

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

**A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão  
nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação.**

Raquel Valente de Gouvêa

ORIENTADOR: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Maria Strazzacappa Hernández

Tese de Doutorado apresentada à Comissão de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

Campinas

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP  
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

G745i Gouvêa, Raquel Valente.  
A improvisação de dança na (trans)formação do artista-  
aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas,  
Filosofia e Educação / Raquel Valente Gouvêa. – Campinas,  
SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Márcia Maria Strazzacappa Hernández.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Improvisação (Dança). 2. Dança. 3. Teatro. 4.  
Filosofia. 5. Educação. I. Strazzacappa Hernández, Márcia  
Maria, 1965- II. Universidade Estadual de Campinas.  
Faculdade de Educação. III. Título.

12-018/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Dance improvisation on the (trans)formation of the artist-  
apprentice: a reflection in the spaces between performing arts, philosophy and  
education

**Palavras-chave em inglês:**

Improvisation (Dance)

Dance

Theater

Philosophy

Education

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Doutor em Educação

**Banca examinadora:**

Márcia Maria Strazzacappa Hernández (Orientador)

Carlos José Martins

Joana Ribeiro da Silva Tavares

Silvio Donizette de Oliveira Gallo

Ana Angélica Medeiros Albano

Ana Maria Rodriguez Costas

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Odilon José Roble

**Data da defesa:** 28-02-2012

**Programa de pós-graduação:** Educação

**e-mail:** [gouvearaquel@gmail.com](mailto:gouvearaquel@gmail.com)

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

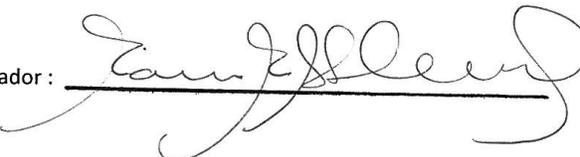
**A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação.**

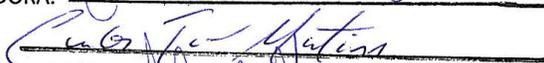
Autor: Raquel Valente de Gouvêa

Orientador: Dr<sup>a</sup> Márcia Maria Strazzacappa Hernández

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por  
Raquel Valente de Gouvêa e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Assinatura Orientador: 

COMISSÃO JULGADORA:   
  


2012

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, em especial a meus filhos Pedro e Guilherme pelo carinho e pela paciência.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Maria Strazzacappa Hernández, pela atenção e confiança que sempre demonstrou em meu trabalho, mas também pelo acolhimento e pela liberdade de pensamento que me possibilitou trilhar outros caminhos.

Aos professores e colegas queridos do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação – Laborarte – FE/ UNICAMP pela convivência afetuosa, pelas muitas conversas e aprendizados nestes quatro anos de convívio.

Aos professores que tanto me ensinaram.

À querida Érica Tessarolo pela contribuição sempre calorosa.

Ao meu anjo da guarda e irmã querida, Adriana Valente de Gouvêa pela revisão técnica e normalização da tese, e também pelas traduções dos textos em inglês.

Aos muitos alunos e alunas que tive o prazer de conhecer ao longo destes anos e que muito me inspiraram durante a escrita desta tese.

***"Dance first. Think later. It's the nature order."***

Samuel Beckett

## RESUMO

Investiga-se a Improvisação de Dança como experiência de criação imediata da dança, visando compreender este (meta)fenômeno em suas condições de apresentação e especificidades. A pesquisa dá continuidade aos estudos iniciados no Mestrado em Arte (UNICAMP), no qual propomos um conjunto de procedimentos dirigidos à preparação do dançarino-improvisador baseados na experimentação, esvaziamento e em princípios técnicos do movimento corporal, chamado “prática corporeoenergética”. Neste doutorado, apresentamos uma reflexão do tema nos entrelugares da Dança, Teatro, Filosofia e Educação, a fim de poder contribuir para a elaboração de outros pensamentos sobre as vivências artísticas e pedagógicas da improvisação de dança. Encontramos nas filosofias de José Gil e Gilles Deleuze paisagens conceituais que nos ajudam a pensar o encontro criativo do improvisador com a dança.

## **ABSTRACT**

Dance Improvisation is investigated as an experience of immediate dance creation, in order to understand this (Meta) phenomenon in its performance conditions and specific. The research gives continuity to the studies initiated during the Master Degree in Arts (UNICAMP), in which we proposed a set of procedures for the preparation of the dancer-improvisor based upon experimentation, emptying, and on technical principles of body movement, called “corporeal-energetic practice”. On this doctor’s degree, we present a reflection on the topic in the spaces between Dance, Theater, Philosophy, and Education, in order to contribute to the elaboration of other thoughts on artistic and pedagogical experience of dance improvisation. We have found on José Gil and Gilles Deleuze philosophy, conceptual landscapes that help us to think the creative conjunction of improvisor and dance.

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b>	V
<b>Resumo</b>	IX
<b>Abstract</b>	XI
<b>Sumário</b>	XIII
<b>Introdução</b>	1
<b>Capítulo 1 – Do caos à criação</b>	9
1. Um artista em um homem-comum	11
1.1. Aprender a olhar o caos: o esvaziamento como pré-preparação do improvisador	20
1.2. O esvaziamento como preparação para a improvisação	23
2. Virtualidades na criação da dança: mudança de percepção e a captura das micropercepções	29
2.1. Mundo molecular: poderes virtuais da dança	31
2.2. Entrar no fluxo do movimento e encontrar a dança num salto perceptivo	37
2.3. O salto perceptivo no espectador de dança e a entrada na atitude estética	42
2.4. A imanência do sentido do movimento	46
2.5. Pelo olhar o desvelamento do invisível	49
2.6. O olhar do facilitador: ver o infinito na dança do aprendiz	54
<b>Capítulo 2 – O corpo do improvisador e a potência dos encontros</b>	61
1. Compondo a textura do plano de imanência do improviso	63
2. Improvisar a dança, um aprendizado das potências do corpo	65

2.1	Spinoza por Deleuze: os três gêneros do conhecimento e o aprendizado do improvisador _____	67
2.2	Aprender a escolher os encontros potentes _____	75
3.	O corpo do improvisador _____	77
3.1.	Corpo energético: de Yves Lebreton a Antonin Artaud e Carlos Castañeda ____	81
3.2.	Corpo luminoso, intensivo, corpo sem órgãos _____	89
4.	Dilatação do corpo: espaço e tempo desformados _____	94
4.1.	Espaço do corpo e pele _____	99
5.	Corpo paradoxal _____	101
<b>Capítulo 3 – Experimentação, acaso e repetição _____</b>		<b>105</b>
1.	A experiência na arte e na vida _____	107
1.1.	Aprender a experimentar a dança _____	113
2.	O improvisador _____	117
3.	Experimentação e acaso _____	119
3.1.	Imitação versus criação _____	125
4.	Nos entrelugares do corpo-dançarino e da música _____	128
<b>Considerações Finais _____</b>		<b>133</b>
<b>Referências _____</b>		<b>137</b>
<b>Anexo A – Entrevista com Érica Tessarolo _____</b>		<b>144</b>
<b>Anexo B – Memorial _____</b>		<b>148</b>

## Introdução

Ao ter tido o prazer de observar criações singulares que surgiam das experimentações de alunos durante encontros de improvisação de dança que orientava, sempre me perguntava como isso era possível? Como a dança aparecia aos dançarinos no momento em que estavam improvisando? Como a dança podia se tornar movimento no corpo de cada um e como acontecia a composição única de um improviso de dança?

Perguntas que nasceram da experiência, da observação e da curiosidade em aprender a pensar estes fenômenos diretamente, sobretudo porque me interesse por investigar como se dá a experiência de aprender e de ensinar a improvisação de dança. Perguntas que foram elaboradas em meio às dúvidas e descobertas que fiz ao longo destes dezesseis anos de pesquisa do tema, improvisando, orientando, preparando improvisadores e estudantes de dança e teatro, assim como arte-educadores<sup>1</sup>. Perguntas que foram parcialmente respondidas na pesquisa de mestrado e que agora retornam renovadas e intensificadas por um outro olhar.

Durante o mestrado<sup>2</sup>, no Instituto de Artes da UNICAMP, fiz a opção pela expressão improvisação *de* dança, e não improvisação *em* dança, termo comumente utilizado, inclusive em pesquisas acadêmicas: com esta escolha acredito ter delimitado melhor o meu foco, pois não pretendo estudar a improvisação na dança como uma técnica auxiliar para a composição de coreografias ou como um procedimento complementar na formação do bailarino.

O que, de fato, me interessa, e que neste doutorado investigo de maneira mais profunda, é a improvisação como um acontecimento singular de criação imediata da dança no aqui-agora, inserido no amplo território da arte contemporânea. De maneira igualmente intensa me interessa pensar, para além dos contextos de formação das danças codificadas, as muitas trans-formações do dançarino-improvisador, tendo

---

<sup>1</sup> Docente das Faculdades de Atibaia – FAAT, cursos de Pós-graduação Lato Sensu em Arte-Educação, e Arte-Educação e Inclusão. Disciplinas: "A dança na escola: interdisciplinaridade, oficinas de investigação e projetos educacionais na linguagem da dança" (2007-2010) e "Expressão corporal: corpo simbólico, comunicação e cultura" (2012), além de Orientação de Pesquisa em Arte-Educação - TCC (2008).

<sup>2</sup> GOUVÊA, Raquel Valente de. "Prática Corporeenergética para a Improvisação de Dança: uma via para a manifestação da criatividade". Dissertação de Mestrado (2004). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível na internet: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000310058&opt=1>.

sempre em perspectiva as experiências que vivenciei e que pude observar com a prática corporeoenergética (PCE). Neste sentido, percebo que o improvisador necessita des-formar seu olhar cotidiano, sua maneira usual de estar no mundo, a fim de abrir-se à experimentação daquilo que lhe afeta no transcorrer do improviso. E é esta experiência que me esforço por conhecer melhor.

Elaborando o problema em perspectiva, neste doutorado procurei ampliar e ao mesmo tempo esmiuçar alguns temas, deslocalizando a improvisação para os entrelugares da dança, teatro, filosofia e educação. Questões relativas à composição dos planos de imanência do improviso (virtualidade e micro-percepções), mudanças de percepção que afetam o olhar do improvisador, do facilitador e também do espectador, assim como o aprendizado dos poderes do corpo paradoxal do improvisador e a importância da experimentação no aprendizado da improvisação de dança são os principais eixos que norteiam a presente reflexão. Ao trilhar este novo caminho procurei me manter o mais próxima possível das experiências vividas, esforçando-me para *ver* a improvisação de dentro, vê-la como criadora deste acontecimento, e não apenas como um sujeito que dela se distancia para melhor observá-la como um fenômeno no mundo. *Ver de dentro* preserva a maneira como percebo a criação da dança em um improviso, tanto na sala de trabalho como nas apresentações, ou seja, a prática conduziu meu olhar e as escolhas conceituais que fiz decorrem destas relações do fazer com o pensar. Coloco-me, portanto, em uma posição diferente da de meus interlocutores uma vez que tendo a vivência da dança, conheço internamente o *problema* e posso pensá-lo de dentro.

Assim, desloquei-me o suficiente para pensar o problema em outra perspectiva teórica. Retornei, então, ao universo dos conceitos, das ideias e da argumentação filosófica, fonte primeira de minha formação acadêmica e campo de minha atuação profissional nos últimos anos, buscando dialogar com autores que dedicaram atenção ao corpo e à arte. Neste sentido, distancio-me de uma abordagem histórica da improvisação e da arte contemporânea, assim como não dialogo diretamente com os relatos de artistas consagrados. Mantendo-me atenta as minhas experiências tive a liberdade necessária para pensar a improvisação de dança em um sentido mais amplo, e isto se tornou possível neste encontro criativo com a filosofia.

Estudando as fenomenologias de Husserl (1859-1938) e Merleau-Ponty (1908-1961), conheci - durante o período de formação deste doutorado, a filosofia do moçambicano José Gil (1939-), a qual dialoga intensamente com os pensamentos de Gilles Deleuze (1925-1995), Merleau-Ponty e Henri Bergson (1859-1941). Ao me aprofundar na obra de Gil tive a certeza de que ele era um poderoso interlocutor para a pesquisa, mas também Deleuze e Guattari pelas conexões surpreendentes que percebo existirem entre suas filosofias e a experimentação da improvisação de dança.

José Gil possui uma sensibilidade refinada para a arte da dança e grande interesse pelos fenômenos paradoxais do corpo para os quais, afirma o filósofo, as fenomenologias de Husserl e de Merleau-Ponty não oferecem respostas adequadas. Gil propõe um outro campo de interpretações para os fenômenos diferenciados que investiga, o qual nomeia “metafenomenologia” ou, segundo as palavras do autor: “o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível” (2005a: 18-19). Sua contribuição é notável para as artes do corpo, em especial para a improvisação de dança, pois, ao ampliar o horizonte das experiências fenomenológicas na direção das pequenas-percepções, ou seja, do invisível fenomênico ou ainda da virtualidade, Gil avança também na direção de uma nova teoria da consciência ao incluir em seu campo de ação os processos inconscientes, e, neste sentido, propõe outros planos para pensarmos a experiência paradoxal da criação do artista.

Em sua obra “Movimento Total: o corpo e a dança” (2004), Gil investiga o discurso e as obras de grandes artistas da dança contemporânea (Merce Cunningham, Steve Paxton, Pina Bausch e Yvonne Rainer) e a maneira como cada um pensa e realiza suas criações. O filósofo percebe na dança e na experiência do dançarino um rico território para a investigação dos metafenômenos; olhando os fenômenos paradoxais da improvisação, ele alcança, em seu pensamento, a dimensão de um *não-visível radical*, que, segundo o próprio autor, Merleau-Ponty não conseguiu dizer. Gil afirma, na virtualidade, a presença de forças (assim como Deleuze e Langer) e a

necessidade de o artista entrar no fluxo desta experiência singular para criar e, neste sentido, introduz o conceito de plano de imanência para a composição da obra de arte<sup>3</sup>.

Uma pergunta que logo vem à tona, e que será discutida nesta tese, diz respeito ao como o dançarino-improvisador captura as pequenas-percepções. Ou, dentro da perspectiva proposta pelo filósofo: como ele se torna mais sensível às intensidades invisíveis, às forças que emanam e que circulam na *atmosfera* do improvisado. Em minha prática, tornou-se evidente a necessidade de uma disposição pessoal, uma atitude no corpo que entendo estar ligada ao deslocamento da atenção para o plano do muito pequeno, do movimento das forças em uma dimensão microscópica da experiência da dança. O deslocamento da atenção potencializa a mudança na qualidade da percepção, facilitando a experiência de um estado de presença, recorrentemente descrito pelos artistas como uma “dilatação da mente e do corpo”. Trata-se, para mim, de outra maneira de perceber a si mesmo e o mundo, portanto, de uma maneira outra de estar na experiência.

No primeiro capítulo, discuto a mudança de percepção na relação com o conceito de “consciência do corpo” (awareness) proposto por José Gil. Entretanto, no entrelaçamento do pensamento do filósofo com a experiência da improvisação de dança, percebo a necessidade de renomear o conceito para melhor expressar a ausência de intencionalidade e a presença determinante das intensidades inconscientes que afetam a experiência e que provocam a mudança na forma de perceber do improvisador. Assim, opto pela composição direta de uma *consciência-corpo*, que no meu entendimento, expressa melhor o agenciamento ente os termos.

Apresento uma reflexão sobre como o improvisador, com uma consciência impregnada de corpo, passa a capturar o fluxo do movimento ainda em estado nascente, em seus primeiros impulsos, antes mesmo de se tornar dança no espaço-tempo, ou seja, como ele captura as forças que habitam o movimento e a atmosfera do improvisado em um plano virtual da realidade. Entendo a captura do fluxo como uma ação da intuição sensível, uma escolha direta do e no corpo dos improvisadores, uma percepção imediatamente transformada em ato. Em minha prática com a improvisação

---

<sup>3</sup> Ver, em especial, as seguintes obras do autor: “A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia” (2005); “O corpo do bailarino” (1999); “O corpo paradoxal” (2002).

de dança percebi que para que isto ocorra, isto é, para que a intuição direta se torne potente em um improviso, é necessário esvaziar o corpomente a fim de fazer o silêncio do *espaço interior* (Gil). Afinal, a “tela” nunca está em branco, o corpo e a mente do improvisador estão cheios de ruídos que precisam ser silenciados. Na prática, é importante que artistas e educadores criem estratégias para potencializar a intuição e, neste sentido, discuto um procedimento proposto pela prática corporeoenergética chamado esvaziamento.

Ainda no primeiro capítulo, penso a mudança de percepção como um salto que deflagra a atitude estética no improvisador, no facilitador e também no espectador de improvisos de dança. E como esta atitude se mostra como uma mudança na qualidade do *olhar* que desvela o invisível em uma estrita conexão com os sentidos que emergem durante os improvisos e experimentações. Um aprendizado do olhar que possibilita *ver o movimento* na virtualidade das formas moventes, um olhar que ultrapassa os limites do desenho do movimento manifesto no corpo do improvisador.

No segundo capítulo, abordo como a intuição do fluxo do devir-dança na composição do improviso requer uma sensibilidade especial ao tempo, não ao tempo cronológico, mas à duração da existência, ao tempo dilatado do movimento e do gesto de dança. Neste sentido, dançar é aqui entendido como o ato de dar forma ao tempo, e o dançarino-escultor dança o tempo - o que é diferente de dançar no tempo, no pulso, na música, criando ritmos improváveis nas relações com os outros e tornando-os visíveis naquilo que seu corpo faz e para além dele, na atmosfera que ajuda a criar.

Improvisar a dança é também um reaprender a estar na experiência tanto para o dançarino-aprendiz quanto para o professor-facilitador: aprender a sair da ordem macroscópica e objetiva do mundo para mergulhar no caos, mesmo que por um breve instante. Entrar no território dos afetos, das micro-percepções, das velocidades e lentidões; aprender a ser um com a atmosfera da dança; aprender a fazer escolhas intuitivas diretas etc. Há, portanto, a necessidade de se pensar a preparação do aprendiz para improvisar dança, e este processo deve respeitar a natureza do improviso e da experiência corporal do improvisador. Neste sentido, proponho pensar as potências do corpo paradoxal (Gil) do improvisador a partir da interpretação de Deleuze do pensamento de Spinoza (1632-1677). Detenho-me em uma aproximação

da experiência do improvisador com os três gêneros do conhecimento (Spinoza) que se constituem nas múltiplas experimentações das relações entre diferentes matérias expressivas, destacando a importância de aprender a escolher os encontros potentes para afirmar a composição singular do improviso de dança.

Pensar as potências do corpo do improvisador nos leva a tentar delinear uma compreensão deste corpo em estado de criação de dança, diferenciando-o de um corpo comum, cotidiano. Para tanto, investigo as seguintes noções: corpo energético (Yves Lebreton), corpo luminoso (Carlos Castañeda), corpo-sem-órgãos (Artaud por Deleuze e Guattari) até encontrar a proposta de um corpo metafenômeno, um corpo paradoxal como afirma José Gil.

No capítulo três, discuto a noção de experiência proposta pelo pedagogo espanhol Jorge Larossa Bondía nos entrelugares da experimentação do improvisador, evidenciando-a nos processos de preparação-aprendizado que implicam a transformação do aprendiz. Experimentar a ação que desforma e desfigura, a composição entre heterogêneos, a multiplicidade, o acaso e as relações potentes são maneiras de estar presente ao que acontece com a intensidade de uma primeira vez. Nada de modelos e cópias, nenhuma codificação para o improvisador: ele aprende a improvisar improvisando. Para tanto, se faz necessário investigar o papel do acaso e da repetição em um improviso de dança. Apresento, então, uma reflexão sobre os limites e conflitos entre aprender a dançar por meio da prática da imitação e pela experimentação criativa do movimento, destacando o problema da repetição nestes diferentes meios. Finalizo com uma breve reflexão sobre os entrelugares do corpo-dançarino e da música, em uma perspectiva pautada pelos encontros afetivos potentes, pelas misturas sensoriais, pelas osmose e excessos.

Reaprender a ver o mundo, como afirmou Merleau-Ponty para a filosofia, é fundamental também para criar o novo, para criar a dança no aqui-agora. Em um mundo acelerado pelas urgências tecnológicas, um mundo que não nos afeta, não nos toca, em que nada se inscreve de fato em nós, é urgente que consigamos saltar da apatia e da anestesia que nos paralisam para o movimento da experiência. Entrar no fluxo. O desafio é desconstruir os clichês, o lugar-comum e as opiniões e saber criar para si um corpo-sem-órgãos, uma presença intensiva e um olhar que transvê, e com

eles abrir as brechas na realidade consensual e criar outros mundos em tempos e espaços improváveis.

## **Capítulo 1 – Do caos à criação**

## 1. Um artista em um homem-comum

O mundo do criador não é comum, nem corriqueiro. Nele não existem certezas, garantias ou finalidades claras; não há uma verdade única, nem um propósito dado, ao contrário, o criador enamora-se do risco e flerta com a loucura, deixando-se fisgar pelo incompreensível e desconhecido da criação. Ele se abre ao caos necessário à invenção do novo, deixa-se levar em rodopios até um máximo de instabilidade, dobrando-se e desdobrando-se para dentro e para o mundo. Sua destreza em tornar visível o que poucos conseguiriam ver é a manifestação de um poder genuíno - não de um talento, e único: o poder de atravessar o caos infinito, mesmo que por um brevíssimo instante, e dele voltar transformado.

O caos é fomento para a criação, dele saltam as singularidades que serão atualizadas. Não é um lugar seguro: penetrá-lo é como atravessar o deserto e talvez por isso o homem comum evite entrar em “contato” com as forças caóticas; um temor legítimo causado pela dúvida de que realmente possa voltar inteiro desta experiência. Há um perigo real de desestruturação psíquica caso não se consiga retornar deste mergulho no caos. Entretanto, os artistas, mas também cientistas e filósofos vivem muito próximos das zonas de turbulência do caos.

Antonin Artaud (1896-1948) e Fernando Pessoa (1888-1935) são exemplos significativos de artistas que penetraram fundo no oceano das forças caóticas em suas composições, mostrando-nos como estas vivências deixaram marcas profundas em suas personalidades. As intensidades de suas buscas artísticas motivaram reflexões importantes para a filosofia: Artaud está presente no pensamento de Deleuze, sobretudo, na concepção do conceito de corpo-sem-órgãos (CsO); Pessoa, é o escolhido por José Gil para dizer, entre outros, o conceito de espaço interior. Em ambos encontramos o profundo desassossego, o turbilhão de imagens, sensações e desejos que mobilizaram forças muito poderosas às quais, estes artistas do excesso e do desvelamento interior, deram formas estéticas singulares. O poeta português foi bem longe ao criar para si outros “eus”, heterônimos potentes que afirmaram diferentes mundos por meio de palavras. Pensando no mergulho no caos do poeta, GIL escreveu:

É preciso criar caos e suscitar constantemente em si o seu desejo. É preciso, sobretudo, um saber finíssimo para sair dele, pois não se experimenta o caos submetendo-se a uma regra ou a uma técnica: perder-se nele é recusar toda e qualquer garantia de salvação. Como vivê-lo sem se deixar aspirar pela loucura? (1994: 12)

O improvisador, para tornar sua dança um verdadeiro acontecimento de arte, enfrenta as forças caóticas que emergem de um sem fundo infinito. Este enfrentamento é já o desejo de criar o caos para si, a intuição que o incita a avançar em direção à desestabilização, à retirada de tudo aquilo que já existe e que lhe fornece uma base solidamente constituída. É preciso “perder a cabeça” para criar o novo, ou ainda, para fazer nascer a singularidade do gesto de dança, sua forma única e indefinível. O improvisador abre mão provisoriamente daquilo que o enraíza neste mundo, deixando-se afetar pelas intensidades que circulam e que o atravessam e o tocam no momento da criação. Perder a cabeça é mergulhar num plano da experiência que é corporal em sua potência máxima, e, neste sentido, o mergulho afeta a estabilidade da consciência comum, abrindo-a às experiências singulares e paradoxais mobilizadas por um corpomente<sup>4</sup> transformado, expandido, distorcido pelas forças caóticas da dança em estado nascente. Não há causalidade na criação, na invenção do novo, portanto, não é possível entender este fenômeno partindo-se dos conceitos e parâmetros que organizam o mundo objetivamente percebido. Para criar o novo é preciso abrir mão do poder da razão para explicar, julgar e organizar a experiência.

Deleuze aborda o tema com paixão, indubitavelmente influenciado pelas ideias fascinantes de Artaud, mas também por ter experimentado muitas vezes a descida ao caos que dá origem ao pensamento criativo e por ter vivenciado em si mesmo seus efeitos. Deleuze e Guattari afirmam que pensar é um exercício perigoso que o filósofo realiza frequentemente à beira da loucura, experimentando-o das mais diferentes e inconfessáveis maneiras. Sobre isso escreveram:

São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito. (1997a: 58)

---

<sup>4</sup> O conceito corpomente está inserido na perspectiva de uma continuidade entre corpo e mente na experiência cognitiva. Este conceito é utilizado pela corrente teórica chamada *embodied cognition*.

Mergulhar nos labirintos caóticos é, portanto, aproximar-se das zonas de turbulência e de grande instabilidade psíquica e física; assim, o artista que pretende ultrapassar as determinações de sua própria experiência, os limites do ego, da memória e do juízo, deve perder a si mesmo neste afundamento, provocando, consciente ou inconscientemente, uma ação que o desterritorialize, que o impulsiona ao desconhecido para, enfim, ver o que não está dado e que para muitos é completamente invisível. Mas ele perde a si mesmo somente para encontrar a obra: primeiro é preciso soltar a terra, desenraizar-se, tornar-se muito leve para alcançar o caos infinito, onde as forças que deseja capturar se agitam livremente. Depois a volta para casa: após a captura, ele deve territorializar-se novamente, reinvestir-se de corpo, memória, emoções a fim de inscrever a obra de arte no mundo atual. Mas voltar nunca é retornar ao mesmo; voltar, neste sentido, é sempre produzir a diferença e com ela um outro mundo. O mergulho no caos *caotiza* o mundo, perturba a realidade comum limitada pelos filtros de uma percepção igualmente comum, pois retira-lhe as vigas mestras que lhes dão sustentação, fazendo cair por terra aquilo que antes oferecia cobertura, segurança e algumas certezas.

Em uma improvisação, a descida ao caos, empreendida pelo improvisador-dançarino, potencializa as experimentações, o acaso e as metamorfoses, e também por isso este movimento está presente em diferentes processos criativos em arte. Evitá-lo é afastar-se da possibilidade do novo para si mesmo ou para o mundo, uma vez que a singularidade não se encontra no percebido-vivido por um sujeito consciente, ela não se dá a ver no mundo macroscópico, escamoteando-se entre os pontos de vista de um real atual, sempre fugindo da percepção comum.

Em “O que é a Filosofia?” (1997a) – obra madura escrita por Deleuze em parceria com o esquizoanalista Felix Guattari – existem várias referências sobre o que é e qual o papel do caos na criação. Os autores afirmam a instabilidade e as variações múltiplas de velocidades (do mais rápido ao mais lento) como características do caos, indicando que dele transbordam virtualidades em contínuo movimento e mudança. O caos não é o nada, mas o movimento incessante de forças que podem se atualizar e se dissipar instantaneamente, sem deixarem rastros, sem formarem memória. Por isso a

dificuldade de dizê-lo e a necessidade de recortá-lo em planos: é preciso criar ordem para que o novo aconteça.

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita<sup>5</sup> com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. (Deleuze & Guattari. 1997a: 59)

O caos deleuziano não é transcendente, não está em um mundo paralelo, ao contrário, é o próprio fluxo<sup>6</sup> da vida, fonte primeira do vir a ser, zona de turbulências e velocidades infinitas. Contra sua força devoradora lutam suas três filhas: a Arte, a Filosofia e a Ciência (1997a: 267), as quais, operando por recortes diferentes, criam os planos de consistência para suas criações. Deleuze e Guattari (1997a) mostram que o artista traz do caos *variedades* que criam *planos de composição* dos quais saltam *perceptos e afectos*; o filósofo traz as *variações* infinitas, criando *planos de imanência* para *conceitos*, e o cientista, *variáveis* que, por recorte e separação, entram em relações determinadas em uma *função* como coordenadas sobre um *plano de referência*. O desafio maior para artistas, cientistas e filósofos é o de criar os planos de consistência que darão coerência e ordem as suas criações sem perderem o infinito, sem abandonarem a conexão com o caos, pois ali está a força vital, o alimento para o novo.

Mergulhar no caos, entretanto, não é naturalmente desejável, assim, é preciso *suscitar em si o seu desejo* (Gil. 1994). Talvez por isso homens e mulheres (arriscaria afirmar: a maioria de nós) criam proteções contra ele, evitando entrar em contato com este turbilhão de forças a fim de preservarem sua integridade psíquica (ou

---

<sup>5</sup> Guattari em sua obra “Caosmose: um novo paradigma estético” afirma que as velocidades finitas estão no centro das velocidades infinitas e é isto que faz das últimas, *intensidades criadoras*: “As velocidades infinitas estão grávidas de velocidades finitas, de uma conversão do virtual em possível, do reversível em irreversível, do diferido em diferença.” (1992: 43).

<sup>6</sup> Fluxo caótico aqui não significa uma sucessão linear com começo, meio e fim, mas um turbilhonamento de forças em contínuo devir. Esta ideia encontra eco na filosofia do pré-socrático Heráclito na qual o movimento contínuo, a mutação, o perpétuo devir-outro das forças cósmicas fazem da existência “um fenômeno estético” (Deleuze. 1976: 10). Segundo Regina Schöpke: “O que existe é um mundo que está o tempo todo em devir contínuo, onde a ordem e o caos coexistem, onde o acaso e a necessidade são simultâneos” (2009: 368).

a estabilidade psicofísica), enquanto os artistas fazem de tudo para dele se aproximarem, enfim, para encontrá-lo. Citando um texto de Lawrence, escrevem Deleuze e Guattari:

(...) Os homens não deixam de fabricar para si um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso. (...) (1997a: 261)

Resguardar-se debaixo de um guarda-sol é, de fato, a tendência do homem comum e, ao fazê-lo, ele se distancia da invenção do novo, da transgressão e do risco. Empenhado em preservar a realidade que aprendeu a reconhecer como comum a todos, mesmo após ter “vivido” os sonhos mais loucos e indizíveis, porque afinal eles sempre existem, o homem comum conforma-se, molda-se e segue a sua vida sem afirmá-la, sem inscrever no real a sua expressão genuína, recusando o acaso e as experimentações. Mas o artista, o improvisador, tem a necessidade de abandonar as convenções, apagar as marcas consolidadas pela *doxa* (opinião), desfazer-se dos clichês que insistem em condicionar o seu olhar. Somente soltando as amarras externas e internas que o enraízam no plano do senso comum, ele pode libertar-se da gravidade que o mantém, de certa maneira, preso a terra. Após libertar-se pode, enfim, alcançar o vazio e deixar-se afetar pelas intensidades caóticas, pela imprevisibilidade de seus encontros, pela instabilidade que o acaso lhe envia. Liberto, ele pode fluir e capturar as forças que circulam e o afetam de maneira única e intensa, dando-lhes forma estética, atualizando-as, transformando-as em um impulso necessário para a criação da obra. O movimento empreendido pelo artista - soltar as amarras, penetrar o vazio, trazendo em si mesmo e para o mundo a forma das forças insensíveis do caos - é uma maneira de modificar a realidade, um verdadeiro excesso que destrói os modelos que forneciam inteligibilidade à existência cotidiana neste mundo comum, ao qual se sentia subordinado (Godinho. 2007: 89).

Antes de empreender o mergulho havia o conhecido, e nele a percepção dos dualismos; havia a busca pelos rastros da criação anteriormente vivida, marcas de uma identidade sustentada pelas representações e pelos signos legíveis que aprendeu a interpretar como realidade efetiva. Inicia-se a improvisação e ele se vê em uma

encruzilhada: procurar no visível vivido, no passado e nas memórias a obra que lhe escapa ou fazer retornar o encontro arrebatador imprevisto que apenas se torna possível no ato de mergulhar no caos da criação? Afinal: manter-se preso aos clichês e aos estratos subjetivos que carrega consigo ou desvelar-se, desfazendo-se dos modelos e filtros que condicionam a percepção comum, para, enfim, revelar-se ao mundo de uma nova maneira, criando um novo mundo, e com ele uma outra maneira de perceber e de sentir este mundo?

Deleuze e Guattari (1997a) insistem que é contra a opinião, contra os clichês que lutam os criativos: lutam para manter a chama do novo acesa, pois a inércia e a cópia tenderão a apagá-la. Os clichês e as opiniões são ancoradouros, lugares de pouso preguiçoso e demorado; combatê-los é um desafio que se impõe continuamente ao artista, e nisto reside também uma diferença de atitude em relação ao homem comum, o qual, em geral, se agarra ao vivido a fim de se manter estável em meio às turbulências imprevisíveis da vida<sup>7</sup>.

Mas nem mesmo para o artista é fácil desfazer-se das convenções, opiniões e clichês, sobretudo porque elas estão ligadas a sua própria existência. A questão não é negar o vivido, mas retirar, ou melhor, como propõe Deleuze, *arrancar* dele a sua potência minimizada pela pregnância do cotidiano no olhar. Ao afirmar este poder, o artista-improvisador, pleno em seu vigor criativo, transforma a experiência anterior, enfraquecendo seu poder de determinar o real, sua causalidade, não mais condicionando o corpo-pensamento a reagir ou a refazer velhos trajetos, repetições mecânicas e a perpetuar diferenças imóveis (2003: 47). Transcendendo estes imperativos, o artista pode abrir-se a um encontro intensivo com a novidade. O movimento impetrado por ele nas muitas experimentações que realiza como processos de preparação e de criação da obra, não acontecem sem muitos percalços, obrigando-o, muitas vezes, a recuar diante de um bloqueio de repetição que insistentemente resiste a se transformar, a se mover. Em uma improvisação de dança, esta situação pode se manifestar como uma retomada não-consciente (automática) de movimentos ou de seqüências de movimento que ressurgem ao longo de uma experimentação as

---

<sup>7</sup> Interessante a relação em Bondía Larossa entre informação, opinião e experiência: “a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça.” (2002: 22).

quais, muitas vezes, o improvisador repudiará conscientemente, pois reconhece que a repetição mecânica direciona seu olhar para uma experiência já vivida, bloqueando o fluxo da dança que virtualmente se faz presente naquele momento. O vivido luta por permanecer como o foco da ação do artista, orientando sua percepção; o vivido lhe traz vários suportes psíquicos estáveis e aparentemente duradouros, os quais cumprem a função de proteger a consciência da influência de forças não-conscientes. Enfim, proteger a consciência de possíveis contatos com as forças caóticas que brotam dos intervalos escavados na consciência comum, macroscopicamente orientada e bastante congestionada pelas múltiplas experiências vividas neste plano da realidade. Esta estabilidade da consciência não facilita as experimentações do improvisador, uma vez que é preciso desestabilizar-se para saltar de um plano a outro da realidade, do vivido ao virtual e deste ao atual.

Ana Godinho, refletindo sobre a estética em Deleuze, mostra porque os clichês são potentes diques de contenção do processo criativo, dificultando a invenção do novo:

Em geral, esses *clichês* que tornam às vezes a invenção do novo particularmente difícil trazem com eles sedimentações de estratos de subjetivação bem precisos: são formas ligadas a sensações aprisionadas no vivido que compõem um *sujeito*. Sensações que reenviam a um sujeito (afecções) e a um objecto (percepções). Ora, as sensações de que é feita a obra de arte não pertencem nem ao sujeito nem ao objecto, apenas a elas próprias. (2007: 185 – grifos da autora)

Como então minimizar a pregnância do vivido sobre a percepção do improvisador a fim de fazer passar o caos sem nele se perder? Seria este um processo negativo, de destruição, ou haveria um caminho afirmativo a ser percorrido pelo criador? Grotowski (1976), por exemplo, orientava os atores para que realizassem uma via negativa, isto é, um processo de autodesvelamento psicofísico em direção ao desconhecido, e, para tanto, propunha diferentes exercícios e muita experimentação. O processo de desvelamento do ator visava “arrancar as máscaras cotidianas”, os diferentes *eus* impregnados na mente e no corpo e, assim, ajudá-lo a se libertar das convenções e dos clichês impressos no corpo, que o impediam de se entregar totalmente à ação cênica (Ferracini. 2001: 78). O projeto é de eliminação, de descamação, desnudamento, em oposição à tradição das artes corporais e da dança

em especial, que, em geral, seguem um modelo de acumulação ou sobreposição de habilidades para a excelência do fazer artístico. Um “método” aberto e sempre mutante, uma vez que as demandas do artista modificam-se no transcorrer deste processo. O autodesvelamento proposto por Grotowski exigia do ator uma atitude tecnicamente rigorosa porque, para ele, a artificialidade do gesto cênico se constrói com muita disciplina física, trabalho árduo sobre seu corpomente a fim de liberar as potências expressivas vivas no ator. Sobre isso escreveu:

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. Aqui reside todo o princípio da expressividade (1976: 25).

Em outra perspectiva, Deleuze e Guattari (1997a) propõem que o criador inicialmente invista sobre os estratos, sobre os sedimentos do vivido, abrindo neles as fendas necessárias para a passagem do caos: em meio aos trajetos habituais que tendem a se refazer continuamente, *linhas de fuga* podem se separar, diferenciando-se e, desta maneira, cavar-se-ia uma brecha para fazer passar o caos. É realmente preciso ousadia para retirar a força dos estratos sedimentados e despotencializá-los. Mas é preciso também *prudência* para que façamos bom uso dos acasos relativos em meio aos estratos ou clichês; acasos parciais que normalmente nos escapam. A prudência é necessária para que o criador, ao se conectar ao caos pulsante nos intervalos, nos espaços entre corpos, não se deixe cegar pelas intensidades e velocidades de suas forças, pois somente assim poderia retornar deste encontro virtual com a obra em seus braços. Assim, o acontecimento criativo se daria em dois movimentos, segundo Deleuze e Guattari: um deles é negativo e arranca do vivido os *affectos* e *perceptos* que comporão o plano de criação da arte, este é um movimento de *desubjetivação* e *desobjetivação*; e outro, movimento de intensificação das sensações para a composição da obra.

Para mim, a arte teatral de Grotowski e a filosofia prática de Deleuze dialogam e se conectam, e mais do que isso: elas nos abrem novos planos para pensarmos a improvisação de dança. O que nos chama a atenção é a percepção da criação artística como uma experiência diretamente relacionada ao corpo não apenas

em um plano físico (ação), mas a um corpo intensivo e, como veremos no segundo capítulo, um corpo paradoxal (Gil).

Em minha vivência como atriz, dançarina e, posteriormente, como improvisadora pude perceber que, nestas artes, a criação acontece mais facilmente quando o artista faz de si mesmo território de experimentações. Na improvisação isto fica ainda mais evidente pela própria natureza paradoxal deste fenômeno no qual a experimentação (processo) é já criação da obra (produto). Colocar-se em experimentação permite ao improvisador de dança reunir em um só momento o ato de criar - que aqui é uma virtualidade co-presente à experiência - e a atualização da criatura, isto é, a dança como obra. Esta vivência deve ser contínua, participando de todas as etapas de sua preparação até a apresentação pública do improviso. Neste sentido, a prática corporeoenergética<sup>8</sup> - PCE, ao eleger a experimentação como caminho de aprendizagem e de transformação pessoal, incorpora a natureza paradoxal do improviso durante a preparação do artista.

Em uma improvisação de dança, o esforço empreendido durante a preparação do dançarino para diluir a pregnância em seu corpomente das marcas pessoais, dos códigos consensuais, assim como para minimizar a repetição mecânica de gestos e movimentos, abre-lhe um campo de experimentação virtualmente infinito e bastante intenso. O esforço que o criador empreende sobre si mesmo engendra as potências para o improviso da dança. Retirar e compor são ações simultaneamente experimentadas pelo improvisador no processo proposto pela PCE, e por isso a dificuldade em analisá-los separadamente como se fossem dois momentos que se sucedem no tempo. Se desejarmos observar um deles, imediatamente perderemos de vista o outro e porque são inseparáveis, não podemos capturá-los pela percepção comum e, neste sentido, dizemos que é preciso mudar o *olhar*<sup>9</sup> a fim de poder ver já no

---

<sup>8</sup> Na introdução da dissertação de mestrado, defini a prática corporeoenergética (PCE) como “Uma prática (...) que prepara o improvisador para a realização plena da Improvisação de Dança, ou seja, para a manifestação de uma dança com caráter pessoal que se realiza em tempo presente, criada do entrelaçamento dos recursos conhecidos do improvisador (memória) com os ainda não manifestos e, portanto, inconscientes e desconhecidos”. (GOUVÊA. 2004: 17) A prática pretende interferir nos condicionamentos físicos e mentais do aprendiz (autodesvelamento) por meio de experimentações orientadas pelo facilitador. Não há um caminho único, assim, as propostas do facilitador surgem das necessidades reais dos improvisadores no momento da experiência. Para tanto, é preciso que ele se deixe afetar pela dança dos improvisadores e que consiga ver o movimento no corpo e para além dele, isto é, ver o movimento em seu próprio fluxo.

<sup>9</sup> A mudança de olhar está diretamente ligada à ideia de mudança de percepção, a qual será abordada adiante.

desvelamento do vivido, a presença virtual do novo. Uma tal operação está em conformidade com o pensamento de Deleuze, pois arranca dos próprios estratos subjetivados e objetivados, a força para uma metamorfose completa do artista, a qual lhe permite passar da percepção comum e sempre parcial da realidade - afinal, sempre um ponto de vista - para uma percepção diferenciada, expandida do acontecimento criativo da dança.

### **1.1. Aprender a olhar o caos: o esvaziamento como pré-preparação do improvisador**

Em “Lógica da Sensação” (2007b), Deleuze aprofunda a discussão sobre o perigo dos clichês em capítulo intitulado “A pintura antes de pintar...”. Nele, o filósofo desconstrói a imagem da “tela em branco” como pressuposto à criação do artista e mostra que há um esforço real do pintor para esvaziar-se de tudo que já está dado antes mesmo dele iniciar a criação, ou seja, a tela nunca está em branco.

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma tela em branco. (...) ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. (...) De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvazia-la, desobstruí-la, limpa-la. (Deleuze. 2007: 91-92)

É possível estabelecer um paralelo entre as palavras de Deleuze sobre o processo de criação do pintor e a composição de um improviso de dança. O corpo e a mente jamais estão vazios. Neles habitam múltiplas inscrições, marcas, rastros de antigas vivências, emoções, imagens, pensamentos, gestos e ações, cuja influência precisa ser diminuída. É necessário, então, retirar os clichês, minimizar sua interferência para, enfim, se abrir à criação do novo ou em outras palavras: despojar o corpo e a mente para que a novidade aconteça em um improviso de dança. Afinal, a obra não está dada, ela precisa ser criada, inventada.

Além das muitas camadas sedimentadas no corpomente, dos muitos trajetos percorridos e experimentados há também uma forte interferência do meio, do mundo em redor, a qual também pode se tornar um obstáculo para a criação. Portanto, na criação da obra, do improviso, nunca se parte empiricamente de um zero absoluto,

entretanto, ele, enquanto espaço-tempo da obra que ainda não se manifestou, pode ser virtualmente alcançado.

Neste sentido, o antes é um tempo que necessita ser cuidado, justamente porque o improvisador, ao iniciar suas experimentações, não estará naturalmente livre das determinações pessoais, culturais e estéticas que já estão dadas na experiência concreta de um vivido. É preciso, então, soltar as amarras subjetivas que o prendem à percepção comum, liberar a gravidade que o enraíza em um mundo objetivamente concebido, a fim de que ele possa saltar<sup>10</sup> para outro nível de consciência e, neste salto, acessar o paradoxal da experiência do improviso.

