) tomo o enfoque sobre corpo e paisagem, espacialidade e objetos, incorporação de acasos e improvisação como deriva, troca e abertura mental.

Após cada bateria de exercícios exploratórios, a tarefa cotidiana é a de sempre solicitar aos performers que configurem ritornelos. Não busco a repetição como estrutura, mas a habilidade de manter a percepção aberta para o que muda. Cada ritornelo é sim uma dança pessoal. Os ritornelos, que a pesquisa corporal desenvolve, podem ter dois planos que se remetem todo o tempo: o das questões pessoais (e transpessoais) e o das questões cênicas. Para que o ritornelo seja uma configuração de forças (envolvimento pessoal com as questões do movimento), proponho algumas vezes que os performers o executem de olhos fechados<sup>149</sup>. Como material de pensamento conceitual, sugiro aos performers a leitura do texto *Ritornelo*, que faz parte do vol. 4. dos Mil Platôs. (DELEUZE e GUATTARI, 1997a).

### **Toques – perder a base<sup>150</sup>**

O grupo divide-se entre aqueles que receberão os toques e os que os farão. Consiste de três fases:

- a) De olhos fechados, o performer receberá toques (empurrões) dos colegas que transitam entre eles; os empurrões são realizados para que eles percam a base, produzindo algum deslocamento; as pessoas devem ser instruídas quanto à necessidade de manter os joelhos levemente flexionados e de amortecer os golpes, não deixando que as extremidades batam no chão; os que estão de olhos abertos, também, devem proporcionar total segurança ao que mantém os olhos fechados; uma das formas de receber o impulso com segurança, quando o golpe vier pelas costas é dobrar mais os joelhos e cair com as mãos espalmadas no chão, o mais perto possível dos pés.
- b) Na segunda fase, sendo que os impulsos são cada vez mais distantes uns dos outros, com mais tempo para recuperação e, ao perder a base, o performer abre ligeiramente os olhos, observa (deixa-se afectar) pelo estado em que se encontra, volta a fechar os olhos e retoma a base.
- c) Na terceira fase, o performer é deixado sozinho, procurando lembrar os impulsos recebidos e executar os movimentos a partir disso. Se não se

<sup>149</sup> A questão dos ritornelos é apresentada no *Capítulo 1*, item 1.1 e no *Capítulo 2*, item 2.1.5.

<sup>150</sup> Adaptado de Stephen Wangh (2000).

lembra, ele simplesmente inventa um impulso e tenta segui-lo. Os grupos invertem-se. Depois disso, montam-se seqüências de movimento.

### **Toques – manter a base**<sup>151</sup>

O exercício segue a mesma lógica do anterior, sendo que neste os performers criam em duplas e não se pode perder a base (ou pelo menos esforça-se para tal). A base é baixa e as pernas estão separadas na largura de um ombro e meio. Um dos golpes importantes deve ser dado na barriga, empurrando-a para dentro, mas sem usar as pontas dos dedos, de um modo suave, contínuo e penetrante. Outro empurrão ou toque que pode ser dado é feito na parte de trás de um dos joelhos, assim como os comuns nos ombros, na testa (apoiando-se uma das mãos nas costas do colega para que ele alongue sem medo e com segurança). O exercício é feito nas seguintes fases:

- a) um performer faz no outro e depois trocam;
- b) ficam de frente um para o outro e passam, ao mesmo tempo, a golpear e a receber, numa livre improvisação de toques. A partir disso, pode-se improvisar com diálogos físicos e trocas intensivas a-paralelas ou, simplesmente, a partir do próprio contato físico, tornando-o cada vez mais aberto a outras conexões.

### **Golpes**

São exercícios em que os performers socam e chutam espaços, provocando em si mesmos uma resposta contrária que reverbera por todo o corpo, lançando-os de volta para trás. Veja exemplos de chutes em *Desequilíbrios*.

Ao desferir o golpe, o performer procura chegar a um ponto em que o corpo recebe a ação contrária, a partir do braço ou perna, distribuindo o esforço em todo o corpo, sendo que a ação contrária localiza-se, como fora de impulsão, no tórax, jogando-o com força para trás. A volta supõe que o performer encontre um abismo imaginário atrás, no limiar, que não poderia ser transposto, gerando um impulso de baixo para cima, na direção contrária. (BARBA, 1996).

---

<sup>151</sup> Adaptado do livro *The intercultural performance handbook* (MARTIN, 2004).

Numa segunda fase, um(a) parceiro(a) procura segurar o movimento / golpe do colega e tenta empurrá-lo de volta. Depois de trocarem, voltam a trabalhar sozinhos. Numa terceira fase, o performer introduz, em meio às trajetórias, outras questões (novos movimentos), que possam ser produzidas pelo seu desejo corporal. Para que isso ocorra, é desejável que o movimento atinja a crista de uma onda, de esforço muscular distribuído, vibrando no espaço, deixando que os impulsos possam gerar novos movimentos que, então, passam a desconstruir a lógica do exercício.

Obs.: Este exercício foi desenvolvido para uma seqüência específica de criação cênica. A terceira fase consiste em se apoderar de algum momento *entre*, quando ainda não é um golpe e nem o fim de um golpe, algo em que o corpo fica suspenso, como se fosse alçado por um gancho no espaço através do tronco, vibrando. Nessa posse, o performer dá livre fluxo para os desejos do corpo, configurando um ritornelo.

### **Doar o movimento**

Uma pessoa mostra uma seqüência de movimentos para um parceiro que observa. Trata-se de uma doação, um presente. A pessoa convida, fisicamente, o outro a receber o presente, a oferta, deixando claro aquilo que ele quer que ela olhe. A pessoa que recebe procura observar, também, suas próprias reações, sensações e imagens internas que surgem, sem produzir julgamentos. Guarda para si aquilo que vê e lhe dá vontade de fazer. Depois invertem, sendo que outro irá doar os movimentos, podendo, inclusive a partir das lembranças de sensações que lhe vieram quando observava.

### **Forma e vazio**

*“Ó Sariputra, aqui a forma é o vazio e o vazio é a forma; tudo que tem forma é exatamente o vazio e tudo que é vazio é exatamente a forma.”*

Sutra do Coração da Grande Perfeição da Sabedoria (Índia, séc.1 D.C.) Versão do Mestre Zen Ryotan Tokuda.

*Forma e vazio* é um dos exercícios mais importantes das cartografias corporais. Ele sintetiza a essência dos estudos compositivos. Pode ser realizado

para se produzir vocabulário próprio, como pode funcionar para aprimorar com qualidades energéticas mais outras sutis seqüências.

Forma e vazio foi criado a partir de um longo período de trabalho com Luciana Gontijo<sup>152</sup>, quando ela me ensinou a focar nos espaços do corpo. A partir disso, comecei a desenvolvê-lo praticando com diversos parceiros e parceiras. Jéssica Azevedo, parceira de treinamento e criação praticamente incorporou este exercício compositivo como uma segunda pele. O exercício é fruto, também, de estudos sobre o vazio nas práticas orientais do Taoísmo e do Zen Budismo. Registro, também, as ressonâncias entre essa prática-pensamento e o *Butô Ma* de Tadashi Endo, na sua aula-demonstração no Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM) de Belo Horizonte, em 2004.

Forma e Vazio exige muito cuidado e atenção – pois ele pode redundar numa composição dura, quebrada, com os olhos vidrados ou tensos, ou numa forma sem qualquer consistência. Este é um exercício que exige uma maturação. Sua essência está em deixar fazer e não em fazer, reagir no lugar de agir. Trata-se de deixar que a espacialização tome todo o corpo, em focos que variam continuamente, perseguindo o tônus muscular. Junto a isso, deve ser trabalhada a clareza dos apoios corporais, do peso e de suas súbitas faltas, etc. Uma atenção plena nas micro-sensações é o que o exercício exige.

Para começar *Forma e Vazio*, convém que o mesmo seja realizado a partir dos exercícios de *Toques*. Isso possibilita uma base para o performer e evita que ele fique racionalizando e premeditando o que vai fazer. Obviamente, a estrutura da seqüência anterior será modificada quando se operar com Forma e Vazio.

