

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

HUGO LEONARDO DA SILVA

**POÉTICA DA OPORTUNIDADE: TOMADA DE DECISÃO EM
ESTRUTURAS COREOGRÁFICAS ABERTAS À IMPROVISACÃO.**

Salvador

2008

HUGO LEONARDO DA SILVA

**POÉTICA DA OPORTUNIDADE:
TOMADA DE DECISÃO EM ESTRUTURAS COREOGRÁFICAS
ABERTAS À IMPROVISACÃO.**

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

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Lúcia de Oliveira Santana.

Bolsa FAPESB/CAPES.

Salvador

2008

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

S586 Silva, Hugo Leonardo da.
Poética da oportunidade : tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação / Hugo Leonardo da Silva. - 2008.
107 f. : il.

Inclui anexo.

Orientadora : Profª Drª Ivani Lúcia de Oliveira Santana.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2008.

1. Dança moderna. 2. Improvisação na dança. 3. Coreografia. 4. Criatividade.
5. Imaginação. I. Santana, Ivani Lúcia de Oliveira. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.62

CDU - 792.8

AGRADECIMENTOS

À Ivani Santana, pelo amadurecimento intelectual e artístico e, sobretudo, pela amizade.

Aos mestres David Iannitelli e Fafá Daltro, por terem reconhecido e apoiado um dançarino em potencial, e à Ana Elisa por ter me trazido pela mão.

À Rossana Alves, à Drica Rocha e aos parceiros e amigos inestimáveis que dançam a presença uns dos outros em nossas *jam sessions* formais e informais - aquelas de abraços na rua, na praia ou no cinema.

À Rossana Alves de novo.

Aos meus queridos irmãos ensandecidos do Grupo X, pelas gargalhadas garantidas, pelo prazer de brincar no palco, pelo faro fino para a poesia, pelos amigos do outro mundo: aquela gente da Cia Artmacadam, agradecimento e admiração e sempre saudade.

Ao clã feminino que reinou no GP Poética e outros parceiros que se reuniram aí, pelo crescimento mútuo e cumplicidade.

Aos funcionários e aos professores da Escola de Dança da UFBA, sem exceção, mas entre os quais obrigo-me a citar Antrifo Sanches, Carla Leite, Leda Muhana, Eloísa Domenici, Norberto Peña, Denise Coutinho e Dulce Aquino.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança, pela confiança e suporte. A professora Helena Katz e ao professor Jorge Albuquerque pela generosidade e disponibilidade.

À Mirian de Nazaré, à Eudete Lira, à Hilda Nascimento, à Juliana Rocha, cada qual a sua força, cada a qual o seu acolhimento, e se for entrar por aí a lista é imensa, graças a Deus.

À Dona Ivete.

Com a obra de arte, estamos no coração de minha aposta. Porque se o pêndulo era o símbolo do universo determinista, eu diria que a obra de arte é o símbolo do universo que vemos hoje. Se você tomar uma fuga de Bach, ela obedece a regras, mas há também passagens inesperadas; são “bifurcações”. É essa mistura de determinismo e de imprevisibilidade que constitui sua natureza, e seu encanto. No fundo, todo meu esforço concorreu para isso: mostrar essa mistura emergir já no microscópico; mostrar como as leis fundamentais devem ser generalizadas.

Ilya Prigogine, 1997.

RESUMO

Em que medida o termo *improvisação* é apropriado a estruturas coreográficas abertas para a criação no ato da cena? Esta questão torna-se mais complexa quando consideramos a diversidade de configurações de obras de dança cujas estruturas coreográficas podem ser incluídas neste recorte e, para respondê-la, eu proponho a hipótese de que haja uma relação direta com o que se espera e o que pode ser explicado sobre o fator da *tomada de decisão* pelo dançarino nestas circunstâncias. Três núcleos de criação e pesquisa, com os quais mantive vínculo direto e ativo nos últimos sete anos na cidade de Salvador, constituem o campo de observação para esta investigação: Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança, Grupo X de Improvisação em Dança e Projeto EmComTato – Prática e Pesquisa em Contato Improvisação e Performance. São trabalhos em dança suficientemente estabelecidos e distintos, os quais lidam com propostas de criação em dança que se dão, ou se completam, através da solução de problemas, reações, interações, tomada de decisões do dançarino no ato da performance. Apoiado em um entendimento de racionalidade que é inseparável de sensações e emoções e em teorias que estudam emergências em sistemas, proponho que o dançarino neste contexto específico de dança age como um agente (entre outros) de um sistema que se auto-organiza, mas, ao mesmo tempo, atua com algum planejamento ao buscar organizações, coerências e composições. Ou seja, o foco de atenção e tomada de decisão do dançarino está em um eixo de organizações, no corpo e na cena, que se dão *bottom-up* (emergências) e *up-down* (planejamento), o que lança luz sobre o equívoco que seria pensar a improvisação como um domínio onde o “espontâneo” e o “racional” se excluam mutuamente. Proponho que este eixo de organizações no qual atuam tanto emergências como planejamento ofereça o contexto no qual o dançarino age com o seu “imaginário”, um espaço de negociação em que concorrem, também simultaneamente e em configurações diferenciadas, decisões que podem ser chamadas de “voluntárias” e outras que são entendidas como “inconscientes” ou “espontâneas”. É a partir deste “imaginário do improvisador” que o dançarino procura tomar proveito das oportunidades de composição poética que encontra no ato da cena, permitindo que sejam observados parâmetros tais como previsibilidade e surpresa, repetição e inovação, controle e liberdade, configurando diferentes relações com a idéia de improvisação.

PALAVRAS-CHAVE: dança contemporânea, improvisação, tomada de decisão, emergência sistêmica.

ABSTRACT

To what extent the term improvisation is appropriate to the choreographic structures open to the creation in the act of the scene? This issue becomes more complex when considering the diversity of works of dance whose choreographic structures may be included in this clipping, and to answer it, I propose the hypothesis that there is a direct relationship with what is expected and what can be explained on the factor of decision-making by the dancer in these circumstances. Three sets of creation and research, which I had direct and active link in the last seven years in the city of Salvador, constitute the field of survey for this research: Research Group for Technological Poetics in Dance, Group X of Improvisation in Dance and Project EmComTato - Practice and Research in Contact Improvisation and Performance. They are works in dance sufficiently established and distinct, which deal with proposals of creation in dance that take place through the solution of problems, reactions, interactions, decision-making of the dancer in the act of performance. Supported by an understanding of rationality that is inseparable from sensations and emotions and theories which study emergencies in systems, I propose that the dancer in this specific context of dance acts as an agent (among others) of a system which is self-organized, but at the same time, acts with some planning to seek organizations, coherencies and compositions. That is, the focus of attention and decision-making by the dancer is in an axis of organizations both bottom-up (emergency) and up-down (planning), in the body and the scene, which casts light on the misunderstanding that would be thinking improvisation as an area where the "spontaneous" and "rational" are mutually exclusive. I propose that this axis of organizations in which act both emergency and planning provides the context in which the dancer act with his "imaginary", an context of negotiation in which converge, simultaneously and in different fashions, decisions that may be called "voluntary" and others that are told to be "unconscious" or "spontaneous". It is from this "imaginary of improviser" that the dancer seeks to take advantage of the opportunities of poetic composition that is upon the scene, allowing are observed parameters such as predictability and surprise, repetition and innovation, control and freedom, setting up different relationships with the idea of improvisation.

KEY-WORDS: contemporary dance, improvisation, decision-making, systemic emergency.

Sumário

INTRODUÇÃO _____	08
 PRIMEIRO CAPÍTULO: OPORTUNIDADE	
Organizações emergentes e organizações planejadas na dança improvisada _____	17
 SEGUNDO CAPÍTULO: POÉTICA	
2.1 Emergências e significações _____	36
2.2 Intenção de significar: trajetórias de curto alcance _____	43
2.3 Uma dança sem caminho de volta e de futuro incerto _____	48
 TERCEIRO CAPÍTULO: POÉTICA DA OPORTUNIDADE	
3.1 Razão, Sensações e o Instante Presente _____	59
3.2 Dançar o mais inconscientemente consciente possível _____	72
3.3 O “Imaginário” do Improvisador _____	78
 CONCLUSÃO _____	 97
REFERÊNCIAS _____	102
BIBLIOGRAFIA _____	105
ANEXO – Entrevista _____	106

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa enfoca a tomada de decisão pelo dançarino no contexto da improvisação em dança quando esta é levada para o ato da cena. Ou seja, quando a improvisação passa a integrar a obra de dança e, desta forma, não se limita a um recurso nos processos criativos que objetivam a formatação de coreografias a serem rerepresentadas e reproduzidas.

Desta forma, tratamos de construções/criações de dança que se completam em “tempo real”, no ato da performance, para as quais admitimos que existe uma diversidade de estratégias e processos de trabalho nos quais, nem sempre, o termo improvisação revela-se suficiente ou apropriado. A partir disto, eu levanto a seguinte questão: *Qual a propriedade com que o termo improvisação pode ser aplicado a tais estruturas coreográficas abertas à criação no ato da cena? A hipótese proposta é que a resposta para esta questão é dependente do papel e natureza implícitos do fator tomada de decisão envolvido em cada configuração.*

Assim, este trabalho se definirá pela seguinte estratégia:

- Analisar os processos de tomada de decisão pelo dançarino entre diferentes artistas ou grupos os quais levam para a cena obras de dança com alguma medida de estrutura aberta para a criação em “tempo real”;
- Identificar seus métodos e idéias para tratar o imperativo da decisão em cena;
- Buscar apoio teórico para fundamentar a reflexão sobre estas observações e diálogos com tais artistas e criadores;
- Colocar tudo isto em perspectiva com possíveis parâmetros que possam distinguir o conceito de improvisação.

Para tanto, opto por grupos e trabalhos aos quais estou ou estive diretamente vinculado nos últimos sete anos na cidade de Salvador da Bahia. São eles: Grupo X de Improvisação em Dança, Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança e Projeto EmComTato – Prática e Pesquisa em Contato Improvisação e Performance.

Ivani Santana dirige o Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança¹, vinculado ao Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo – LAPAC, na Escola de Dança da UFBA. Dançarina e coreógrafa com mestrado e doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, seus interesses de pesquisa estão nas interfaces e contaminações mútuas entre a dança e as mídias digitais. Tem desenvolvido nos últimos anos uma estratégia de construção coreográfica que denominou como *processo de propósitos*: “Espero que o dançarino se posicione em cena, livre para escolher a melhor forma de movimento, mas de acordo com um objetivo claro. A este procedimento dei o nome de *processo de propósitos*”. (SANTANA, 2006:152)

É menos pela “poética tecnológica” do que em razão dessa “responsabilidade [do dançarino] pela condução aberta do espetáculo no momento que ele ocorre” (ibdem) que meus interesses de pesquisa – no que tocam à improvisação em dança – se cruzam com os interesses de pesquisa de Ivani Santana.

Desta forma elegi os processos de criação vinculados ao GP Poética como campo de observação para o desenvolvimento dessa dissertação. Isto resultou numa configuração muito particular de atuação em campo e articulação teoria-prática:

Primeiro, sou dançarino e criador no GP Poética e nos processos criativos analisados, portanto, assume-se que não sou um observador distanciado.

Segundo, a propositora do processo de trabalho que interessa à pesquisa, o *processo de propósitos*, é também a professora orientadora desta pesquisa, a qual sustenta

¹ Vamos usar muitas vezes, neste trabalho, a abreviação GP Poética para este grupo interdisciplinar de pesquisadores e artistas. Ver www.poeticatecnologica.ufba.br

uma abordagem de investigação em dança que aposta na total necessidade de articulação entre a teoria e a prática, ou seja, a vinculação efetiva e construção associada da produção acadêmica com a produção artística. Assim, surgiu uma forma de interlocução que ocorreu através do que poderia ser entendida como uma configuração de entrevista muito particular: os textos que escrevo e entrego para serem corrigidos. Não tratou-se de uma decisão planejada, mas dei-me conta disso quando percebi que algumas das coisas que propunha nos escritos para a dissertação entregues à orientação, embora colocadas afirmativamente, eram em parte minhas proposições e hipóteses, e por outro lado também uma pergunta colocada à artista e pesquisadora Ivani Santana.

Ao conversarmos sobre isso, entendemos que também o seu *processo de propósitos* sofre “contaminações” a partir das discussões em função dos estudos teóricos que tenho formulado para os objetivos dessa pesquisa de mestrado. E enfatizamos a necessidade de estarmos atentos a qualquer tendência de manipulação de uma parte à outra, sem deixar de estabelecer o diálogo proveitoso entre estes dois cursos de pesquisa e criação que têm sido construídos mesmo antes do GP Poética.

A dançarina e coreógrafa Fafá Daltro é a diretora artística do Grupo X de Improvisação em Dança. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e professora da Escola de Dança da mesma universidade, desenvolveu seu doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, interessada em refletir sobre o uso do contato improvisação² – *dança de comunicação por contato*, na terminologia que usa – como estratégia que enfatiza a singularidade de cada corpo enquanto local onde se dá um processo ininterrupto de comunicação que se inscreve no próprio corpo. Para tanto, destaca o dançarino em cadeira-de-rodas (dançarino cadeirante), em razão do trabalho que vem desenvolvendo com o dançarino Edu Oliveira desde 1998:

² O surgimento do Contato Improvisação é apresentado de forma sucinta na página seguinte.

Proponho uma reflexão sobre um trabalho mais complexo que abrange a construção da dança no corpo do dançarino cadeirante a partir da dança de comunicação por contato onde se verifica o aproveitamento da potencialidade do corpo, entendendo que o corpo é sempre mídia de si mesmo, local onde se dá o trânsito de informação. (...) O que aqui se propõe observa a dança que se inscreve no e do corpo dançarino. Uma ação que absorve a singularidade do artista independente do sexo, da cor, da idade ou do tipo físico. (CORREIA, 2006:95-96)

Os pontos de intersecção com a minha pesquisa ocorrem na ênfase colocada nas negociações corpo/ambiente em tempo real que se inscrevem no corpo que dança e que caracterizam o processo comunicacional a que Fafá Daltro se refere.

Além de acompanhar o desenvolvimento de sua produção acadêmica na forma de mestrado e doutorado, trabalho com esta artista e pesquisadora junto ao Grupo X de Improvisação em Dança. Desde 2004, O Grupo X mantém um intercâmbio artístico com a Cia. Artmacadam (França) de dança contemporânea que também explora a improvisação cênica. As reflexões e experimentos frutos deste intercâmbio serão igualmente campo de referência para este trabalho.

Co-fundador do Grupo X, do qual participou e foi diretor artístico junto com Fafá Daltro até o ano de 2001, o professor David Iannitelli promoverá contribuição importante nas reflexões aqui desenvolvidas. Iannitelli é referência do Contato Improvisação na cidade de Salvador através de suas atividades em graduação e extensão na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

O Contato Improvisação é uma proposta de investigação em dança formalizada na década de 70 na heterogênea comunidade artística do *Greenwich Village*³ na cidade de Nova Iorque nos EUA.

Artistas como Andy Warhol, John Cage, Brian de Palma, Sam Shepard, Judith Malina, Yvone Rainer, Steve Paxton, Yoko Ono e muitos outros, deram origem a movimentos inéditos. Àquela época (anos 60/70), várias iniciativas de vanguarda surgiram

³ O livro de Sally Bannes, "Greenwich Village 1963" oferece um retrato daquela comunidade (ver bibliografia).

tais como: os espetáculos *Off-Off-Broadway*, o *Judson Dance Theater*, o *Living Theater* e o *Cinema Underground*. Eram representantes e gestadores do pop-art e propuseram formas como os *Happenings* e o *Contact Improvisation*, estratégias de performances artísticas caracterizadas por suas estruturas abertas e, cada uma à sua maneira, permeável à idéia da improvisação.

Contato Improvisação é uma das propostas que emergiu daquelas manifestações inaugurais da década de 70, tendo Steve Paxton e seus colaboradores como os mentores do movimento. Articulando elementos simples como contato corporal, partilha de peso e fluência, a proposta também se impregnava de princípios ideológicos que questionavam, entre tantas coisas, a valorização de cartilhas estéticas/comportamentais pré-definidas e aprovadas. Para os artistas vanguardistas daquela época, tais métodos distanciavam a arte em relação ao mundo real e cotidiano. Eles colocavam em pauta questões de hierarquia, gênero, estruturas econômicas que sustentavam a produção de arte, etc.

Assim, gestado entre dançarinos profissionais, mas imbuído de um caráter “democrático” e experimental, o Contato Improvisação revelou-se rapidamente como um campo de interesse de pessoas com ocupações profissionais, interesses e corpos os mais diversos.

O Contato Improvisação é o elemento motivador do meu próprio campo de experimentação artística centrado no Projeto EmComTato – Prática e Pesquisa em Contato Improvisação e Performance, projeto que surge das atividades realizadas desde 2003 em parceria com a dançarina e jornalista Rossana Alves. Hoje, o projeto configura-se como um coletivo de ações multifacetadas e interdisciplinares que abriga iniciativas autônomas em arte, educação e pesquisa acadêmica.

O campo de observação e reflexão para os interesses desta pesquisa fica configurado nestes três eixos apresentados acima: GP Poética, Grupo X (e a Cia Artmacadam)

e o Projeto EmComTato. Eles não representam simplesmente três possibilidades de tratar e dar espaço para a improvisação no pensamento coreográfico, mas são exemplos destacados em diferentes pontos do que poderia ser um fragmento do caminho que vai de um extremo de máximo controle e ordem sobre a obra, ao outro extremo onde tal controle e ordem são mínimos.

Estes três grupos demonstram medidas diferentes de combinar parâmetros que podem servir para situar a improvisação, tais como: planejamento e não-planejamento, controle e espontaneidade, previsibilidade e surpresa, repetição e inovação, saber e não-saber, etc.

Como referência teórica específica de dança, ainda contarei com as pesquisas acadêmicas da coreógrafa cearense Karin Giglio (mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA) e da pesquisadora Cleide Martins (mestrado e doutorado pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP).

Nos seus trabalhos, Giglio e Martins já reconhecem a escassez de publicações que tratem do processo de improvisação na dança. Referências encontradas, como a publicação americana *Contact Quarterly*, normalmente limitam-se a forma de relatos de experimentações. Compartilhando com os interesses destas pesquisadoras, meu objetivo é contribuir para o entendimento conceitual da improvisação, buscando um apoio teórico para suas configurações.

Cleide Martins busca na Teoria Geral dos Sistemas⁴ embasamento para um entendimento teórico da processualidade que caracteriza a improvisação como fenômeno corporal. A partir disso, apresenta a hipótese de que a improvisação pode ser caracterizada como um processo de comunicação que se dá nas relações do corpo com o ambiente.

⁴ A Teoria Geral dos Sistemas foi inicialmente formulada pelo biólogo austríaco Ludwig Von Bertalanffy na primeira metade do século. Neste trabalho estamos usando a Teoria Geral dos Sistemas conforme apresentada por Jorge Albuquerque Vieira (2006, 2003), uma vez que este traz proposições para uma visão sistêmica no estudo das artes.

Esta tese se estrutura a partir da hipótese de que a improvisação pode ser entendida como um processo de comunicação. Para construí-la, entende que um corpo que dança recebe informações do mundo, informações estas que passam a ser internalizadas pelo corpo que dança. Esse corpo que dança continua a trocar as informações internalizadas, e que se modificaram, com o mundo. Todo o tempo as trocas são permanentes entre o interno e o externo e é a isso que se chama de co-evolução sistêmica. Por esta razão, a comunicação entre ambiente e corpo se estende ao longo do tempo. (MARTINS, 2002:5)

Karin Giglio busca entender o papel da memória nesse processo e, dessa forma, reflete sobre a forma que novos arranjos neuromotores podem se estabelecer num corpo que alcança sucesso evolutivo através dessa sua capacidade de estabilizar informação na forma de memória:

Esta dissertação discute questões relativas ao processo de improvisação em dança e as relaciona com o processo de construção da memória, segundo os princípios da Neurobiologia, principalmente de Antonio Damásio e das Ciências Cognitivas. (...) A proposta é estabelecer a relação entre as reformulações constantes da memória com a movimentação que surge de um improviso em dança. (GIGLIO, 2007:3)

Ao meu ver, estes trabalhos contribuem para a compreensão e conceituação de aspectos da improvisação em dança quando entendida como obra artística, e não simplesmente como um recurso de criação para se chegar no resultado que, uma vez alcançado, será repetido, reproduzido, interpretado, reapresentado.

Acredito que um diferencial que posso destacar neste meu trabalho, em relação aos de Martins e Giglio, é que aqui a improvisação não é mais o objetivo, ela já é assumida como o modo que o corpo opera dançando nas obras que estarão sendo analisadas. A partir disto, estarei interessado nas motivações e objetivos com os quais o corpo trata quando, ao dançar, age assim: improvisando. Portanto, quero salientar que esta pesquisa versa sobre relações entre improvisação em dança e processos de composição cênica em tempo real.

Neste caminho, o primeiro capítulo desta dissertação será dedicado a colocar na perspectiva de teorias sobre a emergência em sistemas os processos de tomada de decisão no contexto de dança e improvisação focado aqui e, desta forma, partirá do problema relativo a idéias sobre não-planejamento comumente associadas à improvisação. Serão destacadas

atividades promovidas pelo Projeto EmComTato, como as sessões livres para a prática do Contato Improvisação. O referencial teórico para estudos sobre emergências em sistemas está nos trabalhos do semioticista e pensador do ciberespaço Steven Johnson (2003), e de outros autores reunidos em um número especial da Principia Revista Internacional de Epistemologia (vol. 6, nº. 1, junho de 2002) publicada pelo Núcleo de Epistemologia e Lógica da Universidade Federal de Santa Catarina, dedicado exclusivamente ao tema.

Neste e também no segundo capítulo as idéias do físico-químico belga, vencedor do Prêmio Nobel de Química em 1977, Ilya Prigogine (2002) sobre as conseqüências do desenvolvimento da física na direção de uma ciência de sistemas complexos são destacadas como pertinentes para o enfoque necessário às construções coreográficas estudadas na construção do argumento deste trabalho.

Em seguida, observa-se que os conceitos sobre emergências em sistemas não descartam a idéia de projeto ou planejamento. O que ajudará a entender as estratégias de criação de Ivani Santana junto ao GP Poética. Ao longo do período de desenvolvimento desta dissertação eu participo do processo de criação e danço no espetáculo “Le moi, le cristal e l’eau”, com este grupo.

Este caminho levou-me a uma posição na qual localizo o dançarino ocupado em tomar decisões num eixo que reúne, simultaneamente e em diferentes medidas, planejamento e não-planejamento. O que traz duas conseqüências principais, as quais me vejo obrigado a desenvolver: apresentar as direções em que se movem as decisões do dançarino para, em seguida, discutir o processo segundo o qual essas decisões se constróem.

A primeira dessas conseqüências acima diz respeito a um entendimento sobre composição em dança que seja coerente com o que tem sido discutido. Alinhado com o proposto por Vieira (2006), recorro à Teoria Geral dos Sistemas como possibilidade de encontrar, na idéia de organização sistêmica, uma lógica de construção de significações que

atenderia aos objetivos que move as escolhas do dançarino na direção de composições na obra.

Isso será tratado no segundo capítulo sob o título de *poética*. Apóio-me nas experiências acima citadas com o GP Poética e, também, em espetáculos do Grupo X nos quais a concepção coreográfica está na definição de estruturas para a improvisação.

A segunda consequência leva-me a uma discussão sobre um estado subjetivo do dançarino que chamaremos de *imaginário do improvisador*, expressão utilizada pelo professor David Iannitelli, discussão a qual me dedico no terceiro capítulo desse trabalho. Serão suscitadas questões referentes aos vínculos entre corpo, emoção e racionalidade, e questões que dizem respeito à memória e antecipação no tempo presente dos processos cognitivos. Para tanto, buscarei apoio teórico nos trabalhos dos neurocientistas Antonio Damásio (1994, 2000, 2004), Rodolfo Llinás (2002) e Humberto Maturana (2001).

