



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
MESTRADO EM DANÇA**

**BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA**

**A TESSITURA DE SENTIDOS NA COMPOSIÇÃO  
IMPROVISADA EM DANÇA:  
COMO O DANÇARINO CRIA PROPÓSITOS PARA A CENA**

Salvador  
2012

**BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA**

**A TESSITURA DE SENTIDOS NA COMPOSIÇÃO  
IMPROVISADA EM DANÇA:  
COMO O DANÇARINO CRIA PROPÓSITOS PARA A CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestra em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Fátima Daltro Correia.  
Co-orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Salvador  
2012

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Silva, Bárbara Conceição Santos da.

A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança : como o dançarino cria propósitos para a cena / Bárbara Conceição Santos da Silva. - 2012.

114 f. : il.

Inclui apêndices e anexo.

Orientadora : Profª Drª Fátima Daltro Correia.

Co-orientadora: Profª Drª Lenira Peral Rengel.

**BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA**

**A TESSITURA DE SENTIDOS NA COMPOSIÇÃO  
IMPROVISADA EM DANÇA:  
COMO O DANÇARINO CRIA PROPÓSITOS PARA A CENA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 14 de Dezembro de 2011.

**Banca Examinadora**

---

Fátima Daltro Correia- Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

---

Gilsamara Moura

Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

---

Eloisa Leite Domenici

Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)

Universidade Federal da Bahia (UFBA).

**Para Lis e Pedro,**

Pela intensidade que me movem,

Pela querência de presença,

Pela constância e firmeza,

Pelos improvisos que provocam,

Por atestarem a existência de Deus,

Pela poesia e desafio

Que

Compõem

A

Minha

Dança.

## AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas a quem tenho gratidão pela ajuda nessa travessia...

Ao grupo RADAR1, ambiente que nutriu o surgimento da atual pesquisa, disparada há três anos. Com carinho, obrigada Líria Morais, Janahina Cavalcante, Rute Mascarenhas, Melibai Ocanto, Candice Didonet, Ana Milena Navarro, Pedro Amorim e Felipe Florentino.

À Líria Morais de novo, pelos compartilhamentos, pela escuta, pelo incentivo, pelas broncas, pelo colo nos momentos de crise.

À querida Fafá, orientadora, pela parceria, generosidade e leveza nos encontros de orientação e pela insistência que a dança se fizesse presente nesse trabalho.

À Lenira Rengel, por me fazer acreditar e pelo grande incentivo na realização deste árduo processo; pelo carinho, amizade e dedicação tão cruciais na co-orientação.

À minha família materna, em especial, minha querida mainha (Elma), pelo apoio incondicional e pelo exemplo de batalhadora que é na minha vida.

A Pierre Gonçalves, pela suave presença. Agradeço-lhe profundamente, pelo companheirismo, paciência, apoio e carinho;

Aos meus filhos, Lis e Pedro, muitas vezes privados da minha atenção e paciência. Janeiro vem aí!

À Maísa, meu braço direito e esquerdo, pelo zelo com meus filhos e com minha casa.

Ao amigo Cabral pela edição das imagens, tão importante para ilustrar o trajeto desta pesquisa; à amiga Anete pelo apoio e carinho.

À Virgininha, pela tradução; à Marina Alfaya, pelas fotos; a Edu O. pelo questionário respondido.

À Escola de Dança da FUNCEB, pela concessão de sala para os experimentos e por possibilitar minha reconexão com a dança. Aos colegas de trabalho, pelo aprendizado e compartilhamento.

Aos companheiros do mestrado, em especial, Jaqueline Vasconcellos, Juliana Fernandez, Carol Diniz, Elke Siedler, Ana Clara, Joana Mascarenhas, Zambi, Jonas Carlos, Patrícia Padu e Candice Didonet.

Às amigas de graduação, Ana Carolina Mendes, pela leitura, e Lilian Graça, pelo apoio. Torcendo para que nossos caminhos voltem a se cruzar.

A CAPES, pela concessão de bolsa de estudos pelo período de 10 meses.

Ao PPGDA e professores, pelos conhecimentos fomentados durante o curso.

## RESUMO

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. A TESSITURA DE SENTIDOS NA COMPOSIÇÃO IMPROVISADA EM DANÇA: COMO O DANÇARINO CRIA PROPÓSITOS PARA A CENA. (114) f. il. 2012. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós- Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

Há várias instâncias pelas quais o processo de improvisação em dança pode ser analisado. Esta dissertação propõe investigar como o dançarino-criador engendra estratégias e consegue tecer parte dos sentidos que se dá a ver na composição improvisada em dança. Trata-se da especificidade do fazer do dançarino-criador; como ele percebe as ocorrências no seu corpo enquanto dança, improvisando. Referenciados em Cleide Martins (2002), estamos tratando a improvisação como um processo de comunicação e como sendo uma das formas da dança se configurar. Propomos uma ruptura tanto no entendimento dualista corpo/mente quanto na dicotomia pensamento/ação. Acreditamos que pensar e dançar são fenômenos da mesma natureza. Para tal, elegemos os seguintes assuntos correlacionados ao eixo temático: consciência, predição, percepção, memória e estados corporais, sem os quais não seria possível levar a cabo o empenho em tentar responder questões desta pesquisa. Adotamos a compreensão do corpo como mídia de si mesmo, proposto pela Teoria do Corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz (2005). Apresentamos os dispositivos, elementos constitutivos da cultura sob a perspectiva de Giorgio Agamben (2009). Nossa hipótese é de que eles interferem nos estados do corpo modificando-o e, portanto, interferem na dança em todos os seus aspectos. Fazemos um breve panorama do entendimento de dança e corpo na modernidade e pós-modernidade como definição, surgimento e desenvolvimento da improvisação na dança. Como ferramenta para entendimento da tessitura de sentidos, a noção de dramaturgia proposta por Rosa Hercoles (2005). Como campo de observação, foi eleito o fazer dos dançarinos-criadores do grupo Radar1, no espetáculo de dança-improvisação *MENU*. Foram também realizados experimentos com os seus integrantes e convidados, com o objetivo de testar procedimentos, averiguar comportamentos e propiciar a observação de como age cada dançarino-criador empenhado na tarefa de compor em tempo real.

**Palavras chave:** Improvisação. Dança. Dançarino-criador. Sentidos. Dramaturgia.

## ABSTRACT

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. THE TISSUE OF FEELINGS IN THE IMPROVISATORIAL COMPOSITION IN DANCE: HOW THE DANCER CREATES INTENTIONS FOR THE SCENE. (114) f. il. 2012. Dissertation (Masters) Post Graduate Program of Dance. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

It has some instances for which process of improvisation in dance it can be analyzed. This thesis proposes to investigate how the dancer-creator engenders strategies and can make some of the senses is to be seen in the composition improvised dance. It is the specificity of the dancer-do farmer, as he realizes the occurrences in your body while dancing improvising. Referenced in Cleide Martins (2002) we are dealing with improvisation as a process of communication and as form of dance is set. We propose a breakthrough in understanding both dualistic mind/ body dichotomy and thought/action. We believe that thinking and dancing are similar phenomena. To the end, we chose the following thematic issues related to: awareness, prediction, perception, memory and bodily states without whom it would be possible to carry out the commitment to try to answer questions of this research. We adopt the understanding of the body as a medium itself, the theory proposed by Corpomídia of Christine Greiner and Helena Katz (2005). Introducing the apparatus, components of culture from the perspective of Giorgio Agamben (2009). Our hypothesis is that they interfere in the states of modifying the body and thus interfere with the dance in all its aspects. We do a brief overview of the understanding of dance and the body in modernity and postmodernity as a definition, emergence and development of improvisation in dance. As a toll for understanding the fabric of meanings, the notion of drama proposed by Rosa Hercoles (2005). As a field of observation, was elected to the dancer-creators of the show Radar1 group dance improvisation MENU. Experiments were also conducted with its members and the guests, with the aim of testing procedures, assess behaviors and provide observations of how each dancer-creator acts engaged in the task of composing in the real time.

**Keywords:** Improvisation. Dance. Dancer-creator. Senses. Drama.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-Diagrama de um neurônio	21
Figura 2- Pontos de apoio com <i>overball</i>	22
Figura 3- De costas, Candice Didonet	24
Figura 4- Dançando na plateia 1	25
Figura 5- Descendo enredado	26
Figura 6- Enroscando em si mesma	57
Figura 7- Indo ao encontro	58
Figura 8- Dançando parecido	58
Figura 9- Quadros <i>Menu</i>	68
Figura 10- Quadro <i>Menu</i> atualizado	69
Figura 11- Dançando na plateia 2	71
Figura 12- Convergindo atenção	75
Figura 13- Braços como extensão do rosto	77
Figura 14- Estica, tensiona e mostra!	80
Figura 15- Invertendo o chão	81

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	09
<b>2 A TESSITURA CONCEITUAL</b>	14
<b>3 A DANÇA E SEUS DISPOSITIVOS</b>	37
3.1 DISPOSITIVOS NA DANÇA	37
3.2 DE QUAL DANÇA ESTAMOS FALANDO?	46
3.3 DANÇA-IMPROVISACÃO	49
<b>4 A DRAMATURGIA NO/DO CORPO</b>	56
4.1 QUANDO DANÇARINOS IMPROVISADORES DEIXAM RASTROS	56
<b>5 CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS</b>	86
<b>REFERÊNCIAS</b>	90
<b>APÊNDICES</b>	94
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIOS	95
APÊNDICE B – ENTREVISTAS	102
APÊNDICE C - AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM	103
<b>ANEXOS</b>	110
ANEXO A - REGISTROS DE UM EXPERIMENTO	111

## 1 INTRODUÇÃO

O que eu movo (mobilizo) quando me movo dançando (improvisando)? Tal questão foi a ignição propulsora da atual temática que, quando aluna em 1994 do curso de especialização em coreografia oferecido pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, concebi e atuei na montagem de conclusão do curso intitulada *Antes que este momento se acabe*. O trabalho já trazia, como objeto de estudo e interesse, temas relacionados à improvisação como possibilidade de resultado cênico.

Importante salientar que a continuidade por tal interesse de pesquisa eclodiu no ambiente de investigação do grupo de improvisação RADAR 1, criado e coordenado por Líria Moraes e vinculado à sua pesquisa de mestrado durante o ano 2009, cujo objeto central foi averiguar como se dá a conectividade entre os dançarinos na cena improvisada em dança, com resolução em tempo real.

Esta pesquisa se propõe a investigar como o corpo que coleciona treinamentos diversos (uma tendência dos dançarinos contemporâneos em não se fixar em uma técnica de movimento específica e única) e que possua alguma experiência na dança-improvisação como configuração, produz sentidos nas suas danças quando improvisa em tempo real; de que maneira o corpo articula as informações aprendidas e modificadas num discurso, que tece sentidos e coerência do ponto de vista de quem faz. Ou seja, se trata da perspectiva de significação no fazer, das ocorrências que se efetivam no corpo do dançarino-criador na composição da cena dançada, entendendo aqui a improvisação como trata a pesquisadora Cleide Martins (2002), como sendo a própria dança.

Para abordar essa problemática, foi realizada uma revisão bibliográfica do que se encontrou da produção acadêmica sobre o assunto: dança-improvisação-composição. Tal estratégia metodológica objetivou estreitar e dialogar a presente pesquisa com o que já sendo produzido na nossa área de conhecimento, observando com isso similaridades, divergências e algumas proposições/reflexões, que auxiliaram na construção desta pesquisa. Foram também realizados experimentos com os integrantes do grupo Radar1 e convidados com perfil similar e que se interessam pelo objeto em questão, com o intuito de testar procedimentos, averiguar comportamentos e propiciar a observação de como age cada dançarino-criador empenhado na tarefa de compor em tempo real. Tais experimentos e alguns relatos foram registrados por meio de filmagens, fotos e produção textual.

Há várias instâncias que ocorrem no processo de improvisação em dança. Tratando-se de uma dissertação, que lida com a variável condensada do tempo, que não permite

contemplar tudo o que a complexidade de tal temática abarca, foram elencados dentro do eixo temático, dança-improvisação-composição, alguns assuntos considerados fundamentais para alicerçar esta pesquisa, de forma que se encontra organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, é abordado o estudo sobre consciência, predição, estados corporais, memória e percepção, a partir dos autores António Damásio (1996, 2000 e 2010), Rodolfo Llinás (2002), Alva Noë (2006) e Eduardo Punset (2010). A idéia central deste capítulo é fornecer o referencial conceitual da pesquisa considerando que sem a definição desses conceitos não seria possível iniciar tal empreitada, nem tampouco levar a cabo o empenho de tentar responder suas questões. Entendemos que, para investigar como o dançarino cria propósitos para cena e tece sentidos, julgamos importante que ele esteja, o mais possível, ciente de operações que ocorrem consigo no momento da composição. Considerar a percepção não como algo que ocorre fora de nós ou em nós, mas como algo que fazemos, também situa as afirmações e efetivações não dualistas desta pesquisa.

Sabemos que não temos consciência plena de tudo o que nos ocorre, nem tampouco sabemos os modos como nossas ações podem afetar o outro. Todavia, muito já sabemos sobre o que nos acontece e sabemos que para mover-nos em situações cotidianas somos antecipatórios (LLINÁS, 2002), quando improvisamos dançando o somos também, pois isto se dá em nível neurológico (nas células nervosas, nos neurônios). Assim, planejamos, em certa medida, o que pretendemos fazer em codependência com o ambiente. Os acontecimentos do entorno (pessoas, objetos, luz, lugar, ideias, figurino, sensações, sonoridade) irão, em constante diálogo, orientar a tomada de decisão, permeada pela necessidade de negociação permanente pelas flutuações que são geradas pelas instâncias da cena. Desta forma, como se dá a emergência de relações de sentido entre as instâncias da cena improvisada em dança? Como o corpo pode prever e gerar movimento, tanto em relação a evitar intercorrências (no sentido de evitar que machuque), e/ou aproveitar uma situação, quanto em relação aos acontecimentos no qual está implicado criando propósito para cena?

Ainda neste capítulo, apresentaremos a Teoria do Corpomídia, proposto pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz (2005), que traz o entendimento de qual corpo estamos tratando, assim como a noção da *dança como pensamento do corpo* desenvolvido por Katz (2005) para localizar sob qual perspectiva estamos tratando a dança. Consideramos que, quando dançamos, produzimos pensamento, porque pensar e agir são fenômenos codependentes e coevoluíram juntos e, portanto, constituem como operações do corpo em estreita continuidade (DAMÁSIO, 2000, 2010; KATZ, 2005; LLINÁS, 2002). Na Teoria do Corpomídia, o corpo não recusa a informação com a qual ele entra em contato no ambiente e

ele sempre se modifica com ela, de tal forma que as modificações ocorrem no corpo em tempo real (mesmo que não possamos percebê-las mais cientemente); há uma troca com o ambiente em permanente coevolução.

Entende-se, neste contexto, a relação inesgotável natureza-cultura-natureza como um processo no qual o homem não é aquele que age sobre a natureza produzindo cultura (hábitos, artefatos, costumes) e nem a cultura é fruto da ação exclusiva deste sobre a natureza, pois o indivíduo não é um observador externo a ela. O homem está implicado no que está observando; quando age, altera o que está no mundo e é externo a ele, assim como transforma a si mesmo.

No segundo capítulo, discorreremos sobre dispositivos embasados na análise de Giorgio Agamben (2009) do uso deste termo na obra de Michel Foucault. Definido como aquilo que age no corpo, modifica e condiciona comportamentos, os dispositivos têm caráter disciplinador e são pautados em relações de força e poder, condicionando saberes. Nossa hipótese é que os dispositivos, aparentemente inofensivos, agem na forma de controle e poder com tom de invisibilidade e mudam nosso comportamento, e conseqüentemente, os estados do corpo, ou seja, nós mesmos, sem que nos demos conta na maior parte do tempo. Apresentamos os dispositivos de acordo com a análise de Agamben (2009), como elementos constitutivos da ordem da cultura, e as ocorrências que se efetivam no corpo como sendo da ordem da natureza/cultura, pois o corpo como não está desvinculado da natureza/cultura, pode ele mesmo gerar seus próprios dispositivos. Outra hipótese que levantamos é que a autoconsciência proveniente dos processos que ocorrem na improvisação, quando esta última modifica o que está consolidado no corpo, pode ser uma forma de profanação (AGAMBEN, 2007, 2009), de subversão dos dispositivos.

Ainda neste capítulo, trataremos sobre improvisação e composição referenciada nas pesquisas específicas de dança de Cleide Martins (2002), Zilá Muniz (2004) e Mara Guerrero (2008). À luz da pesquisadora Cleide Martins (2002), estamos tratando a improvisação como um processo de comunicação. Sob a ótica da Teoria Geral dos Sistemas (TGS), esta pesquisadora considera a dança como sistema e a improvisação como um dos modos da dança se organizar. Assim, corrobora com a ideia de troca de informação com o ambiente, e nos auxilia a compreender como nas ações improvisadas em dança comunicamos um sentido poético. Muniz ratifica a compreensão de coautoria que exerce o dançarino-criador na composição improvisada. Para a pesquisadora, a improvisação também estabelece um novo acordo entre corpo e ambiente e entre ambiente e cultura no processo de composição, porque o corpo aqui dialoga com os acontecimentos do seu entorno. Com Mara Guerrero, refutamos a

premissa de que na improvisação lidamos necessariamente com decorrência do novo; para a autora, a produção do novo decorre da relação entre hábito e mudanças de hábitos.

Para contextualizar tanto a atuação dos dispositivos quanto a dança-improvisação, propomos um breve panorama histórico da compreensão de dança e de corpo na modernidade e na pós-modernidade, assim como comentamos as questões que nortearam o fazer dança-improvisação nesses recortes temporais e na atualidade.

Consideramos que numa cena improvisada em dança os dançarinos estão propensos a perceber, como da relação codeterminante entre corpo-ambiente seus estados corporais são afetados, assim como suas memórias ou os outros sujeitos envolvidos na ação. Ou seja, agentes internos e externos à cena podem interferir na resposta motora quando os dançarinos estão disponíveis para criar. Além disso, o dançarino-criador precisa avaliar, instantaneamente, seus limites e condições física, técnica, imagética e emocional. Não que isso não seja feito em configurações elaboradas previamente. Mas, isso acontece com maior incidência quando ele está livre<sup>1</sup> para criar, quando fará escolhas podendo agir de forma mais condizente com seus estados corporais. Supomos que faz parte deste processo complexo de aprendizado na habilidade de improvisar o trânsito constante entre percepção e ação. Deste modo, para aprender é necessário adequar, e adequação pode ser entendida como um ajuste, uma espécie de acordo que é circunstancial entre o corpo, outros corpos e o ambiente.

Entendemos que o conhecimento adquirido ao longo de nossa experiência vivida, assim como as informações transmitidas geneticamente formam o nosso acervo, nossa coleção de informações em um longo processo que é coevolutivo. O corpo utiliza estratégias para aprender e se relaciona com a informação do entorno. É mediante os processos de interação com o ambiente (social, político, psicológico, educacional) que o corpo vai transformando as informações e a si mesmo.

Assim considerado, indagamos: Como o dançarino-criador engendra estratégias e consegue compor e estabelecer nexos de sentidos na composição improvisada partindo das perspectivas de autoconsciência e daquilo que percebe no ambiente? Como este fenômeno (tessitura de sentidos) ocorre? Estas são as questões tratadas no terceiro capítulo. Nele propomos que a tessitura de sentidos pode ocorrer a partir da ideia de dramaturgia proposta pela professora, pesquisadora e dramaturgista Rosa Maria Hercoles (2005) com base na sua tese intitulada *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. Segundo a pesquisadora, se olharmos para a dança com intuito de pensar na sua dramaturgia,

---

<sup>1</sup>Entendemos que mesmo sem consignas, sem diretrizes pré-definidas não é possível movermo-nos livres dos nossos condicionamentos e das limitações anátomo-fisiológicas.

inevitavelmente nossa atenção se voltará para o movimento, tendo em vista que em dança mover é agir, apesar de a ação dramática nela não ser um atributo exclusivo do movimento. Neste capítulo, também será feita a análise dos dados oriundos das entrevistas e dos questionários aplicados às dançarinas-criadoras do grupo Radar1 de improvisação em dança e alguns artistas improvisadores independentes.

No capítulo seguinte, apresentamos nossas considerações provisórias acerca desta pesquisa que já indica possíveis desdobramentos para estudo posterior de doutorado.

## 2 A TESSITURA CONCEITUAL

Consideramos que para compreender a dinâmica de como a tessitura de sentidos ocorre numa composição improvisada em dança a partir de uma perspectiva da ação do fazer é necessário pesquisar sobre como o dançarino-criador se percebe implicado nela. Ou seja, como ele pode observar e perceber estas ocorrências em si mesmo enquanto dança improvisando. Para tanto, recorreremos num primeiro momento à definição e fundamentação de conceitos como predição, consciência, memória, percepção e estados corporais. Em seguida, apresentaremos o conceito de Corpomídia que traz o entendimento de qual corpo estamos tratando, assim como a noção de dança como pensamento do corpo, para também localizar sob qual perspectiva entendemos esta dança e, assim, demonstrar porque julgamos importante que o dançarino esteja ciente de operações que ocorrem consigo e, sem dúvida, esteja ciente de que sua apreensão de si e do mundo não é total.

O neurocientista Rudolf Llinás<sup>2</sup> - em seu livro *El cérebro y o el mito del yo* (2002), um dos autores que trata da natureza da mente sob uma perspectiva evolutiva<sup>3</sup> - considera que qualquer criatura para mover-se com segurança no meio ambiente deve prever o resultado de cada um dos seus movimentos através das informações sensoriais. No entanto, a capacidade de predição do cérebro (prever eventos futuros) não se dá apenas em nível consciente. Tal afirmativa se ampara no fato da predição ser evolutivamente mais antiga que a consciência.

O neurologista e neurocientista António Damásio<sup>4</sup> (2010) afirma que o aparecimento de estruturas cerebrais ao longo do processo evolutivo nos possibilitou a capacidade de identificar uma ameaça ou um bem ao organismo, e isso foi fundamental para a regulação da vida. Apesar das consequências desta mediação entre os meios internos e

---

<sup>2</sup>Colombiano, nacionalizado nos Estados Unidos, há vinte anos é diretor do Departamento de Fisiologia e Neurociência da Universidade de Nova York, assessor da NASA, membro das academias de Ciência de Estados Unidos, França, Espanha e Colômbia.

<sup>3</sup>Refere-se à abordagem que considera a adaptação das espécies a meios continuamente em mudança. O termo evolução não se refere a aperfeiçoamento, melhora ou progresso, e está associado à ideia de adequação, que é uma modificação em resposta à mudança no ambiente. A partir da existência de fósseis, que são vestígios de seres vivos em épocas remotas, pesquisadores indicam que a vida evoluiu de formas mais simples para formas mais complexas e que continua se modificando, lentamente, há milhões de anos. (UZUNIAN; PINSETA; SASSON, 2011)

<sup>4</sup>Médico português, teórico da neurobiologia da mente, estuda os mecanismos neurais e a consciência; Atualmente é pesquisador do Departamento de Neurologia da Universidade de Iowa.



externos (com liberação de substâncias distintas em cada situação) orientar uma tomada de decisão, em grande medida, fazemos isso de forma inconsciente.

Quando os cérebros humanos começaram a desenvolver mentes humanas conscientes, as regras do jogo alteraram-se de forma radical. Passamos de uma regulação simples concentrada na sobrevivência do organismo para uma regulação pouco a pouco mais deliberada, baseada em uma mente equipada com identidade e personalidade, e agora buscando ativamente não só a mera sobrevivência, como também certo níveis de bem-estar. (DAMÁSIO, 2010, p.84)

Portanto, estar consciente não significa a existência ou a atuação concomitante da autoconsciência, ou seja, do “si mesmo” também denominado de *self*. Segundo Llinás (2002), estar consciente de um acontecimento não implica estar em “si mesmo”, pois ele pode existir sem conhecimento da própria existência. Se para movermo-nos em situações cotidianas somos antecipatórios (entendendo que o corpo antecipa a partir do que conhece, seja a partir das informações adquiridas geneticamente quanto àquelas adquiridas pela experiência), quando improvisamos o somos também, pois isto se dá em nível neurológico pela diferença do comportamento elétrico das células nervosas, os neurônios. Ou seja, são comportamentos organizados pelo cérebro que busca de suas diversas regiões as condições para criar conexões que possam responder adequadamente necessidades do momento. Assim, planejamos, em certa medida, o que pretendemos fazer em codependência com o ambiente. A decisão é codependente dos acontecimentos do entorno (pessoas, objetos, luz, espaço, idéias, figurino, sensações, sonoridade, lembranças).

Há indícios que na composição improvisada em tempo real podemos ter consciência do que fazemos, mas não somos autoconscientes do todo ou em tempo integral. Damásio (2010) alerta para essa diferença: “A consciência<sup>5</sup>, segundo o conceito usado neste livro, também não significa *autoconsciência*, como quando se diz que *o João foi tomando cada vez mais consciência de si próprio enquanto ela o fitava*” (DAMÁSIO, 2010, p.201). Paul Churchland (2004, p.124) não estabelece diferenças entre uma e outra; ele confere à autoconsciência a capacidade de gerar um conhecimento que é continuamente atualizado: “A autoconsciência envolve o conhecimento não apenas dos próprios estados físicos, mas, especialmente, o conhecimento específico dos próprios estados mentais”. Nossa percepção biológica não nos permite nos dar conta da enorme gama de fenômenos que ocorre no nosso

---

<sup>5</sup>“Consciência é um estado mental em que temos conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia” (DAMÁSIO, 2010, p.199); e complementa, “[...] é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e em que dispomos de um conhecimento privado e pessoal da nossa própria existência, numa posição relativa ao que quer que a rodeie num dado momento” (ibidem, p.200).

corpo e no ambiente, de forma concomitante a cada instante. Imagine se pudéssemos, por exemplo, escutar todos os ruídos provenientes do nosso funcionamento orgânico e ainda estarmos atentos às ocorrências no ambiente?

O que e como podemos capturar para engendrar estratégias de sobrevivência dependem do nosso campo perceptivo, que seleciona aquilo que é relevante para determinada situação; já as escolhas do sujeito estão condicionadas àquilo que é possível perceber. Numa ação improvisada em dança, por exemplo, quando me posiciono em determinado lugar do espaço cênico, meus olhos varrem o ambiente para que eu me posicione em acordo com alguma ação que pretendo realizar, seja saltar, correr, andar de costas, deitar ou testar o equilíbrio, de tal forma que antecipo ao corpo as minhas intenções de movimento e assim me arrisco e me lanço no espaço. O nível de percepção e os diversos entrelaçamentos que estão naquele momento, ali no ambiente, e como o corpo interpreta e traduz tudo isso com suas próprias experiências é que darão ou não êxito às escolhas do dançarino.

A professora e pesquisadora Lenira Rengel (2007, p.69) nos explica que o tempo real não se restringe ao que acontece no *aquí e agora* ou no *momento presente*: “tempo real envolve nossos sonhos, evocações, memórias, projeções futuras, nossas lembranças, marcas e traços inconscientes”. Ela recorre a Martins (2002) que declara que o corpo e o ambiente coevoluem de forma contínua e estabelecem interações simultâneas e recíprocas de tal ordem que se transformam a cada instante, transmitindo as informações mutuamente. Com isso, Rengel considera que a noção de tempo é reformulada e apresenta Martins (*apud* RENGEL 2007, p. 69) que se referencia em Port e Van Gelder (1995) definindo “tempo real é contínuo e descontínuo, com sistemas ativos e interagentes, e com diferentes escalas temporais”.

Os estudos sobre memória corporal contribuem para essa trama de sentidos. Interessa-nos investigar como o corpo lida com as experiências que tem. Como atua o corpo com sua memória, com sua coleção de informações que o abriga quando dança improvisando? Damásio (2000), em seus estudos indica que sem repertório, sem banco de dados não se pode construir algo e nem evocar fatos. A memória está relacionada à aprendizagem, e nós só podemos saber se aprendemos algo quando podemos de alguma forma recobrá-lo, retê-lo, armazená-lo. A memória (seja ela autobiográfica, operacional ou convencional) é importante, pois sem ela não daríamos conta de aprender algo novo.