- Os performers começam de pé. Realizam um dos exercícios de *Toques*. A partir daí, focalizam os espaços vazios. Se o performer tende a levantar os braços na lateral, esse movimento não resulta de uma intenção dele de fazer isso, mas sim um espaço vazio que cresceu debaixo de suas axilas e fez com que os braços se abrissem. Faço que ele note que, ao reagir a um vazio, outro vazio já surgiu em outra parte do seu corpo. Por exemplo, enquanto os braços se abrem por força de um vazio que age, outro vazio percorre a sua coluna,

---

<sup>152</sup> Criação de *Fabulário*, entre 1999 e 2000, em Belo Horizonte.

abrindo uma curva, como numa retroflexão, sendo que imediatamente uns cinco dedos abaixo do seu umbigo outra vaga toma espaço, de baixo para cima, sendo que o corpo todo reage ao impulso. Em suma, há sempre uma atenção que varia continuamente seu foco sobre o corpo.

- O performer é convidado, em alguns momentos, a olhar para o vazio que entra, mas sugiro, também, que olhe na direção contrária, para não tornar sua composição excessivamente plana e não fixar a atenção num só lugar. E assim, sucessivamente, o corpo vai se modificando por variação contínua. Não fixar a mente em lugar algum é o exercício meditativo desta composição. Numa carta a um mestre da espada, disse um mestre Zen:

If one places his mind on the [opponent's] sword, the sword will take hold of his mind. If one places his mind on timing, the timing will, again, take hold of his mind. And if one places his mind on his striking sword, that will take hold of his mind. All this is stagnation of the mind and will result in opening up a weak spot before oneself." Takuan (YUASA, 1993, p.31)<sup>153</sup>.

- Sugiro ainda que o performer realize *rupturas*, de tempos em tempos. Isto é, que o movimento em variação contínua seja bruscamente interrompido, mudando-se a velocidade, a mudança súbita de direção, etc. Por exemplo, de um vazio avança repentinamente no peito do performer e o derruba para trás, ou corta-o fazendo com que seu corpo saia do lugar. No entanto, um corte brusco não significa barulho, perda da tonicidade, descontrole, etc. O amortecimento é um procedimento constante no trabalho. O performer sempre pára antes do que intencionalmente desejaria parar, pois isso é, também, um modo de se surpreender. A ruptura deve envolver um aumento de velocidade, quebrando, assim, as possibilidades de a mente presa em sua própria emboscada, como, por exemplo, quando há embotamento da consciência através do apego a uma qualidade de tempo (lento ou rápido). Além disso, cria qualidades de velocidade para a cartografia.

---

<sup>153</sup> Tradução livre: "Se a pessoa fixar sua mente na espada [do oponente], a espada tomará sua mente. Se a pessoa fixar sua mente no tempo, o tempo, então, tomará sua mente. E se a pessoa fixar sua mente em defender-se da espada, isso tomará sua mente. Tudo isso é estagnação da mente e resulta na abertura de um flanco para ser atacado pelo adversário."

Imagens operativas de cortes, de lâminas, ou de qualquer coisa que haja sobre o performer, são modos de concretizar os vazios. Isso ajuda. Como ajuda saber, na vida cotidiana, que sair de corpo inteiro quando um carro passa é salvar a vida.

- Criar vazios, abrir-se para espaços no meio de uma improvisação, de modo a criar composições. Portas, janelas, paisagens, telas – tudo isso pode ser aberto nos vazios que o performer pode criar a qualquer momento. Por exemplo: pulo na parede, caio, faço isso várias vezes, sendo que numa delas volto minhas costas para a parede atrás de mim e abro um corredor de vazio intensivo à minha frente.
- Proponho sempre que o performer atente ao que entra no seu campo visual: não recusar ou fingir que não vê o que vê, que não ouve. Proponho que escute o que tem para ser escutado. E que observe o fluxo de consciência, sem criar julgamentos de valor, de bom ou mal, de belo ou feio.
- Convido-o a entrar em conexão com alguém, com um objeto, um *Ponto de Vista* de arquitetura ou outro. Enfim, convido-o a perceber os padrões que estão emergindo do grupo e utilizá-los.

### **Vazios que invadem tempestivamente**

Uma variação do exercício anterior. Sugiro que seja praticado a partir do momento em que *Forma e Vazio* já foi assimilado. Nessa variação, o performer é golpeado por vazios, começando em grande velocidade e terminando em variação contínua, como *Forma e Vazio* se inicia.

- Os performers começam de pé. Num só momento recebe um jato vazio que o atinge de qualquer direção. Por exemplo: um vazio que vem de baixo para cima e faz com que seu corpo arqueie completamente para trás. Imediatamente outro vazio surge em rápida velocidade, sem intervalo de tempo entre um e outro, e, assim, sucessivamente.
- Depois de experimentar uma *tempestade de golpes de vazios* numa certa duração de tempo, os performers devem permitir que se entre repentinamente numa calmaria. Procuro, nesse ponto, conferir o nível de energia em que o performer se encontra. Trabalho para que o tônus

- e o nível de energia – não se afrouxem completamente e o performer possa esfriar-se, voltando a predominar o pensamento racional. Os performers devem perceber em que momentos a racionalidade começa a interferir e observar sempre o fluxo de energia. Devem manter o estado de atenção plena (veja e escute tudo o que tem para ser visto e escutado, observe se há tensões em algum local do corpo e se o tônus cai em outra parte – observando, principalmente, o tônus das extremidades, das mãos). Permanecem assim não mais que um minuto. Aguardem atentos porque nova tempestade poderá vir. E virá.
- Os participantes devem perceber o vazio que vem surgindo a partir da imanência de suas próprias sensações corporais. E de repente um novo vazio vem com velocidade e os subseqüentes vazios não param de atingi-los. Novamente, depois de um tempo, a tempestade passa. Devem permanecer atentos e em estado de quietude e silêncio corporal como antes.
  - Novos vazios chegam. A partir de agora, eles vão aumentando a sua duração, demorando-se mais e tornando-se mais lentos. Um vazio que percorria com muita velocidade a coluna, agora o faz vagarosamente. Também diminuem os intervalos entre as tempestades. Agora, o corpo passa cada vez mais a trabalhar em *variação contínua*. A partir desse momento, o performer volta para os princípios de *Vazio e Forma*.

#### Observação:

- Como em todos os exercícios de cartografias corpóreas, trabalho para que os performers estabeleçam conexões e aberturas.
- Procuo prestar atenção no modo como os performers utilizam a coluna. Há uma tendência em deixá-la quebrar-se ao meio, curvando-a neste lugar. Proponho que trabalhem na direção contrária dessa tendência: alongar sempre a coluna, curvando-a para trás, compensando as tendências cotidianas, buscando o eixo que sai pelo topo da cabeça. Quando curvam para a frente, proponho que experimentem: a) flexionar o corpo para a frente na região do abdômen, retirando o ar, concentrando a força na região do *tanden*

(cinco polegadas abaixo do umbigo), alongando as costas bem retas; b) flexionando o corpo suavemente para a frente, deixando que as mãos atinjam o chão com as palmas abertas, tocando-o totalmente; c) exercício de enrolar e desenrolar a coluna e não quebrá-la ao meio, em pequenas ondulações que a percorrem da cabeça ao cóccix.

### **Abrir vazios nas trajetórias**

O exercício focaliza, primeiramente, a tarefa de realizar deslocamentos em linhas retas abrindo espaços vazios à frente e atrás, enquanto se desloca. É o mesmo que forma e vazio, só que aplicado em trajetórias e deslocamentos físicos no espaço. Numa primeira etapa, um(a) parceiro(a) empurra o performer, uma vez pelas costas, para que ele se desloque com o impulso recebido e outra vez no peito, para que ele se desloque de costas. As pessoas devem estar preparadas para receber o impulso, tomando o cuidado para não cair e bater com o cóccix no chão.

- Convido os performers a realizarem trajetórias em velocidade, de modo que se movam antes por um espaço vazio que se abre atrás de cada, como se o vácuo fosse aumentando em tamanho e velocidade e empurrasse seus corpos. Solicito que façam agora o contrário, com o espaço abrindo à frente e os empurrando de costas.
- Agora, em duplas, um (a) parceiro (a) o empurra o outro com cuidado, mas com suficiente firmeza, tanto às costas quanto no peito. Os performers executam as trajetórias e procuram perceber as diferenças.
- Voltam à pesquisa anterior, agora com os movimentos sendo provocados pelos vazios que se abrem à frente e atrás, levando a trajetórias retilíneas. Devem mudar as dinâmicas de velocidade, experimentando o tempo lento e muito lento, por exemplo. Experimentam, além disso, em meio às trajetórias retilíneas, as possibilidades de mudanças de rota e as linhas errantes.
- Experimentam compor uma cartografia de movimentos e improvisar com alguém.