Idéias de Steve Paxton, criador do Contato Improvisação, conforme destacadas e trabalhadas pelo filósofo português José Gil (2004), serão somadas às contribuições obtidas em discussões com o professor David Iannitelli e com os artistas da Cia Artmacadam e do Grupo X.

Por fim, um capítulo sob o título de *conclusão* será dedicado a uma possível formalização de um ponto de partida para novas investigações teórico-práticas a que chegamos no ponto final desta pesquisa.

PRIMEIRO CAPÍTULO: OPORTUNIDADE

Organizações emergentes e organizações planejadas na dança improvisada.

*Essa mistura de ordem e anarquia é o que chamamos de comportamento emergente.
Steven Johnson*

Esta dissertação volta-se para as formas de criação na dança que não estão fundadas na fixação de movimentos a serem repetidos, ao contrário, volta-se para a diversidade de configurações em dança que poderiam ser chamadas, de maneira generalizada, de improvisação.

Uma vez que será importante para o argumento desenvolvido nas próximas páginas trazer sob o mesmo foco essa diversidade de modos de tratar a improvisação como resultado cênico, ou como parte da obra que é apresentada ao público, pretendo trabalhar com a premissa de que nestes contextos distintos de improvisação na dança a coreografia é entendida como uma organização de um sistema que possibilita emergências: uma rede de relações na qual o dançarino age em tempo real, segundo motivações e parâmetros específicos.

Sistemas apresentam organização⁵, a forma em que seus elementos constituintes estão relacionados entre si demarcando uma unidade com suas propriedades específicas e compartilhadas por esses elementos. Neste capítulo estará sendo exposto que essa organização pode ser resultante da própria cadeia de relacionamentos dos elementos que compõe o sistema – o que é indicado como organização emergente – ou pode ser intencionalmente estabelecida como fruto de um planejamento, ou ainda as duas coisas em diferentes medidas.

⁵ Organização é um dos chamados parâmetros sistêmicos que fazem parte da Teoria Geral dos Sistemas, os quais serão tratados em maior detalhe no capítulo 2.

Desta forma, se é proposto que uma estrutura coreográfica seja colocada numa perspectiva sistêmica, entende-se que os elementos que podem ser identificados como constituintes desta obra de dança (dançarinos e seus movimentos, músicas, objetos de cena, espaço cênico, luz, etc.) tanto podem ser organizados de maneira planejada como podem alcançar uma auto-organização fruto da atividade destes elementos uns sobre os outros.

Para Steven Johnson (2003), com formação em semiótica, em literatura inglesa e considerado na atualidade um dos maiores pensadores do ciberespaço, sistemas de propriedades emergentes são sistemas que se auto-organizam *bottom-up* (de baixo para cima) da seguinte forma: a partir de regras operantes em agentes entrelaçados em cadeias de *feedback* mútuo, alcança-se comportamentos globais complexos não antecipados nas tais regras.

Temos um bom exemplo na cena final do espetáculo do Grupo X de Improvisação em Dança “O Canto de Cada Um”, em cartaz entre 2003 e 2004 na cidade de Salvador. A cena tinha como motivo um “jogo-da-velha” e era, de fato, estruturada como um jogo coreográfico para os dançarinos. Havia um grande jogo-da-velha desenhado no chão do palco com quatro linhas brancas, formando nove espaços delimitados para a atuação dos dançarinos (figura 1). O conjunto de regras era o seguinte:

- 1) Em sincronia com uma música de dinâmica forte e de tempo quaternário bem definido, tínhamos quatro tempos para dançar uma movimentação rasteira no espaço que ocupávamos – um dos quadrados do jogo – dois tempos para rolar para um outro espaço qualquer e “estatelar” (marcar uma figura com o corpo estendido no chão); em seguida, tínhamos dois tempos para levantar a cabeça e ver o que tinha acontecido;

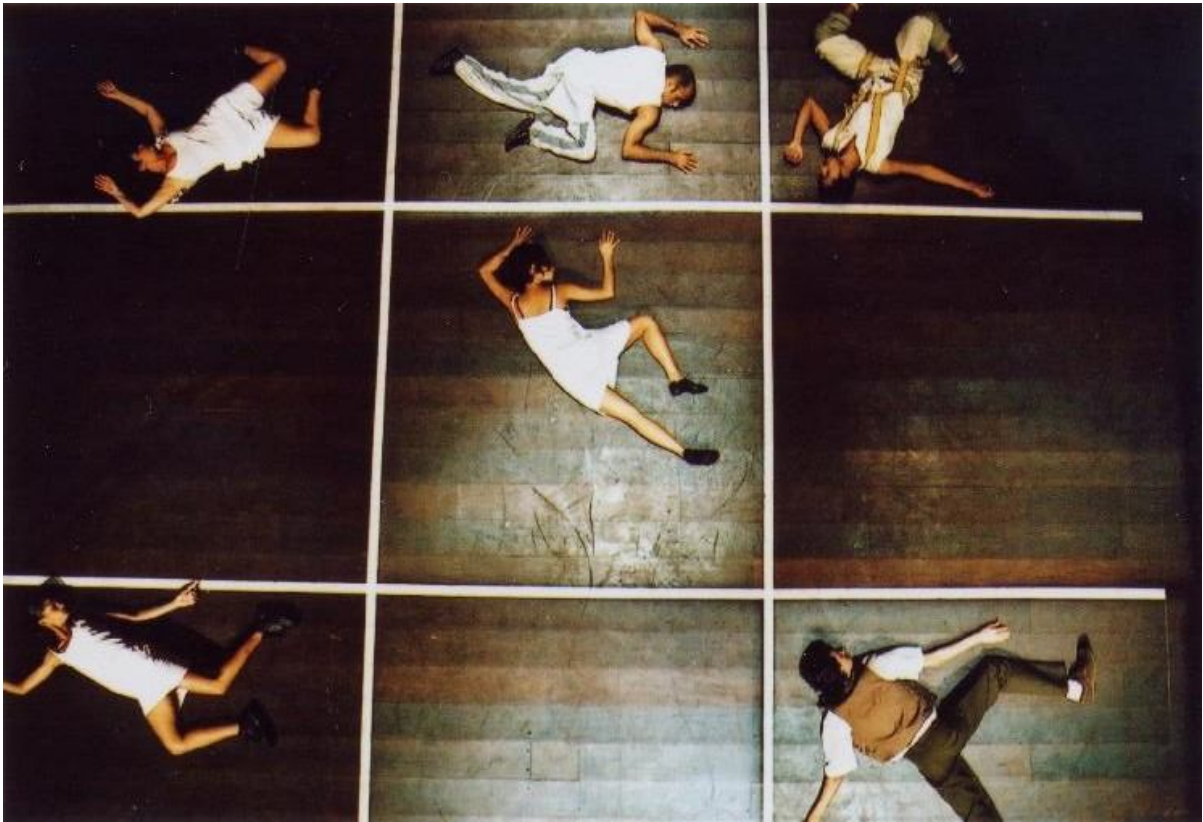


Figura 1: Espetáculo “O Canto de Cada Um” do Grupo X de Improvisação em Dança. Direção Fafá Daltro. Foto: Clarice Cajueiro

2) Se houvesse surgido algum encontro no mesmo espaço delimitado pelas linhas, os dançarinos envolvidos tinham oito tempos para dançarem juntos e mais quatro tempos para se separarem em espaços diferentes e mais uma vez estatelar, enquanto os outros dançarinos aguardavam imóveis; ao final disto, ou se não houvesse encontro, retomava-se o passo 1.

3) Os dançarinos eram três homens e três mulheres. Se houvesse algum alinhamento de meninos ou meninas - uma “linha vencedora” de jogo-da-velha - o trio “vencedor” se levantava, os outros vinham até eles e tínhamos três duetos por dezesseis tempos da música.

4) Ao final dos dezesseis tempos, tínhamos uma seqüência pré-definida de deslocamentos que em quatro tempos nos levava de volta para as posições iniciais, e recomeçava-se o jogo no passo 1.

5) O iluminador procurava, com esforço, acompanhar o desenvolvimento do jogo, dando destaque aos quadrados em que ocorriam encontros, deixando os outros na penumbra quando necessário, e brincando com os focos nos momentos de indefinição.

Isto definia o que, segundo os conceitos de Steven Johnson, seria a microestrutura para este sistema: um espaço definido (o jogo-da-velha no palco), uma música específica e sete agentes em atuação (seis dançarinos e um iluminador) com regras claras e atenção uns aos outros (cadeia de *feedback* mútuo). O que se esperava é que esta estrutura oferecesse condições poeticamente férteis para a improvisação do dançarino, ou seja, a emergência de composições interessantes que seriam a realização daquela cena.

O ponto central dos modelos teóricos sobre emergência em sistemas é que as propriedades emergentes são dependentes e determinadas pela microestrutura de um sistema, isto a que Johnson chama de auto-organização *bottom-up*. Mas a partir deste ponto existem questões longe de consenso entre os teóricos. Um deles diz respeito à capacidade de prever ou não as propriedades emergentes a partir da microestrutura que lhe dá origem. Charbel El-Hani, professor no Instituto de Biologia da Universidade Federal da Bahia, aponta que “a não-predição das propriedades emergentes é de fato uma reivindicação fundamental da maioria dos filósofos emergentistas”⁶. (EL-HANI, 2002:52).

Este autor destaca as controvérsias epistemológicas que se originam deste postulado questionado, por exemplo, por pensadores e pesquisadores de inclinação reducionista ou determinista⁷. Em razão disso propõe: “Uma possível solução é transformar o

⁶ “The unpredictability of emergents is indeed a fundamental claim of most emergentist philosophers”

⁷ As correntes filosóficas que caracterizam o reducionismo postulam que qualquer fenômeno, objeto, teoria, etc., poderia ser reduzido às partes mais simples que o constituem. Similarmente, no determinismo acredita-se que tudo é determinado por causas anteriores a partir de processos exatos, e que se fosse possível, como imaginado pelo matemático, astrônomo e físico francês Laplace (Pierre Simon, Marquis de Laplace, 1749-1827), que um poderoso intelecto tivesse conhecimento de absolutamente todas as forças operantes no universo em um determinado momento, e tivesse ainda capacidade para computar esta informação, nada lhe seria incerto em relação ao futuro ou ao passado. Este intelecto imaginário ficou conhecido como “o demônio de Laplace”.

argumento epistemológico sobre a não-predição de propriedades emergentes em um argumento ontológico sobre sua indeterminação”⁸ (ibidem).

Assim, El-Hani pretende manter sob a idéia de propriedades emergentes, tanto aquelas que podem ser reduzidas à microestrutura do sistema, e desta forma previstas, como aquelas cujos “poderes causais irreduzíveis dão às propriedades emergentes a forma dramática de novidade ontológica que muitas pessoas associam com os mais intrigantes tipos de fenômenos emergentes, tais como qualia e consciência”⁹ (BEDAU, 2002:10).

No exemplo acima, eu não acredito que haja nas motivações dos dançarinos e nas circunstâncias definidas fatores suficientes – mesmo que desconhecidos e indetermináveis – que pudessem tornar previsíveis o desenvolvimento da cena em termos sequer de encontros entre os dançarinos num mesmo espaço definido pelo jogo-da-velha, quanto menos em termos da dança que estabeleceriam em cada encontro. Apesar da tendência de conservar o que ia sendo encontrado e realizado em ensaios - maior ou menor em cada dançarino - o melhor que se poderia apresentar seria um estudo probabilístico para a ocorrência dos encontros, mas nunca uma previsão exata.

A expressão “poderes causais irreduzíveis” no excerto acima de Mark Bedau, professor no departamento de filosofia do *Reed College* em Portland-EUA, aponta para o fato de que apesar do reconhecimento de que as propriedades emergentes surgem em função das relações estabelecidas pela microestrutura do sistema - conforme Johnson e El-Hani - não se pode buscar nessa microestrutura fatores causais que infalivelmente levam a um resultado específico.

Eu concordo com isso e, sendo assim, a proposta de usar a perspectiva de emergências em sistemas para pensar estruturas coreográficas abertas à improvisação não está

⁸ “A possible solution is to transform the epistemological argument about the unpredictability of emergents into an ontological argument about their indeterminacy”.

⁹ “These irreducible causal powers give emergent properties the dramatic form of ontological novelty that many people associate with the most puzzling kinds of emergent phenomena, such as qualia and consciousness”.

em função de busca de relações de causalidade. Ou seja, meu esforço não estará em investigar os passos que levaram o dançarino a tomar uma decisão específica, ou levaram a cena à determinada configuração.

Meu interesse está em enfatizar as propriedades e relações dos elementos que estão ali em ação (dançarinos, espaço, música, elementos cênicos, etc.) compondo, em tempo real, uma estrutura coreográfica com sua medida de ineditismo e indeterminação, que é o que se espera da improvisação. Acredito que para focar a emergência de estruturas poéticas na improvisação na dança seja necessário buscar nas propriedades emergentes a “forma dramática de novidade ontológica” que Bedau menciona na citação acima.

Assim, colocar as estruturas coreográficas abertas à improvisação na perspectiva de sistemas e emergências enfatiza seu caráter processual: uma rede de relações que se desenvolve no tempo, sem que haja meios para prever completamente tal desenvolvimento. Pretendemos que isto substitua o entendimento de coreografia como desenho previamente estabelecido de trajetórias desenvolvidas pelo corpo no espaço.

O corpo do dançarino improvisador também está desenhando trajetórias no espaço. Este nível de descrição não é descartado, mas é insuficiente para o entendimento dos processos que se desenvolvem no tempo da cena e que resultam na construção daquela dança.

No espetáculo *e fez o homem a sua diferença*¹⁰ parte do público era inserida no palco sentados em balanços os quais tinham uma grande amplitude de movimento, em função da altura do teto do teatro onde estavam fixados. Isto permitia a interação deste público com o espaço cênico e com os dançarinos, aumentando a instabilidade da organização daquela dança, o que podia provocar e forçar aqueles dançarinos a alcançarem configurações de movimento e ações que não podiam estar previamente definidas. A trajetória dos corpos tinha

¹⁰ Espetáculo dirigido por Ivani Santana junto ao elenco do Grupo de Dança Contemporâneo GDC, da Escola de Dança da UFBA, em articulação com o GP Poética Tecnológica na Dança, cuja primeira versão (“e fez o homem sua diferença” emergência 1) foi levado à cena no Teatro Vila Velha em março de 2005, e a segunda versão (emergência 2) ao Teatro Castro Alves em julho do mesmo ano.

que ser forçosamente adaptável, e a processualidade de um sistema que se estabelecia em tempo real era destacada.



Figura 2: Parte do público sentada em balanços entre o espaço de ação dos dançarinos na cenografia assinada por Igor Sousa para o espetáculo “e fez o homem a sua diferença” dirigido por Ivani Santana reunindo o Grupo de Dança Contemporânea e o GP Poética Tecnológica na Dança. Teatro Castro Alves, setembro de 2005. Foto: Andréa Vianna.

“Há, portanto, aparentemente, dois mundos em confronto, um de trajetórias e outro de processos, e nenhum meio de negar um deles para afirmar o outro” (PRIGOGINE, 1984:114). Esta declaração do físico-químico Ilya Prigogine surge ao discutir extensamente o processo histórico que leva a ciência da *dinâmica clássica newtoniana*¹¹ a confrontar seus limites frente ao desenvolvimento da *termodinâmica*. A primeira descreve as transformações sofridas pelos corpos físicos em função do movimento, e descobre na força de atração gravitacional seu elo central de explicação. A segunda descreverá as transformações de corpos exposto às dinâmicas do calor.

¹¹ Sir Isaac Newton (1643-1727), cientista inglês, formulou leis gerais para os corpos em movimento que se estabeleceram como fundamento da mecânica clássica.

Temos, portanto, as idéias de Prigogine sobre as conseqüências de confrontar uma ciência de trajetórias (a dinâmica clássica) e uma ciência de processos complexos e irreversíveis de transformação pelo calor (termodinâmica). E temos também este estudo no qual o entendimento de coreografia como sistema e processualidade é privilegiado em detrimento daquele que se explica como corpos que desenham trajetórias pré-estabelecidas no espaço. Vamos partir para mais um exemplo e ficar atentos ao que mais se pode ganhar com esta aproximação às idéias de Prigogine.

Toma-se uma *Jam Session*¹² de Improvisação como as que fazemos acontecer mensalmente na cidade de Salvador desde setembro de 2003, iniciativa que levou à formação do Projeto EmComTato – Prática e Pesquisa em Contato Improvisação e Performance. Para o Projeto, estas *jams* são um espetáculo que só tem um lado, o lado de dentro, o lado de quem dança. Portanto, na concepção, tratando-se de um espetáculo, encontro sua adequação ao campo focado nesta pesquisa, aquele que trata de estruturas coreográficas que levam a improvisação para o ato da cena.

Posso observar que a *Jam* funciona como um sistema que se auto-organiza e apresenta propriedades emergentes. Temos agentes em interação – “dançantes”¹³ e músicos – que atuam a partir de regras locais: suas idiossincrasias, seus humores, desejos e receios naquele instante e circunstância, além das competências artísticas (de música, dança e outras artes) que trazem para a sessão. Estes *agentes* são colocados em interação a partir das possibilidades e sugestões do contato improvisação (contato corporal, fluxo livre de movimentos facultados pela partilha de peso e relação dinâmica entre os centros de gravidade do corpo de cada dançarino, diálogo entre os corpos que dançam e a música improvisada, etc.)

¹² O termo “jam” deriva da expressão “jazz after midnight”, uma referência ao costume dos músicos de jazz americanos de se encontrarem após o trabalho para tocarem e improvisarem livremente. Similarmente, o termo foi adotado para designar os encontros para a prática livre do Contato Improvisação, ou seja, fora do contexto de aulas, ensaio ou apresentação de performance.

¹³ “dançante” é a maneira que passamos a denominar os participantes nas atividades com o Contato Improvisação realizados com o Projeto EmComTato.

em um ambiente de características definidas (determinado piso, determinada luminosidade, ventilação, temperatura, espaço, etc). Temos, assim, a microestrutura do nosso sistema.



*Figura 3: Jam Session de Contato Improvisação, Anexo do Theatro XVIII, Salvador fev/2006
Projeto EmComTato – foto Drica Rocha.*

Propriedades emergentes surgem neste sistema no qual “agentes” atuam uns sobre os outros com suas “regras” num determinado ambiente e tempo. Estas propriedades são características que parecem permear a *Jam* como um todo em fases definidas: fases de agressividade, de ludicidade, de sensualidade, de euforia, etc., cada um destes “humores” definidos por estados corporais específicos em termos de tônus muscular, “textura” no contato entre os corpos, velocidade dos movimentos, pulsação respiratória e cardíaca.

Estas propriedades que parecem caracterizar fases do conjunto (a *Jam* como um todo em um determinado momento), por sua vez, passam a atuar sobre a imprevisibilidade da movimentação de cada participante, e na relação entre cada encontro de corpos. Ou seja, as

decisões dos dançarinos (agentes nesse sistema) são fomentadas por suas regras de ação no contexto de interação estabelecido, mas também são retroalimentadas pelas propriedades emergentes que surgem no sistema a partir de tais ações e interações.

Um sistema planejado para se auto-organizar a partir de suas propriedades emergentes apresenta necessariamente uma lógica de planejamento *bottom-up*. Isto significa que, se quero atingir uma determinada configuração no sistema, eu atuo sobre as pequenas regras e características que compõe a ação dos diferentes “agentes” no sistema, e espero que isto me leve à configuração desejada.

Vamos supor que eu deseje conduzir uma jam para uma fase de agressividade. Se eu chego e digo “hoje vamos fazer uma *jam* agressiva”, isto seria uma imposição “de cima para baixo”, ou seja, eu colocaria os agentes para trabalharem a partir da necessidade de alcançar uma meta antecipada, e não a partir de regras locais.

Mas, por outro lado, eu poderia me limitar em manipular as características do projeto geral do sistema: se reforço as tendências percussivas entre os músicos, coloco duplas masculinas para dançarem e limito o número de dançarinos, oferecendo bastante espaço para movimentos expansivos e velozes, é possível que, desta forma, o sistema promova uma performance agressiva. Apenas possível, mas não garantido. Desta forma, a Jam estaria sendo planejada com uma lógica que atua “de baixo para cima”, na direção de propriedades emergentes, ou seja, das ações dos agentes para as conseqüências na organização do sistema.

Steven Johnson (2003) discute as características de sistemas de emergências apresentando-os em ação na organização de colônias de insetos, do desenvolvimento urbano, no funcionamento do cérebro, e também sendo utilizados como lógica de desenvolvimento de *software* e planejamento empresarial.

Da mesma forma que o planejamento empresarial pode ser enfocado de uma maneira que possa acolher as emergências que surgem da auto-organização, e que também é

possível preferir a concepção de um *software* que se auto-programe na medida que cumpra a função específica para o qual foi planejado, o mesmo pode-se dizer da dança em que estaríamos interessados em construir e levar à cena, ou seria melhor dizer, em construir na cena. Eu diria que planejamos possibilidades.

Ivani Santana, falando sobre o *processo de propósitos* que investiga junto ao Núcleo de Criação do GP Poética Tecnológica na Dança, diz:

(...) o objetivo de utilizar o procedimento do *processo de propósitos* é propiciar ao dançarino a responsabilidade pela condução aberta do espetáculo no momento que ele ocorre, mas sem perder o sentido da obra. (...) A obra passa a ser construída no próprio momento da apresentação, e os dançarinos tem claro qual o objetivo de cada parte. (SANTANA, 2006:152, grifos meus)

Para alcançar tais objetivos e realizar tal sentido da obra, opta-se por uma forma de planejamento que implica estabelecer um sistema que possa apresentar emergências. Desta forma, a obra é construída optando-se por uma organização que possa responder às situações cambiantes no meio em que se processa, possa ainda “aprender” com isto e, assim, chegar a configurações inusitadas e talvez mais apropriadas e eficientes do que seríamos capazes de chegar pelo entendimento de coreografia que procura a programação previamente controlada de cada passo do processo.

No GP Poética estamos interessados nesta forma de organizar a dança por algumas razões, entre elas:

- carrega o pensamento de corpo afinado com o entendimento contemporâneo oferecido pelo estudo dos sistemas vivos que se pauta centralmente no neo-evolucionismo¹⁴ configurado por teóricos e pesquisadores como o biólogo Richard Dawkins e o filósofo da mente Daniel Dennet, entre muitos outros.

¹⁴ O Neo-evolucionismo carrega os desenvolvimentos atualizados pelas pesquisas científicas, especialmente no campo da biologia molecular, das idéias originalmente propostas pelo naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) sobre a seleção natural e evolução das espécies. Nesta perspectiva, evolução não está denotando

- é coerente com o entendimento de que o mundo é composto por sistemas sempre abertos em alguma medida, implicados uns com os outros, trocando informação e contaminando-se mutuamente¹⁵.

Por outro lado, é pertinente dizer que a dança levada ao palco como um encadeamento de movimentos previamente elaborados é coerente com a ciência das trajetórias - a dinâmica clássica newtoniana conforme sumarizada por Prigogine (1984) - não somente por estarmos, neste caso, partindo do pressuposto que a coreografia desenha trajetórias do corpo do dançarino no espaço, mas porque em ambos os casos nós contamos com a previsibilidade e controle sobre o desenrolar da ação. Sabemos o que o dançarino fará em seguida, porque “coreografamos”, assistimos ao ensaio ou à peça anteriormente, ou mesmo porque percebemos que há na sua atividade uma desenvoltura que denuncia que ele sabe exatamente o que fará em seguida.