O autor, quando trata da memória operacional, reforça a ideia da necessidade e da capacidade de reter informações ou instruções que sejam passíveis de manipulação de maneira inteligente; para realizar algo como, por exemplo, seguir as orientações para chegar a algum lugar, ou no caso da dança, quando num olhar panorâmico no espaço cênico é

possibilitado, de algum modo, prever algum acontecimento que está iniciando no corpo de algum dançarino que, no momento, se encontra no meu foco de visão (como no exemplo dado anteriormente). Já a memória autobiográfica, se refere ao “registro organizado dos principais aspectos da biografia de um organismo”. (DAMÁSIO, 2000, p.43). O que nos remete à possibilidade de atualização de eventos que nos marcaram na nossa trajetória de vida, como estar sozinha numa cena de dança pode me fazer experimentar determinadas sensações, imagens e emoções, transitando por certo padrão motor. Assim, a escolha pode ser: correr risco, testar deslocamentos ou, contrariamente, preponderar uma tendência a mover-me de forma contida, com pouca expansão espacial e esta decisão pode estar atrelada aos modos de me comportar na infância quando, por exemplo, ficava sozinha de castigo no meu quarto. A memória convencional denota a memória estável de uma imagem ou de sua evocação, refere-se à memória global.

É relevante o pensamento de Punset (2010)<sup>6</sup> para quem o armazenamento da memória é de responsabilidade de uma área específica no cérebro, denominada hipocampo, uma estrutura muito pequena, em forma de ferradura situada no centro do cérebro. Estudos demonstram que uma lesão nesta área compromete a capacidade de criar e de recordar lembranças/acontecimentos. O autor afirma que pesquisas mais recente apontam que a memória não é só imprescindível para recordar fatos, mas também para antecipar o futuro. Ou seja, a memória tem um papel importante também para imaginar e para planejar o futuro. Tal afirmativa se referencia na ativação simultânea de áreas cerebrais idênticas em ambas as situações: ao recobrar fatos e ao imaginar/prever o futuro (PUNSET, 2010, p.77-78). Ponderamos que ao lembrar algo é possível evitar cometer os mesmos erros ou, também, repetir um procedimento que deu certo, de forma que “recordar é uma ação adaptativa: em nosso sistema de memória, a informação se armazena de tal maneira que podemos utilizá-la no futuro”. (PUNSET, 2010, p.82).

Se imaginar e planejar o futuro são ações que dependem da atuação da memória, esta é também fundamental para os engendramentos do dançarino-criador na composição em tempo real. No aprendizado motor em relação à improvisação, ou mesmo quando precisamos repetir uma variação codificada de movimentos (passos marcados), será exigido (fisiologicamente) da memória que o corpo encontre referências com os movimentos

---

<sup>6</sup>Eduardo Punset é advogado e economista nascido em Barcelona, em 1936, é professor de Ciência, Tecnologia e Sociedade em instituições universitárias e conferencista em congressos científicos internacionais. Há 14 anos apresenta e dirige um programa na TVE espanhola chamado *REDES*, uma referência na divulgação da ciência.

apreendidos anteriormente. A cada encontro com o feito anterior, o corpo vai ampliando sua memória motora, que tanto o capacita quanto pode restringir suas possibilidades de respostas. O fato de a composição improvisada lidar com o imprevisível não implica, necessariamente, em respostas igualmente imprevisíveis.

Quanto mais repetimos uma variação de movimento, estamos aprimorando e definindo no corpo a qualidade que é importante para aquele momento dado, por exemplo, movimento com acento forte ou movimento suave com tónus baixo ou ainda, acionar o tónus adequado para sustentar uma posição. Desta forma, melhoramos a coordenação motora gradativamente sempre que repetimos. Esse aprendizado motor dará mais condições ao corpo de antecipação. Llinás (2002) indica que somos preditivos, logo precisamos de uma memória corporal atuante, pois ela terá função importante na construção dessas relações. Como bem enfatizam Varela, Trompson e Rosch (2003) quando trazem a noção de corporificação da experiência vivida. Corpo, dança, experiência corporal, um está embebido pelo outro, tudo se dá no e com o corpo. “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”. (SALLES, 2004, p.100).

Damásio (2000) considera que a mente e o cérebro são indissociáveis. Llinás (2002) nos apresenta o cérebro como um órgão que possui muitos estados funcionais, sendo a mente ou estado mental como apenas um deles. Para ele, este órgão, essencial para os organismos ativamente móveis, opera como um sistema autorreferencial, que só poderá conhecer o mundo externo através dos órgãos sensoriais especializados. Os estados funcionais ditos conscientes integram uma categoria de estados funcionais do cérebro, que operam gerando imagens cognitivas sensório-motoras, que inclui a autoconsciência. Ao se referir às imagens, Llinás não se restringe às visuais, mas à rede de toda informação sensorial capaz de produzir um estado que pode desencadear uma ação. (LLINÁS, 2002, p. 1).

Quanto à consciência, faz-se necessário um esclarecimento para que não haja equívocos quanto a este entendimento. Não se trata de uma voz interna, a qual escutamos como um fantasma dentro da máquina, como a voz do homúnculo<sup>7</sup> que nos traduz eventos que se passam em nós, mas uma percepção de fatos internos, ou seja, de eventos mentais por meio de uma resposta sobre eventos externos, ambientais, considerando o interno e externo

---

<sup>7</sup>Trata-se da representação somatotópica do corpo humano em relação a áreas corticais. Ou seja, a atividade em determinadas áreas corticais tem uma correspondência com o acionamento de diferentes partes do corpo. Há uma distorção da representação do corpo em relação às áreas que a correspondem. (LLINÁS, 2002, p. 134-35).

em conexão. Há a presença de um *self* no ato de conhecer. Helena Katz (2003) nos alerta para a importância de não confundir aquilo que se experimenta com a experiência de estar experimentando. Para Damásio (2000, p.28):

As imagens sensoriais do que você percebe externamente e as imagens relacionadas que você evoca ocupam a maior parte do campo de ação de sua mente, mas não totalmente. Além dessas imagens existe também essa outra presença que significa você, como observador das coisas imagéticas, como agente potencial sobre as coisas imagéticas. Existe a presença de você em uma relação específica com algum objeto.

Quando Damásio (2000) se refere a imagens está tratando da imagem mental. Ele usa também a expressão *padrão mental* como sinônimo de imagem. No entanto, imagem não denota o padrão de atividades neurais. Para se remeter a atividade neural, emprega o termo mapa<sup>8</sup>. Em *O erro de Descartes*, ele diferencia *imagem perceptiva*, aquela que é formada a partir das modalidades sensoriais na interação com o meio, ou seja, quando lemos um livro, apreciamos uma paisagem ou sentimos a temperatura de uma superfície, das denominadas *imagens evocadas*, aquelas que ocorrem à medida que evocamos uma recordação de coisas e fatos passados ou de eventos que estão por vir e que podem não acontecer. De acordo com o autor, as imagens podem ser conscientes, acessadas em primeira pessoa, ou inconscientes, nunca acessadas diretamente. Quanto aos padrões neurais, só é possível acessar por outrem, ou seja, na perspectiva de terceira pessoa através de exames (p.ex. ecoencefalograma). Assim como Llinás (2002), Damásio (2000) considera que as imagens não são apenas visuais, tendo em vista que os padrões mentais são gerados a partir dos sinais oriundos das modalidades sensoriais: visual, olfativa, auditiva, gustatória e somato-sensitiva. Esta última, segundo ele, inclui não só o tato (temperatura, pressão mecânica), mas os sistemas músculo-esquelético, visceral e vestibular. Assim considerado, há evidências que na composição improvisada haja atuação tanto das *imagens perceptivas* quanto das *imagens evocadas*.

A construção de imagens ocorre de forma incessante quando estamos despertos e pode ocorrer até mesmo quando dormimos (sonhos). Damásio indica que ela se dá a partir da **mobilização** (grifo nosso) de objetos<sup>9</sup> de fora do cérebro para seu interior, com a relação com

---

<sup>8</sup>O autor esclarece em *O livro da Consciência* (2010, p.91) o uso das terminologias. Imagem e mapas foram utilizados com intuito apenas descritivo e não por considerar que essas substâncias, a mental e a biológica, existam de forma separadas. Nesta mais recente publicação o autor adota “mapa”, “imagem” e “padrão neural” como termos equivalentes.

<sup>9</sup>O termo objeto é utilizado pelo autor em sentido amplo e abstrato, podendo representar uma pessoa, um lugar, uma emoção, um instrumento, dentre outros significados.

objetos, pessoas, ambientes e eventos ou pelo acionamento da memória, de dentro para fora<sup>10</sup> (DAMÁSIO, 2000, p. 613-614). Ou seja, a mente humana é extremamente complexa e no seu estudo entra em jogo não só os domínios culturais e biológicos, mas também o movimento, já que a representação do mundo externo se dá através das imagens, que são geradas através do aparato sensório-motor.

Numa composição improvisada em dança, mesmo quando a repetição não está relacionada com o movimento produzido por outra pessoa (quando fazemos o movimento que remete ao de outro dançarino por contaminação, através de rastros, qualidades, encadeamentos, de um acordo que é único), quando estamos criando podemos perceber e decidir pela “repetição” de um movimento realizado no momento presente, que irá modificar o seu sentido. Porém, mesmo nesse caso em que a repetição se dá no próprio corpo de quem gerou o movimento, cada vez que ele é feito sofre modificações, seja na sua duração (mais rápido, mais lento), no nível de recrutamento motor (tônus muscular mais alto ou mais baixo), em um ponto fixo no espaço ou em deslocamento, ou mesmo no sentido que esse encadeamento pode ser empregado na cena. A cada instante estados corporais podem ser instaurados e as circunstâncias da cena dançada corrobora essas variações. Ou seja, a repetição do movimento sempre será outra construção e nunca igual ao que já foi.

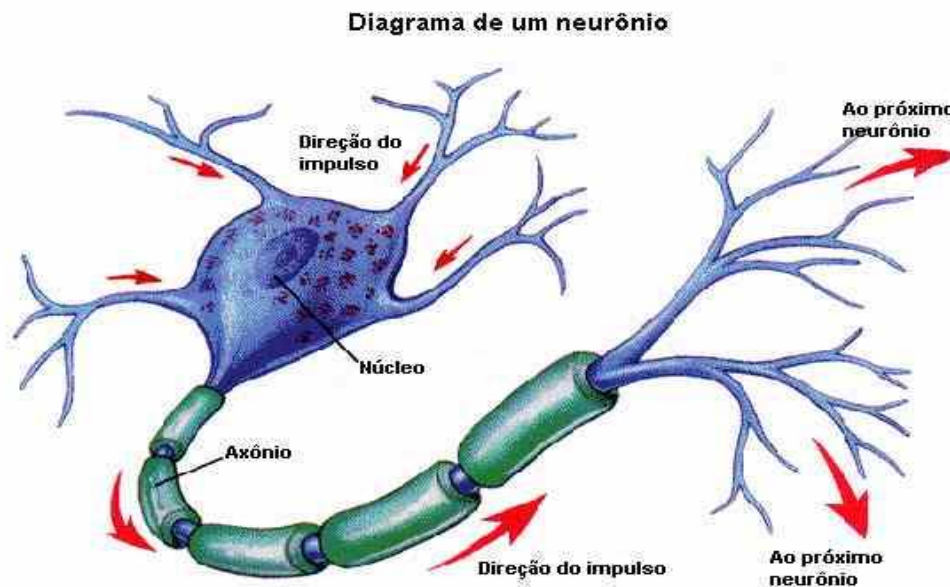
Há três décadas, Llinás (2002), em parceria com neurocientista Andrés Pellionisz, concluiu que os circuitos neuronais predizem aproveitando a diferença de comportamento elétrico das células nervosas. O que nos leva a crer que sem essa propriedade (predição), a seleção natural,<sup>11</sup> que permite que os mais fortes (às vezes, o mais fraco pode estar melhor adaptado) e adaptáveis sobrevivam nós, os humanos, não permaneceríamos.

Para maior esclarecimento, os neurônios são as células que constituem o nosso sistema nervoso que, ao que se sabe, são os responsáveis pelas sensações e pela geração do movimento, ou seja, pelo sistema sensório-motor e pela atividade mental. Sua estrutura pode ser dividida em três componentes principais: o *corpo celular*, que contém o núcleo celular e organelas como as mitocôndrias; os *dendritos*, que são as fibras ramificadas para entrada de dados, e um único *axônio* que representa a fibra de saída. Nós humanos possuímos cerca de 100 bilhões de neurônios que são interligados formando vários circuitos. Essa junção, do

<sup>10</sup> Apesar da adoção pelo autor dos termos “dentro” e “fora” entendemos aqui que ele não se remete a essas instâncias como estando apartadas. Dentro e fora estão em conexão.

<sup>11</sup> Trata-se de um processo evolutivo proposto por Charles Darwin, no qual se explica a adaptação e especialização dos seres vivos, conforme evidências do registro fóssil. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Sele%C3%A7%C3%A3o\\_natural](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sele%C3%A7%C3%A3o_natural)>. Acesso em: 19 nov. 2011, às 13:30.

axônio de um neurônio aos dendritos de outra célula nervosa se denomina sinapse (DAMÁSIO, 2000). Esse fenômeno que ocorre permite que o que acontece numa célula influencie a atividade de outra. A diferença de potencial gerada que corre ao longo do axônio até sua(s) terminação(ões) pré-sináptica(s) libera uma substância chamada neurotransmissor, que, a depender da sua natureza específica, a sinapse pode ser inibitória, com aumento do potencial elétrico (hiperpolarização), ou excitatória, com a redução do potencial elétrico (despolarização) (CHURCHLAND, 2004, p. 210). Morais<sup>12</sup> (2010) nos sugere que, assim como acontece nos circuitos internos neuronais, na cena improvisada em dança somos contaminados pela ação do outro e pelas ocorrências no ambiente.



**Figura 1:** Diagrama de um neurônio.

**Fonte:** <<http://prof-chelle.blogspot.com/2010/10/7-serie-sistema-nervoso.html>>. Acesso em: 24 jul. 2011.

Nosso sistema nervoso pode ainda ser dividido anatomicamente entre central, que tem como órgão principal o cérebro, e o sistema periférico, que é constituído pelo conjunto de nervos que se comunica do SNC para a periferia e vice-versa. Ao que se sabe, o sistema nervoso central está ligado a cada ponto do corpo por nervos. Estes, por sua vez, são os responsáveis por estabelecer a comunicação entre o cérebro e o corpo, assim como, o percurso inverso. Desta forma, podemos argumentar a favor de que estamos, com esta descrição, diante

<sup>12</sup>Líria Morais é dançarina, coreógrafa, professora e *performer*. Mestre em dança pelo PPGDança/UFBA, pesquisou a conectividade dos dançarinos na cena improvisada em dança, tratando a conectividade como um padrão sistêmico (TGS). Atualmente, é doutoranda pelo PPGAC da mesma Universidade. Coordena o grupo de dança-improvisação RADAR1.

de mais uma prova da indissociabilidade entre corpo e cérebro, que também estabelecem ligação através da liberação de hormônios pela corrente sanguínea. (DAMÁSIO, 2000, p. 624-627).

Para finalizarmos os esclarecimentos, os neurônios podem ser classificados em três tipos: os *motores*, que se localizam quase exclusivamente na medula espinhal e garantem a contração muscular em graus determinados; os *sensoriais*, cujos estímulos de entrada fornecem informações do ambiente interno e externo ao sistema nervoso e têm como função transportar “informações táteis, de dor e de temperatura, bem como informações sobre os estiramentos e contrações musculares - as posições sempre em mudança do corpo e seus membros” (CHURCHLAND, 2004, p. 213); e os *interneurônios*, que se constituem numa grande variedade, tanto em forma quanto em tamanho, porém operando dentro de uma mesma lógica: entrada de dados (dendritos) e saída de dados (axônio). Se corpo/cérebro são codependentes e a atividade cerebral é condição para que eventos mentais se processem, é lógico inferir que corpo/mente são indissociáveis e compartilham a mesma natureza físico/biológica.



**Figura 2:** Pontos de apoio *c/ overball*. (As dançarinas Ana Milena, Melibai Ocanto e Rute Mascarenhas num estudo compositivo tendo como elemento disparador a *overball*).

Para contextualizar *cérebromentecorpo* em ocorrências simultâneas (o fluxo de informações é ininterrupto e constantemente atualizado), a imagem ilustra como o corpo, por meio da inteligência<sup>13</sup> e memória, interage com o elemento, reconhece e cria novas possibilidades motoras, desafiando o equilíbrio estático e dinâmico. Não dá para identificar

<sup>13</sup>“É a capacidade para aprender a partir da experiência e adaptar-se ao meio circundante”. (STERNBERG, 2000, p. 428).



que nesses movimentos (congelados pela foto) se organiza um tipo de pensamento? Podemos imaginar a qualidade de pressão que cada corpo imprime à bola e vice versa, em busca de um tipo de relação que organiza a ideia do momento. A distribuição do peso e a pressão exigem controle diverso em cada corpo, se em pé, se sentado, se deitado ou se agachado. Porém, não podemos ter acesso a todas as confabulações internas do corpo/cérebro para que essas ações se organizem. Sabemos que atuam nesse conjunto níveis diferenciados de força muscular, equilíbrio, propriocepção, descarga de peso etc. Podemos também ser surpreendidos no fazer.

O cérebro está constantemente mudando com a experiência que deixa uma marca indelével e, claro, os níveis minúsculos ocorrem mudanças no que é chamado de sinapses, onde os neurônios fazem contato entre si. [...]. Assim quando se aprende algo ou se adquire certa experiência, algumas sinapses em um circuito determinado serão mais eficazes que antes. Esta é a base, realmente, do aprendizado e de memória.<sup>14</sup> (PUNSET, 2010, p.234) (Tradução nossa).

Segundo Llinás (2002), os neurônios são muito sensíveis e tendem a antecipar um estímulo determinado, respondendo a ele antes que este se reformule no cérebro. Ou seja, a velocidade de resposta desses neurônios muda mais rapidamente que as mudanças do mundo externo.

A foto que segue, de um experimento com dançarina do Radar1, ilustra que o que aparece como movimento/ação é a resultante dos acordos neuromusculares que, por sua vez, dependem das conexões dos neurônios sensoriais e motores, que processam as informações no sentido das atualizações e dos planejamentos. Não imaginamos que um giro ou um gesto simples com o braço exija, além de uma complexa organização neuronal, a atuação da memória que também depende do que acontece no ambiente; quaisquer mudanças externas podem provocar mudanças na qualidade da resposta motora. No caso da dança improvisação (ou qualquer outro tipo de dança), o corpo pode potencializar ações das mais simples às mais complexas e deter certo controle da trajetória do movimento para dar cabo ao que pretende comunicar, a ideia que pretende transmitir.

---

<sup>14</sup>“*El cerebro cambia continuamente con la experiencia que deja huellas indelebles y, por supuesto, los cambios ocurren a niveles diminutos en lo que llamamos sinapsis, donde las neuronas entran en contacto unas con otras. [...]. Así que cuando se aprende algo o se adquire cierta experiencia, algunas sinapsis em um circuito determinado serán más eficaces que antes. Ésta es la base, realmente, del aprendizaje y la memoria*”. (PUNSET, 2010, p. 234).



**Figura 3:** De costas, Candice Didonet (em 30.07.11).

Mas, por que esse nível de descrição nos interessa para dança? Porque, como pudemos constatar pelo descrito acima, somos seres de alta complexidade neurológica-funcional e necessitamos esmiuçar os processos cognitivos e motores para compreender o que ocorre com o dançarino-criador na composição em tempo real. Terá ele consciência, ou melhor, autoconsciência dos sentidos que tece? Prossigamos...

Por percepção se entende a validação das imagens sensório-motoras geradas internamente por meio da informação sensorial, que se processa em tempo real e que chega do entorno que rodeia o animal. A base da predição - que é a expectativa de eventos por vir - é a percepção. (LLINÁS, 2002, p.4).<sup>15</sup>

É imprescindível, a partir do que apresentamos até aqui, que se antecipe o resultado de nossos movimentos (e isto fazemos sem o domínio da consciência) com base nas informações sensoriais para que tenhamos êxito quando o fazemos. No caso desta pesquisa, que o dançarino-criador não apenas possa se mover sem intercorrências (no sentido de que se mova no espaço sem se machucar), mas também nos possibilite observar como ele pode em tempo real tecer parte dos sentidos que se dá a ver na sua dança.

Em *Menu*, espetáculo de dança-improvisação para cujo fazer estamos voltados nesta pesquisa, uma das escolhas do público é o espaço onde a cena se desenrolará e o número de dançarinos que comporá a cena. Na apresentação em abril/2011, no espaço Xisto Bahia (fotos III e IV), três dançarinas compuseram no espaço da platéia (na escadaria que divide o lado direito do esquerdo e que dá acesso à cabine de luz). Nesse ambiente é necessário que

<sup>15</sup>No original, “*Por percepción se entiende La validación de las imágenes sensomotoras generadas internamente por médio de la información sensorial, que se procesa em tiempo real y que llega desde o entorno que rodea al animal. La base de la predicción- que es la expectativa de eventos por venir- es la percepción*”.

todo o organismo crie um campo de visão de onde se está: localizar-se em relação ao público e as demais dançarinas, e, desta forma, criar as artimanhas e dribles que precisam corporalmente engendrar para que a composição ocorra. Um exemplo de atuação da predição e da contaminação com o ambiente. Além disso, podemos também mencionar que nessa foto a composição envolve o público: ele participa da cena como se fosse um dançarino ao mesmo tempo em que é espectador. O exercício de compreensão do que se dá a ver ocorre tanto por parte dos dançarinos como do público, que, como ilustrado abaixo (Fig. 4) compõe com o seu olhar e seu corpo desviado de lado para poder apreciar, participar do que se passa naquele momento.

As mudanças de conduta que o corpo engendra também interferem nas leituras que o público faz da obra: a aproximação do espectador da cena permite que este ouça, por exemplo, a respiração dos dançarinos e suas variações de acordo com a ação, os ruídos que seus movimentos provocam na sua relação com os outros e o chão e ainda, com figurino (tipo de tecido de cada peça). Enquanto o dançarino está dançando, tecendo sentidos a partir do que vê, traduz e constrói, o público se encontra no mesmo exercício de forma que um traduz ao outro, mutuamente.



**Figura 4:** Dançando na plateia 1. (*Menu no Xisto* em abril/2011. Dançarinas Janahina Cavalcante, Bárbara Santos e Elke Siedler).



**Figura 5:** Descendo enredado. (Bárbara Santos, Janahina Cavalcante e Elke Siedler).

A predição, segundo trata Llinás, é, portanto, a função fundamental e a mais comum do cérebro e ela atua o tempo todo no nosso cotidiano; é um faro instintivo, uma questão de sobrevivência! Graças a ela, permanecemos como espécie. Mesmo antes de fazermos uma ação (algo simples como pegar um livro numa prateleira), acontece uma aproximação pré-motora (aqui empregado no sentido daquilo que não é visível, perceptível) do que está por vir.

O sistema nervoso antecipa um evento mediante uma breve comparação entre as propriedades do mundo externo, transmitidas pelos sentidos e sua representação interna sensório-motora. Para que a predição funcione e seja útil, o sistema nervoso gera uma solução pré-motora relacionada com os movimentos efetuados sincronicamente. (LLINÁS, 2002, p. 28).<sup>16</sup> (Tradução nossa).

Para o filósofo Alva Noë (2006), percepção não é algo que acontece para nós ou em nós, mas sim algo que fazemos. Segundo ele, o que nós percebemos é determinado pelo que nós fazemos (ou o que nós conhecemos como fazemos) de forma que a percepção é

<sup>16</sup>Originalmente “[...] *el sistema nervioso antecipa mediante una rápida comparación entre las propiedades del mundo externo, transmitidas por los sentidos y su representación interna sensomotora*”.

intrinsecamente ativa e não uma simples informante do cérebro; ela é determinada por um modo de conhecimento sensorio-motor. Para ele, o movimento produz mudanças sensoriais, por isso, a percepção é em si, uma ação. Ou seja, sem percepção não há movimento. Quando andamos, corremos, subimos uma escada ou quando dançamos, o corpo está percebendo essas mudanças e despendendo esforços necessários para que o movimento se dê da melhor maneira possível. Quando há excesso de peso em relação a uma carga, por exemplo, o corpo não encontra em sua organização os meios para sustentar o que está por vir, precisa desenvolver força para isso. Não entende que toda percepção é intrinsecamente atenta. Percepção e consciência perceptiva são tipos de atenção, uma atividade especializada.

Propomos um experimento com o grupo Radar1, cuja atividade previa três ações disparadas a partir das seguintes consignas: a primeira consistia em fixar uma parte do corpo como ponto de apoio com o chão, a partir do qual se deveriam testar as possibilidades motoras; a segunda consistia em utilizar uma parte do corpo como fio guia, como condutora do movimento, sendo necessário acompanhar, observar o que o movimento fazia enquanto o fazia; a terceira consistia em se mover “livremente”, fazer o que se queria fazer sem se preocupar com nenhuma diretriz. Cada fase dessa atividade durou cerca de 10' e foi feita de forma encadeada. Ao final, os dançarinos fizeram relatos, comentando cada uma delas. Após o compartilhamento das percepções de cada dançarino, cada procedimento foi repetido com duração menor (5') para cada fase.

Pudemos a partir deste experimento realizado e dos relatos dos dançarinos-criadores constatar que nossa percepção/ação é alterada pelos estados do corpo, que se instalam como resultados das relações de forças internas e externas. Deste modo, numa composição improvisada, o nível de recrutamento motor (tônus) exigido permite maior liberdade de ajuste em comparação àquele que exige uma coreografia, que já tem definidos os passos encadeados previamente. Desta forma, o dançarino-criador pode estar mais atento à sua condição técnica, motora e imaginativa, atento às variações dos estados corporais e negociando com esta disponibilidade no momento da criação. Isto não significa que o improvisador não necessita de determinado nível técnico que lhe permita realizar movimentos com força e vigor ou de forma suave e lenta. Nem tão pouco que a combinação prévia de passos não faça emergir coisas surpreendentes. Não se trata de juízo de valor. Tal ressalva é para pontuar as particularidades motoras de realizar uma coreografia previamente estabelecida com eixo temático que exige, por exemplo, muitos saltos ou quedas e recuperação. Para tal execução, necessito de determinado tônus muscular, que numa composição improvisada a depender da diretriz, uma adaptação é facilitada. Se estou machucada, por exemplo, no joelho

ou tornozelo, ao invés de inviabilizar minha atuação ou agravar meu quadro de dor, decido por compor poupando esta articulação. Ou seja, o dançarino pode fazer os ajustes adaptativos na condição específica de um instante presente e agir de forma mais honesta consigo mesmo.

Ao que os estudos indicam, faz parte deste processo complexo de composição improvisada em tempo real o trânsito constante entre percepção e ação, entendendo que há percepção na ação e ação na percepção. Para o psicólogo cognitivista Robert Sternberg (2000), atenção é um processamento ativo e limitado de informações que estão disponíveis dentro da gama de informações ambientais, selecionadas através de nossos sentidos, de nossas memórias e de outros processos cognitivos. Ele diferencia atenção de consciência, que durante anos fora, por psicólogos, tratada uma pela outra. Consciência era considerada como “o fenômeno pelo qual não apenas processamos ativamente a informação, mas também estamos conscientes disso” (STERNBERG, 2000, p. 78). Para Damásio (2000), a consciência permite que o objeto emoção e qualquer outro objeto seja conhecido e com isso aumenta a capacidade do organismo para reagir de maneira adaptativa, atento às necessidades do organismo em questão. Segundo ele, tanto os pensamentos quanto nosso comportamento resultam de inúmeros processamentos inconscientes. (DAMÁSIO, 2000, p.572-573). O autor evidencia ainda, que a consciência amplia o alcance e a eficiência do sistema inconsciente. Ou seja, esses sistemas estão estreitamente relacionados; há um trânsito permanente que permeia esses dois “mundos”.