Observações:

- Procuo notar se os performers tendem a se curvar para a frente quando o espaço se abre atrás – ao contrário, peço que arqueiem o corpo quase em retroflexão, levantando um pouco os braços para ajudar o impulso flexionar a coluna. O inverso também é válido, fazendo uma curva para dentro recebendo o vazio que os empurra para trás.

### **Deixar e voltar a um lugar no chão**

O performer experimenta sair e voltar ao chão. Estimulo-o a procurar as qualidades de saída, pois retirar-se é compor, o mesmo ocorrendo com a entrada e a chegada. O exercício deve ser praticado sempre no nível do chão: deitado, sentado, ajoelhado, no plano médio, etc. Trata-se de um exercício sobre a *ressonância do ponto*: o modo como o tônus muscular do corpo escuta o lugar que deixou, chega num determinado local, as reverberações que produz no espaço.

- O procedimento técnico pode ser transposto para o momento de uma criação corporal, quando o performer, então, exercita-se compositivamente, em sair de onde, está num só golpe. É importante que ele deixe algo lá: o vazio. Primeiro, deixando como se marcasse aquele espaço com o corpo. Depois, percebendo aos poucos a qualidade da energia que fica lá, no vazio.
- O segredo está em que, ao deixar um lugar, a ressonância do que foi deixado será definido pelo modo como o próximo movimento consegue estabelecer um grau de quietude e silêncio que permitem capturar o acontecimento. Ou seja, o performer deve trabalhar a qualidade do movimento subsequente de tal modo que se torne uma *escuta* daquilo que deixou. Trata-se de compor com a energia do vazio. Se o performer se movimenta muito, faz muito ruído corporal, não atingirá essa ressonância do vazio que deixou/mostrou. É necessário, portanto, o máximo de precisão na *escuta* de saída.
- O performer tenta voltar para a mesma posição. Procura escutar a sua entrada e chegada no lugar que deixou. Procura escutar o seu percurso. Fazendo-o sempre de um golpe só. Depois experimenta com pequenas divisões. Monta uma seqüência e procura abrir conexões.

Observações:

- O exercício é um pensamento recorrente nas cartografias corporais, sendo um elemento constitutivo dos estudos em composição. O ponto (tomado como uma parada no movimento) não submete a linha (o movimento). Ou: *stop outside, movement inside*<sup>154</sup>, como propõe Eugenio Barba (1994). A *ressonância do ponto* encontra-se formulada por Kandinsky (1977).

### 3.4 Cartografias com objetos

#### Bastão

Os exercícios com bastão proporcionam uma pesquisa sobre a distribuição do tônus corporal. Tenho observado que uma prática de Yoga, com ásanas que trabalham com clareza o fluxo do tônus no corpo, ajuda muito a desenvolver um bom trabalho com os bastões. Os exercícios trabalham com duplas e em trabalhos solo.

- Em duplas: o bastão está no chão, entre os performers. A partir desse momento improvisam sempre mediados pelo objeto. O segredo dessa improvisação está em observar o seguinte: se os movimentos executados pelos improvisadores prescindem do objeto, então o exercício não está funcionando. A tarefa exige que o bastão seja um *terceiro performer*: se ele é sufocado pela ação do performer, então não há troca, escuta do objeto. Além disso, o exercício possui uma dimensão lúdica muito grande quando o bastão é integrado no jogo.
- Solo: cada um procura criar uma seqüência de movimentos a partir dos estímulos gerados pelo bastão. Para que a seqüência seja uma pesquisa da poética da musculatura, é necessário que os apoios, as transferências de peso, os eixos corporais, estejam sendo trabalhados. Depois disso, o performer retira o bastão e procura exercitar a seqüência sem o objeto. Se há algum segmento de movimento que não parece fazer sentido, é porque, naquele trecho, o bastão não pôde

---

<sup>154</sup> Tradução livre: o movimento é interrompido externamente para continuar internamente.

movimentar o performer – é preciso que se volte a esse ponto e escute o movimento novamente. Ou seja, ver como o bastão age sobre o performer.

### **Cadeira**

É colocada uma cadeira no espaço e cada performer procura improvisar com ela. Primeiramente, evitam sentar ou tocar no objeto. Podem, ainda, trabalhar sobre os *Pontos de Vista*: a linha da cadeira e a linha do tronco do performer (na mesma direção, o tronco cortando a linha da cadeira), a distância entre o performer e a cadeira, duração e velocidade (de modo a estabelecer o quanto fica em determinada posição e em que momento há uma ruptura, a topografia do assoalho com o performer e o objeto dispostos nesse plano) e outras possibilidades. Os performers, sempre um de cada vez, devem procurar entrar e sair, não como se fossem executar algo, mas já como uma composição. Depois, pode ser feito em duplas e trios.

- Os performers improvisam, agora, tocando a cadeira. Se houver desejo conectado com os impulsos, procuram sentar, ficar de pé. Exercitam também entrar e sair, criando trajetos com defasagens de tempos e contra-tempos.

#### Observações:

- Assim como com os bastões e todo e qualquer objeto, a cadeira torna-se *outro* performer. Atento para que não seja utilizado como um objeto de cena que esteja apenas compondo um cenário. Trabalho para que o espaço entre o performer e o objeto se module de tal modo que o performer não o sufoque com suas intenções e desejos de se expressar. Nesse exercício, assim como em outros, opera-se também com *acazos*.

### **Corpo como objeto**

Essa é uma improvisação em duplas permite que, em determinados momentos, um *performer seja um objeto para outro*. Inerte, silencioso e receptivo, mas que possui presença no tempo e no espaço. Pode ser feito também com trios.

### **Corporeidades outras**

Constituem as pesquisas corpóreas nas quais parte-se das corporeidades de outras pessoas. Algumas fontes são preciosas para a pesquisa: a) movimentos de crianças pequenas em situações não dirigidas; b) corporeidades anômalas (não funcionais), em estados e cartografias inseridas no seu próprio cotidiano. Tais práticas envolvem não a imitação, mas duas outras questões: primeiramente, trata-se de estudar a cartografia das linhas de errância e do brincar exploratório da criança – *para aprender com ela*; em segundo lugar, trata-se de *ser afetado* por alguma visão, tato, cheiro ou o que seja, reagindo a isso na ausência dessa fonte ou um tempo depois.

## **3.5 Cartografias de improvisação, conexões e trocas intensivas**

As cartografias de improvisação, conexões e trocas intensivas envolvem não só os exercícios que se seguem, mas também os anteriores, visando à dinâmica dos estudos compositivos.

No entanto, tais procedimentos, na modalidade de exercícios, aparecem, num primeiro momento, em sua forma segmentada, separados em unidades isoladas. De fato, durante muito tempo, formei-me na pesquisa dos jogos teatrais e, através deles, desenvolvi todo um modo de ver a improvisação: os jogos configuram estudos de habilidades, focos, etc. Ocorre que, apesar de descrever aqui uma parte desses exercícios, isolando os procedimentos, eu os trabalhei de modo muito misturado. Isso quer dizer que a lógica é, a um tempo, a do processo, a do momento e das necessidades do grupo e, a outro, a do plano de criação cênica.

A improvisação tem caminhado através da fisicalidade para um caráter cada vez mais experimental, isto é, *rizomático* e *caótico*. Um dos procedimentos

técnicos que caminham nessa direção é justamente o exercício intitulado *Dispersão e conexão*. Nesse procedimento, todas as ocorrências são possíveis (cartografias corporais pessoais, instalações corporais, trocas intensivas e diálogos físicos em duplas, etc.). Experimento, nesse plano, a dispersão caótica, mas tendo em vista o que Deleuze (2005b) chama de *matilha* ou *manada* – os indivíduos vivem fenômenos de borda (no qual não existe estrutura, mas somente singularidades) e, ao mesmo tempo, conectam-se entre si (que difere dos fenômenos de massa), como é o caso dos lobos:

En la manada cada uno se guía por su compañeros, ya al mismo tiempo, las posiciones varían permanentemente. (...) *En las constelaciones cambiantes de la manada, en sus danzas y expediciones, el individuo se mantendrá siempre en su borde. Estará adentro e inmediatamente después en el margen; en el margen e inmediatamente después adentro.*<sup>155</sup> (DELEUZE, 2005b, p. 171).