Da mesma forma, o sistema newtoniano, ao reduzir o estudo dos corpos a grandezas bem definíveis como velocidade, massa, aceleração, distância, etc., e procurar relacioná-las entre si em leis universais (leis que se aplicariam a quaisquer corpos em quaisquer circunstâncias), pretende que o estado futuro e passado dos corpos possam ser infalivelmente deduzidos da configuração destas grandezas tomadas em qualquer tempo determinado. O que quer dizer que, se tivéssemos o gênio do demônio de Laplace¹⁶ e as informações mínimas necessárias, aos nossos olhos o mundo seria algo como um pêndulo: regular, legislado por leis imutáveis, acelerando e desacelerando para trás e para a frente, sem nenhuma surpresa. “O ideal da onisciência encarna na ciência das trajetórias e no demônio de

uma idéia de progresso ou melhoria, e sim referindo-se ao processo de transformação de características hereditárias nas espécies ao longo das gerações, em razão da sobrevivência e reprodução dos indivíduos com características que oferecem maiores condições de adaptabilidade ao meio cambiante em que estão inseridos.

¹⁵ Para a Teoria Geral dos Sistemas, um sistema isolado – aquele que não trocasse nem energia nem matéria com o meio em que estivesse inserido – é apenas uma realidade teórica. De fato, todos os sistemas trocam alguma medida de energia e ou de matéria com o seu meio segundo restrições próprias.

¹⁶ Sobre o “demônio de Laplace” ver a nota 7 na página 20.

Laplace que as contempla num instante e as calcula para a eternidade” (PRIGOGINE, 1984:208).

Se nós buscamos um sistema-dança capaz de surpreender com configurações imprevistas, não nos interessa o ideal de um “coreógrafo-demônio-laplaciano”. Ao contrário, podemos buscar propiciar ocorrências de dança em que nota-se a auto-organização a partir de propriedades emergentes, um sistema que, poderia-se dizer, tem a liberdade para decidir que um pêndulo não tem.

Entretanto, além de contribuir e contar com as organizações não antecipadas que emergem em função da interação entre os elementos do sistema, suas regras específicas e as cadeias de feedback que os conectam, nota-se que o dançarino neste contexto de dança está também atento a aspectos de composição, desta forma, promovendo intencionalmente organizações a partir de uma visão do todo do sistema. Ainda que esta visão do todo seja limitada, uma vez que a percepção – tanto do dançarino como de um coreógrafo, da platéia, de qualquer pessoa - de tudo o que se passa em cena é condicionada pelo lugar que esta pessoa ocupa em relação a este conjunto a cada momento, e pelo número e natureza dos elementos desse conjunto sobre os quais ela é capaz de manter algum nível de atenção.

Portanto, não se espera que este dançarino aja como um agente que está lidando pura e simplesmente com regras locais, como são os casos discutidos por Johnson (2003): a formiga vive a realidade da comunidade formigueiro, mas não toma nenhuma das suas decisões a partir dessa realidade, e sim a partir de suas “instruções” básicas; neurônios não “sabem” que são responsáveis pela manifestação do fenômeno capaz de escrever estas linhas ou de estar lendo-as, eles simplesmente operam no seu ambiente imediato a partir da sua natureza definida de agir; um *software* planejado para aprender e desta forma simular inteligência é programado para se auto-programar, mas ainda assim poderia-se argumentar

que é um sistema que cumpre cegamente instruções, como no argumento do quarto chinês¹⁷.

Os exemplos de Johnson referem-se a sistemas cujos níveis de complexidade são notadamente distintos no caso do dançarino: um ser humano cognoscente¹⁸.

Observo que nas estruturas coreográficas abertas em alguma medida para a improvisação, o dançarino é agente num sistema que tem muito de auto-organização, como os sistemas de emergências estritos, mas que também tem organização dirigida, do contrário não se pode dizer que o dançarino esteja atuando com alguma atenção à organização do todo, à composição, o que fica evidente a partir do que será exposto e desenvolvido em seguida.

O Grupo X de Improvisação em Dança denomina o seu dançarino em cena como “dançarino-coreógrafo”, e ele seria simultaneamente, portanto, o “projetista” (coreógrafo) como o executor (dançarino) das instruções deste “projeto” (a coreografia), e o faz ao mesmo tempo, no tempo da cena, segundo as oportunidades que surgem das relações que foram estabelecidas, transitando entre a escolha e o acaso, no palco.

No *processo de propósitos* utilizado pelo GP Poética, as propostas em cada cena são lapidadas em termo de propósitos aos quais o dançarino persegue na sua atuação, a partir da movimentação que encontrar e pela qual optar, tendo dessa forma reservada para si a liberdade de tomar uma série de decisões que acomodem os fatores cambiantes em cena: outros dançarinos com a mesma liberdade, intervenções do público que é convidado a estar

¹⁷ *Chinese Room Argument* foi proposto pelo filósofo John Searle (1980) para defender que um entendimento da ordem de sintaxe ou gramática não significa necessariamente um entendimento semântico (da ordem de sentido). Trancado num quarto está um hipotético cidadão de língua inglesa e que não conhece nada de chinês. Neste quarto, recebe do mundo externo instruções em chinês. Ele tem a disposição um eficiente manual, na sua língua, para instruir sobre o que fazer com cada um dos, para ele, ininteligíveis caracteres e sentenças chinesas. Com a ajuda deste manual ele manipula estes caracteres e sentenças e devolve para o mundo externo ao quarto o resultado do seu trabalho: uma resposta, obviamente, em chinês. Entretanto, o cidadão em questão não entende, de fato, chinês, tampouco o seu manual entende chinês, ou o quarto como um todo. Ele simplesmente cumpre diligentemente uma seqüência de instruções.

¹⁸ O filósofo da mente, Daniel Dennet (1997), aborda a questão da consciência humana a partir da seguinte perspectiva: a consciência é um fenômeno que emerge ao longo da evolução de sistemas que poderiam ser considerados como autômatos: assemelhando-se aos agentes e suas instruções simples dos exemplos de Johnson, são sistemas que cumprem instruções claras de forma bastante previsível; os sistemas em que a consciência se manifesta – os seres humanos – são ainda constituídos por subsistemas (as células) que ainda preservam essas características de seres autômatos; entretanto, em algum ponto não identificado essa evolução e associação de pequenas unidades autômatas dá nascimento a um fenômeno muito distinto do que poderia ser descrito como um autômato: um ser cognoscente.

imerso e participante na obra, atuação dos músicos, incorporação de agentes autômatos na obra, imagens captadas, processadas e projetadas, etc. Observa-se que estes *propósitos* são acomodados numa rede de *sub-propósitos* que, de fato, são as instruções mais básicas pelas quais cada dançarino está pautando sua ação.

Assim, poderia-se dizer que estes dançarinos, como o “dançarino-coreógrafo” do Grupo X, são agentes do sistema que se auto-organiza promovendo emergências a partir das ações destes agentes uns sobre os outros. Mas além desta organização *bottom-up* (auto-organização), simultaneamente existe organização *top-down*, porque o dançarino está também buscando intencionalmente organizações. Ou seja, os dançarinos estão respondendo a regras locais – seus *sub-propósitos* – e almejando propriedades globais – os *propósitos* da cena ou obra.



Figura 4 : espetáculo « Le moi, le cristal et l'eau », dançarinos Juliana Rocha e Hugo Leonardo.
foto: Centre Choreographique National du Pavillon Noir a Aix-en-Provence/França 2007.

Na imagem acima, vemos em atuação a dançarina Juliana Rocha e eu, no espetáculo *Le moi, le cristal et l'eau*, dirigido por Ivani Santana junto ao GP Poética, apresentado nos dias 14 e 15 de setembro de 2007 no *Centre Choreographique du Pavillon Noir* da cidade francesa de Aix-en-Provence, onde o grupo esteve em residência artística a convite do *Ballet Prejolcaj* em função de premiação recebida por Ivani Santana no *Mônaco Dance Fórum 2006*, evento bienal sobre dança e tecnologia digital realizado no principado de Mônaco.

Partindo de discussões suscitadas na obra do sociólogo polonês radicado na Inglaterra, Zigmunt Baumann, o espetáculo discute a busca de identidade numa sociedade em crise de pertencimento. A partir da estratégia coreográfica que se definiu ao longo do processo de criação, coube a cada dançarino uma *dramaturgia específica* pela qual se desenvolvia um aspecto ou uma resultante daquela busca, ou seja, cada dançarino tomou para o seu processo de criação uma parte das discussões que íamos elaborando sobre as questões de busca de identidade e crise de pertencimento levantada por Baumann.

Assim, a dramaturgia da dançarina Juliana Rocha tinha como propósito a “rotulação”: a identidade classificada, o preconceito, as marcas que identificam. Enquanto na minha dramaturgia eu explorava o propósito de “imigração”: a transitoriedade enfatizada pelos deslocamentos entre territórios físicos ou não (idéias, visões de mundo, relações interpessoais, etc.) que apontam para a identidade construída, ou seja, aquilo que escolhemos para nos identificar.

No fragmento de cena registrado na fotografia acima, Juliana trabalha como *propósito* a ação de “marcar”, enquanto os demais dançarinos desenvolviam suas dramaturgias em ações simultâneas no espaço cênico (a dançarina Thainah Aquino tinha como dramaturgia pessoal o anonimato e a marginalidade [figura 5]; para Fernanda Azevedo a dramaturgia se desenvolvia em questões de massificação, de identidade anulada [figura 6 e 7]; Flávia Castagno tratava da resistência pela adaptabilidade [figura 8]). Para isso Juliana

escolhe utilizar as embalagens (que por sua vez carregam a idéia de marcas e rótulos) para criar caminhos e definir contornos para o meu corpo; este é o seu *sub-propósito*. Quanto a mim, naquela passagem tinha como *propósito* visitar o território que a dançarina estabelecia, e ver o que aquilo me impregnava em termos de movimentação e estado corporal. Meu *sub-propósito* se estabelece em colaboração com a ação da Juliana oferecendo, em movimentos rasteiros, desenhos no chão com o meu corpo que pudessem ser marcados pelas embalagens.



Figura 5: Um dos propósitos encontrados pela dançarina Thainah Aquino, no desenvolvimento de sua dramaturgia pessoal, que dizia respeito à identidade marginalizada e mantida no anonimato, era procurar e roubar a atenção das câmeras que transmitiam imagens captadas em tempo real para televisões ou projeções dispostas no espaço cênico. Espetáculo Le moi, le cristal et l'eau - Foto Centre Choreographique du Pavillon Noir.



Figura 6 e 7: Questões de massificação e identidade anulada na dramaturgia pessoal desenvolvida pela dançarina Fernanda Azevedo no espetáculo “Le moi, le cristal et l’eau”. Observa-se que em muitas passagens o restante do elenco apoiava a dramaturgia pessoal de um dançarino, como na foto abaixo. Fotos: Marta Castagno.





Figura 8: uma das ações que permeavam a performance da dançarina Flávia Castagno era rir em qualquer situação. Uma escolha para apoiar a sua dramaturgia pessoal que dizia respeito à resistência através da adaptabilidade, e uma referência a uma possível identidade brasileira com suas pertinências e clichês em torno do bom humor, da criatividade e “jogo de cintura”. Espetáculo « Le moi, le cristal et l’eau » - Foto: Centre Choreographique du Pavillon Noir.

Definir *propósitos* e *sub-propósitos* em coerência com as *dramaturgias* individuais foi uma estratégia utilizada pela primeira vez pelo grupo com este espetáculo. Acredito que ela possa corroborar o argumento de que o dançarino constrói poéticas ocupando-se com aspectos locais - neste caso ações definidas por *sub-propósitos*- e dirigindo as construções que daí emergem para aspectos globais de composição, ou seja, os *propósitos* da obra.

Para tanto, exponho em termos gerais no próximo capítulo, aspectos da Teoria Geral dos Sistemas, para que se possa entender, com um pouco mais de clareza, a auto-organização na dança improvisada e o seu proveito pelo dançarino para criar composições (poéticas) no ato da cena.

SEGUNDO CAPÍTULO: POÉTICA

2.1 – Emergências e significações.

*Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso, ela nos espia do aparador.
Carlos Drummond de Andrade*

O que tem sido proposto aqui é que se possa compreender as formas de organizar dança que são objeto dessa investigação, como conjuntos delimitados e organizados de elementos tais como dançarinos, música, espaço, público, luz, adereços, etc., agindo uns sobre os outros, sem seguir um plano rígido de ação previamente estabelecido.

Isto torna possível que essa dança seja assumida como um *sistema*, uma vez que um sistema pode ser definido como “um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades” (VIEIRA, 2006:88).

Sistemas podem ser estudados a partir de parâmetros gerais, recurso que possibilita que sistemas de naturezas bastante diversas possam ser comparados e compreendidos à luz da mesma lógica.

Estes parâmetros sistêmicos podem ser divididos em duas classes: *parâmetros básicos* ou *fundamentais*, e *parâmetros evolutivos*. Os primeiros são parâmetros que se aplicam necessariamente a qualquer sistema, enquanto os segundos surgem ao longo da evolução dos sistemas¹⁹, assim, podem estar presentes ou não em um determinado ponto desta evolução, podendo inclusive não vir a ocorrer.

Para referenciar os processos de tomada de decisão que procuramos, proponho considerarmos neste ponto quatro parâmetros sistêmicos principais: conectividade, integralidade, funcionalidade e organização.

¹⁹ Ver nota 14 sobre neo-evolucionismo na página 27.

Conectividade é o parâmetro sistêmico que aponta para a capacidade dos elementos que compõe o sistema ligarem-se entre si e de sistemas em formação (protossistemas) estabelecerem-se em um ambiente. A conectividade também atua na seleção de novos elementos, ou seja, para que um elemento integre a composição²⁰ do sistema é necessário que estabeleça, no mínimo, uma conexão com outro elemento que já faça parte do agregado.

A conectividade é o parâmetro sistêmico que se manifestaria para encadear uns com os outros, seja seqüencial ou simultaneamente, os elementos que no caso do objeto de estudo dessa pesquisa poderiam ser os dançarinos, música, espaço, público, luz, adereços e tudo o mais que entrar na composição do sistema-dança em questão.

Um sistema pode abrigar subsistemas, como seria o caso das “cenas” em que poderíamos destrinchar uma peça de dança que observamos, nas quais tais dançarinos, a música, a luz, etc., formam em si um todo dentro do todo maior que é a peça mesma. A capacidade dos elementos, ao estabelecerem suas conexões mútuas, conformarem subsistemas refere-se ao parâmetro chamado *integralidade*.

No degrau seguinte²¹, subsistemas assumem funções dentro do sistema maior: parâmetro de *funcionalidade*. No nosso exemplo, uma “cena” poderá cumprir uma função dentro do argumento que a obra como um todo evidencia.

Não se quer com isso fazer da idéia de “função” sinônimo de “objetivo” ou “intenção”, ou seja, uma função pode não ter sido determinada ou planejada. Segundo a maneira que subsistemas se organizam – parâmetro *organização* – no todo sistêmico, podemos verificar a emergência de funcionalidades. Assim, um argumento pode não estar na origem e motivação que resultou em tal “cena”, embora uma vez que ela se estabeleça, e

20 *composição* é também um parâmetro sistêmico que remete à natureza, diversidade e número de elementos.

21 “degrau seguinte” traz a idéia de que se trata de uma sucessão hierárquica de parâmetros - o que é verdadeiro na Teoria Geral dos Sistemas - entretanto, a operação dos processos que os caracterizam não se dão necessariamente numa seqüência linear de tempo, tipo passo a passo.

através das relações que manifeste no conjunto, algo como um “argumento da obra” possa ser delineado.

Ao alcançarmos o patamar do parâmetro de *organização* podemos discutir *significação*, pois vamos assumir que o conceito de *sentido* ou *significação* está relacionado ao teor de *coerência* de um sistema (VIEIRA, 2006).

Quando estudando entidades complexas, como obras de arte, encontramos a necessidade de conciliar coisas em princípio simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vêm a formar todos altamente significativos e estéticos. (VIEIRA, 2006:88)

Coerência é uma característica sistêmica que está associada ao parâmetro de *organização*, ao passo que *coesão* associa-se aos parâmetros de *conectividade* e *estrutura*²².

O fator de *coesão* pode ser observado na importância diferenciada em cada uma dessas conexões, seu vigor e natureza. Dessa forma está diretamente relacionada à habilidade de um sistema em perdurar no tempo.

Observamos a *coerência* como característica sistêmica associada ao parâmetro de *organização*, na medida em que neste patamar as partes – elementos e subsistemas – ganham importância e definição na maneira em que se dispõem no todo, e nas relações deste todo com o ambiente em que está imerso. Assim, podemos falar de possíveis significados para um determinado objeto, a partir destas relações de coerência.

O que pretendemos explicitar aqui é que quando construímos uma relação entre algo no mundo e um conceito em nossas mentes, estabelecendo uma significação, esta construção é dependente da coerência sistêmica do algo a ser significado e da coerência sistêmica de nossas representações mentais. (VIEIRA, 2003:352)

Assim, falo em uma *poética da oportunidade* quando o dançarino toma proveito das oportunidades de significação que emergem do seu “fazer dançante”. Para realizar isso é necessário que o foco principal de atenção, em suas decisões, esteja relacionado ao fator de

²² o parâmetro *estrutura* diz respeito ao número de conexões estabelecidas no sistema em um instante de tempo.

organização. Ainda que este parâmetro seja inseparável dos demais parâmetros sistêmicos, ou seja, tratar da organização traz em si a ação sobre os subsistemas, funções, conexões, etc.

Se o interesse deste trabalho estivesse centrado na forma e processos envolvidos no encadeamento “improvisado” de movimentos, na geração de acionamentos motores que caracterizariam estes movimentos (como MARTINS, 1999, 2002), seria necessário focar a característica sistêmica de *coesão* que, como foi apontado acima, associa-se aos parâmetros de *conectividade e estrutura*. Mas nesta pesquisa o interesse está nos objetivos que o dançarino procura atender servindo-se de uma movimentação “improvisada” o que destaca a *coerência e a organização* (sem perder de vista que todos estes parâmetros sistêmicos estão atrelados uns aos outros).

Isto pode ser sublinhado no *processo de propósitos* que tem sido estabelecido por Ivani Santana com o Núcleo de Criação do Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança:

Para mim, o “corpo especialista” do dançarino deveria ter a liberdade de dançar com suas próprias condições e possibilidades sensório-motoras e, principalmente, com sua própria tomada de decisão durante cada acontecimento ocasionado no espetáculo, mas essa “espontaneidade” deveria estar pautada em uma estrutura condutora da idéia – a concepção da obra. O dançarino então torna-se um sistema autônomo e único para decidir suas movimentações de acordo com essa estrutura estando totalmente imbuído de um objetivo em comum com o grupo. (SANTANA, 2006:151)

Observa-se, neste caso, que o dançarino é instado a não perder de vista a medida de coerência que traz unidade aos elementos da obra em execução, caracterizando um todo que, desta forma, possa surpreender com configurações emergentes.

Segundo Santana “a poética da dança com mediação tecnológica se dá quando emergências de cada momento singular da obra surgem” (SANTANA, 2006:147). Nesta pesquisa eu chamo de “poéticas” as significações com as quais se revestem tais emergências, as quais são objeto e guia das decisões tomadas pelos dançarinos em cena.

A preocupação com o todo, com os aspectos de coerência sistêmica, também pode ser evidenciada na prática do Grupo X de Improvisação em Dança. O Grupo tem um mote de

trabalho que diz “contextualizar”. Com essa palavra de comando, o dançarino improvisador está sempre ocupado em, de alguma forma, encaixar-se e contribuir para as propostas que estão acontecendo em cena.

Vamos observar a imagem abaixo, registrada no dia 22 de setembro de 2007, na cidade de La Seyne sur Mer, base da Cia Artmacadam. Tratava-se de uma performance de rua, realizada ao fim da primeira semana do processo de criação de espetáculo entre aquela companhia e o Grupo X, por ocasião do Projeto Euphorico La-bàs Boletá.



*Figura 9: Projeto Euphorico La-bàs Boletá.
Dançarinos Hugo Leonardo, Wilfrid Joubert, Danielle Coutinho e Hélène Charles.
foto: Agnes Joubert, Cia Artmacadam, 2007.*

O planejamento da performance era bastante aberto e poucas estruturas estavam definidas ou selecionadas. O propósito principal era continuar o exercício de afinação entre os dançarinos das duas companhias.

Na imagem vemos a emergência de três núcleos²³ que, a princípio, atuavam separadamente. À direita no primeiro plano a dançarina Hélène Charles improvisa com a cadeira de rodas. Ao fundo a dançarina Danielle Coutinho explora uma estrutura de madeira da praça. À esquerda, eu faço um duo com Wilfrid Jaubert, e quando nos damos conta da proximidade e ação de Hélène com a cadeira, procuramos que nossa performance esteja contextualizada com a da dançarina: ambos dirigimos o foco para ela, Wilfrid aponta para algum lugar à direita, e eu, com meu braço cruzado sobre o dele, aponto para a ação de Hélène.

Para o olhar de quem assistia, como o nosso olhar para a foto agora, seria possível supor que a performance do duo masculino estava de alguma forma conectada com a ação da dançarina e a cadeira, uma vez que olhar e apontar é gesto que carrega significações muito diretas.

Posso dizer que esta atitude minha e de Wilfrid foi completamente intencional. Porém pode-se acompanhar, a partir disto, a emergência de cadeias de significações menos óbvias e intencionais, senão completamente alheias a qualquer intenção dos dançarinos, mas que poderiam ser construídas por relações de coerência como propõe Vieira (2003) encontradas pelo olhar de quem assistia ou, mais uma vez, pelo nosso olhar para a foto neste exercício.

Poderíamos ver a conexão entre as ações da esquerda e as da direita da imagem, sublinhada pelos gestos e olhares meu e de Wilfrid, reforçada por uma relação de coerência entre, por um lado a cadeira feita para carregar gente e, pelo o outro lado, o fato de que estou sendo carregado por Wilfrid. A mesma relação de coerência poderia ser estendida à imagem da dançarina que pode ser vista ao fundo, na linha da cadeira de rodas: a performance de Danielle é dançar escorando-se entre os quatro pilares de madeira e vemos que ela usa o ponto

²³ Poderia-se dizer a emergência de três subsistemas e, nesse caso, ali estaria o parâmetro de integralidade, como explicado na página 37.

de apoio na parte superior do corpo, e não nas pernas que estão flexionadas.

Se aqueles dançarinos percebessem, naquele instante, esta possível linha de relações de coerência delineada acima, poderiam tirar proveito desta oportunidade e seguir, intencionalmente, as conseqüências poéticas da seguinte composição, onde uma única ação parece estar sendo testemunhada em três núcleos onde se distribuem quatro dançarinos: vemos separados o instrumento que carrega (a dançarina Hélène e a cadeira de rodas), a ação de carregar (o duo masculino) e a pessoa que precisaria ser carregada (a dançarina Danielle).

Talvez os dançarinos tenham percebido esta oportunidade, em alguma medida. A foto seguinte que registra a seqüência da cena, não traz mais Danielle, Wilfrid olha e aponta algo na distância enquanto parece que eu acabei de saltar de suas costas, e Hélène olha a cadeira vazia.



*Figura 10: Projeto Euphorico La-bàs Boleta.
Dançarinos Hugo Leonardo, Wilfrid Joubert e Hélène Charles.
foto: Agnes Joubert, Cia Artmacadam, 2007.*

Não pretende-se defender que foi isto o que, de fato, aconteceu naquele dia e esteve nas intenções e escolhas dos dançarinos e, sem dúvida, há outras possibilidades de significações que podem ser construídas por um contemplador destas imagens ou da cena que elas retratam. O que acabamos de fazer foi, sem dúvida, um exercício de imaginação, na medida em que levantamos hipóteses sobre as imagens em questão para demonstrar o raciocínio que estamos construindo: por um lado encontramos, nos métodos de trabalho discutidos, ressonância com o que Vieira propõe sobre o vínculo entre coerência sistêmica e significações; por outro lado, proponho que o dançarino improvisador toma decisões intencionalmente para aproveitar-se destas oportunidades de significações que encontra e construir composições poéticas.