A relação entre os processos conscientes e não- conscientes é, ao final, mais um exemplo das bizarras parcerias funcionais que surgem como resultado de processos coevolutivos. (DAMÁSIO, 2010, p.333).

Ao analisar a atividade proposta relatada anteriormente, as dançarinas estabeleceram algumas diferenças pontuais entre as atividades experimentadas. Na primeira atividade (fixar uma parte do corpo no chão e experimentar as possibilidades motoras), duas das quatro dançarinas pontuaram que não houve uma preocupação em compor, em achar e segurar nenhum material que fora experimentado; além disso, três delas se sentiram limitadas com a tarefa embora tenha desencadeado um acionamento motor. Na 2ª tarefa, ao observarem o que o movimento fazia, relataram sensação de conforto e liberdade comparada à 1ª tarefa, que restringiu a ação. Ao se moverem sem uma diretriz ou restrição, ou seja, como queriam fazê-lo, duas delas relataram que isso não era possível, pois o que fizeram tinha uma conexão com tudo que já haviam feito. Foi relatado o surgimento de uma autotestemunha e a atuação da memória, uma atualização do que já havia sido feito. Uma das dançarinas relatou que,

como não estava disposta a fazer muita coisa, não se sentia propositiva, resolveu no último experimento compor “comprando” as ideias das outras dançarinas e fazer dentro disso o que queria. Essa mesma dançarina percebeu que a sua falta de conexão com a tarefa e com os seus movimentos estava relacionada ao fato de sua atenção, neste dia, estar mais voltada para fora (para o ambiente e para as pessoas) e não para si mesma (para seu próprio corpo).

Será que essa incapacidade momentânea propositiva, de gerar suas próprias pautas criativas ou de atender a uma tarefa dada, se dá apenas pelo fato de nossa atenção estar dispersa? Será que a presença do público não seria um disparador suficiente para nos reposicionarmos na composição? Você tem algo a comunicar, o público está ali para ver o que você quer mostrar da sua dança, você tem um compromisso com o seu fazer. Nossos encontros com o Radar1 consistem em propiciar exercícios variados e desafiadores para que se desloque o aprendizado do movimento para o lugar da experimentação e da autoobservação do que ocorre consigo próprio durante a composição. *Menu* não é um espetáculo que exige um ensaio prévio e a cada apresentação se compõe no momento presente. Contudo, estabelecemos uma rotina de encontros (3h/semana) para que se possa desenvolver e ampliar certa habilidade de se observar, interagir, propor e dialogar com as informações que surgem no ato da composição.

A percepção artística, como já vimos, é o instante em que o artista vai Tateando o mundo com olhar sensível e singular. Sondar o mundo é uma forma de apreensão de informações, que são processadas e que ganham novas formas de organização. A percepção é, portanto, uma possibilidade de aquisição de informação e, conseqüentemente, de obtenção de conhecimento. (SALLES, 2004, p. 122).

Em *O Livro da Consciência*, Damásio (2010) define consciência como sendo um estado mental particular no qual se tem conhecimento da própria existência e daquilo que nos rodeia. Este estado mental particular, de primeira pessoa, sem o qual não existe consciência, é enriquecido por uma sensação do organismo específico onde a mente funciona. O autor nos fala da consciência humana como um ‘esforço cooperativo’ que envolve diferentes partes da massa cerebral: o córtex, o tálamo e o tronco cerebral (DAMÁSIO, 2010, p. 300). De acordo com o autor, os estados mentais conscientes fazem-nos, obrigatoriamente, sentir algo e nos situam da nossa própria existência. “Os estados mentais conscientes são *sentidos*” (DAMÁSIO, 2010, p. 201). Admitindo-se que a consciência sofre flutuações, como pode o dançarino-criador ser testemunha dos sentidos que tece se sua consciência pode oscilar enquanto dança?

Assim como a noção do que venha a ser consciência e atenção não são aqui tratados uma pela outra, diferimos também a noção de consciência em relação à autoconsciência. A autoconsciência não é apenas o conhecimento de si mesmo, no que se refere aos estados físicos, mas, principalmente, o conhecimento específico dos estados mentais. Ela pressupõe uma apreciação contínua, atualizada da realidade interior tanto dos estados quanto das atividades mentais (CHURCHLAND, 2004). Tendo em vista que esta observância pode variar de pessoa para pessoa, trago aqui a hipótese à luz da afirmativa de Churchland (2004, p. 125), “Autoconsciência tem um componente aprendido muito amplo”, que quanto mais autoconsciente o dançarino-criador for, mais probabilidade ele terá de orientar parte dos sentidos que tece enquanto dança improvisando. Nesta concepção contemporânea, a autoconsciência é considerada uma espécie de autopercepção.

Hoje, já se admite que algum nível de processamento ativo da informação, seja sensorial ou evocada, ocorre sem nosso conhecimento consciente. Isso nos revela, como afirma Sternberg (2000), que o comportamento atento está estreitamente ligado aos processos perceptivos. A atenção é responsável pela seleção de informação dentro de um vasto campo perceptivo, ou seja, captamos várias coisas ao mesmo tempo, mas focamos a atenção para o que mais nos interessa a cada momento, ou, diríamos, a atenção seleciona a percepção que é relevante para a circunstância, o que o corpo reconhece a partir das referências que tem.

Não existe percepção pura de um objeto em um canal sensorial, por exemplo, a visão. As mudanças simultâneas que acabei de descrever não são um acompanhamento opcional. Para perceber um objeto, visualmente ou de algum outro modo, o organismo requer tanto os sinais sensoriais especializados como os sinais provenientes do ajustamento do corpo, que são necessários para a ocorrência de percepção. (DAMÁSIO, 2000, p. 289).

Mas, então, haverá alguma diferenciação desses processos cognitivos neurofisiológicos quando se trata de movimentos de dança não codificados, não previsíveis dentro de uma composição em tempo real? Como, em meio às demandas de atenção e percepção do ambiente externo (local onde a cena dançada se realizará) e do que acessa cada dançarino-criador do seu mundo interno (pensamentos e memórias), é possível cruzar esses mundos (interno e externo) e ainda dar conta dos sentidos que se tece enquanto se dança? Sabemos que os mundos internos e externos estão em relação estreita. O que parece que entra em jogo é o nível de maturidade que o dançarino-criador tem para capturar essas informações e dar conta dos acontecimentos no próprio corpo e do entorno. E essa maturidade parece estar entrelaçada na experiência em improvisação em dança; quanto mais diversificada a



experiência do dançarino, quanto mais informação ele colecciona no seu fazer, leva-nos a crer que corrobora com o agenciamento de sentidos. Age o dançarino-criador no limiar dessa fronteira da consciência e autoconsciência? “[...] a informação sensorial pode modificar profundamente a conduta, sem chegar jamais ao nível da consciência”. (LLINÁS, 2002, p. 194).

De acordo com Llinás, o neurofisiologista Graham Brown sugeriu que o movimento inicialmente é gerado por circuitos centrais neuronais que podem gerar os padrões adequados de atividade para determinado movimento organizado. Isto implica que a organização da atividade medular espinhal motora é autorreferencial. Brown provou que a entrada sensorial é necessária para modular o movimento, mas não para gerá-lo. Esta abordagem contraria a perspectiva reflexológica na qual se considerava que o movimento era desencadeado por um estímulo exterior.

Uma das propriedades que fazem das células nervosas se organizarem em rede social e interagirem em tempo real com o mundo exterior é a atividade elétrica neuronal. Esta propriedade de atividade elétrica neuronal é produto da sua excitabilidade intrínseca, de sua conectividade sináptica e da arquitetura das redes que entrelaçam. (LLINÁS, 2002, p. 81-82) (Tradução nossa).<sup>17</sup>

Há indicativos da existência de uma defasagem entre o que se percebe no ambiente e as ocorrências contínuas e efetivas que se passam no próprio corpo. Considerando isso e o fato de o ambiente (a leitura sensorial que é feita do ambiente externo) não ser o responsável (pelo menos, não unicamente) para gerar o movimento, mas sim modulá-lo. Em que afinal o dançarino-criador se ampara para gerar movimentos e sentidos no seu fazer?

Meio interno, vísceras e estrutura musculoesquelética produzem uma representação contínua, dinâmica, mas com limites de variação pequenos, enquanto o mundo à nossa volta sofre mudanças notáveis, profundas e com frequência imprevisíveis. A cada momento, o cérebro tem à sua disposição uma representação dinâmica de uma entidade com variações limitadas de estados possíveis — o corpo. (DAMÁSIO, 2000, p. 278).

Para Varela, Thompson e Rosch (2003) a cognição é uma ação corporalizada, o que significa dizer que os processos sensórios e motores, ou seja, a percepção e a ação, são

---

<sup>17</sup>Extraído do original: “*Es importante identificar las propiedades que les permiten a las células nerviosas organizarse en una red social capaz de representar universales e interactuar significativamente, y en tiempo real, con el mundo exterior. A nivel microscópico, esta propiedad es la actividad eléctrica neuronal, producto de su excitabilidad intrínseca, de su conectividad sináptica y de la arquitectura de las redes que entrelazan*”.

inseparáveis da cognição vivida e evoluíram em conjunto. Dão-se no corpo. A cognição, por sua vez, depende dos tipos de experiências que o corpo engendra dentro das capacidades sensório-motoras individuais, que estão implicadas num contexto biológico, psicológico e cultural. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003, p. 226).

Damásio (2010) afirma que tudo o que se encontra no exterior do cérebro - o próprio corpo ou o de outras pessoas, objetos, sons, informações de temperatura, texturas etc., tudo que pode ser captado pelos nossos sentidos - é de algum modo representado pelas redes cerebrais. A isso se denomina mapas: uma estratégia de sobrevivência característica do tipo de cérebro do qual dispomos, que tem como função primordial “informar-se a si próprio”. “O cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e acontecimentos não-cerebrais, onde se incluem as ações levadas a cabo pelo nosso organismo e pelos seus componentes, tais como membros, órgãos do aparelho fonador, e assim por diante”. (DAMÁSIO, 2010, pp. 90-91).

Durante esse processo de mapeamento, quando certos neurônios são acionados, eles desenham linhas retas ou curvas, finas ou grossas, que diferem de outros neurônios que estão sem atividade (inativos). Esses mapas cerebrais, contrariamente à cartografia clássica, não são estáticos e formam uma resultante à resposta neuronal, que por sua vez se altera com as mudanças internas do próprio corpo assim como do meio exterior. A produção de mapas cerebrais, assim como suas alterações, ocorre num contexto de ação: “ação e mapas, movimentos e mente fazem parte de um ciclo interminável [...]”. (DAMÁSIO, 2010, p. 90). O mapeamento pode nos auxiliar a localizar a posição de um objeto no espaço ou a direção do seu percurso. O que em uma improvisação é importantíssimo: identificar um risco ou uma oportunidade, evitá-la ou aproveitá-la integra parte do desafio de compor em tempo real.

Levando-se em conta que o que é significativo é aquilo que nos afeta, consideramos a emoção como algo que não pode deixar de ser aqui abordado. Para tal, nos referenciamos ainda em Damásio (2000, 2010) para quem a emoção exerce um papel fundamental na função motora além de também integrar os processos de raciocínio e decisão. Emoção que, segundo o autor, significa mover para fora, é o conjunto de reações passíveis de observação por outrem seja nas expressões faciais e posições do corpo ou nas mudanças no meio interno e nas vísceras. Ela pode ser primária, secundária ou de fundo. Já o sentimento é um fenómeno pessoal, particular que não é passível de observação em outra pessoa, apenas em si mesmo. É a resultante do acontecimento das emoções. Os sentimentos resultam da relação entre corpo e cérebro que privilegia a interocepção, que é a responsável pelo aspecto sentido das percepções

(DAMÁSIO, 2010, p. 143). Para o autor, “a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro”.<sup>18</sup> (DAMÁSIO, 2000, p. 105).

Referenciados nos estudos do autor acima, podemos definir como estados corporais as mudanças globais no estado do organismo (nas vísceras, nos músculos esqueléticos, no cérebro) a partir de comandos químicos (corrente sanguínea) e neurais, disparados pela emoção, que, por sua vez, podem ou não ser submetidos à consciência. Tanto o cérebro como o corpo propriamente dito são afetados de forma ampla e profunda pelo apanhado de comandos que são disparados pela emoção, alterando assim os estados do corpo, consciente ou inconscientemente. (DAMÁSIO, 2000).

Llinás (2002) dialoga com Damásio no sentido de que, para o primeiro, as emoções atuam como membros da categoria de “padrões de ações fixos” (PAF). Os padrões de ações fixos são conjuntos de respostas motoras automáticas e bem definidas, que ao serem ativadas produzem movimentos coordenados. Para Llinás, os estados emocionais que desencadeiam os PAF, contextualizam o comportamento motor. Isso nos sugere que numa composição improvisada haja um acionamento desses padrões motores, porém de forma não consciente, mas involuntária.

A automatização também é muito valiosa em tarefas motoras especializadas. Parte da técnica de um bom músico ou atleta não necessita aflorar à consciência, permitindo ao indivíduo concentrar-se no governo e no controle de sua técnica, visando a uma execução de alto nível, segundo uma intenção específica formulada para determinada composição. (DAMÁSIO, 2000, p. 579).

A automatização admitida por Damásio parece se aproximar do entendimento dos PAF abordados por Llinás, assim como é, para ambos, a compreensão da emoção como um fator relevante na geração do movimento. “Assim como o tônus muscular serve de base para executar movimentos, as emoções representam a base pré-motora que impulsiona ou que freia a maioria de nossas ações (LLINÁS, 2002, p.182)”.

A professora e crítica de dança Helena Katz (2000) afirma haver algumas evidências em sistemas dinâmicos<sup>19</sup> de que o aprendizado de um movimento se dá por

---

<sup>18</sup> Apesar do autor utilizar os termos corpo e cérebro, entenda-se que quando o faz não significa uma separação do tipo substância, como adotada pelo filósofo René Descartes (1596-1650). Entenda-se cérebro como parte do corpo.

<sup>19</sup> São sistemas complexos de natureza instável, suscetíveis a perturbações aleatórias e a flutuações, podendo gerar a ordem ou a desordem. (MACHADO, 2007, p. 52). Cleide Martins trata-os sob duas perspectivas: uma empírica, “Na física, podemos caracterizar Sistema Dinâmico como o sistema sobre o qual conhecemos a condição inicial ou seja, um primeiro ponto no espaço de estado, e a lei

influência recíproca entre sistemas de referência, que vão modificando gradativamente de contorno. Segundo o que ela apresenta, num nível basilar seria computacional, e em outros operaria por sistemas dinâmicos ”comportamentos motores são resultados de planos e associações, como demonstram muitos experimentos”. (KATZ, 2000, p. 20).

Segundo a autora (2005), quando a dança ocorre em um corpo, o tipo de ação que a faz acontecer tem a natureza similar do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. Há uma ressonância entre o pensamento que se pensa (reflexivo) e o pensamento que se organiza motoramente na dança. Nesta pesquisa, propomos uma ruptura tanto no entendimento dualista corpo/mente quanto na dicotomia pensamento/ação. Acreditamos que se trata de fenômenos da mesma natureza: quando eu danço, ajo do mesmo modo que penso, produzo pensamento. Salles (2004), ao falar do desenvolvimento (feitura) de uma obra artística, afirma que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: “o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento”. Katz considera ainda que um corpo que dança é resultante de processos; ele é ao mesmo tempo estável, adaptativo, individual e geral.

A Teoria do Corpomídia formulada por Katz e Greiner (2005) entende que o corpo não recusa a informação com a qual entra em contato no ambiente, modificando o ambiente e a si mesmo mutuamente. Trazemos aqui uma visão que contempla de forma mais satisfatória o entendimento de corpo, ambiente e cultura na contemporaneidade, que abarca a complexidade do fazer dança. Esta teoria admite o corpo como um estado. Isso significa que o corpo não é algo estático e definitivo; ele *não é*; apenas *está* num constante fluxo de transformações apesar de às vezes não poder ser visível, perceptível. O corpo age como uma membrana que circunscreve e delimita o ambiente, mas que se deixa contaminar por ele estando, portanto, sempre passível de modificação. Cada informação que chega negocia com as que já estão. Essas ocorrências se atualizam em tempo real, no momento em que o corpo entra em contato com a informação, modificando-a e a si próprio. Isto parece ocorrer devido à capacidade do cérebro, como uma extensão do corpo, de operar aprendendo dada a propriedade funcional da célula nervosa (neurônio) dotada de certa plasticidade.

A vida faz com que os neurônios se comportem de modo diferente ao alterar, por exemplo, o modo como eles se conectam a outros. Nenhum componente permanece o mesmo por muito tempo, e em sua maioria as células e os tecidos que hoje constituem meu corpo não são os mesmos que eu possuía quando entrei na faculdade (DAMÁSIO, 2000, p. 282-283).

---

que governa a evolução do ponto” (PACKARD, 1986 apud MARTINS, 2002, p. 66); e uma teórica, “Um sistema dinâmico é um conjunto de variáveis quantitativas que modificam continuamente, simultaneamente e interdependente ao longo do tempo quantitativo de acordo com as leis da dinâmica descritas por algum conjunto de equações”. (VAN GELDER, 1995, p. 245 apud MARTINS, 2002, p. 70).

Parte-se da premissa que as informações que são repetidas possuem elevada propriedade de nos modificar. O hábito de percepção precisa encontrar um ambiente arejado para poder ampliar a percepção e, desta forma, ampliar no e pelo corpo sua capacidade de comunicação quando dança. Quanto mais habituado em um tipo de ambiente e de informação mais difícil adquirir outros hábitos. Em se tratando de composição improvisada em dança, é necessário ampliar o campo perceptivo para que se possa transitar na abertura de novos caminhos e ressignificar hábitos de proceder, estabelecendo diferentes conexões no jeito de dançar em consonância com as emergências no ato da criação.

Considerando esses aportes teóricos: como o dançarino-criador revela sua coleção (de informações que o constitui) e como ele se reorganiza em tempo real quando está compondo?

As imagens continuam a formar-se, a partir da percepção ou da recordação, mesmo quando não temos consciência delas. Muitas imagens nunca são favorecidas pela consciência e não são vistas nem ouvidas diretamente na mente consciente. Mesmo assim, em muitos casos, essas imagens conseguem influenciar o nosso pensamento e as nossas ações. (DAMÁSIO, 2010, p. 99).

De acordo com Damásio, ao movermo-nos no espaço, os ciclos de percepção-ação promovem alterações na representação do nosso mapa no cérebro de acordo com essas mudanças que ocorrem constantemente e, assim, também são atualizadas no tempo em que se efetivam. Há uma relação indissociável entre o corpo e o cérebro, de forma que mudanças no corpo mudam a paisagem cerebral assim como pensamentos no cérebro podem induzir a mudanças nos estados do corpo.

Ao que nos parece, os autores Damásio e Noë, embora de modos diversos, estão falando de uma mesma coisa quando o primeiro afirma que “as imagens são sentidas no corpo” (DAMÁSIO, 2010, p. 237), ou seja, que elas representam aspectos do corpo em ação, e o segundo diz que a percepção é ação e não algo que ocorre fora de nós. A partir desse pressuposto, podemos afirmar que o que nos dará pistas para essa tessitura de sentidos é justo os *modos de organização* do corpo, que são deflagrados pelo movimento e não propriamente os seus significados como uma tradução de intenção do fazer do dançarino-criador. Ou seja, o sentido não ocorre fora do corpo e do movimento. A interpretação e exposição de significados emergem de organizações sensíveis como as apontadas anteriormente. Uma sensação promove, automaticamente, um plano de ação. O dançarino para poder integrar os

procedimentos de sua interpretação (daquilo que lhe ocorre) e da criação/significados tem que re-traduzir, e re-expressar linguagens e gestos. Nesse esforço o dançarino tece intenção, a idéia, a que pode responder a expressão que recebe do outro, (criamos relações sempre com o outro ou com alguma coisa). Esse suposto interpretativo configura sua resposta a expressão que recebe resultante da sua interação com quem está dançando e com o ambiente.

Deste modo, os graus de encenação variam de acordo com a experiência acumulada. A cada experiência corresponde a possibilidade de novas conexões. No caso da improvisação em dança, o que se dá a ver (que está sendo construído no momento) é codependente do ambiente onde se encontra contextualizado e da interação entre as ocorrências que o dançarino-criador necessita lidar no tempo presente.

### 3 A DANÇA E SEUS DISPOSITIVOS

#### 3.1 DISPOSITIVOS NA DANÇA

A percepção, como já apresentada, é afetada pelo que pensamos, sentimos, estudamos, comemos, pelo ambiente, portanto, pela ação dos dispositivos. Giorgio Agamben (2009) toma este termo na obra de Michel Foucault e afirma que os dispositivos se constituem como redes de informação e atuam como “tecnologias disciplinares”. A partir disso, nossa hipótese é que os dispositivos são assimilados pelo corpo, fundam outros modos de organização neuromuscular, estabelecem hábitos e padrões de comportamento e, conseqüentemente, modificam a paisagem corporal, ou seja, os estados do corpo, e interferem, portanto, na dança em todos os seus aspectos.

A percepção e os estados corporais são, assim, vínculos da indissociabilidade entre Natureza e Cultura. Dialogando com Katz (2003), para quem a dança, em primeira instância, depende de um processo pelo qual informações passam a se materializar na forma de um corpo, e que “DNA e meio estabelecem uma ligação de tal ordem que eventos de fora do corpo passam a poder ser traduzidos no corpo” (KATZ, 2003, p. 82), indagamos de que forma os dispositivos operam nos estados do corpo e como o corpo reordena, reorganiza e transforma isto em dança. É possível profanar (AGAMBEN, 2007, 2009) estes dispositivos ou é apenas possível compreender as modificações que eles imprimem no corpo? Esta reordenação está presente em qualquer dança?

Os espaços de expressão que o corpo tem na sociedade atual são mediados por dispositivos. Agamben (2009) revela que dispositivo<sup>20</sup> é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Nossa hipótese é que, os dispositivos, aparentemente inofensivos, agem na forma de controle e poder com tom de invisibilidade e mudam nosso comportamento e, conseqüentemente, os estados do corpo, ou seja, nós mesmos sem que nos demos conta. Damásio (2010) aponta que quando os neurônios fizeram sua aparição, a vida mudou de forma extraordinária. Com o tempo se converteram em portadores de sinais, passaram a ser dispositivos de processamentos capazes de transmitir mensagens e recebê-las. O nosso

---

<sup>20</sup>Para maiores esclarecimentos sobre a origem do termo, consultar a tese de Neide Neves (2010), *A técnica como dispositivo de controle do Corpomídia*, defendida pela PUC/SP (p. 107-108, Cap. 4).

próprio corpo funciona assim, formando circuitos e redes complexas através de seus próprios dispositivos.

[...]. É então que os dispositivos de recompensa e castigo, impulsos e as motivações, que desde as primeiras fases da evolução haviam moldado o processo da vida, ajudam o desenvolvimento das emoções complexas. [...]. O aparecimento da consciência humana está associado a desenvolvimentos evolutivos no cérebro, no comportamento e na mente, que acabam por levar à criação da cultura, uma novidade radical na trajetória da história natural. (DAMÁSIO, 2010, p. 352).

Seríamos capazes de nos lembrar do tempo em que não era possível monitorar os passos do seu filho no intervalo entre uma atividade e outra, entre o término de sua aula, e o seu traslado para pagar as contas? Nos dias de hoje nos sentimos desorientados, “sem peça íntima” quando acontece o infortúnio de esquecermos, por exemplo, nosso aparelho de celular carregando em casa. Ter um aparelho de celular hoje é quase uma regra; as pessoas precisam ser acionadas a qualquer tempo, a qualquer hora. “O dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de forças que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados”. (FOUCAULT, 1977 *apud* AGAMBEN, 2009, p. 28).

Agindo em redes, os dispositivos se proliferam tanto quanto se disseminam, paralelamente, aos processos de subjetivação. Segundo Agamben, sujeito é a resultante da relação entre os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos, podendo um único indivíduo ser lugar de múltiplos processos de subjetivação. Ou seja, o dispositivo modifica o vivo, promovendo-lhe subjetividade a exemplo de: chocólatras, usuários de *ipod*, apreciadores de vinho, praticantes de *yôga*, jogadores de videogames, também incluso aqui os dançarinos improvisadores, dentre outros. Os dispositivos modernos (a exemplo dos aparatos tecnológicos) em relação aos tradicionais, de acordo com o autor, não agem tanto pelo aparecimento de um sujeito quanto por processos que denomina de dessubjetivação, tornando-o “reciprocamente indiferente” ao processo de subjetivação. Dito de outra forma, os dispositivos modernos não geram sujeitos e sim promovem um “devastamento” da individuação.

Quem vem se educando por videogames está modificando seu sistema nervoso com certos padrões cognitivos. Aprender a se tornar hipertextual significa aprender a pensar e a viver de outra maneira, ou seja, com outra capacidade cognitiva. [...] é fundamental compreender que as conexões sinápticas mudam de acordo com as práticas sociais. E essas não são



mudanças temporárias. Tornam-se estratégias neurológicas para viver em um mundo novo. O corpo muda. (KERCKHOV, 2009).<sup>21</sup>

Ao falar de dispositivos, é importante contextualizar: falar de cultura e de globalização para situar o ambiente onde e como estes dispositivos atuam. Para o sociólogo Zygmunt Bauman (1998), os conceitos, por mais universais que sejam, “nascem e adquirem forma na experiência particular das pessoas vinculadas a lugar e tempo específicos” (BAUMAN, 1998, p. 161). E ainda, à medida que se desenvolvem e amadurecem ganham mobilidade sem, no entanto, perderem a conexão com o que os originou.

Bauman (1998) adverte que com a noção de cultura não foi diferente. Segundo ele, nascida e configurada nas duas últimas décadas do século XVIII, paralelamente na França, Alemanha e Inglaterra a noção de cultura era empregada por esses países como termos equivalentes à denominação de *atividades intencionais*. Segundo ele, o conceito de cultura surgiu como um esforço em estabelecer uma ordem e de submeter as pessoas a um tipo correto de processo, uma ação civilizatória, inibindo a espontaneidade. Fazia-se necessário que a ação das pessoas não fosse regida por um entendimento particular, criando assim uma barreira que impedisse a proliferação do caos. Ele afirma que a concepção de cultura como hierarquia, como “fábrica de ordem” ainda não caiu em desuso totalmente e continua como válida na atualidade: “É assim que tendemos a pensar na cultura até hoje: como num dispositivo de antialeatoriedade, um esforço para estabelecer e manter uma ordem” (BAUMAN, 1998, p. 164).

A professora e pesquisadora Helena Katz (2003) define cultura no mundo neoliberal como “aquilo que nos faz resistir à tendência à homogeneização que advém das redes de informação e atuação” (KATZ, 2003, p. 80). A autora alerta que num país como o Brasil, de vasta e diversificada dimensões territoriais, há uma tendência a se disseminar situações pasteurizadas e, portanto, a cultura pode ser um modo de *resistir a* modos e maneiras de agir e de se comportar que se pauta no quesito da originalidade. Mas, é possível escapar dos dispositivos que as redes de informação da cultura contemporânea tecem? De que forma eles interferem no corpo que dança?

Bauman (1998) articulou ao conceito de globalização a percepção da falta de controle das coisas. Ele afirma que durante a era moderna usávamos a ideia de ordem como

---

<sup>21</sup>Entrevista concedida à professora e crítica de dança Helena Katz pelo belga Derrick de Kerckhov, estudioso das mudanças culturais promovidas pelas novas mídias, publicada no Jornal O Estado de S. Paulo, em 1º/09/2009. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

equivalente a estar no controle. E é desta hipótese de falta de controle que, segundo ele, sentimos falta. Ele aponta que, na nova ‘desordem mundial’ que emergiu a partir do colapso do bloco comunista, ninguém parece estar no controle; não há como impor uma concordância global. O próprio significado do termo globalização é pautado na idéia de ausência de centro; seu caráter é indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão. Porém, no discurso atual refere-se “aos efeitos globais, notoriamente não pretendidos e imprevistos, e não às *iniciativas e empreendimentos* globais” (BAUMAN, 1998, p.67). E é neste ambiente de falta de controle, de efeitos imprevistos, que os dispositivos, que estão sempre atuando no corpo, agem, modificando-o.