Como não existe uma chave “liga-desliga” por meio da qual o improvisador automaticamente se desprende do mundo cotidiano para se conectar a virtualidade da criação, é preciso criar as condições para que a passagem para este outro plano da realidade aconteça. Este fato fica evidente nos muitos procedimentos criados e utilizados por diversos artistas de maneira ritualística como um pré-ato, uma espécie de preparação para a criação. Os rituais podem variar muitíssimo, desde a necessidade de um recolhimento profundo até a aceleração e intensificação das influências exteriores; desde gestos, cantos, orações, até seqüências de movimento coreografadas e repetidas insistentemente. Estes rituais, pensados de maneira mais geral, são ações criadas pelos artistas que lhes facilitam dirigir a atenção diretamente para o corpo em ação. Penso que ao deslocar a atenção para a execução destas ações, trazendo o corpo para o primeiro plano, o artista consegue silenciar a interferência dos pensamentos, bem como dos estímulos vindos do exterior. A experiência, então, se altera, passando a ser percebida como um único fluxo corpo-pensamento-mundo. Nesta qualidade de atenção parece ocorrer uma intensificação da sensibilidade para tudo que de alguma maneira tem relação com a obra a ser criada, tudo que virtualmente já está presente, mas que não pode ser percebido, não de forma consciente e intencional. Entendo estes rituais de preparação como facilitadores para

---

<sup>10</sup> Saltar para outro nível de consciência, saltar para outra maneira de perceber, saltar do macro ao micro-mundo, entre outras expressões semelhantes, são pensamentos recorrentes nesta pesquisa. A ideia que alimenta esta noção tem origem na descontinuidade do fenômeno conhecido como “saltos quânticos”, no qual os elétrons saltam de uma órbita a outra sem passarem pelo espaço entre elas, ou seja, instantaneamente (acima da velocidade da luz) e sem que se possa observar o momento desta passagem. Os elétrons, entre uma e outra medição (colapsos), espalham-se como ondas de probabilidade e podem estar em vários lugares ao mesmo tempo.

uma mudança de percepção: uma maneira de deslocar a atenção consciente para uma espécie de atenção consciente-não-consciente que torna o artista sensível às sutilezas invisíveis que surgem nas brechas da percepção comum.

Tendo isto em mente, isto é, reconhecendo a necessidade de criar descontinuidade nos padrões de percepção do improvisador a fim de preparar o corpomente para o salto perceptivo, passei a investigar maneiras de provocar esta outra experiência em sala de trabalho. Percebi, então, que o momento inicial dos encontros de improvisação, após os exercícios de alongamento, poderia ser usado para facilitar este deslocamento da atenção com a mesma intensidade das práticas ritualísticas e, desta maneira, colaborar na passagem do corpo comum para o corpo paradoxal do improvisador<sup>11</sup>. Aplicando exercícios semelhantes às práticas de meditação, chamados exercícios de esvaziamento<sup>12</sup>, com a finalidade de provocar uma desaceleração do corpo e da mente para a vivência de um silêncio interior que permitisse a conexão com um tempo mais lento, percebi uma mudança na qualidade de presença dos aprendizes durante as experimentações, assim como uma maior disposição para acolherem as imprevisíveis situações que acontecem durante um encontro de improvisação.

O mestre zen Shunryu Suzuki (1905-1971) ensina que a desaceleração da mente provocada pela prática da meditação nos leva a uma consciência desperta e expandida (*mindfulness*); um estado mental semelhante ao de alguém que experimenta pela *primeira vez*<sup>13</sup>: busca-se por meio das práticas meditativas uma *mente de principiante*. E ele explica: “Deter a sua mente não quer dizer parar as atividades da mente. Quer dizer que sua mente impregna todo o seu corpo” (1999: 62).

---

<sup>11</sup> Estas noções serão discutidas no capítulo 2.

<sup>12</sup> Na PCE, o esvaziamento é realizado em pé (posição da árvore do taoísmo), sentado (postura de lótus do budismo) ou deitado. A permanência nas posturas (alinhamento da coluna vertebral e enraizamento) desenvolve o que entendo ser uma estabilidade dinâmica do corpo “que conserva a possibilidade do movimento mesmo sem realizá-lo. As posturas permitem ainda que o praticante perceba a atuação da gravidade sem se entregar a ela, mantendo o corpo relaxado e desperto ao mesmo tempo: um estado de presença total no não-movimento” (Gouvêa. 2004: 102). O esvaziamento é basicamente composto de exercícios de respiração adaptados de práticas orientais e exercícios de visualização interior do corpomente, associados às práticas indianas sobre os chakras ou centros/regiões/vórtices energéticos localizados no corpo, utilizando cores e sons. A prática está descrita e comentada no terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado (2004).

<sup>13</sup> Esta ideia é abordada por Gaston Bachelard, em “A Poética do Espaço” (original 1957) para dizer do olhar necessário a uma fenomenologia da imaginação. Bachelard afirma a necessidade de esquecer “todos os hábitos de objetividade científica” (1978: 299) a fim de alcançar a surpresa do olhar de uma *primeira vez* e nele a abertura à dimensão do muito pequeno.

Enquanto a atividade perceptiva cotidiana predominante na tradição ocidental nos leva constantemente na direção de um mundo exterior, observado à distância e seguido pela contínua atividade reflexiva, a meditação, a desaceleração, o esvaziamento da mente e a conseqüente expansão da consciência-corpo (awareness), ao contrário, nos levam à quietude interior-exterior, como se estivéssemos sentados<sup>14</sup> num vazio-pleno, no puro movimento da duração.

Esvaziar é aprofundar a consciência em direção ao espaço interior (Gil) único e, paradoxalmente, deixa-la se espalhar por toda a superfície do corpo, numa quase consciência-dérmica. No contexto da preparação para o improviso, o esvaziamento facilita o desbloqueio da passagem das intensidades livres que circulam nos entre-espaços e nos intervalos e ajuda o artista a “Fazer o vazio do espaço interior”, como propõe José Gil (2005a: 190). Significa impregnar a consciência de corpo, fazer com que ela esteja “em todos os pontos (da superfície) do corpo. Espaço de ubiqüidade da consciência do corpo” (2005a: 191).

## 1.2. O esvaziamento como preparação para a improvisação

*Primeiro o silêncio.  
Depois o grande silêncio.  
Só então o vazio. A profundidade do vazio.  
A densidade e a leveza interior.*

*Estou em todas as partes e em lugar nenhum.  
A eternidade atravessa o corpo.  
Sinto o som do silêncio.  
Estou em mim aqui e agora é tudo que sou.*

Escrevi o poema acima durante a redação desta tese tendo como inspiração minha percepção do esvaziamento. A forma poética, muitas vezes, é o único meio de expressar o indizível da vivência de um *religare* entre as forças interiores e o caos infinito.

---

<sup>14</sup> Em referência à ideia taoista que diz que o praticante “senta na calma” ao focalizar a respiração e a região do baixo-ventre durante a meditação.

A atenção comum é, em geral, desorientada, multifocada, ziguezagueante, ou, em outras situações, centralizada demais, focada em um único ponto. De qualquer maneira, o hábito prende a consciência ao visível, gerando dificuldades para o improvisador em suas criações. Nestes anos de prática pessoal e em sala de trabalho com outros improvisadores pude concluir que os procedimentos de preparação do improvisador são importantes porque facilitam uma descontinuidade na experiência comum necessária à criação do improviso. Percebi que este deslocamento da atenção provoca uma alteração da percepção, e, desta forma, interfere no movimento da consciência, que passa a oscilar entre consciente-inconsciente.

A preparação que proponho na PCE auxilia o improvisador tanto no aprofundamento da atenção à experiência em curso (duração), como na abertura para outras formas de perceber a si mesmo e o mundo exterior. Os procedimentos facilitam que a atenção do improvisador pare de se prender ao mundo macroscopicamente percebido pelos sentidos e passe a espreitar a experiência como um acontecimento, olhando-a de uma maneira enviesada e indireta, deixando-se penetrar pelas forças não-conscientes que atuam concomitantemente à percepção comum, acolhendo as intensidades que vibram em um plano da experiência bem mais sutil.

Deslocar a atenção significa, em um primeiro momento, minimizar os impactos exteriores sobre a atenção consciente do improvisador-aprendiz a fim de que ele possa se re-conectar profundamente consigo mesmo antes de iniciar suas experimentações. Afinal, para improvisar é interessante se manter em um estado paradoxal de presença-ausência, ou seja, presente no corpo e na experiência, mas ausente do controle do ego e da consciência intencional, e, assim, poder ultrapassar os limites do vivido, muitas vezes sedimentado no corpo próprio, e se libertar da força pregnante dos conteúdos e desejos pessoais.

Com a finalidade de facilitar esta mudança de perspectiva, a PCE propõe exercícios de centralização e conseqüente desaceleração da mente, semelhantes às práticas de meditação, chamados exercícios de esvaziamento. O esvaziamento potencializa a expansão da consciência estendendo seus limites além da zona de

conforto da mente reflexiva, em direção ao limiar entre consciente e inconsciente<sup>15</sup>. Este deslocamento também facilita a modificação da autopercepção ao trazer para um primeiro plano da atenção, camadas de sensações, emoções, memórias e pensamentos pouco acessíveis, assim como a profundidade de conexão com o corpo e dele no mundo, facilita ao improvisador que sua consciência seja invadida de corpo. Ambos os movimentos, em direção à zona de limiar entre consciente e inconsciente e ubiqüidade da consciência-corpo, são necessários às conexões intuitivas e instantâneas que desejamos que ocorram durante a improvisação, assim como facilitam a expansão do campo de experimentação para o improvisador. As técnicas empregadas para este fim nos ensinam a “controlar” o tempo, dissociando-o dos ritmos fisiológicos, por exemplo, através de exercícios de respiração, mas também dos impactos do tempo exterior. Em improvisos coletivos desacelerar é fundamental para que os diferentes ritmos pessoais entrem em harmonia antes de os improvisadores iniciarem as experimentações.

A desaceleração, a lentidão do esvaziamento provoca uma espécie de dilatação dos intervalos entre pensamentos, como se criasse “buracos” entre eles. Um espaçamento que é preenchido pouco a pouco por uma presença intensiva do corpo que leva a mente (consciente e não consciente<sup>16</sup>) a captar o corpo em suas muitas sutilezas, normalmente imperceptíveis. O esvaziamento, como desaceleração e introspecção, é um meio de ajudar o improvisador a se conectar a um tempo interior bem mais lento do que aquele que experimenta na vida cotidiana e que é seguido por uma agitada atividade mental, assim como lhe ensina a operar o deslocamento da atenção habitual para uma atenção que não se agarra a nada, mas apenas espreita os pensamentos, acompanhando os movimentos de forças que pulsam internamente, sem neles se fixar.

---

<sup>15</sup> “(...) os *fenômenos de fronteira* referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente”. (GIL. 2005a: 12 – grifos do autor)

<sup>16</sup> A associação da filosofia da mente aos conhecimentos das neurociências já admite a existência de experiências mentais inconscientes e sem qualquer interferência da intencionalidade. Ver artigo publicado na internet ([www.monografias.com](http://www.monografias.com)) do filósofo português André Barata, professor da Universidade da Beira Interior: “Da experiência mental sem consciência – Ou o problema mente/corpo para lá da consciência de acesso e da consciência fenomenal”.

A fim de não deixar rastros ao fazer alguma coisa, você tem de fazê-la com todo o seu corpo e a sua mente; deve estar concentrado naquilo que está fazendo. (...) Você deve consumir-se por completo. Se não arder completamente, rastros de você mesmo serão deixados naquilo que fizer. (Susuki. 1999: 62)

Arder completamente com todo o corpo e a mente e não deixar rastros de si mesmo na dança que surge no ato de improvisar é precisamente o que buscamos pela PCE<sup>17</sup>: que o improvisador esteja totalmente presente e disponível à experiência da criação da dança, abrindo espaço para que a obra se mostre inteira, isto é, com autonomia em relação ao vivido do próprio improvisador, bem como em relação aos modelos estéticos instituídos, às tendências de diferentes naturezas (interna e ou externa) que circunscreveriam a experiência a um campo previamente dado. Ênfase neste ponto, pois reconheço o poder da memória corporal de refazer gestos, ações e movimentos, mesmo que jamais se repitam exatamente da mesma maneira, atuando como determinação forte sobre um campo já restrito de possibilidades, transformando-o em uma experiência previsível e provável, o que, por sua vez, limita a potência da descoberta do novo. Esvaziar corpo e mente é o primeiro passo para a sincronia entre consciência e ação corporal; este ajustamento se mostra como uma prontidão para pensar com o corpo por meio de ações e gestos, tornando-se uma condição importante para a criação imediata da dança em um improviso.

Para mim, a ideia de não deixar rastros de si mesmo naquilo que se faz também está presente no processo de autodesvelamento proposto por Grotowski, pelo qual o ator, ao retirar de si mesmo tudo aquilo que lhe impede a vivência da ação total, experimenta a “eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior” (1976: 03). Grotowski desejava provocar no ator a potência transformadora de um pensamento em ação, ou seja, que ele pudesse pensar com todo o seu corpo, por meio de ações físicas (p. 159), sem a mediação de representações mentais ou mesmo da vontade. Escreveu: “O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual *queremos fazer aquilo*, mas *desistimos de não fazê-lo*” (grifos do autor. p. 159). Não há intenção neste fazer, não há outro foco

---

<sup>17</sup> “Esvaziar é estar totalmente presente na ação. Presente e consciente de que está lá. Esvaziar é não deixar resíduos: é a totalidade do ser presente em cada momento. Queimar-se completamente na combustão do dançar; nada restar para que o ato se cumpra, se realize e se faça inteiro: total. Esta é a dança que a prática corporeoenergética quer despertar no improvisador” (Gouvêa. 2004: 100)

senão a própria ação no corpo, este é o *ato total*, isto é, aquele que engaja em um único lance as múltiplas potências da criação, dando-lhes imediatamente corpo e voz, ação, poder e expressão. Ato que não se dirige ao passado nem se projeta para o futuro: ele é a expressão do encontro de forças conscientes e inconscientes no aqui e agora da criação do ator.

Nas vivências da PCE também ficou bastante evidente a necessidade de que o improvisador empreendesse em si mesmo um esforço para “retirar” as várias camadas do vivido cristalizadas no corpo, nos músculos, ossos, tendões para, então, compor um plano de criação para a dança, intensificando as sensações que emergem pela experimentação no corpo, pelo corpo e para além do corpo. O mesmo pode ser dito quanto à necessidade de se desconstruir a compreensão deste fenômeno sustentada por uma causalidade entre o meio exterior e a obra em processo de criação, pois a imprevisibilidade do acaso, que potencializa a experimentação, altera as regras do jogo determinista.

Antes de eliminar resíduos no plano físico é preciso esvaziar-se no plano mental e com cautela se preparar para saltar dos conteúdos pessoais, que aqui são rastros do vivido que precisam ser silenciados, para um campo de incertezas e de puro movimento. O esvaziamento prepara o corpomente do aprendiz para que ele possa trilhar os caminhos de sua própria renovação, a qual está ligada a uma percepção diferenciada de seu corpo no mundo que lhe permite captar, de maneira intuitiva e direta, as forças poéticas em estado nascente que se descortinam ao longo da experimentação da dança. Centralizando sua atenção no espaço interior invisível e intenso, o improvisador interfere no movimento da consciência, e, desta maneira, dilata os limites da percepção comum, abrindo-se às potências virtuais da obra e, por meio delas, compõe o plano de criação para o improviso.

A dança em estado nascente, aquela que jamais se atualizou, é um acontecimento autônomo, afirmativo, e para que seja efetivamente singular, deve ser capaz de produzir ela mesma a sua potência estética<sup>18</sup>. O improvisador, minimizando o poder causal do passado sobre o presente e evitando uma projeção deste para um

---

<sup>18</sup> Relaciono esta ideia com o pensamento de Ana Godinho: as “sensações de que é feita a obra de arte não pertencem nem ao sujeito nem ao objecto, apenas a elas próprias” (Godinho, 2007: 185).

futuro provável, isto é, colocando-se inteiramente em presença no aqui-agora, abre as brechas necessárias para que experiências inusitadas aconteçam, liberando, assim, as forças que dão coesão aos fragmentos do vivido impressos na memória e latentes no corpo que, por final, determinariam os clichês. Por meio da experimentação ele pode criar dança ao mesmo tempo em que investiga a si mesmo; pode jogar com o acaso e dele trazer a novidade para um primeiro plano da atenção.

Liberar as forças que condicionam o corpo e a mente em uma determinada maneira de perceber-se integrado ao mundo é uma ousadia e, portanto, uma experiência que traz um risco para o próprio criador: o risco de se perder no turbilhão caótico das forças desprovidas de intenção, forças anteriores à organização da identidade, do ego e da própria racionalidade. Intensidades livres que povoam o acontecimento e que provocam novos agenciamentos entre sensações, imagens, ações, gestos e pensamentos. Por isso, é realmente preciso ter prudência, como afirma Deleuze, e um tipo de sabedoria intuitiva, corporal, para dar um contorno às forças caóticas emergentes destas fissuras: para que o imprevisto não se transforme em um processo tão aleatório e caprichoso que a arte não se faça presente, isto é, que o criador não consiga dar forma às forças que comporão a obra, tornando esta experiência uma avalanche desordenada de movimentos e gestos desconexos que em nada se parece com a criação artística de um improviso de dança. Não se trata de espontaneísmo, nem se deseja um estado de transe: encontrar o caos para lhe dar forma em um improviso é um ato intuitivo que instantaneamente integra o conhecido ao desconhecido apenas o suficiente para lhe dar passagem. Não basta consciência e memória, pois em grande parte deste processo, o artista faz escolhas de forma inconsciente.

Esvaziar é o primeiro passo desta longa caminhada, a qual será trilhada a cada momento de diferentes maneiras pelo improvisador, pois suas necessidades sempre mudam, exigindo que ele assuma a responsabilidade pelo seu processo de preparação; que ele investigue continuamente a si mesmo, desfazendo os bloqueios que estão sempre a mudar de posição impedindo-o de prosseguir; construindo bifurcações que lhe permitam transgredir, desenformar, misturar. A PCE propõe a

utilização das técnicas<sup>19</sup> em um sentido experimental, que respeite as demandas do aprendiz, que o veja como uma pessoa e muito além de um corpo a ser moldado, treinado pelo professor; técnicas abertas que possam ser apropriadas e transformadas pelo improvisador, que não sejam assimiladas como fundamentos, mas como processos que mudam continuamente, gerando instabilidades e desequilíbrios importantes para a vivência da improvisação de dança. Esta atitude vai ao encontro de uma aprendizagem dinâmica da arte de improvisar, afinal, aprende-se a dançar dançando. Neste sentido, aprender a improvisar é também aprender a entrar com confiança no território das experiências imprevisíveis, incertas e improváveis típicas do improviso.

## **2. Virtualidades na criação da dança: mudança de percepção e a captura das micropercepções**

Ao afirmar que o improvisador, mediante a técnica da PCE, opera um deslocamento da atenção, passando a captar vibrações sutis, não-visíveis, quero dizer que é pela mudança na atenção que acontece o salto perceptivo que lhe possibilitará capturar nos *entrelugares* da realidade macroscópica (mundo objetivo/atual) a microscopia das pequenas percepções<sup>20</sup> (mundo das forças/virtual).

Portanto, mudar a atenção abre ao improvisador um novo campo de experiências, que não estão inteiramente sob o controle da consciência clara e distinta, mas que a ela se integram como forças invisíveis, virtuais e não-conscientes, mas igualmente potentes. A consciência, diríamos, torna-se “sensível” ao invisível virtual, a

---

<sup>19</sup> Os exercícios técnicos utilizados pela PCE se baseiam na experimentação contínua de 3 princípios ou forças que dão vitalidade ao corpo, que o impulsionam a agir e que organizam a sua mobilidade no espaço-tempo. São eles: enraizamento ou o estudo da base corporal (pés-pernas-pelve) em relação à gravidade; verticalização, ou o estudo da ascensão do corpo pela coluna vertebral entendida como o coração do movimento expressivo, e equilíbrio dinâmico, ou o estudo da “tensão que se cria pela diferença de estados físicos e psíquicos, relacionando continuamente o que está dentro com o que está fora, o que é da dimensão pessoal e aquilo que ultrapassa esse limite” (Gouvêa. 2004. p. 145). Os princípios estudados pela PCE evocam a história corporal do homem, mas também seu correlato psíquico e tanto preparam o corpomente do improvisador para a criação imediata da dança como interferem em seu processo de autodesvelamento. Todo o procedimento técnico está explicitado no capítulo 3 de minha dissertação de mestrado.

<sup>20</sup> As pequenas percepções compõem o mundo infinitamente pequeno e em contínuo movimento observado pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz, (1646-1716) nas obras “Monadologia” (1714) e nos “Novos Ensaio” (1705). Esta noção é revista por Deleuze (1991) até ser definitivamente assimilada e transformada pelo pensamento de José Gil (2005a) para dizer do fenômeno estudado pela metafenomenologia.

ponto de deixar-se guiar por ele, e, assim, muda de estado, dilata-se, deslocando-se de uma atitude reflexiva para uma incorporação dos sentidos.

O deslocamento da atenção em direção aos entrelugares e intervalos não visíveis, leva o improvisador a oscilar entre um estado de consciência e não-consciência. Aprender a manter-se atento a esta instabilidade é uma importante diretriz da PCE, que através de exercícios específicos (como os exercícios de esvaziamento) ajuda o improvisador a manter mente e corpo conectados durante a experimentação. A atenção, neste sentido, é a ação de manter-se presente-ausente e, desta maneira, plenamente conectado à experiência em curso, diferindo da ideia que a liga exclusivamente ao controle da consciência.

A intensificação da presença do corpo na consciência promovida pela prática da improvisação de dança, também é uma maneira de despotencializar a atividade reflexiva descoordenada do corpo e, ao mesmo tempo, de dinamizar a percepção direta do movimento no improvisador. A consciência preenchida de corpo é já uma consciência-corpo, que provoca uma atitude, uma abertura para estar na experiência, a qual revela a perfeita coordenação entre corpo e pensamento. Esta atitude não é totalmente consciente, assim, entendemos ser necessário ultrapassar a noção de percepção como um estado da consciência (Husserl. 2001). A percepção associada a uma consciência-corpo, ao incluir as micropercepções inconscientes, obscuras e confusas, ultrapassa o limite da experiência consciente habitual.

Entendo que uma mudança na consciência está ligada a uma modificação na percepção e, nesse sentido, concordo com Gil que se trata de uma capacidade perceptiva de tipo inconsciente<sup>21</sup>. Em minha compreensão, à medida que o improvisador se aprofunda na experiência da criação imediata da dança - e proponho um caminho para esta vivência -, acontece uma mudança em sua maneira de perceber e “sentir-se” no mundo e em si mesmo, e a “síntese” desta outra percepção (consciente e não-consciente) acontece em seu corpo<sup>22</sup>, que, com a prática da experimentação,

---

<sup>21</sup> Neste sentido, Gil ultrapassa os limites da noção husserliana que limita o ato perceptivo a um estado da consciência.

<sup>22</sup> No segundo capítulo desta tese apresentaremos o conceito de corpo com o qual pensamos a improvisação de dança a partir da prática. Adiantamos que as principais referências para pensar este corpo são o conceito de corpo paradoxal de José Gil e de corpo-sem-órgãos de Deleuze, um corpo que não é material, organismo, mas intenso, intensivo.

aprende a “ver o movimento” nas pequenas percepções. Estas, insensíveis à visão dos olhos físicos, são *evidentes* em outro nível perceptivo, e, para tanto, é preciso um deslocamento da atenção em direção às forças que habitam o plano molecular, território de investigação de uma metafenomenologia como propõe José Gil.

A metafenomenologia é uma nova maneira de pensar a fenomenologia tradicional (de Husserl à Merleau-Ponty), pois subverte e até desconstrói algumas de suas noções centrais, tais como consciência, percepção, intencionalidade etc. Neste momento, gostaria apenas de citar a definição deste novo campo de experiências proposto pelo filósofo português, o qual, pouco a pouco no desenvolvimento desta tese, será apresentado ao leitor. A metafenomenologia, segundo José Gil, é:

(...) o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenômenos que se definem como feixes de força. (2005a: 18-19)

(...) Dos fenômenos aos metafenômenos, do visível ao invisível e deste à não-inscrição de onde emanam forças, estendem-se múltiplos estratos *perceptivos* que cabe à metafenomenologia explorar. (p. 21)

## 2.1. Mundo molecular: poderes virtuais da dança

Segundo José Gil (2005a), Merleau-Ponty em sua última obra, “O Visível e o Invisível” (2003), se aproxima do metafenômeno, vislumbra-o, mas não consegue alcançá-lo plenamente. Para pensá-lo de dentro da experiência seria preciso expandir ou mesmo desconstruir alguns fundamentos da fenomenologia merleau-pontyana, de certa maneira inscrita na visibilidade e fundamentada na ideia de corpo próprio, a fim de apreender a “estrutura” paradoxal deste outro fenômeno, ao mesmo tempo visível e invisível. José Gil destaca que a dificuldade reside no fato de Merleau-Ponty pensar “o invisível segundo o modelo do modo de presença do visível” (2005a: 47) e por isso não poder abarcá-lo em sua condição paradoxal de presença-ausência, a qual sabia o filósofo francês não mais ser explicada nem por um subjetivismo psicológico nem pelo objetivismo científico. Entretanto, Merleau-Ponty, ao se aproximar deste território, abre um novo campo de possibilidades para pensarmos a arte. Comenta José Gil: “Todo o modo de proceder de Merleau-Ponty visa o desvelamento do invisível no visível:

convida-nos a ver o que não pode ser visto neste último, a escutar o que não poderá ressoar como um som.” (p.25). E não seria este o convite que a arte nos faz? Ver, ouvir, sentir a invisibilidade que envolve e perpassa a obra e o mundo, proporcionando-nos sensações, percepções e afecções bem diferentes das que experimentamos no cotidiano?

Ver mais do que aquilo que habitualmente aparece aos sentidos é uma maneira de ultrapassarmos os limites da percepção comum. A arte abre a percepção para este outro campo de experiências e, desta maneira, nos faz saltar do plano comum ao estético, despertando a memória, provocando a imaginação, sensibilizando a intuição. A arte realmente impactante - aquela que toca diretamente os sentidos, faz ver aquilo que omite, ampliando e ao mesmo tempo eliminando as distâncias entre signos e significados, compondo sentidos paradoxais que subvertem e transvertem a racionalidade e o senso comum. A arte, neste sentido, é um fenômeno que não se limita à objetividade da obra no mundo e à subjetividade do artista e do espectador, posto que os sentidos por ela criados são independentes, autônomos, criam suas próprias regras de presença, como afirma Godinho (2007: 185).

Como bem alertou Degas (1834-1917) sobre o desenho, a questão passa pelo *como* percebemos. Diz-nos o artista: “O Desenho não é a forma, é a *maneira de ver a forma*” (Valéry. 2003: 159 - grifos nossos), assim também parece ser com a dança: é a maneira de vê-la, senti-la e não os gestos em si mesmos que tornam possível a dança como acontecimento. Assim, a dança não está no que o dançarino faz com seu corpo, que muitas vezes é compreendido como o desenho do movimento do corpo no espaço - se bem que ela não aconteça sem isso. A dança não está neste ou naquele gesto, não resulta do esforço físico do artista para realizá-los, mas surge das forças que os unem, dando-lhes consistência e realidade estética.

A filósofa americana Susanne Langer (1895-1985) escreveu em 1957 dez leituras filosóficas sobre os problemas da arte<sup>23</sup>, destacando no primeiro capítulo suas reflexões sobre a dança. O texto abaixo é citado por José Gil em seu artigo *O corpo do bailarino*, e nos parece uma referência importante na construção do pensamento deste

---

<sup>23</sup> Susanne Langer publicou vários livros, entre eles: “Os problemas da arte” e “Sentimento e forma” por serem duas obras especialmente dedicadas ao pensamento sobre a Arte.

filósofo. Optamos por citar a íntegra do texto porque acreditamos que as palavras de Langer, que depois serão transformadas por Gil, iluminam as ideias que aqui tentamos apresentar.

A dança é o surgimento de uma **presença** (*an appearance*); se se quiser, uma **aparição**. Ela brota do que os bailarinos fazem, mas é algo mais. Olhando uma dança você não vê o que está fisicamente diante de você – pessoas fazendo giros rápidos ou torcendo seus corpos; o que você vê é o **desdobramento de forças interagindo**, graças às quais a dança parece se elevar, ser carregada, ser atraída, terminar ou se diluir, seja um solo ou um grupo, rodopiando como o fim de uma dança de bruxas, ou lenta, centrada, e única em seu movimento. Um corpo humano colocou o **jogo** inteiro de seus **poderes misteriosos** diante de você. Mas esses poderes, essas forças que parecem se efetuar na dança, não são as forças físicas dos músculos do bailarino que são de fato a causa destes movimentos. As **forças** que parecemos perceber da maneira mais direta e convincente são **criadas por nossa percepção**; e não existem senão através dela. O que existe unicamente pela percepção, e não desempenha nenhum papel usual e passivo na natureza, como o fazem os objetos, é uma **entidade virtual**. Ela não é irreal; onde quer que você seja confrontado com ela, você a percebe realmente, você não sonha ou não imagina que a percebe. (LANGER, apud José GIL, 1999:11 – grifos nossos)

Langer, ao definir a dança como a percepção do *desdobramento de forças* em movimento que *brotam* daquilo que o bailarino faz, instaura a virtualidade como um outro plano de percepção para esta arte<sup>24</sup>. A dança, neste sentido, nos possibilita a captura das forças virtuais do movimento que são percebidas no limite do espaço-tempo da realidade macroscópica. Em um espaço *entre*, forças invisíveis transbordam e transformam limites e fronteiras, religando o virtual ao que está dado. Neste sentido, é preciso uma outra percepção que as alcance.

Para mim, o que ocorre é uma intensificação da percepção, provocada pela alteração na consciência, não em sentido quantitativo, mas no sentido de uma mudança de natureza, isto é, ocorre uma modificação na percepção que permite ao dançarino capturar as intensidades que vibram em um espaço *entre as formas*. O mesmo parece acontecer com o espectador que, não detendo sua atenção nos desenhos que o corpo do dançarino esboça no espaço, seus gestos e ações, pode encontrar a dança entre eles, no movimento das forças que os unem; pode enfim “ver” a dança acontecendo na duração (tempo). Degas tinha razão: trata-se do *como* se vê,

<sup>24</sup> A mesma definição se aplica às demais áreas artísticas, segundo o pensamento da autora.

de como a dança é sentida para além do seu desenho, de sua forma; trata-se de aprender a ver a dança que escapa e prolonga cada gesto transmutando-o em outro e outro e outro e outro...

A virtualidade, neste sentido, se aproxima da noção de invisível de Merleau-Ponty, como uma realidade não vista e não percebida em sentido estrito, mas que é co-presente à experiência visível. O virtual-invisível é real, não como uma determinação física que não se realizou por algum motivo, algo que está dado no conjunto de possibilidades do real, ou melhor, como os *possíveis* do real que não se manifestaram, mas que compõem o campo experimental. A ciência moderna apresenta o *possível* como o que pode ou não se realizar, dependendo de uma probabilidade maior ou menor, portanto, concebe-o dentro da lógica das quantidades. Segundo Deleuze (1999), os *possíveis* se tornam reais por *semelhança*, isto é, tanto o real como o possível dizem do mesmo fenômeno, e por *limitação* porque nem todos os possíveis se realizam. A única diferença entre o possível e o real é a existência deste e a não existência do outro. Trata-se como afirmou Henri Bergson (1859-1941) na obra “O pensamento e o movente” (2006b), de uma diferença de grau, entre possível e real, e não uma diferença de natureza, como a percebemos.

A passagem do virtual ao atual, entretanto, se dá de outra maneira. Esclarece Deleuze:

O virtual, ao contrário, não tem que realizar-se, mas sim atualizar-se; as regras da atualização já não são a semelhança e a limitação, mas a diferença ou a divergência e a criação. (...) Com efeito, para atualizar-se, o virtual não pode proceder por limitação, mas deve *criar* suas próprias linhas de atualização em atos positivos. A razão disso é simples: ao passo que o real é à imagem e à semelhança do possível que ele realiza, o atual, ao contrário, *não* se assemelha à virtualidade que ele encarna. O que é primeiro no processo de atualização é a diferença – a diferença entre o virtual de que se parte e os atuais aos quais se chega, e também a diferença entre as linhas complementares segundo as quais a atualização se faz. (1999: 78)

As virtualidades, segundo o filósofo, não se realizam, mas se *encarnam*, se atualizam diferenciando-se; neste sentido, aquilo que é atualizado não corresponde e não equivale exatamente a uma imagem virtual: não há atualização por semelhança e cópia, essa operação cria sempre a diferença como novidade. O virtual é algo imprevisível que, em circunstâncias especiais, atualiza-se. Abrir-se à virtualidade é

jogar com o acaso, improvisar. Aprender a estar receptivo a esta experiência é uma condição importante para o incremento criativo do artista e, por isso, acreditamos que seja relevante nos aprofundarmos em seus sentidos.

O virtual real inclui as potências invisíveis que não se atualizaram, mas que permeiam e envolvem a experiência continuamente. Por fim, o virtual não é nem um empírico puro (contingente) nem um puro transcendental (necessário) como determinação *a priori* ou anterior à experiência; nem uma espécie de representação decalcada da realidade empírica com valor universal, assim como não está em um mundo ideal platônico em paralelo ao mundo tangível pelos sentidos. A virtualidade integra o plano atual como um duplo invisível, mas igualmente real.

Virtuais são as forças que vibram em um espaço *entre* as formas-moventes atualizadas no corpo do dançarino. O espaço entre é, para Deleuze e José Gil, o espaço das forças em movimento frenético e em múltiplas conexões, acoplamentos e fugas. Para mim, um espaço caótico, intensivo, de onde emergem os sentidos que darão consistência à dança que o improvisador cria. Sentidos e não significados: os sentidos são feitos do instável, do fluido, do opaco, como *nuvens* que se movem em uma *atmosfera*<sup>25</sup>, como propõe José Gil. Os sentidos são virtualidades moventes que afetam a percepção da realidade e que podem se atualizar a qualquer momento. Quando isso ocorre, a diferença se mostra na singularidade da obra de arte. Em um improvisado de dança a paradoxal presença-ausência das forças virtuais potencializa a atualização da diferença.

O conceito de atmosfera proposto por José Gil nos permite pensar a união dos planos do real (atual-virtual), integrando-os numa realidade total que afirma a diferença na criação da obra. Pois a virtualidade está aqui-agora compondo junto à realidade efetiva, concreta; expandindo, contraindo e bifurcando nossas experiências sem que estejamos conscientes disso.

Um dos desafios para pensarmos uma realidade total - ao mesmo tempo virtual e atual, é justamente a necessidade de admitirmos que nossa compreensão do

---

<sup>25</sup> Segundo Maria Cristina Franco Ferraz o conceito de atmosfera proposto por Gil está isento das noções de contexto, intencionalidade e horizonte de sentido. Atmosfera significa “um regime de forças que se instaura entre os corpos, um meio de forças afetivas, invisível, porém não menos paradoxalmente palpável em sua presença” (2006:.331).

mundo, de nós mesmos e dos outros, passa também por uma *percepção inconsciente* (GIL.2005a), ou seja, que aquilo que percebemos conscientemente, o vivido, não abarca toda a realidade. Se deslocarmos este pensamento para o território da dança e da arte é possível afirmar que a percepção que integra imediatamente forças invisíveis a formas visíveis sonoras, táteis etc, em um jogo simultaneamente virtual-atual, cria a dança tanto para o dançarino como para quem dela participa de outras maneiras.

Importante esclarecer que não são forças físicas presentes na natureza e estudadas pela ciência, portando, forças mensuráveis; mas, como identificou Langer, são *forças de dança*, poderes virtuais (1980: 184). Forças invisíveis que se tornam visíveis: “Mas o que as torna visíveis não é em si mesmo sempre visual; a audição e a cinestesia sustentam a imagem rítmica, movente, a tal ponto que a ilusão de dança existe para o dançarino bem como para os espectadores” (1980: 205).

Langer usa a palavra *ilusão* para dizer desta percepção diferenciada provocada pela dança, entretanto, discordo da adequação desta palavra ao que observo e mesmo ao que a própria autora afirma em texto supracitado. Não se trata de uma ilusão, um “engano dos sentidos”, uma “quimera”<sup>26</sup>, uma falsa percepção ou um erro na interpretação dos fatos<sup>27</sup>. Ocorre uma real modificação na forma de perceber, no como vemos e sentimos; uma mudança que provoca sensações e afecções no corpo. Isso nada tem em comum com a forma cotidiana com que vemos o mundo e sentimos as experiências. Há nesta mudança um engajamento total dos sentidos corporais, que não mais podem ser definidos claramente por meio de sensações específicas, mas apenas por uma espécie de mistura de sensações, a qual, modificando a qualidade da recepção (interior) e a da emissão (exterior), acaba por transformar a própria experiência, e por isso afirmo ser uma diferença de natureza e não apenas de quantidade. No mesmo sentido percebo que a atenção consciente normalmente centrada nas formas, desenhos e materialidade dos objetos no mundo, inclusive o corpo próprio, passa a espreitar forças que se movem nos intervalos e entrelugares. A isto chamo diferenciação, uma mudança real da percepção.

---

<sup>26</sup> Dicionário Priberam da língua Portuguesa. Disponível na internet: <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>.

<sup>27</sup> Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Francisco da Silveira Bueno. 11ª edição. RJ: FENAME, 1980.

## 2.2. Entrar no fluxo do movimento e encontrar a dança num salto perceptivo

*Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!  
 (...) Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas.  
 (Valéry. 1996)*

É freqüente ouvirmos dos dançarinos que no momento em que o improviso realmente “decola”, vivencia-se uma modificação na percepção do espaço e do tempo, a qual nomeiam “dilatação”<sup>28</sup>. A mudança parece provocar outras alterações e está diretamente relacionada a um aprofundamento na experiência de fluxo do movimento: a captura total do corpo pela dança no aqui-agora. Os movimentos são percebidos em um *continuum* sem quebras mesmo quando o gesto dançado é fragmentado. Não havendo barreiras físicas e mentais<sup>29</sup>, a dança se mostra inteira na duração dos movimentos dos improvisadores, alongando cada gesto para além dos limites visíveis, alterando a relação dos corpos com a gravidade, desenraizando-os como se não houvesse qualquer resistência física que lhes impeça deslizar entre os movimento. Entrar no fluxo do movimento e nele permanecer enquanto o improviso durar tem o mesmo sentido e a profundidade que encontramos nas palavras citadas acima de Athikté, a dançarina grega imaginada por Paul Valéry (1996).

Estar no movimento e fora das coisas, é também estar no tempo, no devir-bailarina que leva Athikté até um estado de quase transe. José Gil (2004) desvenda alguns sentidos presentes em “A alma e a dança”, diálogo ao estilo platônico escrito por Valéry e expresso na fala de três personagens: Fedro, Sócrates e o médico Erixímaco:

Entrar no movimento dançado, entrar na roda, é deixar-se impregnar pelo movimento da atmosfera que transporta os corpos. O bailarino começa aí um primeiro devir, extrai-se ou arranca-se ao movimento comum e desposa o plano do movimento. (...) Mas o segundo devir da dança convoca poderes de metamorfose do corpo. Já não se trata de entrar na dança, mas de se constituir o seu próprio plano de imanência (só ou em grupo). (2004: 196-197)

<sup>28</sup> Este tema será abordado no segundo capítulo desta tese.

<sup>29</sup> A presença de impedimentos psicofísicos ao livre fluxo do improviso pode ser trabalhada por meio de diferentes técnicas e de exercícios práticos que podem ser criados com o objetivo de minimizar sua interferência. A PCE se vale tanto do esvaziamento como da experimentação livre como práticas que permitem uma interferência real no corpomente do improvisador.

Mas como isto acontece? Como o dançarino, após se deixar impregnar pelo movimento, constitui o plano de imanência da dança? Como penetrar no plano virtual dos movimentos e perceber forças que são ao mesmo tempo imperceptíveis do ponto de vista da percepção comum dos fenômenos macroscópicos, e perceptíveis a partir de uma diferenciação na consciência provocada por um deslocamento da atenção, que lhes facilita a captura de vibrações sutilíssimas, microscópicas? A mesma indagação pode ser feita em relação ao espectador, ele também impactado pelos *poderes da dança* (Langer). O espectador pode experimentar o que aqui chamamos salto perceptivo, assim como o dançarino-improvisador? Embora as duas experiências sejam diferentes, em ambos os casos as potências da dança parecem provocar uma distensão da “consciência” e, a partir dela, a conexão direta com o livre fluir dos movimentos dos dançarinos.

São os *poderes virtuais* que provocam a mudança na forma de perceber e isso se dá no momento em que a dança se torna potente o bastante para criar as suas próprias linhas de composição e, a partir delas, segregar seu plano de imanência, como nos indica José Gil. A dança afirma a diferença como acontecimento de arte e o dançarino-improvisador sente em seu corpo e de maneira não-consciente, as intensidades que engendram o plano de composição, dando-lhes forma, isto é, atualizando-as. Entrar no fluxo do movimento é o mesmo que deixar-se penetrar pelas forças do plano de imanência da dança. Estar no movimento, *dançar*, é *fluir na imanência* como afirmou José Gil (1999).

Os poderes virtuais são poderes moleculares, isto é, são forças imperceptíveis, que circulam no plano intensivo da experiência. Para acessá-las é preciso primeiro minimizar ou até suprimir de si mesmo tudo que impeça o movimento livre e contínuo, e este é um objetivo da PCE. A eliminação das barreiras psicofísicas por meio de diferentes exercícios e experimentações desvela um outro corpo, um corpo fluido, que habita os *entrelugares* e é percebido de forma enviesada, aquém e além da percepção comum. Então, em meio a percepções estáveis, encontramos as forças caóticas normalmente imperceptíveis. É preciso aprender a ver os micromovimentos moleculares que se agitam nos entrelugares e, neste sentido, criar as condições para que o salto perceptivo aconteça.

O filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813/1855) – citado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* - em sua obra “Tremor e Medo” indica-nos um caminho para pensarmos esta virada no olhar. Escreveu Kierkegaard: “(...) apenas reparo nos movimentos. Ponho nisso, porém, a máxima atenção: não me deixo enganar nem por mim nem por ninguém” (1974: 272). Aproprio-me desta frase, pois acredito que ela ajuda a dizer o que gostaria de mostrar, pois, para mim, também é no movimento, e apenas nele, que o improvisador coloca sua atenção. Olhar o movimento é, no contexto desta pesquisa, penetrar o território das micro-percepções, o plano de forças que compõem a imanência da dança. Olhar o movimento é deixar-se impactar pelo *devir*<sup>30</sup> imperceptível da criação; é ver o movimento no fluxo e nas turbulências intensivas que unem e interligam todos os sentidos que emergem no plano de composição.

*Ver* é mais do que uma sensação física específica, mais do que um pensamento, é uma atitude, uma conexão direta com o movimento que nos permite ultrapassar os limites da forma e de sua adequação ao vivido, em direção ao infinito. Nesta pesquisa, o olhar sintetiza uma maneira de perceber que não é exclusiva dos olhos, ela é, na verdade, uma presença total do corpo à experiência no aqui-agora. Dedico atenção especial à qualidade deste olhar na ação do criador de improvisos de dança, assim como na do facilitador e do espectador, pois entendo que esta noção, bastante discutida na Filosofia, na Arte e também na Educação, nos possibilita pensar a improvisação de dança em sua peculiar complexidade.

O olhar é abertura do corpo e da mente, uma janela para adentrar o território dos metafenômenos invisíveis, sem se desconectar dos fenômenos em sua visibilidade. Pelo olhar, que é já corporeidade, pretende-se pensar a criação do improvisador não apenas na materialidade, mas, sobretudo, nas intensidades que afetam e transformam simultaneamente a obra e a pessoa. Então, vejamos.

Para Deleuze e Guattari, a percepção comum só pode “captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma” (1997b: 74); neste nível de atenção, o movimento como mudança contínua não é perceptível, entretanto, está sempre em curso, ele é pura imanência. Mas afinal o que está em

---

<sup>30</sup> Devir não é mudar, uma vez que não há um começo e um fim para ele, entretanto, toda mudança envolve um devir. Ver também o verbete Devir (devenir) em Zourabichvili (2004: 24-26).

curso? O movimento em perpétuo processo de devir-outro, o movimento na duração (Bergson). Neste sentido, entendo a dança como um acontecimento de arte que torna visível intensidades moventes que circulam no plano de imanência e o dançarino-improvisador como aquele que as atualiza diante dos espectadores. Tais intensidades, em contínuo movimento, não são percebidas pela consciência, são virtualidades que nos afetam em um nível microscópico, para as quais normalmente não estamos atentos.