Desta forma, proponho que os processos de tomada de decisão, no contexto de improvisação na dança que é demarcado nesta pesquisa, estejam nesse cruzamento onde emergências alimentam os esforços de composição e estes, por sua vez, provocam emergências.

2.2 – Intenção de significar: trajetórias de curto alcance.

Se eu digo que o dançarino faz um uso intencional das oportunidades de significações, eu posso perguntar quanto há de clareza ou pré-determinação de um ponto onde queira chegar em cada escolha que faz em cena.

Nas três estratégias de criação em dança que servem de referência a esta investigação, podemos perceber que a liberdade de aproveitar as oportunidades de significações recebe diferentes contornos, em função da medida de controle que se quer ter sobre a composição.

Nos espetáculos em que Ivani Santana aplica o seu *processo de propósitos* não há o objetivo de entregar ao público uma “mensagem” - o que seria o controle exercido sobre a obra extrapolado para incluir controle sobre a recepção/leitura do público - mas atém-se a um “conceito da obra” em torno do qual pretende-se provocar reflexões da audiência.

Para a concepção do espetáculo “*e fez o homem a sua diferença*”, citado já no primeiro capítulo, buscou-se nos filósofos gregos pré-socráticos Parmênides (540-450 a.C) e Heráclito (540-480 a.C) idéias sobre permanência e mudança para discutir o tema da diferença.

Em uma das cenas, batizada de “diferença 2”, trabalhamos sobre a questão de diferença de raça, gênero e classe social. Logo percebemos que o caminho não seria assumir um posicionamento sobre tais diferenças, “levantar bandeiras”, e que seria preferível expor os corpos dos dançarinos, com suas diferenças de raça e sexo, em relações uns com os outros que pudessem trazer suficiente ambigüidade para provocar e brincar com diferentes leituras que o público poderia construir. Por exemplo, um gesto ou ação com uma tonicidade e desenvolvimento que transitasse da agressividade para o carinho sem se estabelecer definitivamente em nenhum deles (figura 5); um dançarino em pé estendendo a mão para outro que está no chão, como se oferecesse ajuda para se levantar, mas ao mesmo tempo retendo o corpo deste no chão com um pé sobre seu peito, criando uma situação ambígua entre a ajuda e a dominação e, em situações como esta, trocar constantemente os papéis entre os dançarinos homens ou mulheres, brancos ou negros.

Enquanto isso, durante o desenrolar da cena o restante do elenco contava histórias incompletas no ouvido de pessoas escolhidas ao acaso no público, partindo para continuar sua história no ouvido de outra pessoa permitindo também, desta forma, que uma mesma pessoa ouvisse fragmentos de histórias distintas. Estas histórias inventadas sobre a ação dos dançarinos, seriam possíveis versões para o que a cena estaria “contando”. Estes mesmos

dançarinos que falavam no ouvido do espectador também podiam impedir parcialmente a sua visão da cena criando uma espécie de moldura com o corpo: usar os dedos da mão na frente dos olhos de alguém escolhido no público, por exemplo.



Figura 11: os dançarinos Hugo Leonardo e Pakito em performance sob o olhar atento do público inserido no espaço cênico. Espetáculo “e fez o homem a sua diferença”, direção de Ivani Santana com o Grupo de Dança Contemporânea GDC, março de 2005. Foto de Andréa Vianna.

Não tínhamos uma mensagem sobre a diferença de raça, gênero e classe social, mas tínhamos uma opinião que tais diferenças residiam em grande parte no “olhar de quem vê”. E, então, queríamos perguntar ao público sobre “com que olhos viam” essa questão. A concepção da cena era essa pergunta.

Note que os dançarinos tinham liberdade para agir e construir suas relações e movimentos, mas atentos a restrições bem definidas em torno de um compromisso com a cena e o espetáculo: havia um conceito de ambigüidade e um propósito de expor diferenças de raça, sexo e classe. Era necessário preparar o terreno para oportunidades que pudessem ser aproveitadas nesta direção de significações.

Podemos dizer que essa direção a ser seguida é uma espécie de trajetória pré-estabelecida, acomodando em si o desenrolar mais ou menos livre de um sistema que pode surpreender com emergências, mas sem perder o curso. É a convivência da dinâmica dos processos com a dinâmica das trajetórias, conforme as idéias de Ilya Prigogine sobre a dinâmica clássica newtoniana e a termodinâmica apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho. Entretanto, aqui a trajetória não é um desenho do movimento do corpo pelo espaço. Ela surge quando se estabelecem pontos de referência que devem ser respeitados: os propósitos e os sub-propósitos lapidados em função de um conceito da cena ou do espetáculo.

Por seu turno, o Grupo X, na criação de seus espetáculos, não parte necessariamente de um conceito da obra ou conceito de cada cena (embora tenha inevitavelmente opções estéticas e entendimentos de corpo específicos como norteadores). O trabalho está em costurar sentidos que emergem das criações em torno de um tema.

A definição de um roteiro para o espetáculo é um trabalho de colagem de quadros, que determina também uma espécie de trajetória que será percorrida em termos de trilha musical, princípios de movimento, relação entre os dançarinos, uso de objetos de cena, plano de luz, etc.

Esta colagem não é feita ao acaso, mas por relações de coerência, ou seja, exercício de composição que propicie significações que são as poéticas com as quais esperamos alimentar o espetáculo. É como montar um quebra-cabeças do qual não conhecemos a imagem final, o que não é muito distinto do trabalho que é reservado para o público. Acreditamos numa certa coerência, e a levamos ao público para que seja compartilhada e complementada.

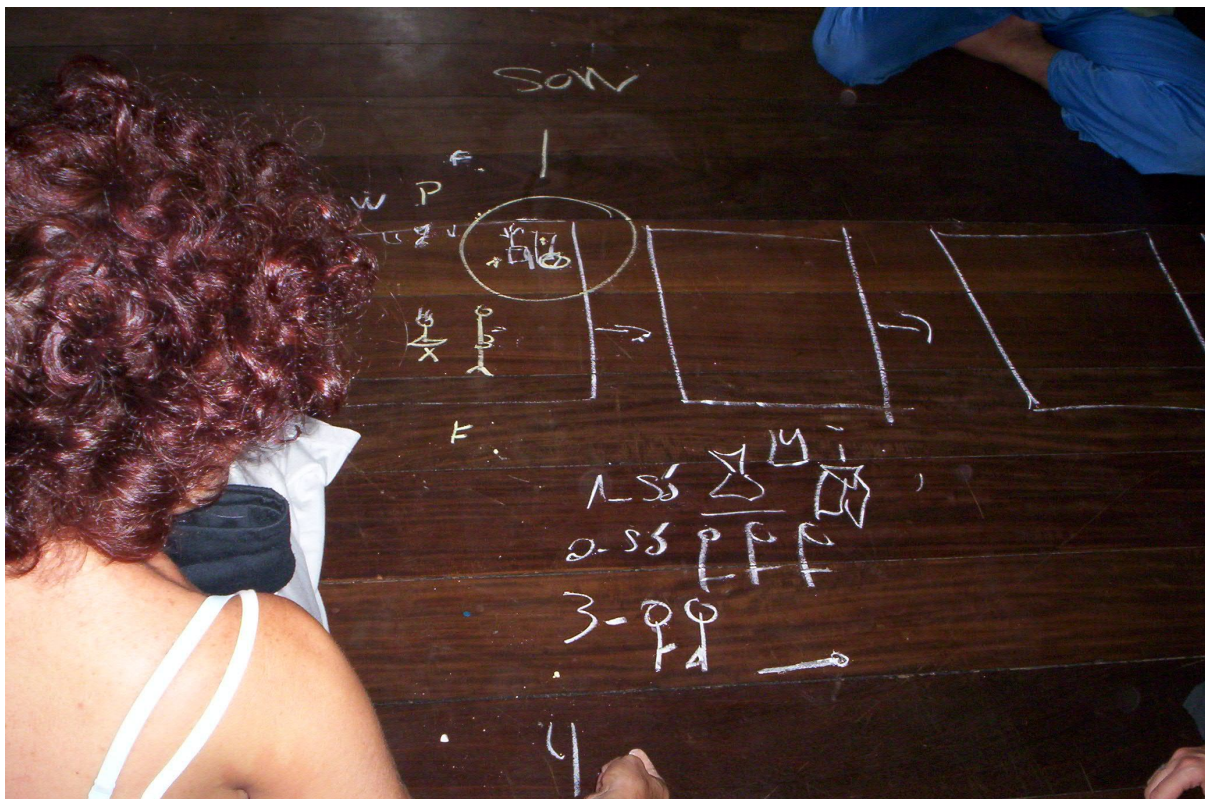


Figura 12: Dançarina e diretora coreográfica do Grupo X, Fafá Daltro elabora rascunhos coreográficos: colagem de quadros e relações de coerência vão amadurecendo uma estrutura para a improvisação que será levada à cena.

Por sua vez, numa *Jam Session* de Contato Improvisação o público pode ser aquele mesmo que dança (conforme explicado no capítulo anterior, a concepção das *Jams* que promovemos com o Projeto EmComTato são de um espetáculo que só tem um lado, o lado de dentro, o lado de quem dança), o que radicaliza a entrega da construção de sentidos, mensagem, conceito, revelação, experiência da dança à subjetividade do público-dançante.

Estar numa *jam* é ser atravessada por corpos que falam, gritam, sussurram, suplicam, dialogam a cada passo, a cada vacilo, a cada sinuosidade de ombros e bacias, códigos subjetivos que amarram todos numa realidade que parece ser tão minha e ao mesmo tempo pertence a todos que se “engancham” ritmicamente ali. É fascinante! Falo com minha mão, olho com meu pé, cheiro com meus poros, peço com o meu calor... estou e sou ali sempre entre, nunca somente intra! (Leila Leal, psicóloga, dançante freqüentadora das EmComTatoJams)

Observamos que nos três contextos de criação nos quais temos buscado apoio, o que se espera da tomada de decisão pelo dançarino em cena assume diferentes configurações.

Comecei esta unidade dizendo que isto está em função da medida de controle que se pretende ter sobre a composição.

Quando o dançarino se depara com a emergência de uma oportunidade poética – como vimos, uma oportunidade de significação – nos processos de auto-organização daquela estrutura coreográfica e faz um uso intencional desta oportunidade, pode-se dizer que esta intenção estabelece uma “trajetória” entre aquela oportunidade e a poética que é antevista. Ou seja, o dançarino reconhece um caminho ou uma ação que poderia partir das circunstâncias com as quais se depara naquele instante para chegar a um resultado que ele antecipa.

Poderia-se dizer que este pequeno planejamento estabelecido em tempo real estabelece uma “trajetória de curto-alcance” dentro da processualidade auto-organizativa daquele sistema do qual o dançarino faz parte, porque uma vez realizada aquela ação intencional, o dançarino volta a concentrar-se nas suas relações imediatas (suas regras locais) dentro do sistema e estar atento a uma nova oportunidade poética que possa ser aproveitada intencionalmente.

Portanto, neste momento em que o dançarino estabelece através do planejamento em tempo real uma “trajetória de curto alcance”, ele está afirmando um certo controle sobre aonde quer chegar em meio ao fluxo de ações e relações no qual deriva à busca de oportunidades para de novo afirmar um certo controle sobre onde quer chegar, e assim continuamente.

2.3 – Uma dança sem caminho de volta e de futuro incerto.

Quem quer chegar a um lugar novo, não pode saber onde está indo.
Steve Paxton

No primeiro capítulo, apoiado em Prigogine, foi dito que poderíamos traçar um

paralelo entre a dinâmica clássica newtoniana e o entendimento de coreografia enquanto um desenho de trajetórias do corpo no espaço, e que este paralelo poderia continuar a oferecer *insights* interessantes se pensássemos em transformações neste entendimento de coreografia segundo os mesmos redimensionamentos que a dinâmica clássica dos corpos em movimento sofreu em função do desenvolvimento da termodinâmica.

Foi proposto que as estruturas coreográficas que interessam nesta pesquisa poderiam ser compreendidas como sistemas que se auto-organizam nos quais ocorre a emergência de propriedades e configurações imprevistas.

Isto não poderia estar de acordo com a perspectiva dos postulados da dinâmica clássica porque esta trata de transformações que podem ser previstas e controladas. Ela propõe um nível de descrição no qual, se conhecemos as condições iniciais de um sistema em qualquer instante de tempo, podemos saber como esse sistema irá evoluir e que caminho percorreu para chegar em tais condições, ou seja, um processo determinístico. Trata-se, desta forma, de transformações que podem ser revertidas.

As transformações reversíveis pertencem à ciência clássica, no sentido de que elas definem a possibilidade de agir sobre um sistema, de o controlar. O objeto dinâmico era controlável por intermédio de suas condições iniciais: uma preparação adequada o sistema provoca a evolução desejada para este ou aquele estado predeterminado. (PRIGOGINE, 1984:97)

As grandezas que medem um sistema segundo o nível de descrição contemplado pela dinâmica de Newton – velocidade, espaço, tempo, aceleração – podem ter os seus valores modificados para frente e para trás. Vamos pensar num exemplo simples, da época de nossos estudos em física mecânica no colégio:

Se é dito que um corpo localizado num ponto A se desloca à sempre constante velocidade de 20km/h numa direção retilínea, sabemos que após uma hora ele se encontrará num ponto B distante vinte quilômetros do ponto A. E também sabemos que uma hora atrás ele tinha igualmente vinte quilômetros para percorrer até chegar neste mesmo ponto A.

É interessante notar que a coreografia de trajetórias do corpo que dança no espaço, da mesma forma, pode ser visualizada para trás e para frente. Existem mesmo casos em que os movimentos são assim revertidos, seja por treinamento, seja por composição, seja por investigação de novas possibilidades de encadeamento de movimentos que possam ser fixados. O coreógrafo, aquele no controle desta criação, é familiarizado com esse recurso.

Da mesma forma, este coreógrafo sabe como colocar o corpo do dançarino nas condições necessárias para a execução de um percurso de movimento desejado. Se tratamos de uma dança com um código de movimentos bem definido de antemão, como o balé clássico, por exemplo, também se pode antecipar que movimento é provável que se siga à determinada posição e qual movimento conduziu o corpo até esse ponto.

Mas tem uma coisa curiosa na matemática que sustenta as transformações reversíveis de um corpo estudadas pela dinâmica clássica newtoniana: retomando o exemplo simples acima, se numa perspectiva matemática é dito que um corpo se desloca pela velocidade de -20 (menos vinte) km/h, é matematicamente correto dizer que este corpo estará num ponto distante vinte quilômetros do ponto inicial quando o relógio andar uma hora para trás! O tempo da física celebrizada por Newton anda nas duas direções.

Isto porque tal física tinha como objeto sistemas ideais e matematizados passíveis, desta forma, de serem perfeitamente previstos, controlados e manipulados para frente e para trás. Um sistema assim precisaria ser um sistema isolado, porque desta forma garantiríamos que nenhuma força externa agiria sobre as variáveis do sistema. Sendo um sistema isolado, nada poderia ser perdido para o exterior, ou seja, seria um sistema perfeitamente conservativo.

Se fosse possível que um mecanismo desta natureza, conservativo e reversível, pudesse ser construído, teríamos uma máquina ideal que não perderia energia e, como consequência, não precisaria ser constantemente alimentada. O funcionamento de um pêndulo e a regularidade do movimento dos grandes corpos no espaço (planetas e estrelas) acenava

com essa promessa.

Entretanto, a termodinâmica lida com objetos de estudo que passam longe desse ideal. As máquinas térmicas, aquelas que se utilizam das transformações pelo calor para mover seus mecanismos, não permitem que se distancie da evidência de que o tempo é unidirecional e que as transformações que os corpos sofrem são irreversíveis: o carvão queimado não pode ser recuperado e a energia liberada e utilizada na sua queima também não.

Mas a irreversibilidade tem um argumento muito mais irrefutável oferecido pela termodinâmica: o fato de que o calor sempre tende a ser transmitido do corpo de maior calor para o de menor calor e numa velocidade proporcional à diferença dessas temperaturas, atingindo assim um equilíbrio térmico. Uma vez atingido esse estado de homogeneidade no sistema, nada intrínseco a este sistema poderia voltar a provocar um movimento de calor que pudesse restituir algum estado de não-equilíbrio e manter viva as transformações.

Todos os sistemas em estado de não-equilíbrio [térmico] evoluem para o mesmo estado de equilíbrio. Chegado ao equilíbrio, o sistema esqueceu suas condições iniciais, esqueceu a maneira como foi preparado. O que conta é a “bacia atrativa”: todos os sistemas com um estado pertencente a essa bacia se dirigem para o mesmo estado final, caracterizado pelo mesmo comportamento, pelo mesmo conjunto de propriedades. (PRIGOGINE, 1984:98)

Esse esquecimento deriva do fato de que, *qualquer que seja a evolução particular do sistema*, ele acabará por chegar a um dos estados microscópicos que correspondem ao estado macroscópico máximo de desordem e simetria; com efeito, a esmagadora maioria dos estados microscópicos possíveis realiza esse estado. Uma vez nele, e pela mesma razão, o sistema não se afastará desse estado senão por tempo e distância muito curtos, e não cessará de *flutuar* em volta do estado atrativo. (ibidem, 100)

Observe que se conhecemos algumas variáveis de um sistema isolado num estado de não-equilíbrio termodinâmico podemos prever matematicamente a evolução futura desse sistema: por exemplo, o tempo em que levará para atingir o estado de equilíbrio, o valor das temperaturas em cada momento desse caminho, o estado de dilatação dos materiais, etc. Mas uma vez alcançado o estado de equilíbrio termodinâmico não há variáveis nesse sistema que possam permitir que se calcule os estados progressos do sistema. É isto o que Prigogine

aponta ao dizer que o sistema “esqueceu” suas condições iniciais. Nem matematicamente os fenômenos termodinâmicos podem ser revertidos.

Esta primeira aproximação à física do calor nos apresenta os sistemas que se estabilizam no equilíbrio termodinâmico ou próximos a ele: um estado de homogeneidade caracterizado por simetria e desordem²⁴. Estes sistemas não são previsíveis em função de um estado inicial, mas sim em função de um estado final: não importa em que condições esteja em qualquer instante, o sistema evoluirá para o estado de equilíbrio termodinâmico.

Na unidade anterior, mostrei que as estruturas coreográficas do Grupo X e do GP Poética definem uma espécie de trajetória que não é aquela que desenha o movimento dos corpos no espaço. Para o Grupo X, um roteiro musical, um jogo de estratégias cênicas envolvendo dançarinos escolhidos, padrões de movimento, elementos cênicos, são amadurecidos ao longo dos ensaios. A performance dos dançarinos pode fazer qualquer percurso, mas sempre se mantém próxima deste curso.

Vimos que a aplicação do *processo de propósitos* de Ivani Santana nos espetáculos do GP Poética estabelece uma trajetória de pontos de referência que devem ser respeitados: são os propósitos e os sub-propósitos escolhidos para atingir um conceito da cena ou do espetáculo. O dançarino tem liberdade para desenvolver sua performance dentro destas referências e o sistema, assim, promove auto-organizações. Mas, ao modo da “bacia atrativa” que Prigogine aponta nos estados de equilíbrio termodinâmico, temos a garantia de que o sistema evoluirá na direção que esperamos, mesmo que de uma forma não determinística, ou seja, com liberdade para seguir em diferentes maneiras aquela trajetória estabelecida por propósitos e sub-propósitos.

Entretanto, o desenvolvimento dos estudos na física do calor levou a concepção

²⁴ Simetria e desordem são termos associados ao estado de homogeneidade que Prigogine salienta como indicador do estado de equilíbrio termodinâmico. Isto quer dizer que o sistema não apresenta nucleações que desequilibrem a ordem homogênea de seus elementos: não há no sistema ênfase no parâmetro de integralidade (o que corresponde ao surgimento de subsistemas), tampouco se destaca relações entre funcionalidades distintas no sistema e o parâmetro de organização apresenta-se em declínio.

do que seria uma forma de evolução termodinâmica que mantém sistemas complexos longe do equilíbrio. São as chamadas *estruturas dissipativas*:

À reversibilidade inteiramente ideal da dinâmica clássica opõe-se dois estilos de devir que a irreversibilidade à qual a dinâmica alargada dá sentido, permite pensar. Um, suspenso do passado, corre mais provavelmente para o equilíbrio; o outro está aberto a um futuro mais propriamente histórico: é o das estruturas dissipativas que constituem a chance das singularidades aleatórias. (PRIGOGINE, 1984:214)

O que Prigogine aponta como “singularidades aleatórias”, é a característica de tais sistemas de atingir estados onde pequenos imprevistos – uma chamada “flutuação” – pode encontrar condições favoráveis para “contaminar” e re-configurar todo o sistema. Estes estados são chamados *zonas de bifurcação*: “A natureza bifurcante é aquela em que pequenas diferenças, flutuações insignificantes, podem, se se produzirem em circunstâncias oportunas, invadir todo o sistema, engendrar um regime de funcionamento novo”. (ibdem, 207)

Ao re-configurar o sistema, um novo curso de evolução é estabelecido: uma nova ordem de estados e “distâncias” em relação ao equilíbrio termodinâmico.

Esta idéia é mais próxima do que se pode observar na *jam session* de contato improvisação. De qualquer ponto naquele conjunto de dançantes e músicos, pode partir uma idéia – uma pulsação, um padrão de movimento, uma relação de pessoas e ações – que pode se tornar a tônica dominante da sessão: re-organizar o espaço, as atenções, ser o “tema” central de proposições, etc.

Observei nas *jams sessions* a proliferação dessas zonas de bifurcação, que são estados em que uma decisão singular pode alcançar uma relevância poética destacada no espetáculo como um todo. A sessão vai, desta forma, se desenrolando de configuração em configuração. E, nesse processo, são comuns tanto as fases de organização bem delineada (figura 13), quanto os momentos em que nada de definido parece estar acontecendo (figura 14), onde o sistema parece crescer em simetria e desordem (homogeneidade), até que uma nova flutuação se afirme e empurre o sistema mais uma vez para longe do equilíbrio:

“Justamente o que caracteriza o não-equilíbrio são as flutuações. Um mundo de equilíbrio é um mundo estável; as flutuações regridem aí. Mas, longe do equilíbrio, as flutuações aumentam e podem invadir todo o sistema” (PRIGOGINE, 2002:42).



Figura 13: Jam Session realizada pelo Projeto EmComTato no Anexo do Theatro XVIII. Pode-se observar na imagem nucleações bem definidas (um duo à direita, um quarteto no primeiro plano) que evidenciam ações claras, envolvimento dos dançantes e atenção para a composição. Foto: Drica Rocha.



Figura 14: Outra imagem de uma das jams sessions do Projeto EmComTato, onde fica evidente uma fase do sistema com baixa organização, sem núcleos nitidamente estabelecidos e atividade confusa. Foto: Drica Rocha.

O que fazem essas zonas de bifurcação, onde pequenas flutuações podem levar a re-configurações relevantes nos sistemas, é trazer para a evolução destes a incerteza, antes que a previsibilidade, a probabilidade, antes que o determinismo.

Em uma estrutura coreográfica que pudesse ser coerente com esta evolução dos sistemas complexos mantidos longe do equilíbrio – e dentre as observadas e exemplificadas neste trabalho, as EmComTatoJams, *jam sessions* promovidas pelo Projeto EmComTato, são as que mais se aproximam – não podemos estar seguros da direção que ela irá tomar, das poéticas que irá fazer emergir, ou seja, das significações com as quais irá se revestir para seus participantes-testemunhas.