Outro procedimento refere-se ao diálogo físico e à troca intensiva entre duas ou três cartografias corporais, que surgiram de ritornelos e a eles retornam para configurarem territórios expressivos. Nesse aspecto, dois ou três performers passam a improvisar em modos *a-paralelos* enfatizando os procedimentos de rupturas *a-significantes*.

Experimento, ainda, o *platô de composição*. Nesse caso, os performers entram e saem do espaço, concebido como uma grande plataforma, em que eles compõem por traços flutuantes, seja através de um impulso que surgiu no momento, seja através de um elemento que eles trouxeram de alguma cartografia corporal. Nesse tipo de improvisação, os performers olham de fora, na borda do platô e entram, operando na perspectiva dos *Pontos de Vista* de *Topografia*, incluindo Duração e Tempo, sem falar nas questões ligadas à arquitetura (paredes etc.)

A pesquisa supõe, também, a possibilidade de *composição serial*: a variação das séries é um procedimento compositivo que vem do campo da dança e modifica-se para se realizar não como coreografia pré-determinada, mas no campo de criação dos quais os performers participam.

---

<sup>155</sup> Tradução: “Na manada cada um se guia por seus companheiros e, ao mesmo tempo, as posições variam permanentemente. (...) *Nas constelações cambiantes de manada, em suas danças e expedições, o indivíduo se manterá sempre na borda. Estará dentro e, logo após, imediatamente na margem; na margem e, logo após, imediatamente dentro*” (grifos do autor).

Essa perspectiva entra em ressonância com o que o filósofo Gil (2005, p. 52) chama de “multiplicidade dos duplos”, numa propagação da energia dos corpos, acrescentando: “Narciso é uma multidão” (GIL, 2002, p. 52). E nesse aspecto intervêm as composições minimalistas, como defasagens entre trajetórias. Os exercícios sobre trajetórias, modos *a-paralelos* e repetições visam fornecer os meios dessa visualidade musical e coreográfica (não no sentido do bailado ou do passo de dança – apesar de não excluir a possibilidade de ocorrências de misturas impuras).

Quando o grupo é muito grande (mais de dez pessoas), num dos procedimentos, divido os performers em subgrupos e proponho, também, improvisações em duplas e trios a partir de elementos dados. Outro procedimento é o de exercitar as improvisações coletivas, durante um tempo (determinado ou não previamente), com um mínimo de regras. Trata-se dos *tiros de improvisação*<sup>156</sup>: ações e movimentos que são disparados em improvisação, sem interrupção, sendo que os performers é quem definem entradas, saídas, durações das ocorrências no palco etc. Estas constituem um avanço para o campo da *composição no instante* em grupo e para a pesquisa em processos de *indeterminação* para a cena.

Portanto, a improvisação experimental envolve fisicalidades em trocas e diálogos, em experimentos com espaço e tempo. Os exercícios, também, têm a função de produzir as condições para que as imagens possam ser armazenadas – por isso a ênfase na composição corporal, não no sentido de constituir um vocabulário, mas sim de trabalhar com fontes e recursos físico-experimentais. Voltar a um ritornelo é importante, ele existe, está lá e pode-se lançar mão daquela composição. *Não são códigos, antes disso, são obsessões de experimentação*. Que cada um crie as suas e improvise experimentalmente sobre elas - que se permita *desterritorializar* os meios que se tornam reterritorializados. E por não serem oposições binárias, como enfatizam Deleuze e Guattari (1997a) (uma coisa sempre se faz acompanhar da outra, não havendo exclusão), que o exercício improvisacional seja um modo de se reterritorializar, por entradas diversas, na *desterritorialização*.

A influência maior dos exercícios improvisacionais, que apontam para a experimentação, os sentidos flutuantes, os caminhos perceptivos e que realizam conexões *a-significantes*, trabalhando as paisagens corporais, vêm principalmente

---

<sup>156</sup> A partir de vivências com Dudude Hermmann.

dos pesquisadores de dança improvisacional, Miranda Tufnell e Chris Crickmay (1993), conforme já citado.

Por fim, é preciso dizer que a improvisação física e experimental implica na busca incansável da precisão, que defino como sendo *a velocidade de um intervalo*.

### **Círculos imaginários**

Um performer começa a correr num círculo imaginário. Outro performer é convidado a interagir com ele a partir do círculo imaginário que é traçado pela trajetória do primeiro. Importante que o segundo performer não entra na dependência do movimento do outro, desenvolvendo antes seu próprio interesse, que independe daquele. Na verdade, ele se relaciona com a linha imaginária que o outro deixa em sua trajetória. Pode, por exemplo, trabalhar como se não conseguisse sair do círculo. Porém, antes disso, obviamente, ele tem que criar uma justificativa para entrar no círculo, pois este é um campo de força que precisa ser rompido. Nós, os neuróticos adultos, temos muita dificuldade de brincar com um círculo mágico. Fiz este mesmo exercício com usuários de saúde mental, sendo que o círculo era feito por uma corda. Um dos usuários, com diagnóstico de esquizofrenia, aproximou-se da corda, levantou-a fingindo um grande esforço, e entrou no círculo. Estamos diante da potência do falso que é, no viés daquele usuário de saúde mental, uma coisa lúdica.

O performer que vem depois não precisa entrar no círculo. Pode correr no mesmo círculo que o outro, ou ficar de fora, ou outra solução. O importante é que ocorra uma troca intensiva, um diálogo físico.

### **Ponto e linha sobre plano – improvisações seriais<sup>157</sup>**

Este exercício inspira-se no livro de Kandinsky (1977), *Ponto e linha sobre plano*, do mesmo nome. Kandinsky expõe seus estudos de composição gráfica como se fosse música. Sempre lemos trechos do livro nas oficinas. O exercício apropria-se dos pensamentos de Kandinsky sobre a linha, o ponto e o plano, e dá-se em várias fases e modalidades, sendo que a primeira delas envolve um extenuante

---

<sup>157</sup> Exercício cultivado por Gil Amâncio ao qual dei continuidade e fiz adaptações.

estudo sobre as transferências de peso, para que o exercício adquira a densidade necessária.

- Convido os performers a se deslocarem em linhas retas, conscientizando-se da transferência de peso. Instruo para que não levantem o quadril nas transferências. Peço que se conscientizem do *pé cheio* (no qual se apóia o peso) e do *pé vazio* (pé que está livre, mas praticamente *lambendo o chão*, para lembrar o modo de andar do *Nô*). Na mudança de direção, devem trabalhar com a transferência de peso por eixo corporal. Assim, se o performer vira para a esquerda ou direita, pode trabalhar a relação com a coluna, cabeça e eixo do pé que está *cheio*. Peço que trabalhem com o máximo de atenção no mínimo detalhe. Depois, sugiro que mudem as velocidades, andem ou corram de lado, de costas, etc. É importante que se deixem contaminar pelos corpos que passam ao lado, que atravessam suas linhas, desenvolvendo para isso os *Pontos de Vista* (como o de Resposta Cinética, reagindo a algo que o outro faz, de modo a acelerar ou diminuir sua velocidade, mudar de direção, etc. Ou, ainda, como o de Topografia, no qual o performer percebe-se em linhas e pontos no plano, desenhando-se no espaço, ou ainda de Forma, com as direções definidas etc.).
- Novamente, trabalho para que os performers *não deixem que o ponto submeta a linha*. Se uma linha sai de um ponto, ela já veio antes fisicamente – isto quer dizer que ou o performer afasta-se de um ponto ou aproxima-se de outro. Proponho que ele defina se há um ponto de parada porque chegou onde queria ou porque algo o interrompeu (um limite/linha que o corta), mas nunca deixando que o ponto submeta a linha.
- Ainda nessa seqüência, os performers podem descobrir as curvas. A força que atrai o vetor. Um performer, por exemplo, quer ir reto, mas algo o puxa para um centro, provocando uma curva.
- Por fim, convido-os a improvisar em duplas ou grupos de três a quatro com as linhas/trajetórias desenhadas e, também, que tentem improvisar com proposições minimalistas de tempo musical, em

contrapontos e defasagens. Cuido para que não se exercitem em determinação realizando cegamente o que já foi concebido. Ao contrário, que improvisem experimentalmente: somente a mudança permanece – lutar contra essa lógica é lutar contra os planos da vida que devem invadir o da performance.