O que parece aqui um paradoxo, o entendimento do conceito de globalização como falta de controle de algo e a compreensão de dispositivo como um meio pelo qual se estabelece uma ordem, se constitui, de fato, em uma estratégia de atuação política para diminuir a sensação de afrouxamento das fronteiras que as redes de informação propiciam. O poder age sem nome, ele é descentralizado. Ainda que não se possa, por exemplo, controlar a circulação de informações na era da internet, os dispositivos atuam em rede, onde eles definem o modo como as pessoas se relacionam, assim como agem no controle da mobilidade dos corpos.

A pesquisadora Neide Neves (2010, p. 106) afirma: “as relações de poder estão fundamentadas em dualismos”. Estar no computador conectado à internet impõe condições comportamentais (postura corporal, foco e atenção) e deixam as relações ainda mais impessoais e sua corporalidade compartimentada. Isso não seria uma forma de docilidade dos corpos e de controle das relações humanas? Quando olhamos para os estudos tecnológicos vigora uma compreensão da tecnologia como extensão do homem (MCLUHAN, 1996). Neste sentido, o computador tem o seu controle nas suas janelas e a pessoa interatua com ele de tal forma que estar interconectado também exige construção de conhecimento, participação e colaboração. Os processos evolutivos deram cabo a essa era informacional que vivemos hoje: evoluímos em consonância com os acontecimentos e emergências a partir dos dispositivos do próprio corpo e daqueles ambientais. No entanto, ao que tudo indica, os dispositivos da ordem da cultura (ambientais) são pautados nos dualismos ação/pensamento e mente/corpo. “A aceleração de processos de virtualização empreendida pelas tecnologias digitais promove discontinuidades e fragmentações nas noções humanas de tempo e espaço, que se refletem nas ações diárias, nos relacionamentos interpessoais”. (MENDES, 2011, p. 35).

Discutir a relação do corpo que improvisa com os dispositivos da arte e da sociedade de consumo atual implica, necessariamente, falar do corpo e das suas relações de poder. Isso nos remete ao pensamento de Michel Foucault na obra *Microfísica do poder*:

O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo [...] [e] tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio.(FOUCAULT, 2008, p. 82-83).

Podemos compreender que os dispositivos têm sempre uma função estratégica e se inscrevem numa relação de poder. Entendemos que eles são, portanto, disciplinadores e recaem sobre o corpo. Imersos num ambiente que é nutrido por tais dispositivos (nas escolas, universidades, hospitais, *discos*, condomínios residenciais, prédios comerciais, centros de arte, dentre outros), somos então uma resultante desta contaminação e movemo-nos indissociavelmente a partir da ação destes mecanismos no corpo.

Para Agamben (2009, p.50), “a vigilância por meio de vídeo-câmera transforma os espaços públicos das cidades em áreas internas de uma imensa prisão”. Uma pergunta: o corpo pode ser uma prisão? Imaginemos se fosse possível escanear a ação dos dispositivos no corpo? Poderíamos entender os procedimentos que o dançarino adota em função de como seu organismo reage, por exemplo, ao saber que está sendo filmado ou quando alguma situação externa provoca-o, desestabilizando seu equilíbrio emocional/motor. Isto nos remete às primeiras sequências do filme *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (2001), do diretor Jean-Pierre Jeunet, protagonizado por Audrey Tautou, que retratam Amélie quando criança. A garota, quando auscultada pelo pai, médico, sentia uma emoção tão forte com a aproximação física dele, que seus batimentos cardíacos disparavam, levando-o a crer que a menina sofria de alguma anomalia no coração. Usando esse contexto como exemplo, há indícios de que o que o corpo faz parece ser uma resposta à atuação de algum dispositivo.

Agamben adverte ainda que os dispositivos são para Foucault conceitos operativos de caráter geral, como “a rede (*le réseau*) que se estabelece entre seus elementos” (FOUCAULT, 1977 *apud* AGAMBEN, p.34). Presentes ao longo da história, os dispositivos hoje representam uma diversidade e amplitude tal que poderíamos arriscar afirmar que é muito difícil não estarmos submetidos a eles em tempo integral, conforme explicitado anteriormente. O que significa também afirmar que o corpo, ao qual nos referimos, pode ser modificado desde o momento que chega ao mundo pela ação dos dispositivos.

Não há sinais de consciência na sopa primordial, nem nas bactérias, nos organismos unicelulares ou multicelulares simples, nos fungos ou nas plantas, todos eles organismos interessantes que exibem dispositivos elaborados de regulação vital, precisamente os dispositivos cujas conquistas a consciência virá a aprimorar mais tarde. [...]. Não há consciência na verdadeira acepção do termo, apenas precursores da consciência. (DAMÁSIO, 2010, p. 349-350).

Assim, parece-nos pertinente considerar que a dança também gera um processo de subjetivação, e que lidar com a ação destes dispositivos no corpo é lidar com a realidade de como eles interferem e modificam-no. De maneira semelhante, numa composição coreográfica, a utilização de elementos de cena (iluminação, figurino, projeção de vídeos, utilização de câmeras etc.) assim o faz.

António Damásio (2000), para quem a emoção exerce um papel fundamental na função motora, considera que os organismos vivos se encontram em constante modificação e assumem, portanto, diversos estados que são definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um de seus componentes (DAMÁSIO, 1996, p. 113). Para o autor, “a variedade de reações emocionais é responsável por mudanças profundas na paisagem do corpo e do cérebro”. (DAMÁSIO, 2000, p. 105). Aqui nos interessa sua definição de estados corporais, apresentada no primeiro capítulo para nos auxiliar a compreender o que e como ocorrem as modificações sofridas pelo corpo pela ação dos dispositivos. Consideramos, referenciados na Teoria do Corpomídia, que o dançarino-criador está implicado no que está observando fora de seu corpo; que quando age altera o quê está no mundo (extracorporal), assim como transforma a si mesmo. O dentro e o fora deixam de pertencer a realidades apartadas e identificam “situações geográficas intercambiantes”. (KATZ, 2000, p. 16).

Annie Suquet (2008) nos traz questões relevantes à ação dos dispositivos na dança. A autora trata do período denominado de modernidade. Argumentamos, apesar de não ser tema concernente a esta investigação, que os dispositivos atuaram e atuam não só nesse período da história da dança. “Na virada do século XIX, aflora a consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos”. (SUQUET, 2008, p. 514). Segundo a autora, ao se debruçar sobre o corpo na tentativa de desvendar seu funcionamento, de entender seus sistemas e compreender o movimento nos fenômenos de indução psicomotora, o cientista Charles-Samson Féré descobre que toda percepção provoca descargas motoras passíveis de registro no nível da tonicidade muscular assim como da respiração e do sistema cardiovascular.

Saber àquela época, que percepção e mobilidade estão conectadas, antes mesmo da tomada de consciência foi surpreendente. Importante aqui lembrar os fenômenos fisiológicos do corpo, a exemplo da descarga de adrenalina que é liberada quando nos sentimos ameaçados e, também, nos momentos que antecedem nossa entrada na cena para dançar (o tal “frio na barriga”). Em ambos os casos, a adrenalina aparece modificando os estados do corpo que, no primeiro, aciona os mecanismos de defesa e fuga e, no segundo, nos prepara não só para a experiência sensório-motora, mas para algo muito mais complexo, que envolve compartilhamento, intenção, criação, expressão, comunicação etc. Esses dispositivos do corpo atuam de modo independente da nossa vontade.

A partir do que a autora afirma, “as tecnologias da era industrial suscitam experiências perceptivas inéditas” (SUQUET, 2008, p. 525), é importante relacionar aqui a interferência que alguns dispositivos, como os aparatos tecnológicos, exercem na mudança de olhar e na noção de percepção que temos hoje do corpo, de acordo como o utilizamos: *notebooks*, câmeras filmadoras, celulares, *softwares*<sup>22</sup>, assim como o uso das técnicas de treinamento corporal, a exemplo do balé, da dança moderna (em ambos há diversas escolas, estilos), do circo, dentre outros. Mendes<sup>23</sup> considera que “tanto os limites motores quanto os ‘não limites’ intelectuais influenciam os artefatos tecnológicos e são por eles alterados” (MENDES, 2011, p. 29).

Ainda segundo Suquet (2008), no empenho em responder à questão sobre *em que consiste o sentido interior do movimento*, o músico, compositor e pedagogo naturalizado suíço Émile Jacques-Dalcroze sugere que “o movimento corporal é uma experiência muscular, e essa experiência é apreciada por um sexto sentido, ‘o sentido muscular’” (DALCROZE, 1920 *apud* SUQUET, 2008 p. 515). Segundo a pesquisadora Souza (2011), Dalcroze construiu um método de ensino musical pautado no aprendizado rítmico, priorizando o aguçamento da cinestesia utilizando, para isso, a improvisação como recurso didático. Desta forma, ele contribui de forma contundente não apenas com ensino da música

---

<sup>22</sup>Utilizado pelo coreógrafo americano Merce Cunningham (1919-2009) para desenvolver coreografias a partir da década de 1990. Este recurso lhe permitia simular o movimento do corpo em três dimensões. Cunningham revolucionou o modo de fazer dança, adotando técnicas aleatórias de composição que ruíram com as hierarquias do corpo e do espaço cênico desprivilegiando qualquer parte do corpo ou a participação destacada de solistas. (BANES, 1999, p.152). Inaugurou o período denominado de pós-moderno na dança.

<sup>23</sup>Ana Carolina Mendes é pesquisadora das relações entre dança e tecnologias digitais, doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília com mestrado na mesma universidade. É também professora do Instituto Federal de Brasília (IFB) no qual é diretora geral. Defende a ideia que há uma modificação do movimento em função da interação do ser humano com as tecnologias (mídias digitais) de forma que ele é *tecnologicamente contaminado* (MENDES, 2011, p. 41).

para músicos, como também influenciou as artes cênicas e a dança. O seu método (Eurritmia) aplicado à dança abordava o ritmo em sequências de movimentos corporais e influenciou gerações de dançarinos e coreógrafos europeus na primeira metade do século XX.

Complementando este raciocínio sobre a tentativa em compreender como acontece o movimento, Suquet (2008) informa que em 1906 o neurofisiologista inglês Charles S. Sherrington denominou de propriocepção o “conjunto dos comportamentos perceptivos que contribuem para este sexto sentido ou cinestesia” (SHERINGTON, 1906 *apud* SUQUET 2008, p. 515-516). As informações que este complexo sistema trata não se restringem aos músculos e às articulações, mas também ao sistema tátil e ao visual modulados por uma mobilidade ainda menos perceptível que é o sistema neurovegetativo. Assim, conclui que é deste ambiente da mobilidade, do que é acessível e obscuro no corpo humano, que as questões dos bailarinos no século XX são norteadas: “corpos poéticos frutos do diálogo entre o sensível e o imaginário”.

Dançarinos e coreógrafos modernos (Löie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, para citar alguns) romperam de alguma forma com ideias normativas: mudaram a configuração (modos de pensar e agir, portanto, modos de dançar) para poderem promover os deslocamentos tão necessários à atualização das informações. Esses artistas propiciaram a mudança da ideia de “origem do movimento” do eixo vertical para o centro de gravidade, um traço, pode-se considerar marcante da dança moderna. Apesar disso, perpetuaram um entendimento de corpo hierarquizado, pela relação centro-periferia.

E hoje, de onde brotam os movimentos? Podemos afirmar que o corpo “não aguenta mais”, que não suporta mais a coação “por fora e por dentro”, nem, tão pouco, o adestramento e a disciplina da chamada pós-modernidade, vem se rebelar contra os dispositivos impostos por uma disciplina coercitiva e pelo adestramento. (PELBART, 2003, p.71-72). O dançarino e coreógrafo estadunidense Merce Cunningham inaugura no seu próprio trabalho uma abordagem diferente até então não experimentada. Em parceria com o músico compositor John Cage, que também inovava na sua linguagem, abortava a interdependência entre a dança e a música. Cunningham estabelece sete condições básicas<sup>24</sup> para sua criação e acredita não ser necessário criar significado para o movimento, pois este por si só é suficientemente

---

<sup>24</sup>1. Qualquer movimento pode ser material para dança; 2. Qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; 3. Qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas a limitações naturais); 4. Música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; 5. Qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6. Qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada; 7. A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar (BANNES, 1987) (Cf. Apostila de aula, 1994; tradução livre de Betti Grebler e Leda Muhan).

significante. Suas danças descentralizavam o espaço cênico, dilatavam ou expandiam o tempo, além de utilizar o recurso da repetição e da aleatoriedade, através do uso de métodos do acaso. Ou seja, ele propunha uma ruptura com a *perspectiva renascentista* e propõe perspectivas múltiplas. Apesar de se utilizar desses recursos na composição, seus dançarinos não improvisavam em cena. Contudo, seus espetáculos tinham uma estrutura flexível de forma que criou um mecanismo de dança portátil graças aos jogos do acaso.

Neste sentido, indagamos: como é poder estar em qualquer lugar? Isto significa estar livre dos dispositivos? Cunningham também estava capturado pelos dispositivos, apesar de seus procedimentos do acaso e da portabilidade da sua dança lhes permitir uma maior flexibilidade nas suas configurações. A partir da década de 1990, o coreógrafo passa a utilizar o *software* como possibilidade compositiva. Tal recurso propicia a visualização de um corpo virtual em três dimensões de forma que podia solicitar aos seus dançarinos as movimentações que aquele espectro do corpo humano realizava apenas com um clique no seu computador. O que certamente exigia de seus dançarinos certa adequação na transposição dos movimentos produzidos pela máquina (corpo de silício) para o seu corpo (de carbono), visto que este possui, dentre outras, limitações músculo-esqueléticas. Estes são, portanto, exemplos claros da ação dos dispositivos e nos remetem à advertência proposta por Agamben (2009), que afirma não existir uso devido, moderado ou adequado quando se tratam dos dispositivos como aparatos tecnológicos: eles sempre irão exercer no corpo a função de condicionar, limitar, controlar os gestos e pensamentos, “num sentido que se supõe útil”, ou seja, vão sempre modificá-los.

A superabundância de informações e sua altíssima velocidade de circulação, a desterritorialização e a virtualização intensas, a fragmentação e a descontinuidade nas percepções espaço-temporais, ocasionadas pelo intenso processo de imagnetização digital da realidade que as tecnologias digitais proporcionam, atingem todos os seres humanos- com diferentes graus de intensidade, obviamente-, dos mais expostos a ela aos ditos excluídos tecnologicamente. Apenas, talvez, os desafios pela busca da coerência na dança-tecnologia sejam maiores, ou mais numerosos, em razão mesmo do uso de mais elementos em cena. Nos dois caminhos, contudo, a presença do movimento tecnologicamente contaminado. (MENDES, 2011, p.88).

Há um ciclo que parece ter sido disparado com o advento da industrialização no final do século XIX e início do século XX com a atividade de produção em série e que ainda ecoa na atualidade, apesar das suas modificações: o corpo contemporâneo, consumidor, que entendemos ser extremamente estimulado, excitado e modificado pela ação dos dispositivos que o rodeiam, encontra no ambiente de criação em dança contemporânea o lugar de

selecionar, assimilar, desprezar, agregar informações e ressignificá-las. Profanação, segundo Agamben, vem do latim *profanare* e possui duplo significado: tornar profano e sacrificar, e é por ele definido como “o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p.45). A dança-improvisação ao modificar o que está consolidado no corpo, pode operar como possibilidade de subversão dos dispositivos de controle.

### 3.4 DE QUAL DANÇA ESTAMOS FALANDO?

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer é [...] alertar para a inerente polifonia do significado e para a complexidade de toda interpretação [...], a arte pós-moderna traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a inexauribilidade do reino do possível. (BAUMAN, 1998, p.136).

O corpo do qual falamos está inserido neste contexto que ecoa da pós-modernidade. Para Merce Cunningham, que foi precursor da dança pós-moderna, sua opção pelas operações aleatórias se fundava na sua reivindicação pela impessoalidade “[...] para descobrir potencialidades cinéticas inéditas, deve-se em primeiro lugar subverter a esfera perceptiva” (SUQUET, 2008, p.531). Para tanto, a dança pós-moderna opera de modo diferenciado dos pressupostos modernos, a exemplo deste coreógrafo que se empenhava em não adotar nas suas montagens, uma tendência de organizar o movimento segundo as mesmas escolhas inconscientes. Como citado por Mendes (2011), Cunningham via no *software* a possibilidade de surgir soluções de movimento impensadas pelo dançarino.

Cabe-nos trazer uma breve contextualização para entendermos como o corpo em dança é comumente trabalhado. O corpo é treinado para estar em cena. Em geral, este treinamento se dá a partir de repetições exaustivas, de reforço muscular, com ganho paulatino de controle motor, flexibilidade e de habilidades para executar ações como girar, saltar, correr, cair, dentre uma ampla gama de possibilidades. Aliado a isso, fluência de movimento, variação dinâmica e qualidade expressiva são conteúdos que permeiam as práticas de dança e que fazem a dança não parecer para o senso comum ser o que é: um treinamento que exige um extremo refinamento motor. Mas, esta é apenas uma das exigências do corpo que dança; apenas um dos seus elementos constituintes: trata-se de uma abordagem tecnicista da dança.

O pensamento tecnicista que acolhe o entendimento de corpo hegemônico é fundado no dualismo técnica-arte: há um modelo pré-estabelecido a partir de padrões claros de desempenho; há uma meta em termos *performáticos* (no que se refere àquilo que o corpo é



capaz de fazer) que o dançarino precisa atingir (ter um bom *en dehors*, levantar e sustentar a perna, dar piruetas etc.). Quanto mais destreza e desenvoltura tecnicista o dançarino adquire, mais probabilidade este tem de ser reconhecido como possuidor de um corpo ideal para dança.

Ainda neste contexto onde uma modalidade de dança transita, o seu processo de ensino-aprendizagem se dá pela repetição daquilo que é mostrado (passo) pelo professor ou *maître* que, em geral, ensina aquilo que aprendeu em sua trajetória de formação enquanto dançarino, perpetuando um modo de fazer e pensar a dança que já não contempla as necessidades do homem na contemporaneidade. Outros entendimentos nasceram e são difundidos atualmente, a exemplo da influencia das abordagens somáticas na compreensão do corpo e seu movimento na dança, apesar de ainda lutarem contra o senso comum. Entendemos que técnica e linguagem são codependentes. O que destacamos aqui é o fato de, ainda hoje, se pensar a técnica do balé como um dispositivo universal, que prepara o corpo para dançar qualquer dança. Consideramos que não é possível ter uma sobreposição de informações sobre um corpo sem que ele não sofra modificações. Como já sinalizado no primeiro capítulo:

O cérebro está constantemente mudando com a experiência que deixa uma marca indelével e, claro, nos níveis minúsculos ocorrem mudanças no que é chamado de sinapses, onde os neurônios fazem contato entre si. [...]. Assim quando se aprende algo ou se adquire certa experiência, algumas sinapses em um circuito determinado serão mais eficazes que antes. Esta é a base, realmente, do aprendizado e da memória. (PUNSET, 2010, p.234).<sup>25</sup> (Tradução nossa).

A visão tecnicista sobre o corpo que dança, não acolhe o corpo que ali está com suas particularidades; interessa o corpo que “lá” deve chegar. É o entendimento do corpo-máquina que habita as companhias oficiais e se perpetua no entendimento da população em geral, e também nutre o entendimento de boa parte do segmento da dança ainda hoje. Está aqui imbuído do pressuposto do corpo como um procedimento de *input/output*<sup>26</sup>; como entrada e saída de informações. Esse entendimento legitima a técnica como meio de apoderamento que habilita e rotula, em geral, os corpos que podem ou não dançar.

<sup>25</sup>Do original: “*El cerebro cambia continuamente con la experiencia, que deja huellas indelebles y, por supuesto, los cambios ocurren a niveles diminutos en lo que llamamos sinapsis, donde las neuronas entran en contacto unas con otras. [...] Así que cuando se aprende algo o se adquiere cierta experiencia, algunas sinapsis en un circuito determinado serán más eficaces que antes. Ésta es la base, realmente, Del aprendizaje y la memoria*”.

<sup>26</sup>Expressão adotada pelo cognitivismo clássico que compreende o funcionamento do cérebro e da inteligência humanas tal como os modelos computacionais. Pressupõe-se que a informação que chega ao corpo entra e sai desconsiderando as modificações que essa passagem provoca. Tal modelo foi trazido pela Inteligência Artificial (AI) ao criar programas de computador que simulam a aquisição de conhecimento e de habilidades cognitivas.

Essas técnicas de treinamento corporal atuam como um dispositivo no corpo, modelando-o, enquadrando-o, formatando-o e corroborando para certo entendimento de corpo e de dança ainda hoje. A prática do balé é muito boa para quem quer dançar balé! O que apontamos aqui são os entendimentos hegemônicos: balé é uma técnica universal e está atrelada à compreensão do que seja dança! Ainda vivemos sob o olhar do paradigma moderno. Contudo, compreendemos que é equivocado pensar que não seja necessário fazer aulas com repetições para dançar. A técnica como dispositivo pode ser utilizada para engendrar outros significados: se é a repetição que imprime modificações pode-se adotá-la não como um mecanismo de homogeneização, mas para propor certo nível de autonomia do dançarino.

Determinados tipos de dança contemporânea optam, para além de um possível treinamento tradicional (alguns grupos podem até abdicar deles ou, ainda que adiram ao treinamento técnico “tradicional”, não se restringem a eles), pela adoção de abordagens corporais mais voltadas para o desenvolvimento e para a percepção do corpo. Abordagens oriundas da educação somática tais como: *Feldenkrais*, Eutonia, *Gyrokinesis*, Cadeias Musculares e Articulares (GDS), *Body Mind* e *Centering* (BMC), *Ideokinesis* possibilitam uma conexão com novas formas de se mover, de sentir e de se pensar com/pelo corpo. Tais abordagens - além de propiciar o reconhecimento de padrões motores, muitas vezes ineficientes para compensar desvios posturais e problemas pré-existentes ou advindos de um árduo treinamento - permitem reorganização neuromuscular ampliando e modificando os modos de se mover. Porém, fazendo esta escolha, a denominada dança contemporânea não está totalmente ileso à ação dos dispositivos, tenho em vista que estes constituem a base de nossa formação e organização sócio-política-econômica e cultural de acordo com os argumentos de Agamben. Será que podemos concordar com Neves (2010) que acredita que algumas técnicas de dança disparam processos de subjetivação? Consideramos que as abordagens somáticas lutam contra automatismos para preservar a adaptabilidade do corpo. Ou seja, atuam como contradispositivos (AGAMBEN, 2009) promovendo certa autonomia ao dançarino-criador. Neves ainda afirma que, os dispositivos não são o ser, mas evoluem na medida que fazem ajustes adaptativos com ele (Idem, p.110).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup>Concordamos parcialmente com a autora, acreditando que determinadas abordagens ou técnicas corporais, a exemplo da técnica de Klauss Vianna, objeto de sua pesquisa, promovam autonomia ao dançarino. Porém, pela compreensão do termo *dispositivo* proposto por Agamben (2009), é equivocado atribuir-lhe tal mérito. A promoção da autonomia que propõe Neves pela prática de determinadas técnicas corporais, cremos mais adequado denominarmos de *contradispositivos*.

Neste sentido, problematizamos: é possível subverter a ação de dispositivos ou trata-se de apenas possível compreender as modificações que eles imprimem no corpo? Seriam as estratégias de criação e de composição alimentadas por técnicas de treinamento que promovem autonomia ao dançarino, um recurso propulsor de profanação dos dispositivos? Existe uma relação estreita de codependência entre formas de treinamentos e o resultado artístico de uma obra?

Foucault é categórico: “Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 2005b *apud* TORRANO, 2006, p. 8). Parece-nos que não cabem aqui todas as danças contemporâneas, mas, talvez, aquelas cujos processos de criação, e algumas também de encenação, pressupõem estratégias pautadas em improvisação.

### 3.3 DANÇA-IMPROVISACÃO

A improvisação em dança pode ser definida como o não planejamento prévio<sup>28</sup> de movimentos e estados corporais (que podem ter uma aparente imobilidade) realizados pelo dançarino-criador, ou como uma estratégia de criação que estimula a resposta ao inesperado, imprevisível, para geração de condições corpóreas e motoras não organizadas *a priori*. No entanto, sabemos que o imprevisível opera dentro de um campo restritivo por padrões neuromusculares, através das informações que já viraram corpo.

A improvisação pode ser utilizada como uma ferramenta de pesquisa com ênfase na germinação e exploração de ideias para que, posteriormente, o material experimentado seja selecionado e organizado em uma coreografia (sequência de movimentos previamente organizada, segundo herança dos períodos Clássico e Moderno). Todavia, a improvisação também pode ser utilizada como sendo a própria dança, como um modo de configuração. Como bem definiu a pesquisadora Cleide Martins (2002, p. 40), “A forma dessa dança deve emergir no momento da ação”. Isto significa que a germinação, exploração e composição como fases de qualquer processo criativo (e em dança não é diferente) podem ocorrer de forma concomitante, entrelaçada. Na improvisação em tempo real, aquela que não é estratégia para criar uma dança, é a própria dança, não há uma hierarquia de quem atua primeiro, de

---

<sup>28</sup> Apesar de Llinás (2002) afirmar que somos antecipatórios, ou seja, que o corpo/cérebro prevê o que vai fazer, aqui nos referimos à organização que é submetida à consciência, definida *a priori*, de forma que possa levar ao encadeamento de movimentos numa sequência coreográfica. O corpo/cérebro quando prediz não significa, necessariamente, que haja um controle consciente deste fazer.

forma que a um só tempo, se *dançaimprovisandocompondo* num presente contínuo. Ou seja, sua característica fundamental, como indica Muniz (2004), é a construção pautada no processo. Apesar da dança geralmente acontecer em tempo real, o que distingue a composição improvisada das demais configurações é justamente seu caráter casual, aleatório, que, mesmo não apresentando um produto elaborado *a priori*, não opera com liberdade absoluta, pois o acaso está condicionado àquilo que o corpo já conhece.

Nesta pesquisa, nos interessa saber como o dançarino-criador tece sentidos na composição improvisada em dança que acontece em tempo real.

Por improvisar entende-se criar algo diferente a partir do que já existe, ou ainda, pode ser definido como criar sem planejamento prévio. É construir rearranjos para ações motoras já existentes e dominadas. A improvisação atua no sentido da aquisição de novos modos de se mover e estabelecer novas conexões. Para isso um corpo precisa ter colecionado muitas experiências motoras. (KATZ, 2000, p.20).

Segundo Katz (2000), a improvisação atua no sentido de aquisição de vocabulário e de estabelecimento das redes de conexão. Assim ela serve tanto para produzir outro vocabulário quanto para estabelecer conexões inesperadas, ou seja, novos rearranjos com o vocabulário já existente. O que se deseja, segundo a autora, é a “quebra das cadeias habituais” (KATZ, 2000, p. 20-21). Em outras palavras, é necessário aprender uma nova rotina para que se desarticule o que já fora aprendido. Contrariamente às técnicas modelizantes, ao improvisar é necessário não consolidar grupos de movimentos, mas ampliar e rearranjar os modos aprendidos como experiência motora em dança. Para a pesquisadora Zilá Muniz (2004), a composição improvisada resguarda uma preocupação de compor a cena no momento em que ela acontece. Para tal evento, Muniz adota o termo composição *instantânea*.

Trazendo o pensamento de Martins (2002), o processo de improvisação acontece sob uma diferente organização temporal, que opera de forma menos previsível e menos automatizada, em relação às configurações com estruturas mais fechadas (coreografias, embora existam estruturas coreográficas mais flexíveis, abertas ao improviso). Porém, segundo ela, a improvisação não deixa por isso de organizar as informações de forma comunicativa. Quanto a este último aspecto, Greiner (2008) pondera que a comunicação nem sempre se dá a partir de mensagens já codificadas e é justamente amparada neste argumento que nesta pesquisa ganha relevância e exequibilidade para a área de dança.