Pode-se dizer que o estado de equilíbrio termodinâmico é um estado de “morte térmica” no sentido em que a atividade do sistema cessa, uma vez que não há mais

movimento de energia-calor no seu interior já que esta aparece distribuída homoganeamente e não se pode observar o seu fluxo dos corpos ou áreas de maior para o de menor calor. Se está proposto que a EmComTatoJam é um sistema em que há uma ampla liberdade para que as singularidade aleatórias proliferem e o mantenham longe do estado de equilíbrio, como consequência, pode-se esperar uma dificuldade para que este sistema cesse espontaneamente sua atividade, ou seja, para que a *jam* encontre um fim.

Isto foi um dos pontos mais interessantes que exigiu solução ao longo da configuração das EmComTatoJams nestes cinco anos. Como coordenador da *jam* eu me proponho a fazer com que a sessão encontre uma finalização da maneira mais espontânea possível, ou seja, sem ferir seu processo auto-organizativo. Quero dizer que eu me proponho o desafio de não simplesmente chegar e dizer “acabou”.

Nas primeiras edições, a estratégia mais imediata e fácil era buscar uma comunicação com os músicos através da minha dança para sinalizar que a música cessasse. Uma vez que a música cessava, as danças também cessavam. Mas após conduzir algumas aulas e *jams* sem música, os freqüentadores descobriram que não precisavam dela para continuar dançando. Uma estratégia alternativa, então, foi aproveitar o mesmo canal de comunicação com os músicos através da dança para tentar provocar um clímax de intensidade na sessão que pudesse remeter a experiência cultural de *grand finale* que é familiar na música, na dança, no teatro, etc.

Abrir espaço e foco para um duo que emergisse como especialmente bem sintonizado e que sugerisse aplausos na menor indicação de conclusão, também se configurou como uma oportunidade de ponto final para a sessão como um todo. Da mesma forma, o momento em que começam a pipocar as declamações de poemas tornou-se um indicador de final.

Todas estas estratégias são exemplos da ação de uma decisão localizada, uma

flutuação no processo auto-organizativo, que encontra condições favoráveis para organizar todo o sistema de uma maneira que cria uma *zona de bifurcação* onde os participantes podem concordar que a *jam session* acabou. Tais decisões localizadas podem acontecer aleatoriamente, e condições favoráveis para que elas se estabeleçam podem estar ligadas ao cansaço dos participantes e a noção do tempo de conclusão que vai sendo formada pela realização regular destas *jams* pelo Projeto EmComTato. Mas o que foi exposto é que, como coordenador da atividade e ciente desta possibilidade de intervir no desenrolar do processo por meio de decisões localizadas - flutuações discretas - que conduzam a *zonas de bifurcação*, eu posso inserir deliberada e oportunamente uma decisão que seja promissora para sinalizar e configurar a *jam session* como finalizada.

Ao propor que estas EmComTatoJams podem ser compreendidas à luz do entendimento que a termodinâmica proporciona de sistemas complexos mantidos longe do equilíbrio, eu estou apostando que buscar a perspectiva das singularidades aleatórias e da dinâmica das flutuações seja a melhor estratégia para compreender a processualidade dessa estrutura coreográfica (o seu desenrolar no tempo). Entretanto, aponte que isto coloca tal estrutura coreográfica numa posição de liberdade em relação às significações e construções poéticas que irá abrigar ou proporcionar ao seu público-participante.

Nas obras concebidas, tanto pelo Grupo X quanto pelo GP Poética, demonstrei que esta liberdade é restringida pelas escolhas e definições que são estabilizadas para servir de pontos de referência ao longo da realização do espetáculo em tempo real. Na perspectiva proposta em relação aos postulados da termodinâmica, essa trajetória de pontos de referência pode ser compreendida como o estado de equilíbrio do qual esse sistema não pode se afastar com a mesma liberdade que uma *jam session*. Para o GP Poética, essa trilha de referência – como vimos, composta por propósitos e sub-propósitos para a ação do dançarino - é construída em função de uma discussão específica que está sendo proposta com a obra em

questão, enquanto para o Grupo X, este “roteiro” organiza construções poéticas em torno de um tema que está sendo explorado.

Nestes casos, é necessária uma atenção ou estratégia extra para que a “bacia atrativa” – a trajetória de pontos de referência definidos - que dá suporte à evolução daquela peça não se torne demasiado intensa e possa bloquear a possibilidade de que singularidades aleatórias e flutuações consigam promover a emergência de configurações inesperadas na obra.

Ou seja, é necessário que a taxa de estabilidade definida para cada estrutura coreográfica - na forma de propósitos e sub-propósitos (no caso do GP Poética), de trilha musical, de definição de dançarinos para cada passagem da obra, de objetos cênicos, de qualquer tipo de “marca” pré-estabelecida e, também, na forma de conservação de movimentos ou soluções que vão sendo encontradas em ensaios e apresentações – seja menor que a taxa de instabilidade que pode e deve ser provocada pelas decisões dos dançarinos ou outros agentes naquele sistema.

O uso do processo de propósitos permite o estabelecimento de taxas de estabilidade (em menor escala) e de taxas de instabilidade (em grande escala). Compreendendo que a vida de qualquer sistema funciona a partir da relação entre o que permanece e o que muda, e que nas artes do corpo não teria porque ser diferente. (...) Esse processo permite o estabelecimento de uma taxa de estabilidade, o “propósito” de cada cena, enquanto que as decisões tomadas a cada instante pelo dançarino, no momento da cena, promove a emergência da parcela de instabilidade. (SANTANA, 2006:153)

TERCEIRO CAPÍTULO: POÉTICA DA OPORTUNIDADE

3.1 - RAZÃO, SENSAÇÕES E O INSTANTE PRESENTE.

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e com os pés
E com o nariz e com a boca.
Alberto Caieiro*

O Grupo X de Improvisação em Dança surgiu em 1998 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a partir das pesquisas dos professores David Iannitelli e Fafá Daltro, com o objetivo de tratar a improvisação em dança como obra artística.

Até 2002, o Grupo se concentrou em uma grande quantidade de projetos universitários de extensão, ou seja, voltados para a comunidade universitária e extra-universitária, oferecendo oficinas e integrando, nas suas apresentações públicas, dançarinos e artistas em formação nos diferentes cursos de arte da universidade, bem como outros participantes dos projetos de extensão.

Em 2002 o Grupo inicia uma segunda fase, a cargo da direção da professora, dançarina e coreógrafa Fafá Daltro. O Grupo ocupa-se, então, prioritariamente da manutenção de um elenco profissional. Em 2003 vence o edital EnCena Salvador da Fundação Gregório de Mattos para produzir o espetáculo “O Canto de Cada Um”, levado à cena entre 2003 e 2004 no Teatro Vila Velha, Espaço Xisto e Teatro do ISBA, todos na cidade de Salvador, Bahia.

Em função deste espetáculo, o Grupo foi convidado a participar, em 2004, do Festival de Arte e Criatividade em Funchal na Ilha da Madeira em Portugal, recebeu também convite de residência para oficinas na Faculdade de Motricidade Humana, Departamento de

Dança, em Lisboa, Portugal e, ainda, participou de uma residência com a companhia francesa Artmacadam, no sudeste da França. A coreógrafa Fafá Daltro e o dançarino Edu Oliveira representaram o grupo nessas oportunidades.

A afinidade e identidade estabelecida entre o Grupo X e a Cia Artmacadam é grande, e o programa de residências continuou nos anos seguintes: em 2005 os dançarinos do Grupo X, Edu Oliveira e Jamiller Antunes, voltaram à França, e em 2006 quatro dançarinos da Artmacadam vieram a Salvador. Estas residências entre os dois grupos caracterizam-se por um período de três a quatro semanas no qual os grupos oferecem oficinas à comunidade, e produzem um espetáculo para algumas poucas apresentações em teatro e em espaço público. Estes espetáculos não são concebidos para elaborar um tema, mas são antes um exercício concentrado sobre composição aplicada à dança improvisada no ato da cena.

Eu comecei o meu vínculo com o Grupo X em 2001, como aluno de extensão, e ao ingressar na graduação em dança na universidade, em 2002, tornei-me dançarino do grupo. Participei parcialmente do encontro Artmacadam-Grupo X em 2006, em Salvador, e integralmente no ano de 2007, na França.

No encontro de 2006, àquela época ainda com pouca reflexão metodológica, pois era o início da minha investigação de mestrado, mas sem querer perder a oportunidade, realizei uma entrevista livre e exploratória principalmente com os quatro dançarinos franceses. Solicitei que me respondessem, por escrito, à seguinte questão: *Na forma que vocês trabalham com improvisação em cena, quando você está atuando, o que te estimula e o que te bloqueia?*²⁵

Quero destacar uma das respostas, aliás, a mais curta de todas, como um convite oportuno para discutir as relações entre razão e corpo na capacidade de decidir, o que interessa a este contexto de dança: “No trabalho de improvisação o que me estimula é o

²⁵ *Dans votre travail d'improvisation sur scène, en dansant qu'est-ce qui vous stimule ou au contraire vous bloque ou perturbe?*

domínio das sensações, e ao contrário, o que me bloqueia, é o domínio do mental, da reflexão”²⁶. (Jessy Coste, dançarina, Artmacadam)

Chamo a atenção de que esta entrevista foi submetida a dançarinos que trabalham profissionalmente com improvisação em cena e, também, que a explicação no trecho destacado acima é recorrente em outras respostas.

O neurobiólogo Humberto Maturana coloca que toda explicação é uma reformulação da experiência construída com elementos da experiência, mas que não é, em si, a experiência.

Quero chamar a atenção para o fato de que o explicar é uma operação distinta da experiência que quer explicar, ou seja, ela está na linguagem – eu estou propondo uma explicação na linguagem, mas o que quero compreender com minha explicação é uma experiência distinta de minha experiência no explicar, ainda que meu explicar seja parte do objeto que eu quero explicar. (MATURANA, 2001:28)

Uma explicação é uma resposta a uma pergunta, que aceita como resposta uma reformulação da experiência, para a qual a pergunta exige uma explicação (resposta explicativa). Em outras palavras, uma explicação é uma reformulação de uma experiência aceita como tal por um observador (que pode ser a mesma pessoa que a propôs), de acordo com certos critérios de aceitabilidade adotados por ele ou ela. (ibidem, 162)

Desta forma, não se compreende que aqueles dançarinos estão referindo-se a elementos fantasiosos da sua experiência, porque veremos que são elementos reais, porém inadequadamente reformulados na explicação que oferecem.

Destaco, nas entrevistas com os dançarinos franceses, uma tentativa de explicação das suas experiências através de uma reformulação da experiência que não pode ser validada pelo referencial teórico utilizado nesta pesquisa, no que toca ao entendimento das relações entre racionalidade, emoção e corpo. Todo o entendimento de mente e corpo ao longo dessa dissertação vai na direção do *embodied mind*, termo técnico das Ciências Cognitivas que aponta para uma compreensão da mente como um fenômeno corpóreo, e não de outra

²⁶ *Dans le travail d'improvisation, ce qui me stimule est du domaine des sensations et, à l'inverse, ce qui me bloque, du domaine du mental, de la réflexion.*

natureza, como assumido no *dualismo*²⁷. Por outro lado, a resposta daqueles dançarinos fala em “domínios” distintos para a mente e para as sensações corporais.

Vou buscar no trabalho do neurocientista Antonio Damásio (1994, 2000, 2004) o recurso para clarear o equívoco comum de que a improvisação seria um domínio de não-racionalidade, de espontaneidade do corpo e das emoções em relação à razão, idéia impregnada do dualismo que separa mente do corpo.

Dado que a mente emerge num cérebro que é parte integrante de um organismo, a mente faz parte também desse organismo. Em outras palavras, corpo, cérebro e mente são manifestações de um organismo vivo. Embora seja possível dissecar esses três aspectos de um organismo sob o microscópio da biologia, a verdade é que eles são inseparáveis durante o funcionamento normal do organismo. (DAMÁSIO, 2004:206)

De certo modo, retirar a presença do corpo é como retirar o chão em que a mente caminha. A interrupção radical do fluxo das representações do corpo que suportam os nossos sentimentos acarreta uma interrupção radical dos pensamentos que formamos sobre objetos e situações e, inevitavelmente também, a interrupção radical da continuidade daquilo que percebemos como nossa existência. (ibdem, 203)

Por este caminho, Damásio irá demonstrar que não se poderia sustentar um conceito de racionalidade que se explicasse exclusivamente pela idéia de razão, uma faculdade que operasse privada dos “sinais do corpo” aportados por sensações, emoções e sentimentos.

Para construir este argumento, Damásio começará por apresentar as emoções e sentimentos como, primariamente, fenômenos do corpo que atuam sobre a regulação da vida deste organismo. “Concebo a essência das emoções e sentimentos como algo que podemos ver através de uma janela que abre diretamente para uma imagem continuamente atualizada da estrutura e do estado do nosso corpo”. (DAMÁSIO, 1996:14)

O estado da estrutura músculo-esquelética, das vísceras, de toda a estrutura química, oferecem a “paisagem do corpo” - segundo as palavras do autor - que é

²⁷ Um dos pensadores mais célebres, cuja obra dedica-se à defesa do dualismo, é o filósofo e matemático René Descartes (1596-1650). Em seus escritos afirma que a mente – *Res Cogitans* – é constituída de uma substância distinta daquela que constituiria o corpo – *Res Extensa*. Entretanto é importante salientar que Descartes não inaugura essa compreensão, que pode ser flagrada nos escritos de outros pensadores desde o berço da filosofia.

essencialmente o que sentimos como emoções.

O cérebro é informado continuamente sobre esta “paisagem” (que inclui os estados do próprio cérebro), para a todo momento regular o equilíbrio e o funcionamento deste corpo de uma maneira vantajosa para a sua sobrevivência, por meios químicos (liberando ou inibindo hormônios que catalisam processos metabólicos) e por meio do sistema neuro-muscular.

Emoções são conjuntos complexos de reações químicas e neurais, formando um padrão; todas as emoções têm algum tipo de papel regulador a desempenhar, levando, de um modo ou de outro, à criação de circunstâncias vantajosas para o organismo em que o fenômeno se manifesta. (DAMÁSIO, 2000:74)

Esta relação direta de emoções com estados corporais poderia apoiar aquilo que foi indicado pelos dançarinos franceses, correspondendo ao que foi chamado de “domínio das sensações”. Mas aqueles dançarinos indicam uma divisão entre tal domínio e o outro que seria o “domínio do mental”, enquanto Damásio os mantém próximos porque, prosseguindo no seu argumento, irá fazer uma distinção entre emoção e sentimento que coloca este último já como um fenômeno da mente. Para este autor, as emoções, enquanto “paisagem do corpo”, tornam-se substrato para padrões neurais que resultarão em sentimentos de emoção, sendo estes a emoção transformada em imagem mental. É importante salientar o que o autor indica com o termo *imagens*:

Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva (a palavra provém do grego soma, que significa corpo) inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular. A palavra imagem não se refere apenas a imagem “visual”, e também não há nada de estático nas imagens. (DAMÁSIO, 2000:402)

Começamos a perceber, então, que um hipotético “domínio do mental” não estaria muito distante daquele outro que seria um “domínio das sensações”, uma vez que vemos a linha de continuidade que liga estados corporais a imagens mentais, passando pelo fenômeno das emoções e sentimentos.

Entretanto há mais sobre a não separação entre o corpo e a mente para ser evidenciado neste caminho. Como fenômeno do corpo responsável pela regulação do organismo em busca contínua das melhores condições para sua sobrevivência, as emoções precisam propiciar mais do que somente fazer com que o corpo se auto-regule: o corpo precisa agir no meio-ambiente.

As emoções surgem como disposições corporais que especificam domínios de ação. (...) As emoções são apreciações do observador sobre a dinâmica corporal do outro que especifica um domínio de ação. Nessas circunstâncias, nada ocorre nos animais que não esteja fundado numa emoção. (...) Todas as ações humanas acontecem num espaço de ação especificado estruturalmente como emoção. (MATURANA, 2001:46)

Com estas afirmações, Maturana concorda com Damásio que as emoções são definidas por estados corporais, e que elas trazem em si a pré-disposição para um certo conjunto ou perfil de ações, e não para outras. Isto também está vinculado ao que foi dito anteriormente sobre a regulação biológica em busca das condições ideais de sobrevivência. A raiva ou medo, disparados por algum estímulo no ambiente - um predador, por exemplo - precisam regular o corpo de uma forma que o deixe pré-disposto para as ações necessárias: para lutar ou fugir a circulação sanguínea precisará ser acelerada, os músculos fortemente ativados, a fome esquecida, etc.

Esta é uma forma simples de flagrarmos a ação das emoções sobre a tomada de decisão e o comportamento. Mas para Damásio, esta ação das emoções é igualmente atuante e fundamental mesmo nas decisões mais complexas que são elaboradas nas estruturas cerebrais que manifestam a faculdade da razão.

De um ponto de vista evolutivo, o mecanismo mais antigo de tomada de decisão pertence à regulação biológica básica; o seguinte, ao domínio pessoal e social; e o mais recente, a um conjunto de operações abstrato-simbólicas em relação com as quais podemos encontrar o raciocínio artístico e científico, o raciocínio utilitário-construtivo e os desenvolvimentos lingüísticos e matemático. Mas, apesar de os milênios de evolução e de os sistemas neurais dedicados poderem conferir alguma independência a cada um desses “módulos” de raciocínio e tomada de decisão, suspeito que eles se encontram todos interligados. Quando presenciamos sinais de criatividade nos seres humanos contemporâneos, estamos provavelmente testemunhando o funcionamento integrado de diversas combinações desses dispositivos. (DAMÁSIO, 1996:223-224)

A partir do estudo de casos clínicos com diferentes naturezas de comprometimentos no cérebro, o autor vai seguindo uma pista que demonstra os prejuízos para a capacidade de decidir que são acarretadas no caso de um funcionamento anormal das estruturas cerebrais que processam emoções e sentimentos.

São apresentados casos onde o paciente tem as funções de linguagem, de lógica, de memória e atenção intactos, mas que mesmo assim são bastante ineptos para tomar decisões proveitosas e acertadas, especialmente em contextos sociais. É como se estes indivíduos ficassem perdidos na complexidade e número de fatores, que são demasiados para serem processados com aqueles instrumentos cognitivos que lhe restam intactos²⁸.

Os níveis mais baixos do edifício neurológico da razão são os mesmos que regulam o processamento das emoções e dos sentimentos e ainda as funções do corpo necessárias para a sobrevivência do organismo. Por sua vez, esses níveis mais baixos mantêm relações diretas e mútuas com praticamente todos os órgãos do corpo, colocando-o assim diretamente na cadeia de operações que dá origem aos desempenhos de mais alto nível da razão, da tomada de decisão e, por extensão, do comportamento social e da capacidade criadora. (DAMÁSIO, 1996:13)

Sendo assim, não podemos falar em um “domínio do mental” que estaria separado de um “domínio das sensações”, como aparece nas entrevistas com os dançarinos franceses, se isso pretende separar racionalidade do universo de sensações corporais e atividade emocional. Quando uma emoção resulta numa imagem mental – um sentimento de emoção – isto desencadeia associações, memórias, direciona a atenção de uma maneira que alimenta tanto os níveis superiores da atividade cerebral que respondem pela razão, quanto retroalimentam os estados corporais que resultam em emoções.

Embora falar em “domínio do mental” por um lado, e “domínio das sensações” por outro, revela-se uma tentativa inadequada de explicação da experiência, não pretendo

²⁸ Constatou-se, através de estudos clínicos aos quais Damásio faz referência, que regiões do cérebro tais como os córtices pré-frontais ventromedianos, a estrutura chamada amígdala e os córtices somatossensoriais no hemisfério direito, quando afetadas por lesões, embora possam não afetar as funções de linguagem, de memória e atenção, de raciocínio matemático e lógica, ainda assim apresentam evidências de prejuízo considerável sobre a capacidade de tomada de decisão simultaneamente à anormalidade na manifestação das emoções e sentimentos.

descartar a experiência a que os entrevistados estão se referindo. Noto que posso destacar em outros trechos dessa mesma entrevista a indicação de um caminho que poderia configurar uma explicação que seria coerente com o acima exposto e com o referencial teórico em torno do qual esta pesquisa é organizada.

Esse caminho diz respeito à “estar no instante presente” (os grifos nos excertos abaixo são meus):

Assumir riscos, a surpresa, a incerteza me permitem estar no instante, sem reflexão, estar dentro de uma necessidade – ao encontro do outro, do espaço, do objeto, e em transformar a percepção no instante presente²⁹. (Wilfrid Jaubert, dançarino, Artmacadam)

Não estar na projeção mental, mas no instante presente (...) Ao contrário o que me impede de estar estimulada é esta vontade da razão em querer antecipar³⁰. (Hélène Charles, dançarina, Artmacadam).

A minha interpretação, a qual procuro demonstrar, é que aquilo que os dançarinos poderiam estar chamando de “domínio das sensações” seria um estado de consciência de si cuja percepção do momento presente é mais intensa, em comparação com um outro estado a que estariam chamando de “domínio do mental”, mas tanto um como o outro são aspectos inseparáveis da racionalidade.

Quando digo “estado de consciência de si”, quero dizer uma experiência na qual se tem a consciência de si mesmo tendo consciência de coisas no mundo (coisas dentro e fora do corpo), ou seja, uma experiência de *self*.

Damáσιο demonstra como a experiência do *self* tem graus de complexidade variados, que emergem do processo evolutivo que vai especializando e refinando a habilidade dos seres em orientarem o seu comportamento no meio, de maneira que garantam a sua sobrevivência (e da espécie) com eficiência.

Mas a experiência do *self* é, em todos os variados graus de complexidade,

²⁹ La prise de risque, la surprise, le flottement me permettent d’être dans l’instant, sans réflexion, être dans une nécessité - la rencontre de l’autre, de l’espace, de l’objet, et en transformer la perception dans l’instant présent

³⁰ Ne pas être dans la projection mentale mais dans l’instant présent (...)Ce qui par contre m’empêche d’être stimulée est cette volonté de la raison à vouloir anticiper.

essencialmente uma consciência de ter seu estado corporal modificado ao se ter consciência de quaisquer objetos, sejam estes objetos algo externo ao corpo, ou um sentimento, ou pensamento, ou a própria consciência de se ter consciência.

A mente é feita de idéias que são, de uma maneira ou de outra, representações cerebrais do corpo. (...) É importante notar, contudo, que *consciência* e *mente* não são sinônimos. A consciência é o processo que enriquece a mente com a possibilidade de saber da sua própria existência – a referência a que chamamos *self* – e a saber da existência dos objetos que a rodeiam. (DAMÁSIO, 2004:217,194)

Proponho que se entendermos a emergência e a complexificação da experiência do *self* à luz de Antonio Damásio, poderíamos compreender com maior propriedade o que os dançarinos entrevistados estão se referindo como um estado de se estar mais no “presente” ou menos. Este é o propósito das próximas linhas.

Damásio fala em três “tipos” de *self*: o *proto-self*, o *self central* e o *self autobiográfico*. O primeiro deles é um fundamento pré-consciente que possibilita que o corpo seja tomado como um referencial de relativa estabilidade para a construção de um sentido do si mesmo: “O proto-self é um conjunto coerente de padrões neurais que mapeiam, a cada momento, o estado da estrutura física do organismo nas suas múltiplas dimensões”. (DAMÁSIO, 2000:201)

Para o referido autor, esse conjunto de padrões neurais é conservado ininterruptamente e ocorre espalhado por várias estruturas cerebrais diferentes, as quais estão estreitamente empenhadas na regulação do estado do organismo. Dessa necessidade de manter o corpo mapeado a cada instante para constantemente regula-lo, surge a oportunidade da emergência do *self central*, onde o autor situa o “nascimento” da consciência.