### **Três movimentos – em duplas e trios**

Nessa improvisação os performers recebem, cada um, três movimentos ou ações, ou ainda gestos, sendo que um não sabe da lista do outro. Os três movimentos são possuem conexões entre si e devem mesmo não permitir que de um se deduza o outro. Exemplos de movimentos e ações para o performer A: correr em círculos, tirar a camisa cantando uma cantiga de ninar, tocar os pés do colega. Exemplos para o performer B: executar um trecho de um ritornelo em *looping*, empurrar o outro repetidamente, jogar-se no chão, introduzindo no meio um gesto de aceno. Os dois performers postam-se lado a lado, como se fossem jogar em raias paralelas. O performer A inicia o jogo executando seu primeiro movimento/ação. O outro deve estar num estado de jogo, trabalhando internamente o que a tarefa do outro lhe afeta, de tal modo que a sua própria deverá nascer dessa questão que o afetou e assim por adiante. Os performers devem construir um nexos de sentido na improvisação. O que torna o exercício fecundo não é a improvisação do tipo pergunta e resposta, mas o atravessamento, a simultaneidade, as repetições e defasagens. O mesmo procedimento pode ser usado para trios.

### **Conexão com o desejo<sup>158</sup>**

Na improvisação, os performers dividem-se em dois grupos: os que vão fazer e os que vão retirá-los do espaço cênico. O exercício começa com os performers realizando improvisações a partir de ritornelos ou questões com as quais se sintam comprometidos. Em determinado momento, um dos parceiros, ou parceiras do segundo grupo invade a área da cena e o retira. O performer deve lutar para voltar. Há um momento de tónus e direção que precisa ser trabalhado: quando as duas forças contrárias equilibram-se em tensão. A quietude e o silêncio marcam o desejo de voltar ao lugar de onde se foi retirado. No meio do processo, o performer

---

<sup>158</sup> Inspirado nos procedimentos nos pensamentos-práticas de Tadashi Suzuki e Tadeusz Kantor.

que está sendo retirado pode virar o jogo e projetar-se sobre o seu parceiro, envolvendo-o, surpreendendo-o, ou abrindo outras possibilidades. O jogo não funciona quando há luta, muito ruído, ausência de linha e de definição.

Uma variação é improvisar com objetos, paredes, etc. Outra variação pede que os parceiros segurem o performer *na linha de tiro*: ele é solto de repente, devendo num só movimento atingir o lugar de desejo, ficar lá, arrancar-se e voltar para novo tiro. Os grupos alternam-se. Outra variação, ainda, é introduzir objetos ou pessoas nos trajetos, no meio das improvisações, ou retirá-los.

### **Raias**

Esse exercício é realizado em duas linhas paralelas e, posteriormente, com três linhas. Cada performer localiza-se numa raia e corre nela de um ponto a outro.

- Dois performers colocam-se, um ao lado do outro, em linhas paralelas. É definido o limite de cada raia, de um ponto a outro. Eles se postam juntos e descobrem em que momento disparam-se a correr até o limite, quando devem voltar na mesma velocidade. O jogo consiste em surpreender o/a parceiro/a no momento do percurso, seja voltando-se rapidamente, seja recuando ou outra coisa. Não devem olhar um para o outro. É preciso ficar atento e jogar com os *Pontos de Vista* de Resposta Cinética, principalmente de Tempo (velocidades e lentidões), de modo secundário, mas não menos importante. O jogo envolve um alto grau de percepção, pois a uma mudança rápida do colega, eu devo mudar imediatamente minha trajetória no seguinte sentido: ele me surpreendeu com a mudança e, então, ao responder, devo surpreendê-lo logo em seguida. O jogo é extenuante, além de poder machucar a sola dos pés para os que não estão habituados. Procuo ficar atento ao que não funciona: a) os performers passam a fazer *piada* no jogo, diminuindo a velocidade, fazendo caretas, etc; b) tornam-se tão cúmplices que o jogo fica previamente determinado e nada mais acontece. Passo a trabalhar com o tempo lento quando o jogo já está funcionando e num alto grau de exaustão. Prefiro parar e interromper no auge, antes que o jogo diminua sua força, procurando, assim,

poupar, também, os performers. Caso não esteja funcionando, retomo as instruções. Os performers, ao deixarem o jogo, não devem se sentar imediatamente, para adaptação do ritmo cardíaco, andando nas laterais, até chegarem a um estado mais calmo.

- Quando os performers possuem ritornelos ou pequenos movimentos já trabalhados, sugiro que os acrescentem no jogo, diminuindo cada vez mais o caráter de jogo mesmo e passando a diálogos físicos e trocas intensivas entre seqüências de movimento.

### **Dispersão e conexão**

Este exercício parte da necessidade de introduzir o pensamento-prática da *indeterminação* no espaço cênico e no coletivo de criação. Ele procura incidir numa dinâmica em que os performers tornam-se *observadores/testemunhas*, dispersam-se caoticamente, criam conexões, atentam para os padrões emergentes, em distribuição rizomática na área de performance. Sempre trabalhei com a delimitação de uma área excessivamente segmentada entre quem atua e quem observa. Este exercício, no entanto, torna as duas áreas indiscerníveis, produzindo uma distribuição rizomática e caótica dos observadores/testemunhas e das possibilidades de entrar em cartografias. Cada participante é um observador/testemunha potencial e vice-versa. Este exercício foi experimentado num grupo pequeno. Ele funciona se os participantes têm uma clara noção do todo e uma atenção em relação ao que está emergindo a cada momento.

Parto da necessidade de trabalhar simultaneamente, em termos de habilidades improvisacionais, a percepção, por parte dos performers, dos padrões emergentes, em ressonância com esse *pensamento de matilha*, tomado de Deleuze (2005b).

Criar autonomia e distribuição rizomática dos performers, incluindo a distribuição de papéis entre quem faz e quem observa, são os objetivos. Ele rompe com a idéia de que não se pode estar em estado de observação em cena – um corolário do teatro em suas fronteiras mais estabelecidas. No entanto, não se trata de uma observação desinteressada. Ela funciona em dois planos:

- a) no plano do observador/testemunha que, sendo afectado por aquilo que ocorre, carrega seu corpo de uma potência de agir e dispara-o no

momento certo – isto é, no momento em que a sua autonomia entende como certo;

- b) no plano do performer fazedor, que entra em conexão com o ato de alguém dirigir o foco da atenção para ele.
- Alguns performam e outros observam/testemunham, sendo que isso não é uma regra, mas algo que se modifica imprevisivelmente. Desse modo, não é definido previamente quem observa/testemunha, até quando e quem performa e até quando. O performer que observa deve saber que ele coloca os outros *numa paisagem*. Deve trabalhar, portanto, compondo *Pontos de Vista de fora, de observador*. Afasta-se, aproxima-se, sai da periferia, vai ao centro, etc. Mas deve fazê-lo na mais absoluta quietude e plena atenção. Deve conseguir focar o outro, jogar luz nele. E deve ficar atento ao fato de que pode estar entrando em área de visibilidade de outros observadores. Assim, um observador é parte do problema da observação. É preciso que não concorra com o outro, não dispute. O objetivo do observador é jogar luz sobre o outro.
  - O observador deve estar atento ao fluxo de consciência e à qualidade de sua energia. Deve, também, observar suas próprias sensações: notar o que lhe dá vontade de fazer, decidindo se tem que intervir imediatamente ou em outro momento. Uma avaliação que envolve a percepção de elementos dos *Pontos de Vista* que podem estar emergindo e solicitando, assim, a sua atuação. Desse modo, o observador estará atento e em prontidão para modificar o espaço, se necessário. E nunca pode acreditar que está fora do jogo, por um intervalo de tempo sequer: o outro pode simplesmente jogar-se sobre ele, para dar um exemplo somente. O mesmo acontece com o performer: transforma-se em observador a qualquer momento.
  - O performer pode, ainda, entrar em contato com o observador/testemunha, jogando com ele ou doando-lhe um movimento, calçando seus sapatos diante dele, para dar um exemplo.
  - A partir dessa relação, as conexões podem se dar de modo rizomático: alguém entra em confluência com outro, abandona o lugar, vira observador, volta ao estado inicial e assim por adiante.