Predomina até hoje uma associação entre os princípios da improvisação e a ideia que há uma decorrente produção do *novo*. A pesquisadora Mara Guerrero<sup>29</sup> problematiza esta questão considerando que há restrições ao improvisador que, para gerar o *novo* deve lidar, dentre outras coisas, com a relação entre hábitos e mudanças de hábitos. Ela destaca que a improvisação se caracteriza pelo caráter processual de suas configurações. Olhando para a composição improvisada (interesse desta pesquisa), ou seja, a improvisação não como o uso estrito de produção de material, mas como sendo a própria dança, Guerrero (2008) afirma:

Pode ser considerada uma “obra aberta”, que agrava e explicita condições inerentes a todas as obras artísticas: nelas, pesquisa, produção e apresentação se configuram na ideia de processualidade. Não existe uma obra ideal pré-elaborada, e sim composições organizadas a partir de possibilidades emergentes durante sua própria ocorrência. (GUERRERO, 2008, p.17).

Guerrero (2008) propõe que da relação contínua e indissociável entre matéria e mente se implica a relação com o hábito, tendo em vista uma não existir isolada da outra. Por esta implicação matéria e mente, ela associa a nossa não dependência total aos hábitos, o que significa, segundo ela, um jogo dinâmico de relações que transita entre regularidades (hábitos) e divergência da regularidade (mudança de hábitos). Ao que parece, o hábito também pode ser entendido como uma necessidade de acomodação, de estabilização para que possa ir adiante e romper com o padrão de regularidade.

O aprendizado motor depende de uma estrutura organizada hierarquicamente, de uma assimilação de padrões por repetição. Nesse sentido, habilidades motoras complexas dependem da automatização de outras menos complexas e se baseiam na recombinação dos elementos destas últimas (RASCH; BURKE, 1987 *apud* MENDES, 2011, p.27).

Acreditamos que a composição improvisada em dança opera lidando, entre outros conceitos, com uma relação dialógica entre repetição, probabilidade e imprevisibilidade. Quando nos referimos à repetição, falamos da recorrência de movimentos, que podemos também chamar de repertório motor, ou, como definiu Guerrero (2008), como hábitos, muito comuns na improvisação e que seu surgimento está relacionado com nossa memória motora. No entanto, repetir não significa fazer igual, pois, como considera Katz (2005), um processo de repetição não ocorre sem que não haja pequenas modificações entre cada repetição. Quando os estados corporais mudam, e isso se dá fisiológica e neurologicamente a todo

---

<sup>29</sup> Dançarina e pesquisadora, mestre em dança pelo PPGDança/UFBA.

instante, o movimento também se modifica, se altera. E essas modificações se comunicam e se relacionam modificando todo o resto que não está necessariamente sendo “repetido”, até mesmo em configurações cujas sequências de movimentos são previamente definidas e ensaiadas.

Aproximamos também o que denominamos de repetição ou repertório motor daquilo que Martins (2002) classificou como determinismo:

Existe, como vimos, uma certa dose de determinismo impresso em todos os corpos provindo de sua própria natureza evolutiva. Porém, é um determinismo que não fecha a possibilidade do diálogo com o não-determinado pela evolução, está presente em todos os corpos e tem a aptidão de dialogar com a produção do novo. Quando se olha um corpo de um dançarino, muitas vezes se reconhece o tipo de formação e treino pelo qual passou, através dos elementos que foram incorporados como traços reconhecíveis e que identificam a sua origem. Ou seja, não se tem liberdade total, tem-se um determinismo de certa dose, que está impresso no corpo e que vai permitir a produção do novo. O determinismo é aqui empregado no sentido de que de acordo com certas condições iniciais de treinamento, o corpo incorpora os padrões de movimentos a ele correspondentes (MARTINS, 2007, p.187).

Há uma tendência em abordar a improvisação como lugar que é regido pela liberdade de escolha onde predomina “terra sem regras”.<sup>30</sup> Essa compreensão é equivocada: não se improvisa a partir do nada, pois não existe esse ponto zero (o próprio corpo já carrega motivos para desencadear a criação), pois não podemos fazê-lo livre dos condicionamentos, das limitações anátomo-fisiológicas, do repertório motor, dos treinamentos prévios, dos dispositivos e das informações ambientais. Segundo Guerrero (2008) o improvisador não tem possibilidade de fazer o que ainda não conhece assim como de fazer tudo que conhecer; os hábitos são inevitáveis! Isto se dá justamente pela impossibilidade de desprezar ou anular as informações que possui, que o constitui corpo.

[...] a liberdade do artista, geralmente, é identificada como impulsionadora do surgimento da novidade na composição e na obra de dança. Porém, uma coisa é a liberdade exercida durante uma improvisação, onde o improvisador tem autonomia sobre o processo e composição, e administra ocorrências inesperadas, outra coisa é a produção de novidade, como surgimento do totalmente inusitado e espontâneo. (GUERRERO, 2008, p.64).

---

<sup>30</sup> Termo utilizado por Helena Katz que afirma que esse entendimento da improvisação como uma terra sem regras pressupõe o surgimento constante do novo garantido pela aparente liberdade do improvisador. (Apud MARTINS, 2002, p.183)

Não é à toa que ainda hoje a improvisação seja tomada como sinônimo de liberdade de ação. Há um rastro na nossa historicidade relativamente recente: na década de 1960 muitas criações em dança passam a ser pautadas na improvisação estruturada, e com isso qualquer corpo pode servir para dança e os limites entre arte e vida se esgarçam, além de se buscar uma assinatura particular nos modos de fazer que dialoga com a geração vanguardista da chamada dança pós-moderna americana. Essa geração rompe com as bases fundadoras da dança moderna com o advento da Judson Church Theater, que teve como seus precursores Anna Halprin, Trisha Brown e Yvonne Rainer (BANNES, 1999 *apud* MUNIZ, 2004, p.8).

Segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss (2009), a palavra probabilidade deriva do latim *probare*, que significa provar, testar ou, ainda, pode significar: qualidade de provável, verossimilhança, evento, circunstância, ocorrência. No ambiente da composição improvisada em dança, probabilidade pode ser traduzida como um evento incerto, que é regida por possibilidades e não por certezas. Sendo assim, não estamos querendo, sob nenhuma hipótese, assegurar ou determinar nesta pesquisa os sentidos que se tecem no ato de fazer a dança improvisada, mas de compreender como este fenômeno ocorre para poder desenvolver estratégias organizacionais, que possam ampliar no corpo suas possibilidades de interação/conexão, tanto em relação ao seu *fazerperceber* do *corpodançante* no seu ambiente interno, bem como seu *fazerperceber* do *corpodançante* no ambiente externo.

O componente da imprevisibilidade aparece na improvisação quase como uma exigência interna deste tipo de fazer. Como ponderou Martins (2002), o grau de previsibilidade neste ambiente que lida com as emergências cênicas é bem menor em relação a certos tipos de dança, que estão mais ancoradas num repertório de conexões mais estratificado. Acreditamos que este componente de alguma forma corrobora com a unificação do papel de criador e intérprete apresentado pela pesquisadora Muniz (2004). Ela afirma que a improvisação potencializa o papel do dançarino e do criador em uma só pessoa e o possibilita agir de forma autônoma, assinando a coautoria da obra. Assim, acredita que “Improvisação, nessa instância, associa-se à possibilidade de uma ação individual através da colaboração, dentro de um contexto de grupo, no coletivo”. (MUNIZ, 2004, p. 31).

Guerrero (2008) adverte para uma associação comum e errônea entre a autonomia e o exercício do inusitado, do imprevisível com as noções de liberdade de ação e produção do novo. Ela afirma que a autonomia do improvisador o permite atuar como coautor da composição, dando-lhe a oportunidade de decidir sobre a ação e desenvolvimento da improvisação, não estando assegurado, portanto, a geração do novo.

Sob a perspectiva de Bauman (1998), os artistas pós-modernos lutam por incorporar o não representável na própria apresentação e precisam ser compreendidos através do paradoxo do tempo futuro anterior, ou seja, se o que produzem não está norteado por regras anteriores, eles não podem ser julgados pela aplicação de categorias conhecidas; então, eles estabelecerão as regras do que terá sido feito. (BAUMAN, 1998, p.133).

Dialogando com o pensamento de Agamben (2009), para quem o contemporâneo estabelece uma relação especial com os tempos, tratar o corpo e a cena fora dos padrões hegemônicos prevê se colocar na pergunta, na inquietação e na procura. Acreditamos que determinados tipos de dança contemporânea subvertem de alguma forma os dispositivos quando elegem em suas configurações espaços alternativos, por exemplo, àqueles tradicionais, como a “caixa preta” do teatro. Elegendo espaços urbanos como ruas, vielas, praças, parques, pontos de ônibus e estações de metrô como espaços viáveis de encenação, a dança contemporânea democratiza o acesso à arte da dança. Tal escolha traz um posicionamento político, que problematiza o acesso do público a este tipo de informação e conhecimento, assim como exprime a dificuldade deste segmento da dança em ter um público nos espaços convencionais que não seja o estritamente especializado. No entanto, mesmo quando estão na caixa preta do teatro, elas rompem as normas estabelecidas de criação em dança por articularem e organizarem ideias de forma singular, não convencional.

Além disso, com o deslocamento das configurações em dança contemporânea para os ambientes abertos, urbanos e móveis (como ônibus e trens), se ampliam os limites antes claramente demarcados entre vida cotidiana e arte, entre movimentos notadamente “reconhecidos” como dança e movimentos cotidianos. Temos ainda, como proposição, um deslocamento de diversos estados corporais que estão presentes na nossa vida diária para o lugar da cena. Este tipo de dança caminha no contrafluxo do pensamento dominante e daquilo que podemos chamar de dança como entretenimento, um análogo ao *fast-food* dos *McDonald's*.

Há exemplos no cenário nacional e local de coletivos de artistas que se unem com propósitos comuns e que se afinam com esta escolha: Mini-comunidade Couve-Flor (PR) e Coletivo Construções Compartilhadas (BA), que intervêm no cenário urbano de suas cidades. Outro exemplo é a artista/dançarina Cláudia Müller (SP), com seu trabalho *Fora de campo*. Ela subverte ao colocar a dança como um serviço *delivery*, levando-a a domicílio, seja este lugar uma residência ou ambiente de atividade laboral. Aqui, parece que a um só tempo em que a artista subverte os dispositivos, deslocando o espaço da encenação para outro, inusitado, também utiliza-se de uma estratégia da sociedade de consumo: o serviço rápido, ágil, do



*delivery* como disparador de sua dança. São ideias contemporâneas organizadas de forma singular.

Então, há indícios de que, até onde esta pesquisa pode chegar, parece coerente inferir que, ainda que algumas configurações em dança contemporânea subvertam os dispositivos, seja na forma de construção estética ou na ambiência onde estas configurações são apreciadas por um público, estes estão tão intrinsecamente impregnados na nossa construção social, que não conseguimos desvencilharmo-nos completamente deles. Afinal, como considera Foucault (2008), podemos modificar a dominação do poder. No entanto, isso não significa necessariamente que ele (o poder) deixe de atuar, mas, apenas tenha sido transformado, diríamos, subvertida sua forma de atuação, o que Agamben define como contradispositivos.

A dança contemporânea compreende o corpo como ambiente que é permeado por múltiplas significações. Este corpo ou “os muitos corpos” que o representam parece trazer para si a incumbência de levantar questões que ressoam no coletivo. “Pois é isso que almeja a dança contemporânea – não reproduzir padrões, mas recriá-los, misturá-los, desconstruí-los e buscar diferenças, novos caminhos, múltiplos caminhos” (MENDES, 2011, p.94).

Como sinaliza Agamben, ser contemporâneo é poder profanar os dispositivos hegemônicos para lidar com a pergunta, com a dúvida, com a incerteza, com o escuro; “[...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos [...]”. (AGAMBEN, 2009, p.72). Ter autoconsciência dos processos que ocorrem na improvisação pode ser uma forma de acionar contradispositivos, ou seja, de profanação, de subversão dos dispositivos segundo definição proposta pelo autor.

Qual tipo de pensamento atravessa uma composição improvisada? Nela podem surgir qualidades motoras que desencadeiam certa dramaturgia, que revela a contaminação do corpo pelos dispositivos, sejam elas expressamente contaminadas pelas tecnologias digitais ou não. Voltando a Mendes (2011, p.91), “O movimento tecnologicamente contaminado é, então, interrompido, fragmentado, modular, variável, espasmódico. Essas características podem ser vistas nos elementos que o constituem”. Este assunto será mais bem abordado no próximo capítulo.

## 4 A DRAMATURGIA NO/DO CORPO

### 4.1 QUANDO DANÇARINOS IMPROVISADORES DEIXAM RASTROS

A portuguesa Ana Pais (2004, p.87) - pesquisadora do teatro que expressa uma preocupação com os estudos do corpo - propõe que a dramaturgia pode ser entendida como “relações de sentido que se estabelecem no tempo dando a ver o espetáculo no espaço”. Em outras palavras, mas referenciada nessa autora, Greiner (2005, p.73) considera a dramaturgia uma “espécie de nexos de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente”. E ainda, como a dramaturgia emerge da ação, e no nosso caso, a ação na maioria das vezes é apresentada na forma de movimento, ela pondera que se deve olhar, como já sugerido nos capítulos anteriores, para as mudanças de estados do corpo e as contaminações constantes entre o corpo e o entorno.

A pesquisadora e dramaturgista Rosa Hercoles (2005), referenciada na ideia de que mover é agir, propõe que a dramaturgia na dança está estreitamente ligada ao movimento, apesar da ação dramática nela não ser um atributo exclusivo do movimento. Para ela, forma e significado coexistem no corpo que dança e é no corpo, ou seja, no dançarino, que os conteúdos são gerados, processados e configurados (HERCOLES, 2004). Nosso intuito é argumentar a favor da compreensão de que, a composição improvisada é uma forma de potencializar a complexidade dos materiais pré-existentes (HERCOLES, 2004) no/do corpo que dança com todos os contingentes que o acompanham (a coleção de informação que o corpo traz e que está intrinsecamente relacionada à sua história de vida biológica, social, psicológica, política e das relações com o entorno), e que leva em conta os diálogos espaço-temporais do/no movimento e os diversos dispositivos que nele incidem. Compreende-se que tal experiência da composição improvisada propicia estados de corpo que ampliam os sentidos perceptivos e propiciam inter-relações mais consistentes na cena dançada, e que apresentam sentidos próprios quando emergem.

Ao falarmos de dramaturgia do/no corpo, estamos nos referindo à possibilidade de compreender não *o que* o move (suas questões, seus assuntos), mas *como* ele faz quando se move dançando, embora essas perguntas estejam, de certo modo, entrelaçadas no corpo; “*o que e como se faz* são ocorrências indissociáveis e inerentes à execução dos movimentos, ou seja, forma e sentido co-habitam o corpo que dança [...]”. (HERCOLES, 2010, p.200). Trata-se da dramaturgia do dançarino, de como ele organiza as propriedades e qualidades formais da ação (como o corpo se organiza para realizar determinado movimento, por exemplo, agachar

lentamente ou interromper o fluxo de uma sequência de rolamentos e giros para uma movimentação mais sustentada e leve), que, por sua vez, carrega sentidos inerentes. Isto se dá ao mesmo tempo em que o dançarino dialoga com os outros envolvidos na cena e contribui para dramaturgias que emergem no momento em que a cena ocorre.

O dançarino, ao tomar uma decisão na cena improvisada, seleciona certas ignições musculares, que tem como função, naquele momento, transmitir algo, ainda que este sentido da ação possa não lhe ser consciente. O corpo tem segredos que são invisíveis a olho nu, tais como as descargas elétricas neuronais entre as sinapses, que propiciam as reações químicas, que acionam determinado grupo muscular, e que, a depender das descargas acionadas, irão revelar qualidades sutis no movimento. E tudo isto se dá a ver no jeito de dançar de cada um e nos argumentos que levantam enquanto dançam. O que ele tece tem ressonância no que lhe é próprio, particular, mas também, pode reverberar na relação que se estabelece em cena. A dramaturgia de um corpo revela “[...] um modo de se relacionar com determinados contextos, limites e campos de possibilidades”. (VELLOSO, 2010, p.193).



**Figura 6:** Enroscando em si mesma. (A dançarina Líria Morais na obra *Menu*, imbuída em compor um dueto, aciona mecanismos de motivação no próprio corpo para que possa dialogar com o local de encenação e com outra dançarina - ver fotos a seguir. Apresentação em abril/2011 no Espaço Xisto Bahia).

**Fonte:** Foto de Marina Alfaya.



**Figura 7:** Indo ao encontro. (Melibai Ocanto e Liria Morais).

**Fonte:** Fotos de Marina Alfaya.

Segundo Hercoles (2010), a partir dos estudos de Daniel Dennett em *Tipos de Mente* (1997), os mecanismos cognitivos regulam o grau de atividade da musculatura estriada, de tal forma que o uso da força é adequado à ação que se pretende. Assim sendo, quando dois dançarinos realizam uma mesma ação (deslocamentos com direções variadas no espaço cênico, por exemplo) pode o movimento, a partir das particularidades fisiológicas de cada corpo (embora tenhamos os mesmos sistemas endócrino, respiratório, cardiovascular e circulatório, eles funcionam em padrões que se diferenciam em cada corpo), gerar dramaturgias distintas, assim como pode ocorrer uma contaminação entre o que cada um faz, corroborando com relações de sentidos disparados por um ou por outro.

Quando ocorrem relações entre as pessoas da cena, é provável que haja um sentido que só é possível de acontecer na interação das mesmas, que é de natureza relacional, ou seja, a maneira como essas conexões acontecem modifica o sentido daquilo que se pretende comunicar, provocar ou sugerir no ambiente de cena de improviso. (MORAIS, 2010, p.24).



**Figura 8:** Dançando parecido. (Melibai Ocanto e Liria Morais em *Menu*- abril/2011. Bárbara Santos e Liria Morais em residência artística-abril/2011).

**Fonte:** Fotos de Marina Alfaya.

Em dois momentos distintos, as fotos acima ilustram de alguma forma o que estamos aqui a abordar. Ao observar o panorama das duas fotos acima, podemos constatar que o desenho do corpo no espaço sugere que as dançarinas realizam movimentos semelhantes, porém não iguais. Apesar da aparência, se fizermos um recorte mais específico em cada imagem, notaremos que há diferenças tanto relativas ao tônus e à posição do corpo (altura dos braços e das pernas, ângulos de flexão) quanto em relação à intencionalidade e à expressão. Cada dançarina constrói seus sentidos, que se relacionam com a singularidade de cada artista.

Quando o movimento de uma dançarina é capturado pelo olhar da outra, gera-se possibilidade de composição que está relacionada ao nível de conectividade<sup>31</sup> entre elas. Além disso, a estratégia de repetir o movimento da outra pela imitação do seu desenho no espaço pode disparar um jogo com um propósito comum ou, também, destacar a intencionalidade de cada dançarina. “Criar cenas a partir da conectividade pode ser talvez um jeito de coreografar – instantaneamente em conjunto”. (MORAIS, 2010, p. 74). É o que podemos notar se apurarmos os detalhes de cada corpo nas fotos acima. Como podemos observar, a forma como a dançarina segura o sapato pelo salto (aqui o sapato alto age como um dispositivo que exige do corpo outro acordo e acomodação muscular, assim como modifica os sentidos da imagem que expõe) parece estar “sacando uma arma”. Assim como forma/sentido são indissociáveis no corpo que dança, a qualidade do tônus que se utiliza para realizar cada movimento também pode lhe atribuir sentidos diferenciados mesmo que dois dançarinos façam, aparentemente, o mesmo movimento, simultaneamente. O corpo estabelece seus acordos com o ambiente e com os dispositivos nele embutidos.

[...] uma vez que podemos representar os nossos estados corporais, torna-se mais fácil simular os equivalentes estados corporais dos outros. Subseqüentemente, a ligação que estabelecemos entre os nossos estados corporais e o significado que assumiram para nós pode ser transferida para os estados corporais simulados dos outros, momento a partir do qual podemos atribuir um significado comparado à simulação. (DAMÁSIO, 2010a, p.136-137).

---

<sup>31</sup> De acordo com a pesquisadora e dançarina Liria Morais, a conectividade é um Parâmetro Sistêmico Evolutivo e se refere à Teoria Geral dos Sistemas (TGS). Em sua dissertação, ela propõe uma analogia entre este parâmetro e a comunicação entre os dançarinos e estabelece, através de laboratórios investigativos, que *Imitação*, *Contraponto* e *Novidade* são ignições no jogo compositivo para criar e/ou manter o nível de conectividade entre os dançarinos na cena improvisada. Para maiores esclarecimentos, consultar a dissertação “**Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado**”, PPGDA, 2010.

Importa chamar à atenção que nesse estudo estamos interessados no *como* ele faz isso, e não propriamente no *que* ele faz, já que isso implica nos processos comunicacionais, apesar de reconhecermos a indissociabilidade entre eles. Ou seja, como o público acessa essas informações, traduzindo-as e reinventando-as, não é, nesse momento, objeto desta pesquisa.

Os procedimentos que perpassam a feitura da obra *Menu* parecem indicar que ideia/forma/sentido estão entrelaçadas e são co-habitantes, de tal forma que convidam o público a completar o sentido da obra, a partir de seus processos de significação (HERCOLES, 2010). Assim, a perspectiva de produção das relações de sentidos que tratamos aqui está centrada na percepção do dançarino, embora ele seja também um receptor/intérprete da cena na qual ele interfere e compõe, seja quando está sozinho (faz essa varredura do ambiente e dos elementos com o qual interage) ou quando compartilha a tarefa com outro(a) dançarino(a).

À medida que nos empenhamos no aprofundamento do referencial teórico desta pesquisa, surgiu a necessidade de associar aos seus estudos teóricos experimentos práticos com intuito de verificar como se dá a ocorrência dos conceitos tratados no primeiro capítulo (memória, atenção, percepção, consciência, estados corporais e Corpomídia), e no segundo (dispositivos) no próprio corpo. Aliado a essa necessidade, como a obra *Menu* não está regularmente em cartaz (em temporada contínua), entendemos que para tratar dos sentidos do dançarino na composição improvisada era importante promover encontros onde seriam realizados exercícios de improvisação com algum nível de similitude àquele da montagem. No entanto, a percepção desta necessidade só ocorreu no momento que precisava olhar, na prática, para meu campo de observação, que é a construção da obra *Menu* em tempo real. Assim, tornou-se relevante estabelecer algumas estratégias que pudessem nos aproximar do que se pretendia e que se correlaciona ao nosso tipo de fazer. Os encontros ocorreram durante quatro meses (de junho a setembro/2011), na Escola de Dança da Funceb. No primeiro mês os encontros foram quinzenais e, posteriormente, uma vez por semana, totalizando 10 encontros.

A metodologia adotada para realização deste trabalho foi a pesquisa participante, na qual o pesquisador está totalmente implicado no grupo pesquisado. Segundo Chizzotti (2008, p.91), “A pesquisa foi assumida como uma prática social, na qual o conhecimento é produzido pelos sujeitos e em favor deles [...]”. Há um só tempo, estivemos como sujeito e objeto de pesquisa, e muitas vezes durante os experimentos foi necessário conduzir os laboratórios criativos, nos colocando como observadores, pois era necessário interferir (com indicações verbais) e registrar (filmar ou fazer anotações) no que estava ocorrendo.

Durante o período de experimentos da pesquisa, contamos com a participação das artistas/dançarinas **Líria Morais**, **Rute Mascarenhas**, **Ana Milena Navarro**, **Melibai Ocanto** e **Candice Didonet**<sup>32</sup>. Nossos encontros semanais se constituíam de um aquecimento direcionado, seguidos da proposição do dia (uma tarefa criativa) e eram acompanhados de relatos, de como cada uma se percebia na atividade proposta. Utilizamos, para registro de alguns encontros, câmera fotográfica e videocâmera. Importante também registrar que não contamos com todos os dançarinos durante este período, devido às impossibilidades pessoais de cada artista, que também estavam envolvidos com suas pesquisas de mestrado (Ana Milena e Candice Didonet) e doutorado (Líria Morais) e/ou com suas práticas artístico-pedagógicas. Da mesma forma, como a dinâmica de funcionamento do Radar1, desde que foi criado em 2009, consiste em um encontro semanal, alguns desses encontros foram destinados aos ajustes para apresentação<sup>33</sup> de *Menu* durante o período em que se realizou essa pesquisa. As dançarinas Melibai Ocanto e Janahina Cavalcante<sup>34</sup> colaboraram com o levantamento de

---

<sup>32</sup>**Líria Morais** é doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA (2011), mestra e especialista em Dança pelo PPGDança (UFBA 2010, 2005), licenciada em Dança (UFBA 2002). Atuou como intérprete e coreógrafa em várias montagens em Salvador, assim como lecionou na Escola de Dança da UFBA (2003/2005) e também na Funceb (2004/2010). Integra o Coletivo Construções Compartilhadas (2009) e é idealizadora do Grupo de Dança Improvisação Radar1; **Rute Mascarenhas** é multiplicadora de dança da Escola Estadual Ruy Barbosa (2008-2011) e do EEMPA (2011). Aluna do Curso Técnico Profissionalizante em Dança FUNCEB, atua também como produtora cultural; **Ana Milena Navarro** é publicitária e dançarina formada em técnica da dança contemporânea com experiência em processos criativos, composição e coreografia em diferentes festivais; mestranda no PPGAC/UFBA. Na Colômbia, foi diretora artística da *Fundacion Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano* (2008-2010) e codiretora da Escola *Zajana Danza* da cidade de Bogotá (2001-2011). **Candice Didonet** é mestranda em Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA e bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Foi bailarina da *Muovere* Cia de Dança Contemporânea (POA) e intérprete/criadora da *Verve* Cia. de Dança em Campo Mourão (PR). Em parceria com a artista Gladis Tridapalli, ganhou o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2008 e foi premiada pelo Edital 2010 Novos Coreógrafos - Novas criações: Site Specific, do Centro Cultural São Paulo.

<sup>33</sup>No decorrer deste ano, o grupo Radar1 apresentou *Menu* no Espaço Xisto Bahia em abril (*Um Menu para o Xisto*, com Elke Siedler) e em setembro (Projeto *Conexão Xisto* com o Balé Jovem); em outubro no projeto *Diálogos Cruzados* na Escola de Dança da UFBA, e em novembro na Aliança Francesa, na mostra artística da PID - Panorama Internacional da Dança. O grupo também de apresentou no Projeto *Toca que eu danço, dança que eu toco* em junho, no Teatro Gamboa e *performou* também no encerramento do Enecult, junto ao Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual coordenado pela Profa. Dra. Ivani Santana, em 05 de agosto, no Forte São Diogo.

<sup>34</sup>**Janahina Cavalcante** é licenciada em Dança (2008) e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança/2009 ambos na UFBA, graduanda em Pedagogia (UFBA), formada em Balé Clássico pela Academia de Ballet Goretti Quintela em Fortaleza-CE (1998). Desde 2004 é intérprete da Cia. Viladança. Atualmente, além de docente, coordena o Curso Técnico Profissional em Dança da Funceb; **Melibai Ocanto** Dançarina venezuelana, iniciou formação como intérprete no seu país (1991) com a Cia. *CEDANCO*; estudou na Escuela de Dança Contemporânea Núcleo Carabobo e na Companhia *Valencia Danza Contemporânea*. Atuou também nas companhias: *Thejadanza Teatro*

dados deste trabalho, sendo que a primeira ficou impossibilitada de continuar participando dos encontros de pesquisa devido ao avanço do seu estado gestacional e retorno para seu país (Venezuela), e a segunda, que fez parte da primeira formação do grupo, não participou das investigações práticas desta pesquisa, porém não só ajudou a conceber *Menu*, como atuou nele até abril/2011.

Ao analisar os laboratórios propostos, distinguimos três aspectos que estavam sendo passíveis de verificação: como se dá a relação corpo-ambiente; como os dispositivos afetam os estados corporais; e como a dramaturgia se cria no corpo que dança. Muitas vezes, havia uma indistinção entre esses aspectos, de tal forma que tudo parecia estar entrelaçado, inseparável. Ao que tudo indica a(s) dramaturgia(s) do corpo, juntamente com as noções de memória e consciência, estiveram perpassando os demais aspectos, pois entendemos que estão presentes e coatuam quando nos dispomos a compor em tempo real.