A consciência central ocorre quando os mecanismos cerebrais de representação geram um relato imagético, não verbal, de como o próprio estado do organismo é afetado pelo processamento de um objeto pelo organismo, e quando esse processo realça a imagem do objeto causativo, destacando-o assim em um contexto espacial e temporal. (DAMÁSIO, 2000:219)

Desta forma, a manifestação primária do *self* está implicada com a representação simultânea do organismo (o *proto-self*), de um objeto (uma coisa externa ao corpo, um

sentimento, um pensamento, etc.) e da representação do organismo sendo modificado pela representação realçada do objeto.

Ainda, o *self central* é transitório, pois a mente lida com uma sucessão ininterrupta e veloz de representações de objetos, e cada uma a sua maneira modifica o estado do organismo e, portanto, constantemente reformula o *self central*. A experiência continuada de um sentido de si é devida à emergência do *self autobiográfico*.

O *self autobiográfico* baseia-se na memória autobiográfica, que é constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência individual do passado e do futuro antevisto. Os aspectos invariáveis da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica cresce continuamente com a experiência de vida, mas pode ser parcialmente remodelada para refletir novas experiências. Conjuntos de memórias que descrevem a identidade e a pessoa podem ser reativados como um padrão neural e explicitar-se como imagens sempre que necessário. Cada memória reativada opera como um “algo a ser conhecido” e gera seu próprio pulso de consciência central. O resultado é o *self autobiográfico* do qual somos conscientes. (DAMÁSIO, 2000:225)

A emergência deste terceiro *self* é favorecida pela evolução na medida em que se torna vantajoso para o organismo a manutenção de estruturas de memórias que facultem o refinamento da orientação do comportamento, possibilitando que experiências passadas possam ser levadas em conta no planejamento de ações imediatas e futuras.

Portanto, esta configuração do *self* é paralela e implicada com a habilidade de raciocínio e planejamento elaborados que procuram antecipar conseqüências futuras processando objetos “presentes” com a re-apresentação de memórias do passado (remoto ou imediato), e também de memórias de futuros anteriormente antecipados.

Karin Giglio (2007), coreógrafa cearense, dedica sua dissertação de mestrado (defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA) a um cuidadoso entendimento dos tipos de memórias que o corpo sustenta, e as suas implicações para a habilidade do corpo que dança improvisar. Sugere que o complexo memória, no corpo, está vinculado às restrições que necessariamente operam quando se busca a improvisação na dança. Tais restrições não se referem necessariamente a “impedimentos”. É melhor entendê-

las como fatores que implicam que informações no corpo se relacionem de certas maneiras e não de outras. São “hábitos”, alguns menos outros mais estabilizados.

Desta forma, suponho que os dançarinos entrevistados estejam se referindo aos fenômenos que Giglio estuda relacionados às memórias do corpo e a improvisação quando eles apontam o que seria um estado subjetivo que chamam de “domínio do mental”, o qual os distancia do “instante presente” envolvendo-os na “vontade de antecipar e controlar” e, assim, constringendo sua capacidade de improvisar em função de seus hábitos e expectativas.

Por outro lado, o que chamam de “domínio das sensações” poderia referir-se a um estado subjetivo que está mais próximo do *self central*, um estado de consciência de si que é transitório e constantemente atualizado, estando diretamente implicado com o mapeamento dos estados do corpo. Lembrando ainda que boa parte do processo de mapear estados do corpo é o que, ainda na linha das idéias defendidas por Damásio, conhecemos como “emoção”, e quando estes mapeamentos viram imagens mentais, tornam-se os “sentimentos de emoção”.

Se está correto apontar nas estruturas de memória a atuação restritiva na improvisação em dança (GIGLIO, 2007), e se é possível imaginar que o dançarino possa ficar mais próximo de um estado de subjetividade “sem memória” (o *self central*), ao invés de um estado de subjetividade “com memória” (*self autobiográfico*)³¹, seria coerente imaginar também que o dançarino se sentiria liberto daquelas restrições.

O que, como consequência, poderia explicar esses artistas que enfatizam a preferência por um estado no qual estão envolvidos com sensações corporais, emoções e sentimentos - como pode ser descrito o *self central* de Damásio - do que um estado que privilegia o planejamento, o controle e a antecipação, faculdades estas que são favorecidas pelo aprendizado acumulado pelo *self autobiográfico*.

³¹ Destaca-se aqui a maior ou menor predominância de estruturas de memórias no complexo de processos cognitivos que resultam naquilo que Antônio Damásio (2000) denomina como *self central*, por um lado, e *self autobiográfico* por outro, conforme explicado nas páginas anteriores.

O que pretendo apresentar em seguida são idéias discutidas pelo filósofo português José Gil sobre o trabalho e experiências de Steve Paxton no que concerne ao Contato Improvisação, idéias as quais poderiam apoiar o argumento de que seria possível para o dançarino improvisador alcançar um estado de subjetividade que realça o *self central*.

Mas, antes, é importante ressaltar que não se deve perder de vista que estamos falando de processos cognitivos que dependem uns dos outros, que são entrelaçados, e que em conjunto respondem pela racionalidade que se observa na orientação do comportamento do indivíduo. Da mesma forma que não é possível se conceituar uma noção de *razão* desvinculada de corpo, emoção e sentimento, também não é possível divorciar *self central* de *self autobiográfico*, nas hipóteses elaboradas e investigadas por Damásio.

O corpo que improvisa ao dançar, como em qualquer outra circunstância, precisa ter os estados de sua estrutura física regulados a cada momento para se manter em condições de sobrevivência no meio. Portanto, algo como o que Damásio está chamando de *proto-self* está lidando com a aceleração cardíaca e respiratória daquele corpo, com as situações específicas de exploração do equilíbrio e desequilíbrio naquele instante, necessidades de uso de força muscular, orientação espacial em relação a outros corpos em movimento no espaço ou a possíveis pontos que poderiam expor o corpo a um perigo (como cair do palco, por exemplo). Esta maior ou menor intensidade de atividade está expondo as estruturas cognitivas do corpo a uma profusão de “objetos” (sensações, emoções, percepções, pensamentos, etc.) que acompanham a atividade, alimentando a experiência do *self central* que possibilita que aquele corpo conceba que toda essa experiência está acontecendo a uma unidade que é ele mesmo.

Toda esta atividade provoca associações de memórias no corpo do dançarino. Por exemplo, o tipo de confiança em entregar o peso e construir relações de equilíbrio partilhado no contato improvisação (figura 15) pode acionar conexões – mesmo que o dançarino não

tome consciência disto - que reconstruam memórias de outras situações que implicaram confiança no suporte de outra pessoa numa situação de risco de queda, e com os possíveis resultados agradáveis ou desagradáveis disto; podem acionar conexões estabelecidas em outras atividades que envolvem equilíbrio e queda, como andar de bicicletas; podem trazer à tona o seu aprendizado cultural e social relacionado à idéia de dependência; e, naturalmente, acionar as conexões similares que foram aprendidas no treinamento de dança. Enfim, se continuamos seguindo as proposições de Antonio Damásio, toda a riqueza de informação ancorada na experiência do *self autobiográfico*.



Figura 15: Treinamento em Contato Improvisação entre o Grupo X e a Cia Armacadam por ocasião da residência artística proporcionada pelo Projeto Euphorico La-bàs Boleta, na França em setembro/outubro de 2007. Foto: acervo pessoal.

3.2 - DANÇAR O MAIS INCONSCIENTEMENTE CONSCIENTE POSSÍVEL

*O movimento é uma superfície física cobrindo tempos inteiros de vida e experiência totalmente incognoscíveis.
Steve Paxton*

No seu livro “Movimento Total” (2002), o filósofo português José Gil dedica-se a pensar o corpo na dança através de estudos sobre artistas como Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Pina Bausch e Steve Paxton, entre outros.

O elemento que nos interessa particularmente é quando José Gil dá forma a uma idéia que chama de “consciência do corpo” buscando referências em idéias sobre o Contato Improvisação conforme apresentadas pelo próprio Steve Paxton, principal proponente e formulador desta proposta de dança.

Para o filósofo, a “consciência do corpo” é distinta da consciência reflexiva³² em razão da “impregnação pelo corpo” que se dá ao deixar-se invadir por uma grande montanha de pequenas percepções no corpo e sobre o corpo que usualmente permanecem abaixo do limite da consciência vígil:

A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento. (...) Deixar-se “invadir”, “impregnar” pelo corpo significa principalmente entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pertinentes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular. (...) A consciência vígil cobre-se de poros, de “não-inscrições” porque o movimento corre demasiado depressa para que uma significação se enlance a uma imagem, ou para que um buraco de consciência – nada se passa, nada se inscreve entre dois gestos demasiados rápidos – se preencha com um conteúdo dotado de sentido. (GIL, 2002: 129,131)

Um estado em que a consciência se verteria em “consciência do corpo”, parece-me uma descrição que se encaixaria no que seria um estado de subjetividade aproximado do *self* central conforme este é descrito por Antonio Damásio: um estado primal de consciência

³² Vou chamar de “consciência reflexiva” o estado onde há a consciência de se ter consciência de algo, seguindo as proposições de Damásio (2000) descritas no sub-capítulo anterior.

de si constantemente atualizado pelo processo de mapeamento, na forma de imagens mentais do corpo sendo modificado pelos objetos que se apresentam à consciência, e como consequência desta vinculação com estados do corpo, uma proximidade da dinâmica das emoções e sentimentos.

Estas pequenas percepções estariam sempre subjacentes à consciência reflexiva, em quaisquer circunstâncias e, desta forma, poderiam ser chamadas de percepções inconscientes. Observamos um destaque para a vinculação entre consciência e atenção no argumento de Gil e Steve Paxton que começamos a apresentar e, como consequência, o inconsciente como processos onde a atenção falta. Mas é necessário sermos cautelosos para não simplificarmos o entendimento de consciência e inconsciência numa espécie de “ou tudo ou nada” em relação à atenção.

Todos podemos concordar que a atenção e a consciência são relacionadas, mas a natureza dessa relação é um tema controverso. A meu ver, consciência e atenção ocorrem em níveis e gradações, não são monólitos e se influenciam mutuamente em uma espécie de espiral ascendente. (DAMÁSIO, 2000:123-124)

O próprio entendimento de emoções e sentimentos, conforme apresentamos na seção anterior, já representa uma sutileza na demarcação destes limites. Podemos estar cientes de uma determinada emoção, traduzida num sentimento (como vimos, uma operação mental), e estarmos agindo deliberadamente em coerência com o domínio de ação (MATURANA, 2006) determinado por esta emoção. Ainda assim, é razoável que não tenhamos ciência completa da rede de sinais inconscientes (estados da paisagem interna do corpo, estímulos desencadeadores no ambiente, memórias relacionadas e suas estruturas de compensação e castigo, ou seja, memórias de experiências associadas ao prazer ou a dor) sobre os quais se configura tal emoção. Isto por conta da quantidade e velocidade destes sinais inconscientes, mas também porque a consciência não está pronta em algum outro lugar de onde ela poderia ocupar-se destes processos inconscientes, em vez disso, ela se constrói com tais processos

relacionados ao mapeamento dos estados do corpo em relação com “objetos” (coisas, sensações, emoções, pensamentos, etc.) com os quais este corpo entra em contato, conforme discutido na seção anterior.

Na citação acima, onde José Gil ancora-se nos depoimentos e experiências de Paxton, surge ao final uma referência ao inconsciente como a imagem de “buracos” escavados na consciência. Mas para chegar a esta imagem, na mesma citação, fala-se no “movimento crepuscular” das pequenas percepções, no qual a consciência do dançarino “desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto” (GIL, 2002:129, 131).

O uso dos termos “crepuscular” e “desvanecer”, denunciam o que está dito sobre a fronteira imprecisa entre consciência e processos inconscientes. Neste caso, proponho que em vez da imagem de “buracos” se pense em “manchas”, porque no lugar de lacunas bem definidas onde a atenção está ausente, seria melhor a idéia de áreas onde se pode encontrar a atenção atenuada em graus diferentes, uma área “borrada”, onde não se pode demarcar com clareza o contorno das percepções sobre as quais temos atenção ou não.

Sigamos com o argumento de Gil. Ele dirá que esta zona de pequenas percepções está na origem das experiências que levaram Steve Paxton ao Contato Improvisação. E apresentará como Paxton acredita que os dançarinos colocados numa forma de interação em contato físico, como proposta pelo Contato Improvisação, provocam uma intensificação desta zona de percepções inconscientes em cada um, agora vertidas em “consciências do corpo”, o que desta maneira possibilita uma comunicação entre estes inconscientes.

O contato dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo fato de se achar centrada no ponto de contato, por um lado; e por outro, escapa a si própria, descentra-se de si, achando-se inexoravelmente atraída *em direção à outra consciência do corpo* que tem tendência a impregna-la também a ela, a misturar-se com ela. E reciprocamente: isto produz uma osmose intensiva, como que um efeito de acumulação e de avalanche na impregnação mútua(...) Se há abertura ao inconsciente que se transmite sem que a consciência conheça os conteúdos transmitidos, é que um dinamismo particular da consciência do corpo (de cada bailarino) começa então, sendo necessário sublinhar um seu aspecto: a consciência abre-se, descentra-se, perde os seus pontos de referência, enche-se de “buracos”. (GIL, 2004:113)

Inicialmente encontramos a ênfase aos aspectos inconscientes que estão envolvidos nas ações dos dançarinos improvisando segundo os caminhos delineados pelo Contato Improvisação, aquilo a que Steve Paxton aponta como um encontro de inconscientes.

(...) a velocidade de transmissão e de retransmissão (dos conteúdos inconscientes no contato) é suficientemente rápida para se inscrever diretamente na nossa intenção e estimular os nossos reflexos. Isto afeta o curso da dança sem que uma decisão consciente seja tomada por nós. (PAXTON apud GIL, 2002:114)

Ao falar de uma transformação da consciência em “consciência do corpo”, José Gil salienta que está apontando para um fenômeno distinto do que simplesmente tomar consciência de sensações, posições ou partes do corpo, como a consciência reflexiva usualmente se ocuparia de qualquer “objeto”. Em vez disso, a “consciência do corpo” seria uma *transformação* da consciência que passa a ser constituída ela mesma de uma miríade de pequenas percepções, tornando-se descentrada, dissolvida, impregnada de afetos – sensações, emoções, sentimentos.

Portanto, esta “consciência do corpo” assim impregnada de afetos, enfatiza a capacidade de tomar decisões - uma racionalidade - que implica tanto razão, como também motricidade, sensações, emoções e sentimentos. Mas o que se coloca em foco neste ponto, é a medida em que se tem ou não uma atenção consciente de tais comportamentos.

Segundo José Gil, na dança em geral e especificamente no Contato Improvisação, a consciência encontra-se impregnada e corporificada a partir de conteúdos que em razão do seu número e de suas velocidades demasiadas permanecem como “buracos na consciência”, ou seja, como conteúdo inconsciente. Mas isto não impede que tais “buracos” possam ser preenchidos e Gil diz que esta possibilidade de preencher estes espaços de consciência no Contato Improvisação é um ponto que Steve Paxton enfatiza.

Em suma, o contato dos corpos produz movimentos – que Paxton tende a caracterizar como movimentos reflexos – que são demasiados rápidos para o pensamento. E isso escava um buraco na consciência [consciência no sentido do conjunto de percepções sob a atenção do indivíduo]. A consciência do corpo criva-se de buracos. Mas ao mesmo tempo – e é o outro aspecto do dinamismo da consciência no CI [*Contact Improvisation*] - os buracos tendem a preencher-se, procurando o bailarino ter uma consciência plena e contínua dos movimentos corporais. (GIL, 2002:114)

Desta forma, o dançarino não estaria mergulhado num estado de inconsciência, capturado num fluxo “espontâneo” de movimentos. Seria melhor dizer que estaria percebendo e agindo no mundo motivado por um estado de consciência transformado pela impregnação de um conjunto, poderia-se dizer caleidoscópico, de percepções e afetos que num estado habitual de vigília permaneceria inconsciente em favor da busca de coesão, unidade e sentido sem as quais não se poderia garantir à consciência “suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica) definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade”. (GIL, 2004:129)

Temos agora uma idéia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado: e, por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo*. (GIL, 2002:128)

Nos capítulos anteriores, chegamos a um quadro em que estão envolvidos simultaneamente processos auto-organizativos e processos de organização dirigida. Agora nos damos conta de uma configuração, no mesmo contexto de dança, de uma segunda relação de simultaneidade entre dois processos complementares: decisões que são tomadas no âmbito do que pode ser chamado de “consciência reflexiva”, e outras decisões que se processam mais ou menos distanciadas desse âmbito e que, portanto, poderiam ser chamadas de “inconscientes”. Observamos que o fator “atenção” oferece o parâmetro para discernir estes dois processos, mesmo que este discernimento seja impreciso em razão da forma pela qual eles se confundem em suas fronteiras e atuam um sobre o outro.

Portanto, pode ser útil um pouco mais de entendimento sobre *atenção*. Damásio

faz distinção entre a *atenção básica* e a *atenção superior*. A primeira diz respeito à capacidade inerente do organismo de voltar-se para elementos do ambiente que lhe são importantes. A segunda trata da capacidade em concentrar-se sob objetos selecionados pelo tempo que se fizer necessário para uma orientação apropriada do comportamento em relação a tal objeto.

A atenção básica precede a consciência central; é necessária para acionar os processos que geram essa última. Mas o processo da consciência central orienta a atenção superior para um foco. Ao atentar para uma pessoa conhecida que acaba de entrar em meu consultório, faço isso sob a influência da consciência central. Essa consciência só existe porque meu organismo havia sido dirigido pela atenção básica e automatizada para processar certas características do ambiente que são importantes para organismos como o meu, ou seja, para criaturas em movimento e com rostos humanos. Na seqüência do processo, a consciência central ajudou a enfocar a atenção no objeto específico que inicialmente acionou o organismo. (DAMÁSIO, 2000:124)

Pelo papel que Damásio atribui à atenção básica na emergência da consciência central, e à luz do que foi desenvolvido na unidade anterior, infere-se a atuação deste tipo de atenção na “consciência do corpo” proposta pelo filósofo José Gil, e no que nessa pesquisa apareceu como o “domínio das sensações”. Por outro lado, a atenção superior se faz necessária para os processos reflexivos sustentados pelas estruturas de memória e o *self* autobiográfico.

Até aqui este capítulo explorou a idéia, indicada em depoimentos de dançarinos, de que aquilo que foi distinguido como o “domínio das sensações” apóia positivamente a capacidade de improvisar e facilita as decisões que devem ser tomadas neste processo. Para tanto, construí a aproximação entre o “*self* central” de Damásio e a “consciência do corpo” de Gil com o objetivo de propor uma explicação que pudesse sustentar a explicação dos dançarinos pela qual foi cunhada a expressão “domínio das sensações”.

Mas como conseqüência deste caminho de reflexão, tanto na seção anterior como nesta culminamos com a necessidade de lançar um olhar sobre a parte complementar da hipótese de Damásio sobre a consciência a qual corresponde o *self* autobiográfico, com o seu quinhão de memórias vivas (passíveis de transformação). Da mesma forma, se recusamos o

distanciamento entre um “domínio das sensações” e um “domínio do mental”, precisamos também encontrar o lugar deste último nos processos de decisão que são objeto desta investigação. A minha proposição é que estas duas tarefas se resolvem juntas e é nesta direção que caminhará as reflexões da próxima seção.

3.3 - O “IMAGINÁRIO” DO IMPROVISADOR.

*Entre o sim e o não, existe um vãio.
Itamar Assumpção*

Como vimos na primeira seção deste capítulo (pg. 68), Damásio propõe que o *self* autobiográfico emerge uma vez que a descontinuidade do *self* central - o qual é reconstruído a cada instante – passa a ser reunida em estruturas de memórias permitindo que experiências passadas possam ser relacionadas como referidas a um mesmo organismo, e que estas experiências possam ser aproveitadas na execução e planejamento de ações imediatas e futuras.

O organismo, que com a emergência de um *self* central ganhara uma espécie de unidade espacial (uma percepção do corpo que “sou eu” como distinto das coisas que “não sou eu”), com a emergência do *self* autobiográfico ganha unidade temporal: posso compreender que esse “eu” mais velho que vejo no espelho é o mesmo que foi à escola a tantos anos atrás, que nasceu em tal cidade, que tem certos planos em relação aonde quer chegar daqui a pouco e no próximo ano, isto tudo a despeito de ter a maior parte das células do meu corpo substituídas.

A capacidade do dançarino que improvisa para tomar decisões em cena, como em qualquer circunstância, não pode ser apartada deste senso de um *self* histórico, onde as memórias de experiências passadas e de futuros anteriormente elaborados resultam em novas antecipações que procuram controle sobre a consequência de decisões tomadas, seja no âmbito direto da sobrevivência ou na esfera dos conhecimentos e habilidades artísticas.

Este processo reflexivo que gira em torno de antecipação e controle está nas indicações que os dançarinos da Cia Artmacadam apresentam sobre um “domínio do mental”, como se pode perceber no seguinte trecho da entrevista com aqueles dançarinos: “O que ao contrário me impede de estar estimulada é esta vontade da razão em querer antecipar, controlar tudo, e em dar um sentido único para as minhas ações.”³³ (Hélène Charles, Cia Artmacadam).

Entretanto, se não podemos apartar dos processos de decisão que são estudados aqui o senso de um *self* histórico como o que Damásio conceitua e batiza de *self* autobiográfico, não podemos igualmente apartar da equação o “domínio do mental”. É necessário que o espaço de decisão para o qual este capítulo procura oferecer um panorama dos seus processos cognitivos possa incluir essa possibilidade de reflexão que se beneficia de memórias e conhecimentos instalados no corpo para antecipar, planejar, escolher, porque sem tal possibilidade as oportunidades não seriam reconhecidas nas emergências no nosso sistema dança-improviso e, muito menos, seriam intencionalmente aproveitadas poeticamente.

Isto não anula o reconhecimento que foi apontado em todo este capítulo de que se encontramos nas estruturas de memória – central para o conceito do *self* autobiográfico - fatores restritivos que condicionam a improvisação, conforme foi estudado por Karin Giglio (2007), entendemos que um estado onde a reflexão que estas estruturas oferecem se tornam

³³ Ce qui par contre m'empêche d'être stimulée est cette volonté de la raison à vouloir anticiper, contrôler tout, et à donner un sens unique à mes actions. (íntegra das entrevistas no Anexo)

predominantes seria cerceador para a emergência de novas possibilidades, como se espera da improvisação. Razão pela qual entende-se a declaração dos dançarinos entrevistados que um certo “domínio das sensações” deveria ser almejado em detrimento de um “domínio do mental”.

Em entrevista realizada por meio de um blog³⁴ desta pesquisa de mestrado, discuti com David Iannitelli, americano radicado no Brasil, professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e referência do Contato Improvisação na cidade de Salvador, assuntos que acredito apontar para este espaço de decisão o qual acolheria ambos os “domínios”. Interessado na subjetividade do dançarino envolvido com processos composicionais a partir da improvisação, David usa recorrentemente a expressão “imaginário do improvisador”.

DAVID: Com tantas questões de motivação, experiência e entendimento, não vejo possibilidade de descrever essas negociações em relação de "tempo real", mas somente em relação ao imaginário do improvisador. (...) Agora, o imaginário do improvisador não deixa de ser estudável em relação à tomada de decisões, mas precisaria mapear seu propósito para improvisação, o "porquê" da atividade.

HUGO: David, acho muito interessante esse ponto: o imaginário do improvisador. Não seria nesse lugar que estão sendo equacionadas nossas motivações, dentro tanto dos caminhos conhecidos como dos "oportunos", para usar uma expressão sua ("oportunidade para algo")?