Saltar do desenho, da forma, do corpo-objeto deixando-se capturar pela imanência, arranca artista e espectador dos limites da percepção comum, descontínua, direcionada ao mundo macro, lançando-os em um novo território de experiências sutis, acessado por meio do que Deleuze e Guattari chamaram de uma *percepção em série*, contínua e durável. Na percepção em série “o movimento ocorre sempre além do limiar máximo e aquém do limiar mínimo, em intervalos em expansão ou em contração (microintervalos).” (1997b:74)

A modificação na percepção, segundo Deleuze, ocorre em uma zona limiar entre percebido e imperceptível: espaço de grandes profundidades onde circulam intensidades em diferentes velocidades, as quais podem ou não se atualizar, podem ou não ser percebidas ao emergirem e atravessarem as superfícies dos corpos. Notando que não há nisto uma regra, um modelo, uma estrutura fixa. Esta outra maneira de perceber o fenômeno traz o acaso e o caos para o primeiro plano da experiência (o que não invalida qualquer estabilidade habitual na forma de perceber e de pensar), assim como instaura a incerteza e também a imprevisibilidade de fato e de direito<sup>31</sup>.

A captura do fluxo do movimento exige uma modificação na forma de ver, pois o deslizar do gesto, seu prolongamento para além e aquém dos limites do corpo, se esquia da visão comum e não pode ser por ela percebido. O olhar que *transvê* (como na imaginação de Manoel de Barros<sup>32</sup>), abre a visão às micropercepções, às

---

<sup>31</sup> Imprevisibilidade e incerteza são dois princípios que orientam a compreensão do mundo subatômico, o mundo dos microfenômenos, e por isso investigamos os fenômenos quânticos durante o mestrado. No contexto desta tese, imprevisibilidade e incerteza são noções que nos ajudam a pensar o acaso como *modus operandi* prioritário da experimentação.

<sup>32</sup> “Aprendi com Rómulo Quiroga (um pintor boliviano): /A expressão reta não sonha./Não use o traço acostumado./A força de um artista vem das suas derrotas./ Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro./Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso desformar o mundo:/ Tirar da natureza as naturalidades./ Fazer cavalo verde, por exemplo./ Fazer noiva

forças em movimento que se agitam entre as macropercepções e não são capturadas pela percepção comum, mais lenta e estável. Este olhar não é nem mais nem menos em relação à visão comum, é outro: o olhar estético que captura o movimento em suas sutilezas invisíveis é de outra natureza.

Para Deleuze, as intensidades estão em um espaço outro, podendo ou não ser atualizadas como diferenciação e criação. O conceito de intensidade<sup>33</sup> envia-nos para uma ideia de extensão a qual não mais está subordinada às noções de tempo e espaço macroscopicamente observados; o intensivo é, na filosofia de Deleuze, a condição daquilo que aparece, isto é, do próprio fenômeno, mas “É claro que na experiência, a *intensio* (intensidade) é inseparável de uma *extensio* (extensidade) que a refere ao *extensum* (extenso)” (2006:315). Entretanto, a intensidade é atenuada na extensão até se anular ao encarnar o pensamento sustentado pela causalidade na coordenação espaço-tempo; este pensamento, notadamente científico, enraizado na percepção de mundo predominantemente ocidental, não inclui o intensivo de direito, isto é, como condição daquilo que aparece, mas apenas como quantidade mensurável.

Este outro plano de existência das intensidades variantes não está acessível à consciência clara e distinta, portanto, aquilo que é condição para a existência fenomênica<sup>34</sup>, para o filósofo, não está ao alcance da percepção comum histórica e culturalmente instituída, mas de alguma maneira é capturado pelo criador (artista, filósofo, cientista) e por ele atualizado no momento da criação. Para nós, há nesta captura das intensidades moventes em campos de força, um verdadeiro salto perceptivo: saltar é ultrapassar o limite do extenso visível a fim de alcançar o intenso invisível, é, portanto, exceder o comum. Saltar é deslocar a atenção para os entrelugares e para os micro-intervalos entre as coisas.

---

camponesa voar - como em Chagall./Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar./Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.”(As lições de R.Q.” in Livro sobre nada. 1996).

<sup>33</sup> Segundo Deleuze, as intensidades não se confundem com a noção de energia física: “a energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo” (2006:33).

<sup>34</sup> Nota-se a subversão instalada por Deleuze em face ao conceito husserliano (2001) que define o fenômeno como aquilo que aparece à consciência.

É que a percepção não estará mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento que serve de limite a essa relação, no período que lhe está associado. A percepção se verá confrontada com seu próprio limite; ela estará entre as coisas, no conjunto de sua própria vizinhança, como a presença de uma hecceidade<sup>35</sup> em outra, apreensão de uma pela outra ou a passagem de uma a outra: olhar apenas os movimentos” (Deleuze & Guattari.1997b:76)

Deslocar a atenção até os limites da percepção comum, levando a consciência a se impregnar de movimento, introduz um risco real ao criador. Saltar é entrar no caos e isso não é algo seguro e não há garantias de sucesso, mas apenas o desejo de ir além dos limites do possível e ao encontro das potências da dança. Passa-se do macro ao micro nível em uma espécie de aprofundamento, seguindo para uma expansão/dilatação da consciência que emerge desta profundidade já trazendo uma nova qualidade no corpo. Esta *presença* total do corpo que improvisa a dança convoca a intuição sensível para a captura das sutilezas indizíveis da existência no aqui-agora.

### **2.3. O salto perceptivo no espectador de dança e a entrada na atitude estética**

As forças da dança são virtualidades que podem ou não nos afetar, mas certamente se houver uma abertura para este tipo de conexão, e se a dança for potente o bastante para criar seu plano de imanência, torna-se bem mais fácil estar nesta experiência. Assim, ao falarmos da recepção da dança, da experiência do espectador, de saída afirmamos que é preciso que ele mesmo esteja disposto a entrar no fluxo do movimento e que, portanto, não lhe basta uma observação distanciada, pois, para fluir na imanência da dança, o espectador terá de deixar-se afetar pelos seus poderes invisíveis, para além daquilo que ele vê desenhado no espaço pelo corpo do dançarino. É preciso, como afirma Bachelard (1978), que seu olhar tenha a intensidade de quem vê *pela primeira vez*, isto é, que guiado pelo dançarino-improvisador, o espectador possa renovar o seu próprio mundo. Então, o espectador será confrontado com os limites de suas percepções (Deleuze) conscientes e se conseguir ultrapassar este

---

<sup>35</sup> O termo (Ecceidade ou Hecceidade) foi usado por Duns Scot (1265-1308) para designar aquilo “que faz com que um indivíduo seja ele mesmo e se distinga de qualquer outro” (LALANDE. 1999). É a singularidade que diferencia, uma “individuação sem sujeito”, como afirmam Deleuze e Guattari: “Um grau, uma intensidade é um indivíduo, *Hecceidade*, que se compõe com outros graus, outras intensidades para formar um outro indivíduo” (1997b:38).

limiar, isto é, se seu corpo for afetado de maneira potente, ele poderá entrar no movimento diretamente, saltando para a atitude estética.

Neste ponto podemos dizer que encontramos uma dificuldade, frequentemente relatada pelos espectadores não habituados às platéias de improvisação: a dificuldade de compreenderem o que os dançarinos e improvisadores fazem; os significados de seus gestos na dança que criam diante dos espectadores e, decorrido disso, o fato de não gostarem e não se interessarem por esta arte. A dança como acontecimento de arte contemporânea não é algo simples, nem tampouco de fácil “compreensão”. Sem querer me aprofundar nas muitas implicações que envolvem este tipo de impressão, acredito poder dizer que, em geral, a dificuldade, sumariamente exposta acima, decorre de um erro de perspectiva que leva o espectador a ver a dança e o improviso com os olhos da razão os quais buscam os significados, os códigos, a análise, ao passo que a arte, de modo geral, nos toca primeiro por outra via, predominantemente sensível<sup>36</sup>.

Afinal não é pelo intelecto que nos conectamos aos poderes da dança, nem pela atitude contemplativa que a dança se revela a nós. Antes, é preciso que ela mesma crie as linhas de força e seu plano de composição; que segregue sua própria atmosfera, revelando seus sentidos na duração dos movimentos dos dançarinos-improvisadores de maneira afirmativa, potente. Os poderes da dança de que nos fala Langer são poderes do corpo que atingem diretamente a percepção do outro, *entidades virtuais* que co-movem artistas e espectadores. Agem simpaticamente, isto é, artista e espectador, movem-se juntos no acontecimento, mobilizados pela paixão e pela emoção, isto é, pelas forças que habitam o plano de composição da dança e que têm o poder de lhes afetar corporalmente.

A improvisação marca uma ruptura histórica e cultural, maior ou menor, com os códigos pré-estabelecidos, com as formas organizadas exteriormente à própria experiência, com a necessidade a priori do entendimento da arte. Neste sentido,

---

<sup>36</sup> Os dois tipos de visão de que falamos encontram suporte no pensamento de Merleau-Ponty, o qual apresenta um tipo de visão sobre a qual se elabora pensamentos (semelhante à observação), mas também a visão do artista que unifica corpo e mente: “(...) há a visão sobre a qual eu reflito, e não posso pensá-la de outro modo como pensamento, inspeção do Espírito, senão juízo, leitura de sinais. E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja ideia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: ele é remetido do *pensamento de ver* à visão em ato” (1975: 289 – grifos do autor).

entendo a improvisação de dança como uma arte que resiste à representação conceitual (ideia) e à explicação racionalista (análise), gerando a necessidade de uma nova maneira de dizê-la.

Na trilha da abstração e da descodificação, a improvisação de dança, em seu contexto contemporâneo, sugere um novo campo de experiências aberto à imanência e ao caos. Neste sentido, instaura-se uma outra forma de perceber e uma renovação no olhar do espectador, o qual precisou reaprender a ver na dança aquilo que está invisível à percepção comum, o contínuo *devir-outro* do movimento. Esta mudança perceptiva, como dissemos, depende de uma disposição do espectador, certo consentimento inconsciente para entrar no movimento, mas, da mesma maneira, depende da potência da própria dança, tornada visível pelo dançarino-improvisador, para provocar um deslocamento do ponto de vista do espectador.

José Gil (2005a) ao analisar o pensamento de Immanuel Kant (1724-1804) sobre o juízo estético à luz do conceito de imagem nua, ou seja, imagens percebidas despojadas de qualquer elemento cognitivo -, destaca a importância da mudança da atitude cognitiva para a estética, a qual se dá na passagem por uma percepção intermediária, chamada por Gil de pré-estética. Kant<sup>37</sup> propõe que para entrar na experiência estética é preciso *olhar as coisas simplesmente como as vemos*, sem representações, sem projetarmos sobre elas o conhecimento que temos: olhar a imagem despida de seus significados é, para o nosso contexto, ver o movimento, deixando-se afetar por ele. A atenção, que na atividade cognitiva mantém-se fixa nas percepções conscientes (*perceptio*), move-se seguindo as oscilações contínuas que se mostram entre elas. Na percepção estética, o olho vê mais. Vê as formas cambiantes. A atenção não se fixa nas polaridades, ela segue o movimento, e isto não é um ato necessariamente consciente<sup>38</sup>. Para Gil, a percepção pré-estética introduz as

---

<sup>37</sup> Para pensar a percepção estética, Gil baseia-se, sobretudo, nas obras “Antropologia de um ponto de vista pragmático” (1798) e na “Crítica da Faculdade de Julgar” (1790) de Immanuel Kant, escritas após o estudo do pensamento de David Hume (1711-1776), que provocou em Kant um forte impacto a ponto de o filósofo considerar que acordava de um “sono dogmático”.

<sup>38</sup> Não estaria descartada a possibilidade de este movimento chegar a produzir representações, entretanto, não seriam conscientes, mas confusas e obscuras. Esta possibilidade parece contemplada pelo pensamento de Kant, que afirma existir um grande número de representações das quais não temos consciência (ver § 5 da “Antropologia de um ponto de vista pragmático”- 2006).

intensidades necessárias para o salto perceptivo que despertaria no espectador a atitude estética plena.

Provocados pelo pensamento kantiano, é possível pensarmos como a passagem para a atitude pré-estética acontece no espectador. Este salto se realiza por sucessivas e descontínuas operações de abstração. De repente, acontece uma mudança (interna e externa) que leva o espectador da percepção da matéria, ou seja, do corpo-objeto no espaço-tempo ao mergulho no movimento ou às virtualidades fora do espaço-tempo, unificando assim os dois pólos. Abstrair é destacar a matéria dos conceitos, interpretações e conhecimentos, liberando a forma livre, invisível, que será capturada (percebida) por um novo olhar. Sem perder a matéria, mas sem nela permanecer focado, o olhar anima-se do interior - por isso a necessidade de uma disposição para ser afetado -, transmutando matéria em forma e esta naquela. Este movimento contínuo de ir e vir<sup>39</sup> provocaria a mudança na maneira de perceber, potencializando a imaginação, entretanto, a dança é uma arte que traz em si os seus próprios sentidos, não dependendo das imagens criadas pela imaginação para ser percebida. Em dança, trata-se da percepção direta do movimento.

Diz-nos Gil: “Devemos supor, no entanto, que chega um momento (catastrófico) em que o olhar deixa de oscilar da Figura (-forma) para o Fundo (-matéria), para se instalar definitivamente na atitude estética.” (2005a:128). No limite da atitude pré-estética acontece o salto perceptivo que leva o espectador ao encontro do movimento. Um intervalo que nos impede de conhecer o que fica “escondido” neste salto: o invisível que nos liga ao caos e ao aleatório, presentes nas criações artísticas e também da natureza (2005a:135).

De uma maneira radical o filósofo português André Barata afirma a não-consciência das experiências sensoriais (visível, tátil, audível etc), que, para ele, ocorrem sobrepostas ao contínuo de consciência, e nos indica a exploração do interstício entre o fluxo de sensações e o fluxo de consciência, “entre o ver experienciado e o invisível apercebido, como que a surpreender a inconsciência pelo canto do olho”. Para corroborar sua tese sobre a “inconsciência experiencial”, o filósofo

---

<sup>39</sup> “Toda percepção estética se instaura com esse movimento de oscilação entre percepção da forma e percepção da matéria que Kant parece admitir no processo que conduz ao juízo de gosto. Trata-se de um movimento propriamente caótico (...).” (GIL. 2005a:135)

cita a experiência estética, sem descartar que o mesmo possa ser dito à experiência da vida, isto é, quando o sujeito se permite “provar radicalmente a vida”. Na citação abaixo, o filósofo trata da experiência estética com a música, mas acredito que o mesmo possa ser dito em relação à dança:

Ouçã eu música que aprecie. (...) há que evitar, para ouvir a música, pensamentos ou outros focos de atenção; há que não antecipar nada, não recordar nada, que interrompa o fluxo da audição, que me faça descolar, permitindo assim uma distância, uma diferença, entre o filme musical e eu próprio. (...) Por esta razão, um “empirismo radical”, i.e., uma atenção à experiência aquém da consciência, seja intencional ou fenomenal, é sempre da ordem do estético. (...) A experiência provocando experiência, a experiência experimentando-se: essa arriscaria, pode ser a essência da experiência estética<sup>40</sup>.

Improvisar é arte da experimentação direta daquilo que acontece e que afeta o improvisador. O que lhe afeta não é necessariamente consciente, portanto, a experimentação e o improviso não têm como limite os conteúdos da consciência, mas para além deles, estas experiências se mostram na oscilação entre consciente e não consciente.

#### **2.4. A imanência do sentido do movimento**

O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com os seus olhos: recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro (GIL. 2004:98).

Receber a dança com o corpo inteiro e não apenas com os olhos, para mim, representa a atitude estética que melhor expressa a recepção da dança. “Entrar na imanência do sentido do movimento” exige esta atitude, um outro modo de ser afetado e ao mesmo tempo de afetar. A experiência impacta o corpo de múltiplas maneiras, permitindo ao espectador fluir na atmosfera criada pelos poderes virtuais desta arte.

---

<sup>40</sup> Barata, André. “Da experiência mental sem consciência – Ou o problema mente/corpo para lá da consciência de acesso e da consciência fenomenal”. Disponível na internet: [www.monogafias.com](http://www.monogafias.com)

Deixar-se afetar pelo movimento dançado é colocar-se no mesmo plano sugerido pelo artista, o qual não é apenas espacial, mas temporal. Entrar na imanência da dança é conectar-se à duração de tal forma que o espectador tem a impressão de poder antecipar o futuro no presente, “prevendo” o que o artista lhe mostrará. O espectador em total sinergia com o dançarino, ambos envolvidos pelos poderes da dança formam um fluxo de movimento único. O agenciamento entre a dança e a música aumenta esta sensação, pois o imprevisível do gesto ganha alguma regularidade pelo ritmo, a qual facilita a comunicação direta entre artista e espectador, provocando-lhe a potência do sentimento estético.

Mas nada disso está dado de antemão, é preciso como dissemos acima, criar as condições para que o *jogo dos poderes misteriosos* (Langer) que os dançarinos-improvisadores criam diante dos espectadores seja um acontecimento de arte. Esta maneira de perceber o (meta)fenômeno dança se aplica tanto ao improvisado como à dança coreográfica, mas neste último caso, os poderes virtuais da dança parecem brotar da conexão, mais ou menos perfeita, entre as forças da criação do coreógrafo e os poderes de execução e de interpretação das dançarinas e dos dançarinos na apresentação da obra. Por este motivo, entendo que, neste caso, trata-se de pensar a interpretação como uma potência transformadora da obra criada pelo coreógrafo, ao passo que em uma improvisação, não há nada a ser interpretado, neste caso, trata-se precisamente da criação da obra, de como ela é intuída pelo artista e instantaneamente atualizada na apresentação.

Se as linhas de força que brotam do jogo não são potentes para criar um plano de imanência, a experiência não decola e não chega a impactar o corpo. O olhar do espectador tende a se fixar no desenho visível do movimento no plano espaço-temporal; seus olhos estão centrados na execução dos artistas, atitude que o distancia de uma percepção corporal<sup>41</sup> total, como nos sugere José Gil, mas ainda assim são

---

<sup>41</sup> Com isso não afirmo a separação entre percepção corporal e cognitiva, pois a segunda acontece a partir da primeira, como bem esclareceu Hume (1711-1776) na obra “Investigação acerca do entendimento humano” (1748): “Em resumo, todos os materiais do pensamento derivam de nossas sensações externas ou internas; mas a mistura e composição deles dependem do espírito e da vontade” (1989:70). Para Hume, as impressões (percepções vivas) que nascem das experiências são sempre mais fortes do que as ideias conscientes (percepções menos vivas) que delas fazemos.

impactados pelas vibrações indizíveis que circulam na atmosfera espetacular da dança (cores, texturas, sonoridades etc).

Mas como é entrar na imanência do sentido do movimento para um espectador de uma improvisação? Pessoalmente, lembro-me muito bem da estranheza que sentia quando assistia, nos anos 1980, no Brasil, aos espetáculos de dança<sup>42</sup>, ainda muito sensíveis às impactantes experiências da contracultura nos anos 1960 e 70 na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte. Minha impressão era que algo me fugia sempre, me impedindo de “entender” o que se passava nos palcos com aqueles dançarinos e o que estes queriam mostrar. Era tudo muito diferente das convenções do *ballet*, às quais estava acostumada. Com o tempo, este desconforto aumentou, mas naquele momento minhas experimentações em dança e teatro facilitaram que eu mudasse meu ponto de vista. Aquilo que antes era estranho, desconexo, sem sentido, passou a ser coerente, intenso e transformador. Este processo diz de minha própria dificuldade em sair do plano cognitivo e entrar nos sentidos do movimento da dança não representativa.

O que aprendi a ver com o passar do tempo foi o gesto desconectado dos significados, aprendi a ver o movimento, olhando-o diretamente em sua imanência. Aprendi a me mover junto com o dançarino, conectando-me internamente ao fluxo do movimento. O que quero dizer é que, primeiro, é preciso *desaprender a ver*<sup>43</sup> e isso fica claro no estranhamento, na incompreensão necessária à mudança, para então, *aprender a ver* o movimento (Gil. 2005a) e entrar no sentido, na invisibilidade do fluxo da dança: *olhar somente o movimento* que brota do corpo do dançarino, olhar os entrelugares e intervalos daquilo que se mostra a nós. Nisto parece residir o paradoxo do olhar estético na dança, tal como o percebo: o movimento que se busca é imperceptível por natureza, ele, assim como o devir – “as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos” (Deleuze & Guattari.1997b:74), está abaixo ou acima do limiar da percepção comum. Entretanto, o movimento é imperceptível apenas em relação a este limiar, pois ele é algo que *deve ser percebido*, como afirmam Deleuze e

---

<sup>42</sup> Destacaria espetáculos de dança dos seguintes coreógrafos: Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Pina Bausch, Magui Marin, Maurice Béjart, mas também as composições coreográficas da brasileira Célia Gouvêa.

<sup>43</sup> “Desaprender o visível para aprender um novo invisível: entre os dois, corte e descontinuidade. O instante em que a cisão faz nascer a forma inédita, instante de recusa e de invenção, é um momento de caos” (Gil. 2005a:137)

Guattari: “o imperceptível é também o *percipiendum*”, aquilo que tem a potência de ser percebido, atualizado (1997b:75). Ver o devir-outro na dança do improvisador é ver o invisível no visível e isto nos leva ao território das micropercepções, das nuvens de sentidos, das intensidades caóticas que circulam na imanência.

Entrar no movimento é penetrar este universo do muito pequeno, da inexatidão infinitesimal, que, em nosso contexto, só pode ser intuído durante a experiência efetiva, jamais por remissão ou distanciamento. Entrar no movimento é estar perfeitamente conectado à experiência em curso, é eliminar o lapso de tempo entre pensamento e ação (Grotowski), suprimindo o intervalo entre movimento e sentido (Gil). Para que o pensamento se ajuste tão intimamente ao corpo compondo um único sentido, “o movimento deve ser livre e não depender senão de si próprio” (Gil. 2005a:192). Nada exterior ou interior é necessário, nenhuma memória, nenhuma explicação, a dança fluindo diretamente de seu plano de movimento, em sua própria imanência.

## 2.5. Pelo olhar o desvelamento do invisível

A captura das intensidades torna possível a passagem do virtual ao atual e a própria criação do improvisador, que desenvolve uma facilidade para este salto de percepção por meio das contínuas experimentações paradoxais que investiga. Como disse anteriormente, o esvaziamento proporciona um deslocamento de foco que facilita ao improvisador um aprofundamento em seu espaço interior, sem que perca a conexão com o mundo exterior. Isto é possível porque à medida que o improvisador avança nesta experiência, ele vivencia uma “diluição” das fronteiras entre estes dois pólos: espaço interior e mundo exterior formam, então, uma “totalidade” viva que traz uma nova corporeidade. A abertura da sensibilidade ao que está *entre* permite a união dos extremos, criando uma continuidade entre o interior e o exterior que, por fim, facilita a mudança da *visão objetiva* para o *olhar atmosférico* (Gil).

O olhar preenchido pela atmosfera que nasce da própria experiência não apenas vê figuras em movimento no espaço-tempo (corpo físico), mas também não as percebe desconectadas de um fundo contínuo e dilatado (imanência do movimento), no

qual deslizam os gestos virtuais que comporão a dança do improvisador. Olhar o caos sem se deixar cegar pelas suas intensidades... Porque olhar já é um recorte do caos e a criação do plano de consistência da improvisação.

(...) A consciência, recebe os estímulos sensoriais motores do mundo exterior através, não só do *sensorium* habitual, mas do corpo como dispositivo interior/exterior, dispondo de sistemas particulares como o sinestésico e o propioceptivo. Essa consciência não é já “consciência de”, mas, porque desposa os movimentos do corpo, faz o mapeamento do espaço do corpo e das relações espaço-temporais do corpo com o mundo. (GIL. 2010:50)

O mapeamento do espaço e do tempo de uma consciência tornada corpo, de uma *consciência não-pura*<sup>44</sup> (Gil. 2010:50), é intensivo, e isso implica um tipo de experiência que ultrapassa os limites do vivido em direção à imanência. Neste sentido, não é mais possível pensar uma intencionalidade da consciência – assim definida pela tradição fenomenológica –, dirigida a um objeto-ideia dado no mundo, uma vez que não há nada dado, mas apenas a imanência do plano estético da criação que emerge deste fundo caótico. A consciência, exposta à influência intensiva das micropercepções capturadas pelo olhar atmosférico, se esburaca deixando passar as forças não-conscientes, ou seja, as intensidades desprovidas de objeto, de uma identidade, de um rosto (Deleuze). Neste processo de dissolução de limites, o espaço interior do corpo - o vazio da consciência plena – emerge à superfície da consciência já modificada pelas intensidades não-conscientes, impregnando-a totalmente. Uma outra experiência surge nesta percepção diferenciada. Em minha observação, a passagem a este estado alterado é facilitada pelo esvaziamento assim como pela contínua experimentação da dança (livre e direcionada).

Trata-se, portanto, de uma mudança que altera a experiência completamente: “trazendo à tona da razão consciente os mecanismos não-conscientes da escala microscópica, é a própria escala macro que se transforma” (Gil. 2010:52). Os movimentos do plano micro penetram o macro modificando-o e, desta maneira, acontece uma alteração do ponto de vista, que engendra uma outra forma de perceber: “é todo um mundo inédito, não regido pelas leis da causalidade e do princípio da identidade que aparece” (p. 53).

---

<sup>44</sup> Em referência à ideia de consciência intencional de Edmund Husserl.

A nova experiência abre a visão para a intensidade que pré-existe ao mundo dado, às forças criativas em estado nascente que se espalham e se misturam às coisas do mundo: vê-se o movimento próprio da criação da vida e da arte (Bergson). O improvisador se instala no plano do “olhar de principiante” (zen), uma atitude tão intensa quanto “ver pela primeira vez” (Bachelard) em que a surpresa e o encantamento transformam a aparência visível nos permitindo ver muito mais do que o habitual.

Ver o muito pequeno, neste contexto, não significa apenas observar os detalhes contidos no mundo macro que não são percebidos senão quando neles concentramos a atenção<sup>45</sup>. O pequeno de que falamos não é a miniatura de um mundo dado, embora a ele esteja ligado. O pequeno que se mostra no entrelugar não pode ser descomplicado, separado em partes simples, decodificado, ele é sempre uma vivência em bloco, uma mistura de sensações que se agenciam com idéias, objetos, ambientes, pensamentos, imagens, memórias etc.

O olhar que captura vibrações intensivas, que não são dados do visível, e as reenvia ao mundo, não pode ser compreendido segundo a visão fisiológica do olho orgânico descrita pela medicina. Na Arte, o olhar enviesado que *transvé* cria mundos e faz surgir o novo. Para dizer desse olhar diferenciado as culturas orientais incorporaram a “terceira visão”, centrada entre os olhos, a qual teria o poder de captar as sutilezas e vibrações do invisível; entretanto, o improvisador não precisa de um terceiro olho situado em algum lugar do corpo físico ou espiritual, pois sua experiência é a de uma abertura total do corpo que experimenta interna e externamente a imanência da dança, cabendo a ele e a todos os artistas não apenas a captura das forças, mas sua metamorfose em obra de arte.

---

<sup>45</sup> O muito pequeno que se esquia da visão comum é, para Bachelard, mais do que uma mera questão de escala, ele é visto como uma abertura para a imaginação, o devaneio poético, a liberdade criativa. Um mundo particularmente interessante para Manoel de Barros, que se dedicou a desvendá-lo poeticamente. Embora nesta pesquisa me distancie da imaginação e também da representação como bases para o olhar atmosférico na dança, pois entendo que esta arte faz da imanência do movimento, o plano de sua expressão, concordo com a afirmação de Bachelard: “Possuo melhor o mundo na medida em que eu seja hábil em miniaturizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. Não basta uma dialética platônica do grande e do pequeno para conhecer as virtudes dinâmicas da miniatura. É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno” (1978:295).

Olhar, neste sentido, implica atitude, ou seja, uma modificação na percepção: é preciso penetrar a paisagem para dela participar. Para José Gil o olhar é envolvente e, portanto, não vê uma figura destacada de um fundo:

Se entro na paisagem quando olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. Este alguma coisa é um *vazio animado* que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-me o espaço da atitude do meu olhar: como uma topologia do espírito, uma paisagem exterior do interior. (GIL, 2005a:48)

O olhar constitui *atmosferas* para melhor lançar e captar forças (2005a:51). Nesta atitude, o que conta é *como* vemos e não *o quê* vemos, como alertou Degas sobre o desenho.

Para Gil, o olhar é uma espécie de linguagem não-verbal que surge no interior da visão: esta é a linguagem das pequenas-percepções “que procuram o seu caminho para a expressão, caminho barrado pela inexistência da linguagem verbal” (2005a:51). Este olhar capta a forma intensiva, portanto, não se trata de dar forma a uma figura esculpida no corpo do dançarino, mas de manifestar a forma de uma força, ou melhor, de um feixe de forças, desvelando o invisível no visível.

Este desvelamento nos remete às palavras do artista plástico Paul Klee (1879-1940), que tanto inspiraram Deleuze. Segundo o filósofo, Klee define a pintura como uma arte que não apresenta o visível, mas torna visíveis forças que não são visíveis: do que poderíamos inferir ser o artista alguém (não o ego, a vontade ou a razão) que promove esta passagem das forças invisíveis à matéria visível, mudando-lhe o estatuto interno, criando uma novidade, uma diferença. O artista desvela, retira o véu da realidade macroscópica, libertando o imperceptível intensivo, o qual penetra, atravessa e envolve a percepção comum, modificando-a completamente. Entretanto, a passagem de um plano a outro, em geral, não se mostra como um processo tranqüilo para o e no artista: passar é mudar, é um excesso que implica, como vimos, descontinuidade na percepção que, então, integra a realidade de uma maneira diferente, transformada pelas micropercepções que compõem o plano de imanência.

Dialogando com o pensamento de Paul Klee, Deleuze conclui que “em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (2007b:62). Captar

as forças invisíveis, reais e presentes na experiência e fazer delas o que elas não são: “é assim que a música deve tornar sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis” (2007b:62), ao que eu modestamente acrescentaria: e é dando forma às forças caóticas que o improvisador as transforma em movimentos e gestos de dança que também serão sentidos e percebidos pelo outro como dança. Uma situação como esta exige uma ampliação da ideia de experiência, a qual passaria a incluir o não consciente como determinação não revelada: “Este *experimental* engloba um *experienciar* e uma *experimentação* para além da consciência: é este o campo de uma possível *metafenomenologia*” (GIL. 2005a:17 – grifos do autor), e é este também o território da improvisação de dança.

Neste capítulo, o diálogo com a filosofia nos possibilitou apresentar a improvisação de dança como um (meta)fenômeno diferenciado, o qual está associado a uma percepção paradoxal (ao mesmo tempo consciente e não-consciente) que ultrapassa os limites dos dados do mundo e do vivido pessoal, e que este excesso se relaciona à atitude de ver mais do que se está habituado a ver na experiência cotidiana, pois implica a entrada no caos da criação e a captura de forças virtuais (micropercepções) por uma consciência expandida e impregnada de corpo. Para que isto aconteça com maior facilidade afirmo ser importante esvaziar o corpo e a mente e, assim, poder ver-perceber o mundo e a si mesmo com a intensidade e o encantamento da *primeira vez*, pois sempre a experiência em curso é única no momento em que nos colocamos inteiros no aqui-agora, transformando o que era familiar em algo inédito. Afirmamos também que uma tal experiência se torna possível na medida em que artista e espectador provocam internamente a disposição para saírem de si mesmos, para perderem a cabeça, isto é, para ultrapassarem a experiência contida na representação e explicada pela causalidade, identidade e previsibilidade. Neste contexto, procurei mostrar como o olhar do improvisador e do espectador de dança se deslocam em direção ao movimento, guiados por uma atenção oscilante: atitude que lhes possibilita o encontro direto com a dança em sua aparição paradoxal, ao mesmo tempo visível no corpo, inserida no espaço macroscópico e escondida nos entrelugares e intervalos dos micro-movimentos, isto é, no fluxo da duração. Que a recepção da dança não necessita ser compreendida pela razão, uma vez que a dança impacta diretamente o corpo,

envolvendo-o e atravessando-o, enfim, mobilizando-o e afetando-o. Abordei o olhar estético que percebe o movimento da dança em seu plano de composição, na atmosfera criada pela imanência do improviso. Uma sensibilidade que abre a consciência do improvisador e do espectador aos *poderes da dança* de tal maneira a transformar a consciência comum em consciência-corpo. Por fim, finalizo o capítulo apresentando ao leitor o olhar do profissional que orienta improvisos de dança, visando mostrar como esta atitude pode facilitar a experimentação dos aprendizes e o desvelamento de alguns mistérios da criação do improviso de dança.

Neste sentido, apresento este profissional como um facilitador, como alguém que orienta os improvisadores sem recorrer a demonstrações, ou seja, de maneira a permitir que cada um, a sua maneira, encontre o caminho da criação imediata da dança.

## **2.6. O olhar do facilitador: ver o infinito na dança do aprendiz**

Para apresentar o olhar daquele que facilita as experimentações que irão preparar o improvisador para a criação imediata da dança, isto é, para o improviso, é preciso mostrar algumas das faces deste trabalho à luz das reflexões anteriores.

Em um encontro de improvisação todos os presentes criam simultaneamente, inclusive o facilitador-improvisador; portanto, não se trabalha sobre algo dado ou definido de antemão, o que não significa dizer que a cada encontro parta-se de um zero, mas que em uma improvisação começa-se sempre pelo meio, uma vez que aquilo que se mostra durante a experimentação já está em curso, está acontecendo em um plano virtual da experiência. Neste sentido, os encontros não devem ser planejados, projetados, não devem, portanto, ser conduzidos rigorosamente, pois isto contraria a própria natureza desta experiência que se dá a ver no momento em que é percebida. Facilitador e aprendiz devem sincronizar mentes e corpos em um nível sutil da experiência a fim de juntos construirem o percurso das experimentações; afinal, ambos são protagonistas desta experiência que sempre é colaborativa. Por isso, não é necessária uma pré-ordenação, uma projeção no tempo, que de alguma maneira antecipe as experimentações.

Neste sentido, não acho muito apropriado pensarmos o facilitador como um professor em sentido estrito, afinal não existe algo definido a ser ensinado, professado, em uma “aula” de improvisação de dança, uma vez que as técnicas que facilitam a experimentação e que serão apresentadas pelo facilitador são sempre abertas, não oferecem quaisquer modelos, códigos, estruturas categorizadas que possam ser transmitidas como um ensinamento. Facilitar é permitir que o aprendiz experimente seu próprio caminho de descobertas no território da criação da dança, contudo, sem abandoná-lo a si mesmo, isto é, ao facilitador cabe também promover em sala de trabalho o ambiente propício para que as técnicas por ele sugeridas possam ser apropriadas e transformadas pelo aprendiz, preparando-o para o improviso artístico. Neste caso, seu papel é mais o de um orientador.

O trabalho do facilitador, sua contribuição pessoal, é, entre outras coisas, colaborar para que o olhar do improvisador se transmute em atitude estética; que ele ultrapasse a dimensão visível das figuras em busca das formas moventes na microscopia da realidade, enfim, que aprenda a ver os entrelugares; que ele se coloque plena e profundamente no momento presente, para que suas experimentações fluam sem impedimentos tanto no plano interno como externo, isto é, que o aprendiz deflagre seu processo de autodesvelamento; que as técnicas sejam caminhos abertos que lhe permitam avançar em direção ao desconhecido, ao inédito da dança, ao mesmo tempo em que lhe possibilitem um conhecimento sobre si mesmo, enfim, que o improvisador aprenda a dançar, dançando, criando dança no aqui-agora e que possa fazê-lo sempre como se fosse pela primeira vez. Resumindo: o facilitador orienta, sem dirigir, o processo de auto-educação do aprendiz e, para tanto, deve criar na sala de trabalho as condições necessárias para que o improvisador ouse em seu vôo criativo, experimentando o que ainda não conhece.

O primeiro passo proposto pela PCE para a interação entre facilitador e aprendizes se dá no momento da roda inicial<sup>46</sup>, quando todos em círculo, sentados ou

---

<sup>46</sup> Na PCE, os encontros de improvisação de dança possuem mais ou menos a seguinte estrutura: abertura/alongamento; esvaziamento; aquecimento progressivo (do chão ao plano alto, do lento ao rápido, sempre focalizando as articulações, os apoios do corpo e as diferentes amplitudes e intensidades dos gestos); prática dos princípios/exercícios técnicos (enraizamento, verticalização e equilíbrio dinâmico); improvisação de dança e fechamento. Todas as etapas são vivenciadas por meio da experimentação dos movimentos do próprio improvisador, que, na maior parte do tempo, acontecem com música.

em pé, podem, verbalizando ou não, religar a última experiência com a que está em vias de acontecer, criando uma continuidade (e não uma causalidade) entre o que foi o que é e aquilo que pode vir a ser. A abertura de um encontro de improvisação é um momento importante, pois, muitas vezes, a experiência vivida torna-se consciente justamente no intervalo entre um encontro e outro, tanto aos improvisadores quanto para o facilitador. A roda estabelece uma primeira conexão entre todos, mas em um nível de consciência que pode ser expresso e organizado pela linguagem. Deste momento, passa-se ao esvaziamento, procedimento que, conforme exposto acima, leva a uma desaceleração mental e a um reencontro com a profundidade do silêncio interior, as quais favorecem a conexão, em um nível sutil, entre todos os participantes. Neste estado outro, com a percepção de si mesmo e dos outros modificada pelo esvaziamento, o facilitador pode ser afetado e ao mesmo tempo afetar o campo intensivo, vibratório, formado por todos os presentes. Sensibilizando-se pelas forças que emanam do esvaziamento ele se prepara, ou ainda, ele se nutre, podendo intuir as diretrizes gerais que criarão as primeiras experimentações, afinal, um encontro de improvisação é, ele mesmo, uma improvisação.

Intuir certamente não é uma construção organizada do pensamento em direção a uma finalidade clara. Primeiro, porque a intuição, no sentido aqui empregado, não é atividade plenamente consciente no facilitador, determinada estritamente por suas experiências anteriores e projetada sobre os improvisadores.

Intuir, num primeiro momento, é colocar-se em conexão direta com todos os presentes, a fim de captar aquilo que ainda não se manifestou; a virtualidade (imanência) que é em potência, ou seja, que está presente como força não visível podendo ou não ser deflagrada, atualizada entre todos pela experimentação. Intuir, neste caso, é espreitar o visível para, então, capturar a virtualidade. Esta maneira de proceder educa a sensibilidade do facilitador para a invisibilidade e para a não-consciência, tornando-as co-determinantes da experiência, assim como qualifica o seu olhar, transformando-o na atitude de ver o outro atravessado pelas forças moventes que emanam e circulam na atmosfera da sala de trabalho. Não nego a interferência da subjetividade e mesmo dos conhecimentos aprendidos e vividos, entretanto, afirmo que

estas condicionantes são pouco a pouco substituídas por uma intuição direta das forças que criam o plano de imanência dos encontros de improvisação.

A função do facilitador de improvisos é, sobretudo, a de colaborar para que haja integração entre os participantes e, desta maneira, que possam também intuir, na atmosfera da “aula”, o plano de composição para suas experimentações e, assim, prosseguir em suas descobertas pessoais mantendo-se conectados ao grupo. Criando estratégias de ação para que isto aconteça, ele colabora para que os improvisadores alcancem um nível de comunicação não-consciente, que lhes facilite a ação direta da intuição sensível, aquela que reúne corpo e pensamento em um único movimento.

Não se trata, portanto, de provocar experimentações que de alguma maneira confirmam o vivido, conhecido. O facilitador, ao provocar o processo, coloca-se em experimentação, suspendendo provisoriamente seus juízos e conhecimentos em benefício da criação imediata da dança.

A intuição lhe permite uma espécie de comunicação direta, sem a interferência da linguagem verbal, uma vez que instaura uma conexão e não uma reflexão. Para pensar a intuição, no contexto dos encontros de improvisação de dança, me remeto a Bergson, salientando que o filósofo propõe a intuição como método de criação para a Filosofia, entretanto, sua maneira de dizê-la está bem próxima de minha experiência. Escreveu o filósofo na segunda introdução da obra *O Pensamento e o Movente*:

A intuição de que falamos refere-se sobretudo à duração interior. (...) É a visão direta do espírito pelo espírito. Mais nada interposto; nenhuma refração através do prisma cujas faces são o espaço e a linguagem. (...) Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. É também consciência alargada, pressionando a borda do inconsciente que cede e que resiste, que se desvenda e que se oculta: por via de rápidas alternâncias de obscuridade e de luz, ela nos faz constatar que o inconsciente está lá (...) (1974: 120)

A intuição para Bergson não é um conceito, mas um método, uma maneira de perceber o mundo como movimento ininterrupto e imprevisível de criação da vida. Para o filósofo, viver de fato é se colocar no movimento, na mudança contínua, na duração, que se prolonga continuamente do passado para o presente e, deste, em direção ao futuro. A intuição é a maneira de apreender pelo espírito o *continuum* da

existência, ela nos recoloca no tempo, na duração da vida, no movimento. A inteligência, pressionada pela racionalidade científica, é imóvel, discriminatória, avaliativa; tende a recompor o movimento incessante como imobilidades justapostas porque sua referência é sempre espacial, tornando-o previsível, distanciando-se da existência efetiva, portanto, da experiência real. O olhar conduzido pela inteligência vê o movimento como deslocamento no espaço, a intuição captura-o no tempo, na duração.

A intuição não é mediada nem pelo espaço que distancia nem pela linguagem que organiza, pois instantaneamente faz coincidir sujeito e objeto, e desta maneira unidos, misturados, experimenta-se o fluxo do tempo (duração). Ela nos coloca diretamente na experiência em curso, expandindo a consciência a ponto de permitir que forças não-conscientes subam à superfície do corpo modificando a percepção. Por tudo que expus até aqui, penso que o facilitador e o professor de arte se aproximam da criação na medida em que fazem suas escolhas, guiados mais pela intuição do que pela inteligência.

A intuição afirma o acaso, a imprevisibilidade e a escolha inconsciente no trabalho de criação do facilitador, mas também no do improvisador. Assim, é possível dizer que o facilitador aprende a fazer escolhas intuitivas diretamente capturadas na imanência das experimentações e que, tanto quanto os aprendizes, ele também improvisa, ajudando a criar o ambiente adequado para a vivência criativa da dança.

O olhar do facilitador intuitivo é o de quem vê pela primeira vez... O espanto e encantamento<sup>47</sup> presentes nesta qualidade de ver são bastante diferentes de uma visão que observa, que procura “entender” o padrão do movimento; que busca a virtuosidade da execução; que deseja alcançar o belo apenas em sua aparência visível, sem conseguir penetrar o movimento que o produz, isto é, as condições de sua própria existência. É preciso, então, reaprender a ver, assim como ter a cabeça povoada de nuvens para, enfim, capturar forças na atmosfera de um encontro de improvisação de dança e, desta maneira, criar junto ao aprendiz.

---

<sup>47</sup> Espanto e encantamento, neste caso, são entendidos como mobilizadores, ou seja, como emoções que levam à ação e não à paralisia.

Ter uma mente instável, que consiga oscilar sem se agarrar ao conhecimento construído, às certezas dadas de antemão, aos padrões culturais do belo, é uma perspectiva bastante revigorante para pensarmos a educação pela arte. Uma mente *desprovida de materialidade*, como escreveu o analista junguiano Roberto Ganbini (2010), a mente do artista, do poeta e do educador de vanguarda. Uma mente habitada por nuvens, que sobrevoa, é também a mente do visionário que, além de ver o futuro, sonha com o impossível, vê o invisível no visível, uma mente tomada pela curiosidade de ver mais.

O facilitador de improvisações busca encontrar no gesto de dança e para além dele, o fluxo do movimento na imanência e, assim, afetar o aprendiz em seu processo de descoberta, acompanhando seu percurso e interferindo apenas o necessário para que ele mantenha sua atenção na experiência em curso e, desta maneira, não evite o desconhecido, arriscando-se a criar a dança como se fosse pela primeira vez.

O facilitador cultiva o olhar atmosférico: um olhar vazio de significados e preche de sentidos. Por outro lado, aprende a ver na matéria corpo o que nela está desarmônico, o que falta e o que excede no corpo a realização do gesto preciso, aquele que engendra os sentidos do movimento. Olhar o movimento só é possível se também vemos simultânea, mas não predominantemente, o corpo-objeto que atravessa o horizonte deste olhar. O corpo atualiza, espacializa o movimento dando-lhe forma, materializando-o, entretanto, o facilitador intuitivo procura ver, ou simplesmente deixa que salte aos seus olhos, o fluxo de intensidades que faz da dança um acontecimento de arte.