Em dois encontros distintos, propusemos a exploração de dois elementos com propriedades e características diferentes: *overball* (bola maleável de 20 cm de diâmetro que permite descarga de peso e que desafia o equilíbrio) e faixa elástica (de 110 cm que pode promover jogo de tensão entre partes do corpo). O objetivo com tais elementos foi empregá-los como dispositivos e verificar como cada um desses desencadeia estados corporais no dançarino, e como este, por sua vez se relaciona, problematiza e resolve cenicamente o que demanda cada elemento. Com a *overball*<sup>35</sup>, o aquecimento já teve um caráter investigativo, que consistiu em explorar as possibilidades de apoio e de encaixe de uma ou mais bolas no corpo e que ajustes se faziam necessários para se mover e o que disso surgia de material dançado.

Após esse primeiro momento, cada dançarina ficou imbuída de explorar “livremente” a *overball* e, após alguns minutos, escrever as suas impressões e sensações acerca desse fazer. Em seguida, foi proposto que uma dançarina fizesse anotações pertinentes ao que observava da composição de outra, e depois os papéis de estar em cena e da observação se invertiam, de forma que observávamos quem nos havia observado anteriormente. Nossas leituras foram registradas em papel, em forma textual (cf. Anexo), à livre escolha de cada envolvido. A motivação que permeou cada ação do processo de investigação/composição também se diferencia para cada uma, embora vejamos rastros de

---

1997-1998, *Taller Experimental de Danza de la UCV Pisorrojo 1997-2001, Caravana Danza Teatro 2005-2009*, dentre outras.

<sup>35</sup>Estiveram presentes nesta data, 23/07/11: Líria Morais, Rute Mascarenhas e Candice Didonet; no encontro anterior (1º/07/11), explorando mesmo elemento de outro modo: Melibai Ocanto, Ana Milena e Rute Mascarenhas.



ideias compartilhadas. Ao final, compartilhamos as leituras da sensação de quem gerou o material com as de quem observou.

A fim de ilustrar tal cruzamento, apresentamos fragmentos de alguns registros dos dançarinos. Quando no seu relato pessoal uma dançarina escreve *sensação eu bola bebê (Libélula)* e quem a assistiu registra *fluidéz (12,733)*, podemos considerar que essas ideias estão, de alguma forma, correlacionadas. Citando mais um exemplo, outra dançarina relata sua experiência: *melhor deixar que elas (as bolas) se movimentem comigo, que prendê-las – foi assim quando deixei que as bolas amassassem as minhas bochechas (A + velha)*. Dentre outras coisas, quem a observou na composição, registrou: *o olhar e a expressão facial/corporal como indicadores de experimentação ou cena (A que faltava)*. Assim, o entrecruzamento entre a percepção interna de cada um (a perspectiva do dançarino se ocupando do seu fazer) e a percepção de quem assiste, aponta para uma convergência de sentidos. Este aspecto, apesar de importante, não é o foco do presente estudo e pode se constituir num desdobramento para futura pesquisa de doutoramento.

Com a faixa elástica<sup>36</sup>, apesar de este dispositivo instaurar estados corporais distintos dos anteriormente descritos, observamos que a conduta das dançarinas no que tange às suas escolhas (diferentes para cada uma) também dialogou com o aspecto da singularidade. O aquecimento foi direcionado para uma abordagem mais técnica: fizemos uma aula-solo de pilates, explorando a propriedade elástica do elemento, ora oferecendo resistência, ora assistência ao movimento, o que implicou no grau de exigência muscular e nível de dificuldade dos exercícios propostos. Ao entrar na abordagem criativa, uma das dançarinas explorou o movimento focado nas mãos e braços, atando e desatando-os mutuamente, criando um jogo de tensão e qualidade de movimento que reverberava no tronco. Outra dançarina trabalhou a oposição, mantendo uma extremidade da faixa fixa no chão (presa com o peso do próprio corpo) e a outra segura nas mãos, trabalhando a propriedade elástica do dispositivo. Esta explorou também a ideia de aproximar a extremidade inferior do tronco, através do suporte da faixa. Já a terceira dançarina se relacionou de forma mais variada: explorou a qualidade de leveza do elemento, sacudindo-o; a ideia de enrolar/desenrolar e deslizá-lo no chão; como venda dos olhos; como disparador de tensão entre partes do corpo que gera movimento e como “calda de um vestido longo” ou como forro ou tapete.

Os comentários revelaram que, tanto ao utilizar a *overball* quanto a faixa elástica, mesmo que duas ou mais dançarinas estivessem atentas para o uso e exploração do elemento,

---

<sup>36</sup>Participaram: Líria Morais, Rute Mascarenhas e Candice Didonet, em 06/08/11.

por exemplo, quanto aos pontos de apoio ou como uso do prolongamento do corpo, ou ainda, pela propriedade elástico-plástica do elemento, cada uma se relacionou com essa tarefa de forma singular, pois instaurou, a seu modo, estados corporais que dialogavam com a coleção de informações que cada corpo acumula/agrega.

Em outro momento, dois laboratórios<sup>37</sup> foram propostos a partir da relação com os fatores “tempo” e “fluxo”. A ideia foi provocar o dançarino no sentido de instigá-lo, na medida do possível, a se mover dançando, dando ênfase nesses fatores de movimento, apesar da nossa compreensão de indissociabilidade entre eles. O que pudemos verificar, a partir dos relatos dos dançarinos, foi uma forte mobilização de memórias (afetivas, cinestésicas), além da contaminação pelo que o experimento gerou nos demais dançarinos. Relacionando as falas pós-experimento: *A minha relação com o tempo do meu movimento é muito acelerada; eu internamente sou uma ameba, eu acordo devagar, eu como devagar, eu penso devagar, tudo meu é muito lento. Mas, quando eu me movimento é rápido! (A + velha)*. A dançarina *Libélula* falou de uma tendência de estar sempre muito acelerada apesar de sua aparente calma e tranquilidade, e analisa: *Eu fico me perguntando se não é uma necessidade dinâmica de vida... a dança proporciona para a gente visualizar essas diferenças dinâmicas de tempo. A que faltava* reconheceu um padrão motor que se disseminou no grupo e atribuiu tal contaminação, que está relacionada ao tempo, à movimentação de outra dançarina: *Eu acho que a percepção do tempo tem a ver com o movimento dos outros corpos; eu me senti dançando a dança de Líria, me senti fazendo o que ela faz...veio o tempo da memória da dança dela que foi impondo o tempo do fazer.*

De maneira abrangente, há indícios de que a memória se atualize na processualidade de uma improvisação. Quando estamos explorando um material sozinhos e na sequência, a solicitação é, por exemplo, compor em grupo, o que fora experimentado reaparece como material, que pode dialogar com o que está ocorrendo no momento. Ou ainda, como no relato de uma das dançarinas, o que cada um produz pode nos remeter a situações motoras pregressas e essa memória atuar como desencadeadora da ação.

---

<sup>37</sup>Estiveram presentes Líria Morais, Rute Mascarenhas e Candice Didonet, em 30/07/11, Ana Milena e Candice Didonet, em 10/08/11;

As nossas memórias de determinados objetos são regidas pelo conhecimento passado de objetos comparáveis ou de situações semelhantes àquela que estamos a viver. [...]. O cérebro retém uma memória daquilo que aconteceu durante uma interação, e a interação inclui de forma relevante o nosso próprio passado, e muitas vezes o passado de nossa espécie biológica e da nossa cultura. (DAMÁSIO, 2010, p.170-171)

Fazendo uma referência à obra *Menu*, indicamos situações criativas para problematizar a relação corpo-ambiente. Sugerimos trabalhar com a delimitação (recorte) espacial, tanto real quanto imaginário (no sentido do limite ser uma imagem que não está dada no espaço, mas que cada um cria, imagina existir). Em outro encontro, trabalhamos com utilização de diferentes pontos de apoio com o chão, assim como emprego do foco (visual e do movimento) e da fala.

A atividade proposta em 18 de junho consistiu em que cada dançarina escolhesse um lugar na sala no qual deveria delimitar o espaço físico e explorar a relação do corpo nesse recorte, trabalhar diferentes e possíveis apoios (verticais e horizontais), considerando os limites de largura, altura e profundidade. Na etapa seguinte, a ideia era sair da estação onde se encontravam, sem os apoios e limites antes demarcados, e tentar fazer uma transposição dos materiais, das sensações e imagens do espaço limitado *a priori* para o todo amplo da sala. O objetivo foi avaliar as contaminações com o ambiente, assim como a atuação da memória no trânsito dos materiais gerados em um, depois em outro espaço. O diálogo posterior à primeira etapa revelou, através da fala de uma das dançarinas (*A + velha*), que os aspectos que mais ganham importância dentro do experimento para cada dançarina tem uma relação estreita com os campos de interesse para cada uma delas no momento presente. Para ela, que está muito interessada no estudo do espaço, ficou muito a pensar nas indicações dadas e não conseguia se desvencilhar dos aspectos formais do espaço. De forma similar, ocorreu no experimento cuja proposta foi trabalhar com a ideia do fluxo e a utilização de pausas. A atividade consistiu em relatar durante o fluxo do movimento as imagens que podíamos flagrar durante este fazer. A dificuldade foi conciliar a atenção no fluxo e, a um só tempo, na fala: *“Não sei se é só parar e depor, às vezes eu escolho não dizer por que a fala é um tipo de expressão que me tira do fluxo” (A que faltava). Parece que é outro tipo de ignição: para você falar não basta você ver, parece que exige um tipo de operação difícil de conciliar com o fluxo (12,733).*

Considerando que, como tem sido argumentado, todos os processos corpóreos se dão na carne, nos sentidos sensorio-motores junto às relações chamadas abstratas, inclusive metáforas, procuramos estreitar a relação entre as situações criativas de *Menu* e os laboratórios de experimentos, já que em ambas as situações temos que lidar com conceitos,

palavras, termos. Deste modo, trouxemos a proposição na qual os dançarinos deveriam compor a partir de palavras selecionadas aleatoriamente, extraídas de diversas revistas, recortadas dos contextos que as originaram (*confidencial, muito, imediatos, redes, concreto, provisório, fixo, absoluto, há, sintonia, pânico, nada, solução, ossos, gota, vazios*, dentre outras). Cada dançarino escolheu uma ou mais palavras e depois de explorar as ideias que alimentavam tal palavra/conceito em movimento, compartilharam com o grupo sua composição.

As palavras utilizadas (*muito, há vazio fixo, gota, avesso, juntos*) funcionaram como dispositivos e a tentativa de transposição semântica de cada termo possibilitou leituras/interpretações instigantes por cada uma das dançarinas. Este experimento nos possibilitou observar como cada um interpreta e cria poéticas a seu modo. Os sentidos que se dão a ver na composição não são, necessariamente, os que o dançarino percebe enquanto constrói sua própria dança. Pode haver tanto convergência, similaridade dos sentidos, quanto uma amplitude variável de leituras, já que a condição de espectador é algo dinâmico que dialoga com imagens e informações pré-existentes no/do corpo.

Conjuntamente aos experimentos da pesquisa, a obra *Menu* vinha se atualizando (em especial após a residência artística e reapresentação em abril de 2011) e, de alguma forma, essas modificações retroalimentavam a investigação e nos auxiliavam a pensar em diversificar as estratégias propostas. É muito importante destacar que, sem o relato de experiência dos dançarinos, tanto no formato oral, em entrevista não diretiva ou na conversa após os experimentos, quanto na forma escrita, respondendo aos questionários, não seria possível chegar às conclusões desta pesquisa. Relevante registrar a implicação entre a teoria e a prática que perpassa o desenvolvimento desta pesquisa, sem a qual não poderíamos chegar aos resultados que aqui esboçamos. Os sujeitos que estão envolvidos nesta pesquisa são de alguma forma, coautores e, portanto, colaboraram na construção do conhecimento que essa experiência gerou.

Durante alguns meses com a pesquisa teórica em andamento e já tendo iniciado os experimentos, ficamos tentando compreender o que, de fato, estávamos perguntando e a quais *sentidos* da tessitura nos referíamos. Que caminhos traçar e o que devemos olhar? A essa inquietação de não saber ao certo o que estávamos a procurar, e a quais referências fundamentariam *os sentidos*, aliada ainda à dificuldade de fazer parte do objeto investigado (dificuldade pertinente à pesquisa participante) é que atribuímos a parca sistematização, do passo a passo, do que se constituíram os procedimentos desta pesquisa. Ao mesmo tempo em que reconhecíamos a relevância de adotar experimentos para levantamento de dados,

questionávamos até que ponto persistir em investigação em sala validava o que estávamos a inquirir, já que a composição improvisada quando realizada para público parece reposicionar o fazer do dançarino, e com isso os sentidos que tece. Seriam os efeitos da presença do público na apresentação de uma composição improvisada deflagradores de um tipo de dispositivo para criação de sentidos?

Embora na obra *Menu*, como composição improvisada em dança, não tenhamos um tema definido a *priori*, ou seja, um campo temático específico, consideramos que improvisamos nutridos pela informações que já se constituíram no corpo e da relação corpo-ambiente. Para tanto, nos impomos o desafio de estabelecer novas conexões a partir das consignas compositivas que o público seleciona. Podemos considerar tais consignas como dispositivos que, de alguma maneira, direcionam/condicionam certo tipo de fazer, embora cada dançarino possa surpreender na forma de solucionar as ideias disparadas pelo público, subvertendo nos modos de proceder à ação destes.

Relevante destacar que a obra *Menu* foi criada dentro de um contexto de pesquisa. O grupo Radar1 foi criado, inicialmente, como grupo de experimento vinculado à pesquisa de mestrado de Líria Morais, cujo objeto de estudo era investigar a conectividade entre os dançarinos na cena improvisada em dança. Após 10 meses de encontros semanais e regulares, ainda bastantes contaminados pelos resultados da pesquisa, criamos coletivamente tal montagem, com intuito de pleitear o prêmio VivaDança, do Teatro Vila Velha, iniciando a trajetória artística do grupo. O desejo coletivo de ampliar a ação do grupo com a produção de uma obra artística viabilizou essa montagem, que foi um impulso importante para deflagrar o estudo junto a esse coletivo.

Na referida obra, o público é convidado a escolher as cenas que serão compostas em tempo real. Trata-se de uma montagem apresentada no início do espetáculo pelo músico-improvisador e/ou pelas dançarinas, que traz como metáfora um cardápio, na qual a plateia seleciona o que quer “degustar”. A ficha abaixo com as possibilidades compositivas (como se fosse um cardápio do tipo “monte o seu prato”) ilustra o que nós aqui descreveremos:

Radar 1 Grupo de improvisação em dança			<b>Menu</b>		
<b>zolo (5')</b> <small>RADAR 1 - MENU</small>					
<b>LOCAL</b>	<b>INTERPRETES (1)</b>	<b>INSTRUMENTO</b>			
<input type="checkbox"/> balcão	<input type="checkbox"/> Janahina	<input type="checkbox"/> sanfona			
<input type="checkbox"/> palco/platêia	<input type="checkbox"/> Liria	<input type="checkbox"/> viola			
<input type="checkbox"/> porta lado esquerdo	<input type="checkbox"/> Bárbara	<input type="checkbox"/> surpresa			
<b>vio (15')</b> <small>RADAR 1 - MENU</small>					
<b>LOCAL</b>	<b>INTERPRETES</b>	<b>INSTRUMENTO</b>			
<input type="checkbox"/> palco	<b>TODAS</b>	<input type="checkbox"/> surpresa			
<input type="checkbox"/> escada direita		<input type="checkbox"/> guitarra			
<input type="checkbox"/> balcão		<input type="checkbox"/> viola			
<b>duo (6')</b> <small>RADAR 1 - MENU</small>					
<b>LOCAL</b>	<b>INTERPRETES (2)</b>	<b>INSTRUMENTO</b>			
<input type="checkbox"/> palco/platêia	<input type="checkbox"/> Bárbara	<input type="checkbox"/> guitarra			
<input type="checkbox"/> porta lado esquerdo	<input type="checkbox"/> Janahina	<input type="checkbox"/> surpresa			
<input type="checkbox"/> palco	<input type="checkbox"/> Liria	<input type="checkbox"/> sanfona			
<b>zolo musical (3')</b> <small>RADAR 1 - MENU</small>					
<input type="checkbox"/> guitarra		<input type="checkbox"/> viola		<input type="checkbox"/> sanfona	
<b>emergência (12')</b> <small>RADAR 1 - MENU</small>					
<i>(escolher duas opções de cada categoria)</i>					
<b>LOCAL</b>	<b>INTERPRETES</b>	<b>INSTRUMENTO</b>			
<input type="checkbox"/> escada direita	<b>TODAS</b>	<input type="checkbox"/> viola			
<input type="checkbox"/> balcão		<input type="checkbox"/> surpresa			
<input type="checkbox"/> palco/platêia		<input type="checkbox"/> sanfona			
<input type="checkbox"/> palco		<input type="checkbox"/> guitarra			
<input type="checkbox"/> porta lado esquerdo					

**Figura 9:** Quadros Menu.  
(1ª versão: Teatro Solar Boa Vista de Brotas Abril/ 2010).

radar 1		<b>Menu</b>	
<b>música</b> <small>escolha 1 opção</small>			
<input type="checkbox"/> SUAVE	<input type="checkbox"/> RÚSTICO	<input type="checkbox"/> SILÊNCIO	
<input type="checkbox"/> ELETRÔNICO		<input type="checkbox"/> AGRESSIVO	
<b>figurino</b> <small>escolha 1 opção</small>			
<input type="checkbox"/> PESADO	<input type="checkbox"/> CURTO	<input type="checkbox"/> LONGO	
<input type="checkbox"/> LEVE		<input type="checkbox"/> ELÁSTICO	
<b>espaço</b> <small>escolha 1 opção</small>			
<input type="checkbox"/> PALCO	<input type="checkbox"/> CABINE DE LUZ		
<input type="checkbox"/> ATRÁS DA PORTA	<input type="checkbox"/> CORREDOR FRONTAL		
<input type="checkbox"/> BEIRA DO PALCO			
<b>quant. de dançarinos</b> <small>escolha 1 opção</small>			
<input type="checkbox"/> DUO	<input type="checkbox"/> QUARTETO		
<input type="checkbox"/> SOLO	<input type="checkbox"/> TRIO	<input type="checkbox"/> EMERGÊNCIA	
<b>nome dos dançarinos</b> <small>opções...</small>			
<input type="checkbox"/> A + VELHA	<input type="checkbox"/> 666		
<input type="checkbox"/> 1 DENTRO DE 0	<input type="checkbox"/> MÚLTIPLA		
<input type="checkbox"/> DOZE	<input type="checkbox"/> 20 E POUCOS		

(2ª versão: Espaço Xisto Bahia- Residência Artística com Elke Siedler- Abril/2011. Apresentação Espaço Xisto Bahia- Setembro/2011).



**Figura 10:** Quadro *Menu* atualizado (Arte visual: Cláudio Machado. Apresentação na Aliança Francesa, no Festival Panorama Internacional da Dança/PID, Novembro/2011).

Observando o cardápio compositivo acima, temos a escolha das seguintes consignas:

1. A qualidade sonora da música que acompanhará cada cena, que pode ser: suave, eletrônico, rústico, silêncio e agressivo. Os instrumentos que são utilizados a cada apresentação variam: guitarra, acordeon, viola, viola de coxo, violão, kazoo etc. São utilizados, também, um computador e alguns brinquedos infantis. O item “surpresa”, que esteve presente em duas apresentações, é um conjunto de objetos e utensílios de uso doméstico e pessoal que, ao ser manipulado e conectado à caixa amplificadora, produz uma sonoridade particular. Como exemplo, podemos mencionar escova de dente elétrica, dentre outros. Cabe ao músico-improvisador, após modificações na concepção que podemos constatar nos quadros acima, escolher os instrumentos que irá utilizar para responder às indagações que o público sugere nas suas escolhas;
2. As características da qualidade material do qual são constituídos os figurinos, podendo ser: pesado/leve; curto/longo; e elástico. Cada peça pode agregar mais de uma característica e pode modificar o modo como cada dançarino se move. Tais características se referem à textura, comprimento, peso e elasticidade do tecido. Esta consigna foi acrescentada após a realização da residência artística em abril/2011;
3. O local onde a cena se desenvolverá (exploração dos espaços do teatro, corredores, porta lateral na plateia ou palco, espaço entre as plateias, etc.). Os recortes da distribuição geográfica onde a cena ocorrerá dependerão das possibilidades que o espaço oferece dentro do teatro. Observe como as escolhas mudam de acordo com cada teatro. A idéia é descentralizar o lugar de ocorrência da cena, alterando o olhar plateia/palco. Na subversão deste olhar, o público também compõe a cena, pois entra no foco de quem dança e integra, com seu corpo, a cena dançada;





**Figura 11:** Dançando na plateia 2.  
**Fonte:** Foto de Marina Alfaya.

4. A quantidade de dançarinos-criadores para cada cena, podendo se configurar em solo, duo, trio ou quarteto, a depender de quantos participantes houver em cada apresentação. A opção “emergência” impossibilita a escolha de quantidade de dançarinos, e, por consequência, de quem vai dançar, ficando assim um critério de decisão interna, um acordo tácito entre os dançarinos; e
5. Quem vai dançar cada jogo. Criamos pseudônimos para cada intérprete (também foi uma modificação resultada da residência), para que não houvesse uma predileção na escolha, por uma ou outra dançarina. Desta forma, o público escolhe sem saber a quem.

A duração e ritmo da cena fica a cargo de cada jogo compositivo proposto; cada cena terá uma duração que se estabelecerá durante o decorrer de sua ação. Essa possibilidade de entregar a duração da cena à própria composição só ocorreu após as duas primeiras apresentações, em abril e novembro de 2010. Constatamos que estávamos operando com uma grande margem de estabilização, pré-definindo a duração de cada jogo, o que dava margem para dois tipos de ocorrência: às vezes, o jogo se esgotava antes do tempo previsto e tínhamos que preencher o restante do tempo até que o iluminador e/ou o músico fizesse(m) o corte; às vezes, algo novo era proposto e o tempo havia se esgotado, abreviando, deste modo, o fechamento da cena sem que pudéssemos desenvolvê-la. “Os processos de perceber, agir e

pensar não podem ser separados em camadas ou níveis, porém pertencem a uma mesma escala dinâmica de tempo” (THELEN, 1994 *apud* BASTOS, 2010, p. 159). Portanto, compreendemos que o tempo exige uma resolução que desafia os dançarinos-criadores a proporem sínteses em tempo real, por que é nele, no tempo presente, “que as redes de informação agem no corpo no instante da ação” (BASTOS, 2010, p.159). Bastos ainda pondera que

O que torna interessante este pensamento de tempo é que mudanças acontecem em escalas de tempos diferentes. Nesta moldura, existe um reconhecimento de que o corpo trabalha como um sistema e que diferentes instâncias se auto-organizam cada vez que existe a necessidade de solucionar um problema. Por isso, faz sentido pensar que, ação e cognição se processam juntas, numa mesma escala temporal, e não hierarquicamente. (BASTOS, 2010, p. 159).

Consideramos que cabe a cada agente criador (não só os dançarinos, mas o músico e, de alguma forma, o iluminador, têm os seus fazeres norteados pela improvisação) estabelecer propósitos e desafios com o que está sendo construído e tecer relações de sentidos enquanto compõe improvisando. Deste modo, após as escolhas do público, que operam como geradoras de idéias, que nos desafiam a cada apresentação, iniciamos nossa tentativa (não há garantia) de elaborar uma composição em tempo real com tais consignas. Para Agamben (2009), dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Assim considerado, a obra *Menu* é criada a partir do diálogo entre os diversos componentes (consignas compositivas/dispositivas) e no grupo estudado, dependendo também do nível de conectividade entre os envolvidos para criar dramaturgias.

Há possibilidades de que, mesmo com todos esses elementos que atravessam o corpo em cena, a composição não se estabeleça. Neste particular, o olhar periférico do dançarino (aquele que nos permite visualizar o entorno sem estar com o olhar direcionado para algo específico), permite mapear tudo que está ao redor e rastrear as ações e o ambiente, assim como é necessário ter ciência do lugar que ele ocupa, de como percebe a si próprio em ação. Independente de estarmos sós em cena ou em grupo, tudo que for realizado, para se constituir uma composição, assume aspecto de dialogar com o que já foi feito e com o que ainda será, de tal forma que se podemos recobrar, recorrer a um material que já apareceu, há indícios de uma intenção para compor, embora a recorrência de materiais (movimentos) possa

aparecer de forma inconsciente. Como já mencionado no primeiro capítulo, a memória atua também no sentido de planejar ações futuras e, portanto, interfere na feitura da composição improvisada.

É o treinamento que estimula a construção de memória corporal. O corpo inteligente se apropria deste conhecimento adaptando-se, criando estratégias ao que lhe é proposto, para assim responder com o movimento adequado diante do inesperado. São fatores sinestésicos que entram em jogo produzindo sob certas condições a sensação do movimento. É a partir dessas sensações sentidas em seus músculos, tendões e articulações que o dançarino cria as relações de tensão, relaxamento e sentido de equilíbrio durante as ações que o corpo faz. (CORREIA, 2004, p. 46).

Percepção em ação pode nos favorecer a identificação do andamento de uma situação de improviso, quer haja composição ou não. Quando estamos a sós apenas experimentando, testando coisas, materiais, pode aparecer a ideia de investigar como uma coisa funciona, ou podemos mudar rapidamente de um foco a outro. Quando estamos com outros artistas dançarinos, a possibilidade de compor parece ser mais diversa, ampla e, ao mesmo tempo, mais difícil de controlar o que surge, por que é possível atribuir a si a tarefa de compor segundo o que o outro propõe e isso pode acontecer simultaneamente com o(s) outro(s), o que pode ser o mote de uma conversa, mas, também, pode se deflagrar uma desconexão se o seu entendimento e resposta ao estímulo não dialoga com o outro.

O corpo de um improvisador tende a se especializar em lidar com emergências que surgem no momento cênico. Dentre tantas emergências de uma apresentação de dança, estão os acordos que acontecem entre os artistas em cena. Esses acordos não necessariamente precisam estar combinados ou planejados previamente. Ocorre uma “espécie” de jogo de pergunta e resposta- um diálogo dançado- que se auto-organiza o tempo inteiro durante a cena. (MORAIS, 2010, p. 314).

Ao primeiro aspecto, ter familiaridade, certa destreza no fazer improvisacional favorece a não separação entre improvisação e composição, embora este fazer também possa gerar a consolidação de padrões motores, ou seja, de hábitos perceptivos. Neste sentido, podemos também relacioná-la à função do dispositivo, que formata o corpo (certo jeito de resolver tarefas criativas) e condiciona condutas. Às vezes, é a recepção que legitima esta fronteira, pois quando nos movemos para apresentar algo para alguém, mesmo que não saibamos o que fluirá, partimos de um desejo de comunicação, o que, de alguma maneira, nos reposiciona diante de olhares que perguntam e dialogam com o que se dá a ver em cena. Algo

se efetiva nesse trânsito entre a ação, onde algo ocorre, e a tradução, embora intenção e ação nem sempre correspondam. Supomos ainda que, se em uma situação de criação em tempo real, criamos propósitos internos para a cena, a comunicação se estabelece ainda que ela possa ocorrer de modo diverso do pretendido.

Há momentos na cena improvisada em dança que se instaura uma desconexão. A pesquisadora toma voz agora, em primeira pessoa, para relatar sua experiência em cena: “O público havia sugerido música agressiva, a opção emergência (que prescinde as escolhas de quem e quantos vão dançar), figurino leve e o espaço do palco. A dançarina *A que faltava*, já em cena, tentava dialogar com a sonoridade desenvolvida pelo músico e eu e *A + velha*, que estávamos atrás das araras, não nos sentíamos convidadas a interagir, pois estava claro, naquele momento, uma desconexão entre a música e a tentativa de compor da dançarina. Então, percebi que seria difícil sustentar por muito tempo essa cena e entrei propondo uma conversa, fazendo um contraponto ao que estava sendo posto em cena: posicionei-me mais à frente do palco, desenhei uma trajetória em linha reta, com andar sinuoso no quadril na direção oposta a que *A que faltava* traçava, que, ao mesmo tempo, se deslocava lentamente com um véu preto rendado cobrindo-lhe o rosto e parte do corpo, algo fúnebre em contraste com a sensualidade que o movimento do quadril sugeria”.