DAVID: Você escreve: "Mas esse 'imaginário', transitando entre o passado (padrões, memórias, gostos...) e o futuro (antecipação, motivação, desejos...), não estaria se processando no tempo presente, e em resposta a um ambiente interno e externo atual?". Eu respondo assim: No cérebro, tanto na física contemporânea, não tem tempo real, senão como ponto de encontro entre eventos de tempos distintos. Seu tempo real, acho, é uma invenção de seu imaginário, através do qual você pode motivar certos esforços para poder fazer, sentir, imaginar certas outras coisas. (...) Negociações nas relações entre tempo, espaço, peso, histórias, memórias, desejos, possibilidades e limites no imaginário do sujeito dançante.

Eu gostaria de destacar dois pontos levantados pelo professor David Iannitelli na transcrição de entrevista acima. O primeiro diz respeito ao “tempo real” como confluência de tempos múltiplos.

³⁴ Conversas realizadas e registradas por meio do blog <http://ppgdancahugo.blogspot.com> nos últimos meses de 2006.

Na exposição que Ilya Prigogine (1984) faz sobre os desenvolvimentos da ciência nos últimos séculos, está destacado que o tempo para as equações e demonstrações bem sucedidas de Isaac Newton é um tempo constante, regular, único, externo aos sistemas que vê nascer e morrer e, portanto, referência estável para as transformações sofridas por estes sistemas.

Entretanto, sem tirar o valor de tal concepção do tempo para a descrição dos sistemas ideais estudados por Newton, Prigogine é um dos expoentes da ciência contemporânea que destaca o que foi apontado pelo professor David Iannitelli: o tempo como ponto de encontro de tempos múltiplos.

Cada ser complexo é constituído por uma pluralidade de tempos, ramificados uns nos outros segundo articulações sutis e múltiplas. A história, seja a de um ser vivo ou de uma sociedade, não poderá nunca ser reduzida à simplicidade monótona de um tempo único, quer esse tempo cunhe uma invariância, quer trace os caminhos de um progresso ou de uma degradação. (PRIGOGINE, 1984:211)

Sabe-se que Aristóteles fizera do tempo a medida da mudança. Mas tinha reconhecido a multiplicidade qualitativa das mudanças da natureza. Igualmente para a dinâmica [clássica], o tempo é a medida da mudança, o parâmetro no termo do qual a lei manifesta seus efeitos e a sucessão infinita dos estados dinâmicos. Mas o tempo – medida da dinâmica – não é um tempo geral, comum ao conjunto das evoluções qualitativamente diversas, em que cada uma possuiria sua própria razão, seu próprio ritmo; o tempo dinâmico constitui não somente uma medida do devenir, mas o próprio devenir dinâmico ao qual, como se postula, se reduz em princípio o conjunto dos processos naturais. A diversidade qualitativa das mudanças é reduzida ao decurso homogêneo e eterno dum tempo único, *medida*, mas também *razão* de todo processo. (ibdem, 47)

A opinião do professor David de que “seu tempo real, acho, é uma invenção de seu imaginário”, no trecho final da entrevista transcrita na página anterior, está completamente de acordo com a citação do filósofo francês Henri Bergson que Prigogine utiliza para apoiar seu argumento: “o tempo é invenção ou não é absolutamente nada” (BERGSON apud PRIGOGINE, 1984:75).

O segundo ponto levantado pelo professor David Iannitelli o qual destaco, é a sua proposição de chamar de “imaginário do improvisador” este contexto cognitivo onde o dançarino está tomando decisões, e de que essas decisões são negociações de diversos fatores

entre os quais ele cita tempo, espaço, peso, histórias, memórias, desejos, possibilidades e limites.

Eu vejo, nestes fatores acima citados a título de exemplo pelo professor, a evidência de que o seu “imaginário do improvisador” contempla e reúne as idéias que foram surgindo e sendo articuladas ao longo dessa dissertação. Os fatores tempo, espaço, peso, possibilidades e limites podem ser facilmente evocados quando falamos do conjunto domínio das sensações - *self* central - consciência do corpo, enquanto os fatores histórias e memórias remetem ao domínio do mental - *self* autobiográfico. Na lista que o professor Iannitelli cita está também o fator “desejos”, o qual pode ser fundamentado nos dois conjuntos de idéias articuladas, ressaltando mais uma vez o quanto esses processos são indissociáveis.

Para demonstrar isto, a partir da exposição de uma experiência como dançarino no espetáculo do Grupo X de Improvisação em Dança, “Os Três Audíveis – Ana, Judite e Priscila”³⁵, nas próximas páginas procurarei reunir nos trabalhos de Antonio Damásio e também do neurocientista colombiano Rodolfo Llinás o apoio teórico para esse espaço de decisão - para o qual, com a licença do professor David Iannitelli, mantereí a denominação de “imaginário do improvisador” - que abarque aqueles dois conjuntos de idéias delineados.

A diretora coreográfica do Grupo X, Fafá Daltro, em razão de um experimento de áudio descrição para cegos que estava sendo preparado com pesquisadores do Instituto de Letras da UFBA e foi realizado com um grupo de deficientes visuais no último dia da temporada de estréia do espetáculo citado (no dia 08 de maio de 2008), pediu-me que fizesse uma descrição da cena na qual eu dançava um solo acompanhado pelo músico e compositor Ricardo Bordini (figura 16). O depoimento (transcrito abaixo) que resultou dessa tarefa foi bastante revelador para mim no sentido em que expôs idéias sobre a cena as quais eu não havia formulado anteriormente e, portanto, não tinha me dado conta que poderiam estar

³⁵ Espetáculo contemplado pelo Prêmio Klauss Vianna – Funarte, edição de 2007, cuja primeira temporada aconteceu nos meses de abril e maio de 2008 nos Teatros Vila Velha e Espaço Xisto, em Salvador.

movendo as minhas improvisações naquele momento do espetáculo estruturado no processo de composição e atuação em cena do Grupo X.



Figura 16: Cena do espetáculo “Os Três Audíveis – Ana, Judite e Priscila” com o Grupo X de Improvisação em Dança sob a direção coreográfica de Fafá Daltro, Teatro Vila Velha, abril de 2008. Dançarino Hugo Leonardo, músico e compositor Ricardo Bordini. Foto: Alessandra Nohvais.

É um homem no papel de mulher, e não é o vestido preto de noite e decotes que faz isso. É quem cansa de esperar e ainda assim espera, quem se envolve, se enreda no outro e fica atônito ali. A rosa escandalosa no tamanho e na cor vermelha está no pé, pisada e arrastada... lembra um tango sem glamour: não há salto alto, está descalço, e anda trôpego e meio desesperado na sedução (a rosa lhe teria caído da boca do clichê sensual... por força deste destino um tango argentino lhe cai melhor que um blues, diria uma canção antiga...). Sim um tango... o músico deitado no chão toca o *acordeon* pra si mesmo. Espera-se que o homem conduza o tango, mas se é ela quem conduz a permissão e a recusa, ela, a dona do vestido? Eu vejo uma referência discreta a uma solidão *drag*: fazer rir e exagerar nas cores até arrebentar qualquer desespero dentro, ou enquanto se sangra lentamente. Sim, tem sexo. Falaram-me desse símbolo da rosa como o pênis no mundo gay. O homem no papel de mulher vê seu pênis caprichoso como uma vagina... há tesões mas há a necessidade de vínculo... e ele está destinado a esperar ao lado do telefone. Masturbação... o músico, deitado, toca para si mesmo uma melodia melancólica no seu instrumento. (publicado no blog <http://historiasedancas.blogspot.com>)

Este depoimento, que escrevi para outros propósitos que não os desta pesquisa e dissertação, se revela para mim um excelente exemplo que “empresta voz” ao “imaginário do improvisador”, o qual está sendo assumido aqui como o contexto cognitivo no qual as ações e decisões que caracterizam a improvisação em dança no ato da cena se processam.

No trecho da entrevista com David Iannitelli, transcrito anteriormente (pág. 80), o professor opina que para estudar o “imaginário do improvisador” em relação à tomada de decisões seria necessário “mapear seu propósito para improvisação, o porquê da atividade” de uma maneira que contemple “tantas questões de motivação, experiência e entendimento”. Para tanto, minha primeira proposição é apresentar um enfoque que trate este imaginário como um contexto de atividade cognitiva que possui uma atividade intrínseca (a qual se relaciona com o ambiente) e, portanto, não se reduz a processos de respostas a estímulos do ambiente.

O neurocientista Rodolfo Llinás (2002) aponta que existem duas perspectivas históricas, com suas descendências, acerca da organização motora que resulta na complexidade do sistema nervoso. Uma seria encabeçada pelo filósofo e psicólogo americano William James (1890) o qual, segundo Llinás, considerou a organização do Sistema Nervoso Central (SNC) exclusivamente em termos reflexológicos.

William James (1890), considerava a organização funcional do sistema nervoso central em termos puramente reflexológicos. Este ponto de vista supunha que o cérebro é essencialmente um complexo sistema de entrada/saída, impelido pelas demandas momentâneas do meio. A sensação deve impulsionar o movimento, cuja geração é fundamentalmente uma resposta frente ao sinal externo.³⁶ (LLINÁS, 2002:7)

A outra perspectiva estaria inaugurada pelos trabalhos do médico fisiologista escocês Thomas Graham Brown (1911, 1914, 1915) o qual defendeu que a organização funcional do SNC seria autorreferencial. Graham Brown dedicou-se a demonstrar como a

³⁶ “William James (1890), consideraba la organización funcional del sistema nervoso central en términos puramente reflexológicos. Este punto de vista suponía que el cerebro es esencialmente un complejo sistema de entrada/salida, impelido por las demandas momentâneas del medio. La sensación debe impulsar o movimiento, cuya generación es fundamentalmente una respuesta ante la señal externa”.

marcha é função da atividade intrínseca e autorreferecial das células nervosas na medula espinhal, e que a entrada sensorial não é, desta forma, necessária para causar a marcha, mas tão somente para modula-la.

Trabalhando nesta segunda linhagem, Llinás irá demonstrar em seu argumento como, na filogenia, paulatinamente neurônios vão se interpondo entre células sensoriais e células motoras, criando uma rede complexa de redirecionamento e redistribuição de entradas sensoriais aos diversos componentes do sistema motor. Essa rede complexa faria mais do que construir um sistema reflexo de entrada sensorial e saída motora. Ela possibilitaria o surgimento de espaços funcionais que operam segundo as atividades intrínsecas dos neurônios.

Assim, o Sistema Nervoso Central aparece como um sistema semi-fechado com propriedades intrínsecas baseadas nas propriedades elétricas dos neurônios: oscilação, ressonância, ritmicidade, etc.

Seguiria desta evidência que toda a cognição é também fruto da atividade intrínseca do cérebro, e que as entradas sensoriais não causam essa atividade, mas apenas a modulam, ganhando significado a medida em que o contexto interno, ou seja, a disposição funcional preexistente do cérebro a cada momento o permite.

Faz já algum tempo propus uma hipótese de trabalho relacionada com as idéias de Brown, segundo a qual a função do sistema nervoso central poderia operar independentemente, de maneira intrínseca, e que a entrada sensorial, mais que informar, modularia este sistema semi-fechado³⁷. (LLINÁS, 2002:9)

O “imaginário do improvisador”, em consonância com este argumento de Llinás, poderia ser apresentado como uma corrente de atividade intrínseca do organismo, na qual informações do ambiente se inserem e se processam na medida em que se transformam e transformam o organismo.

³⁷ “Hace ya algún tiempo propus una hipótesis de trabajo relacionada con las ideas de Brown, según la cual la función del sistema nervioso central podría operar independientemente, en forma intrínseca, y que la entrada sensorial, más que informar, modularia este sistema semicerrado”.

Há nesta corrente de atividade intrínseca do organismo a tendência de que padrões de comportamento ou respostas sejam estabilizados. Para compreender isto, proponho que se entenda com algum detalhamento o conceito de Padrões de Ação Fixo (PAFs) de Llinás.

Vemos, pois, que a seleção natural chegou a um sistema que opera mediante a redução de suas escolhas. Em razão de sua riqueza e sua característica de ser hipercompleto, para implementar efetivamente as ações motoras, o sistema motor tem necessariamente que dispor de tal estratégia global, já que o tempo de sua execução se torna imperativo. (...) Do ponto de vista fisiológico, os PAFs reduzem o imenso número de graus de liberdade do sistema. (...) O resultado de que a evolução tenha forjado por ensaio e erro a assombrosa façanha de eliminar do sistema um número quase infinito de outros padrões neuromotores de ativação, levou à criação dos PAFs, esses módulos relativamente específicos de função motora³⁸. (LLINÁS, 2002:169,170)

Llinás apresenta a idéia central de que um sistema nervoso é uma estratégia tomada pela evolução somente e sempre que as espécies vivas ganham a habilidade de moverem-se ativamente pelo ambiente. Assim, todos os espaços funcionais do SNC (Sistema Nervoso Central), como o pensamento e a subjetividade, estariam fundamentados na motricidade. Pensar e conhecer seria indissociável de agir, com o que também concorda, as idéias de Antonio Damásio apresentadas neste texto.

Em outras palavras, o sistema nervoso e todas as suas propriedades emergentes, incluindo a subjetividade, seriam resultantes de pressões evolutivas na direção de estratégias de controle motor: “o que chamamos de pensamento é a interiorização evolutiva do movimento”³⁹ (LLINÁS, 2002:41).

Sem perder de vista que a evolução de um sistema nervoso central está funcionalmente vinculada à motricidade, seus argumentos seguem na direção da constatação que a implementação de um controle motor eficiente para garantir a permanência do

³⁸ “Vemos pues, que la selección natural llegó a un sistema que opera mediante la reducción de sus elecciones. Por su riqueza y su característica de ser hipercompleto, para implementar efectivamente las acciones motoras, el sistema motor tiene necesariamente que disponer de tal estrategia global, ya que el tiempo de su ejecución se vuelve imperativo. (...) Desde el punto de vista fisiológico, los PAF reducen el inmenso número de grados de libertad del sistema. (...) El resultado de que la evolución forjara por ensayo y error la asombrosa hazaña de eliminar del sistema un número casi infinito de otros patrones neuromotores de activación, llevó a la creación de los PAF, esos módulos relativamente específicos de función motora”.

³⁹ “lo que hemos dado en llamar pensamiento es la interiorización evolutiva del movimiento”.

organismo no ambiente, torna necessária a evolução de *habilidades antecipatórias*. Por duas razões principais: mover-se com êxito no ambiente, e economia de energia e esforço. “A capacidade antecipatória do cérebro se compreende à luz da análise das estratégias de controle motor, posto que ambas evoluíram em conjunto”⁴⁰ (LLINÁS, 2002:30)

Mover-se com êxito no meio implica em representar o mundo externo internamente, obviamente em seus próprios termos, de maneira que se possa preparar e realizar ações apropriadas e oportunas para se manter em condições favoráveis e seguras em relação aos eventos em contínua sucessão no ambiente. Para tanto é necessário poder extrapolar o que se pensa que acontecerá se as coisas continuarem apresentando-se de certa maneira. Assim é possível orientar o comportamento para fugir do perigo e buscar recompensas.

Ao dizer no parágrafo acima, apoiado nos processos que Llinás explica, que o corpo cria internamente representações do mundo externo *em seus próprios termos*, eu estou mantendo a concordância com o esclarecimento que Damásio faz do seu próprio uso do termo *representação*, o qual usa como sinônimo de imagem mental ou de padrão neural:

Portanto, as imagens que cada um de nós vê em sua mente não são cópias do objeto específico, mas imagens das interações entre cada um de nós e um objeto que mobilizou nosso organismo, construídas na forma de padrão neural, segundo a estrutura do organismo. O objeto é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto uma coisa pode ser. E, no entanto, a estrutura e as propriedades da imagem que vemos são construções do cérebro inspiradas por um objeto. Não há um retrato do objeto que seja transferido do objeto para a retina e desta para o cérebro. Há, isto sim, um conjunto de correspondências entre características físicas do objeto e modos de reação do organismo, segundo os quais uma imagem gerada internamente é construída. E, como do ponto de vista biológico você e eu somos suficientemente semelhantes para construirmos uma imagem bastante semelhante de uma mesma coisa, podemos aceitar sem hesitar a idéia convencional de que formamos *a* imagem de uma coisa específica. Mas isso não é verdade. (DAMÁSIO, 2000:406)

Vamos seguir com as idéias de Llinás sobre a eficiência no controle motor. Quanto à necessária economia de energia e esforço que o autor destaca, voltamos nossa

⁴⁰ “La capacidad predictiva del cerebro se comprende a la luz del análisis de las estrategias de controle motor, puesto que ambas evolucionaron conjuntamente”.

atenção para a estratégia pela qual o sistema nervoso coordena eficientemente um sistema com um número muito grande de possibilidades de movimento, dotado de centenas de milhares de fibras musculares com seus receptivos moto-neurônios.

Llinás demonstra que toda ação motora tem dois passos em seu controle pelo sistema nervoso: uma etapa pré-motora e outra baseada em retroalimentação.

Em cada ação, mesmo as mais simples, uma quantidade razoável de músculos está envolvida. Cada músculo por sua vez é constituído por muitas células motoras, que são acionadas por uma quantidade de neurônios já muito difícil de calcular. A solução adaptativa encontrada para se minimizar o custo de tempo e energia, em termos de acionamento neural, ao mesmo tempo em que se garanta uma eficiente coordenação do movimento, é o recurso do organismo em continuamente construir e desconstruir *sinergias musculares*, ou seja, a ativação simultânea e coordenada de um grupo de coletivos musculares que possam atender com eficiência a um propósito desejado.

Pode-se também considerar como sinergia muscular a ativação temporalmente organizada de um grupo de coletivos musculares, que é eficiente para um propósito. Com respeito às sinergias, cabe anotar que a carga funcional se reduzirá de maneira espetacular se o cérebro controla coletivos ou sinergias e não músculos individualmente.⁴¹ (LLINÁS, 2002:41-42)

Assim, na etapa pré-motora, seja em resposta a estímulos teleceptivos (estímulos gerados a certa distância por meio, principalmente, dos sentidos da audição e visão) ou em resposta ao pensamento, o corpo se prepara para a ação organizando as sinergias e coletivos musculares que julga aproximar-se, o melhor possível, da necessidade de ação antecipada. Uma vez que o movimento é acionado, as correções que são necessárias para garantir a eficiência desejada no movimento são efetuadas em curso através das sensações de movimento do próprio corpo (retroalimentação cinética).

⁴¹ “Puede también considerarse como sinergia muscular la activación temporalmente organizada de un grupo de colectivos musculares, que es eficiente para un propósito. Con respecto a las sinergias, cabe anotar que la carga funcional se reducirá de manera espectacular si el cerebro controla colectivos o sinergias y no músculos individualmente”.

Como exemplo, voltemos à cena do espetáculo “Os Três Audíveis” que serve como referência em toda esta seção, onde eu danço prendendo e manipulando com os dedos do pé uma rosa artificial de aproximadamente 60 centímetros do caule à flor, esta com cerca de 20 centímetros de diâmetro. O caule é feito de arame rígido encapado com material de plástico, e a flor é feita de alguma espécie de tecido que quando aquecido enrijece assemelhando-se também a plástico. Ao dar detalhes do material e das dimensões, provavelmente provoço no leitor uma avaliação automática e aproximada do esforço envolvido para agarrar este objeto entre os dedos do pé e transportá-lo. De fato, tanto o meu corpo ao se aproximar do objeto na cena, quanto o seu que lê estas linhas, ao construir em seus próprios termos a representação deste objeto – seja para imaginá-lo ou para manipulá-lo – está fazendo avaliações de peso, texturas e volumes. Como foi dito, à luz das teorias de Llinás e Damásio nas quais estou me apoiando aqui, pensar é indissociável de agir.

Para Llinás esta avaliação que é feita mesmo antes de se tocar o objeto e que recorre à experiência motora acumulada seleciona as sinergias musculares que o corpo julga melhor se aproximar para a manipular o objeto. Os ajustes que se fizerem necessários podem ser feitos quando de fato a tarefa estiver sendo realizada: por exemplo, se ao pegar a rosa entre os meus dedos eu percebo que ela, por alguma razão, prendeu-se em algum lugar, ou que embora aparentasse ser feita de plástico fosse feita de um metal que pesasse mais, meu corpo teria que corrigir e afinar as sinergias musculares escolhidas para cumprir a tarefa.



Figura 17: Pesquisa com objeto cênico para o espetáculo “Os Três Audíveis – Ana, Judite e Priscila” com o Grupo X de Improvisação em Dança. Para a cena descrita o objeto selecionado foi uma rosa única, ao invés de um buquê como nesta foto. Foto Samuel Freitas

Embora o ganho em economia de energia e esforço nessa forma de acionamento neural já seja considerável, ainda poderia ser custoso e ineficiente em termos de tempo hábil, se a cada momento o corpo tivesse que construir as sinergias entre a quantidade gigantesca de combinações musculares e respectivos acionamentos neurais possíveis.

O que acontece, então, é que o corpo conta com uma predisposição para escolher e conservar um “repertório” de coletivos musculares significativos, ou seja, relevantes e adaptativos, aos quais pode recorrer quando se faz necessário. É necessário sublinharmos uma ressalva ao uso da palavra “repertório”, para que não se crie uma falsa impressão de um acúmulo de mapas neurais rígidos e não passíveis de transformação. O cérebro não funciona como um arquivo de computador que registra e acumula informações preservando-as inalteradas. Nesta direção pode-se salientar mais uma ressalva apontada por Antonio Damásio quanto ao entendimento das representações que o sistema nervoso constrói na forma de

padrões ou mapas neurais:

Uma última razão para sermos cautelosos com o termo *representação*: ele facilmente evoca a metáfora do cérebro como um computador. Mas essa metáfora é inadequada. O cérebro de fato executa computações, mas sua organização e seu funcionamento têm pouca semelhança com a noção comum do que é um computador. (DAMÁSIO, 2000:406)

Aquele “repertório” é suficientemente pródigo para garantir muitas sinergias funcionais que se aproximam bem da necessidade do movimento a ser executado e, desta forma, o sistema não precisa perder muito tempo buscando o arranjo certo, entregando à etapa de retroalimentação a tarefa de fazer os ajustes apropriados. Ele é também a base dos PAFs (Padrões de Ação Fixos). Não devemos tomar a qualificação de “fixos” ao pé-da-letra, pois antes se tratam de padrões com diferentes forças de estabilidade, mas também sujeitos a aprendizado, aperfeiçoamento e modificação. Alguns podem ser ditos “hereditários”, na medida em que são estreitamente ligados à conformação física do indivíduo ou da espécie.

Os PAFs são módulos automáticos e, desta forma, estereotipados de coordenação de movimentos complexos e servem para reduzir bruscamente o imenso grau de liberdade de movimentos de um sistema como o corpo dos vertebrados superiores, para o qual o autor usa o adjetivo de “hipercompleto” em relação a sua capacidade de movimento.

Há muitas vantagens em acionamentos motores complexos pré-selecionados com predisposição automática, ainda que estereotipados, para que não se perca tempo e para que não se demande atenção e esforço para continuamente reconstruí-los. Primeiro, porque acarretaria em sobrecarga funcional se tivéssemos que focalizar atenção em cada uma das complexas operações cognitivas que resulta em acionamento motor, e vimos com Llinás que toda operação cognitiva está implicada em acionamento motor. Depois, nem sempre se pode contar com muito tempo para decidir como agir, e é bom contarmos com o que foi aprendido pela experiência. A esse propósito é importante lembrar que embora os espetáculos do Grupo X, como o que está sendo mencionado nesta seção, pretendem levar a improvisação para o

momento da apresentação, isto não exclui ensaios e repetições que tem por objetivo tanto selecionar estratégias de composição como refinar os acionamentos motores e a movimentação daí decorrente os quais irão resultar nas referências para a improvisação de uma cena.