Este olhar vê mais porque não se fixa, não agarra, mas espreita, *transvê* e, assim, *desformando* a visão, torna-se permeável ao inapreensível invisível da atmosfera; este olhar, que é já uma outra forma de perceber, vê o prolongamento do gesto em um espaço distendido, dilatado, então:

(...) o próprio imperceptível torna-se um necessariamente percebido, ao mesmo tempo em que a percepção torna-se necessariamente molecular: chegar a buracos, microintervalos entre as matérias, cores e sons, onde se precipitam as linhas de fuga, linhas do mundo, linhas de transparência e de seção". (Deleuze & Guattari.1997b:76)

Perceber o imperceptível<sup>48</sup>, olhar apenas o movimento, é atitude que não pressupõe representações, nem modelos, assim como não é condicionada pela memória; é ver o plano de imanência agindo no aqui-agora, sem mediações e por conta própria.

---

<sup>48</sup> Para Deleuze & Guattari, o imperceptível percebido é “nada mais que o mundo das velocidades e das lentidões sem forma, sem sujeito, sem rosto” (1997b:76)

## **Capítulo 2 – O corpo do improvisador e a potência dos encontros**

## 1. Compondo a textura do plano de imanência do improviso

Para Deleuze, na arte, a textura de um plano de imanência é dada pelas matérias de expressão que se agenciam e se transformam segundo ritmos diferentes. O ritmo nasce nos intervalos, na passagem de um meio expressivo a outro meio expressivo, em nosso caso: do movimento do corpo, à música, e aos objetos, cores, destas às palavras e à voz etc. Os ritmos ligam as diferentes qualidades expressivas sem criar hierarquias e causalidades, sem determinar a priori o que pode e o que não pode passar. A continuidade que a passagem possibilita se dá pela consistência das articulações e conexões entre as matérias heterogêneas nos diferentes meios expressivos. Os ritmos que as passagens criam entre as matérias de expressão que compõem o plano de imanência de um improviso, geram inúmeras bifurcações, desvios, fugas e encontros imprevisíveis.

Mas como compor e fazer consistir matérias expressivas heterogêneas durante a criação de um improviso de dança? Como os improvisadores criam dança em meio a tantas possibilidades? Vimos, no primeiro capítulo, que o plano intensivo- virtual do improviso, que dá consistência às forças que circulam na atmosfera durante a experimentação, é produzido em um “nível” molecular, isto é, nos micro-movimentos entre forças (qualidades) expressivas heterogêneas. Vimos também que o improvisador aprende a olhar estes pequenos movimentos invisíveis e a dar forma a estas forças. Ele aprende a percebê-las com o corpo todo no ato de se colocar em experimentação, operando uma verdadeira metamorfose, que faz das conexões intensivas, pequenas percepções que potencializam a criação do gesto e do movimento de dança.

A metamorfose começa quando o improvisador, deslocando sua atenção da visibilidade do plano macroscópico para a invisibilidade do micro-plano molecular, passa a capturar, em um salto de percepção, as intensidades expressivas que se movimentam na atmosfera, e a atualizar este encontro no corpo, sua matéria de expressão mais potente. Segundo Gil, no pensamento de Deleuze a captura implica a “transformação do tempo de uma matéria de modo a poder conectar-se com um tempo diferente de uma outra matéria” (2005a: 236).

A conexão de tempos diferentes permite a combinação das matérias formando uma linha contínua de forças de intensidade variável (estilo), linha que atravessa o plano de consistência das matérias heterogêneas (Gil. 2005a: 237).

Em nosso contexto: a captura entre dois improvisadores – quando seus corpos prendem ou agarram um o ritmo do outro –, se dá como uma diluição de fronteiras, de limites, que possibilita a comunicação direta entre os improvisadores. Neste momento, os corpos se acoplam de tal maneira que a dança flui entre eles, em uma fina e precisa interação de seus ritmos. Os duos de dança oferecem inúmeros exemplos de fluxo entre ritmos: parcerias íntimas perfeitas entre dois corpos que dançam. Seus corpos são consistentes no tempo e a dança *aparece* entre eles.

Consistir no tempo é também uma forma de comunicação entre inconscientes, como nos propõe José Gil (2004) sobre a Contact Improvisation – CI de Steve Paxton. Para o filósofo, uma conexão deste tipo acontece como uma transmissão de forças:

É quando o bailarino de CI entra no fluxo de movimento que transporta os dois corpos ao mesmo tempo que o movimento “pega”: a corrente de movimento forma agora um *continuum* que vai de um corpo para o outro, que vai de uma para a outra consciência do corpo. O movimento de pensamento que é, no pensamento de cada bailarino, o movimento dos corpos, encadeia-se, tece-se, antecipa os gestos e os pensamentos que vêm (...) (2004. p. 122).

Em minha prática em sala de trabalho pude observar a presença deste tipo de comunicação com muita frequência. Fenômenos de sincronicidade podem ser compreendidos pela noção de comunicação entre inconscientes: eles acontecem quando dois ou mais improvisadores exploram movimentos de dança, compondo com precisão e sem que tenham realizado qualquer troca sensível direta, por exemplo, estando fora do campo de visão um do outro. Nas improvisações com contato entre os corpos e com olhos fechados é possível observar o momento em que os corpos dançantes passam a compor juntos, antecipando movimentos uns dos outros de maneira a fazer fluir a dança entre todos os envolvidos, sem quebras de sentido, sem conflito entre os diferentes ritmos e as formas moventes. A comunicação entre inconscientes se torna mais intensa, direta e livre à medida que um grupo mantém

regularmente a experimentação coletiva ou, em casos especiais, quando há uma conexão espontânea entre todos, sem necessariamente convivência prévia.

Em um improviso, o ritmo de um corpo que dança muda para se acoplar ao ritmo de outro corpo dançante; nesta mudança, algumas forças escapam outras se agenciam, modificando um ao outro ao mesmo tempo em que se transformam a si mesmos. Parece que nestes encontros rítmicos tanto a percepção subjetiva do tempo, quanto a sua orientação objetiva e mensurável dão lugar ao tempo próprio da experiência. A relação entre os ritmos das matérias de expressão também produz sentidos (e não significados) que povoam o plano de imanência dando-lhe consistência interna.

## **2. Improvisar a dança, um aprendizado das potências do corpo<sup>49</sup>**

Os corpos dos improvisadores se modificam para se acoplarem, mudam os ritmos individuais a fim de se conectarem uns aos outros, formando um novo corpo “composto dos movimentos combinados dos dois corpos em osmose” (Gil. 2004: 122). Há, nesta conexão, uma impregnação dos ritmos que interliga todos os improvisadores de tal forma que o tempo dos outros se inscreve na dança de cada um, sem que se perca a autenticidade do gesto. Para Gil, é a atmosfera, como o meio de forças *afetivas*, que coloca todos os corpos em contato direto, facilitando a captura dos ritmos pela consciência-corpo. “Há captura quando a consciência do corpo funciona como um corpo de consciência” (2004:125) fluido, o qual faz a dança passar entre todos os dançarinos.

Mas nada disso acontece sem que os corpos se sintam instigados a irem ao encontro do outro e sem que eles se misturem formando um corpo de relações ainda mais potente. O encontro está diretamente ligado ao poder de ser afetado e de afetar outros corpos. A afecção, segundo Machado (2009: 74), é o “estado de um corpo quando ele sofre a ação de outro corpo, é uma ‘mistura de corpos’ em que um corpo

---

<sup>49</sup> A reflexão que apresento a seguir está diretamente conectada ao pensamento de Spinoza, a partir da compreensão proposta por Gilles Deleuze. Não pretendo explicitar suas filosofias, posto não ser este o propósito deste doutorado, no entanto, me aproximo destes autores, pois compreendo haver uma ligação real entre algumas de suas ideias e a prática da improvisação de dança, que nos ajudam também a refletir sobre o aprendizado do improvisador.

age sobre outro e este recebe as relações características do primeiro”. Segundo a definição de Spinoza: “Por afecções entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções” (1983. Ética,III, Def.III).

Conhecer os poderes do corpo está, portanto, diretamente relacionado ao conhecimento das relações que este corpo realiza com outros corpos na duração de sua existência, ou melhor, na imanência dos encontros. Segundo Spinoza, corpos se afetam de forma ativa ou passiva, assim, um indivíduo é ativo, implicando aumento de poder/alegria, quando ele é a causa adequada das afecções e passivo quando há diminuição de poder/tristeza, ou seja, quando é apenas a causa parcial daquilo que lhe acontece.

Em nosso contexto, interessa-nos os encontros que efetivamente aumentam o poder de criação dos improvisadores, isto é, importa os encontros que são favoráveis às relações e composições que os improvisadores empreendem durante as experimentações, facilitando a atualização dos movimentos em perfeita sintonia com a imanência da dança. Por outro lado, importa saber também como evitar a dispersão de energia, a perda de poder que diminui a intensidade criativa dos improvisadores no momento da composição do improviso.

Vejamos o que nos diz Deleuze:

(...) corpos se misturam com o seu em proporções e condições que são favoráveis a sua relação; neste momento, a potência do corpo que o afeta se combina com a sua de tal maneira que sua potência de agir é aumentada (Deleuze. Spinoza: Cours de Vincennes. 1978).

Para mim, a composição criativa do improviso acontece também nestas misturas. Este é um ponto importante: a intensidade da criação do improviso está relacionada à potência deste encontro, ou seja, à força maior ou menor que circula entre os improvisadores e entre eles e os outros componentes do improviso provocando-lhes um aumento no poder de composição da dança. Afinal, a improvisação de dança é sempre uma criação colaborativa em que todos, improvisadores e componentes das diferentes qualidades expressivas envolvidas, participam ativamente. Neste sentido, entendo ser fundamental ao improvisador saber criar as condições para que os encontros aconteçam como aumento e não como

diminuição de poder, para que o improviso, enfim, “decole” e a dança flua na imanência. Saber criar os encontros potentes para ir mais fundo em suas experimentações significa que os improvisadores não são artistas submissos à determinação do aleatório, ao contrário, é preciso conhecer os caminhos e isto implica aprendizado: é necessário, então, aprender a criar os encontros que aumentam a potência da dança na afirmação sempre renovada do mundo e do próprio indivíduo à medida que ele se aprofunda em si mesmo e se conhece mais nas relações com os outros.

Saber criar as condições para que os encontros potentes aconteçam durante a experimentação a fim de que a dança se faça na composição com o outro é, para mim, um aprendizado dos poderes do corpo tanto num plano individual como coletivo. Sem este conhecimento, o improvisador não poderá escolher entre as muitas alternativas compositivas (atuais e virtuais) que surgem a cada momento, aquelas que consistem com o plano de criação da dança. O improvisador permanecerá como que à deriva, ao sabor dos efeitos dos encontros aleatórios, sem afirmá-los. A improvisação, então, não decola e não flui: mantendo-se presa ao caos, ela perde o poder de dizer um mundo, de criar a diferença.

Saber, neste sentido, é ter um conhecimento corporal das relações entre os corpos, portanto, trata-se de um saber-fazer, que, para Spinoza, depende de um conhecimento das causas e não apenas dos efeitos que os encontros geram. Saber o que pode o corpo, em nosso contexto, nos indica a necessidade de aprendizado e de uma preparação do artista em amplo sentido que, neste caso, se faz pela experimentação contínua e rigorosa.

## **2.1 Spinoza por Deleuze: os três gêneros do conhecimento e o aprendizado do improvisador**

Saber o que pode o corpo<sup>50</sup> torna possível ao improvisador aprofundar seu conhecimento das relações intensivas que efetivamente o levam a um aumento de

---

<sup>50</sup> A pergunta “o que pode o corpo?” deflagra um problema fundamental na *Ética* de Spinoza. Não investigaremos a fundo as implicações deste problema, mas acredito que este também seja um problema para a arte e para o artista que o estudo da improvisação-experimentação pode ajudar a compreender.

poder, ampliando seu universo de composição e facilitando que a criação da dança aconteça plenamente. Não há nisto a indicação de um modelo a ser seguido para alcançar este fim, mas apenas a sugestão de um campo de investigação da dança que pode contribuir tanto na formação do aprendiz como na transformação do artista. O esvaziamento e a experimentação contínua associada a exercícios técnicos específicos fazem parte da proposta da PCE para um aprendizado das potências do corpo. Com base nesta experiência apresento a seguir uma possível relação entre a interpretação de Deleuze do pensamento de Spinoza presente na *Ética* e três processos que percebo serem recorrentes tanto no aprendizado quanto na criação livre dos improvisadores.

Portanto, meu pensamento não se dirige diretamente à filosofia de Spinoza, mas à interpretação deleuziana, além do fato de reter para a nossa discussão apenas uma parte das ideias de Spinoza, pois focalizo na interpretação de Deleuze, apenas a parte prática da *Ética*, a qual é vista do interior de minha vivência da improvisação, ou seja, em um campo de possibilidades bem mais restrito do que o almejado por estes autores. Assim, não discutirei a dimensão ontológica da interpretação de Deleuze do pensamento de Spinoza por entender que ela ultrapassa a proposta desta tese.

Em uma de suas aulas em Vincennes (1981) sobre a *Ética*, Deleuze apresenta as relações entre os três gêneros do conhecimento propostos por Spinoza e três dimensões da individuação. Acredito que a apresentação do filósofo nos ajuda a pensar o processo de aprendizado do improvisador, iluminando a reflexão sobre como ele pode criar para si os caminhos, brechas e bifurcações que o levam aos encontros potentes e criativos, a fim de ajudá-lo a trilhar o seu próprio caminho com autonomia. Isto não significa que não existam outras maneiras de pensar estes processos, certamente existem, mas, no contexto desta reflexão, acredito ser pertinente compartilhar as ressonâncias que observo entre o pensamento de Spinoza, a partir da compreensão de Deleuze, e a prática em sala de trabalho junto a improvisadores-aprendizes.

Deleuze se vale de um exemplo prático: aprender a nadar (este exemplo também aparece em *Diferença e Repetição*. 2006). Por meio dele, o filósofo mostra que aprender a nadar é uma experiência existencial, que acontece nas relações do corpo e do mar, assim, não se aprende a nadar e a dançar, a cantar, a pintar etc teoricamente,

nem por meio de um conhecimento abstrato, matemático, nem tampouco pela simples aplicação de técnicas de natação. Aprende-se a nadar nadando.

Os três gêneros do conhecimento estão associados a três práticas que revelam três momentos do processo de individuação. Não são apenas níveis, estágios do conhecimento em geral, mas atitudes que refletem qualidades diferentes da percepção de si mesmo nas interações com o outro. Os três gêneros se alternam continuamente na vida do homem comum, que pouco ou nenhum controle tem sobre isso. Mas, em nosso contexto, entendo ser prudente e necessário que o improvisador coloque em foco estes conhecimentos a fim de aprender a saltar, isto é, a entrar e a sair de um plano a outro, do virtual ao atual, durante a experimentação. Em nossa compreensão não há hierarquia entre os gêneros, que podem se misturar ou mesmo se alternar durante o improviso. Então, vejamos.

No primeiro gênero de conhecimento, o indivíduo é determinado do exterior a partir dos impactos causados de fora em suas partes extensivas, em seu corpo-objeto. Este tipo de experiência produz idéias inadequadas e afecções passivas que geram percepções confusas. No exemplo prático: o sujeito se joga na água, se debate contra as ondas do mar, deixa-se levar por elas, resiste empreendendo grande esforço etc. Ele e o mar, ele e a água mantêm apenas uma relação exterior, não interagem, não fluem juntos. Nestes casos, o indivíduo está refém dos impactos aleatórios que resultam dos encontros entre seu corpo e o mar sem poder compreendê-los corporalmente. O indivíduo nada sabe sobre as *relações* intensivas que acontecem entre ele e as ondas, entre a pele de seu corpo e a água salgada do mar, entre o seu movimento e o movimento das marés, pois apenas conhece os efeitos dos encontros na dimensão extensiva do contato com o outro. Sua experiência inscreve-se nos limites de um corpo organizado. Neste exemplo, é comum que aconteça uma diminuição de poder, que por fim pode levar o nadador à falência física e mental.

(...) quanto mais a aptidão do corpo a ser afetado é reduzida, mais o corpo vive num meio restrito, insensível a um grande número de coisas, às múltiplas distinções delas: esse corpo não sabe responder, se não for de maneira unilateral, às solicitações de seu meio exterior, aos problemas que o mundo lhe põe.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Sévérac, Pascal. “O conhecimento como o mais potente dos afetos” ( IN Martins. 2009: 17-36).

Estabelecendo uma relação com a experimentação do improvisador posso dizer que, neste caso, ele não sabe o que o seu corpo e o dos outros podem fazer, não sabe dançar com o outro e não pode compor a dança de maneira “orgânica”<sup>52</sup>, pois a relação que empreende está submetida prioritariamente à causalidade extensiva, oscilando muito entre ações e reações: ora seu corpo reage passivamente, deixando-se guiar pelo outro, ora age reativamente, tentando controlar a situação, despendendo excessiva e desgastante quantidade de esforço físico e mental para improvisar.

Se o improvisador se deixa ser guiado, submetendo-se a uma relação passiva e mecânica com o outro – seja este outro um dançarino, a música, os objetos cênicos, o ambiente etc, ou se apenas reage ao que vem do exterior, em ambas as situações, ele ignora o encontro, não havendo captura dos ritmos, nem a formação de um corpo único de criação que flui na imanência da dança. Nos dois casos há uma flagrante desigualdade de forças e uma tendência à dominação oscilante de uma das partes, que por fim pode levá-los ao conflito e à decomposição das forças, enfim, à perda de poder. O ato de improvisar a dança, então, exige grande esforço físico, muitas vezes associado a sensações de desprazer que favorecem o surgimento de pensamentos contraditórios<sup>53</sup>, comprometendo a experiência totalmente.

A dança que aparece é truncada, frequentemente interrompida e retomada, enfim, ela não flui. Não há composição com o outro, mas uma espécie de negação, pois o outro é aqui percebido como um não-eu: a relação é guiada pela intencionalidade e a consciência objetiva domina a percepção da experiência, contudo sem conseguir compreendê-la. Nestas situações, é bem mais difícil a conexão com o plano intensivo. Assim, concordo com Gil e Deleuze, pois boa parte deste processo acontece fora dos domínios da consciência clara e distinta, nas superfícies do inconsciente do corpo e do pensamento. Foi também para este território que a vivência da improvisação me levou.

---

<sup>52</sup> Esta expressão faz parte do vocabulário de muitos artistas corporais significando integração total entre mente e corpo, pessoa-mundo, pessoa-pessoa no momento da criação ou da apresentação da obra. “Orgânico”, neste sentido, opõe-se a mecânico assim como a organizado.

<sup>53</sup> São muitas as situações em que a mente interfere negando a experiência de diferentes maneiras. Muitos são os relatos dos pensamentos conflitantes que surgem nestes momentos: indagações sobre a validade do que estão fazendo; se tem sentido se exporem se não acreditam que possam fazer o que está sendo proposto pela facilitadora, enfim, questionamentos associados a um desconforto físico e mental. Este fato pode ser relacionado às ideias inadequadas e confusas típicas do primeiro gênero.

Como então sair da circularidade, da reatividade, típicas das experiências do primeiro gênero? Deleuze nos lembra que os corpos não são unidades fixas com estruturas estáticas, eles são compostos de relações com estrutura interna e limites externos sempre abertos à mudança. Existem, portanto, infinitas possibilidades de encontros e infinitas intensidades para estes encontros, afinal, os corpos se misturam de múltiplas maneiras. Portanto, há nos encontros casuais típicos do primeiro gênero, a possibilidade de um aumento da potência de agir na medida em que os corpos que se encontram são compatíveis, isto é, se relacionam positivamente e produzem *paixões alegres*<sup>54</sup>. O poder de ser afetado pelo outro e de afeta-lo é, então, preenchido por afecções passivas alegres que têm o poder de abrir a percepção para o que há de comum entre um corpo e o outro, para o como um corpo se harmoniza com o outro, conhecimentos imprescindíveis para a composição criativa da dança. O olhar se desloca da dinâmica ação-reação e passa a investigar as relações que o corpo experimenta tanto interna quanto externamente, o que segundo Deleuze/Spinoza pode nos levar ao aprendizado das *noções-comuns*, típicas do segundo gênero.

O segundo gênero é o conhecimento das *noções-comuns*, ou seja, o conhecimento das causas e não dos efeitos dos encontros. Este conhecimento tem a função prática de mostrar o que é necessário fazer para que os encontros promovam afecções ativas e o aumento da potência de agir. E aqui nos interessa apenas as noções comuns menos gerais, isto é, aquelas que são apreendidas na experiência concreta dos improvisadores. Em nosso contexto, conhecer as noções comuns é um saber-fazer do corpo, um aprendizado daquilo que convém à composição entre os corpos e também um aprendizado da experiência do próprio improvisador.

Voltando ao exemplo do nadador, diz-nos Deleuze: o indivíduo sabe nadar, ele sabe-fazer porque apreendeu as causas dos encontros e não apenas seus efeitos; sabe o que pode seu corpo, possui a “arte da composição das relações” (Deleuze: 1981): mergulha no momento certo, retorna no momento certo; seus gestos se

---

<sup>54</sup> As paixões alegres são afecções passivas que podem facilitar o salto perceptivo para o conhecimento das afecções ativas, as quais produzem encontros alegres e o aumento da potência do ser. Segundo HARDT (1996: 158) “À medida que passamos da tristeza para a alegria, das paixões para as ações, estamos descobrindo o caminho para o aumento de potência” e este processo prático é também um aprendizado.

agenciam com o movimento das ondas, nadar é, agora, a composição singular dos ritmos das relações do corpo e do mar. O indivíduo tem “ritmicidade” (rythmicité):

(...) o ritmo quer dizer: eu sei compor minhas relações características diretamente com as relações das ondas. Isto não mais se passa entre a onda e eu, quer dizer que isto não mais se passa entre as partes extensivas, as partes molhadas da onda e as partes de meu corpo; isto se passa entre as relações. As relações que compõem a onda, as relações que compõem meu corpo, e minha habilidade quando eu sei nadar, para apresentar meu corpo como relações que se compõem diretamente com a relação da onda<sup>55</sup> (tradução nossa).

Compor é saber mudar o ritmo pessoal para o ritmo das relações com os outros no tempo dos agenciamentos. Mas para estar no plano das relações com o outro é preciso investigar em si mesmo as relações que compõem o seu próprio corpo, implicando individuação. Este aprendizado sobre os poderes individuais do corpo permite que o improvisador alcance uma compreensão corporal refinada de suas próprias potencialidades, podendo explorá-las com segurança e ousadia. Para conhecer os ritmos internos é preciso deslocar o olhar para o movimento muito pequeno agindo no espaço interior, este aprendizado do mínimo facilita que o improvisador perceba como a dança se compõe em seu corpo; aprendizado que lhe ajuda nas experimentações criativas tanto em solos como em composições coletivas<sup>56</sup>.

A captura dos ritmos (internos e externos) exige do improvisador uma prontidão para existir, para experimentar no aqui-agora, atitude que não se limita a receber e a reagir aos impactos exteriores: a captura exige um saber-fazer que surge do conhecimento das relações associado a uma percepção que ultrapassa a dimensão dos corpos na extensão, na visibilidade do mundo macro. Compreender corporalmente as relações implica, para mim, uma mudança do plano extensivo para o intensivo da experiência, ou seja, para o micro-plano das potências, das intensidades. A atenção ao conhecimento das *noções-comuns* desloca o olhar do improvisador para as relações

---

<sup>55</sup> “(...) le rythme ça veut dire que: mes rapports caractéristiques je sais les composer directement avec les rapports de la vague. Ça ne se passe plus entre la vague et moi, c’est-à-dire que ça ne se passe plus entre les parties extensives, les parties mouillées de la vague et les parties de mon corps; ça se passe entre les rapports. Les rapports qui composent la vague, les rapports qui composent mon corps, et mon habileté lorsque je sais nager, à présenter mon corps sous des rapports qui se composent directement avec le rapport de la vague.” (Deleuze. Spinoza. Cours de Vincennes, 17/03/1981)

<sup>56</sup> Aprender o mínimo, o muito pequeno na dança de cada um, é um objetivo da Small Dance, proposta pela Contact Improvisation de Steve Paxton. Sobre isso ver José Gil (2004) capítulo “A comunicação dos corpos: Steve Paxton” (p. 105-126).

entre forças que ocorrem num plano muito pequeno, no entrespaço, no intervalo, isto é, em uma dimensão virtual da composição da dança.

Na virtualidade, diz-nos Deleuze, circulam forças afetivas que se compõem aumentando a potência dos encontros (afecção) em diferentes intensidades, estes são chamados bons ou afirmativos, mas também ocorre o contrário, quando as forças em relação se decompõem, gerando uma diminuição de poder: estes são encontros ruins, pois negam ou debilitam a existência. Como dissemos antes, interessa-nos os encontros que são potentes e que aumentam o poder de afetar e de ser afetado ou ainda: que aumentam o poder de perceber, portanto, os bons encontros. A classificação em bons e maus, entretanto, não implica uma escolha regida pela moral nem mesmo uma obediência a padrões estéticos, assim como não decorre da ação de um “livre-arbítrio”. Os encontros potentes são desejáveis porque facilitam que novas relações compositivas aconteçam; porque possibilitam conhecer as causas ou condições necessárias para que a dança flua e para que se mantenha pulsante na duração da experiência e para além dela, em um tempo infinito. Conhece-los confere poder ao improvisador para *fluir na imanência*.

Os encontros que aumentam o poder dos criadores movem a obra, enquanto que os encontros que diminuem o seu poder, acabam por barrar-lhe o fluxo. A seleção dos encontros está relacionada à adequação da escolha, ou seja, à atualização do movimento no corpo para a composição da dança. A adequação tem direta relação com a *precisão* que une os movimentos, os gestos (individual ou coletivamente criados) à composição dos sentidos que se formam durante o improviso e que lhes dão consistência; a precisão, portanto, não diz respeito simplesmente à execução dos gestos pelo corpo físico, ela está na ligação entre eles que se dá no plano das intensidades ou no micro-plano dos movimentos, gerando a continuidade que faz a improvisação fluir.

Fica evidente a necessidade prática de aprender a escolher, entre tantas possibilidades, os encontros que aumentam o poder da improvisação de dança. O primeiro passo, diz-nos Deleuze sobre a Ética de Spinoza, é conhecer o que há de comum entre as relações, ou em nossa compreensão: aprender a deslocar o *olhar* para o que há de compositivo entre as relações dos corpos. Conhecer o que há de comum

possibilita a saída das relações extensivas entre *paixões* – que nos fazem oscilar aleatoriamente da reatividade à passividade, para o campo das *afecções ativas*, ou seja, das relações intensivas que ocorrem no plano do muito pequeno. Ali está o algo a mais que dá sentido especial à improvisação.

Aprender a escolher os encontros potentes também facilita que o improvisador – reconhecendo limites, resistências internas e externas –, desconstrua automatismos e mecanismos de repetição e replicação que restringem a experimentação e, desta maneira, que ele possa optar por outros caminhos de criação do movimento, gerando bifurcações em seu processo pessoal de aprendizado. O conhecimento dos bons encontros lhe ensina sobre seus próprios poderes e como ele pode explorá-los criativamente durante o improviso.

Deslocar o olhar para o plano afetivo, para o plano microscópico da existência é, em nosso contexto, alcançar um olhar enviesado como percepção do corpo todo, presença na ausência, luz sobre as sombras da percepção comum. Aumentar a potência é, neste sentido, expandir a percepção para além dos hábitos e limites do corpo comum. O olhar que captura pequenas percepções, que formam os sentidos e as ações do improviso, está à espreita do imprevisível, das surpresas que surgem nos encontros e que mobilizam o artista. Deslocar o olhar significa estar atento à experiência, estar de tal forma presente no corpo<sup>57</sup> que os movimentos dos pensamentos se acoplam perfeitamente aos movimentos do corpo. Corpo e pensamento formam um único movimento, isto significa afirmar que o improvisador, ou melhor, que todos os artistas do corpo pensam com o corpo.

No plano molecular, não extensivo, a consciência já não pode sustentar toda a experiência, ela, então, tem uma função transitória, o que me faz crer, como disse acima, que realmente a maior parte do processo ocorra de forma inconsciente, ou ainda, que é o inconsciente do corpo/pensamento que passa a “dirigir” a experiência. Mas tudo isso requer um salto maior, aqui representado na passagem do segundo ao terceiro gênero e, com ele, a percepção de novas qualidades expressivas na composição da improvisação de dança.

---

<sup>57</sup> Gostaria de mencionar que esta ideia encontra eco na “atitude do guerreiro” descrita por Carlos Castañeda em muitas de suas obras. Uma prontidão para a vida, uma verdadeira atenção à experiência. Castañeda muito influenciou Deleuze especialmente no conceito de corpo sem órgãos que veremos mais à frente.

O terceiro gênero é chamado por Spinoza *ciência intuitiva*, um conhecimento que ultrapassa as dimensões das conveniências entre os corpos, de suas relações, e agarra as suas *essências*, ou melhor, captura “a essência que se exprime nas relações” (Deleuze. 1981). Este conhecimento implica que o indivíduo esteja aberto à experiência e totalmente sensível ao plano afetivo, possibilitando-lhe conhecer diretamente as relações em si mesmo e com o outro; para mim, significa um saber-fazer preciso e rigoroso que, em um único lance, na esguelha do olhar, escolhe intuitivamente, entre as diferentes forças que circulam na atmosfera, aquelas que melhor o ajudarão a compor a singularidade do improviso.

Essências, afirma Deleuze sobre a filosofia de Spinoza, são graus de potência, partes intensivas, singularidades que no campo de nossa discussão são devires que tendem a se manter na experiência enquanto perseverar sua potência de existir. Em Spinoza, as essências não são forças transcendentais, pois elas podem ser atualizadas na existência, isto é, no aqui-agora, no espaço e no tempo. Conhecer as essências, em nosso contexto, significa ter alcançado um saber-fazer que mantém o improvisador conectado ao muito pequeno, facilitando desta maneira que o inconsciente invada a intuição.

Spinoza surpreende pela maneira como afirma a necessidade de sabermos o que pode o corpo para que se alcance o conhecimento que leva o homem à Beatitude e a Deus. Para este filósofo, o terceiro gênero é o conhecimento de Deus - a univocidade do ser na multiplicidade da existência. Em nosso contexto: é o conhecimento direto das forças invisíveis que ligam atual e virtual na atmosfera da criação, conhecimento das energias afetivas que circulam no plano de imanência e que dão vida à obra de dança. Neste sentido, o conhecimento do terceiro gênero é um saber-fazer que nos leva a união plena com o outro na criação de um improviso de dança.

## **2.2 Aprender a escolher os encontros potentes**

Os três gêneros do conhecimento expressam modos de existir, de experimentar a vida, de vivê-la no corpo, de criá-la na interação com os outros, que nos ajudam a pensar os processos de criação da improvisação de dança. Partindo das

relações extensivas chega-se aos encontros intensivos, e o caminho para este aprendizado se efetiva pela experimentação contínua. Experimentando, construindo caminhos e desconstruindo pegadas, o improvisador pouco a pouco aprende a criar as condições, em si mesmo e com o outro, para que relações potentes se estabeleçam entre os componentes heterogêneos do improviso. Ele é ativo em seus percursos, sabe escolher porque está pleno na criação do acontecimento.

O aprendizado dos encontros evidencia a importância de um saber-fazer que facilita ao improvisador extrair dos acontecimentos o que eles têm de necessário<sup>58</sup>, aprendendo a selecionar os encontros potentes, mas também a criar as condições que facilitam as suas ocorrências. Isto significa que é preciso aprender a escolher, entre tantas possibilidades, aquelas que aumentam o poder dos corpos de criar a dança no aqui-agora; esta escolha, entretanto, é intuitiva, e se atualiza diretamente no corpo como movimentos e gestos de dança prenes de sentidos e abertos a novos agenciamentos. Mas, então, é importante experimentar muito, indo frequentemente ao encontro do imprevisível e do caótico, retendo disto apenas o suficiente para continuar. Afinal, é preciso tornar-se leve o bastante para *fluir na imanência da dança*, sendo um com os outros corpos, com a música, com a platéia etc. na atmosfera que se cria a cada improvisação de dança.

Neste sentido, a qualidade da atenção é fundamental! A atenção é atitude sensível, corporal e, por meio dela, o improvisador tanto pode selecionar como criar encontros potentes. A “atenção incorporada” é destacada pela dançarina norte-americana Nita Little na arte da *Contact Improvisation* (CI). Cito um trecho de seu artigo “A geometria da atenção”, pois entendo haver ressonâncias com a presente reflexão:

*Contact Improvisation* pode ser chamada de "a arte da atenção incorporada". Apesar de toda atenção ser incorporada, para os dançarinos de CI a forma pela qual observamos o mundo em nossa incorporação é crítica para o movimento, no sentido de que toda escolha física que fazemos depende da profundidade e amplitude de nossa percepção do que está ocorrendo no momento. Através dessa percepção colocamos nossas vidas em risco, portanto realmente precisamos conhecer o potencial que cada momento nos revela. Atenção, a ação de priorizar a conscientização, é a chave para o meu conhecimento da dança. Ao entender sua ação, assim como ao entender a ação

---

<sup>58</sup> Observação retirada de palestra de Luis Fuganti – “Corpo sem órgãos” – proferida no “Festival Contemporâneo de Dança 2011”, aos 06/11/11. Disponível na internet: <http://vimeo.com/31932592>.

material/corpórea, adquiro claridade, apreciação e uma maior aptidão em minha dança.<sup>59</sup>

Conhecer o potencial que cada momento revela ao improvisador é, para mim, o mesmo que saber extrair do acontecimento improvisação o que ele tem de necessário. Este aprendizado proporciona o conhecimento sensível das relações que compõem os corpos individualmente nas relações entre os corpos que dançam, e entre todos os outros componentes do improviso, conhecimento fundamental também para a CI: aprende-se sobre os limites e as infinitas possibilidades que se abrem a cada gesto dançado; sobre como interferir em seus condicionamentos motores e mentais, desconstruindo caminhos preferenciais, gerando bifurcações, jogando com o acaso, criando algo que nasça dos seus próprios poderes na composição sempre renovada com os poderes de todas as matérias expressivas que se agenciam no acontecimento criativo da dança. Aprende-se de que maneira o corpo tende a interagir com o outro, de que maneira estas tendências ficam impregnadas nos gestos que se repetem em contextos os mais variados; aprende-se dançando com o outro, direcionando a atenção para a experiência em curso e recolhendo no corpo estes ensinamentos.

Assim, é preciso se despirmos de muitos de seus corpos. Corpos fixados, corpos por demais estratificados, corpos com discursos prontos, com regras e convenções, corpos dóceis e previsíveis. O improvisador aprende a despirmos-se, esvaziando e experimentando, para vestir-se a cada experimentação, a cada criação.

### **3. O corpo do improvisador**

O corpo que cria a dança no aqui-agora é um corpo transformado, um corpo mutante que continuamente devém outro, assumindo provisoriamente novas formas em

---

<sup>59</sup> “Contact Improvisation can be called an art of embodied attention. Although all attention is embodied, for CI dancers the way we attend to the world in our embodiment is critical to our movement in the sense that every physical choice we make depends upon the depth and breadth of our knowing what is currently happening. We place our lives at risk by this knowing so we really need to know the potentials each moment unveils. Attention, the action of prioritizing awareness, is key to my knowing the dance. When I understand its action, as when I understand bodily action, I gain clarity, appreciation and greater capability in my dancing”. (LITTLE, Nita. “The Geometry of Attention”. IN <http://nitalittle.com/writings/the-geometry-of-attention/> Data da última consulta: 06/01/11) Texto traduzido por Adriana Valente de Gouvêa.

corporeidades diversas. Um corpo em estado de criação abre-se às conexões virtuais imponderáveis e imprevisíveis que habitam o invisível, o plano microscópico da experiência, e é por elas afetado e modificado de forma não consciente - o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente. Este corpo surge no momento em que o improvisador extrapola o vivido encarnado e os rastros de seus condicionamentos até tornar-se permeável ao não-vivido virtual que, envolvendo o primeiro, lança-o para além de seus limites.

Pensar este corpo é vivenciá-lo e, desta maneira, penetrar camadas mais profundas da experiência do improvisador; contudo, sem pretender concluir ou definir o que este corpo é, mas desejando investigar o que este corpo pode e como torná-lo ainda mais potente para criar a dança. A pesquisa nos levou ao plano das intensidades virtuais, das forças que compõem os corpos; das relações que eles constroem e desconstroem continuamente; plano da intuição sensível, da heterogeneidade das matérias expressivas, da imanência da dança. Foi preciso reaprender a olhar o corpo a fim de poder capturá-lo em sua contínua metamorfose, para, enfim, percebê-lo como ele se mostra naquilo que não aparece, que se esconde ou se esquia de uma percepção trivial, ou seja, foi preciso um esforço para ultrapassar o limite visível e macroscópico de um corpo que se move no espaço-tempo dirigido pela consciência, para percebê-lo como corpo esteticamente recriado nas conexões intensivas que ele compõe com os outros e que o compõem, as quais são acessadas pela intuição sensível sustentada por uma consciência-corpo.

Ficou evidente ao longo da presente pesquisa, que o corpo em estado de criação de dança difere do corpo comum ou cotidiano com o qual experimentamos a vida; assim como ficou claro que aquele corpo não pode ser apreendido pela perspectiva de um corpo-organismo-vivo, nem mesmo pelas explicações físico-químicas oferecidas pela fisiologia, anatomia e motricidade. Não nos importa também um corpo subjetivado, reagente-reativo, condicionado pelas memórias ou determinado fortemente pelas pulsões. Como veremos adiante, este corpo em estado de criação de dança aproxima-se da noção de corpo intensivo ou corpo-sem-órgãos (CsO) proposta por Gilles Deleuze e Felix Gattari, até encontrar melhor abrigo na noção de corpo paradoxal de José Gil. Mas antes de lá chegarmos, algumas reflexões são necessárias.

O corpo com e no qual experimentamos a vida – e que nesta pesquisa é qualificado como comum, é um corpo útil, necessário e demasiadamente costumeiro; nele e por ele efetuamos todas as ações cotidianas, automatizadas, que não necessitam da atenção contínua da auto-percepção, como por exemplo, escovar os dentes, sentar, caminhar, pegar um copo, coçar o nariz etc. Este corpo mostra ao mundo a pessoa como ela é em suas atividades e necessidades triviais e, neste sentido, é diferente do estado corporal desejável e necessário ao artista tanto no momento da criação, como na preparação ou apresentação da obra, e por isto as técnicas empregadas para a realização das ações cotidianas diferem das técnicas artísticas.

Eugenio Barba (1936-), mestre da arte teatral e fundador da ISTA – Escola Internacional de Antropologia Teatral (1995), afirma que as técnicas cotidianas empregadas para as ações comuns resultam de condicionamentos impostos pela educação em amplo sentido, um processo que o autor chama “aculturação coletiva”. Para realizar as ações cotidianas não é necessário um grande investimento de energia psíquica e física, pois, assim como Rudolf Laban (1978), Barba (1995) entende que há uma economia do esforço, isto é, um mínimo dispêndio de energia na execução das ações cotidianas. Mas para Barba as ações cenicamente construídas demandam uma qualidade diferente de esforço psicofísico, ou, em nossa visão, uma presença psicofísica diferente do estado cotidiano, que aumenta interna e externamente as potências expressivas do corpo. Para Barba, o ator cria um corpo equivalente ao comum, mas totalmente transformado pelas técnicas do teatro e da dança. Para mim, não se trata de um equivalente, mas de um corpo outro, transformado pelas técnicas e potencializado pelas experimentações, um corpo realmente expandido e tonificado.

A pesquisa proposta pela Antropologia Teatral visava encontrar os princípios básicos do trabalho de ator recorrentes em diferentes culturas, pois, segundo Barba: “Eles são um meio de desnudar o corpo de hábitos cotidianos, para evitar que ele seja apenas um corpo humano condenado a se parecer consigo mesmo, para apresentar e representar somente a si mesmo” (1995:16). Desnudar o corpo comum para revelar corpos de expressão, nos quais o imperativo dado pelos gestos significados na experiência vivida não mais condicionam uma expressividade naturalizada pelos

hábitos e pela repetição do mesmo. Desvelar um corpo muitas vezes desconhecido, por meio do qual o ator, dançarino e improvisador possam manifestar a novidade, o imprevisível que se esquia entre as ações conhecidas e vivenciadas. E para acessá-lo, ou melhor, para que aconteça a metamorfose que transforma um corpo comum em um corpo cenicamente construído na artificialidade do gesto, o artista, segundo Barba, se vale de técnicas “extra-cotidianas” para obter os resultados estéticos desejados em suas criações.

Entendo que em ambas as situações, cotidiana e cênica, não se trata apenas de definir tipos de corpos, mas de desvelar a diferença no plano da presença psicofísica (mesmo admitindo que esta noção não diga com clareza a experiência que tenho em mente); a diferença que surge do envolvimento e presença total às ações que realizam.

A eficiência do corpo comum está ligada aos aprendizados assimilados ao longo da vida, às muitas repetições que realiza nas atividades simples ou complexas, as quais estão também diretamente relacionadas ao meio cultural e aos pressupostos e opiniões que orientam a percepção neste e deste meio em que vive e que aprende a ocupar como um corpo-objeto ou mesmo como um corpo-sujeito. Neste corpo, podemos dizer que as ações que compõem o comportamento são predominantemente automatizadas, mostrando a força e a resistência de um corpo continuamente estratificado pelas determinações exteriores e pelas marcas do vivido. Um corpo treinado, adestrado e condicionado a refazer os caminhos conhecidos mesmo diante da diversidade de relações possíveis que a vida lhe oferece tem uma utilidade prática importante na sustentação e estabilidade do corpomente, entretanto, para a criação da dança estas marcas são obstáculos ao surgimento da novidade e mesmo de uma resignificação autêntica do vivido<sup>60</sup>.

O corpo comum, em geral, é percebido pelo homem comum como uma “totalidade” difusa, uma presença de fundo da qual o sujeito é consciente de forma

---

<sup>60</sup> O novo e a novidade são potencialidades co-presentes que podem ou não ser atualizadas pelo improvisador, dependendo de muitos fatores, entre eles, a quebra dos condicionamentos físicos e psíquicos auto-replicantes. Entende-se por novo qualquer composição de forças que surge como diferença tanto do ponto de vista estético da dança como da experimentação dos improvisadores. O novo, para ser potente e afirmativo, deve provocar encontros e desvios sem que os sentidos da obra se percam, sem que o improvisador rompa com a imanência do improviso.

intermitente, ou seja, no dia a dia o todo e as partes deste corpo aparecem em primeiro plano para a consciência em intervalos irregulares e descontínuos. A descontinuidade da auto-percepção permite, por exemplo, que a consciência se distancie da realização das ações para se concentrar na atividade reflexiva e racional, criando a falsa impressão de uma desarticulação entre pensamentos e ações. Estas maneiras de existir que segregam um corpo comum nos afastam da presença expressiva, da integridade corpórea, do acoplamento perfeito entre pensamento e ação. Não encontro nestes corpos as qualidades necessárias para pensarmos o corpo do improvisador, *o corpo que pode intuir diretamente a dança na atmosfera da criação do improviso e que é sensível e atento às forças afetivas que se movem interna e externamente nos entrelugares da dança.*

Para além do corpo comum, parcialmente consciente, e do corpo físico-mecânico, biologicamente entendido por meio de órgãos integrados, o corpo do artista, sobretudo nas artes corpóreas, transmuta-se em corpo sutil, vibrátil, fluido e nebuloso. A metamorfose é já uma mudança intensiva na percepção, um excesso que faz jorrar a profundidade deste corpo até a superfície: uma passagem que permite a atualização de forças expressivas que se agitam e que reivindicam sua forma no mundo, isto é, que precisam se manifestar e ser comunicadas. Um corpo em arte nos leva a uma mudança real no modo de ver, de perceber e de existir.

### **3.1. Corpo energético: de Yves Lebreton a Antonin Artaud e Carlos Castañeda**

A prática corporeoenergética (PCE), como o nome já informa, é uma prática que pretende atuar tanto no plano físico como no plano energético do corpo do improvisador. Esta dupla missão na verdade se realiza como um único caminho à medida que o trabalho prático está direcionado à preparação do corpo do improvisador entendido de forma ampliada, isto é, um corpo extenso-intenso, exterior-interior, visível-invisível, presente-ausente. Sendo assim, desde o esvaziamento até a improvisação livre, passando pelo estudo criterioso do que chamei “princípios do movimento” (enraizamento, equilíbrio dinâmico e verticalização), a prática quer aumentar os poderes do corpo do improvisador num plano físico-energético por meio de um

percurso intenso e rigoroso, que deve ser orientado e experimentado com cautela e conhecimento.