Na situação descrita, reconhecemos pelo menos duas saídas: ou você silencia (para de se mover se já está em cena e observa o entorno, e, nesse sentido, continua contribuindo com a composição) ou você interfere para dialogar, seja disparando uma nova proposta ou dialogando com o que já está em jogo. “Uma proposição pode gerar muitas possibilidades de acontecimentos, sem o estabelecimento de uma linearidade de causa e efeito de acomodar/propor, de maneira que essas ações se dão de formas aleatórias” (MORAIS, 2010, p.315). Algo se enlaça, se tece e a comunicação se estabelece. Ao que tudo indica, até onde este estudo pôde alcançar, as razões para dissociar esses fazeres, improvisar e compor, ou mantê-los como vínculos inestancáveis, são diversas, multifatoriais.



**Figura 12:** Convergindo atenção. (As dançarinas Janahina Cavalcante e Elke Siedler num momento de conversa em cena, no qual o olhar atento de uma para outra no momento da ação captura o olhar do público, como o fez a fotógrafa que registrou esse instante, independente dos sentidos que orientaram a ação serem traduzidos pelo público).

**Fonte:** Foto de Marina Alfaya.

A descrição da concepção de *Menu* realizada até o momento, se refere à configuração que aconteceu em abril deste ano (2011) no espaço Xisto Bahia e que foi resultado de uma residência artística de 10 dias, com a artista e bailarina convidada Elke Siedler<sup>38</sup>. O objetivo desta residência foi promover um arejamento das ideias que atravessam a concepção cênica, rever e testar procedimentos, e também estabelecer interlocução com outros artistas improvisadores (éramos três dançarinas em cena; nesta montagem em abril, seis). Ou seja, esta residência funcionou como um espaço de “ensaio” que culminou na reapresentação de *Menu*.

Com isso a obra sofreu modificações, e a organização interna se alterou. A obra se atualizou, sendo contaminada com uma nova concepção de tempo (no que se refere à duração de cada cena, antes definida previamente, como podemos observar nos quadros já apresentados), bem como tivemos da dançarina e pesquisadora Carol Diniz<sup>39</sup> uma preciosa

<sup>38</sup>**Elke Siedler** é diretora artística, bailarina e coreógrafa da Siedler Cia. de Dança (2003), de Florianópolis (SC). Conquistou o Prêmio Funarte Klauss Vianna 2006 e 2008, Edital Elisabete Anderle/2009, da Fundação Catarinense de Cultura e Premio Edital Bolsa Residência em Artes Cênicas da Funarte/2010. É especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e mestranda em Dança pela UFBA.

<sup>39</sup>**Carol Diniz** é mestranda no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (2011). Licenciada em Dança (2006) pela mesma universidade. Desenvolve, desde 2004, pesquisa teórico/prática na área de

contribuição na concepção de figurino, que é objeto da sua pesquisa de mestrado, que define como *vestíveis em fluxo*, adotando este como uma consigna, que o público aciona a partir das qualidades que apresentamos (inexistente na primeira montagem). Apesar da expectativa de que a cada apresentação *Menu* aconteça de uma forma singular, já que se trata de uma obra de dança-improvisação, sabemos que há uma tendência em estabilizar e consolidar estratégias compositivas; por isso mesmo, desde nossa primeira apresentação em abril/2010, vem sofrendo ajustes na sua concepção.

O grupo Radar<sup>40</sup> opera com o princípio da colaboração artística entre os envolvidos. Trabalhar com composição em tempo real convoca um tipo de autonomia que implica na descentralização da autoria, de modo que todos são coautores e corresponsáveis pela cena. As competências criativas são compartilhadas e amadurecidas com os encontros para “ensaio” que, ao que tudo indica, potencializa um jeito coletivo de criar assuntos/temas nas composições improvisadas. Há certa cumplicidade entre as dançarinas e isso dá margem para certa estabilização nas composições, o que nos exige surpreender quem está a criar a cena conosco.

No sentido de desestabilizar a tendência de um padrão na composição, em nossa última apresentação em setembro/2011, no espaço Xisto Bahia, houve participação especial de três artistas<sup>41</sup>: um músico e duas dançarinas. A ideia foi que interviessem, sem planejamento prévio (nem mesmo entre eles havia um acordo de quando ou como entrar em cena), durante a nossa apresentação, de forma que nos surpreendessem e também ao público, já que estavam na plateia, na mesma condição desta, desde o início da apresentação.

A pesquisadora Marila Velloso (2010) considera que entender o que se faz enquanto se faz está atrelado à correlação entre a ação e a intenção. Segundo ela, tal procedimento se estabelece quando o que pensamos que estamos fazendo corresponde à ação

---

figurino para dança contemporânea, atuando como colaboradora em diversos grupos e coletivos. Facilitadora do workshop para o Grupo Radar 1, “Fluxos vestimentares na elaboração da dança”.

<sup>40</sup>Atualmente, composto pelas dançarinas **Bárbara Santos, Líria Moraes, Rute Mascarenhas e Ana Milena**, e pelos músicos improvisadores **Pedro Amorim** (doutorando e mestre em Música pela UFBA (2009/ 2008); graduado em composição e regência pela Escola de Música da UFBA e professor de música da Escola de Dança da Funceb/2008-2011. Compôs diversas trilhas sonoras para dança e teatro em Salvador; seus principais interesses artísticos são indeterminação, intervenção urbana, poesia sonora e a relação entre música e linguagem) e **Felipe Florentino** (graduando do bacharelado em composição e regência na Emus/UFBA. Atua nas áreas de composição sonora instantânea (tempo real) em dança-teatro-performance; música eletroacústica; performance urbana; e piano. É membro do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual e é *performer* e pesquisador do A-FETO GDT-UFBA - Grupo de Dança-Teatro da UFBA.

<sup>41</sup>As dançarinas **Ana Milena** e **Candice Didonet**, que vinham participando dos encontros desta pesquisa, atuaram, pela primeira vez, no espetáculo juntamente com o músico **Felipe Florentino**.

que estamos realizando. “Muitas vezes a ação mostra-se como oposto da intenção do que se pretende realizar como movimento e mesmo oposto ao pensamento e ao que se deseja configurar enquanto proposta dramatúrgica”. (VELLOSO, 2010, p. 192). Tal pensamento coaduna com os pressupostos de Llinás, para quem as emoções são membros da categoria de padrões de ação fixos ou PAF: “assim como o tônus muscular serve de plataforma básica para executar movimentos, as emoções representam a plataforma pré-motora que impulsiona ou freia a maioria de nossas ações” (LLINÁS, 2002, p. 182).

Os argumentos acima nos remetem à escolha de possíveis assuntos na composição. Em *Menu*, essa escolha é instável: ora se tem algum controle sobre o que se fala, pelo menos internamente como orientação para a ação do dançarino, ora isto escapa. Como falamos anteriormente, o próprio fluxo do movimento pode nos privar de certa autonomia no fazer. Em outras palavras, quando o corpo se encontra implicado em determinada ação há certa tendência de perdemos o nível de controle daquilo que geramos. “[...] a informação sensorial pode modificar profundamente a conduta, sem chegar jamais ao nível da consciência” (LLINÁS, 2002, p.194). A composição improvisada tem uma lógica própria e se pudéssemos ter controle sobre tudo o que fazemos não seria, propriamente, uma improvisação.



**Figura 13:** Braços como extensão do rosto. (Na residência artística em abril/2011, com a tarefa de realizar uma ação cujo foco foi problematizar a noção de tempo (1 minuto de duração) e testar variações dinâmicas nesta fração de tempo, a dançarina Bárbara Santos que teve como ênfase o movimento da mão e dedos, se surpreende ao constatar a expressividade em seu rosto, que sustenta de alguma forma, toda intencionalidade de sua ação.

Mendes (2011) evidencia que a contaminação que há entre os corpos e a tecnologia (que não é o único dispositivo que o modifica) existe no ser humano e se faz presente mesmo em trabalhos que não dialogam diretamente com os meios tecnológicos, que correspondem à sua experiência de vida, à sua coleção de informações. Desta forma, a escolha de *Menu* como

um dos campos de atuação do grupo (que também atua em intervenções urbanas) e como campo de observação desta pesquisa, deu-se não pela utilização de tecnologia, mas devido ao fato de ter sido no ambiente deste grupo, que exigia de cada participante cooperação na teia de construção de conhecimento, que este tema surgiu. Ou seja, eu estava diretamente implicada na escolha e definição do presente objeto de pesquisa, que possibilitou uma reconexão com os estudos já engatilhados anteriormente. Foi preciso passar pela experiência anterior para poder dar início às minhas próprias inquietações no ato de criar/fazer dança em improvisação/cena; são os processos coevolutivos que geram modos diversos de compreensão, implicados no corpo/ambiente. Além disso, o fazer do espetáculo *Menu* parece fornecer condições de estudo e investigação que se coadunam com os objetivos desta pesquisa.

Cabe-nos aqui uma ressalva: não se constitui como propósito desta pesquisa a análise videográfica da obra *Menu*, mas sim desta como um registro, como ser um ponto de partida para observação do fazer de cada dançarino-criador envolvido na montagem, no que se refere à produção de nexos na composição improvisada em dança. Do mesmo modo, não é nossa preocupação investigar como os sentidos são tecidos pelo espectador, como este traduz aquilo que é gerado na cena improvisada em dança. Ateremo-nos na perspectiva do fazer do dançarino-criador a partir da dramaturgia gerada do/no seu corpo.

Ao analisarmos a concepção e encenação de *Menu*, observamos como a ação colaborativa entre agentes da cena (dançarinos e músico) e suas consignas compositivas (distribuição geográfica, figurino, número de dançarinos, qualidade sonora), constituem o que podemos considerar como parte fundante da dramaturgia da obra coreográfica. Afora o fato desta montagem não ter um coreógrafo ou diretor (todos os envolvidos agem como coautores e exercem lideranças provisórias na feitura das cenas), de forma que a cada apresentação podemos ter diferentes tessituras a partir do que surge das suas possíveis combinações. Vale destacar também o nível de conectividade necessária entre os dançarinos, e entre estes e o músico, sem a qual o diálogo e certa coerência não seriam possíveis à composição. Compomos a partir da relação corpo-ambiente, das pessoas e do que elas fazem, e com as particularidades de cada artista envolvido. Um fazer singular que tece sentidos na relação e colaboração entre seus agentes.



[...] o ato criador, como processo, está inserido no espectro da continuidade; desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo. (SALLES, 2004, p.131).

Hércoles (2008) adota no seu processo de construção/encenação - tanto na improvisação utilizada como estratégia de criação, quanto naquela utilizada como sendo um modo de configurar a cena, ou seja, como sendo a própria dança - conceitos como incompletude, simultaneidade, fragmentação, acaso, não linearidade, não hierarquização, dentre outros. Estas são características que estão presentes nos processos de criação e em algumas configurações de dança contemporânea. Na atuação das dançarinas do espetáculo *Menu*, constatamos a presença de tais conceitos. Talvez estes sejam os procedimentos implícitos adotados para problematizar os modos de ação que já viraram corpo em cada dançarina e que promovem mudanças de hábitos perceptivos. A pesquisadora enfatiza também, como já dito anteriormente, que é no corpo, ou seja, no dançarino, que os conteúdos da sua dança estão sendo gerados, processados e configurados. Desta forma, a dramaturgia da dança, segundo trata a autora, diz respeito ao entendimento, organização e formalização de um processo de *implementação de um pensamento no movimento* (grifo nosso), construído na singularidade da experiência. (HERCOLES, 2008, p.109). Entendendo pensamento e ação como operações do corpo da mesma natureza (DAMÁSIO, 2000, 2010; KATZ, 2005; LLINÁS, 2002), consideramos que o pensamento se faz em movimento: se faz visível em movimento visível!

Ainda seguindo esse pensamento, a pesquisadora pondera que há dois aspectos que devem ser considerados para analisar a dramaturgia de uma obra: a conexão entre forma-sentido/forma-conteúdo na composição da ação, ou, pelas relações de coerência que os elementos constitutivos da cena estabelecem com a ação. Podemos atribuir às fotos que se seguem exemplos de entrelaçamento desses dois critérios eleitos.



**Figura 14:** Estica, tensiona e mostra! (Explorando a elasticidade do figurino, as dançarinas Bárbara Santos e Janahina Cavalcante criam imagens, tensão e sentidos pelas relações de coerência com o elemento e com o que a própria ação gera).

**Fonte:** Fotos de Marina Alfaya.

Qual teria sido o sentido que cada uma das dançarinas acima teceu durante a construção dessa cena? Teriam elas algum nível de consciência dos sentidos e imagens que teciam enquanto faziam? Supomos que algum nível sim, porém saber de tudo, não! Às vezes nos movemos inclinados por um motivo que não está exatamente claro e que se apresenta durante o fazer. Às vezes ocorre o inverso: temos clareza do que dispara uma ação, por exemplo, criar movimento como reação à movimentação do outro, seja contrapondo partes do corpo envolvidas, seja nas qualidades dinâmicas. Ou ainda, como indicam as fotos, explorar a elasticidade do tecido, criando uma máscara que se prolonga e se alinha ao tronco e que se fixa ao apoio que projeta o corpo do dançarino para frente. Porém, esse ponto de partida pode sofrer modificações no fluxo dos acontecimentos e estabelecer novas conexões, sem planejamento prévio. Há ainda a possibilidade de se mover desligando-se da tutela da consciência. O dançarino improvisador pode se mover pela destreza neste tipo de fazer, pelo prazer do movimento, pelas possibilidades motoras que o jogo apresenta, e esse ser o único sentido de sua ação, que nem por isso, deixará de ser expressivo e comunicar.

Tendo considerado isso, é provável que se indague: quais são os protocolos investigativos da montagem *Menu*? Existe um campo temático que o perpassa? Nessa montagem não há nenhum tema específico: a relação corpo-ambiente constitui a ignição, o disparador criativo cujos protocolos se baseiam na possibilidade de ampliar o campo perceptivo do dançarino, que está embebido de compor a partir das experiências que possui e das consignas compositivas. O que se dá a ver depende de acordos de adequação, coerência, observação, tomada de decisão e diálogos entre os dançarinos em cena. Ao que tudo indica, a tessitura de sentidos se dá pelo revezamento da atuação dos sistemas consciente e inconsciente do dançarino, que, devido à impossibilidade de fazer escolhas conscientes o tempo todo, não pode ter controle de tudo que lhe ocorre. As possibilidades de gerar sentidos emergem, portanto, de uma relação estreita com a singularidade do dançarino, que está entrelaçada não só com sua experiência em dança, mas, também, com sua experiência de vida.



**Figura 15:** Invertendo o chão. (As dançarinas Rute Mascarenhas e Líria Morais problematizando de forma poética a noção de chão/teto e colocando o corpo em situações-problema).

**Fonte:** Foto de Marina Alfaya.

Ao apresentarmos *Menu* no projeto Diálogos Cruzados<sup>42</sup> para graduandos em licenciatura em Dança no prédio da Escola de Dança da UFBA, pudemos constatar como as relações de sentidos dependem da perspectiva de cada dançarino, como cada um atribui, sente

<sup>42</sup>Trata-se de um projeto coordenado pelas professoras Dr<sup>a</sup> Fátima Daltro e Dr<sup>a</sup> Lenira Peral Rengel, que visa a propor a interlocução teórico-prática entre os fazeres artísticos-pedagógicos entre os grupos de pesquisa que coordenam, Poéticas da Diferença e Corponectivo, respectivamente, envolvendo artistas e estudantes da graduação e pós-graduação da Escola de Dança da UFBA e convidados. A apresentação-aula fez parte das atividades dos alunos de graduação em dança do curso noturno, e ocorreu no dia 21.10.2011, às 18:30, na sala 6.

e percebe o que ocorre na composição que o envolve, assim como da relação corpo-ambiente. Esta apresentação foi a primeira fora da caixa preta do teatro e percebemos que, através do relato desses e da percepção da pesquisadora, como o ambiente contribuiu de forma contundente para o que se configurou como jogo compositivo. Atribuímos ao ambiente às mudanças constatadas (mais ludicidade, mais diálogos em cena, mais elementos surpresa na composição), levando-se em conta que não tivemos um aquecimento direcionado, fosse para reconhecimento dos espaços, para experimentação do figurino ou, simplesmente, um “tiro”<sup>43</sup> com a música improvisada.

Após a apresentação, solicitamos que todas as dançarinas escrevessem o que o olhar delas capturou da cena dançada. Das quatro dançarinas que atuaram, duas delas fizeram referência a uma cena na qual estavam atuando, e duas delas relataram aspectos de cenas em que não estavam dançando. O ponto de convergência das respostas se referiu ao recorte espacial do “corredor”, local onde uma das composições aconteceu. Entretanto, os motivos que levaram cada dançarina a eleger esta cena remete a características distintas: perigo (risco) e imprevisibilidade; dinamismo, diversão e conexão com o público; e a imagem de “um moleque-macho que se esconde numa esquina da rua”.

Considerando forma e conteúdo interdependentes e coabitantes ao movimento, as relações de sentido se apresentam na forma que a ação assume, as quais não passam necessariamente (como vimos no 1º capítulo) pelo domínio da consciência. O propósito de criar, de se mover de um jeito ou de outro, se dá no ato, na conversa com o que vai surgindo. Abaixo, algumas respostas à pergunta que integrou um dos questionários aplicados: “Você busca coerência(s) e/ou propósito(s) enquanto está compondo?”

**Dançarina 12,733:** *Em mim, percebo que o movimento é que vai gerando certo sentido, é o pensamento do corpo que me guia. E para que eu possa interferir no curso da composição, é necessário estar atenta, embora o próprio fluxo do movimento possa me desconectar do controle daquilo que aparece. Ou seja, o movimento gera dramaturgias, mas nem sempre posso ter controle sobre o que isso gera quando danço improvisando compondo. Só posso às vezes perceber, quando já é passado o ato. E aí, olho para minha sensação para estabelecer nexos. Mas o outro (público) não acessa o que sinto, por que é uma ocorrência em primeira pessoa.*

---

<sup>43</sup>Metáfora utilizada no ambiente da improvisação que se refere à fração de tempo em que se desenrola um estudo compositivo, onde se testam e se experimentam estratégias, se recorre a materiais e que pode abranger muitas ocorrências nesse tipo de cena dançada.

**Dançarina *Metamúsica*:** *Depende da escolha, do dia, da hora, das pessoas. Dependo do jogo que se apresenta, de meu estado nesse dia. Às vezes minha coerência está no que sucede, sem ordem, sem tempo. Entendo o processo, mas sem construir uma trama de outras possíveis organizações.*

**Dançarina *Libélula*:** *Buscar talvez não seja a palavra que me ajude a conectar as coerências e propósitos por criar distância entre eles, se tenho que buscar, não encontro? Quando componho tento me aproximar daquilo que conheço, mas que sinto curiosidade em desaprender. A coerência, em minha opinião, situa, mesmo que provisoriamente, um modo de ação com o contexto que a faz existir.*

**Dançarina *Múltipla*:** *Acredito que os dois. Coerência, pois para mim só terá sentido a improvisação e o que eu faço se tiver coerência, mas essa coerência sou eu que escolho e seleciono com as minhas atitudes: se movo, se paro, se entro ou saio da cena. Essa atitude eu acredito que estabeleço se for coerente para mim e isso tudo é gerado, acredito, a partir de um propósito. Por mais que não tenhamos uma consciência imediata no ato da improvisação, as intencionalidades das ações que fazemos na improvisação sempre terão uma finalidade, um propósito para dizer algo ou para não dizer nada. Então para mim, a improvisação vai ter sempre um propósito.*

**Dançarina *A + velha*:** *Sim. Acho que essas coerências pra mim vão modificando de acordo com o que estou interessada naquele período da minha vida. Assim, lembro que houve uma época em que eu pensava por demais nos movimentos que apareciam, minha coerência era traçada pela qualidade de movimento; em outra época, buscava dialogar com a música, mesmo que não fosse acompanhando a música, mas prestava muita atenção no contexto musical. Depois, minha coerência estava voltada aos diálogos com outras pessoas em cena, estava na outra pessoa. Hoje, meu interesse está no espaço, nos lugares que estou dançando/compondo e por aí vai.*

**Dançarina *A que faltava*:** *Não só. Acho que na maioria das vezes referência imagética, idéias, sensações e sentidos. Coerência, propósito é muita certeza! Rsr.*

A obra *Menu*, do Radar<sup>1</sup>, promove a interação entre a obra e o público, colocando este como coautor. Neste sentido, propomos desestabilizar, ainda que em proporções

modestas, o “aparente” comportamento passivo do público, que é convidado a participar da feitura de uma obra que se encontra inacabada. Além disso, propomos também aproximá-lo fisicamente da ocorrência da cena, tendo em vista o local de encenação não ser restrito ao palco (quando em teatro) e isso pode, algumas vezes, exigir que ele se mova para acompanhar o que ocorre na cena. Independente de haver ou não o deslocamento físico do público para acompanhar a ocorrência de uma cena (observamos que há uma tendência a se manterem no mesmo lugar), há um deslocamento em outro nível, já que ele entra em diálogo com o que se dá a ver.

O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele. Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. (RANCIÈRE, 2007, p.8).

Da mesma forma que ocorre com o público, mas ao mesmo tempo de outro modo, ocorre também com o dançarino que está em cena. O dançarino também é um receptor da cena; ele traduz o que outro dançarino propõe na cena, assim como mapeia o ambiente que modifica seu corpo e seu jeito de atuar. Há um processo de interpretação de dentro da própria cena que o ajuda a tecer os sentidos de sua ação. Rancière considera que “toda posição de espectador já é uma posição de intérprete, com um olhar que desvia o sentido do espetáculo”.<sup>44</sup>

Observando e fazendo este tipo de proposta cênica (há momentos que essas ações, observar e fazer, ocorrem simultaneamente e ainda que observar seja uma tarefa que a própria cena impõe ao dançarino, não implica em passividade), constatamos que a composição improvisada é um lugar movediço: não podemos ter controle permanente sobre suas ocorrências. Afinal, como podemos assegurar a efetivação de sentidos se os assuntos dessa dança dependem de circunstâncias, de fatores variáveis? Seria possível ter conhecimento dos sentidos que tecemos quando não temos controle do que mobilizamos em termos de imagens no próprio corpo? O corpo como mídia de si mesmo nos possibilita interagir, observar as coisas no mundo, modificando este mundo e a si mesmo simultaneamente.

---

<sup>44</sup>Entrevista concedida à Revista *CULT*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>>. Acesso em: 29 out. 2011, às 15:50.

O dramaturgo e o ator não querem "ensinar" nada. De fato, eles estão mais que cautelosos hoje em dia quanto a usar o palco como um meio de ensino. Eles apenas querem proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. [...]. Há a distância entre o ator e o espectador. Mas há também a distância inerente à própria performance, visto que ela é um "espetáculo" mediático que se encontra entre a idéia do artista e o sentimento ou a interpretação do espectador.(RANCIÈRE, 2007, p.9).

Reafirmar que o movimento é significativo pelas propriedades expressivas inerentes ao corpo, e que ao dançarino, mesmo que não tenha ciência do todo, cabe eleger e interpretar a partir do acervo de informações que o constituem os sentidos que a sua ação gera na composição improvisada, não diminui ou invalida este tipo de fazer nem o empenho em realizar tal pesquisa.

## 5 CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

O empenho na realização desta pesquisa teve como objeto central observar/inquirir/testar/averiguar como as dançarinas do grupo Radar1 de dança-improvisação tecem relações de sentidos e criam propósitos para as cenas a partir da obra *Menu*, que se constrói em tempo real. Ou seja, nosso objetivo foi investigar/analisar *os modos* de organização do dançarino ao produzir relações de sentidos na composição improvisada.

Algumas das considerações aqui relacionadas partiram de um pressuposto teórico bem delineado, embora tenha sido necessário observar na *práxis* como esses conceitos operam no corpo. Em contrapartida, algumas outras partiram da constatação de ocorrência na cena/experimentos para uma sistematização teórica, de forma que o teórico-prático está totalmente implicado nos resultados desta pesquisa.

Do mesmo modo que se fez necessário olhar para a interdisciplinaridade dos assuntos/conceitos tratados nesta pesquisa, não podíamos ocultar os aspectos múltiplos da cena com os quais as dançarinas dialogam para tecer sentidos. A saber, os dispositivos disparadores de ideias (recorte espacial, figurino, qualidade sonora, as dançarinas) e as relações que se estabelecem no momento do improviso: dos dançarinos em relação aos elementos compositivos e dos dançarinos na relação em cena. Essa maneira de compor em tempo real estabelece um tipo de conversa dançada que norteia *modus operandi* de gerar assuntos e conhecimento, que no contexto do grupo aqui estudado é potencializado pelo histórico de convivência, que estabelece um jeito específico de dançar juntos impregnados pelo princípio da conectividade entre os dançarinos.

Apesar da constatação de não apresentarmos respostas para todas as questões levantadas nesse trabalho, já é possível levantar questões, que orientarão os desdobramentos dos estudos engatilhados no mestrado: como se dá a recepção de sentidos tecidos pelos dançarinos na cena improvisada em dança? Como se dá essa tradução pelo público? Afinal, como podemos assegurar a efetivação de sentidos se os assuntos dessa dança improvisada dependem de circunstâncias, de fatores variáveis?

Listamos abaixo conclusões *provisórias* geradas no decorrer dessa pesquisa:

1. Cada dançarino constrói seus sentidos que se relacionam com a singularidade de cada artista;



2. Há trocas de informações permanentes com o ambiente e, nesse contexto, o dançarino contamina a dança do outro porque seu próprio corpo também compõe o ambiente – ele se modifica e é sempre modificado, concomitantemente;
3. Assim como o mapeamento das redes neuronais não se dá unicamente pelas imagens visuais (DAMÁSIO, 2010), o dançarino em cena aciona seus sistemas atentos e perceptivos e captura as informações ambientais para orientar sua ação, de forma que garanta eficiência na tomada de decisão;
4. Consideramos que o pensamento se faz em movimento: se faz visível em movimento visível! Pensar, sentir e agir são operações do corpo da mesma natureza, porém exigem acionamentos/ignições distintos; e as coisas invisíveis (imperceptíveis) desencadeiam e preparam o corpo para dar visibilidade à dramaturgia;
5. A forma como cada dançarina se relaciona com a tarefa de compor depende de como se instauram os estados corporais, e isso dialoga com a coleção de informações que cada corpo acumula/agrega;
6. O que cada dançarina valoriza/enfatiza na experiência de compor em tempo real, tem uma relação estreita com os campos de interesse para cada uma delas no tempo presente;
7. O que cada uma produz pode nos remeter a situações motoras pregressas e essa memória pode atuar como desencadeadora da ação, ou seja, a memória é todo tempo atualizada na improvisação em tempo real;
8. A decorrência da novidade se aproxima mais de um novo arranjo, do que de fazer surgir materiais que nunca foram feitos, percebidos ou realizados; compor em tempo real se relaciona com revisitar o que já se conhece;
9. É razoável talvez admitir que a dramaturgia do dançarino está estreitamente ligada ao modo como ele se organiza em cena, e, desta forma, cria sentidos

visíveis/sentidos que são capturados na própria cena e fora dela (considerando-os em conexão);

10. Os sentidos que se dão a ver na composição, não são, necessariamente, o que o dançarino percebe enquanto constrói sua própria dança. Pode haver tanto convergência de sentidos quanto flexibilidade nas leituras, já que a condição de espectador é algo dinâmico que dialoga com imagens e informações pré-existentes no/do corpo, tanto de quem observa quanto de quem é observado;

11. Quando o corpo se encontra implicado em determinada ação, há certa tendência de perdemos o nível de controle daquilo que geramos, o que pode produzir outro patamar de negociação no ato compositivo e, portanto, dos sentidos que orientam esse fazer;

12. O dançarino improvisador pode se mover pela destreza neste tipo de fazer, pelo prazer do movimento, pelas possibilidades motoras que o jogo apresenta, e esse ser o único sentido de sua ação, que nem por isso, deixará de ser expressivo e comunicar;

13. O dançarino pode se mover inclinado por um motivo que não está exatamente claro e que se apresenta durante o fazer; às vezes o que dispara uma ação é claro do ponto de vista de quem opera na cena, porém, esse ponto de partida pode sofrer modificações no fluxo dos acontecimentos e estabelecer novas conexões;

14. Ao que tudo indica, a tessitura de sentidos se dá pelo revezamento da atuação dos sistemas consciente e inconsciente do dançarino;

15. Há um processo de interpretação de dentro da própria cena que contribui para que o dançarino teça os sentidos na/da sua ação, mas não como algo que ele atribui ao movimento, mas que aparece junto, no *como* se move.