- O exercício não funciona quando há torpor nos corpos, os movimentos não se escutam, ou ainda correspondem binariamente (eu faço isso, você logo responde aquilo, sendo que 1 mais 1 se torna previsivelmente 2 – uma parada que se segue a outra parada, um movimento que responde a uma parada). Funciona quando  $1+1=3$  – o que é válido, aliás, para toda a improvisação física e experimental.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta proposta de uma improvisação física e experimental, na modalidade de estudos compositivos, constituiu-se num percurso de oficinas com atores, bailarinos, crianças, deficientes visuais e usuários da saúde mental. Fizeram parte desta trajetória as parcerias e trocas com artistas, tanto nas oficinas, quanto na criação de espetáculos cênicos. Contou ainda com os conhecimentos de especialistas em técnicas extra-cênicas, como a Capoeira de Angola, o Yoga e o Aikido. Incidiram, ainda, neste plano, os estudos conceituais de filósofos como Deleuze e Guattari, que provocaram na pesquisa o aprofundamento dos temas e procedimentos no campo da laboração em arte. Já a tematização do campo cênico, no qual se insere a pesquisa da improvisação física e experimental, deu-se através dos estudos sobre a dança contemporânea, com sua vertente de performance-improvisação, o teatro físico, a *performance art* e a análise sobre o teatro pós-dramático, proporcionada pela abordagem de Lehmann (2006).

Resulta disto uma mistura de fontes heterogêneas, mas que constituíram, num aspecto, as cartografias da pesquisa. Ou seja, todos esses elementos do percurso forneceram mapas para a improvisação. O uso desses mapas quer dizer que eles não retratam e nem fundamentam a pesquisa, mas potencializam conexões para a mesma. Obviamente, tais mapas proporcionaram-me ferramentas, além de recursos e procedimentos artísticos para o desenvolvimento da pesquisa em improvisação. Noutro aspecto, o pensamento cartográfico consistiu no aprofundamento da prática-pensamento da própria improvisação física e experimental. Exemplo disso são as cartografias corporais. Nestas a corporeidade entra num processo de criação cênica que é conectivamente aberto, receptivo aos acasos e à indeterminação, como explicitados por John Cage.

As cartografias da improvisação física e experimental, em termos de estudos compositivos, envolvem o exercício sobre quatro planos: *corpo*, *espaço*, *objeto* e *tempo*. São tratados assim porque, não estando separados uns dos outros, possuem questões que lhes são próprias. Improvisa-se através deles. Cada um compõe com os outros, assim o espaço envolve a corporeidade, o tempo e a relação

com os objetos. Especificamente, todos eles possuem enfoques em termos de procedimentos de improvisação-composição. O corpo inaugura a série, porque ele é o plano que conecta todos os outros e, nesse aspecto, foi o que, em termos do que chamei de *corporeidades outras* (não funcionalidades dos corpos, seus estados ou pulsões sem nome, seus fenômenos de borda) colocou os problemas da improvisação física e experimental em relação não hierárquica com os outros planos. O *corpo-imanência* e o *corpo manifesto* foram dois conceitos que me permitiram transitar entre as ferramentas que possibilitariam a sustentação dos estados corporais, das corporeidades outras e sua manifestação como discurso cênico. O espaço entra como o plano que configura a tarefa da corporeidade de um teatro essencialmente físico. Quanto ao objeto, este é trabalhado de modo não hierárquico também, restituindo sua dignidade na cena a ponto de torna-se um performer. E as operações que envolvem a materialidade expressiva do tempo reforçam, principalmente, o desenvolvimento não-dramático das composições, configurando, assim, suas linhas de força (repetições e as defasagens). Nesse aspecto, a pesquisa encontrou nos *Pontos de Vista* de Bogart e Landau (2005) ferramentas importantes para a improvisação. Exercita-se, através destas, e nos planos citados, o reconhecimento de padrões emergentes na improvisação. Isso permite aos performers adquirirem autonomia, passando a poder conduzir, em meio à *fisicalidade*, um *fluxo operatório expressivo*. Trata-se, desse modo, de uma tarefa compositiva a que se propõe a improvisação.

Outra fonte que dispõe de ferramentas para a improvisação física e experimental é a pesquisa de Tufneel e Crickmay (1993), que propõe um enfoque centrado na corporeidade, nos espaços e nas imagens (e sons), com base num trabalho que se desenvolve através da atenção no momento presente e na abertura perceptiva.

Ainda no aspecto da composição, a pesquisa encontrou nos procedimentos de Robert Dunn, nas oficinas por ele desenvolvidas no *Judson Dance Theater*, instrumentos que permitem estudar as tarefas compositivas de modo *analítico*, tais como a clareza sobre a estrutura da composição, o método (as escolhas feitas) e o material (fontes da criação). O exercício improvisacional-compositivo procura realizar-se, por essas vias, numa busca em que a criação de movimentos é, também, um desejo de percepção.

No aspecto do chamado *fluxo operatório expressivo* da pesquisa em improvisação, encontra-se a dinâmica da sintaxe, para a qual se opera com as seguintes *materialidades expressivas*: *movimento, gesto, ação, imagem, escultura e som*.

Numa instância, a pesquisa entende que tais materialidades coabitam sem hierarquia e sem que deixem de ser heterogêneas entre si. Os exercícios improvisacionais privilegiam o estudo do movimento. Isso não quer dizer que se trata de uma nova hierarquia, antes disso, o movimento entra numa improvisação-composição com o mesmo grau de importância que uma imagem projetada, para dar somente um exemplo. O movimento é a materialidade expressiva que permite, numa instância, compreender todas as outras materialidades como movimento também. O que não significa uma redução, mas um enfoque do problema compositivo. A ação, nessa perspectiva, é movimento.

Noutra instância, o movimento é tratado como *desenho* (as linhas corporais e suas trajetórias no tempo-espço) que se faz num traçado intensivo. Nesse aspecto, a improvisação física e experimental encontra muitas conexões pensamento-prática da *dança pessoal* desenvolvida pelo Lume (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001): o desenho corporal como trabalho sobre a modulação da energia e não como uma virtuosidade. Quanto à ação, não se opondo esta ao movimento, tem por função definir operações, em *tempo real*, sobre pessoas e objetos. O gesto, por sua vez, não interessa à pesquisa como comunicabilidade e sociabilidade, mas como *gestualidades energéticas e expressivas*. Os paroxismos, os chamamentos, os acenos, tudo isso pode configurar um universo de expressividade não funcional e não socializada. A imagem aparece como materialidade expressiva nas suas variantes de projeção (vídeo, para dar um exemplo) e de paisagens em que os performers se inserem ou que deflagram cenicamente. Escultura é sempre entendida nas possibilidades de criar instalações corporais e a sonoridade, não sendo apenas uma trilha de fundo, assume a mesma importância compositiva que o movimento, a ação, a gestualidade e a imagem. Portanto, através desses *meios*, se faz o *fluxo operatório expressivo*, ou seja, o *traçado* da improvisação.

A criação corporal encontrou ainda outro conceito na obra de Deleuze e Guattari (1997a), o *ritornelo*. Passei a utilizá-lo para configurar o exercício de criação

de seqüências de movimento. O ritornelo é repetição, circularidade, âmbito centrado, território, mas comporta diferença, limiares, rupturas, improvisação. A operação cartográfica incide na conectividade não hierárquica do *ritornelo*, incluindo as justaposições. Nesse modo de entender, via essa apropriação que faço das ferramentas conceituais de Deleuze e Guattari, não se trata de coisas isoladas, mas sim de processos de pensamento. Desse modo, na pesquisa, o ritornelo não seria uma coisa pré-existente e a cartografia outra. Não sendo, também, redutíveis um ao outro, definem-se antes como ferramentas conceituais, das quais me aproprio, por serem *modos possíveis de se entrar em experiências de criação*. Assim, para os objetivos da pesquisa, o ritornelo não é um recurso para se pensar uma seqüência de movimentos. O conceito, portanto, não justifica ou fundamenta a prática, mas antes a provoca em determinadas direções: relações de *motivo* e *contraponto*, no caso do ritornelo.