A PCE mostrou-se como um caminho eficiente para atingir, de uma só vez, os planos físico e energético do corpo do improvisador, atuando nos centros de concentração de energia do corpo físico, intensificando-os, mas também orientando o aprendiz a continuar investigando os poderes do corpo em si mesmo e nas relações com os outros. Para tanto, a PCE propõe que facilitador e improvisador se lancem em experimentações paradoxais a fim de facilitarem o deslocamento da atenção e, neste sentido, forcem a mudança na percepção, que subitamente passa a integrar os planos físico e energético em um corpo total. Assim, aprende-se a esmiuçar o corpo desde sua profundidade intensiva até a superfície extensa, provocando desarticulações, disjunções, deformações que desestabilizam os condicionamentos motores, emocionais e mentais, minimizando seus poderes nas composições com os outros corpos.

Para melhor dizer como percebo a ação da PCE sobre o corpo do improvisador, gostaria, neste momento, de retomar dois fatos marcantes que ajudaram a direcionar o olhar da pesquisadora para o território das energias, forças e intensidades das pequenas percepções, e que facilitaram a compreensão de como é possível alcançar o corpo energético pela ação no corpo físico do improvisador. Um deles está na primeira fase da pesquisa da improvisação de dança: o encontro com a técnica do Teatro Corpóreo de Yves Lebreton<sup>61</sup> e, por meio dela, a aproximação com as ideias de Antonin Artaud (1896-1948). O outro fato, diz respeito ao estudo da obra de Carlos Castañeda (1935-1998) e as conexões com a filosofia de Gilles Deleuze, que hoje entendo serem fundamentais para a reflexão sobre o corpo do improvisador.

---

<sup>61</sup> Em 1997 fui à Itália participar de um curso ministrado por Lebreton em sua fazenda em Monstespertolli. Para minha surpresa a proposta técnica do Corpo Energético estava em plena ressonância com as investigações que eu já realizava no território da interpretação e da experimentação da dança naquele momento. Após o curso com Lebreton, a pesquisa da improvisação de dança ganhou uma orientação bem mais segura e disciplinada que me levou ao mestrado em Arte.

Lebreton<sup>62</sup> propõe um treinamento para o ator-dançarino chamado Corpo Energético, o qual relaciona determinadas regiões do corpo (órgãos de expressão) a qualidades de energias específicas associadas aos quatro elementos da natureza.

Pelve – Energia Mineral – Terra

Abdome – Energia Vegetal – Água

Tórax – Energia Animal – Fogo

Cabeça – Energia Mental - Ar

Para Lebreton, as energias são inatas, portanto, não podem ser ensinadas, impostas ou engendradas externamente, entretanto, afirma que, por meio de sua técnica, é possível “despertar os centros energéticos, estimulando a dilatação das energias ali presentes” (Gouvêa. 2004: 47).

As raízes do Corpo Energético de Lebreton se encontram em Antonin Artaud, especialmente na ideia de que, no ator, o organismo físico está diretamente conectado a um organismo afetivo, entendido como um duplo. Em suas palavras: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (Artaud. 1993: 129). Segundo Arantes, para Artaud o corpo do ator é um “espaço energético que produz e movimenta as ações e as paixões” (1988: 49), e, neste sentido, propõe que ele seja um *atleta* afetivo e que investigue minuciosamente e com o máximo de rigor os órgãos ou lugares de irradiação das energias afetivas em seu corpo, intensificando-os por meio de técnicas específicas de controle da respiração. Agindo sobre os ciclos respiratórios, Artaud afirmava que o ator poderia, em uma reversão, projetar na cena teatral as energias interiores e suas respectivas qualidades expressivas e, assim, cumprir o ato total. A plena potência da arte do ator.

Suas propostas não foram bem aceitas por vários artistas, prevalecendo para muitos a interpretação negativa do *atleta afetivo* dada por Grotowski<sup>63</sup>, que via nesta

<sup>62</sup> A proposta técnica de Yves Lebreton foi apresentada no capítulo 1 da dissertação, aqui apenas sintetizo algumas de suas ideias.

<sup>63</sup> Grotowski critica o pensamento de Artaud nos capítulos “Ele não era inteiramente ele” e “A técnica do ator” do livro *Em busca de um teatro pobre* (1976). Talvez Grotowski tenha feito uma interpretação mais literal das palavras de Artaud. Caminho totalmente diferente ao proposto por Deleuze, com o qual dialoga a presente pesquisa.

ideia um caminho para os estereótipos. Lebreton, discorda desta interpretação, como podemos perceber na seguinte citação:

Quando Artaud fala das relações entre as funções físicas e psíquicas do ator, não propõe a realização de uma gramática de signos que possam representar esta correspondência, mas sinaliza que o organismo humano comporta os centros, os pontos nevrálgicos de irradiações, através dos quais se difunde a sua mente<sup>64</sup>.

Ele percebe a força das ideias de Artaud, que afinal estão em consonância com práticas energéticas da cultura oriental tanto no campo das artes teatrais e marciais como da medicina. Na prática, para fazer interagir as regiões do corpo físico a determinadas qualidades expressivas, Lebreton propõe exercícios de intensificação dos centros nevrálgicos de energia (pelve, abdome, tórax e cabeça) associando-os também a exercícios de controle da respiração. Os procedimentos criam as condições para a dilatação do corpo de expressão do ator<sup>65</sup>, promovendo a circulação das energias por todo o corpo, desde sua conexão interior, passando pela reversão e a projeção exterior.

Lebreton pesquisa quatro qualidades de energia (mineral, animal, vegetal e mental) que mobilizam quatro qualidades diferentes de movimentos, que podem se relacionar de infinitas maneiras na composição dos gestos e nas relações entre diferentes corpos. As energias são potências físicas inatas despertadas e dinamizadas intencionalmente no trabalho do ator, provocando uma transformação dos limites do corpo comum ao fazerem emergir o corpo energético ou cênico. As energias são forças que surgem das profundidades de um espaço interior e que, uma vez despertadas e intensificadas pela prática, “sobem” à superfície, dilatando os limites do corpomente do ator-dançarino que, então, as projeta num espaço também modificado pelas intensidades.

Para mim, as qualidades de energia são *devires* do corpo do ator, acordados e dinamizados pelo trabalho energético. Então, é preciso ir ao encontro destas potências, isto é, do devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral para aprender a

---

<sup>64</sup> O presente texto foi retirado do programa do espetáculo de Lebreton chamado “S.O.S.” e tem o seguinte título: “Il corpo manifestato”. O texto, traduzido por Clóvis Ernesto de Gouvêa, foi citado na dissertação de mestrado, de onde o retiro (2004: 48).

<sup>65</sup> Em minha compreensão, Lebreton avança a pesquisa ao investigar diferentes procedimentos de acesso ao corpo energético do ator para além do estrito controle da respiração, como propõe Artaud.

intensificar o corpo afetivo, tornando-o potente para a criação da arte. Ir ao encontro, neste caso, também implica um saber-fazer fundado na experimentação.

Os procedimentos técnicos com as quatro energias obedecem a uma minuciosa investigação do movimento<sup>66</sup>, que leva o artista a um domínio do corpo facilitando o processo de criação e a perfeita execução do gesto. A incorporação das técnicas de intensificação do Corpo Energético provoca no ator-dançarino uma composição de movimentos que reúne as potências expressivas do corpo tanto no território estético da dança como no do teatro. Assim também entendo a PCE: uma prática de preparação/transformação do improvisador que se alimenta da mistura dos poderes da dança aos poderes do teatro e da *performance*, intensificando as qualidades expressivas do artista e o alcance de sua arte. Estamos nas fronteiras e limites, habitando os *entrelugares do corpo e da arte*<sup>67</sup>.

A partir destas experimentações com Lebreton investiguei, durante o mestrado, as relações entre as quatro regiões do corpo e as qualidades de movimento das energias Mineral, Vegetal, Animal, Mental com as energias, gestos, movimentos e sentimentos mobilizados pelos sete vórtices ou chakras estudados pela cultura oriental.

Pelve – Energia Mineral – Chakras Básico e Sacro

Abdome – Energia Vegetal – Chakra Plexo Solar

Tórax – Energia Animal – Chakra Cardíaco

Cabeça – Energia Mental – Chakras Laríngeo, Visual e Coronário

Constatei que intensificando as energias de cada região/chakra por meio de diferentes exercícios, sensações, sentimentos e movimentos correlatos a estas qualidades apareciam na dança dos improvisadores como tendências expressivas marcantes. A intensificação é um excesso, uma acumulação de forças que provoca a alteração do corpomente permitindo-lhe saltar de um nível perceptivo comum para uma percepção diferenciada, conforme apresentado no capítulo primeiro desta tese.

<sup>66</sup> Lebreton foi discípulo de Etienne Décroux, com quem trabalhou de 1963 a 1968, deste aprendizado ele preserva o rigor da investigação do corpo e da compreensão corporal de sua mobilidade. O ator brasileiro Luís Otávio Burnier, que também se formou na escola da Mímica Abstrata, foi aluno de Lebreton em Paris nos anos 1980.

<sup>67</sup> Uso a expressão “Nos entrelugares do corpo e da arte” em referência ao título do II Seminário Internacional de Educação Estética da Faculdade de Educação da UNICAMP, realizado em 2010 pela equipe de professores e estudantes do “Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação” – Laborarte.

A partir do encontro com o mestre Lebreton, minha investigação da improvisação de dança no plano energético do movimento tornou-se minuciosa, disciplinada e estimulante tanto na prática em sala de trabalho quanto nos estudos do pensamento. Neste período conheci a obra do antropólogo Carlos Castañeda, sendo este o segundo fato que gostaria de destacar neste momento.

A leitura da obra de Castañeda trouxe novas perspectivas à pesquisa prática da PCE, uma vez que, em minha compreensão, Carlos, sob os cuidados do bruxo Don Juan, também aprende a interferir no plano energético do corpo, e a partir disto, empreende um processo de desconstrução dos limites do mundo objetivo fazendo emergir o corpo de intensidades num plano intensivo.

Em seus muitos livros<sup>68</sup>, o autor relata seu aprendizado/iniciação do “caminho do guerreiro” com o bruxo Don Juan no deserto do México (1968-1973). Das incursões com o *peyotl* e outras plantas alucinógenas e psicotrópicos<sup>69</sup>, ao deslocamento dos três níveis de atenção e a dilatação da percepção; às artes de *espreitar*, de *não-fazer* e de *sonhar*; o controle dado pela *vontade*; até a perda da *forma humana* (aglomeração de forças que limitam e formam o organismo) para experimentar o *corpo luminoso* etc, Castañeda, pouco a pouco, desvela ao leitor o mundo das intensidades e das forças, um mundo extraordinário co-presente à realidade que conhecemos. Don Juan mostra ao seu aprendiz que a realidade objetiva está diretamente associada à percepção que temos dela e que a estabilidade entre as muitas percepções possíveis deste mundo resulta de uma educação dos sentidos, consolidada por interpretações consensuais e passada de geração à geração. Assim, para um homem comum tornar-se um “feiticeiro” é necessária uma outra educação do corpomente, um aprendizado que abra brechas nas convenções e nas percepções, movendo o *ponto de aglutinação* (lugar de concentração de linhas de energia no corpo) que sustenta a percepção comum deste mundo.

---

<sup>68</sup> São eles: “A erva do diabo: os ensinamentos de Don Juan” (1995); “Uma estranha realidade” (1971); “Viagem a Ixtlan” (1973); “O segundo círculo do poder” (1997); “O presente da águia” (1993); “O fogo interior” (1996); “O poder do silêncio: novos ensinamentos de Don Juan” (1995) e “A arte de sonhar” (1993).

<sup>69</sup> Sobre o uso de psicotrópicos disse Castañeda em entrevista à Revista Psychology Today (1972): “Os psicotrópicos criaram um vácuo no meu sistema de interpretações. Eles destruíram minha certeza dogmática. Mas eu paguei um enorme preço. Quando a cola que segurava meu mundo unido foi dissolvida, meu corpo estava fraco e eu demorei meses para me recuperar”.

É preciso, então, aprender a *parar o mundo*<sup>70</sup> (consensual) e para que isto ocorra, Carlos precisa mudar sua maneira de perceber, como Don Juan esclarece: é preciso aprender a *ver*, minimizando a força do ego na constituição da realidade. Ver é “apreender o mundo sem nenhuma interpretação”:

Para quebrar a certeza do mundo que sempre lhe foi ensinado, você deve aprender uma nova descrição do mundo, feitiçaria, e então manter a velha e a nova juntas. Então você percebe que nenhuma das duas é final. No momento que você desliza entre as descrições; você para o mundo e vê. Você é deixado com o assombro, o verdadeiro assombro de ver o mundo sem nenhuma interpretação<sup>71</sup>.

Don Juan deseja minimizar a voz do antropólogo, as explicações racionais do acadêmico, enfim, a impregnação da opinião (*doxa*) no corpomente de Carlos, a fim de esvaziá-lo dos hábitos de pensamento aprendidos que condicionam sua percepção do mundo e de si mesmo. O mundo habitual sofre fraturas irreversíveis forçando a suspensão das significações e das explicações. As experimentações no corpo de Carlos, por fim, atenuam o poder do corpo próprio e do vivido fenomênico ao colocar o aprendiz em contato direto com o *corpo luminoso* em um outro plano da realidade, o qual também é percebido em um estado de consciência não habitual.

As duas descrições a que se refere Castañeda (citação acima) são os dois planos da realidade: o *Tonal* e o *Nagual*. O Tonal é o plano objetivo, atual, no qual age o corpo comum na extensão, mas também as memórias, crenças, opiniões etc, assim como os valores, representações e interpretações que lhes damos; nele, a consciência é normalmente fragmentada e as relações povoadas por afetos que geram instabilidade emocional e confusão mental. O Nagual é o plano das intensidades, das energias, dos sonhos, das criações, dos delírios; nele, tempo e espaço são experimentados de maneira totalmente diversa: são tempos e espaços dilatados que engendram outras realidades que somente um corpo intensivo pode experimentar. Plano das virtualidades, das micro-percepções, das vibrações intensivas, percebido por uma

---

<sup>70</sup> Em entrevista a Revista Veja, (nº 356, 1975) Castañeda define o que significa “parar o mundo” na arte do guerreiro: “*Parar o mundo* significa interromper a corrente comum de interpretação do mundo, do consenso dominante, ou em outras palavras, parar o consenso é enxergar o mundo como bruxo, numa realidade não-ordinária. *Parar o mundo* é viver num espaço temporal mágico, enquanto que viver na realidade do consenso é viver num espaço temporal ordinário”. Disponível na internet: <http://www.consciencia.org/castaneda/casvista.html>

<sup>71</sup> Entrevista à revista Psychology Today (Dez/1972).

consciência expandida pela mudança na qualidade de atenção e de presença na experiência.

Carlos aprende a *passar do Tonal ao Nagual* colocando-se em confronto direto com os limites do corpo e da mente; aprende a escavar em si mesmo, retirando tudo aquilo que lhe impede o livre fluir de um plano a outro, ou como nos diz Don Juan: aprende a perder a “forma humana” (organismo), deslocando intencionalmente sua atenção para a brecha do mundo. Os hábitos corporais e mentais dão sustentação ao Tonal e por isto é tão difícil passar ao outro plano, pois antes é fundamental que o aprendiz desconstrua os elos que ligam os hábitos à constituição da realidade, tanto no plano objetivo quanto no da subjetividade. Aprender a passagem é um processo longo, lento e árduo que força os limites da percepção do aprendiz por meio de intensas e fantásticas experimentações.

Todo o ensinamento é prático e depende de uma disposição pessoal que se fortalece na relação de confiança e na integridade da composição mestre-aprendiz. Os ensinamentos são experimentais e únicos, portanto, nada é demonstrado nem teorizado, todo o processo implica a ação do próprio aprendiz sob os cuidados do mestre. Trata-se de uma experimentação rigorosa, meticulosa, e, ao mesmo tempo, imprevisível e perigosa, que exige conhecimento e prudência. Lentamente, as várias camadas de proteção que Carlos tinha construído para si e que davam “estabilidade” a sua vida ordinária, os muitos corpos que aprendeu a vestir são extraídos cuidadosamente a fim de libertar o “corpo luminoso”.

Don Juan ensina Carlos a fluir na imanência, a viver as intensidades do aqui-agora, isto é, a existir num plano alargado da realidade, ao mesmo tempo virtual e atual; ensina-lhe a mudar a percepção reeducando seus sentidos e interferindo diretamente em determinadas regiões do corpo comum a ponto de fazer emergir o corpo intensivo não organizado. O bruxo ensina Carlos a desconstruir o mundo cotidiano e a restaurá-lo sempre, a fim de poder continuar vivendo. Seu longo processo é, para mim, um aprendizado das potências do corpo e das infinitas possibilidades que este conhecimento cria para nós.

A orientação impecável do mestre, que jamais demonstra como se faz, permitindo que as experimentações de Carlos sejam sempre únicas e autênticas,

cumprir a função de facilitar que o próprio aprendiz encaminhe o seu processo de aprendizado com autonomia e responsabilidade, afinal, ele sempre trilhará um caminho único em direção à experiência ampliada da vida.

O corpo luminoso, com forma ovóide, que Don Juan ensina Carlos a criar para si mesmo - embora inato o “corpo luminoso” precisa ser despertado e intensificado - e a ele se manter conectado, teve grande impacto no pensamento de Deleuze<sup>72</sup> e de Felix Guattari. Mais do que isto: é surpreendente como os relatos das experiências do antropólogo foram apropriados e transformados pela filosofia do mestre francês. Este fato pode ser visto por muitos como algo negativo, pela falta de prestígio de Castañeda junto à comunidade intelectual ou até mesmo pela aparente inverossimilhança de seus relatos. Para mim, conhecer a obra do antropólogo, que se dizia brasileiro, significou a entrada em um universo de ensinamentos e de práticas muito instigante que provocaram diversas experimentações e renovações na PCE e na minha prática como facilitadora de experimentações singulares. Mas, acima disto, conhecer a obra de Castañeda tornou mais claro que o conhecimento dos poderes do corpo é um dos mais preciosos aprendizados que o improvisador, este feiticeiro da dança, pode conquistar para si mesmo e para a sua arte.

### **3.2. Corpo luminoso, intensivo, corpo sem órgãos**

A pesquisa da improvisação tornou evidente para mim que o corpo criador de dança expande e transforma a natureza do corpo comum do improvisador, educado para experimentar a vida de forma a manter a estabilidade do mundo objetivo consensualmente aceito como o mundo das experiências. Um tal corpo comum não é suficiente para pensarmos as mudanças de percepção, tampouco a consciência-corpo ou a captura das pequenas-percepções. Com este corpo as experimentações do improvisador não chegam a construir uma atmosfera para a dança. Talvez porque o corpo comum não tenha poder suficiente para ultrapassar os desenhos do movimento no espaço-tempo, mesmo que a execução do desenho tenha técnica e beleza, e ele

---

<sup>72</sup> Deleuze faz menção explícita a Carlos Castañeda em sua obra “Mil Platôs” e “Lógica dos Sentidos”. Para mim, as experimentações do antropólogo povoam o pensamento de Deleuze para além da noção de Corpo sem Órgãos. Penso que uma pesquisa destas interfaces faria vir à tona um outro olhar para a obra do filósofo.

não consiga despertar os poderes da dança, tornando-se impotente para criar e ser um com os outros no fluxo do movimento que atravessa, envolve e mobiliza os improvisadores no momento da criação do improviso.

A prática em sala de trabalho, associada a minha vivência pessoal da improvisação, conduziram meu olhar para uma perspectiva ampliada do corpo do improvisador. Durante o mestrado, a investigação deste corpo se deu de uma maneira *rizomática*, pois não havendo uma linha preferencial de pensamento pude encontrar conexões muito improváveis entre arte, ciência (física, química, biologia, medicina, matemática), psicologia, antropologia, terapias alternativas. Em todos estes territórios do saber humano organizado e também nas sabedorias de diferentes culturas existem rastros de uma compreensão do corpo energético e sutil que entendo ser o corpo criador do improvisador. Entretanto, foi na pesquisa de doutorado que encontrei uma maneira mais instigante para pensá-lo: a filosofia.

A escolha de Deleuze e José Gil não ocorreu por acaso, na verdade, suas filosofias se tornaram preferenciais em meus estudos porque reúnem importantes referências da pesquisa da PCE, entre elas o Corpo Energético de Lebreton/Artaud e as experimentações extraordinárias de Castañeda do corpo luminoso. As conexões ficam mais claras ao penetrarmos o pensamento deleuziano sobre o corpo-sem-órgãos de Artaud até encontrarmos a noção de corpo paradoxal de Gil. Então, vejamos um pouco mais de perto.

Diz-nos Deleuze:

Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos (2007b: 24).

O corpo-sem-órgãos (CsO) está “para além do organismo”, isto é, ele o ultrapassa ao se contrapor à organização dos órgãos definida pela noção de organismo, aqui entendido como um “conjunto regulado de órgãos submetidos a um princípio de unidade orgânica, uma forma que aprisiona o corpo numa organização corporal definida” (Machado. 2009:233). Mas ele também é o limite do corpo fenomenológico, corpo objetivo-subjetivo, encarnado, vivo, do qual temos apenas uma percepção parcial, dirigida pela intencionalidade da consciência cognitiva, como pretende a explicação husserliana. Ou ainda, avançando nesta concepção, o corpo

próprio de Merleau-Ponty, vivido, visível e vidente, meio de comunicação e interação com o mundo, orientado por uma consciência engajada no mundo prático, por uma intencionalidade que é ao mesmo tempo perceptiva e motora. Entendo que em ambos os casos, o corpo fenomenológico não nos permite pensar o que está para além do organismo e entre visível e vidente; aquilo que escapa à intencionalidade da consciência, mas que pode ser apreendido diretamente pela intuição sensível: as intensidades das pequenas-percepções que se agitam na imanência e dilatam o corpo comum e as relações deste com o mundo, transformando-o em um corpo feixe de forças, corpo-sem-órgãos, intensivo e vibrante.

Deleuze, mas também Artaud e Castañeda afirmam a necessidade de abandonarmos o organismo<sup>73</sup> como ideia, explicação e, assim, minimizarmos a pregnância deste pensamento sobre o corpo na percepção direta que temos dele. Não se trata de teorizar sobre o corpo, mas de chamar a atenção para os acontecimentos singulares que surgem de determinadas intervenções sobre o corpo empírico: da descamação dos estratos à intensificação e circulação das energias interiores, à reversão destas forças ao exterior, o corpo energético é libertado, tornando ativo, potente.

Intensificar o *corpo luminoso* é quebrar a sua casca ou criar brechas na percepção para, então, retirar os estratos e perder a *forma humana*, isto é, abandonar o corpo organismo, desvelar-se, a fim de libertar o corpo intensivo. Don Juan ensina que, desta maneira, é possível aceder ao corpo total, ao mesmo tempo energia e extensão, e, para alcançar este objetivo, propõe um caminho prático. De maneira semelhante, para que o ator se torne um *atleta afetivo*, ele precisa se desfazer das amarras que o aprisionam em um corpo habitual, em um corpo dócil, organizado, adestrado. Em Artaud este pensamento é tornado prática no corpo por meio da interferência nos padrões de respiração.

Desafio semelhante se impõe aos dançarinos-improvisadores: minimizar o vivido do corpo que se manifesta como tendências de movimento/pensamento que limitam a criação da dança ao distanciá-lo das singularidades dos acontecimentos na

---

<sup>73</sup> “O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (Deleuze. 1996:21).

imanência. Eles, então, se colocam em experimentação de forma rigorosa e aprendem a se observar (atenção incorporada) para, enfim, reconhecerem e interferirem nos automatismos físicos e mentais que restringem o potencial criativo da dança. O mesmo se aplica para as tendências recorrentes em um coletivo. Não se trata, entretanto, de negar os condicionamentos, os hábitos, mas de despotencializá-los; por outro lado, significa aprender a agarrar a diferença que se esquia da percepção comum nos entrelugares do vivido, compondo com ela novas possibilidades de movimento, criando brechas e bifurcações inusitadas. O corpo dilatado que surge à medida que os estratos do corpo comum são retirados e os automatismos minimizados, retém intuitivamente a diferença que surge dos encontros e misturas das pequenas-percepções, atualizando-a prontamente no improvisado. O improvisador aprende a quebrar a casca, mas ela sempre voltará a se formar em outros estratos, por isso a necessidade de conhecimento rigoroso destes processos.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas a maneira de um agrimensor. (Deleuze & Guattari. 1996: 22)

Desfazer os estratos, minimizando o seu poder de pré-determinar a ação para libertar a presença do corpo intensivo; desarticular os estratos sobre o CsO que lhe impedem de fluir, de emergir do espaço interior às superfícies da pele; “arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração” (1996:22), e do inconsciente retirar toda significância para que ele seja realmente produtivo, são ousadias necessárias para aquele que cria. Por outro lado, é preciso manter o suficiente do organismo, isto é, dos estratos, das explicações, subjetivações e objetivações, a fim de não se perder no caos das intensidades e dele voltar com a dança em um corpo já transformado. Portanto, é preciso um saber-fazer, um conhecimento prático, que não decorre meramente da aplicação de técnicas, mas da experimentação constante e rigorosa, instado desde as profundidades do espaço interior do corpo e em direção à ação no espaço-tempo exterior. E como há risco neste processo é preciso *aprender a dosar* as interferências e o modo de operá-las sobre si mesmo e com o outro, fazendo uso da *prudência* ao longo de todo o processo de

criação-revelação do CsO. Processos estes que jamais se concluem de fato, pois são muitos os planos afetivos e muitos os CsO a serem libertados.

Um corpo sem extensão, corpos virtuais, nos quais circulam sensações e afetos, onde se movem forças e apenas forças. Conectados ao corpo comum não podem, entretanto, ser percebidos por um “olhar sem horizonte”<sup>74</sup>, impotente para estar no devir, para entrar no caos da criação. Neste sentido, há todo um aprendizado do olhar, como discutido no primeiro capítulo desta tese. O CsO é, na verdade, um plano de forças que produz e distribui intensidades em um espaço não-extenso, ou como Deleuze e Guattari o definem: um *spatium* intensivo.

Por fim, o CsO não é um corpo transcendente, separado, ideal. Não é tampouco um corpo decalcado do corpo comum, mas um corpo que é despertado pela potência de desejar, de estar na imanência, de penetrar o devir, de ser um no fluxo do movimento da vida. Todos nós temos um ou vários, poucos se mantêm a eles conectados; o artista, entretanto, não tem escolha, ele sabe intuitivamente que precisa criá-lo para acessar as forças que o levarão à criação da obra, para tanto, se vale de técnicas e rituais e muita experimentação. É este corpo que Artaud consagra ao ator e Deleuze e Guattari à arte e ao artista de maneira geral, uma vez que para estes autores “toda arte é captura de forças e não reprodução ou invenção de formas” (Machado. 2009. 233). Sendo o CsO o plano energético do corpo é com ele que o improvisador captura as forças e as trans-forma em gestos e movimentos de dança, atualizando-as no corpo organizado, empírico.

A captura das forças demanda que o improvisador esteja atento e conectado ao plano das intensidades, dos afetos, das micro-percepções, plano que admitimos ser o *spatium* onde circulam as energias da criação do improviso de dança; um plano virtual co-presente que afeta o corpo-consciência do improvisador provocando a atualização de movimentos em perfeita sintonia com os sentidos que emergem na composição do improviso. Plano de consistência, este imperceptível imediatamente percebido, atualizado por uma consciência alargada, não intencional, não individualizada, anterior às representações, imagens, ideias e, portanto, incapaz de

---

<sup>74</sup> Expressão retirada da palestra “Corpo sem órgãos”, ministrada por Luis Fuganti no “Festival Contemporâneo de Dança 2011”, São Paulo. Disponível na internet: <http://vimeo.com/31932592>. Data do último acesso: 11/11/11.

interpretar<sup>75</sup>. Uma consciência-corpo diretamente conectada à experiência e receptiva às intensidades inconscientes é o estado de consciência que entendo ser despertado pela PCE e por muitas outras práticas que se dirigem ao corpo energético, agindo diretamente no corpo físico do aprendiz.

Atua-se sobre o corpo físico de maneira a despertar a potência de um corpo intensivo, ou seja, do corpo-sem-órgãos, um corpo extremamente sutil e aberto às forças afetivas que circulam no plano de composição do improviso, criando a atmosfera para a dança. É para este corpo outro que olho quando passo a perceber diretamente o fluxo do improviso em mim e no outro; é este corpo que sinto quase tocar quando busco ver apenas o movimento; é neste corpo que percebo as relações em mim e com os outros; é com ele que posso, enfim, fluir na imanência da dança. Neste sentido, concordo com a afirmação de José Gil de que “Todo processo artístico supõe um corpo-sem-órgãos” (Gil. 2008a: 193), um plano de consistência, no qual as matérias de expressão interagem e se intensificam, libertando e criando forças, a ponto de transformarem a percepção do artista e também a do espectador nos encontros potentes que a arte lhes propicia.

#### **4. Dilatação do corpo: espaço e tempo desformados**

Nestes anos orientando improvisadores ouvi muitos relatos sobre as experiências diferenciadas que acontecem durante a prática da improvisação de dança facilitada pela PCE. A maior parte destes relatos aponta para vivências pessoais de alteração de percepção que os improvisadores associam à manutenção do estado de presença psicofísica decorrente de uma intensificação energética do corpomente, mobilizado pela atenção incorporada e pela experimentação. As alterações dizem de modificações na percepção do corpo em movimento (densidade, peso, fluência, força

---

<sup>75</sup> A pesquisa de José Gil sobre a criação e a recepção da obra artística o levou a conceber uma noção de consciência alargada, intensificada pelas forças não-conscientes do corpo. Uma noção que não pode ser pensada dentro de tradição fenomenológica e que requer uma nova abordagem conceitual: “O processo de construção do objecto artístico não releva assim de uma descrição de actos da consciência. Mas, porque esta sofre modificações durante o processo, é de uma nova teoria da consciência que se requer (desde há muito) a elaboração. Uma teoria da consciência, e da consciência do corpo, da multiplicidade de consciências e de acontecimentos extrafenomenais que ocorrem na gênese e na recepção do objeto de arte” (2005a:18).

etc) que, por fim, estão também relacionadas a uma mudança na percepção subjetiva do espaço e do tempo.

Os improvisadores relatam que durante a experimentação sentem que seus corpos se expandem, uma espécie de *dilatação* do espaço do corpo associada a uma elevação da sensibilidade da pele que gera a sensação de um aumento do corpo físico. Em minha compreensão (também ela baseada na vivência) a dilatação não resulta em mudança do tamanho do corpo empírico, mas em uma intensificação do corpo sutil, facilitada pelos exercícios energéticos da PCE. A inflação de energia é mesmo um excesso que aumenta os poderes do corpo do improvisador tanto no nível expressivo quanto motor. Neste sentido, é importante saber como dilatar o corpo, ou seja, saber como atuar sobre o corpo físico para despertar o corpo sutil, e vice-versa, assim como é preciso saber fazer circular as energias acordadas e dinamizadas, aprendendo a usar estes poderes em benefício da criação do improviso. Afinal, é com o corpo sutil que o improvisador escolhe os encontros mais potentes que, por fim, facilitam a manifestação no corpo dos *devires* que o atravessam e o tocam, e é com o corpo empírico, metamorfoseado pela intensificação, que ele transforma intensidades em gestos, movimentos e ações. A precisão resulta de uma composição perfeita entre os diferentes tempos destes corpos.

A dilatação do corpo do improvisador, portanto, não se dá na extensão, no macro plano da realidade, mas em um corpo<sup>76</sup> de intensidades, preenchido de afetos; um corpo sempre em estado de vir a ser – metamorfose –, que muda continuamente no tempo, enquanto é penetrado, transpassado de espaço, ele mesmo um produtor de espaço movente (Gil). Um corpo visto/sentido simultaneamente por dentro e por fora, uma totalidade viva, vibrante, que se prolonga para além dos limites da pele, gerando um campo de forças que o conecta aos outros corpos e à atmosfera. Este corpo outro que age misturado ao corpo comum do improvisador traz a potência do movimento que pode ser atualizada no corpo visível, empírico.

Neste CsO, um *continuum* de forças em movimento preenche os intervalos e os entrelugares da percepção comum, tornando-a alargada e aberta às trocas

---

<sup>76</sup> Este outro corpo é um duplo para Artaud e Don Juan/Castañeda, um corpo de forças/energias diretamente ligado ao corpo organismo.

inconscientes. Para mim, a percepção deste campo está diretamente associada às impressões dos improvisadores sobre a dilatação do corpomente e a alteração da percepção do tempo e do espaço.

Vejamos um depoimento singular de uma improvisadora<sup>77</sup>, praticante da PCE, colhido durante a pesquisa de mestrado:

Isso ocorre quando realmente nos entregamos e fazemos coisas em seguida de outras sem pensar, sem julgar. E tudo o que for sendo feito vai adquirindo uma história, uma coerência, algo que é intrínseco ao momento, aos estímulos, aos impulsos (nossos), os quais vão sendo seguidos com uma fluência louca, sem trégua, num fluxo como o sanguíneo, que é vital e que atinge múltiplos caminhos ao mesmo tempo (sem que um seja menos importante que outro). (Gouvêa. 2004:187)

Este relato evidencia a dilatação do corpo energético ao mesmo tempo em que sintetiza algumas ideias que aqui foram apresentadas como alterações na percepção do improvisador. Na primeira parte, a improvisadora destaca a perfeita conexão entre corpo e pensamento provocada pela dilatação da *presença* decorrente do estado de atenção e prontidão à experiência (não controle do ego, da vontade pessoal ou da razão), e da emergência dos sentidos na duração do acontecimento. A improvisadora também cita o fluxo intenso de movimentos que emergem e de caminhos que se bifurcam continuamente formando a cada momento uma rede de possibilidades para a criação da dança.

Na segunda parte do depoimento, transcrita abaixo, a improvisadora descreve a dilatação do corpo e as alterações na percepção do tempo e do espaço. Um corpo que a tudo percebe simultaneamente, que se espalha para além dos limites do corpo empírico: o improvisador cria para si um corpo realmente paradoxal:

É como se o ser se ampliasse e ganhasse uma percepção multifocada, mas sem ser dispersa. 360 graus: enxerga-se tudo, percebe-se tudo, dentro e fora do corpo. São muitas coisas acontecendo simultaneamente, numa cadência sem quebra; mesmo que haja pausa exterior, por dentro tudo ferve, vibra e vive. (Gouvêa. 2004:187)

Mudanças como as acima descritas incidem diretamente na percepção do corpo próprio. Durante a preparação do improvisador, estas alterações são sentidas, inicialmente, como rápidas conexões, mas, com a prática continuada, é possível

---

<sup>77</sup> A improvisadora é a dançarina Érica Tessarolo. Ver, em anexo, questionário respondido por ela, durante a pesquisa deste doutorado, que complementa as ideias aqui expostas.

prolongar a experiência mantendo-se a qualidade de atenção ou estado psicofísico adequado e, desta maneira, a *presença* do corpo total do improvisador. A velocidade geralmente muito rápida destes saltos perceptivos - embora o mesmo possa ser dito na desaceleração acentuada - impede que o improvisador aja guiado por representações mentais, as quais dependem de processos mais lentos que, por fim, tendem a “desaparecer” com a impregnação da consciência pelo movimento do corpo. Apenas a intuição sensível e direta pode acompanhar o fluxo de atualização dos movimentos.

O corpo percebe tudo ao mesmo tempo. Ele está totalmente presente à experiência que segue um ritmo sem quebras. A consciência modifica-se, impregnando-se de corpo. Este se dilata, intensificando a percepção. Internamente a improvisadora sente que seu corpo *ferve, vibra, vive*. Pensamento e corpo formam um único movimento e a improvisadora se mistura ao devir dança que a atravessa. Não há mais sujeitos e objetos nesta experiência, mas um fluxo único de movimentos que a tudo interliga.

José Gil, analisando a obra de Yvonne Rainer (1934-), associa estes tipos de modificações experimentadas pelos dançarinos como uma irrupção do *real* (realidade despida dos estratos do vivido) na realidade consensual, objetiva, significada, subjetivada. Diz-nos que, nestas ocasiões, “quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda bruscamente” ou quando “o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então” (2004: 153-54).

Em um corpo dilatado pelas intensidades das pequenas-percepções, as relações entre os corpos e destes com o espaço são transformadas, pois o campo de possibilidades imediatas se alarga: “Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências ativas do corpo. Dilatação do espaço do corpo. A palavra liberta-se” (Gil. 2004: 154).

A emergência do real desestrutura a realidade, alterando “seu modo de funcionamento e de presença” e, neste sentido, também opera transformações surpreendentes no tempo.

O filósofo conclui:

Quando o real irrompe à superfície do tempo, o presente toma forma, o presente reapropriado, que não existia ainda porque dissolvido nos estratos do passado e do futuro. Jorra e transforma profundamente o nosso sentimento do tempo. Agora, é a ação que constrói o presente – e transforma o passado e o futuro. (...) A defasagem entre o exterior e o interior desaparece. Agora, os meus gestos ritmam e tecem um tempo presente em que a minha ação e o meu pensamento coincidem, e ambos se ajustam aos ritmos coletivos. (Gil. 2004: 155).

O *real* torna o presente vivo. Despido dos estratos, o presente se expande, prolongando-se para trás e para frente, invadindo as fronteiras que normalmente o separam do passado e do futuro. A aparente linearidade temporal é, então, substituída pela simultaneidade de ações e sensações, ou seja, os fatos parecem desligados da causalidade, pois ocorrem de forma imprevisível, simultânea e sincrônica. A consciência se torna vidente (Leibniz), ela antecipa os movimentos “porque percebe as linhas de força que os prolongam no futuro” (Gil.2002:143).

O presente que jorra transformando o sentimento do tempo é para Deleuze, o tempo do devir, da mudança contínua, Aion: “o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino ou do mímico, puro *momento* perverso” (2007a: 173). Presente da superfície da ação pura não incorporada. Aion é o tempo do acontecimento puro, tempo indefinido dos afetos, cujas velocidades e lentidões independem de Cronos, o tempo mensurável e incorporado “que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito” (Deleuze & Guattari.1997:49). Tempo virtual, tempo dos CsO, do plano molecular, co-presente ao tempo atual dos corpos empíricos. Neste outro tempo, dilatado e não mensurável, os corpos virtuais têm *ritmicidade*.

Os improvisadores mudaram os ritmos pessoais, desestratificando-se para tecer, em múltiplas relações, ritmos coletivos singulares. A composição dos ritmos cria o presente da experiência, modificando a percepção à medida que desestabiliza e despotencializa os estratos do vivido sobre o tempo objetivo, comum, fazendo emergir o tempo da dança. Nele, as escolhas de todos os improvisadores são coerentes com os sentidos e gestos ainda não criados, levando o grupo a um alto nível de comunicação não-consciente e coerência não-verbal.

#### 4.1. Espaço do corpo e pele

Para além (e aquém?) do vivido, aprendido e memorizado no corpo do dançarino que se dá a ver o (meta)fenômeno improvisação de dança, isto nos leva a uma expansão do campo de experiência, tornando inviável um corpo fenomenológico reduzido ao vivido-consciente e à intencionalidade dirigida ao mundo, assim como, e por outros motivos, o corpo biológico-científico. O primeiro porque não pode dar conta suficientemente do fenômeno paradoxal - ao mesmo tempo consciente e inconsciente - experimentado pelo improvisador e o segundo porque pressupõe uma organização artificialmente dada para um corpo visto de fora, forjado pela fisiologia dos órgãos, que em nada se aproxima da percepção de corpo do improvisador. Trata-se como afirmou Gil sobre o corpo do bailarino, “de *libertar o corpo* entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um *eu*)” (2004: 25 – grifos do autor).

Com a consciência penetrada de corpo, o improvisador sente-se em um espaço paradoxal, ao mesmo tempo denso e fluído, aparentemente estável, mas essencialmente dinâmico. Isso se deve ao fato de seu corpo, ele mesmo “espacializado”, criar espaço enquanto dança. O corpo-dançarino não está apenas no espaço como um objeto, ele é espaço (interno e externo) e cria espaço dançando. Sobre essa experiência escreveu Gil:

Esse corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de devir espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço). (2004: 56)

A pele, como superfície aberta ao espaço exterior visível, mas também limite para um espaço interior invisível, faz a passagem entre o dentro e o fora, entretanto, quando afetada pela intensificação do corpo sutil, a consciência, não mais a reconhecendo como um limite claro para o corpo, passa a receber diretamente as energias produzidas em uma mistura do dentro e do fora: “A pele deixa de delimitar o

corpo próprio, estende-se para além dele no espaço exterior: é o espaço do corpo” (2004: 63). A permeabilidade ao espaço interior - que Gil define como vazio, isto é, sem conteúdo consciente, possibilitada pela pele, transmutada pelas forças afetivas que circulam no espaço interior do corpo e penetrada de exterior, faz com que o corpo dançante se transforme em um tipo de corpo-superfície de Möbius (1790-1868): “Banda de Möbius que se forma à medida que absorve (máquina espaço interior-pele) as forças de afeto do interior e as faz circular pela superfície” (2004: 64).

Num corpo total, o interior se reverte ao exterior, a profundidade, antes ausente à consciência e enclausurada em um interior, sobe e se mistura à superfície, como na Banda de Möbius: não há mais um dentro e um fora, o espaço interior afetivo emerge e se distribui pela superfície do corpo, as energias afetivas se esparramam pela pele - espaço de ubiqüidade, tornando o corpo todo presente, vivo e aberto à experimentação da arte e da vida. O corpo, então, se dilata. Não se destacando de um espaço exterior como um objeto que o habita, este corpo potente, aumentado pelo seu poder de afirmar a dança, se alonga e se mistura aos outros corpos, ao meio. Seus gestos e movimentos ganham superfícies intensivas pelas quais se prolongam. Os limites se diluíram.

Gil afirma que o espaço do corpo não é um privilégio do dançarino, ator ou mesmo do esportista, pois todas as pessoas vivenciam-no em pequenas porções, sobretudo quando estão imersas no que estão fazendo. Os artistas da dança, por outro lado, têm a necessidade de criá-lo para a sustentação do gesto dançado; para eles, é preciso criar um meio que não ofereça resistência, em que a dança possa simplesmente *fluir*. Esse meio é o *espaço do corpo* que, ultrapassando os limites físicos da pele, se prolonga no espaço objetivo como virtualidades invisíveis. Gil cita o Icosaedro de Rudolf von Laban (1879-1958) como um exemplo de espaço do corpo do bailarino que lhe permite mobilidade e sustentação do movimento no espaço objetivo. Dentro da Kinesfera, esfera que marca o limite natural do espaço do corpo em movimento pelos membros esticados a partir do centro do corpo e em qualquer direção, o dançarino se desloca e desliza seu corpo pelo espaço, aumentando sua fluência e abrindo-se ao virtual da dança. Nas palavras de Gil: “Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar” (2004: 53).

O espaço do corpo do improvisador, este imperceptível imediatamente percebido (Deleuze), é o meio pelo qual a dança se mostra, mas é também o meio de o dançarino se conectar, instantânea e intuitivamente, aos afetos e forças inconscientes que circulam na virtualidade da dança. Espaço que cria texturas, o espaço do corpo do dançarino-improvisador distende e dilata o corpo empírico, já transformado pela conexão com o devir-movimento e pelas metamorfoses que estão em processo de vir a ser em seu corpo. Para Gil, como em Bergson (2006 a,b), a percepção neste caso é inseparável dos movimentos nascentes e infinitesimais, que estão sempre presentes sem serem necessariamente vistos, ou seja, movimentos reais sem serem atuais (Ferraz. 2007:95). O dançarino capta os movimentos mínimos nas pequenas percepções e deixa-se contaminar por eles fazendo o infinito em cada gesto e em cada movimento.

## **5. Corpo paradoxal**

O corpo do improvisador, modificado pelas práticas energéticas, dilata-se, provocando uma alteração profunda na percepção. Desde o esvaziamento do corpomente até a criação do improviso, o praticante da PCE pouco a pouco retira os estratos sobre o corpo comum, minimizando a potência dos condicionamentos, da memória, do vivido do corpo empírico, e ao fazê-lo, inicia a intensificação das energias interiores, libertando o corpo de expressão, o corpo fluido e intensivo com o qual cria a dança no aqui-agora do improviso.

Este corpo total criado pelo dançarino-improvisador está expresso na noção de corpo paradoxal de José Gil, um corpo que ultrapassa os limites do corpo fenomenológico, o corpo visível no espaço objetivo de Descartes, ou melhor:

(...) um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e que se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que

pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* (2004: 56).