A composição improvisada tem uma lógica própria e não podemos assegurar/prever/controlar permanentemente suas ocorrências. Geramos modos de organizações possíveis ao nosso *corpoharcompositoreceptor*. Dialogamos com as coisas que

são possíveis no instante do fazer e muitas vezes somos surpreendidas pelo outro, por nós mesmas e pelos dispositivos que estão no entorno, gerando limitações/imposições e que propiciam ao corpo espaços para fazer emergir outras negociações e acordos.

Admitimos como certo que a rede de relações que se construiu no entorno dessa pesquisa, a exemplo dos estudos desenvolvidos pela Teoria Corpomídia, da neurociência e também pela dramaturgista Rosa Hercoles, nos auxiliaram a compreender os processos de construção no/do corpo e a complexidade que aporta a tessitura de sentidos no/do dançarino. Vislumbramos como possibilidade de desdobramento da atual pesquisa investigar a atuação das populações de neurônios especializados em imitação, os neurônios-espelho, assim como abordar a tessitura de sentidos sob a perspectiva do público: como ele age com seu *corpoharcompositoreceptor*, com o que se dá a ver nos espetáculos de dança contemporânea.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Profanações.** Trad.: Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALAMI, S.; DESJEUX, D.; MOUSSAOUI, G. I. **Os métodos qualitativos.** Trad.: Luis Alberto S. Peretti. Petrópolis: Vozes, 2010.
- AZEVEDO, Francisco F. dos S.. **Dicionário analógico da língua portuguesa: idéias afins.** 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervervescente.** Trad.: Mauro de Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Terpsichore in Sneakers.** [S.L.]: Wesleyan University Press, 1987. (Tradução livre de Beti Grebler e Leda Muhana) (Apostila de aula).
- BASTOS, Helena. DançaCorpos ViraCorpos Trânsitos Compartilhados. **Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas,** São Paulo, n. 10, Escola de Comunicação e Artes, USP, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade.** Trad.: Mauro Gama. Revisão técnica: Claudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Globalização: as consequências humanas.** Trad.: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente.** Trad.: Maria Clara Cescato. São Paulo: Unesp, 2004.
- CORREIA, Fátima Daltro de Castro. **Corpo Sitiado..., A Comunicação Invisível.** Dança, Rodas e Poéticas. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** Tradução: Laura T. Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. (versão digital)
- \_\_\_\_\_. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente.** Trad.: Luís Oliveira Santos. Lisboa: Temas & Debates, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

GUERRERO, Mara Francischini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, PPGdança, UFBA, Salvador.

\_\_\_\_\_. O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudanças de hábitos. **Travessias 2**. ISSN 19825935. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias>>. Acesso em: 15 mar. 2011.

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

HERCOLES, Rosa. A não representação do movimento. In: RENGEL, L.; THRALL, K. (Org.). **Corpo em Cena**. São Paulo: Anadarco, 2011.

\_\_\_\_\_. Epistemologias em movimento. **Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas**, São Paulo, n. 10, Escola de Comunicação e Artes, USP, 2010.

\_\_\_\_\_. Corpo e dramaturgia. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

HOUAISS, **Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa**. [s.l.]: Instituto Antônio Houaiss: Objetiva, 2009.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Org.). **Leituras do corpo**. Parte II - Corpo e Movimento. São Paulo: Annablume, 2003.

\_\_\_\_\_. A dança, pensamento do corpo. In NOVAES, A. (Org.). **O homem-máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, R.; SOTTER, S. (Org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

KERCKHOVE, Derrick de. **Games alteram corpo e mente**. Entrevista concedida à Helena Katz, publicada no Jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/mídia/helenakatz51252074840.jpg>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

LEPECKI, André. Planos de composição. In GREINER, C.; SANTO, C.; SOBRAL, S. **Cartografia Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LLINÁS, Rodolfo. **El cérebro y el mito del yo**. Trad.: Eugenia Guzmán. Bogotá: Norma, 2002.

MARTINS, Cleide. **Improvisação, dança, cognição: os processos de comunicação no corpo**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo. In: NORA, Sigrid (Org.). **Húmus 1**. Caxias do Sul: S. Nora, 2007.

MENDES, Ana Carolina. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília, DF: IFB, 2011.

MORAIS, Líria de Araújo. **Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado**. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – PPGdança, UFBA, Salvador.

\_\_\_\_\_. **Conectividade entre dançarinos na cena improvisada**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISAS EM DANÇA, 1. Catálogo/organização: Jussara Sobreira Setenta. Salvador: UFBA, 2010.

MCLUHAN, Marschal. **Comprender los medios de comunicacion: las extensiones del ser hu mano**. Barcelona: Paidós Comunicacion, 1996.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como um processo de composição na dança contemporânea**. 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, Santa Catarina.

MUSSO, Pierre. A Filosofia da rede. In: PARENTE, A. (org.) **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estáticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

NÖE, Alva. **Action in perception**. Londres: Mit Press, 2006.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PELBART, Peter Pál. O corpo do informe. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (Org.). **Leituras do corpo: Parte I- Corpo e Imagem**. São Paulo: Annablume, 2003.

PUNSET, Eduardo. **El viaje al poder de la mente**. Barcelona: Destino, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Disponível em: <[http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de\\_12.html](http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/o-espectador-emancipado-artigo-de_12.html)>. Acesso em: 29 out. 2011, às 15:22.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade**: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **O sistema de François Delsarte, o método de Émile Jacques Dalcroze e suas relações com as origens da Dança Moderna**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes), Departamento de Artes Visuais, UNB/ Brasília.

STERNBERG, Robert J. **Psicologia cognitiva**. Trad.: Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório de percepção. In COURTINE, J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol. 3.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, A. **A mente corpórea**: ciência cognitiva e experiência humana. Porto Alegre: Instituto Piaget, 2003.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existências. **Sala Preta - Revista do PPG em Artes Cênicas**, São Paulo, n. 10, Escola de Comunicação e Artes, USP, 2010.

TORRANO, Luisa Helena. **Michel Foucault e tecnologia do poder**: a psicanálise. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/21.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2010.

UZUNIAN, A.; PINSETA, D. E.; SASSON, S. **A evolução biológica**. Disponível em: <<http://www.ateus.net/artigos/ciência/>>. Acesso em: 18 ago 2011.

## APÊNDICES



## APÊNDICE A – QUESTIONÁRIOS

**PERGUNTAS AO DANÇARINO-CRIADOR-** Pesquisa de Mestrado intitulada "A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para cena", PPGDança/UFBA por Bárbara Santos; JUN/2011.

1. Quais são os indícios que o faz perceber que você está compondo e não apenas improvisando em cena?

Se estiver sozinha nesse ato improvisado acredito que se busco criar uma lógica para mim, uma dramaturgia, uma história quando quero que a improvisação faça sentido para quem assiste. Agora se estou com outros e quando tento de alguma forma interagir, perceber o que acontece ao meu redor e realmente compor com o outros criando conexões de movimento ou de espaço.

---

2. Você busca coerência(s) e /ou propósitos enquanto está compondo? Explique.

Acredito que os dois, coerência pois para mim só terá sentido a improvisação o e que eu faço se tiver coerência, mas essa coerência sou eu que escolho e seleciono com as minhas atitudes se movo, se paro, se entro ou saio da cena essa atitude acredito que estabeleço se for coerente para mim e isso tudo é gerado acredito que a partir de um propósito. Por mais que não temos uma consciência imediata no ato da improvisação as intencionalidades das ações que fazemos na improvisação elas sempre terão uma finalidade, um propósito para dizer algo ou para não dizer nada. Então para mim a improvisação terá sempre um propósito.

---

3. O que estimula você a se manter dentro de uma cena improvisada?

Um conjunto de coisa vai gerar esse estímulo para me e manter na improvisação o estado corporal do momento, a música, o silêncio, o espaço as outras pessoas, os olhares de quem observa o lugar da ação. Não tenho preciso qual esse estímulo mais acredito que tudo que está a nossa volta e o que se passa internamente com o corpo podem lhe estimular a permanecer na cena.

---

4. No momento em que você está compondo em cena, improvisando em tempo real, é possível haver uma escolha do(s) "assunto(s)" para discorrer? Como você imagina que isso acontece?

Creio que fazemos escolhas o tempo todo. Então acho que UMA escolha é difícil. Imagino que isso aconteça a partir daquilo que é mais próximo do que estamos realizando, ou quando a intenção é contrapor aquilo que se estabeleceu em um momento da cena.

---

5. Você tem algum nível de consciência dos sentidos que tece quando dança improvisando? Explique.

Acho que as vezes sim, quando acredito na história que estou construindo a partir das trajetória do corpo em movimento pelo espaço nessas ações que se fazem presente no gesto que dizem algo para o espaço e para mim e para quem ver. Histórias

---

6. Qual é a particularidade em termos perceptivos de se compor em tempo real?

Acho que se a idéia é compor em tempo real, a atenção é uma das particularidades dessa improvisação e acredito que juntamente com a intenção de dar coerência e sentido a cena é que ela (atenção) se potencializa. Mas essa atenção, prontidão também é adquirida a partir das experiências de estar em cena. Essas experiências vão proporcionado um estado de alerta para o que possa acontece numa cena , pois não existe controle dos acontecimentos durante a improvisação para composição em tempo real .

---

JANAINA CAVALCANTE

**PERGUNTAS AO DANÇARINO-CRIADOR-** Pesquisa de Mestrado intitulada “A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para cena”, PPGDança/UFBA por Bárbara Santos; JUN/2011 por LÍria

1. Quais são os indícios que o faz perceber que você está compondo e não apenas improvisando em cena?

---

Quando percebo que há um gráfico com algumas ligaduras no que está sendo traçado. Parece haver um quê de dramaturgia, que aquilo que se faz num dado momento, parece ter a ver com aquilo que se faz num momento seguinte. Há uma espécie de memória atenta ao que acontece na hora da cena, como cacos que se juntam.

---

2. Você busca coerência(s) e /ou propósitos enquanto está compondo? Explique.

---

Sim. Acho que essas coerências pra mim vão modificando de acordo com o que estou interessada naquele período da minha vida. Assim, lembro que houve uma época em que eu pensava por demais nos movimentos que apareciam, minha coerência era traçada pela qualidade de movimento; em outra época, buscava dialogar com a música, mesmo que não fosse acompanhando a música, mas prestava muita atenção no contexto musical. Depois, minha coerência estava voltada aos diálogos com outras pessoas em cena, estava na outra pessoa. Hoje, meu interesse está no espaço, nos lugares que estou dançando/compondo, e por aí vai.

---

3. O que estimula você a se manter dentro de uma cena improvisada?

---

Energia física – às vezes o cansaço me impede de continuar uma determinada cena. Ou quando há um destaque na cena que pede uma saída e uma pausa. O clima entre as pessoas da cena também me mantém por mais ou menos tempo em cena.

---

4. No momento em que você está compondo em cena, improvisando em tempo real, é possível haver uma escolha do(s) “assunto(s)” para discorrer? Como você imagina que isso acontece?

---

Acho que o motivo de assunto aparece em diferentes formas e parece que durante a cena, há uma tentativa de agarrar os motivos que aparecem para que sejam desenvolvidos. Depende de acordos e compartilhamentos que é possível perceber que o público está entendendo também... não sei!! Acho que tem assunto que aparece

- 
5. Você tem algum nível de consciência dos sentidos que tece quando dança improvisando? Explique.

---

Às vezes sim, e às vezes escapa, fica nebuloso! Parece que os sentidos são tecidos de forma intuitiva, então às vezes é como andar de olhos vendados, está vivo, como um fio tênue entre saber o caminho que se está trilhando e não saber exatamente onde vai dar.

---

---

6. Qual é a particularidade em termos perceptivos de se compor em tempo real?

---

Como assim? A particularidade? Não sei! Acho que passeia com ênfase em diferentes sentidos no decorrer do tempo da cena.

---

---

Pesquisa de Mestrado intitulada “A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para cena”, PPGDança/UFBA por Bárbara Santos; JUN/2011

### TESTEMUNHANDO A EXPERIENCIA DO MOMENTO- Ana Milena

Escreva sobre sua experiência como improvisadora, tendo como ponto de partida:

- Como você se sente e o que percebe quando está improvisando?

Quando improviso sinto uma perda de certas coisas, por exemplo: perco a noção do tempo, da ubiquação no espaço, a ideia do “eu”, e a ideia convencional dos outros corpos. Pois, a improvisação instaura em mim, um desconhecimento, um risco, uma perda que me convida a agir instantaneamente, me exige estar presente tanto na ação como no pensamento. Percebo uma amplitude das coisas, o tempo, o espaço e os corpos se ampliam, se estendem quase até quebrar-se, agindo e se misturando baixo outros parâmetros que implicam diferentes maneiras de pensar, numa organicidade instintiva que acontece segundos antes de agir.

- O que você supõe que ocorre que o impede de lembrar-se de tudo que faz quando dança improvisando?

Estar em presente, estar “na coisa” sem pretensão, construir e destruir ao mesmo tempo, mudar e não ficar com nada que impeça a novidade e a surpresa. Mas, também lembra-se está na surpresa da novidade, na repetição, passar pelo lugar conhecido, entrar e sair de um “estado”, ser permeado e permear; ser sujeito ativo da conversa e ser dono das escolhas dentro das possibilidades.

## TESTEMUNHANDO A EXPERIENCIA DO MOMENTO por Rute Mascarenhas

Escreva sobre sua experiência como improvisadora, tendo como ponto de partida:

- Como você se sente e o que percebe quando está improvisando?

Sinto-me ativamente dançando, não como um ensaio ou passagem de movimentos mais como sempre presencialmente dançando, claro que horas mais, outras menos, mais sempre no presente do acontecimento, testemunhando e improvisando os acontecimentos (do corpo ou não) em movimentos e composição.

Quando improviso percebo diversas informações como agentes internos e externos que compõem e modificam a improvisação. Dentre tantos outros, cito a percepção pessoal de sentidos, informações coreológicas, entendimento social, cultural e histórico e disposição/disponibilidade pessoal como fatores internos que compõem e modificam diretamente a "minha dança", posso citar também outros diferentes fatores externos como o tipo de proposta criativa e a condução e/ou proposição da mesma, as relações interpessoais dentro do ambiente compositivo, além de fatores físicos referentes ao espaço, temperatura ou período do dia.

Improvisar pra mim é como um mix de sentido e percepção, pois exige diálogos frequentes entre fala e escuta, ver imagens e se ver como parte de uma imagem, e mais do que tudo exige a imaginação de possibilidades para o agora, sempre.

• O que você supõe que ocorre que o impede de lembrar-se de tudo que faz quando dança improvisando?

Acredito que a divisão da atenção corporal na improvisação para diferentes fatores e focos faz com que a memória, divida a atenção de raciocínio com diversos outros fatores e sentidos, sendo muitas vezes pouco eleita pelo corpo como importante ou necessária no dado momento, entendendo-se que o corpo seleciona veículos de troca de informação dentro do próprio corpo e a cada improvisação.

Outro fator que acredito contribuir para a dificuldade de lembrança é o não estudo do fator "memória", dentro do estudo da improvisação, pois os processos são na maioria dos acontecimentos voltados a geração de movimento e/ou dramaturgia corporal, dando-se pouco destaque para o estudo coreológico dos movimentos criados na improvisação, sendo o novo como o principal produto da "Dança Improvisação".

## TESTEMUNHANDO A EXPERIENCIA DO MOMENTO- Candice

Escreva sobre sua experiência como improvisadora, tendo como ponto de partida:

- Como você se sente e o que percebe quando está improvisando?

Penso que a improvisação em dança é feita daquilo da vida, de como organizar e se relacionar com os compromissos, responsabilidades e situações. De como a aprender a vida vivendo, e perceber que muitas das situações que envolvem outras pessoas, outras coisas não estão sob nosso controle ou expectativa. As improvisações, assim como muitos fatos da vida são situações que surpreendem exigindo auto-reflexão, novos parâmetros de pensamento e ação. Quando estou improvisando sinto o exercício da prontidão, alteridade e disponibilidade. É como se por tentativa se pudesse exercitar o que não se sabe, se pudesse estar em *entre* lugares como: ser-não ser, fazer-não fazer. A improvisação me ensina muito sobre o momento, sobre o que me permito e como sou e, sobre a possibilidade de dançar percepções que envolvem as coisas da vida.

- O que você supõe que ocorre que o impede de lembrar-se de tudo que faz quando dança improvisando?

Sinto que improvisação em dança envolve uma memória diferenciada. Não se trata de lembrar uma ordem de passos dançados um após do outro, improvisar é uma forma de organização que envolve uma coerência singular. Muitos artistas trabalham com a improvisação para organizar materiais da pesquisa artística enquanto outros a elegem como modo de feitura, de tessitura de suas composições. Por isso, essa memória diferenciada de uma improvisação em dança exige um tipo de exercício cognitivo que permeia ações e condutas do corpo e não aparecem somente na dança, estão nos modos de existências do(as) improvisador(as).

Eu tive a oportunidade de fazer, por um ano, aula de improvisação com não-bailarinos e pessoas de diferentes faixas etárias. Encantava-me o modo de perceber as condutas e as questões que todos acionavam. Percebemos como a improvisação exige um jeito diferenciado de compreender a dança no contexto do seu ensino e aprendizado. Para ser um(a) improvisador(a) em dança não precisa ser bailarino, e provavelmente em nossas vidas ordinárias improvisamos sem perceber. As ações que envolvem nossos movimentos são muito da improvisação que constitui nossas rotinas e hábitos. No entanto, improvisar é a oportunidade para transformar nossos modos de agir e estar que permeia as condutas e percepções que temos da vida.

OBRIGADA PELO QUESTIONÁRIO BÁRBARA! BEIJO DA CANDICE.

## APÊNDICE B – ENTREVISTAS

### **ENTREVISTA NÃO DIRETIVA COM AS DANÇARINAS DO GRUPO RADAR1**

Pesquisa de Mestrado intitulada “A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para cena”, PPGDança/UFBA

Mestranda: Bárbara Santos

Orientadora: Fátima Daltro

**Fale um pouco sobre o que você acha que ocorre na cena improvisada e se é possível o dançarino atribuir algum sentido àquilo que faz.**

*Eu acho que ele só consegue entrar nessa cena que não tem... é..., que não é uma cena tradicional, que ele já sabe o que vai fazer que tem algumas regras, por que ele cria sentidos; isso só é possível, dele continuar na cena, se os sentidos são criados. [...] às vezes eles criam caminhos, que se quebram, se refazem, desfazem... você procura sentido mas ele também vem para você. (...) às vezes você pode ter a sensação, ou isso realmente acontecer, de ficar uma eterna busca, e fica buscando sentido, buscando nexos, e naquele dia, não acontece, naquela cena não se acha... por que está desconectado entre as pessoas ou por que naquele dia o time não deu certo, por que... por que não se sabe, é sempre um risco. Mas me parece que só é possível por que se está procurando sentido o tempo todo. (Líria Morais - Setembro/2011)*

*Eu acho que os sentidos, para mim, vêm primeiro até... há necessidade de buscar sentidos para fazer, mesmo quando ele não tá rolando rsrs; quando a gente escolhe a porta, agente já pensa nos significados dessa porta e já vai tecendo com esses sentidos, com tudo de informação. Para mim, sempre tem sentido, nem que seja o sentido que está na minha cabeça, na minha imaginação, que às vezes a gente conversa depois e nem era o quê a outra estava pensando. Às vezes a gente acha que não está tendo sentido e no final, faz sentido ou a partir ad fala do outro fez sentido. [...] tem hora que o sentido está lá para mim e não está para o outro. Eu acho também que a gente vai aprendendo a forjar sentidos. (Rute Mascarenhas - Novembro/2011)*



## APÊNDICE C - AUTORIZAÇÕES DE USO DE IMAGEM



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Tha Milena Navarro Busard Colombiana,  
Solteira, portador da cédula de Identidade RG nº 52.516.366.,  
CPF nº 70139840192, residente à Rua Av. Fernandes Ribeiro N°63  
Salvador, Bahia.

**AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 2 de Novembro de 2011.

Assinatura




UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM

Eu, Melibai Alejandra Ocanto Diquez \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ portador da cédula de Identidade RG nº V577825-0 \_\_\_\_\_,  
CPF nº Estrangeira, residente à Rua Victor Meirelles, Av Boulhosa, Edif. Nossa  
Sra. da Conceição, Apto. 402, Garcia, Salvador, \_\_\_\_\_

**AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 12 de novembro de 2011.

  
\_\_\_\_\_

Assinatura



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Rute Mascarenhas Santos de Oliveira, brasileira,  
solteira, portador da cédula de Identidade RG nº 12841998 01,  
CPF nº 044 675.505 - 26, residente à Rua Nova do Godinho,  
Saúde, nº 36, Salvador - Bahia

**AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 02 de Novembro de 2011.

\_\_\_\_\_  
Rute Mascarenhas Santos de Oliveira



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Candice Didonet, brasileira, vivendo em união estável, portadora da cédula de Identidade RG nº 7030519313, CPF nº 954236990-53, Residente à Rua da Faísca, nº 96 apto 45, Largo 2 de Julho, Salvador – BA, **AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

**Salvador, 14 de novembro de 2011.**

Assinatura manuscrita de Candice Didonet, sobre uma linha horizontal.  
**Assinatura**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Elke Siedler, brasileira, casada, portador da cédula de Identidade RG nº 2.675.200, CPF nº 020.414.189-31, residente à Rodovia SC- 403, número 5.940, Florianópolis, Santa Catarina, **AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

**Salvador, 16 de novembro de 2011.**

  
\_\_\_\_\_

**Elke Siedler**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Yanahina dos Santos Cavalcante,  
(NOME)  
Brasileira, solteira, portador da cédula de  
(NACIONALIDADE) (ESTADO CIVIL)  
 Identidade RG nº 91002096106, CPF nº 713387133-53.  
 Residente à Rua Estada das Banzeiras - 460 Cond. Solar  
dos Orixás - Ap 202, nº B6219B, Salvador - Bahia.  
(CIDADE) (ESTADO)

**AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 25 de Novembro de 2011.

Yanahina dos Santos Cavalcante

**Assinatura**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, Luísa de Araújo Moura,  
 \_\_\_\_\_, portador da cédula de Identidade RG nº 546292500,  
 CPF nº 920601705-59 residente à Rua do Sodré, Ed. An-  
aplina, nº 365, Pois de pulho - 40060-240

**AUTORIZO o uso da minha imagem** para serem utilizadas exclusivamente para FINS ACADÊMICOS, relativos à pesquisa de mestrado em dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizada por **Bárbara Conceição Santos da Silva**, dançarina e professora, brasileira, solteira, RG nº 3.494.570-93 SSP/BA, CPF nº 617.316.415- 91, **AUTORIZO a inclusão do meu nome nas imagens** a serem utilizadas pela pesquisadora acima citada. Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso para fins específicos acima descritos, e assim assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Salvador, 02 de novembro de 2011.



Luísa de Araújo Moura

Assinatura

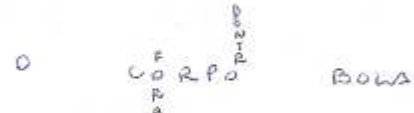


**ANEXOS**

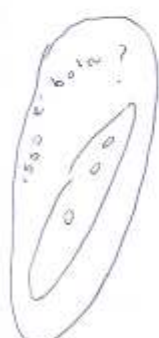
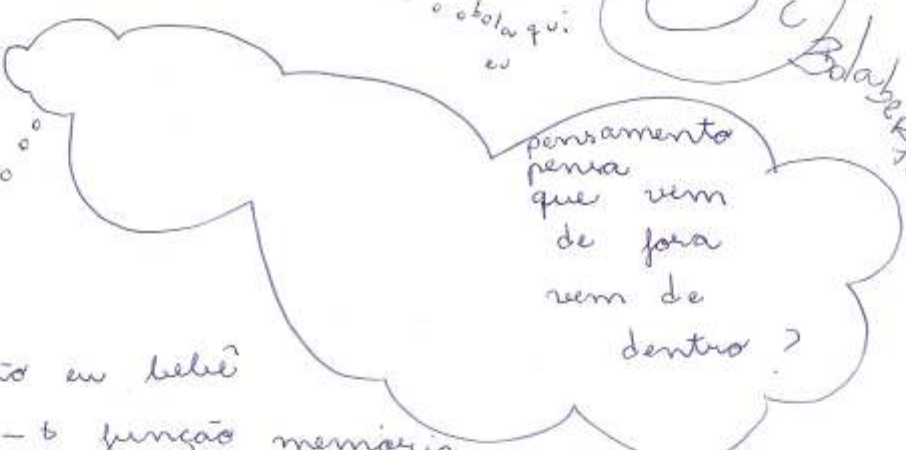




ANEXO A - REGISTROS DE UM EXPERIMENTO


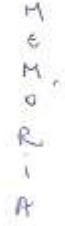

BOLA  

Como o corpo se move a partir da organização circular?

sensação em bebê  
bola - b função memória  
do sistema 

COMO  bola  se atualiza 

Como corpo?

Como bola forma sem estabilidade sem certeza  
- bola memória Bola eu em bola e

## GANDICE OBSERVA BARBARA

habilidade em embalar mover-se com elas-bolas  
 (tem 4 bolas no início) no corpo elas se apertam  
 sem perder contato parecem querer encontrar equili-  
 brios precários. UMA BOLA ESCAPOU! guarda bolas  
 como corpo, deixa que escapa? Dinâmicas diferentes  
 de contato. D R A M A T U R G I A S

sutilizar de escape  
 para sentir SER bola  
 FECHA o OLHO < fecha - abre  
 escapa - guarda

o corpo produz sentido!

(de repente eu vi que Barbara usa uma  
 hermenêutica de bolas, a bolsa do seu computa-  
 dor também tem, seus brincos e cabelos)

SEGURA a bola - seu olhar bola  
 agarra a bola deforma!  
 depois descanha na bola e CHUTA!

A bola como parte do corpo

Observando - híris



↳ A bola sobre a superfície

Sensações  
Imagens

3) Bola como alterador do movimento sendo o desequilíbrio do elemento principal apoio da criação.

↳ Criação de imagens

↳ Plástica de / estética

↳ Construção da cena

com as ideias de forma, lesivar, plasticidade

2.º

Voltz nos estudos de ideias fragmentadas o olhar e a expressão facial como indica dores corporal de experimentação ou cura.

Obravando Rute

Se manuseia e leva a bola de coroa.

Mantém-la como centro

Posições - idênticas com a bola.

Enuncia a bola pt. superior

Leva 2 bolas de coroa

Sentado na bola e investigando dobrad  
ras,

Começa uma bola com uma mão e na  
outra rente

Conson / dentar / Paura / acabar?

Pelotas da mão com a bola, enquanto o <sup>corpo</sup> corpo  
está está girando. Manipula a bola com os dedos  
e roda a bola pelo corpo sendo manipulada  
pelo corpo com os dedos.

Posição chuta / girada e reflexiva.

Bolas nas dobradas de tomazelo

Equilíbrio (teste) do corpo em uma da bola  
girando

Conson / começa a interferir no experimento.