A importância da apropriação de termos musicais é trabalhada em diversos momentos da pesquisa (principalmente no item tempo), já que, não havendo desenvolvimento dramático e, junto a este, conflito intersubjetivo e debate oratório, a improvisação-composição inspira-se no Minimalismo, com suas repetições e defasagens. Além disso, o ritornelo configura-se na pesquisa em ressonância com a dança pessoal, formulada por Burnier. Para a pesquisa, o ritornelo é um conceito operativo porque convida o performer a configurar um *território expressivo* e a acumular, ao mesmo tempo, *forças de desterritorialização*.

Já o *pensamento cartográfico* opera, na pesquisa, com as justaposições, aberturas conectivas que fazem *rizoma*, inserindo-o num campo cênico de multiplicidades. Nesse aspecto, o procedimento *working in progress*, desenhado por Renato Cohen (1998) conecta a improvisação física e experimental com as questões da cena contemporânea. A improvisação revela-se, assim, um treinamento *em e como* criação.

A relação entre improvisação e experimento apontou, na pesquisa, para as questões da *indeterminação*. Foi uma descoberta de percurso quando, ao estudar a visada compositiva experimental de John Cage, juntei indeterminação em relação e improvisação. O percurso da pesquisa demonstrou uma prática-pensamento voltada ao exercício das habilidades improvisacionais e compositivas. A construção de cenas, tarefa a que instrumentalmente a improvisação se dedica, não é o foco. A

fixação torna-se, nesse aspecto, fator secundário. No entanto, como a questão da *linguagem*, para falar somente por analogia, é posta continuamente pela improvisação física e experimental, a criação cênica toma o foco. Nesse aspecto entra a *indeterminação*. Em vez de se pensar somente numa peça que se faz por improvisação, passa a se pensar na possibilidade de que sejam deflagradas *zonas de indeterminação*. Nesse aspecto, um dos resultados da pesquisa foi o de encontrar procedimentos que respondessem a essa expectativa. No *Capítulo 3 Caderno de exercícios*, explicito justamente essa busca por procedimentos de *indeterminação*. O exercício foi desenvolvido a partir do encontro das questões trazidas nos trajetos da improvisação, nas suas perguntas e soluções, com o pensamento de John Cage. O resultado encoraja a continuidade da pesquisa em direção a uma cena que possa comportar graus de indeterminação. O conceito se aplica não a uma indiscernibilidade somente, da qual fazem parte procedimentos da cena contemporânea, como pode ocorrer numa mistura entre intromissão do real e ficcionalidade, segundo a análise de Lehmann (2006). A operação por *indeterminação* refere-se precisamente à receptividade para as ocorrências do lugar no qual se dá a performance, incluindo graus de abertura e instabilidade controlada. Nesse aspecto, não deixa de ser um exercício improvisacional, pois o que fazem os performers, neste momento é realizar escolhas a partir da emergência de acasos.

No Caderno de exercícios, que é o Capítulo 3, procurei explicitar justamente o modo como se organizam os procedimentos técnicos envolvidos numa improvisação que se faz física e experimental. Num aspecto, eles exemplificam o trabalho sobre os planos corpóreo, de espaço, objeto e tempo. Tais exercícios mostram, assim, como se deu em determinado momento uma prática-pensamento que está em desenvolvimento. Eles não formam um cânone e nem são, tampouco, definitivos. Constituem, portanto, uma exemplificação dos procedimentos adotados nas oficinas.

Os exercícios referem-se, basicamente, à composição corporal e à interação entre os performer, espaços, tempos e objetos. Há ainda exercícios que operam a transição para os estados de criação e os que suportam a pesquisa relativa à imanência corporal (transferências de peso, conexão entre pelves, trabalho sobre o tônus etc.). A maior parte deles funciona tanto no âmbito do treinamento puro quanto no do treinamento *em e como* criação. Os exercícios constituíram, na

trajetória da pesquisa, uma preocupação constante no desenvolvimento de ferramentas de estudo e autonomia para os performers. Aos poucos, com a questão posta pelo treinamento *em e como* criação, eles vão se aprimorando nessa direção, mesmo que não deixem de ser trabalhados para fazerem a ponte entre *corpo manifesto* e *corpo-imanência*. Um exercício como *Vazio e Forma* contém tanto a possibilidade de ser um estudo em imanência corporal, em ressonância com a dimensão chamada pré-expressiva, quanto a manifestação do corpo como discurso cênico. Como esse plano do corpo manifesto recebe um tratamento que passa pela imanência (emergência da materialidade cênica) em termos de criação, não há oposição prévia à utilização de elementos heterogêneos, como procurei expor no item 2.5.

A pesquisa trilha um caminho em ressonância com criações cênicas que rompem com os parâmetros dos teatros dramáticos e buscam as hibridizações e os *espaços entre*. Colocar a questão da criação cênica, então, é colocar para a pesquisa o possível desdobramento na direção dos teatros pós-dramáticos como um horizonte conceitual que se mostra fecundo, aprofundando a questão dos *espaços entre* as mídias e os meios. Uma investigação que se apresenta, neste aspecto, para posterior desenvolvimento, é a da confluência dos teatros pós-dramáticos com as corporeidades de fronteira, de modo a se fazer uma investigação dos possíveis nexos cênico-corpóreos numa perspectiva pós-dramática. Aliada a essa perspectiva, pode ser abordada a magnitude da indeterminação como criação.

A improvisação física e experimental contém germes que provocam, assim, conexões e ressonâncias entre os estudos de teatro pós-dramático, teatros físicos e experimentais, dança contemporânea e *Performance Art*. Proporciona a mistura de corporeidades treinadas nos espaços profissionais e de produção espetacular com as corporeidades que lhes fazem fronteira. São questões deflagradas pelo que Cohen (1998, XXIII) chama de “*Zeitgeist* contemporâneo” (espírito de época contemporâneo). Como colocado por Deleuze e Guattari, o desafio artesanal dessa perspectiva compositiva é a de entendê-la como aquilo que permite manter juntas as heterogeneidades sem que estas se tornem homogêneas.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Corrêa Urias. *Artaud: Teatro e Cultura*. Campinas: Unicamp, 1988.

ARAÚJO, Antônio. *A re-significação teatral de espaços urbanos (ou o diálogo teatro-cidade)*. In: PROJETO LABORATÓRIO: TEXTUALIDADES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS/AÇÃO ARTE EXPANDIDA. Curadoria de Fernando Mencarelli e Nina Caetano. Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte: 29/09/2006.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987

AUSLANDER, Philip. *Fron acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. New York: Routledge, 1997.

BANES, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham and London: Duke University Press, 1993

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luís Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Os deuses que morreram em canudos*, com apresentação de Wagner Barja, in NASCIMENTO, Elimar Pinheiro (org.), *Ética* (conferências do seminário Brasília Capital do Debate: o século XXI). Rio de Janeiro/Brasília: Codeplan/Garamound, 1997.

\_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier (supervisão). São Paulo-Campinas: Hucitec-Campinas, 1995.

BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão corpo: identidade e autonomia do movimento*. São Paulo: Sesc/Opera Prima, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina – *The Viewpoints Book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Tradução de Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974. (1ª edição 1961).

CAPRA, Frijof. *O Tao da física: um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. Prefácio à edição brasileira de Mário Schenberg e tradução de José Fernandes Dias. São Paulo: Culturix, 1975.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_; GUINSBURG, J. *Do teatro à performance: aspectos da significação da cena*. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2002

COSTA e SILVA, José Eduardo, *Caminhos para o Indeterminado: Momentos de um intercurso entre a estética relativista do impreciso e do paradoxal de H. J. Koellreutter e a Origem da Obra de Arte de Martin Heidegger*. Dissertação de

Mestrado. Belo Horizonte. UFMG, 2001.

COURI, Aline. *Imagens e sons em loop: tecnologia e repetição na arte*. UFRJ/Escola de Comunicação e Artes, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro e revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Tradução e notas da Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Idéia e afeto em Espinosa*. Cursos em Vincennes: aula de 24 de janeiro de 1978. Tradução de Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: [http://geocities.yahoo.com.br/spin\\_filo/spin\\_deleuzeafeto.html](http://geocities.yahoo.com.br/spin_filo/spin_deleuzeafeto.html). Acesso em 02.07.2005c.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1982.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.2 Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et. alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997a.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa – São Paulo: Editora 34, 1997b.