Inclusive as emoções são compreendidas por Llinás como PAFs. Elas contextualizam o meio interno também de forma mais ou menos estereotipada, de uma maneira que oriente o acionamento motor apropriadamente. Isso vai ao encontro do entendimento de emoções delineado por Damásio, quando este destaca a função das emoções enquanto mapeamento dos estados do corpo na orientação do comportamento⁴².

As emoções/sentimentos carregam em si fatores motivacionais na maneira em que se organizam como um padrão implicado em respostas mais ou menos fixadas que levam a comportamentos desejados para a melhor adaptação do organismo ao meio: “As emoções são inseparáveis de nossa idéia de recompensa ou punição, prazer ou dor, aproximação ou afastamento, vantagem ou desvantagem pessoal. Inevitavelmente, as emoções são inseparáveis de bem e de mal”. (DAMÁSIO, 2000:80)

Um modelo para o “imaginário do improvisador” teria, segundo o argumento desenvolvido até aqui, uma corrente de atividade intrínseca do organismo a qual é modulada, em vez de gerada, por entradas sensoriais, e nessa corrente se conformam os PAFs (alguns deles emoções/sentimentos), que carregam em si fatores motivacionais incorporados por aprendizado e memória.

Sendo que os PAFs, por sua vez, também são modulados, Llinás argumenta que a consciência atende a uma necessidade de resguardar a possibilidade de flexibilizar os PAFs que de outra forma atuariam sempre de maneira automática, correndo o risco de não se adaptarem perfeitamente às circunstâncias e, desta forma, colocariam o organismo em risco.

⁴² Sobre explanações sobre emoção e sentimento segundo Damásio, ver o seção 3.1, págs. 62-64.

Llinás aponta que os PAFs possuem um aspecto de “estratégia” e outro de “tática”. O acionamento de um PAF é uma resposta estratégica para lidar com uma determinada situação em relação ao ambiente. Mas também pode exigir uma forma de modulação. Por exemplo, frente a um possível predador a corrida é um PAF estratégico. Mas em que direção correr ou que solo será enfrentado pode exigir implementações táticas. A tática libera o PAF de sua rigidez, e para isso são necessárias escolhas volitivas, as quais são facilitadas pela presença da consciência.

Assim os PAFs reduzem o enorme número de escolhas, o de graus de liberdade do sistema, mas não alteram a capacidade de fragmentar ou de modificar este operativo limitante, que é também a habilidade de escolher – a tática voluntária dentro de uma estratégia dada. (...) Para que as respostas do repertório motor não sejam fixas, é necessário o advento da consciência⁴³. (LLINÁS, 2002:175,177)

Portanto, um sistema baseado na volição, para o qual se fazem necessários processos de atenção, precisa estar disponível para modular as respostas que de outra maneira seriam, para a circunstância, demasiadamente automáticas (ou estereotipadas, como diz Llinás). O que não impede que um tipo de modulação seja exercido por um aspecto de consciência menos volitivo, porém não desprovido de fatores motivacionais, como a “consciência do corpo” de Gil, que nos ajudou a entender a referência a um “domínio de sensações”.

Neste ponto voltamos à aproximação proposta entre *self* central (Damásio), a consciência do corpo (Gil) e o que dançarinos entrevistados chamaram de “domínio das sensações”. Este seria o território que coloca o dançarino predominantemente às voltas com o papel regulador e os fatores motivacionais ancorados nos padrões e sensações que resultam em emoções e sentimentos, os quais impregnarão as estruturas de memória daquele organismo que, por sua vez, alimentarão um senso de *self* autobiográfico e as formas de

⁴³ “así los PAF reducen el enorme número de elecciones, o de grados de libertad del sistema, pero no alteran la capacidad de fragmentar o de modificar este operativo limitante, que es también la habilidad de escoger – la tática voluntária dentro de una estrategia dada”.

reflexão e raciocínio que daí emergem trazendo a capacidade de recorrer conscientemente ao aprendizado, de buscar um controle maior sobre as conseqüências de uma ação ao antecipar as possíveis respostas do meio, enfim, os índices que podem ser reunidos sob o que foi chamado de “domínio do mental”.

Observa-se que, desta forma, os fatores motivacionais ancorados nos padrões que resultam em emoções e sentimentos estão num eixo que, por um lado, responde a necessidades de orientações do comportamento que são processadas no nível de uma experiência do *self* mais imediata e centrada nas sensações do corpo e, por outro lado, respondem por orientações de comportamento que se beneficiam da complexidade das estruturas de memória que resultam no *self* autobiográfico. Por isso eu destaquei anteriormente que, entre os fatores os quais o professor David Iannitelli exemplifica como sendo alvo de negociações no âmbito do “imaginário do improvisador”, o fator “desejos” traria implícito tanto o conjunto *self* central – consciência do corpo – “domínio das sensações” como a outra relação proposta que aproxima *self* autobiográfico - “domínio do mental”, e que isto apóia o argumento de que estes processos todos apesar de distinguíveis são indissociáveis.

Uma vez mais volto ao exemplo que acompanha esta seção, o meu solo no espetáculo do Grupo X. No depoimento que transcrevo (pág, 83) pode-se notar que estados emocionais e sentimentos alimentam as reflexões que são apresentadas: “é quem cansa de esperar e ainda assim espera, quem se envolve, se enreda no outro e fica atônito ali”, “anda trôpego e meio desesperado na sedução”, “eu vejo uma referência discreta a uma solidão drag: fazer rir e exagerar nas cores até arreentar qualquer desespero dentro, ou enquanto se sangra lentamente”, “há a necessidade de vínculo... e ele está destinado a esperar ao lado do telefone”.

Mas estes estados não estiveram no ponto de partida para esta cena, nem nas

primeiras improvisações e nem após eu ter escrito tal depoimento e ter me dado conta deles. Eu partia da exploração de possibilidades de movimento e dança com o vestido, da relação com o som do acordeão, da estratégia escolhida de manipulação da rosa artificial com o pé – e, segundo a idéia de Llinás sobre estratégia e tática no comportamento, as implementações táticas necessárias quando havia a dificuldade de agarrar a rosa com os dedos do pé, quando surgia um ou outro escorregão em razão do piso menos ou mais liso do teatro, quando a rosa deformava, etc. Portanto, neste nível, estava às voltas com o meu “domínio das sensações”.

Entretanto, esta ação me colocava em estados do corpo que acionava associações na minha memória e sublinhava padrões emocionais: “A rosa escandalosa no tamanho e na cor vermelha está no pé, pisada e arrastada... lembra um tango sem glamour: não há salto alto, está descalço, e anda trôpego e meio desesperado na sedução (a rosa lhe teria caído da boca do clichê sensual... por força deste destino um tango argentino lhe cai melhor que um blues, diria uma canção antiga...)”. A associação com o sentimento de desespero surge pelas sensações da ação física de estar tropeçando e cambaleando ao pisar e arrastar a rosa que, por sua vez, pela cor vermelha, pelo vestido preto, pela associação do acordeão com o tango e pelas aulas de tango que já fiz, pela “canção antiga” que conheço, pela performance do músico e seu corpo deitado no chão, todo este conjunto reforça as impressões emocionais que vão se delineando no sentimento que identifiquei no depoimento como desespero.

Eu posso dizer que naquele instante eu estou tomando decisões em tempo real que negociam a estrutura do meu corpo com a estrutura física do teatro em que danço e dos objetos e roupas que utilizo, que neste “domínio de sensações” me deixo mover pela música nas impressões físicas que ela traz ao meu corpo, mas também nas associações que me provoca em termos de emoções e conhecimento, que utilizo tudo isso para acionar meu treinamento de dança, para pensar que formas encontradas em improvisações anteriores desta mesma cena são interessantes que sejam repetidas ao mesmo tempo em que procuro a

oportunidade de descobrir novas formas. Ainda, estou controlando meu corpo para que esteja sob a luz cênica, estou receptivo e interessado nas reações da platéia e estou atento para não comprometer o que foi definido anteriormente sobre o desenvolvimento do espetáculo: o que compreendo sobre seus temas, as deixas necessárias, as cenas que se sucederão, etc.

Desta forma, as negociações que caracterizam as decisões que aqui são situadas no contexto deste “imaginário do improvisador” estão acolhendo tanto aquele “domínio das sensações” como o outro “domínio do mental”: podemos inferir que tomar decisões é levar em conta os fatores motivacionais embutidos em padrões de comportamento estabelecidos, é desdobrar memórias em processos reflexivos, é ter a habilidade de moderar e flexibilizar estas estruturas frente a circunstâncias de “tempo real”, é poder ter tudo isto sob o foco e ação moderadora da atenção.

CONCLUSÃO

Este trabalho não pretendeu alcançar – ou supor - um conceito de improvisação que possa ajustar-se infalivelmente e da mesma forma para cada contexto em que se estabeleçam estruturas coreográficas abertas: aquelas peças de dança cujo processo de criação será de alguma forma completado no ato da cena.

Mas procurei destacar, ao longo deste texto, que os parâmetros que poderiam cooperar para distinguir o objeto que está sendo designado pelo termo improvisação aparecem configurados de diferentes maneiras em cada contexto de criação. Ofereci exemplos de três destes contextos: o GP Poética, o Grupo X - Cia Artmacadam e o Projeto EmComTato, mas poderia-se dizer que existem tantas configurações quanto criadores (ou grupos criadores) envolvidos com a improvisação para a cena, cada qual optando e limitando-se a sua medida de exercício de controle e ordem sobre suas criações, segundo seus temperamentos, necessidades ou objetivos.

Os primeiros destes parâmetros destacados foram as idéias de planejamento e não-planejamento dos quais poderiam ser derivados outros parâmetros, tais como inovação, repetição, surpresa, previsibilidade, etc. Planejamento e não-planejamento foram enfocados ao discutir emergência em sistemas para abordar a construção de poéticas na dança que se improvisa no ato da cena. Apontei que a “poética” a que me refiro surge alimentada, simultaneamente, por três fatores interligados entre si:

- a) pela auto-organização do sistema (cujos elementos são dançarinos, espaço, música, elementos cênicos, etc.);

- b) pelo “planejamento em tempo real” dos dançarinos preparados para tomar proveito de oportunidades que surgem a cada instante neste sistema;
- c) pelos objetivos de atingir algum tipo de propósito (do espetáculo, da cena, do ato de dançar naquele contexto).

Desta forma, percebemos a atuação de “regras de nível baixo” - fomentando a auto-organização - conviverem com “propósitos”. Vimos estruturas coreográficas sendo planejadas para se auto-organizarem, ou seja, funcionarem com liberdade em relação ao próprio plano.

A partir destes fundamentos, para tratar de inquietações de dançarinos entrevistados relacionadas à habilidade de improvisar em cena, eu acredito que seja coerente construir referências a estados de sensações, emoções e espontaneidade resgatando-as do equívoco de dissociar estes estados do entendimento de razão, reflexão, antecipação, controle. (Alguns outros parâmetros para distinguir a improvisação poderiam ser derivados desta discussão, tais como voluntariedade, espontaneidade, controle, liberdade, etc.). Para tanto, foi necessário conciliar o que aqueles dançarinos entrevistados apontaram como um “domínio das sensações”, o qual deveria ser almejado e privilegiado, com o que foi apontado como “domínio do mental”, que por sua vez devia ser evitado para o bom desempenho na improvisação. Isto foi almejado em duas etapas:

- a) Através da proposição de tomar as idéias do filósofo José Gil sobre uma “consciência do corpo” e aproximá-las das hipóteses do neurocientista Antônio Damásio sobre o *self* central.

b) Ao considerar a parte que diz respeito ao *self* auto-biográfico nas hipóteses de Damásio sobre a consciência.

Entretanto, todo este argumento foi sendo desenvolvido na medida em que tínhamos como interesse a tomada de decisão pelo dançarino nestes contextos distintos de improvisação. Isto porque a hipótese central desta pesquisa aponta que seria necessário investigar o que se espera, se entende ou se pressupõe deste fator tomada de decisão em cada estrutura coreográfica aberta à criação no ato da cena para que se possa refletir sobre a própria idéia e conceito de improvisação.

De fato, foi verificado que parâmetros que estão relacionados à idéia de improvisação variam em função daquilo que está envolvido e reservado para os processos de tomada de decisão pelo dançarino em cada configuração coreográfica na qual se pretende que haja espaço para a criação no ato da cena.

Foi proposto que tais estruturas coreográficas são bem enfocadas se descritas como a processualidade de um sistema que se desenvolve em tempo real, ao modo em que Prigogine descreve tal fenômeno em operação nos sistemas complexos que oferecem a perspectiva de se desenvolverem com espaço para a imprevisibilidade e a inovação. Para tanto, acompanhamos o argumento de Prigogine que demonstra o desenvolvimento deste nível de descrição na física o qual é contraposto àquele dos modelos newtonianos baseados no estudo de sistemas como trajetórias previsíveis de corpos em relação ao tempo e ao espaço. Mas, da mesma forma que estes dois níveis de descrição coexistem na ciência, sendo cada qual apropriado aos objetos e fenômenos que busca explicar, foi admitido também que as trajetórias previsíveis podem ser identificadas nas estruturas coreográficas estudadas aqui. No capítulo dois apresentei a idéia de “trajetórias de curto alcance” as quais um dançarino

improvisador estabelece com suas intenções quando encontra no sistema dança em que atua a emergência de uma oportunidade. Portanto, essas “trajetórias” e a processualidade de sistemas que se auto-organizam também se revelaram como parâmetros flutuantes para distinguir a improvisação nas configurações estudadas.

Neste contexto delineado da dança – o de estruturas coreográficas abertas em alguma medida para a improvisação – situamos um contexto cognitivo de tomada de decisões para o qual assumimos a denominação de “imaginário do improvisador” que surgiu em conversas com o professor David Iannitelli. Se os primeiros dois capítulos deste trabalho, ao trazerem a improvisação sob a perspectiva de emergências em sistemas, propiciaram as conclusões sobre a “poética” as quais apresento no início deste capítulo conclusivo, por sua vez eu acredito que este “imaginário do improvisador” traga um olhar mais detalhado sobre como operam os “agentes” que atuam nestes sistemas (os dançarinos e outros artistas atuando na cena). A partir do terceiro capítulo desta dissertação um panorama teórico para este “imaginário do improvisador” pode ser elaborado fundamentado em três processos complementares os quais aponto como constitutivos de tal contexto cognitivo:

- a) Processos de atenção que possibilitam o aproveitamento do imprevisto (emergências) em decisões dirigidas (planejamento), ou seja, ações que podem ser ditas “voluntárias”.
- b) Processos pelos quais uma espécie de consciência impregnada de sensações, emoções e sentimentos caracterizam a “consciência do corpo” de José Gil ou o “*self* central” de Antonio Damásio (em outras palavras, o “domínio das sensações” dos dançarinos entrevistados).

- c) Processos que resultam no “*self* autobiográfico” conceituado por Damásio que, diferente da descontinuidade do *self* central ininterruptamente renovado, conforma um *self* histórico (um estado presente que converge numa linha de continuidade passado/memórias e futuro/antecipação), o qual daria lugar na nossa equação para aquilo que os dançarinos entrevistados apontaram como “domínio do mental”.

E o que caracteriza as decisões que daí emergem são as negociações que se fazem necessárias para que o dançarino se conduza e maneje um ambiente onde uma determinada proposta coreográfica é levada à cena. Notadamente abertas e processuais tais propostas coreográficas têm suas margens de estabilidade e instabilidade submetidas a diferentes arranjos, segundo as preferências e motivações de cada criador (ou grupo de criadores).

Tomar decisões é operar num espaço de negociações entre fatores que dizem respeito à regulação do corpo nas relações estabelecidas com o seu ambiente específico. E o curioso é que improvisar em dança diz respeito a decisões que atuam num contexto onde também estão sendo negociados, a cada circunstância, parâmetros (planejamento e não-planejamento, previsibilidade e imprevisibilidade, controle, liberdade, inovação, repetição, surpresa, voluntariedade, espontaneidade, etc.) que poderiam conceituar a própria idéia de improvisação. *Desta forma, um espetáculo que leva a improvisação para a cena propicia a apreciação simultânea de dois processos que são, por princípio, processos em construção: o espetáculo de dança em questão e a idéia de improvisação.*

REFERÊNCIAS.

BEDAU, Mark, Downward Causation and the Autonomy of Weak Emergence, Principia: revista internacional de epistemologia, Florianópolis : NEL / UFSC, vol. 6, no. 1, p. 5-50, 2002.

CORREIA, Fátima Daltro de Castro, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Escola de Teatro e de Dança. O Sentido poético da dança espontânea entre corpos diferentes. 2005. 113 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Escola de Dança, 2005

_____ PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Corpo Sitiado..., a Comunicação Invisível: Dança, Rodas e Poéticas. 2007. 140 f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

_____ A construção poética no (do) corpo do cadeirante que dança, Cadernos do Gipe-Cit: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, no. 17 out. 2006 – Salvador:UFBA/PPGAC, 2006.

DAMÁSIO, Antonio, Em busca de Espinosa : prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo:Companhia das Letras, 2004.

_____ O mistério da consciência. São Paulo:Companhia das Letras, 2000.

_____ O erro de Descartes : emoção, razão e cérebro humano, Lisboa:Pub. Europa-América, 1994.

DENNET, Daniel Clement, Tipos de mentes : rumo a uma compreensão da consciência, trad. Alexandre Tort, Rio de Janeiro:Rocco, 1997.

_____ Brainstorms : escritos filosóficos sobre a mente e a psicologia, São Paulo : Editora UNESP, 2006.

EL-HANI, Charbel Niño, On the Reality of Emergents, Principia: revista internacional de epistemologia, Florianópolis : NEL / UFSC, vol. 6, no. 1, p. 51-87, 2002.

GIGLIO, Karin Virgínia Rodrigues, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAIÁ, A Memória de um Corpo Cênico: A Improvisação Como Recurso Articulador de Inscrições Corporais na Linguagem da Dança Segundo os Princípios de Construção da Memória de Antônio Damásio, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, 2007.

GIL, José, Movimento Total : o corpo e a dança, São Paulo:Iluminuras, 2004.

JOHNSON, Steven, Emergência – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares, Rio de Janeiro:Jorge Zahar Ed., 2003.

LLINÁS, Rodolfo R., El cérebro y el mito del yo – el papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humanos, Bogotá:Editorial Norma, 2002.

MARTINS, Cleide; KATZ, Helena; PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. A improvisação em dança : um processo sistêmico e evolutivo. 1999. 108 f
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

_____ Improvisação dança cognição : os processos de comunicação no corpo. 2002. 129 f
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

MATURANA R., Humberto, Cognição, ciência e vida cotidiana, org. e trad. Cristina Magro e Victor Paredes - Belo Horizonte:Ed. UFMG, 2001.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle, A nova aliança: metamorfose da ciência, Brasília:Ed.UnB, 1984.

PRIGOGINE, Ilya, Do ser ao devir, São Paulo:Ed. UNESP, 2002.

SANTANA, Ivani, Dança na Cultura Digital, Salvador:EDUFBA, 2006.

SEARLE, John, O mistério da consciência, Rio de Janeiro : Ed. Paz e Terra, 1997.

VIEIRA, Jorge Albuquerque, Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento, arte e ciência - uma visão a partir da complexidade, Fortaleza : Expressão Gráfica e Editora, 2006.

_____ Sistemas e Significação, em FELTES, H. P. M. (org), Produção de Sentido – Estudos Transdisciplinares, Caxias do Sul:EDUCS/Nova Prova Editora/AnnaBlume, 2003, p. 341-356.

BIBLIOGRAFIA.

BANES, Sally. Greenwich Village 1963 : avant-garde, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

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

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, Philosophy in the flesh : the embodied mind and its challenge to western thought, New York:Basic Books, 1999.

NORMAN, Donald A., SHALLICE, Tim, in GAZZANINGA, Michael S., Cognitive neuroscience: a reader, Malden MA USA:Blackwell Publishers, 2000, p. 376-390.

SANTANA, Ivani, Corpo aberto : Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: EDUC, 2002.

ANEXO

Entrevista livre com dançarinos na III residência artística entre o Grupo X de Improvisação em Dança (Brasil) e a Cia Artmacadam (França): projeto de oficinas e espetáculo Euphorico La Verità, Salvador, Brasil, outubro de 2006.

PERGUNTA: Na forma que vocês trabalham com improvisação em cena, quando você está atuando, o que te estimula e o que te bloqueia? Dans votre travail d'improvisation sur scène, en dansant qu'est-ce qui vous stimule ou au contraire vous bloque ou perturbe?

Para mi lo que mas me estimula em cena seria “l'écoute”, sentir lazos, juego, tensiones entre cada uno de los danzarinos. Vibración – ofrecer y sentir apoyo – y gozar de lo que llevan de nuevo los “accidentes”, lo “imprevisible”.

(Florence Moriel, Artmacadam)

Dans le travail d'improvisation, ce qui me stimule est du domaine des sensations et, à l'inverse, ce qui me bloque, du domaine du mental, de la réflexion.

(Jessy Coste, Artmacadam)

La prise de risque, la surprise, le flottement me permettent d'être dans l'instant, sans réflexion, être dans une nécessité - la rencontre de l'autre, de l'espace, de l'objet, et en transformer la perception dans l'instant présent. Susciter l'intérêt du public pas toujours prêt à ce type de presentation.

Ce qui me bloque est plus personnel: mon regard sur moi même et sûrement, mais je ne l'ai jamais vécu, la presence d'une forte violence.

(Wilfrid Joubert, Artmacadam)

Ce qui me stimule dans le travail d'improvisation et la non-maîtrise, retrouver les sensations premières originelles qui animent le corps, et le met en mouvement. Ne pas être dans la projection mentale mais dans l'instant présent ou tout peut arriver dans ma relation à l'autre, à l'objet, au temps. Cet état accuité profonde va me permettre de retrouver une nécessité interieur. C'est dans cet entre-deux que le corps reinventé une manière d'être au monde. C'est cette transformation qui me stimule.

Ce qui par contre m'empêche d'être stimulée est cette volonté de la raison à vouloir anticiper, contrôler tout, et à donner un sens unique à mes actions.

(Hélène Charles, Artmacadam)

Penso que durante a improvisação como no diálogo verbal é necessário falar e ouvir para que haja comunicação. Pode acontecer que uma proposta coreográfica na improvisação se dê de forma que os dançarinos estejam dançando (falando) ao mesmo tempo. Neste caso é necessário criar uma harmonia ou um ruído proposital entre as vozes. As possibilidades de silêncio e ruído corporal são infinitas. O que me incomoda na improvisação é quando não há uma atenção para se interagir com os sujeitos da cena. Quando digo sujeitos refiro-me à luz, som, dançarinos, diretor, objetos, etc. Improvisar com o outro (sujeitos) é como se comunicar com alguém que não fala nosso idioma. É preciso muita atenção em cada respiração, olhar, toque e som emitido para se improvisar como para falar outro idioma. O exemplo do idioma é muito simplório para comparar com a dança, pois cada corpo possui um vocabulário diferente. Em virtude disso reforço que a atenção e cuidado com o outro deve ser dobrado na comunicação/improvisação em dança. O que me estimula na improvisação em dança é sentir que os sujeitos que improvisam comigo estão percebendo e registrando as particularidades estéticas e emocionais de meu vocabulário corporal. *(Clênio Magalhães, convidado especial Grupo X)*

SILVA, Hugo Leonardo da Silva. *Poética da Oportunidade: tomada de decisão em estruturas coreográficas abertas à improvisação*. 2008. 106f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Autorizo a reprodução (parcial ou total) deste trabalho
para fins de comutação bibliográfica.

Salvador, 01 de julho de 2008.

Hugo Leonardo da Silva