Simultaneamente empírico-transcendental, extenso-intenso, presente-ausente, visível-invisível, exterior-interior, superfície-profundidade, consciente-inconsciente. O corpo paradoxal é este real-virtual que existe em estado de latência em todos os corpos empíricos constituídos (Gil. 2002: 145), e por isto, ele pode ser acessado, dinamizado, experimentado, como pretendem as práticas energéticas, a meditação, o controle da respiração etc. Ele é anterior à cristalização das formas, dos órgãos, das imagens e pensamentos, mas, ao mesmo tempo, criado como corpo vibrante que atravessa e envolve a extensão do corpo comum. Neste corpo paradoxal, a consciência do dançarino-improvisador se deixa impregnar de corpo e o pensamento se mistura e se ajusta perfeitamente aos movimentos, facilitando a osmose com os outros corpos e matérias de expressão. O corpo paradoxal é, para Gil, o corpo empírico-transcendental de Deleuze, o CsO: ao mesmo tempo virtual e atual, energético e físico. Ele cria um plano de consistência no qual a multiplicidade de movimentos em estado de vir a ser podem se agenciar às outras matérias de expressão. Nele, os muitos corpos potenciais do improvisador se misturam e se separam, alguns deles se destacam despertados pela atmosfera da criação da dança e são atualizados pelos improvisadores em suas composições. *Ver o movimento* é estar sensível a este plano intensivo que faz consistir o heterogêneo, penetrando diretamente seus paradoxos.

A proposta que discutimos para a prática da improvisação de dança volta-se para este corpo em suas muitas possibilidades e potências. Assim, não se trabalha sobre o corpo físico, modelando-o, ajustando-o às formas pré-existentes; ao contrário, ao se trabalhar sobre o corpo comum, empírico que traz consigo todos os aprendizados e vivências, deseja-se despertar e intensificar os poderes do corpo sutil, e para tanto, opera-se a desformação dos gestos significados, das emoções impregnadas no vivido, das memórias, enfim, dos estratos cristalizados sobre este corpo. Desformar para desobstruir a circulação das energias, mas também para intensificá-las a fim de tornar este corpo potente e criativo.

A reversão do espaço interior ao exterior que cria um corpo Banda de Möbius, como nos sugere Gil, marca o esvaziamento dos estratos dominantes que modelam o corpo empírico, limitando-lhe a potência de vir a ser outros corpos em outros espaços e tempos virtuais. Parece-me que o trabalho energético facilita a reversão fazendo com que forças não-conscientes surjam do espaço interior do corpo, das profundidades de um espaço intensivo (*spatium*) e invisível, engendrando superfícies nas quais se exteriorizam tal como nos indica Deleuze, Guattari e Gil. Intensidades que se misturam aos poderes virtuais do outro e que possibilitam a comunicação entre inconscientes, bem como a composição da dança no aqui-agora. A dilatação é a manifestação desta reversão, uma impregnação da consciência-corpo pelo movimento de dança.

Conhecer os poderes deste corpo é especialmente importante aos artistas, mas o mesmo pode ser afirmado para qualquer pessoa, uma vez que saber o que pode o corpo é um conhecimento prático que permite ao homem interferir diretamente na vida cotidiana, nos comportamentos, na maneira como lida com as emoções em si mesmo e nos outros, como se relaciona com os limites e como pode ultrapassá-los. Vimos também que este conhecimento traz a necessidade de um deslocamento da atenção para o muito pequeno; a necessidade de tornar-se sensível às suas emanções e manifestações; de aprender a usar e a confiar na intuição corporal, que decide de imediato e tão rapidamente que a mente racional não pode acompanhá-la. Sabemos que esvaziar mente e corpo é uma preparação, o primeiro passo para a conexão com o corpo paradoxal: o esvaziamento (meditação) associado às práticas energéticas é um procedimento que ajuda a encontrar os fios que nos religam à percepção sutil, ao mundo microscópico, às vibrações e intensidades do plano virtual. A partir disto, inicia-se a experimentação, um processo de descamação, de desmembramento, de desarticulação dos estratos sobre o corpo comum, despotencializando-os, cavando brechas, abrindo buracos para fazer passar um pouco de *caos livre e tempestuoso* (Deleuze.1997: 261).

Escavando no próprio corpo aprende-se a ver/sentir as forças em movimento no corpo sutil, mas na arte da composição imediata da dança é preciso também aprender a ver o sutil no outro, o invisível que pulsa e que o atravessa. Aprender a ver

é saber criar ritmo com o outro (que é diferente de estar no ritmo do outro), é ter *ritmicidade* nas relações com os outros; composição de tempos; osmose que faz consistir os heterogêneos (corpos, sons, cores...) na textura da imanência da dança.

O improvisador coloca-se no entrelugar, no intervalo e, assim, se mantém conectado às pequenas-percepções que pulsam *entre* o que está dado e o vir a ser, *entre* o determinado e o indeterminado, *entre* o caos e a forma. O entre é movimento, velocidade e lentidão, mobilidade; nele, a imanência pulsa e a dança simplesmente flui.

## **Capítulo 3 – Experimentação, acaso e repetição**

## 1. A experiência na arte e na vida

Dançar a imanência é estar plenamente, corpo e pensamento, em conexão com a experiência, isto é, estar atento, presente (mas não necessariamente consciente) no aqui-agora, entretanto, a experiência que se quer alcançar não se limita ao espaço-tempo da realidade objetiva, pois, como vimos, o dançarino-improvisador cria espaços e tempos outros ao se colocar em experimentação na relação direta com o fluxo virtual da dança. Isto significa que o artista e a própria arte, neste caso, a improvisação, estão envolvidos em um jogo de forças virtuais co-presentes à realidade do mundo, que a transforma completamente levando-os a uma suspensão provisória das certezas objetivas que caracterizam a vida ordinária.

O corpo-dançarino, este corpo paradoxal, ao mesmo tempo virtual e atual, tornado matéria de expressão, matéria em devir expressivo, captura as forças que circulam no plano de imanência, inscrevendo-as e conservando-as nas formas por ele criadas. Ele, assim como a arte que cria, torna visível o que antes era invisível à “visão sem horizonte”, instaurando um outro nível de percepção, o qual cria o real despojado das camadas cristalizadas do vivido, escavando mundos entre os mundos possíveis. Sensibilizado por um olhar que lhe abre a passagem ao não-consciente e ao virtual, o improvisador cria o presente como se fosse pela primeira vez, afinal, “múltiplas camadas de dimensões temporais diversas coexistem e atropelam-se no presente” da obra de arte, que, por fim, cria um novo presente no intervalo entre virtual e atual, “entre o caos e a préformação da forma” (Gil. 2005a: 215). Um tempo que, embora fora do tempo cronológico, nele interfere, criando o que Gil define como “o presente de ubiquidade” (2005a: 215).

Neste corpo intenso-extenso, o improvisador experimenta infinitas possibilidades de composição, infinitas maneiras de afetar e de ser afetado, mas aprende também a selecionar intuitivamente o que lhe acontece tornando-se potente para existir e, neste sentido, para dançar a obra no aqui-agora. Experimentando sempre, ele também aprende a se manter presente naquilo que lhe toca (atenção incorporada), um saber-fazer que lhe possibilita extrair de cada encontro, de cada experimentação, o necessário para o seu aprendizado, para sua trans-formação.

A palavra experiência precisa, então, afirmar aquilo que nos acontece (Bondía Larossa. 2002: 21), o que se passa em nós, que nos toca, e não algo que existe independente de nós, em transcurso em um mundo objetivo. A experiência é sempre única, e mesmo que nos esforcemos para encontrar as semelhanças entre experiências, mesmo que nos esforcemos por achar os padrões, regras e técnicas de reprodução do idêntico, a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo. Experimentar a vida e a arte é estar intensamente presente ao que nos acontece sempre uma única vez.

Para Jorge Larossa Bondía, pedagogo espanhol, o sujeito que experimenta é menos definido por sua atividade do que por sua passividade, isto é, não se trata de um sujeito que age e reage, mas alguém que está aberto, receptivo e disponível ao que lhe acontece. Esta passividade não é resignação ou ausência de atitude, de emoção, mas uma passividade “anterior à oposição entre ativo e passivo” (2002: 24), uma “disponibilidade fundamental” para experimentar a vida, uma paixão que o coloca vivamente naquilo que lhe acontece.

Um tal sujeito se *ex-põe*; é potente para existir naquilo que lhe afeta, não se resguarda, mantém-se aberto tornando-se passagem. Sem idealizar um mundo, ele experimenta as intensidades do acontecimento no corpo-pensamento; não resiste nem investe nos estratos, ao contrário, está atento aos movimentos, ao tempo dos movimentos que emerge nas brechas, nas bifurcações, no entre isto e aquilo.

Por outro lado: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (Bondía. 2002: 25). Um tal sujeito está cindido, dominado pelo medo de se arriscar a viver as intensidades que o atravessam, dominado, enfim, pelo “medo de existir”<sup>78</sup>. Ao não se permitir agenciamentos potentes entre desejos, ele não pode criar mundos, resignando-se a sobreviver em um mundo consensual povoado de certezas, verdades e significados que acredita ser o único mundo possível. Afinal, ele foi educado para se adequar, se con-formar, moldado para negar as intensidades da experiência no corpo. A “razão”

---

<sup>78</sup> Este tema é abordado na obra de José Gil, “Portugal, hoje: o medo de existir” (2008b), mas também por muitos autores contemporâneos, como por exemplo, Zygmunt Bauman na série de livros de sua autoria em que expõe as experiências “líquidas” do homem contemporâneo.

domina sua existência e seu olhar já não tem horizonte, seu corpo-pele esvaziou-se de tal maneira que já não pode sentir as intensidades invisíveis. Um corpo liso em que nada se inscreve de fato, impotente para estar no devir, no fluxo da vida. Uma vez que seu corpo foi despotencializado, não sabe acontecer e precisa continuamente do aval do mundo exterior, oscilando entre polaridades: prazer e dor, reconhecimento e ressentimento, ação e reação (Fuganti. 2011). Um homem partido ao meio. Um homem comum.

No mundo contemporâneo esta situação se agrava nas muitas sociedades hoje prisioneiras do excesso de informações, de opiniões, coagidas pelo senso comum; neste mundo acelerado, apressado, reina o consumidor obcecado, este ser voraz que acumula coisas, ideias, práticas e que faz disto um hábito sem se dar conta de que nada é, de fato, por ele apropriado, transformado, experienciado.

Dominado pelo instantâneo, o homem que está sempre com pressa, atordoado por dentro e por fora, vive o acontecimento como algo pontual, fragmentado, dividido em partes. Este homem, diz-nos Bondía Larrosa:

Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (2002: 23).

Com a cabeça congestionada pelo excesso de informações e o corpo dominado pela urgência gerada no mundo exterior, o homem contemporâneo comum<sup>79</sup> desenvolveu uma maneira peculiar de estar no mundo, pautada pela fugacidade, pelo efêmero. Em sua vida já não há espaço para se fazer o vazio interior, cada vez menos experimenta o silêncio no corpo e na mente, sua existência ficou reduzida a pequenas vivências que lhe dão a ilusão da continuidade, da liberdade e da mobilidade. José Gil, ao discutir Portugal (2008b) e o homem hiperestimulado e acelerado das sociedades contemporâneas, afirma que hoje vivemos a descontinuidade do tempo, a instantaneidade dos desejos e das relações entre desejos, a qual impede que as experiências potentes aconteçam e, neste sentido, salta-se de uma pequena coisa para outra. Diz-nos o filósofo:

---

<sup>79</sup> Refiro-me ao homem típico que vive nas cidades sob o regime das urgências das sociedades capitalistas do mundo tecnológico contemporâneo.

Cria-se um circuito em que a inscrição<sup>80</sup> (por exemplo, de um pequeno prazer) parece efectuar-se na pequena coisa, no acto que a elege; logo depois o desejo salta para outra pequena coisa, desapegando-se dela com a mesma facilidade com que a outra se apegava. [...] Realmente nenhuma inscrição se opera no real. Mas esse vazio não se vê, pois a visibilidade da vida é feita de um sem número de pequenos actos, pequenas realidades, pequenas coisas (2008b: 46-47).

Os corpos deslizam em um espaço liso, sem inscrições, ou como define Gil, um espaço *sem fora*, “espaço *vago* e fluente onde os corpos circulam livremente, sem trajectos visíveis pré-determinados”, mas movem-se “fechados sobre si mesmos, isolados, incapazes de estabelecerem uma comunicação” (2008b: 110). Corpos zumbis, corpos vazios, impotentes para os encontros com os outros. Em um espaço em que nada se inscreve, o espaço do corpo “volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se” (p. 210). Reduzido a um corpo no qual nada acontece, um corpo hiperexcitado e sem memória, isto é, um corpo produzido na descontinuidade do tempo e na não-inscrição, este homem não pode viver a experiência da duração do movimento total, aquele que se mostra nas passagens, nos entrelugares, nos pequenos movimentos em estado de vir a ser.

Estar na experiência significa, então, “parar o mundo” acelerado e fragmentado, como propunha Don Juan a Castañeda, a fim de poder criar a lentidão do espaço interior que nos possibilita a vivência da continuidade. Mas mudar o tempo do mundo para que algo nos aconteça exige desconstrução de hábitos, mudança de percepção, conhecimento, ou seja, fissuras e bifurcações na maneira habitual de estar neste mundo.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía. 2002: 24).

---

<sup>80</sup> Segundo Ferraz: “o termo *inscrição*, ligado ao campo dos saberes psicanalíticos, vincula-se à dificuldade crescente de se deixar afetar e ser afetado por outros corpos e eventos, dificultando (ou mesmo inviabilizando) tanto a sedimentação da experiência quanto a produção do sentimento de continuidade do *sentido de uma vida*” (2007: 89).

Sair da superficialidade da não aderência que nos conduz a uma percepção linear do tempo, o tempo dos instantes, das respostas automáticas, dos encontros efêmeros, é atitude necessária para estar na experiência, ou seja, presente naquilo que acontece nas muitas relações que criamos com os outros. Interromper, parar, desacelerar, suspender o mundo exterior para aprender a lentidão. Entrar no tempo que dura, desacelerar o ritmo exteriormente imposto para acessar a profundidade do espaço interior é, para José Gil, saber dilatar o tempo subjetivo, uma operação que requer aprendizado do controle do tempo. E o primeiro passo para este aprendizado é “Fazer o vazio do espaço interior” (2005a: 190), enfim, esvaziar-se de tudo aquilo que entulha o corpo e a mente, para viver a experiência em sua singularidade.

O saber-fazer da experiência é sempre único não podendo ser concebido como separado da pessoa que o encarna; há neste conhecimento, como evidencia Bondía, uma relação direta com a existência, com a vida singular de um existente singular e concreto. O saber da experiência, neste sentido, não é passível de ser ensinado, transferido, transmitido, pois ele é sempre uma vivência, uma experimentação que evidencia “uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (2002: 27). A experiência, neste sentido, é irrepetível, imprevisível, incerta, uma abertura ao desconhecido.

Estar na experiência para viver os acontecimentos com a intensidade da primeira vez, com a paixão de quem está comprometido com a existência em amplo sentido, é a atitude que o improvisador deve saber despertar em si mesmo para que a criação imediata da dança seja potente o bastante para afetar e mover o mundo. Para tanto, é preciso libertar o corpo, retirar os clichês incrustados que produzem couraças sobre o corpo energético, sobre o corpo-sem-órgãos. Minimizar os hábitos automatizados pela repetição vazia dos gestos cotidianos, para, então, intensificar e fazer circular as energias, interna e externamente, tornando a pele porosa aos afetos, aberta à comunicação inconsciente, à osmose de pensamentos-corpo que fluem nos encontros e agenciamentos imprevisíveis vivenciados durante o improviso.

Este saber-fazer, facilitado pela experimentação contínua da improvisação, é uma poderosa maneira de interferir na vida do homem contemporâneo, reinvestindo o

corpo de afetos potentes, possibilitando-lhe o movimento total, isto é, aquele que se prolonga para além dos limites físicos do corpo-clausura em uma dimensão virtual e microscópica da experiência. Torna-lo potente para sentir os muitos corpos virtuais que compõem a sua experiência atual, as múltiplas aberturas que estes corpos possibilitam para a vivência de movimentos singulares em situações únicas. Neste sentido, concordo com Ferraz quando a filósofa analisa o pensamento de Gil sobre a dança contemporânea, para mim, suas palavras também se aplicam à improvisação:

(...) podemos afirmar que, ao vazio produzido pelas circulações frenéticas dos corpos-courças, das fortalezas vazias e zumbis sempre em trânsito que tendemos cada vez mais a nos tornar (e a emular), se oferece a experiência da dança contemporânea, que, em seu percurso, tem ativado e atualizado o movimento total dos corpos, abrindo-o para experimentar-se como corpo intenso, vivo e vibrátil, capaz de efetuar novos encontros e de transmutar-se na alegria do desejo – vivido não mais como falta, mas como exercício do puro e livre agenciar-se (2007:104).

O poder da dança contemporânea e, especificamente da improvisação, está em levar ao limite a experiência como acontecimento não apenas para o dançarino-improvisador, mas também para o espectador. A dança, neste sentido, realmente tem o poder de afetar e de modificar a consciência e a percepção, poder de sincronizar corpo e pensamento em um único fluxo de forças, poder de liberar os corpos virtuais aprisionados no corpo-organismo, de mudar o estatuto da comunicação para o plano das intensidades, das osmose da comunicação entre inconscientes. Tendo a experimentação como processo privilegiado de criação e de aprendizado, o improvisador se *ex-põe* continuamente, nutrindo a dança que cria com os afetos que tocam profundamente a sua pessoa de diferentes maneiras, criando uma linha de continuidade que lhe permite fabricar potências para si, pois sabe viver o tempo dos movimentos, sabe compor ritmos nas brechas entre o sensorio e o motor.

O improvisador experimenta continuamente a força do acaso agindo sobre seu corpo e suas escolhas e isto pode lhe ensinar a desapegar-se dos resultados como produtos fechados, assim como dos modelos como referências significadas, passando a focalizar o processo de aprender a criar dança em sua dinâmica não linear. Experimentando, ele aprende a suspender, mesmo que provisoriamente, a causalidade presente na vida ordinária, ele se aprofunda na experiência e pode capturar o tempo do movimento, tempo alargado que se move para frente e para trás, permitindo, desta

forma, que a virtualidade entre na experiência e se espalhe sutilmente nas entrelinhas, nas pequenas fissuras que ele próprio cria em sua percepção ao manter a atenção ao movimento total.

Na improvisação, e na arte de modo geral, a experiência tem uma natureza diferente da experiência comum, estritamente empírica, constituída “sob a categoria da identidade”; tampouco se trata em arte de uma experiência transcendental, mas da “experiência do excesso”. “Esse campo de experiências é marcado por forças, pelo desmesurado, pelo nomadismo e pelo acaso” (Gil. 2008a: 65 – grifo do autor).

### **1.1. Aprender a experimentar a dança**

No início de minha atuação como “professora” de dança, fiz o que a maior parte dos novatos na docência faz: reproduzi com minhas alunas (uma vez que naquela época não havia nenhum aluno participando dos cursos que oferecia) os mesmos procedimentos aplicados pelos meus professores de dança, com pequenas variações metodológicas e estilísticas. Eu propunha gestos e seqüências de movimentos para que minhas alunas copiassem e memorizassem e observava a adequação dos seus movimentos aos parâmetros dados pelos meus professores sobre forma, execução e expressão. Observando, comparando, analisando e avaliando a execução dos movimentos das alunas eu podia interferir e mostrar para elas como “deveriam” fazer para chegar o mais próximo do que eu havia proposto. Em pouco tempo senti um desconforto pessoal com esta maneira de ensinar e de aprender dança, assim como não me sentia à vontade para continuamente propor em meu corpo o que minhas alunas deveriam fazer com os delas.

Com o passar dos anos e já participando de cursos e grupos de teatro e de dança, nos quais a experimentação dava suporte à preparação do ator no plano físico-energético, pude compreender que, dependendo da maneira como a experimentação é proposta, os movimentos criados pelos atores tendem a se aproximar do território da dança. Isto fica bastante evidente nas experimentações com música ou acompanhadas por algum tipo de pulsação rítmica. Mas mesmo no silêncio a experimentação de gestos e movimentos cênicos cria uma espécie de zona de indeterminação entre dança

e teatro, um lugar em que os limites se diluem e as forças expressivas do ator e do dançarino se conjugam. Com este deslocamento do olhar passo a experimentar estes entrelugares dentro da sala de trabalho. Em 1996 fui convidada para ministrar um curso de “interpretação para bailarinos” em uma academia de dança de Campinas, SP. Esta foi a oportunidade para dar início às experimentações em dança, que acabaram me levando para o território da improvisação.

As dúvidas iniciais quanto à possibilidade de ensinar-aprender a improvisar sem se valer da demonstração-imitação logo se transformaram em novas investigações sobre os imbricados caminhos da formação-transformação do dançarino-ator potencializados pela experimentação de dança. Sem modelos ou códigos, os encontros com os dançarinos-aprendizes se transformaram em intensos “laboratórios” de experimentação e composição de dança nos quais os improvisadores vivenciam diferentes processos de criação de um improviso sem se descuidarem da preparação técnica e expressiva. A vivência em sala de trabalho mostrou-me que, experimentando a dança com os próprios movimentos, mas também se exercitando continuamente na arte da composição, orientado pelas propostas técnicas do facilitador-improvisador é possível preparar-se para a execução precisa do movimento no corpo ao mesmo tempo em que se investiga diferentes caminhos para a criação da dança.

A experimentação, entretanto, não pode se resumir a ficar “testando combinações de movimentos”, pois este tipo de investigação não resulta em improvisação de dança, como afirmou Lisa Nelson<sup>81</sup>, improvisadora notável, parceira de Steve Paxton, em entrevista à Helena Katz para o jornal Folha de São Paulo: “Não é possível improvisar sem compor”. Como prática de ensino-aprendizado da improvisação de dança, a experimentação deve poder facilitar a vivência da criação e da composição dentro da sala de trabalho, e isto realmente ultrapassa os limites das práticas fundadas na imitação exterior do gesto de dança.

Por outro lado, a experimentação transforma o professor que demonstra e ensina em um orientador-facilitador dos processos sempre singulares de aprendizado e criação, modificando profundamente a relação mestre-aluno. Há um envolvimento e um

---

<sup>81</sup> Entrevista: “Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão” (03/02/00). Disponível na internet: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71232712949.jpg>.

atravessamento necessários entre facilitador e aprendiz, afinal, ambos estão expostos e precisam encontrar os meios de interagirem tanto no plano concreto da ação corporal quanto no plano virtual dos devires que circulam na atmosfera. Toda a ação de um encontra eco no corpo do outro quando as relações ultrapassam a extensão e entram na profundidade dos encontros intensivos no plano dos afetos.

Esta profunda interação está diretamente relacionada ao fato de que em um encontro de improvisação todos co-laboram, isto é, trabalham juntos em sintonia com o devir-dança que impregna a atmosfera da sala de trabalho. Um gesto de um improvisador, por exemplo, pode modificar o andamento de um encontro de improvisação completamente, e isto é muito instigante, pois permite a transformação do acaso em novas investigações no corpo e entre todos. Saber acolher o acaso no aprendizado, valorizando as conexões potentes que surgem nestas rupturas, significa aprender a jogar o jogo da experimentação, e este caminho só pode ser trilhado quando há espaço para a criação.

Para o facilitador implica estar sempre sintonizado, sempre presente naquilo que está fazendo, nas relações entre os aprendizes e com eles, criando os caminhos e as bifurcações juntos, facilitando a investigação da dança que surge na intensificação de suas próprias forças conjugadas com as vibrações que atravessam e tocam a todos durante a experiência. Ele não planeja o que irá fazer, pois admite que as propostas se mostrem a ele no transcurso da experiência. Não havendo modelos, o facilitador terá de aprender uma outra maneira de “conduzir”, uma maneira que lhe permita *ver o movimento*, a mobilidade imediatamente conectada ao movimento do corpo empírico, e isto é um aprendizado seu, uma maneira pessoal de deslocar o seu olhar dos desenhos do corpo no espaço-tempo para as intensidades que pulsam na virtualidade, deixando-se tocar pelas energias dos corpos virtuais em um plano de comunicação não-consciente. Não se trata, portanto, de um deslocamento da intencionalidade em direção à consciência do outro, mas de um deslocamento da atenção-sensível, ela mesma inconsciente e não intencional, que produz uma mudança na maneira de perceber o outro na imanência dos encontros.

O facilitador é um observador das intensidades e com esta qualidade de presença deve criar as condições para que os improvisos fluam. Mas ele é também um

orientador e, neste sentido, aprende a capturar diretamente nos movimentos concretos dos improvisadores aquilo que os impede de fluir na virtualidade, propondo caminhos que facilitem tanto o conhecimento dos bloqueios como a sua quebra ou desarticulação no plano sensório-motor, mas também experimentações que focalizem estes processos no plano energético. Conjugando estes conhecimentos, ele pode criar novos exercícios e experimentações as mais diversas ajudando o improvisador a se preparar para a experiência do imprevisto. Mas para que seja capaz de interferir com esta profundidade, ele necessita ter vivenciado em seu corpomente as resistências, limitações e bloqueios que agem como couraças, impedindo o livre fluir do corpo-dançarino. Precisa ter experimentado muitas vezes as sensações intensas que atravessam e tocam o corpo tornado placa vibrátil, este corpo paradoxal intensificado pelos devires da dança. Para capturar as necessidades invisíveis que pulsam nos movimentos e gestos de seus alunos o facilitador precisa conhecer estas relações de forças em seu corpo, ele também um experimentador em busca da “organicidade” do movimento, um artista da composição do gesto dançado, da intensificação das energias expressivas, ou seja, ele precisa ser um improvisador e saber fazer um corpo fisicamente preparado para dar forma as intensidades que afetam o seu CsO.

Aprender a experimentar a dança é aprender a soltar os poemas endurecidos do corpo, os poemas-corpo que estão incrustados nos entrelugares do corpo comum. Aprender a dançar é uma maneira de libertar energias aprisionadas pela estratificação, de dar voz ao corpo de expressão enrijecido pelas muitas camadas sobrepostas que sufocam o livre fluir das intensidades do CsO. Penso na dança como uma arte de resistência, mas também de combate na medida em que, libertando a poesia do corpo, ela modifica o mundo e as relações entre os seres, afinal...

*....a dança é uma forma de amolecer os poemas  
endurecidos do corpo.  
uma forma de soltá-los  
das dobras dos dedos dos pés.  
das vértebras, dos punhos.  
das axilas. do quadril...<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> Fragmento do poema de Viviane Mosé “Receita para arrancar poemas presos”, retirado do livro “Pensamento Chão”. Disponível na internet: [www.vivianemose.com.br/poesia/acervo.swf](http://www.vivianemose.com.br/poesia/acervo.swf). Data do último acesso: 15/01/12.

Aprender a retirar os poemas do corpo não é apenas adestrar o corpo para executar movimentos de dança, mas libertar as intensidades que lhes dão vida, libertar a mobilidade que pulsa, desde o espaço interior, por meio da intensificação dos poderes deste corpo, sabendo usar a prudência como aliada neste processo de desvendamento do corpo expressivo. Um aprendizado ininterrupto, incessantemente recomeçado e que tem como foco o movimento sempre em vias de se fazer, movimento que acontece antes mesmo de se tornar visível. Aprender a improvisar é saber saltar da superficialidade dos instantes para o tempo profundo, longo, o tempo da experiência, da duração.

Aprender a resistir e a desacelerar a velocidade do mundo exterior para criar a lentidão do vazio interior. Experimentar a lentidão pelo esvaziamento do ego, aprender a ultrapassar a subjetividade que se fundamenta no eu e na consciência para alcançar os devires, uma ação que deve ser sempre repetida porque jamais conseguimos sair dos limites do ego definitivamente. E, neste sentido, a urgência de reativarmos em nós os poderes dos corpos sem órgãos, de aprendermos a explodir o sujeito-ego que experimenta para, enfim, entrarmos na experiência diretamente.

Em um mundo fragmentado, em que a percepção do tempo está dominada pela instantaneidade pontual em um espaço sem distâncias, ele também imediato, a improvisação de dança se mostra como um caminho de resistência que nos permite a conexão com o tempo da existência e o espaço profundo da dimensão interior. Nesta outra possibilidade pulsa uma maneira peculiar de estar no mundo, de estar presente na experiência, mas também de pensá-la como um acontecimento realmente imprevisível e incerto.

## **2. O improvisador**

O improvisador é um artista da experimentação. Ele sabe que, a cada novo começo, terá de enfrentar muitos desafios inesperados e arriscados. Para viver esta experiência, ele se prepara sempre. Continuamente ele volta a se colocar em experimentação, volta a jogar com o acaso para compor o diverso. Ele sabe que precisa parar de pensar para dançar, este é um primeiro passo a ser dado, esvaziar-se.

Mas também precisa parar o mundo e entrar no movimento, despertando em si mesmo as intensidades necessárias para tornar-se sempre outro, para metamorfosear-se em quantos outros forem necessários para tornar potente a dança em seu corpo. Ao improvisador-experimentador incansável nada de importante pode escapar, ele sabe que o menor detalhe pode revelar um universo, que um pequeno movimento pode fazer vir à tona o gesto mais delicado e mais preciso para dizer a poesia do momento, ajudando-o a tecer os sentidos invisíveis do improviso.

Sentidos que se compõem na duração do acontecimento. Sentidos que se mostram nos entrelugares dos gestos, dos movimentos, dos encontros que brotam nas relações que cria com o que está em movimento na atmosfera da composição da dança. Afinal, tudo está realmente em movimento tanto no plano das grandezas quanto no das pequenezas infinitas. É para lá que ele desloca seu olhar, e o faz de uma maneira íntima, pessoal, autêntica, sua maneira de estar presente na experiência que é sempre única. Ele sabe que o que lhe acontece jamais se repetirá, jamais será como antes, portanto, é preciso viver aqui e agora com a intensidade de uma sempre primeira vez.

Esta consciência é despertada pela improvisação, pelo exercício contínuo de colocar-se em experiência com o outro, dirigindo-se ao desconhecido, aproximando-se das zonas de indeterminação e do caos. O improvisador sabe que boa parte do que lhe acontece não pode ser acessado sem que haja uma modificação na sua maneira de perceber e por isto se arrisca com cuidado, avançando e recuando sempre. Sabe que qualquer dispersão na intensidade de sua atenção pode colocar toda a experiência em risco, fazendo-o regressar imediatamente ao mundo consensual, mundo das grandes percepções, dos objetos e dos sujeitos separados.

É preciso “parar o mundo”, apagar os rastros de uma educação que lhe condicionou a viver de forma a dissociar mente e corpo. Uma maneira de existir que aprendeu desde pequeno, mas que sabe não ser suficiente para lhe indicar os caminhos da criação imediata da dança. Experimentando a dança em seu corpo, aprende a reconhecer que quando há uma mente comandando e um corpo obedecendo, os gestos se tornam mecanizados e sem as intensidades necessárias para se prolongarem para além do espaço do corpo empírico e, assim, alcançarem e

tocarem o outro. Gestos esvaziados que, em geral, retratam a sua pessoa em sua existência ordinária ou ainda, gestos estereotipados, truncados, fragmentados, que evidenciam o lapso de tempo entre pensamento e ação. Seus movimentos tornam-se visivelmente “pensados”, medidos, previsíveis, assim como tendem a ser explicativos, demonstrativos e com baixa potência de expressão. Quando prevalece a relação comando-subordinação entre pensamento e corpo o improvisador sente a ausência de “organicidade” em sua dança e a descontinuidade entre os movimentos que cria e os sentidos que fluem na imanência da criação da dança. Ele está fora do fluxo, fora da experiência e não consegue saltar da reatividade à criação.

Por isto penso que o improvisador precisa se indagar continuamente, desafiando a estabilidade do seu corpomente. Olhar para si mesmo e para o outro e se perguntar novamente: “O que pode meu corpo? Como posso criar a dança aqui e agora?”.

### **3. Experimentação e acaso**

Atualmente, a improvisação de dança está presente em diferentes contextos de pesquisa, criação e formação dos dançarinos. Assim, creio ser interessante pensar o que, nestes processos, poderia ser considerado um problema comum. Para mim, o que aproxima as diferentes maneiras de improvisar a dança é a maneira como se trabalha com o acaso e com a imprevisibilidade na composição da dança. No contexto desta pesquisa, isto poderia significar as diferentes estratégias potencializadas pela improvisação que dançarinos e coreógrafos se valem para se deslocarem dos territórios constituídos, vividos, pensados, dançados, e, então, deixando-se afetar pelas intensidades da experiência real, criarem espaços e tempos outros para suas composições artísticas. Olhemos isto um pouco mais de perto.

A improvisação, entendida como a criação/composição imediata da dança, parte de uma matriz mínima (um gesto, um rabisco, um esboço, um som...) da qual se sai e para qual se pode voltar a qualquer momento, entretanto, a cada volta, a cada retorno, ela já não será a mesma: “Vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se” (Gil. 2005a: 237). Abandona-se o território codificado, significado, vivido

em direção à *zona de indeterminação* entre conhecido e desconhecido, tornando o corpomente, ao longo das experimentações, cada vez mais permeável às forças caóticas que pulsam em um plano intensivo virtual. Entretanto, como disse acima, para que a dança aconteça no corpo-dançarino, não basta ir ao encontro do caos-virtual, é preciso dele retornar para o plano atual com a obra em seu corpo. É a ideia de retorno que precisa ser revista, pois quando se volta, o ponto de partida mudou, ou seja, jamais se retorna ao mesmo. Retornar é sempre mudar. Muitas e muitas vezes o improvisador percorre as distâncias sempre variáveis entre os planos virtual e atual da criação e a cada vez que emprega seu esforço nesta direção, a matriz inicial se deslocou.

As circunstâncias sempre mudam (plano molar/macro), assim como mudam as forças que movem o improvisador no interior do plano de imanência (plano molecular/micro). Ao dirigir a atenção para o movimento invisível que força estas mudanças, torna-se receptivo às vibrações que tocam o corpo intensivo, e, desta maneira, indo e vindo, inicia-se um processo de desterritorialização do sujeito empírico; um processo no qual o *ego* e a consciência que lhe dá sustentação se “dissolvem” na profundidade intensiva da experiência (*spatium*). Extrapola-se o território marcado pela consciência do sujeito, abrindo-se o plano de composição da dança ao acaso e às forças não-conscientes que emergem da profundidade e se distribuem na superfície total do corpo-pele. Neste corpo outro tornado placa vibrátil, sensível às energias que circulam interna e externamente, o improvisador pode captar o movimento em um plano microscópico e invisível.

A abertura do corpo à experiência total (virtual/atual) confere ao acaso o poder de determinar um improviso de dança, mas também é uma maneira de inseri-lo nos processos de composição de uma coreografia. Para ir ao encontro do acaso, um primeiro passo é expandir as probabilidades de novos movimentos com novos sentidos, desarticulando, desmembrando, desformando o que já existe. Todo este longo processo, que na verdade jamais se encerra, posto que continuamente renovado, opera diretamente sobre o vivido do corpo, sobre as memórias, sobre os rastros que resistem a desaparecer do corpomente do improvisador. Neste sentido, retira-se aquilo que o imobiliza, o que o torna sedentário, sedimentado, pesado, aquilo que lhe impede o fluxo

do movimento no corpo, isto é, as muitas camadas sobrepostas ao CsO que dificultam a livre experimentação do movimento que o atravessa e o toca durante o improviso.

Ao improvisador que se prepara para a realização de improvisos de dança, a desformação do corpo comum não implica a negação dos hábitos, condicionamentos, lembranças, ao contrário, ele precisa conhecê-los detalhadamente, conhecer seus mecanismos de ação e de reprodução, retomando-os à exaustão se for necessário, até que da repetição surja a diferença e um novo sentido em um corpo outro apareça. Vivencia-se uma ruptura das estruturas que organizam o corpo comum, estruturas que condicionam este corpo a responder de determinadas maneiras aos estímulos recebidos, abrindo-se uma brecha para que as intensidades inconscientes presentes no espaço interior subam à superfície, impregnando a pele, território de encontros sensoriais que mobilizam a metamorfose do corpo. Uma tal impregnação intensiva transforma a percepção comum deste corpo, em uma espécie de distorsão das fronteiras exterior-interior como se fosse um corpo Banda de Möbius (Gil).

Com a atenção voltada para o entrespaço, a consciência do improvisador é invadida pelos micro-movimentos das forças, mudando sua natureza, ou seja, tornando-se uma consciência-corpo direta e aberta às intensidades inconscientes.

Capturando as forças caóticas, compondo com os diferentes tempos que habitam a imanência da dança ainda em estado nascente e dando-lhes materialidade, o dançarino transmuta a experiência comum em acontecimento de improvisação de dança. Experimentando a dança de diferentes maneiras ele desarticula as estruturas que o constroem a um corpo condicionado pela causalidade e pela previsibilidade; permitindo que o acaso invada a experiência continuamente, ele acolhe o imprevisto que surge no espaço entre as formas fixas e se abre à experiência do novo.

Que o acaso se insira no maior número de segmentos de linha contínua que se desenrola, mais probabilidades terá a improvisação de inovar: as variações e diferenças produzidas pelo ritornelo afastam-se sempre diferentemente do eixo inicial, e os gestos, os sons, as forças, os movimentos improvisados dão a impressão de se encadearem segundo uma lógica sem falhas, e ao mesmo tempo de aparecer cada um por si, único, singular, virgem na sua intensidade e auto-suficiência. Isto é particularmente visível na música e na dança. (2005a: 237)

A experimentação é um meio de provocar o surgimento da diferença na dança do improvisador, um meio de investigar a composição de movimentos, mas

também de possibilitar que o aprendiz se dê em condições que respeitem a natureza deste acontecimento paradoxal, diminuindo as distâncias entre a preparação e a realização de uma improvisação de dança. Na PCE, a investigação técnica dos movimentos acontece, como disse anteriormente, por meio de exercícios que ao mesmo tempo em que trabalham o corpo físico, movimentam o corpo sutil. Sempre improvisando, os dançarinos experimentam em seus corpos a ação de forças relacionadas a três princípios do movimento: enraizamento, verticalização e equilíbrio dinâmico. Estes exercícios se dirigem ao corpo físico e intensivo do aprendiz e são continuamente retomados e renovados pelas criações singulares dos improvisadores. A cada repetição, a experiência anterior é afetada e se desloca, mudando continuamente de posição. A repetição na experimentação não refaz o caminho percorrido, ela é, na verdade, uma iteração que desloca continuamente a experiência inicial.

Em processos como estes, a repetição não está em foco em sua superfície visível, na extensão do corpo, ela não é o que se poderia chamar de uma reprodução do mesmo. O que retorna no improviso não é a forma na visibilidade do corpo - e por isto a necessidade de um outro olhar, mas a potência para estar na experiência, o poder de viver a singularidade no corpo aqui-agora. E mesmo que haja semelhança na extensão, que o improvisador reapresente gestos e movimentos já conhecidos (e isto é bastante comum), o exercício de deslocamento da atenção para a captura das pequenas forças que agem na atmosfera sempre singular da experimentação provoca uma modificação intensiva na presença do artista que é já uma transgressão da semelhança no gesto do corpo. A cada repetição, um deslocamento, um distanciamento da experiência anterior. Este movimento contínuo caracteriza a repetição em uma experimentação, distanciando-a do tipo de repetição evidenciada pelas práticas pautadas pela imitação.

Por outro lado, quando a improvisação é praticada como processo de exploração de movimentos visando uma composição coreográfica, o acaso inicial é interrompido no momento em que dançarino e coreógrafo selecionam os “melhores” movimentos, as “melhores” imagens, “melhores” energias expressivas etc. Este tipo de seleção denota uma utilização limitada do acaso, uma vez que não se está jogando efetivamente o jogo aberto da experimentação, mas incorporando-a apenas em

momentos determinados do processo de criação, visando a codificação de uma partitura de movimentos. A seleção, neste sentido, abole o acaso, pois parte do pressuposto de que nem todas as possibilidades do jogo são “vencedoras”, ou seja, que existem movimentos, imagens, sons etc que são “piores” por não servirem ao objetivo proposto ou à concepção inicial que provocou a experimentação, estes são, então, excluídos.

Há, portanto, diferenças entre os processos de criação de um improviso e de uma coreografia. A improvisação sempre afirmará um plano de composição mutante e aberto às múltiplas variedades que se mostram na experimentação, isto é, no jogo com o acaso que faz retornar a diferença. Ela cria uma espécie de “anti-método”, ou seja, o “método” não pressupõe regras anteriores que definam a experiência, é descontínuo, não exclui os desvios, acolhe os agenciamentos imprevisíveis e os transforma segundo as potencialidades que se mostram no momento da criação. Já a dança coreografada, que se utiliza da experimentação improvisacional, tem como consequência a codificação baseada na seleção *a posteriori*, pautada por algo que lhe é exterior: um tema, uma intenção, uma lembrança etc. De qualquer maneira, a coreografia codifica o caminho, antecipando-o, mesmo que em alguns casos existam brechas para que o acaso dialogue com a escrita da dança e que o momento da apresentação da obra seja uma vivência do dançarino no aqui-agora.

Jogar com o acaso é essencial em uma improvisação de dança. A experimentação é um meio de aprender a jogar em diversas doses. Na prática, o acaso acontece de maneira sempre parcial, uma vez que não é possível abolir de uma única vez todos os pressupostos que condicionam a existência neste mundo. Mas isto não nos impossibilita pensar que no extremo há um acaso total, isto é, uma espécie de “jogo ideal”, “divino” e “solitário”, como propõe Deleuze ao investigar a origem da Ideia em *Diferença e Repetição* (2006). Aproximando seu pensamento do contexto aqui apresentado seria possível dizer que, neste “jogo ideal”, o improvisador condensaria todo o acaso em um único lance, uma única jogada, sem regras preexistentes e, desta maneira, sem probabilidades de ganhos e perdas: “O jogo incide sobre sua própria regra. De tal modo que, a cada vez, todo o acaso é afirmado num lance necessariamente vencedor” (2006: 391). Afirmar o acaso significa condensar todos os

acazos neste lance único, não havendo assim nada que lhe escape. A cada gesto uma abertura total ao desconhecido faz passar as intensidades caóticas que habitam a virtualidade da experiência no aqui-agora.

Esta perspectiva extrema nos ajuda a pensar a relação da improvisação com o acaso. Mesmo que no plano empírico estejamos impossibilitados de jogar o “jogo ideal”, ou seja, que não consigamos reunir todos os acazos em um único lance, pois isto implicaria uma permeabilidade absoluta e contínua do corpomente ao acontecimento, uma desconstrução total do corpo-organizado, é para os sentidos que emergem da potência deste pensamento que devemos deslocar a nossa atenção. Por que deslocar? Por que não estamos habituados a considerar o acaso, o incerto e o imprevisto como forças determinantes em nossa vida cotidiana. Estamos acostumados a pensar e a agir como se, de fato, estivéssemos no controle daquilo que nos acontece, e para melhorar esta interferência, dedicamos muito tempo a planejar nossas ações no mundo. Planejamento, projeção, previsão são palavras dominantes na maneira contemporânea de pensar e de viver as relações com as coisas e os seres. Palavras que nos impactam profundamente ao ponto de determinarem nossa percepção, nossa maneira de estar na experiência em amplo sentido. Mas na verdade o acaso está presente aqui-agora na vida de todos e, em nosso dia a dia, somos continuamente afetados pelos sentidos que surgem das relações com o inesperado e que influenciam nossas decisões em um plano não consciente.

O improvisador de dança, por outro lado, é um artista que tem especial interesse por estes sentidos, interessa-lhe as imprevisibilidades assim como as conexões que geram e que afetam diretamente as suas escolhas intuitivas. Afinal retornar ao caos é sempre um encontro com a diferença. Mas para incorporá-la à obra ele precisa estar totalmente presente na experiência, a ponto de poder capturar os sentidos que surgem a cada bifurcação inesperada. Este estado de presença, potencializado pela atenção incorporada, dilata a consciência, tornando-a permeável aos movimentos sutis que lhe afetam desde níveis muito profundos do corpo até a superfície da pele e para além dela no ambiente e no outro.

No jogo da experimentação, no improviso, a escolha intuitiva do improvisador é sempre a “melhor” e todos que assim se colocam na experiência são sempre

“vencedores”, ou se usarmos a expressão de Castañeda, “guerreiros”. A escolha intuitiva é a singularidade que permite a persistência do acaso na experimentação como um poderoso aliado na composição dos sentidos sempre mutantes do improviso.