DEWEY, Ken. *X-INGS*. In: SANDFORD, R. Mariellen (edited by). *Happenings and Other Acts*. New York: Routledge, 1995.

DIÉGUEZ, Ileana. Escrituras y roturas del cuerpo teatral. In: HERRERA, José Luis (Org). *Revista Paso de Gato*. Ns. 10-11, ano 2, México, 2003, pp. 34-35.

DUCK, Katie. *Interviews*. Disponível em: <http://www.katieduck.com/> Acesso em 10/09/05.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1990.

FERNANDES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, São Paulo: Unicamp, Imprensa Oficial, 2001.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1988.

FORTI, Simone. *Handbook in motion: as account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*. Benjamin H. D Buchloh, editor. 1974: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, New York.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson: Trabalhos de Arte Total para o Teatro Americano Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARROCHO, Luiz Carlos. É possível falar da expressão da criança numa perspectiva estética? In: DUARTE, Rodrigo A. P. (org.) *Anais A Morte da Arte Hoje*. Laboratório de Estética da FAFICH/UFMG. Belo Horizonte, 1993.

GERE, David. *Introduction*. In: ALBRIGHT, Ann Cooper e GERE, David (editors). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira.

São Paulo: Iluminuras, 2005.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

\_\_\_\_\_. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

\_\_\_\_\_. *O corpo artista e suas conexões indisciplinares*. In: SEMINÁRIO DO PROJETO LABORATÓRIO: TEXTUALIDADES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS / AÇÃO ARTE EXPANDIDA. Curadoria de Fernando Mencarelli e Nina Caetano. Conferência. Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte: 25 de Agosto de 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Prefácio de Peter Brook. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Performer*. In SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa (edited by), *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Theatre of sources*. In SCHECHNER, Richard and WOLFORD, Lisa (edited by). *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997b.

HAROLDO, Campos de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: EDUSP, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HEUVEL, Michel Vanden. *Performing drama/dramatizing performance: alternative theater and dramatic text*. EUA: University of Michigan Press, 1991.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Prefácio de D. T. Suzuki. Tradução, prefácio e notas de J.C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1997.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: improvisation and the theatre*. Introduction of Irving

Wardle. New York: Routledge, 1992

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e Linha Sobre Plano: contribuições à análise dos elementos da pintura*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo, 1977.

KANTOR, Tadeusz. *A journey through other spaces: essays and manifestos, 1944-1960*. Edited and Translated by Michal Kobialka. With a Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre by Michal Kobialka. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

KIRBY, Michel. *A formalist theatre*. Philadelphia/EUA: University of Pennsylvania Press, 1987

\_\_\_\_\_. *The new theatre*. In SANDFORD, Mariellen R. (Editor), *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. and SCHECHNER, Richard. *An interview with John Cage*, in In SANDFORD, Mariellen R. (Editor), *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge, 1994.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980

LAPIERRE & AUCOUTURIER. *A simbologia do movimento: psicomotricidade e educação*. Tradução de Márcia Lewis. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

LAW, Alma and GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina and London: McFarland & Company, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated and Introduction by Karen Jürs-Munby. Routledge: New York, 2006.

LENDRA, I Wayan. *Bali and Grotowski: some parallels in the training process*. In WOLFORD, Lisa and SCHECHNER, Richard. *The Grotowski sourcebook*. New York: Routledge, 1997.

LIMA, Beatriz de Abreu e SCHRAMM, Mônica. *Patrik Schumacher: inquietações de um arquiteto*. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/entrevista/schumacher/schumacher.asp>. Acesso em 03/07/2006.

LIPPI, Fernanda e SEMENZA, André. *Desmascarando o ator*. In: Projeto Laboratório: Textualidades Cênicas Contemporâneas/Ação Arte Expandida. Conferência. Curadoria de Fernando Mencarelli e Nina Caetano. Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte: 15 e 16 de Setembro de 2006.

LYCOURIS, Sophia. *Destabilising dancing: tensions between the theory and practice of improvisational performance*. PhD thesis. 1996: Guildford - University of Surrey, 1996. Não publicado.

LYOTARD, Jean-François, *Economia Libidinal*. Tradução de Tununa Mercado. México: Fundo de Cultura Econômica, 1990.

MARINIS, Marco de. *El nuevo teatro: 1947-1970*. Traducción de Beatriz. E. Anastasi y Susana Spiegler. Barcelona/Buenos Aires: Editoria Paidós, 1998.

MARTIN, John. *The intercultural performance handbook*. New York: Routledge, 2003.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Performance, trabalho sobre si e canções rituais brasileiras*. In: CARREIRA, André Luiz Antunes N.; QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro de VILLAR de; GRAMMONT; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. (Org.). *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora FALE, 2003. V. 1.

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NACHMANOVITCH, Stephen – *Ser Criativo: o poder da improvisação na vida e na arte*. Tradução de Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

OIDA, Yoshi and MARHALL, Lorna. *The invisible actor*. Foreword by Peter Brook. EUA: Routledge, 1997

PALOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003

REID, Howard and CROUCHER, Michael. *O caminho do guerreiro: o paradoxo das artes marciais*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2003.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Preface and essay From the theatre company to art as vehicle, by Jerzy Grotowski. New York: Routledge, 1995.

ROJO, Sara. *La Performance art en America Latina*. In, CARRERA, André... [et al], org. *Mediações Performáticas Latino-Americanas II*. BH: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Apresentação e tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROSS, Janice. *Anna Halprin and improvisation as child's play: a search for informed innocence*; in ALBRIGHT, Ann Cooper (editors) –*Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, Middletown, 2003

ROYER-HALPERIN, Ellen. *Robert Wilson ad the actor: performing in Danton's Death*; in ZARRILLI, Phillip B. (edited). *Acting (re)considered: a theoretical and practical guide*. New York: Routledge, 2002.

SACHS, Sid. *Yvonne Rainer: Radical Justapositions 1961-2002*. Philadelphia: The University of Arts, 2003.

SANDFORD, Mariellen R. (JEdited). *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 1994.

SCHCHNER, Richard. *Ocaso y caída de la vanguardia*. In: CEBALLOS, Edgar (Director). *Máscara: Cuaderno IberoAmericano de Reflexión sobre Escenología*. Traducción y notas: Antonio Pietro Stambaugh. Mexico: Escenologia, año 4, p. 17-18, 1994.

SPAIN, Kent de – *The cutting edge of awareness*; in ALBRIGHT, Ann Cooper and GERE, David (editors). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003 .

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1979.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música, um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ, 2000.

TOPORKOV, Vasily Sipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. Translation by Christine Edwards. New York: Routledge, 1998.

TUFNELL, Miranda e CRICKMAY, Chris. *Body Space Image: notes towards improvisation and performance*. Hampshire, Great Britain: Dance Books Ltd, 1993.

VARELA, Francisco. *O reencantamento do concreto*. In: Cadernos de Subjetividade/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – São Paulo: Editora Hucitec/Educ, 2003.

VILLAR, Fernando Pinheiro. *Palavras em movimento: Nova Dança 4 e outros trânsitos*. In: André Carreira; Fernando Pinheiro Villar; Guiomar de Grammont; Graciela Ravetti; Sara Rojo. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte (MG): FALE/UFMG, 2004, v. 01, p. 145-164.

WANGH, Stephen. *An acrobat of the heart: a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski*. New York: Vingate Books, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das LETRAS/Círculo do Livro, 1989.

WOLFORD, Lisa. *Grotowski's objective drama research* – EUA: University Press of Mississippi, 1996.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

YUASA, Yasuo. *The body: self-cultivation and ki-energy*. Translated by Shigenori Nagatomo and Monte S. Hull. New York: State University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *The body: toward an eastern mind-body theory*. Translated by Nagatomo Shigenori and Thomas P. Kasulis. New York: State University Press, 1987.

ZAGALA, Stephen. *Aesthetics: A place I've never seen*, in Massumi, Brian. *A Shock to Thought: expression after Deleuze and Guattari*. New York: Routledge, 2002.

ZAPORAH, Ruth. *Action theater: the improvisation of presence*. Foreword by Bárbara Dilley. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.