### **3.1. Imitação versus criação**

A prática da imitação de modelos, comumente utilizada para o ensino da dança, ao enfatizar a cópia dos gestos e seqüências de movimento propostos pelo professor-coreógrafo como procedimento preferencial à aprendizagem da dança, condiciona a atenção do aprendiz a se manter focada no desenho do corpo em movimento no espaço-tempo, levando-o a se concentrar na forma, nas figuras, nas articulações visíveis do movimento demonstrado. A atenção ao desenho do movimento provoca uma contínua necessidade de adequação interna a algo exteriormente dado. O reforço se dá pela interferência da imagem especular projetada sobre o corpo do aprendiz e por ele memorizada como referência sempre presente em seu processo de adequação interior-exterior.

O exercício da imitação produz padrões auto-replicantes que tendem a ser incorporados mecanicamente, diferentemente dos padrões rizomáticos que emergem nas múltiplas reconexões iterativas presentes em uma experimentação. Deste ponto de vista, a imitação é um vigoroso meio de reprodução da semelhança e do equivalente, uma maneira de capacitar o corpo para a execução precisa do gesto na extensão, mas insuficiente quando se trata de aprender a fabricar o novo.

A imitação do gesto do professor-coreógrafo enfatiza a reprodução exterior do idêntico, tentativa esta sempre insuficiente, pois nenhum gesto ou movimento poderá ser reproduzido totalmente, uma vez que mudanças estão sempre acontecendo, sobretudo no plano intensivo. O que me parece ocorrer é que ao se utilizar a imitação como processo preferencial, valendo-se do modelo demonstrado pelo professor, do espelho como suporte etc restringe-se o papel da repetição na aprendizagem do corpo, tornando-a uma atividade mecânica. Desta maneira, não se trabalha no plano energético do corpo-dançarino, levando o aprendiz a ignorar o movimento da repetição

em um nível sutil da experiência, um aprendizado importante para fazer retornar as intensidades expressivas que se perderam nos automatismos.

Um risco para professor e aluno na prática continuada da imitação do movimento de dança é este aprisionamento do olhar no desenho do corpo no espaço objetivo da experiência, na figura que se delineia na visibilidade do gesto em sua extensão. E talvez por isto esta prática produza, muitas vezes, a obsessão pela execução perfeita, pela inesgotável auto-superação pelas técnicas do corpo-dançarino que, por fim, conduzem o olhar do aprendiz na direção do virtuosismo. Este comportamento pode ser relacionado às várias lesões físicas por esforço repetitivo e ao desgaste emocional que muitos dançarinos enfrentam durante sua formação e que lhes acarretam imensos prejuízos pessoais. Em uma sala de aula em que professores e alunos perseguem insistentemente a execução perfeita do movimento – inclusive premiando aqueles que se destacam como exímios dançarinos-técnicos, não é incomum que se criem ambientes competitivos nos quais a supervalorização das habilidades motoras se dá em detrimento, muitas vezes, da criatividade do artista-aprendiz.

Com o olhar aprisionado na extensão é mais difícil capturar os movimentos infinitesimais que vibram nos entrelugares, nos encontros sutis com a virtualidade, com o devir-dança que pulsa na atmosfera da sala de trabalho. Entendo que a insistência na repetição do mesmo, na forma visível do movimento, para a excelência da execução, leva ao distanciamento daquilo que está em curso em outro plano da experiência, no plano molecular dos afetos que atingem diretamente o “espírito” e que facilitam o deslocamento da atenção para o plano da criação da arte. Talvez por isto seja recorrente encontrarmos dançarinos extremamente técnicos e competentes para a execução perfeita que se sentem impotentes para a criação da dança<sup>83</sup>.

A imitação, diz-nos Deleuze, “tem apenas um papel regulador secundário na montagem de um comportamento, permitindo não instaurar, mas corrigir movimentos que estão sendo feitos.” (2006: 48). Por meio da imitação chega-se a um conhecimento corporal do movimento dado, ou seja, o corpo aprende por meio das decomposições e recomposições promovidas pela repetição e não simplesmente pelo ato de imitar o

---

<sup>83</sup> Sobre este assunto ver também Anexo A.

outro. Bergson, em *Matéria e Memória* (2006a), enfatiza que para que a execução de um movimento difícil seja possível é necessário que o corpo o compreenda, uma ação que requer a presença da atenção corporal, a qual se dá em diferentes níveis perceptivos.

O progresso que resultará da repetição e do exercício consistirá simplesmente em desembaraçar o que estava inicialmente enredado, em dar a cada um dos movimentos elementares essa *autonomia* que garante a precisão, embora conservando-lhe a *solidariedade* com os outros, sem a qual se tornaria inútil (Bergson. 2006a: 127 – grifos do autor).

A imitação reforça a reprodução do mesmo, incide sobre os efeitos e não produz conhecimento corporal das causas. É preciso, como afirma Deleuze (2006), inscrever a diferença na repetição, conjugando signos heterogêneos potentes para que o aprendizado aconteça nas relações sutis entre matérias de expressão, nos agenciamentos imprevisíveis que se dão no curso da experiência no plano virtual. Conjugar signos é diferente de copiar modelos: no primeiro caso, a repetição remete a uma “potência singular”, como afirma Deleuze, ela é o retorno do notável, da intensidade; na imitação, a repetição esvazia-se na reprodução do mesmo na extensão, repete-se o ordinário, o comum, o semelhante.

Lembrando o exemplo do nadador apresentado no segundo capítulo, Deleuze define o papel da repetição na aprendizagem dinâmica do movimento:

Quando o corpo conjuga seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio da repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos relevantes se retornam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo em que se disfarça (2006: 48-9).

A aprendizagem do artista, do improvisador, não tem lugar na mera reprodução do mesmo, ela é invenção, criação de algo que antes não existia, um conhecimento extraído diretamente da experimentação do corpo. Neste sentido, entendo que não se aprende a dançar imitando o outro, tampouco adestrando o corpo para a excelência do gesto, mas compondo com o outro, isto é, na conjugação de minhas potências sensíveis e afetivas com as potências do outro. Assim, concordo com Deleuze quando o filósofo afirma: “Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça

como eu. Nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem *faça comigo* e que, em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo” (2006: 48 – grifos do autor).

O facilitador, ao criar as condições para que as experimentações sugeridas se transformem em aprendizados do corpo, está convidando o artista-aprendiz a fazer com ele e não como ele. O facilitador desloca a sua atenção para a repetição no microplano da experimentação da dança, aquela que se disfarça sob a reprodução do mesmo, e, assim, vai ao encontro do movimento não codificado, da diferença que emerge das rupturas das séries causais, do domínio dos hábitos e da impregnação da memória sobre o corpo-dançarino. Deve saber emitir signos que provoquem o retorno da diferença e não a repetição do mesmo. Em uma experimentação não se trata de testar combinações, mas de saber introduzir a instabilidade, o desequilíbrio e a dissemetria no processo dinâmico da composição do improviso. Fazer de cada encontro, um acontecimento que crie novas configurações, singularidades corporais, potencializando a diferença e, neste sentido, facilitar que o aprendiz desarticule os clichês, despotencializando a imitação de si mesmo e do outro, que aprenda a introduzir o acaso em suas investigações. Na improvisação a repetição produz a diferença: “A improvisação é um ritornelo. A improvisação é criação” (Gil. 2008a:237).

#### **4. Nos entrelugares do corpo-dançarino e da música**

A mistura é filha do experimentalismo que surge da ação lúdica e da infinita curiosidade do artista contemporâneo, mas também decorre de suas investidas em outros saberes e fazeres. Mesmo que não esteja consciente do que procura nestes outros territórios, ele poderá se surpreender quando a criação se mostrar com pinceladas, sonoridades, movimentos que não estavam previstos em seu território de ação direta.

A mistura não é a soma, nem tampouco uma multiplicação de partes definidas de sensações vividas, e não resulta algo verificável do ponto de vista quantitativo, mas, e nisto reside sua autenticidade, em uma experiência de excesso que extrapola o campo perceptivo usual e rotineiro. Não há, portanto, uma porção de uma

sensação que se mistura à outra, como um simples acréscimo a partir da separação em partes, enfim, nada de específico de uma é misturado à outra nesta ação.

As misturas impregnaram os territórios da arte contemporânea potencializando a abertura das estruturas convencionais da Arte de maneira bastante ampla; uma expansão de fronteiras, ou melhor, uma indefinição entre fronteiras que normalmente são percebidas como limites de territórios particulares. Para o improvisador, as misturas criam brechas em sua percepção cotidiana e tornam o corpo potente para capturar os detalhes, as sutilezas mínimas que não formam nem idéias nem sensações definidas, mas conglomerados, emaranhados sensíveis, produzindo campos experimentais expandidos, diferenciados, densos e intensivos.

A brecha perceptiva presente no espaço entre sensações definidas é também a passagem para um intervalo de tempo não mensurável, tempo expandido e contraído, tempo múltiplo, tempo reversível, composto de ritmos heterogêneos e díspares. A brecha é uma passagem temporal. Assim, seu poder está menos naquilo que nos aparece pelos órgãos dos sentidos, filtrado pelas convenções do mundo objetivo e que se torna percepção comum do corpo próprio em um dado período de tempo, e mais na transmutação dos corpos no momento impreciso em que não se reconhecem mais seus limites, na passagem às micro-percepções intervalares, às misturas sutis e invisíveis pulsantes em um entre corpos.

Na dança, especialmente na improvisação de dança, percebemos a forte presença de experiências múltiplas que misturam diferentes sensações, memórias (passadas e futuras) e idéias sem conteúdo claro e preciso. São aberturas e desvios inesperados que aguardam o momento de se atualizarem e de serem exploradas pelo artista. Não são apenas possibilidades co-presentes, uma espécie de véu que envolve a experiência concreta no aqui-agora, mas virtuais que existem como forças invisíveis capturadas intuitivamente pelo artista no momento da criação e que, estando na experiência de forma não manifesta, também a determinam, contudo, sem condicioná-la.

Uma mistura potente é a que ocorre entre música e corpo. A música penetra a pele reverberando no espaço interior do dançarino-improvisador. Ela envolve e toca o corpo paradoxal fazendo-o vibrar intensamente e levando-o a saltar da reatividade ao

movimento total. Dançar o improviso é comover-se, mover-se com o outro, que neste caso, é sonoridade, ritmo, melodia e música; é se deixar afetar e também provocar afetos no outro. Misturar-se à música para encontrar o movimento do tempo. A pele é o não-lugar (porque não definido como lugar que pode ser exatamente encontrado) da mistura entre o corpo e a música, é ela que potencializa no dançarino a co-moção sensível para além da percepção originada nas sensações dos órgãos auditivos.

A pele inscreve a música num corpo-dançarino, e por isso é preciso deixar-se afetar e não apenas ouvi-la, medi-la<sup>84</sup>, compreende-la ou interpretá-la. A música passa pela pele em intensidades maiores ou menores, diferentemente dos ouvidos que são os órgãos especializados para a captação dos sons exteriores. Os ouvidos são labirintos abertos ao mundo dos sons, são por eles impressionados, reverberando internamente as vibrações externas, levando-as como impulsos para serem decodificadas pelo cérebro. A pele não faz isso. Ela não é o órgão de escuta do mundo, não “evoluiu” para esta finalidade, assim, pensar a pele como abertura do corpo ao mundo das sonoridades e ritmos é transgredir a compreensão de sua finalidade biológica e dirigir-se a uma nova perspectiva, especialmente importante para aquele que dança. A música *toca* o improvisador, atravessando seu corpo, reverberando nos poros sensíveis da pele, fazendo-a vibrar. Neste sentido, é possível dizer que o corpo-pele do improvisador (Banda de Möbius) se deixa impregnar pela textura da música, sua qualidade tátil, criando com ela uma trama sempre mutante de intensidades: concentrando e dissipando, repercutindo e abafando em um dentro e fora infinitos.

As invaginações entre música e pele provocam uma multiplicidade de sensações, misturas sensoriais que produzem sentidos não definidos, sentidos intensivos que não podem ser decodificados. Esta perspectiva abre um outro território para o corpo e para a dança, criando espaços de criação para o improvisador. Ele desloca seu olhar para estes encontros entre diferentes qualidades sensíveis, colocando-se na experimentação. Trata-se, como em Deleuze, de agenciamentos, osmose e excessos.

---

<sup>84</sup> Penso que a prática da contagem do tempo no aprendizado da dança distancia o aprendiz-dançarino de uma relação intensiva com a música. Dançar no tempo não é o mesmo que dançar o tempo: no primeiro caso, há uma racionalização da relação do movimento corporal com a música que pode levar a uma subordinação do movimento do corpo pela música ou vice-versa, já no segundo, percebe-se um real agenciamento entre corpo-música-dança, um encontro potente que possibilita ao improvisador capturar e ser capturado pelo tempo.

Deixar-se afetar é exceder, colocando-se em estado de presença: estar desperto e aberto ao mundo no aqui-agora da experiência não para responder a um estímulo, mas para criar o novo, para aumentar as potências do artista para dizer o novo. E esta não é uma experiência corriqueira para a qual estamos normalmente preparados. Trata-se de uma disposição para acolher sem julgar, para integrar-se ao outro sem garantia de bons resultados. É o risco sempre eminente e estimulante a que se propõe o improvisador: arriscar a perder as formas, perder a cabeça, abdicar das certezas que alicerçam os conhecimentos, esquecer de si mesmo na experimentação de um não-eu, que já não é o sujeito da experimentação, mas o espaço em que esta acontece.

## **Considerações Finais**

O exercício do pensamento é árduo, demorado, instável, solitário. Exige muita atenção, disciplina e persistência, mas, acima de tudo, ousadia, despojamento, risco e uma dose de loucura para sair do lugar-comum, para não refazer o caminho trilhado pelos interlocutores, mas prosseguir como que impulsionada por eles, mas em uma nova direção. É preciso encontrar as brechas, as linhas fugidias que escapam entre as palavras, entre conceitos, entre imagens a fim de criar um outro lugar para dizer e pensar aquilo que nos afeta, que nos apaixona e nos move a continuar investigando.

Nesta nova fase da pesquisa da improvisação de dança encontrei um novo lugar, mas ele não se mostrou como um território definido, ao contrário, a cada passo que eu dava, mais indefinido ele me parecia. Como, então, poderia me situar? Na indeterminação de um entre-lugar, espaço povoado de sentidos entrelaçados, de vivências que se misturam aos pensamentos, de múltiplas conexões. Coloco-me neste não-lugar para pensar a improvisação entre a dança, o teatro, a filosofia e a educação.

E logo a primeira dificuldade: o desafio de usar a linguagem para dizer uma experiência que não é linear, que não é facilmente traduzida por palavras, que não se faz compreender pelos significados, mas tão somente pelas nuvens de sentido que produz na imanência, no fluxo da própria experiência. Dizer com palavras o que o corpo conhece em ato não é nada simples, e este talvez tenha sido o maior desafio desta pesquisa: escreve-la. Mesmo porque o tempo da maturação dos pensamentos é diferente do tempo da escrita e do tempo da própria experiência que me esforço por dizer. Conjugar estes diferentes tempos significou viver angústias, conflitos, ansiedades, mas também descobertas incríveis e muitas alegrias. Entendo que a pesquisa, também ela uma experimentação aberta aos encontros que se mostraram ao longo do caminho, não está finalizada de fato, uma vez que ainda me sinto apaixonada pelo tema e mobilizada a continuar investigando.

Ao longo deste percurso, o exercício do desapego foi constante: desapegar da imensidão do projeto inicial, da vontade de dar conta de tudo aquilo que percebia estar pulsando nos entrelugares, entre conceitos, imagens e a poesia da dança, mas que ainda não poderia ser atualizado, não poderia se tornar escrita, pois necessitava de mais tempo para acontecer. Vivi o desassossego das ideias que saltavam do caos

criativo e que, muitas vezes, desapareciam antes mesmo de poder agarrá-las, das imagens e da poesia que se agitavam em mim e me atordoavam a mente e o corpo, mas que nem sempre conseguia dar-lhes a forma adequada.

Mas do desassossego criativo saltaram as novidades que deram forma ao pensamento exposto nesta tese e que espero também ter a potência de criar novos encontros e de abrir diálogos imprevistos com outras pessoas em outros lugares.

Acredito que os pensamentos que surgem das experiências com a arte, que com elas dialogam, são pensamentos-nuvens, conglomerados de forças que se entrelaçam e que, pela sua própria natureza, não podem ser conclusivos, diretivos, organizados, pois para dizer a arte, o pensamento ele mesmo precisa ser de alguma maneira subversivo, isto é, fora dos consensos, fora das definições, dos limites da racionalidade direcionada pela ciência.

Desformar ideias é preciso para ver o real para além da realidade comum, ver o muito pequeno, o invisível que habita a experiência artística. Neste sentido, as ideias aqui apresentadas estão povoadas de sensações, impregnadas pela vivência da dança em meu corpo e pela paixão em ensinar-aprender a improvisação de dança pela experimentação. Mas acredito que a partir de agora estas ideias e reflexões possam se abrir às novas metamorfoses que surgirão no encontro com o leitor, que lhes dará outras direções, outras interpretações permitindo que novos sentidos apareçam e que outras experimentações se tornem realidade.

## REFERÊNCIAS

**ARANTES**, Urias Corrêa. Artaud: teatro e cultura. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1988. 212p.

**ARTAUD**, Antonin. O teatro e seu duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 150p.

**BACHELARD**, Gaston. A poética do espaço. In A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Coleção Os Pensadores. Tradução Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 341-512.

\_\_\_\_\_. A poética do devaneio. Tradução Antonio P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 205p.

\_\_\_\_\_. A intuição do instante. Tradução Antonio P. Danesi. Campinas, SP: Verus Editora, 2007. 107p.

**BALTAZAR**, Márcia Cristina. Corpo que age, sente e pensa: Dramaturgias do meu corpo e do encontro de durações. Paralelo com a filosofia de Henri Bergson. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, SP, Instituto de Artes, 2010.

**BARATA**, André. Da experiência mental sem consciência – Ou o problema mente/corpo para lá da consciência de acesso e da consciência fenomenal. Disponível na Internet: <http://www.monogafias.com>. Data do último acesso: 09/11/2011.

**BARBA**, Eugenio; SAVARESE, Incola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas, SP: Hucitec, 1995. 271p.

**BARDET**, Marie. Philosophie des corps en mouvement: entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté. Doutorado em Filosofia, Universidade Paris VIII, 2008. Retirado da internet: <http://www.bu.univ-paris8.fr/web/collections/theses/BardetThese.pdf>. Data do último acesso: 24/09/2010.

**BARROS**, Manoel de. Livro sobre nada. Ilustrações de Wega Nery. São Paulo: Record, 1996. 85p.

**BERGSON**, Henri. O pensamento e o movente: ensaios e conferências (Introdução). Tradução Franklin Leopoldo e Silva. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 105-157.

\_\_\_\_\_. Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. 291p.

\_\_\_\_\_. O pensamento e o movente: ensaios e conferências. Tradução Bento Prado Junior. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. 297p.

\_\_\_\_\_. L'énergie spirituelle: essais et conférences. França, Paris: Presses Universitaires de France, 1955. 214p.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre os dados imediatos da consciência. Tradução João da Silva Gama. Portugal, Lisboa: Editora 70, 1988. 164p.

\_\_\_\_\_. A evolução criadora. Tradução Bento Prado Junior. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398p.

\_\_\_\_\_. Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein. Tradução Cláudia Berliner; Revisão Técnica Bento Prado Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238p.

**BONDIA, Jorge LAROSSA**, Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002. p. 20-28.

**CASTANEDA**, Carlos. Viagem à Ixtlan. Rio de Janeiro: Record, [199-?].

\_\_\_\_\_. Uma estranha realidade. Rio de Janeiro: Record, 1993.

\_\_\_\_\_. O presente da águia. Rio de Janeiro: Record, 1993.

\_\_\_\_\_. A arte de sonhar. Rio de Janeiro: Record, 1993.

\_\_\_\_\_. A erva do diabo: os ensinamentos de Don Juan. Rio de Janeiro: Record, 1995.

\_\_\_\_\_. O segundo círculo do poder. Rio de Janeiro: Record, 1995.

\_\_\_\_\_. O poder do silêncio: novos ensinamentos de Don Juan. Rio de Janeiro: Record, 1995.

\_\_\_\_\_. O fogo interior. Rio de Janeiro: Nova Era, 1996.

**CARDIM**, Leandro Neves. Corpo. São Paulo: Globo, 2009. 177p.

**CAMARGO**, Mariana Vaz de. O fazer artístico como catálise: experiências do corpo e da dança. 2008. Dissertação (mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica de SP.

**DARTIGUES**, André. O que é a fenomenologia? Tradução Maria José Almeida. São Paulo: Centauro, 2008. 152p.

**DELEUZE**, Gilles. Nietzsche e a filosofia. Tradução Edmundo Fernandes Dias & Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 170p.

\_\_\_\_\_. Spinoza – Cours de Vincennes, 24/01/1978. Tradução Francisco Traverso Fuchs. Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Data do último acesso: 04/11/2011.

\_\_\_\_\_. Spinoza – Cours de Vincennes, 17/03/1981. Disponível na internet: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=43&groupe=Spinoza&langue=1>. Data do último acesso: 17/11/2011.

\_\_\_\_\_. A dobra: Leibniz e o barroco. Tradução Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991. 212p.

\_\_\_\_\_. Bergsonismo. Tradução Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. 144p.

\_\_\_\_\_. Proust e os signos. Tradução Antonio Piquet & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. 174p.

\_\_\_\_\_. Diferença e repetição. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437p.

\_\_\_\_\_. Lógica do sentido. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007a. 342p.

\_\_\_\_\_. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007b. 183p.

\_\_\_\_\_. Spinoza: filosofia prática. Tradução Daniel Lins & Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. 135p.

**DELEUZE**, Gilles & **GUATTARI**, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. Volume 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. 115p.

\_\_\_\_\_. O que é a filosofia? Tradução Bento Prado Jr, Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a. 288p.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Suely Rolnik. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 1997b. 170p.

**DOMENICI**, Eloisa. “O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo”. In Dossiê Entrelugares do corpo e da arte. Pro-Posições, volume 21, nº 2 (62), Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, mai-ago/2010. p. 69-85.

**FERRACINI**, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas, SP: Editora Unicamp, Imprensa Oficial, 2001. 300p.

**FERRAZ**, Maria Cristina Franco. Percepção, subjetividade e corpo: do século XIX ao XXI. In: Fernando Pessoa. (Org.). Arte no Pensamento. Vitória, ES: Fundação Vale do Rio Doce, 2006. p. 314-334.

\_\_\_\_\_. Filosofia e dança contemporânea: do movimento ilusório ao movimento total. In Sinais Sociais, ano 2, mai-ago/2007, volume 4. 2007. p. 86-105. ISSN 1809-9815. Retirado da internet: <http://www.sesc.com.br/>.

\_\_\_\_\_. Percepção, tecnologias e subjetividade moderna. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-Compós. Volume 03. 2005. ISSN/ISBN: 18082599. Disponível na internet: [http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/agosto2005\\_cristinaferraz.pdf](http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/agosto2005_cristinaferraz.pdf). Data do último acesso: 03/01/2012.

**GALLINA**, Simone Freitas da Silva. Deleuze e Hume: experimentação e pensar. Revista Philósofos. 12 (1), jan-jun/2007. p. 123-144.

**GANBINI**, Roberto. “Com a cabeça nas nuvens”. In Dossiê Entrelugares do corpo e da arte. Pro-Posições, volume 21, nº 2 (62), Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, mai-ago/2010, p. 149-159.

**GIL**, José. O espaço interior. Lisboa: Presença, 1994. 99p.

\_\_\_\_\_. O corpo do bailarino. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, abril de 1999, por ocasião do seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari. Disponível na internet: [http://www.4shared.com/get/7-yvGj9v/Jos\\_Gil\\_O\\_corpo\\_bailarino.html](http://www.4shared.com/get/7-yvGj9v/Jos_Gil_O_corpo_bailarino.html). Data do último acesso: 24/09/2010.

\_\_\_\_\_. O corpo paradoxal. In Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Organização: Daniel Lins e Sylvio Gadelha (org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p.131-147.

\_\_\_\_\_. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 223p.

\_\_\_\_\_. A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2ª Edição, 2005a. 330p.

\_\_\_\_\_. O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2008a. 263p.

\_\_\_\_\_. Portugal, hoje: o medo de existir. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água, 2ª edição, 2008b. 201p.

\_\_\_\_\_. A arte como linguagem: a última lição. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água, 2010. 58p.

\_\_\_\_\_. Metamorfoses do corpo. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 1997. 222p.

\_\_\_\_\_. Sem título: escritos sobre arte e artistas. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2005b.

\_\_\_\_\_. Ritornelo e imanência. In Nietzsche e Deleuze: jogo e música. VII Simpósio Internacional de Filosofia, 2006. Organização: Daniel Lins, José Gil. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008, p. 125-141.

**GODINHO**, Ana. Linhas do estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2007. 243p.

**GOUVÊA**, Raquel Valente de. Prática corporeoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade. 2004. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, SP, Instituto de Artes.

\_\_\_\_\_. Uma janela para a experimentação criativa: a improvisação de dança na sala de aula. Anais do 2º ENGRUPE: Encontro Nacional de Grupos de Pesquisa em Dança, Rio de Janeiro, out/2009.

\_\_\_\_\_. Dance without frontiers: Improvisation as a way for social interaction. In: 11th Dance and the Child International Conference, 2009, Kingston. Cultures Flex: Unearthings Expressions of the Dancing Child. KINGSTON, 2009. v. 1. p. 22-28.

**GROTOWSKI**, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 208p.

**GUATTARI**, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Tradução Ana L. Oliveira, Lúcia C. Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. 208p.

**GUERREIRO**, Mara Francischini. O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. Revista Travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte. Ed. 02. UNIOESTE. ISSN 1982-5935. Disponível na internet: [http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed\\_002/artecomunicacao/oato\\_compositivo.pdf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_002/artecomunicacao/oato_compositivo.pdf). Data do último acesso: 29/11/2011.

**HARDT**, Michael. Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996. 192p.

**HUME**, David. Investigação acerca do conhecimento humano. Tradução Anoar Aiex. São Paulo: Nova Cultural, 1989. p. 63-145.

**HUSSERL**, Edmund. Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia. Tradução Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001. 202p.

**KANT**, Immanuel. Antropologia de um ponto de vista pragmático. Tradução Clelia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006. 255p.

**KIERKEGAARD**, Søren Aabye. Tremor e Medo. Tradução Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 249-327.

**LABAN**, Rudolf. O domínio do movimento. Tradução A.M. De Vecchia e M.S. Netto. São Paulo: Summus, 1978. 268p.

**LANGER**, Susanne K. Problems of Art: ten philosophical lectures. New York: Charles Scribner's Sons, 1957. 184p.

\_\_\_\_\_. Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave. Tradução Ana G. Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439p.

**LEIBNIZ**, Gottfried Wilhelm. Os princípios da filosofia ditos a Monadologia. Tradução Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p.63-73.

\_\_\_\_\_. Novos ensaios sobre o entendimento humano. Tradução Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p.113-389.

**LITTLE**, Nita. "The Geometry of Attention". Disponível na internet: <http://nitalittle.com/writings/the-geometry-of-attention/>. Data do último acesso: 06/01/2011.

**MACHADO**, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 340p.

**MARTINS**, André (Org.). O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 308p.

**MARTINS**, Carlos José. "Dança, corpo e desenho: arte como sensação". In Dossiê Entrelugares do corpo e da arte. Pro-Posições, volume 21, nº 2 (62), Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, mai-ago/2010, p. 101-120.

**MATESCO**, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 62p.

**MERLEAU-PONTY**, Maurice. O olho e o espírito. Organização Marilena Chauí. Tradução Gerardo Dantas Barreto. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301.

\_\_\_\_\_. O visível e o invisível. Tradução José A. Gianotti, Armando M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003. 271p.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos A. Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662p.

**MILLER**, Jussara. A escuta do corpo: sistematização da técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007. 123p.

**MIRÓ**, Joan. A cor dos meus sonhos: entrevista com Georges Raillard. Tradução Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1992. 212p.

**MOSÉ**, Viviane. Pensamento chão. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. Disponível na internet: <http://www.vivianemose.com.br/poesia/acervo.swf>. Data do último acesso: 15/01/2012.

**PRIGOGINE**, Ilya. O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1996. 199p.

\_\_\_\_\_. As leis do caos. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2002. 109p.

**ROGERS**, Carl. Liberdade para aprender. Tradução Edgar de Godói da Mata Machado, Márcio P. de Andrade. Belo Horizonte, MG: Interlivros, 1973. 329p.

**ROLNIK**, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. 304p.

**SERRES**, Michel. Variações sobre o corpo. Tradução Edgard A. Carvalho, Mariza P. Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 141p.

**SHERER**, René. Aprender com Deleuze. Tradução Tomaz Tadeu & Sandra Corazza. Revista Educação e Sociedade, Dossiê "Entre Deleuze e educação", volume 26, nº 93, set-dez/2005, p. 1183-1194, Universidade Estadual de Campinas, CEDES, SP. ISSN 0101-7330.

**SCHÖPKE**, Regina. Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 470p.

**SPINOZA**, Baruch de. *Ética*. Tradução Joaquim de Carvalho, Joaquim F. Gomes & Antônio Simões. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 75-299.

**SILVA**, Cíntia Vieira da. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*. 2007. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, SP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

**SILVA**, Maria de Lourdes. *A intencionalidade da consciência em Husserl*. Argumentos: Revista de Filosofia. Ano 1, Nº 1, 2009, p. 45-53. Documento digital disponível em: [http://www.filosofia.ufc.br/argumentos/pdfs/edicao\\_1/lourdes\\_husserl.pdf](http://www.filosofia.ufc.br/argumentos/pdfs/edicao_1/lourdes_husserl.pdf). Data do último acesso: 12/10/2011.

**SCHILLER**, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwars, Márcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 1995. 162p.

**SCHOPENHAUER**, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução Jair Barbosa. São Paulo: Unesp, 2003. 249p.

**SHUNRYU**, SUZUKI. *Mente zen, mente de principiante*. São Paulo: Palas Atena, 1999. 136p.

**STRAZZACAPPA-HERNANDEZ**, Márcia. *A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola*. Cadernos CEDES, volume 21, n.º 53, abr/2001. Campinas, SP. ISSN 0101-3262.

**TREVISAN**, Rubens Murillio. *Bérgson e a educação*. Piracicaba, SP: Editora UNIMEP, 1995. 192p.

**VALERY**, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 115p.

\_\_\_\_\_. *Degas Dança Desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 205p.

\_\_\_\_\_. *La philosophie de la danse*. Documento digital produzido por Les Classiques des sciences sociales. Disponível na internet: [http://www.ugac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.ugac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html). Data do último acesso : 02/11/2011.

**ZEPINI**, Paola Sanfelice. *Deleuze e o Corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo*. 2010. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

**ZOURABICHVILI**, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro. 2004. Digitalização e disponibilização da versão eletrônica: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação – IFCH – UNICAMP. Versão digital: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>. Data do último acesso: 31/10/2011.

## DICIONÁRIOS

**ABBAGNANO**, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

**BUENO**, Francisco da Silveira. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. 11ª edição. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Versão digital disponível na internet: <http://www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx>.

**LALANDE**, André. Vocabulário técnico e crítico da filosofia. Tradução Vários. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

### **DOCUMENTOS DIGITAIS:**

Palestra “Corpo sem órgãos”, ministrada por Luis FUGANTI (Escola Nômade de Filosofia) no “Festival Contemporâneo de Dança 2011”, São Paulo, 06/11/2011. Disponível na internet: <http://vimeo.com/31932592>. Data do último acesso: 11/11/2011.

Entrevista com Carlos Castañeda. Revista Veja, nº 356, 1975. Disponível na internet: <http://www.consciencia.org/castaneda/casvista.html>. Data do último acesso: 22/12/2011.

Entrevista de Carlos Castañeda à Sam Keen. Revista Psychology Today, dez/1972. Tradução Miguel Duclós. Disponível na internet: <http://www.consciencia.org/castaneda/caspsychology.html>. Data do último acesso: 22/12/2011.

Entrevista de Steve Paxton e Lisa Nelson à Helena Katz, “Paxton e Lisa fazem do improviso uma aula de precisão”, Jornal Folha de São Paulo, 03/02/2000. Disponível na internet: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71232712949.jpg>. Data do último acesso: 02/02/2012.

## ANEXO A – Entrevista com Érica Tessarolo

Relate o seu encontro (seu histórico) com a arte (dança, artes plásticas etc) e com a improvisação de dança e a prática corporeoenergética proposta por Raquel Gouvêa. (esta questão tem como finalidade uma apresentação pessoal do entrevistado, visando mostrar seu percurso no tempo).

*Comecei a dançar cedo, ainda criança, por volta dos sete anos. Até os dezesseis, frequentei aulas de balé, sapateado e jazz. Apesar das constantes dores de barriga e estômago antes das apresentações, sempre deixei de viajar ou brincar com os amigos por causa de ensaios e festivais. Sofri, principalmente por ser tímida demais, alta demais e inapta para a vida de princesa proposta nas escolas de dança pelas quais passei. Não foi um período fácil, mas agradeço à vida por ter sido assim, pois acredito que esse desconforto acabou me levando ao desenho, à pintura e, posteriormente, à graduação em Artes Plásticas na UNICAMP.*

*Fazendo Artes Plásticas, e já há algum tempo sem dançar, decidi voltar às aulas, como um hobby. Foi quando conheci o trabalho da Raquel, através das aulas de improvisação que conduzia num espaço chamado Arranhacéus, em Campinas. Ali, inevitavelmente, a dança não conseguiu ser um hobby e, surpreendentemente, passou a ser um motor importante de investigações criativas. Ali, além de olhar para mim como uma integração complexa entre corpo e energia, eu deixei de me preocupar em escolher uma única linguagem artística como suporte expressivo e passei a me ocupar com minha própria expressão. E como já não me importava mais se eu faria desenhos ou danças, e sim se eu tinha algo ou não a dizer, meu desenvolvimento nas artes seguiu sem entraves e foi natural fazer uma segunda graduação, a do curso de Dança na UNICAMP.*

*Hoje trabalho mais com dança, mas estou em vias de ter um ateliê e deixar que minha criatividade também tome outros suportes.*

Sobre a vivência do esvaziamento no começo das aulas:

1. Descreva o procedimento do esvaziamento.

*Do que me lembro, ficávamos sentados, em roda, com as pernas cruzadas. Voltávamos à atenção para nossas próprias respirações e íamos acompanhando as instruções da Raquel, as quais nos traziam consciência de toda extensão da coluna, da conexão cabeça e cóccix, do eixo terra e céu.*

2. Fale um pouco das sensações, idéias, imagens, memórias relacionadas a sua vivência do esvaziamento.

*Lembro de me sentir muito bem nessa etapa do treinamento. Lembro até de chegar à sala com dores de cabeça, cólica e as sentir ir embora. Também me lembro de ter muitas imagens durante o processo. Era, sem dúvida, um momento no qual consciente e inconsciente se fundiam.*

3. De que maneira este procedimento interferia na experimentação da dança que era proposta e que surgia durante a aula?

*Acreditava, e ainda acredito, que sem o esvaziamento todo trabalho subsequente seria impossível. Com o esvaziamento a concentração era aguçada, e estar presente nas próximas etapas do treinamento era imprescindível, a meu ver. Só assim eu ouviria meu corpo sem entraves, me lançaria e, acho importante falar, não me machucaria.*

4. Você faz uso deste procedimento em criações de dança? Se faz, conte um pouco desta experiência e dos resultados obtidos. Há diferença quando esvaziar não precede a criação da dança? Explique.

*Eu sempre faço uso do esvaziamento antes de criar. É o jeito que encontro de deixar o que acredito ser desinteressante para o processo criativo no qual estou envolvida do lado de fora do espaço de trabalho. No caso da dança, também é um jeito de acionar meu corpo para o movimento, mobilizar e liberar espaços internos para serem preenchidos por ações novas. Mesmo quando não estou trabalhando sozinha, quando estou colaborando com a investigação criativa de uma Companhia de Dança, por exemplo, tenho os meus minutos de esvaziamento, vou para um canto, me conecto com minha respiração, com minha estrutura psicofísica. Então, não sei como seria criar sem o esvaziamento. Imagino que mudaria tudo, mas não arrisco! Brincadeira à parte, ressalto que virou hábito, como alongar a musculatura, alinhar os ossos, arrumar os lápis, a mesa. Nas aulas que dou, também conduzo meus alunos ao esvaziamento, e até encontrei jeitos diferentes de fazê-lo, como em pé, ou com as pernas estendidas. Sempre que um ou outro aluno chega atrasado e perde esse procedimento, ouço que fez falta; e eu percebo que, nesse caso, a concentração e a presença ficaram abaladas.*

Sobre a prática da improvisação:

1. Como em geral é para você a experiência da improvisação de dança?

*Eu gosto muito e desde que a descobri, com o trabalho da Raquel, preciso dela para dançar. Quando, entre 2007 e 2010, trabalhei como intérprete da Companhia Fragmento, dirigida pela bailarina Vanessa Macedo, senti muita falta. Lá, todos os movimentos executados em cena eram coreografados, pré-determinados. Para sobreviver, eu me libertava no tempo, já que todo espaço estava comprometido pelas indicações coreográficas. Em outras palavras, eu explorava as variações dinâmicas de cada frase de movimento a fim de que o meu gesto se revelasse mesmo dentro daquelas formas fixas. Hoje, identifico essa atitude como uma libertação expressiva, necessária para mim, estimulada e conquistada pela experiência da improvisação.*

2. A experimentação da dança faz parte de sua prática atual? Relate.

*Sim.*

*No atual processo de criação da Companhia Perdida, da qual sou criadora-intérprete desde 2009, dirigida pela bailarina Juliana Moraes, a experimentação da*

*dança através da improvisação acontecem de dois modos. Durante a investigação de material coreográfico e em cena. No primeiro, durante o processo, quando nos lançamos em busca de movimentos coerentes com o escopo da pesquisa. No segundo, durante as apresentações, quando nos colocamos diante de combinações inéditas do material coreográfico. Explico: em cena, improvisamos pautados não só por uma estrutura geral, o que seria o roteiro do trabalho coreográfico, mas também por estruturas específicas, o que seriam os movimentos pré-determinados; nesse caso, temos uma coleção de movimentos a serem combinados e recombinações no momento em que nos apresentamos. Eu, particularmente, me adapto bem a esses momentos. No último trabalho da Companhia, chamado “(depois de) antes da queda”, eu tive um solo, no qual eu articulava todo material coreográfico da peça durante três minutos. Considero que não só fiz escolhas naquele momento, como fui as próprias escolhas, numa integridade entre escuta e ação. Foi uma das experiências profissionais mais marcantes para mim até hoje.*

*Na minha pesquisa autoral em dança, que se dá pela criação de solos, me relaciono com a improvisação de um jeito muito parecido com o da Companhia Perdida, com o adendo de que, durante a cena, me coloco num estado a não deixar represado um movimento novo, ainda não visto durante a composição do trabalho ou ensaios; é o jeito que encontro de respeitar a vida do trabalho e também meu constante desenvolvimento.*

3. De que maneira vc relaciona a prática da improvisação com seu aprendizado como dançarina e criadora de dança?

*Acredito que antes de conhecer a improvisação em dança eu não sabia da possibilidade de me expressar artisticamente através dela. Veja, nas escolas de dança onde fiz aulas, a dança estava muito mais para esporte, sujeita a competições periódicas, do que para linguagem artística. Enquanto as apresentações artísticas ocorriam uma vez ao ano, os festivais competitivos ocorriam umas três, quatro vezes. Não nego o fato de que existem muitos bailarinos, dançarinos, excelentes que saíram desse tipo de escola, mas conheço pouquíssimos criadores de dança que saíram apenas desse contexto. A maioria das pessoas com as quais trabalho hoje passou pela universidade, fez alguma graduação artística, tendo passado ou não pelo tipo de escola de dança que acabei de citar. Felizmente, na universidade a improvisação em dança é valorizada. É claro, existe muita confusão também, existem aulas que se dizem de improvisação, mas que estão mais para aulas de composição e vice-versa. Para mim, entretanto, a confusão é válida. No saldo, de algum jeito a improvisação é abordada e com isso o indivíduo vê que ele pode criar, e criando “ser no mundo”. Por milhões de motivos horríveis o indivíduo criativo não interessa à sociedade e vai deixando de falar, se colocar, agir. A improvisação me mostrou que posso e devo falar, ou seja, se relaciona diretamente com minha vida, minha arte.*

Sobre a experimentação no corpo dos princípios técnicos: enraizamento, verticalização e equilíbrio dinâmico:

1. Relate como era pra vc a experimentação orientada pela prática do enraizamento. Quais os resultados obtidos?

*Lembro que o momento do enraizamento era fisicamente difícil para mim, os pés abertos, a base ampla, as mãos voltadas para terra me faziam transpirar em poucos minutos. Por outro lado, eu adquiria uma força sem igual e sentia que mesmo um touro seria incapaz de me derrubar.*

2. Relate como era pra vc a experimentação orientada pela prática da verticalização. Quais os resultados obtidos?

*Eu sentia como um procedimento transitório, no qual o corpo era reerguido sobre uma base sólida, além do que, uma nova densidade, física e energética, podia ser percebida.*

Relate como era pra vc a experimentação orientada pela prática do equilíbrio dinâmico. Quais os resultados obtidos?

*Durante o equilíbrio dinâmico a percepção do corpo se organizando a cada postura me chamava muita atenção. As cadeias musculares, os alinhamentos ósseos, a retenção ou liberação do ar, percebidos antes mesmo das aulas de anatomia e consciência corporal que eu viria a ter em seguida.*

3. Como vc entende a experimentação no processo de aprendizagem da dança?

*Entendo como fundamental e acredito, cada vez mais, que mostrar princípios motores, energéticos, é mais importante do que mostrar formas a serem reproduzidas. Só através da experimentação os conteúdos técnicos e artísticos da dança passam a pertencer ao indivíduo e tornam-se, de fato, apreendidos.*

## ANEXO B – Memorial

Olhando retrospectivamente para alguns acontecimentos de minha vida, percebo uma orientação inconsciente atuando em minhas escolhas, um campo de forças me guiando. Seria este o desafio? Permanecer sempre mudando? Em meio às cores de um caleidoscópio sempre mutante surge a improvisação como um verbo que potencializa o “fruto do carvalho”<sup>85</sup>, um devir-dança que me mobiliza desde os tempos primeiros.

Vou contar-lhes um pouco dessa história entrelaçando lembranças e pensamentos. São os entre-passos de uma caminhada não prevista e que me conduziram a esta pesquisa de doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas.

### ***Entre-passos: primeiro movimento...***

*Porque começamos sempre pelo meio ao  
aderirmos perfeitamente ao movimento da onda.  
José Gil*

As primeiras experiências corporais que revejo aconteceram dentro da água, nas piscinas do Tênis Clube de Campinas, SP; cidade onde nasci e cresci.

Era uma criança agitada, brincalhona e manhosa; a caçula de três filhas. Aos cinco anos me vejo dentro de uma piscina para aprender a nadar, rotina que se prolongou até os dez anos de idade. A brincadeira inicial, logo se transformou em trabalho árduo (em algumas fases do treinamento passávamos dos cinco mil metros/dia) e preparação intensa para competições e resultados. Na natação competitiva o tempo é o maior desafio do atleta, por isso a contínua expectativa pela velocidade, para superar o último tempo marcado.

Lembro-me da solidão das raias, milhares de braçadas. O tempo demorava a passar; não havia escolha senão estar atenta ao corpo em movimento, braçada a braçada. Muitas sensações desse período estão presentes em meu corpo: os movimentos repetitivos; o contato da pele com a água, geralmente fria; o fluxo da respiração; o cheiro do cloro, o som das braçadas e pernadas na água e a visão da superfície da piscina em contato com meus olhos.

Aos 10 anos deixo a piscina sem nenhum remorso e parto para outras experiências. Como mostrava ter aptidões para as artes plásticas (vivia desenhando nas paredes da casa com massinhas de modelar), meu pai decidiu que eu devia fazer um curso de artes, e me matriculou na escola de artes de Bernardo Caro<sup>86</sup>. Fazíamos muitas experiências com diferentes materiais, os professores eram jovens, as aulas divertidas. Mas uma imagem me marcou bastante: ver Caro em seu atelier no momento da criação; eu ficava observando aquele homem sentado, concentrado, trabalhando em telas muito grandes; isso tudo me intrigava e ao mesmo tempo me deixava fascinada.

Já aos onze anos eu me dividia entre as cocheiras da Hípica e a sala de aula de *ballet*. Entre botas pesadas e sujas de lama e as sapatilhas cor de rosa, eu passei esse período. Adorava o convívio diário com os cavalos, mas foi a dança - e não propriamente as sapatilhas, os coques e *colants*, que definitivamente se tornaram essenciais para mim.

---

<sup>85</sup> Citando a Teoria do Fruto do Carvalho de James Hillman a qual afirma que cada pessoa tem uma “singularidade que pede para ser vivida e que já está presente antes de poder ser vivida” (HILMAN, J. O código do Ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal. SP: Objetiva, 1996).

<sup>86</sup> Bernardo Caro nasceu em Itatiba, interior de São Paulo e morou em Campinas durante muitos anos. Em 1974, fundou a escola Livre Convívio de Arte junto de Berenice Toledo.

Do *ballet* clássico, ao *Jazz*, *Modern Jazz*, Flamenco, Contemporâneo até a Improvisação, passaram-se duas décadas. Muitos foram os mestres de dança e os colegas queridos e certamente nada disso faria sentido sem essas pessoas. Tenho muita admiração e respeito pelos mestres que contribuíram para minha educação sensível. Beth Rodrigues, Jô Martin, Rubén Terranova, Regiane Salmoraighi, Liliana Testa, Lu Garcia e Sílvia Geraldi, mas também existiram outros mestres que me ensinaram muito e em pouco tempo: J.C.Violla, Bill Hastings, Augusto Pompeu, Daniel Lupo, Cláudia Pereira, Rosana Presente, Angel Viana, Marília Andrade, Cristina Tudor (Argentina) e a prima bailarina, Célia Gouvêa.

Célia é uma referência muito forte nos meus primeiros anos de dança. Assistindo seus espetáculos, tive o primeiro contato com uma dramaturgia de dança que em nada se assemelhava aos *ballets* de repertório e aos códigos e passos desta dança. Certamente a parceria com Maurice Vanneau - diretor belga radicado no Brasil casado com Célia - colaborou como um diferencial das criações da coreógrafa, mas acredito que a experiência com Maurice Béjart durante os anos de Mudra e do grupo Chandra, na Bélgica, foram decisivos no desenvolvimento de uma estética nova que começava a ser explorada na década de oitenta no Brasil pelo grupo liderado pela bailarina.

Ah, os anos 80! Momentos efervescentes e intensos que marcaram minha juventude. Naqueles anos os jovens se divertiam dançando nas *boites*. A música americana era o forte nas noites de Campinas, SP, mas a música brasileira em suas fusões rítmicas também dava o tom das festas. Dançávamos livremente: a experiência de dançar solta, saboreando a música marcou a minha relação com a dança para sempre. Dançar tornou-se um potente remédio para combater as dores físicas e também as da alma: nesses momentos eu me trancava no quarto e em alguns poucos metros quadrados dançava intensamente por horas. Essa prática me ensinou que a Dança está no corpo e por isso pode ser intensa em qualquer lugar.

Sinto que essas vivências me abriram para a improvisação, pois me levavam a uma refinada autopercepção com liberdade para inventar, e tudo isso era bastante diferente das aulas de *ballet* e *jazz* que fazia regularmente. As aulas de *ballet* eram massantes e muitas vezes me sentia entediada. Acho que havia uma incompatibilidade da aluna com o método e alguns dos princípios da dança clássica<sup>87</sup>. Era interessante copiar o gesto do professor, mas não era o suficiente para mim.

Afinal, a imaginação também precisa ser alimentada, sobretudo em se tratando de arte. Encontrei uma alternativa na fruição da arte, que certamente é uma das maneiras de intensificar e expandir as fronteiras da imaginação.

Nas décadas de 80 e 90 assisti a espetáculos de dança com artistas inesquecíveis<sup>88</sup>. Tive a grata oportunidade de assistir a três turnês de Maurice Béjart no Brasil. Conheci a dança e a energia de Jorge Don, destacado bailarino do Ballet du XXe Siècle. Dançando o Bolero de Ravel, Don era sublime, seu corpo mostrava a intensidade de sua dança, além de rara presença cênica. Sozinho no centro do grande palco do Teatro Municipal de São Paulo, Jorge Don conseguia atrair e manter a atenção da platéia lotada que ficava como que em um estado de suspensão enquanto ele dançava. Talvez algo semelhante aquilo que sentiam as platéias de Nijinsky ou Nureyev. Fiquei fascinada e comovida com a sua presença cênica, com a intensidade e segurança de alguém que está pleno naquilo que faz.

Meu interesse pela arte já extrapolava o território da dança, dirigindo-se à cena e à presença do artista. Maurice Vanneau foi quem me iniciou na arte teatral (1981), por meio de

<sup>87</sup> A metodologia das aulas de dança baseadas em escolas como o Royal Ballet tinha a repetição e a cópia como procedimentos pedagógicos preferenciais. Havia pouco espaço para a experimentação corporal e para a imaginação.

<sup>88</sup> Deste período destaco os espetáculos do Bolshói, Ballet de Moscou, de Cuba e da Ópera de Hamburgo, mas também Ópera de Lyon, New York City Ballet, Nederlands Dans Theatre, Bill T. Jones e Arnie Zane, Alvin Niccolais, Alvin Ailey, Pina Bausch, Magui Marin, Ópera Paulista, 1º Ato, Ballet da Cidade de SP etc.

um curso muito divertido que orientou no Sesc Anchieta/SP. Antes já havia interpretado textos e criado personagens nos pequenos teatros que fazíamos no Colégio Rio Branco em Campinas, mas com Vanneau experimentei o jogo e a improvisação corporal. Nesse período fazia aulas de dança com Rubén Terranova, Regiane Salmoraighi, Augusto Pompeu e de teatro com Thiers Camargo (1983) no Centro de Artes Lya Trondi, uma escola de arte que inovou nas propostas cênicas de seus espetáculos.

Anos mais tarde, cursando o ensino médio (1986), um jovem professor de História, Edelson Soler, resolve montar um grupo de teatro com alguns alunos do Colégio Rio Branco<sup>89</sup>. O que começou como brincadeira acabou durando oito anos entre idas e vindas. Como integrante do grupo Sumo de Pedra atuei em três montagens infanto-juvenis, e também fui assistente de direção e preparadora corporal do grupo. Com Soler começo a praticar exercícios físicos baseados no Teatro Energético de Miroel Silveira, USP. Os exercícios propunham diferentes experimentações corporais relacionando-as aos princípios do movimento de Laban. Tudo era criado e dirigido à cena. As montagens eram sempre colaborativas e levavam meses de trabalho até serem apresentadas ao público. Fizemos muitas apresentações para escolas com milhares de alunos e chegamos até a ganhar algum dinheiro.

Particpei de outros espetáculos com outros grupos e diretores, mas a experiência que mais me marcou foi “Tango – homenagem e paixão a Nelson Rodrigues” (1994), com direção do jornalista e ator Gilson Filho. A peça era uma livre e inspirada adaptação da obra Doroteia de Nelson Rodrigues e textos de Rubem Fonseca e Pedro Casaldágua. O grupo de atores era fantástico, o processo de criação foi intenso e o resultado estético nada convencional.

Fiz vários cursos com artistas de teatro que me ensinaram, cada um a sua maneira, um pouco da arte do ator. Entre eles gostaria de destacar a rápida convivência com Cacá Carvalho e sua arte (“O Homem com a Flor na Boca” de Pirandello) em um curso oferecido pelo SESC Campinas (1993). A intensidade do ator me comoveu profundamente; era o resultado de um longo processo pessoal vivido por ele em Pontedera, Itália, na convivência com Grotowski e Peter Brook e dialogava muito claramente com minha sensibilidade estética.

Mas foi o trabalho com Yves Lebreton (1997), que me possibilitou abrir uma nova janela estética e pedagógica, dando início à pesquisa com a improvisação. Naquela época eu orientava aulas de “Interpretação para bailarinos” em uma academia de Campinas e meu amigo, o ator André Casaca, vivia em Montespertolli, Itália e trabalhava com Lebreton em seu atelier, onde ele também oferecia cursos sobre sua técnica, o Teatro Corpóreo. Lebreton foi aluno do mímico francês Étienne Decroux, mas seu trabalho como mímico bifurcou o caminho de seu mestre. Influenciado pelo teatro físico de Grotowski e pelas idéias de Antonin Artaud sobre a arte do ator, o teatro de Lebreton é físico, sensorial e rigorosamente técnico.

Muito motivada a conhecer as técnicas do Teatro Corpóreo, viajei junto a outros artistas brasileiros para uma linda fazenda de oliveiras no alto de uma montanha em Montespertolli, pequena cidade próxima à Firenze, na bela Toscana. Lá nos reunimos com um grupo de artistas italianos para uma semana de imersão total com intenso trabalho físico e muita experimentação nos territórios da dança e do teatro. Encontrei na arte corporal de Lebreton muitas das respostas que estava procurando; algumas dúvidas se renovaram em curiosidades e muita coisa encontrou seu lugar em meu corpo e porque não dizer, em minha alma. Quando regresssei ao Brasil estava transformada e especialmente motivada a continuar.

Envolvida nesta atmosfera, ofereci um curso-montagem para estudantes da graduação de teatro da Unicamp e atores amadores na Escola Municipal de Cultura e Arte (EMCEA) que, naquela época (1998), ocupava as salas de ensaio do Teatro Castro Mendes, em Campinas. Por três meses experimentamos o que hoje eu chamaria de uma mistura da prática corporal de Lebreton com algumas experimentações de dança que estava investigando.

---

<sup>89</sup> Estudei durante 15 anos no Colégio Rio Branco.

Esse processo culminou na montagem de esquetes cênicas inspiradas nos textos das “Comédias da Vida Privada” de Luís Fernando Veríssimo, que foram apresentadas em bares noturnos da cidade de Campinas, em meio a mesas e balcões. Eu já havia participado com Edelson Soler, no final dos anos 80, de eventos artísticos em lugares alternativos e também orientado apresentações do grupo de *performance* de Dança-Teatro (1993) formado por dançarinos do grupo dirigido pela bailarina e coreógrafa Sílvia Geraldi, do qual também participava na mesma época.

Cada vez mais meu interesse se deslocava para essa zona entre dança e teatro. Nesse entre-lugar outros caminhos se mostravam e começo a compreender a validade de inserir essas experiências de criação imediata no processo de formação do dançarino-ator, além de intuir o potencial estético imprevisível da improvisação como espetáculo. Mas certamente foi o trabalho em sala de aula, o ensinar e o aprender arte, que se tornou um caminho preferencial para mim.

Meu primeiro emprego como professora de dança em uma pequena academia de bairro em Campinas (1981) aconteceu quando eu tinha apenas 14 anos e lá permaneci por mais de 2 anos. Mas antes mesmo de ser professora em uma academia já orientava aulas de dança para alunos e colegas do Colégio Rio Branco. Eu gostava das aulas, mas ficava angustiada para criar as coreografias assim como sentia uma resistência pessoal para moldar os corpos segundo os códigos de dança que conhecia. Naquela época era muito jovem e não sabia os motivos dessas dificuldades que mais tarde se mostraram como oportunidades para desenvolver outros caminhos dentro do território da dança.

### ***Entre-passos: segundo movimento...***

*Não, não vou por aí! Só vou por onde  
Me levam meus próprios passos...*  
José Régio

Cheguei ao final do Ensino Médio com esforço, era a mais velha da turma, uma vez que havia optado por uma reprovação no segundo ano do médio, pois naquele momento estava muito interessada nas artes e na vida com os amigos e não conseguia me concentrar nas atividades escolares. Fiz um ano de cursinho preparatório para o vestibular e precisava decidir a próxima etapa de meus estudos. Desejava fazer um curso de teatro e ser atriz! Entretanto a falta de apoio e a impotência pessoal para romper com a estrutura familiar inviabilizaram meus sonhos. Vivíamos um período de turbulências. Aparentemente sem rumo, decido me inscrever em diferentes cursos: Português na USP; Direito na PUC-Campinas e na UNIMEP-Piracicaba SP; Comunicação na FAAP-SP e, finalmente, Filosofia na UNICAMP. Curiosamente para minha família e amigos fui aprovada (com boas colocações) em todos eles!

Resolvi cursar Direito e Filosofia. Como estudante de Direito (noturno) não cheguei a terminar o primeiro ano, em parte porque não suportei a carga excessiva de estudos, uma vez que o curso de Filosofia era período integral, mas também porque não gostei das disciplinas e dos professores, embora o Direito tenha se tornado uma matéria de meu interesse muito útil à militância política ao longo dos anos<sup>90</sup>. Na verdade, a filosofia não era algo tão distante para mim: embora não tenha tido nenhum contato com ela na escola, havia referências familiares

---

<sup>90</sup> Desde muito cedo participo de atividades políticas (não-partidárias) motivada inicialmente pela superação dos anos de Ditadura Militar. Com o tempo transformei consciência política em cidadania e trabalho voluntário: fui conselheira de cultura (2006) e hoje sou conselheira de meio ambiente da cidade de Campinas. Presido uma ONG chamada SOS Mata Santa Genebra – Mobilização da Sociedade, junto a ambientalistas pela proteção da reserva florestal e pelo direito de convivermos pacificamente com a natureza.

fortes: desde meu avô paterno, pastor protestante e professor de Filosofia e Língua Grega, passando pelo meu pai, tios e primos que de diferentes maneiras eram amigos da filosofia. A prima Célia, por exemplo, antes de se mudar para a Bélgica, cursava a faculdade de Filosofia da USP na Maria Antônia, em 1968.

Para mim a escolha da Filosofia não se deu pelas aptidões intelectuais e confesso que os cinco anos de curso<sup>91</sup> foram muito desgastantes. Foi a poesia, sobretudo a de Fernando Pessoa, que me sensibilizou, ainda na adolescência, para a poética do pensamento. Tive a oportunidade de ser aluna de professores realmente notáveis que haviam se reunido especialmente para a criação do curso de graduação<sup>92</sup>. Sabíamos que os longos anos de exílio intelectual da Filosofia garantidos pela Ditadura Militar brasileira<sup>93</sup> não seriam facilmente esquecidos, nem tampouco transpostos. Seriam necessárias algumas gerações para que o Brasil volta-se a pensar a partir de seus próprios problemas.

Concluída a graduação (1992), prossigo minha trilha pelas salas de aula de dança, teatro, canto e cinema<sup>94</sup> uma vez que eu não queria e não havia perspectiva neste momento para uma carreira de docência da filosofia. Como disse, no começo dos anos 90, integrei o Grupo de Modern Jazz, na academia Íris Ativa em Campinas (1991-93), e com este grupo viajei pelo interior de São Paulo dançando as elaboradas coreografias de Sílvia Geraldi em festivais, mostras e afins. Participei de montagens teatrais e musicais no mesmo período<sup>95</sup> e fui convidada a dirigir um espetáculo de música vencedor do Prêmio Estímulo concedido pela Prefeitura de Campinas (1993). Este incentivo do poder público era muito importante e bastante concorrido; outras duas montagens de que participei também receberam o mesmo prêmio em suas categorias.

Dirigindo o espetáculo *Suores* do grupo musical Soma, conheci Ricardo Matsuda, músico notável, que se tornou meu companheiro de vida e pai de meus dois filhos: Pedro (1995) e Guilherme (1999). Ricardo trouxe a convivência com a música, da criação aos ensaios e apresentações, e essa vivência contínua e intensa com o fazer musical afetou profundamente minha percepção da relação entre música e dança. Também o fato de Matsuda ser um improvisador surpreendente colaborou para minha percepção da amplitude deste tema, me possibilitando acompanhar e refletir sobre diferentes processos criativos do artista.

Na prática a relação entre a dançarina e o músico não resultou em parcerias artísticas, pois cada um trilhou caminho profissional independente e foram poucos os momentos de realização artística conjunta; mas para mim houve um enorme aprendizado e a oportunidade de intensificar a presença e ao mesmo tempo refinar o diálogo entre música e dança em meu trabalho pessoal.

A escuta musical sempre esteve presente em meu cotidiano; na infância, pelo convívio com meu pai, um amante e *conhecedor* de música erudita, sobretudo óperas e música

---

<sup>91</sup> Fui aluna da primeira turma da graduação de Filosofia entre os anos de 1988 e 1992, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH da Unicamp.

<sup>92</sup> Gratidão e carinho especial pelos professores: Luis Orlandi, Fausto Castilho, Roberto Romano, Maria Sílvia de Carvalho Franco, Marcos Muller e José Cavalcanti, além de uma rápida convivência com Michel Lahud, morto em 1992.

<sup>93</sup> Flash da memória: Em 1980, assisti ao filme “Z” de Costa Gravas, que acabara de ser liberado pela censura da Ditadura Militar, um período muito marcante e por isso esta cena ainda pulsa: o cinema estava lotado, quando acabou o filme um silêncio tomou conta das pessoas. Meus pais estavam apreensivos e pediam para que ficássemos em silêncio e próximos. Ao sairmos do cinema em Campinas, um pelotão de soldados perfilados em meia lua e com armas apontadas para a saída do cinema, nos esperava. Acho que o impacto moral dessa cena provocou em mim a consciência do valor da liberdade de expressão.

<sup>94</sup> “Oficina de atores para cinema” e “Oficina realização em cinema – Nativo”, nesta segunda oficina realizamos um curta-metragem, no qual fiz uma personagem Retirante em parceria com o ator e bailarino Beto Regina.

<sup>95</sup> São desse período as montagens infantis *A Gata Borracheira* e *A Bruxinha Doroteia*, o musical *A Época de Ouro do Rádio* e a peça teatral *Tango*.

sinfônica; mas também porque sempre me senti especialmente comovida pela expressão musical, nutrindo por ela grande paixão. Quando criança, estudei violão, mas o que mais me agradava era cantar, um sonho que ainda acalento, pois não consegui realiza-lo plenamente. Já adulta fui encorajada a fazer aulas com a cantora lírica Sandra Morani (1994), aluna de Niza de Castro Tank. Com ela aprendi a valorizar a voz contralto e a conhecer meus recursos vocais<sup>96</sup>. Lembro-me de um recital de seus alunos em que estava presente na platéia Luis Otávio Burnier, e eu não o conhecia pessoalmente. Era a primeira vez que cantava em público e escolhi uma canção com muitos graves, a triste Modinha de Tom Jobim e letra de Vinícius de Moraes, a interpretação chamou a atenção de Burnier a quem fui apresentada após a apresentação. Não poderia prever que anos mais tarde, ele já falecido, suas pesquisas me auxiliariam tanto. Nunca mais o vi.

Para mim, voz é movimento; fluxo de ar, sopro. É alma tornada corpo; uma maneira especial de manifestar nossa presença no mundo. Cantar é abrir um campo de percepções sutis, aéreas, que muito acrescentam ao aprendizado da improvisação. Todo o corpo ressoa no ato de cantar e com isso descobrimos internamente o pulso da música em nós, uma sutileza do tempo que não se sente de fora, mas que de dentro anima o corpo a dançar.

### ***Entre-passos: terceiro movimento...***

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo.../  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer/  
Porque sou do tamanho do que vejo//  
E não do tamanho de minha altura...  
Alberto Caeiro*

Guilherme, meu segundo filho, ainda era um bebê quando decidi enviar um pré-projeto de pesquisa de mestrado ao Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp. A questão colocada em relevo no texto enviado e que despertou o interesse da professora Dr<sup>a</sup> Antonieta Marília Oswald de Andrade para a orientação do projeto, era a investigação da *interpretação* na arte do dançarino. Entretanto, ao longo do mestrado (2000-2004) - quando o objeto da pesquisa se mostra mais claramente ao pesquisador, percebi ser a improvisação como fenômeno artístico e como processo pedagógico criativo de dança, o que eu realmente desejava estudar.

O mestrado foi um período muito intenso para mim, pois além das disciplinas, projetos e demandas da vida acadêmica, iniciei uma parceria profissional com duas amigas dançarinas, Viviane Procópio e Daniele Calichio, para a criação de uma escola de dança, o Centro de Artes Arranhacéus (2001-2003). Inicialmente havia a Cia. de Dança Arranhacéus, formada basicamente por estudantes do curso de Dança da Unicamp e alunas de dança egressas de outras academias. Este grupo deu origem à escola, a qual tinha uma proposta pedagógica e estética diferente das que, em geral, eram praticadas nas academias de dança de Campinas. Durante o período em que estive no Arranhacéus a pesquisa de mestrado ganhou força e consistência, resultando em uma proposta de trabalho para dançarinos, atores e professores de arte, nomeada prática corporeoenergética<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> No final de 1992 participei de um espetáculo musical “A época de ouro do rádio”, dirigido por Beatriz Azevedo, no qual interpretava duas personagens: uma ouvinte e uma locutora de rádio dos anos 1940. Essa última me levou a saltar do palco para os estúdios de gravação por meio de um amigo que assistiu a montagem e, desde então, tenho realizado locuções publicitárias para rádio e televisão.

<sup>97</sup> GOUVÊA, Raquel Valente de. “Prática Corporeoenergética para a Improvisação de Dança: uma via para a manifestação da criatividade”. Dissertação de Mestrado (2004). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

O espaço da escola era muito bom: tínhamos uma sala ampla com piso de madeira, poucos espelhos cobertos por cortinas e um belo jardim de inverno contíguo à sala de aula com árvores que recebiam pequenos pássaros urbanos no final das tardes. A atmosfera da sala era muito propícia para eventos e frequentemente realizávamos apresentações e Saraus de dança, teatro, música, exposição de artes visuais e poesia, além de workshops com artistas como Célia Gouvêa, Denise Namura, Juliana Moraes, Fernando Aleixo e Ricardo Matsuda.

Além das aulas de improvisação assumi a direção pedagógica da escola propondo aos professores a inclusão da improvisação e da experimentação em todas as aulas de dança. Queria investigar de que maneira esse procedimento facilitava a apropriação das técnicas e interferia nas criações coreográficas dos alunos. Nem sempre conseguia a adesão de todos os professores, sobretudo nos cursos de *ballet*, mas em geral eles se abriam aos experimentos, transformando a dinâmica das aulas de dança. O resultado foi bastante positivo e criamos um Grupo de Estudos formado pelas alunas que se reuniam regularmente para experimentos coreográficos com o apoio dos professores.

Nesse período (Arranhacéus/mestrado) fiz parcerias com dois músicos-improvisadores tanto para as aulas como em apresentações de improvisos de dança: o percussionista Cris Monteiro, com quem trabalhei no Arranhacéus e na criação de Poema Lírico, improvisação de dança e música com poesia, mas também Jorge Schröder, músico e professor do Departamento de Artes Corporais da Unicamp e parceiro na orientação no Grupo de Estudos Música-Movimento (2000), uma pesquisa extra-curricular realizada com alunas da graduação em Dança da Unicamp, com supervisão da Prof<sup>a</sup> Marília Andrade.

As parcerias com músicos-improvisadores me proporcionaram um novo campo de experimentações muito produtivo. Na sala de aula todos improvisando simultaneamente, inclusive eu, como facilitadora do grupo. Comecei a aplicar um novo procedimento buscando encontrar uma maneira de facilitar aos improvisadores a desaceleração dos processos racionais a fim de minimizar a interferência dos juízos e da vontade no momento da criação. Passamos a praticar o *esvaziamento*<sup>98</sup> no início das aulas, procedimento semelhante aos exercícios de meditação oriental, que, no contexto das aulas de improvisação de dança, colabora para a alteração do estado de consciência<sup>99</sup> associado à vigília, com a suspensão provisória da interferência do fluxo racional sobre as sensações. Os benefícios do esvaziamento foram constatados ao longo dos últimos dez anos e tenho conhecimento de que alguns alunos, hoje profissionais da dança, incorporaram esse procedimento em seus processos criativos.

Neste estado outro de atenção, com a percepção de si mesmo e dos outros modificada, eu conseguia sentir, ou melhor, me deixar afetar pelo campo intensivo (energético) formado por todos os presentes. Sensibilizada dessa forma, intuía as diretrizes gerais para as experimentações que faríamos naquele dia. Nada estava programado ou previsto, pois a aula de improvisação é também uma improvisação. A cada passo havia a possibilidade de novas bifurcações, reconduções, decomposições, as quais se tornavam visíveis durante o fazer da improvisação. As perturbações imprevisíveis são então acolhidas como provocadores de novos experimentos.

---

<sup>98</sup> Sobre o esvaziamento escrevi: “Através do esvaziamento o intelecto perde a primazia da atenção, calando-se o eloqüente diálogo interior. Através dele, a comunicação não-verbal se potencializa e a percepção torna-se direta; com isso parece possível captar o espaço potencialmente significativo do *entre* isso e aquilo”. (GOUVEA, 2004, nota 10, p.99)

<sup>99</sup> Em artigo da Revista de Psiquiatria (<http://www.hcnet.usp.br/ipq/revista/vol30/n1/21.html>) Alexandre Almeida e Francisco Lotufo Neto utilizam a seguinte definição de Charles Tart para um Estado Alterado de Consciência (ECA): é “uma alteração qualitativa no padrão global de funcionamento mental que o indivíduo sente ser radicalmente diferente do seu modo usual de funcionamento” (TART, C.T. – States of Consciousness and State-Specific Sciences. Science 176: 1203-10, 1972).

Estava convencida de que em sala de aula a criação fluía quanto mais nos aproximássemos da zona de indeterminação entre o vivido do artista e o desconhecido da improvisação de dança. Mas para que isso acontecesse, era preciso mudar o foco da atenção consciente para um estado entre consciente e não consciente. Nesse estado alterado, ou dilatado, o improvisador se mantém conectado ao fluxo da dança que emerge nos experimentos, facilitando a captação de formas de movimento improváveis e muitas vezes inéditas para ele. Frequentemente, ao final das aulas, quando nos sentávamos em roda<sup>100</sup>, as alunas relatavam, cada qual por um motivo diferente, que a aula havia sido terapêutica<sup>101</sup>, movimentando energias que precisavam ser cuidadas naquele dia.

Eu orientava as experimentações dos improvisadores por meio de vários exercícios técnicos baseados em princípios gerais do movimento, tais como enraizamento, verticalização e equilíbrio dinâmico. Os exercícios são marcas que estabelecem um foco ao trabalho técnico, restringindo o vasto campo de possibilidades do improvisador durante as experimentações para que possa se aprofundar em seu próprio aprendizado. A técnica, entretanto, não se dá a ver por meio de modelos determinados; cada improvisador executa as propostas com o seu próprio repertório pessoal de gestos, ações e movimentos de dança. Ao mesmo tempo em que focaliza a proposta em seu corpo, o improvisador é capaz de investigá-la de dentro de seus próprios padrões de movimento, identificando-os para depois transforma-los ou deforma-los. O resultado desse período de vivências e pesquisas está exposto no terceiro capítulo da dissertação de mestrado.

Havia também o desafio de encontrar subsídios para tecer teoricamente um pensamento que desse suporte à proposta prática e metodológica que estava investigando para as aulas de improvisação de dança. A aproximação com o teatro corpóreo, centrado no trabalho do ator, me levou inicialmente a agregar contribuições de artistas-pesquisadores com os quais encontrava afinidade como Stanislavski, Grotowski, Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier e Yves Lebreton. Entretanto, algumas perguntas centrais ficavam sem resposta, mesmo que provisória. Questões como:

- De que tipo de experiência se trata a improvisação? Ou Qual a natureza deste fenômeno?<sup>102</sup>
- O que acontece na mente do improvisador, sobretudo, o que ocorre em sua consciência, no momento em que está criando a dança?
- Como explicar a emergência de ordem (dança como arte) dentro de uma dinâmica caótica e, portanto, imprevisível e incerta como eu percebia (e entendo) ser o fenômeno da improvisação?

Busquei em diferentes áreas do conhecimento<sup>103</sup> argumentos e explicações para melhor entender o fenômeno vivido e observado em sala de aula. O aprofundamento reflexivo interagiu com e transformou a prática ética e estética como professora-improvisadora. Por outro lado, minha imaginação se intensificava a partir das pesquisas teóricas o que me levava a ousar mais nas propostas para novas experimentações com as alunas e comigo<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> A Roda é utilizada com diferentes propósitos no começo (harmonização) e no final das aulas (fechamento).

<sup>101</sup> Essa palavra de origem grega, além de denotar os cuidados curativos com a saúde, também significa recolocar em harmonia o que estava em desequilíbrio.

<sup>102</sup> Essa questão está diretamente ligada à necessidade de a prática corporeoenergética poder facilitar a experiência da improvisação dentro da sala de aula. Para tanto: qual a metodologia e quais as técnicas que promoveriam este ambiente de aprendizado?

<sup>103</sup> Destaco as seguintes áreas: Psicologia, Biologia da Cognição, Neurociências, Educação Somática, Fisiologia, Terapias Corporais Alternativas etc.

<sup>104</sup> A fim de experimentar a alteração sensível da não-visão, durante um ano fiz caminhadas diárias em um belo parque próximo de minha residência com os olhos fechados ou semi-cerrados. Esta experiência foi apresentada apenas sumariamente na dissertação, mas exerceu grande impacto em minhas percepções, influenciando diretamente as propostas em sala de aula.

Durante o mestrado fui aluna da disciplina “Processo Criativo e Metodologia” (AT 002) oferecida pela Prof<sup>a</sup> Lais Wollner, no Instituto de Artes, e com sua orientação<sup>105</sup> investiguei algumas reflexões sobre as descobertas científicas no campo da Física Quântica. Incerteza, Imprevisibilidade, Descontinuidade, Probabilidade são alguns dos princípios e proposições que organizam a compreensão do universo micro cósmico com os quais o fenômeno da improvisação que observava (em mim e no outro) produzia ressonâncias interessantes.

Ainda durante o Mestrado participei do Programa de Estímulo à Docência – PED (2002) ministrando a disciplina Consciência Corporal I (AD 101) para uma turma da graduação de dança da Unicamp, supervisionada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marília Vieira Soares. Partindo da consciência dos movimentos do corpo propunha às alunas exercícios que investigassem diferentes possibilidades de criação e de expressão visando o desenvolvimento de uma dança pessoal.

Depois de concluído o mestrado volto ao mercado de trabalho como arte-educadora em um grande projeto da Prefeitura de Campinas com o apoio da Petrobrás e de alguns Ministérios do Governo Federal, chamado “Rotas Recriadas – crianças e adolescentes livres da exploração sexual” (2004). Em uma praça de esportes da periferia da cidade, diariamente me reunia com crianças e adolescentes moradores de áreas consideradas de risco, pela presença de prostituição, tráfico de drogas e índice elevado de violência familiar.

Nesse período também atuei como professora de Improvisação de Dança no espaço Tugudum: Dança, Música e Teatro, Campinas/SP. Uma de minhas alunas, Fabiana Carrareto de Campos, investigou a aplicação da improvisação de dança em psicoterapia gestáltica, apresentando os resultados de sua pesquisa na monografia para obtenção do título de especialista em Arteterapia<sup>106</sup>, na Universidade São Marcos, Paulínia/SP, com orientação da Prof.<sup>a</sup> Fátima Martuccelli. No Tugudum, espaço da dançarina Valéria Franco e do músico percussionista DalgaLarrondo, apresentei (2004) a improvisação In Acqua com músicas do Duo Fel, na qual também cantava Acqua Márcia, música de Ivan Lins e letra de Marina Colasanti.

Em janeiro de 2005 fui contratada para integrar a equipe da ONG – Núcleo Experimental Teatro de Tábuas (2005-2007). O primeiro projeto que ajudei a desenvolver aconteceu na cidade de Paraibuna, SP e chamava-se Gestão Cultural (2005). Como coordenadora das atividades da área de dança trabalhei com um Mestre da terceira geração de Moçambique e Folia de Reis da região. Meu desafio foi encontrar os elos que ligavam a improvisação às danças populares do mestre Ronnie dos Santos, que na vida cotidiana exercia o ofício de marceneiro, e era muito tímido e reservado. Como o enraizamento, a verticalização e o equilíbrio dinâmico também estavam presentes na dança de Ronnie, nosso trabalho consistia em tornar visível ao Mestre a presença desses princípios nos passos, gestos e ações das composições coreográficas, além de ajudá-lo a se preparar para ensinar as danças populares às crianças de suas oficinas em Paraibuna.

Outros projetos surgiram na ONG, como a coordenação de dois Congressos de Arte-Educação para professores da rede pública de ensino de municípios paulistas, com os temas Cultura Popular (2005) e Meio Ambiente (2006), nos quais também ministrei cursos de dança. Os resultados positivos dessas oficinas de formação continuada me fizeram acreditar que a vivência da dança livre traz benefícios ao professor, facilitando a percepção de seu corpo em interação com o outro e com o mundo, mas também porque a apreensão direta da dança

<sup>105</sup> A Prof<sup>a</sup> Lais Wollner é doutora em Física, com formação em História da Arte; participou da banca de qualificação e da defesa de meu mestrado. Suas contribuições foram muito importantes tanto no campo teórico na apresentação do pensamento do físico indiano Dr. Amit Goswami, mas também prático, nos ensinamentos do Tai Chi Chuan e da meditação.

<sup>106</sup> CAMPOS, F. C. “Experimento de Improvisação de Dança: uma possibilidade para contato no processo de arte psicoterapia gestáltica”.(2005)

Ihe possibilita uma abertura aos múltiplos sentidos invisíveis presentes na comunicação não verbal. Percebi que as aulas traziam novas referências para eles, sensibilizando-os para algumas questões como a importância do respeito ao tempo de aprendizagem individual e a necessidade de valorizar a imaginação, o inesperado, o surpreendente dentro da sala de aula.

Os projetos do Teatro de Tábuas tinham a característica de acontecerem fora da sede da ONG<sup>107</sup>, no distrito de Nova Aparecida, periferia da cidade de Campinas. Entretanto tive a satisfação de participar da elaboração e coordenação de dois projetos (aprovados em 2006) que se realizariam na sede da ONG, iniciando uma atividade junto à comunidade local que eu considerava fundamental: a Escola Livre de Arte – ELA, que recebeu investimento da Brazil Foundation e o projeto Casa Brasil de inclusão digital financiado pelo Governo Federal e pelo CNPq.

Ao mesmo tempo em que coordenava os projetos orientava a preparação corporal do Núcleo de Formação de Atores do Teatro de Tábuas, grupo de atores que compunham o elenco para as montagens teatrais da organização. Inicialmente fizemos alguns períodos de trabalho intensivo, depois mantivemos uma agenda regular de encontros nos quais experimentávamos diferentes exercícios de improvisação de dança<sup>108</sup>. Confesso ter prazer especial em trabalhar com atores, pois em geral são pessoas que se arriscam nos improvisos e por isso conseguem alcançar singularidades corporais com forte componente expressivo e plástico. Talvez porque o jogo e o improviso sejam fontes de vitalidade para a cena teatral e o ator, sensível a isso, não resista tanto em suspender seus juízos e vontades em benefício dos experimentos da improvisação.

Por fim, também era colaboradora da Revista Contra-Regra: arte + educação + etcétera, periódico institucional da ONG. Para esta revista escrevi alguns artigos sobre improvisação, arte-educação, ensino de dança e comunicação livre, dos quais ainda gosto muito.

### ***Entre-passos: quarto movimento...***

*Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move,  
que me inquieta, que me insere na busca,  
não aprendo nem ensino.  
Paulo Freire*

Finalizada minha participação na ONG (jan/2007), reingresso no mercado de trabalho como professora universitária da pós-graduação em Arte-Educação (lato senso) das Faculdades de Atibaia – FAAT. A disciplina que até hoje (2007-10) ministrei neste curso chama-se: “A Dança na escola: Interdisciplinaridade, Oficinas de investigação, e Projetos Educacionais na Linguagem da Dança”, um nome extenso, mas que me permite diferentes abordagens em dança, educação e um pouco de filosofia. Neste curso as aulas são divididas em dois momentos: o primeiro é prático, desde a consciência do corpo pelo alongamento e aquecimento livre até a vivência de experimentos improvisacionais; no segundo momento da aula discutimos sobre vários assuntos de interesse do grupo a partir de textos escolhidos e indicados por mim. Em 2008 orientei seis Trabalhos de Conclusão de Curso – TCC com seis abordagens diferentes do fazer artístico-pedagógico. Esta experiência foi muito rica para mim e acredito que

<sup>107</sup> O Teatro de Tábuas possuía até 2007 dois teatros-infláveis itinerantes com os quais realizava projetos de circulação de espetáculos e de formação de professores da rede de ensino.

<sup>108</sup> No artigo “O encontro com o ritmo e consigo mesmo através da dança” (Revista Contra-Regra, nº 22, set/2005, p. 15) a atriz Vanessa Paião narra sua experiência em um curso intensivo de improvisação de dança realizado na sede do Grupo Matula Teatro no distrito de Barão Geraldo, Campinas.

também para os alunos, pois alguns deles prosseguiram em seus estudos e atualmente cursam mestrado em universidades paulistas.

Ao mesmo tempo em que iniciava a docência universitária sentia o desejo e a necessidade (acalentada desde 2006) de dar continuidade à investigação da improvisação de dança em um projeto de doutorado. Nesta nova etapa escolho enfatizar a diretriz educacional que já se mostrava como caminho desde o mestrado. Em agosto de 2007, enviei um pré-projeto ao Laborarte – Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação da Faculdade de Educação da Unicamp e felizmente sou aprovada, ingressando no programa de doutorado com a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Strazzacappa Hernández.

Passados dois anos e meio desde meu ingresso no Laborarte, sinto-me totalmente acolhida pelo grupo de professores e colegas. As dinâmicas de trabalho são muito proveitosas aos pesquisadores, assim como há espaço para diferentes estudos, acolhimento dos referenciais teóricos trazidos pelos alunos e respeito à liberdade intelectual. Desta maneira, acredito que a espera de dois anos pela vaga de orientação com a Prof. Márcia Strazzacappa valeu e muito!

Simultaneamente ao início do doutorado na Faculdade de Educação (2008) fui contratada como docente da disciplina “Filosofia e Ética” pelas Faculdades de Campo Limpo Paulista – Faccamp/SP, onde permaneci até dezembro de 2009. Eu jamais havia pensado que um dia entraria em uma sala de aula como professora de Filosofia e, neste caso, eram salas com até oitenta alunos. Foi um grande desafio para mim; lembro-me das angústias vividas neste período, mas é preciso improvisar a vida e por isso tendo a agregar as bifurcações como novas possibilidades do percurso: debrucei-me sobre os livros de filosofia com muito empenho a fim de preparar um curso que pudesse contribuir na formação de meus alunos.

A Filosofia voltou às escolas brasileiras como exigência curricular depois de décadas de ostracismo, entretanto, faltam profissionais para atender à demanda, tornando-se uma opção de trabalho interessante para quem possui formação na área. Neste contexto, em agosto de 2008, começo a lecionar a disciplina para jovens do ensino Fundamental II em uma escola privada da cidade de Campinas, o Colégio Progresso. Novo desafio, afinal, ensinar Filosofia para crianças e adolescentes entre 10 e 15 anos não é tarefa simples. Acredito que realizei um bom trabalho, levando discussões significativas para dentro da sala de aula, sobretudo temas relacionados à Ética e Política.

Não posso afirmar que escolhi a Filosofia, mas acho que a encontrei pelo caminho e percebi que ela poderia potencializar o “fruto do carvalho”, o devir-dança de que falei antes. Por meio dela consigo espreitar outros territórios para além e aquém da dança. Interessam os espaços-entre, as brechas, como o mundo subatômico e agora as pequenas-percepções. Conexões ocultas entre Arte, Filosofia, Ciência e Educação.

Foi na sala de aula das disciplinas cursadas durante o doutorado que encontrei os autores que integram a pesquisa atual. Sem desmerecer outros cursos de que participei, pois em todos houve contribuição qualitativa à pesquisa, gostaria de destacar alguns desses encontros felizes.

O primeiro deles aconteceu com a professora Dr<sup>a</sup> Ana Angélica Albano nas duas disciplinas que cursei: Arte, Psicologia e Conhecimento (ED722) e Seminário II (FE191). Por meio delas consegui reconduzir meu olhar para dentro de minha história como sujeito da pesquisa e entender um pouco porque permaneço neste caminho solitário e cheio de dúvidas que é o da pesquisa acadêmica. Foi a professora Nana (como carinhosamente é chamada por todos) quem me apresentou o pensamento de Hillman e a sua Teoria do Fruto do Carvalho citada neste relato.

A disciplina Teoria do Corpo (AT 306) com a orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini foi determinante para a escolha dos autores da pesquisa sobre a natureza do “fenômeno” da improvisação, do ponto de vista de minha investigação. Neste curso conheci o pensamento de José Gil, filósofo português que inovou o estudo das pequenas percepções e suas relações

com a arte. Na obra *Movimento Total: o corpo e a dança* (2004) o filósofo desenvolve a ideia de que o dançarino possui a *consciência impregnada de corpo*, estando num limiar entre consciente e não-consciente, entre o visível e o invisível. Neste estado de consciência diferenciada o artista se conecta às pequenas percepções e dá *forma às forças* em movimento, precipitando a criação da dança. Esses conceitos iluminaram a questão sobre a natureza da improvisação ligada ao ato criativo, que parece ser um acontecimento coerente com as perspectivas da *metafenomenologia*.

Na disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Sílvio Gallo (FE194 - Seminário Avançado I) estudamos a obra *Diferença e Repetição* (2009) de Gilles Deleuze, a qual contribuiu para o aprofundamento das temáticas centrais do pensamento deleuziano que muito influenciaram José Gil. Motivada por essa rede de conexões investiguei o pensamento de Henri Bergson a cerca dos conceitos de Tempo (duração) e Memória.

No segundo semestre de 2008 participei do Estágio de Capacitação Docente – PED B, orientando aulas de improvisação de dança para alunas do curso de Pedagogia (noturno), na disciplina “Cultura, Escrita, Leitura e Sociedade” (EP-175), sob a orientação da professora Dr<sup>a</sup> Márcia Strazzacappa Hernández. Acredito que disciplinas artísticas são fundamentais para a formação sensível daquele que cuidará da formação humana de nossas crianças, jovens e adultos. A experiência da improvisação, além de oportunizar uma prática de dança viável para esses estudantes, em geral distantes das artes do corpo, facilita a compreensão de que a relação professor-aluno é, sobretudo, interação sensível entre pessoas, por isso a importância de o professor se apropriar desse conhecimento, mantendo-se conectado à expressão do seu corpo e do outro; por outro lado, o educador, ao vivenciar a improvisação pode ser sensibilizado pelos mistérios da arte de *tornar visível o invisível*, como afirmava Paul Klee, aprendendo a incluir o imprevisto, a experimentação e a criatividade em seu dia a dia dentro da sala de aula.

Seguindo este relato de experiências recentes, acrescento outras lembranças marcantes no percurso deste doutorado: minha participação em um evento internacional, com o apoio financeiro da Pró-Reitoria da Unicamp, o 11th Dance and the Child International Conference realizado em Kingston, Jamaica (2009) no qual fiz uma comunicação sobre o tema “Dance without frontiers: Improvisation as a way for social interaction”. A participação na mesa de debates Pedagogia da Dança, no II Engrupedança: Diálogos e Dinâmicas, que aconteceu na UNIRIO (2009), com a seguinte comunicação: “Uma janela para a experimentação criativa: a improvisação de dança na sala de aula”, mas também ministrando a oficina Improvisação de Dança para estudantes e profissionais de dança e teatro. E a recente participação como mediadora da mesa de vídeo-pôster Universidade, no 2º Seminário Internacional de Educação: Entrelugares do Corpo e da Arte, organizado pelo Laborarte e Faculdade de Educação, em agosto de 2010.

Em junho deste mesmo ano fui beneficiada com uma bolsa de estudos do programa Demanda Social, uma parceria Capes e Faculdade de Educação (FE), que me possibilitou interromper as atividades docentes no Colégio Progresso a fim de concentrar meus esforços na pesquisa de doutorado.

Após a Qualificação, em dezembro de 2010, passo a me concentrar exclusivamente na redação da tese e nos estudos e revisões necessárias para a escrita do texto final. Mas precisei voltar às aulas de Filosofia, pois não poderia me manter apenas com a bolsa da Capes, o que tornou minha jornada final um pouco mais difícil.

Durante todo o ano de 2011 minha atenção esteve voltada para a última etapa do doutorado e seus desafios, sempre maiores do que os inicialmente previstos. A escrita é um momento geralmente difícil para o pesquisador, sobretudo quando o tema não se dá a ver na objetividade da linguagem científica, mas nos entrelugares dos sentidos e das significações. A poesia e a filosofia me ajudaram a dizer a experiência da improvisação de dança, me permitindo ser fiel às minhas próprias vivências criativas bem como as dos aprendizes com quem tive o prazer de trabalhar.

A todas estas pessoas (alunos, colegas, mestres e artistas) dedico este estudo e por meio dele espero poder contribuir para outras pesquisas e experimentações teórico-práticas com a improvisação de dança.