

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARÁ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARINA TRINDADE CRUZ

Travessias em Contato: experiências de improvisação para a instauração de uma poética imprevisível

Belém-PA
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARÁ

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARINA TRINDADE CRUZ

Travessias em Contato: experiências de improvisação para a instauração de uma poética imprevisível

Memorial de pesquisa artística e acadêmica apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Orientadora: Profª Drª. Ana Flávia Mendes Sapuchay. Co-orientador: Prof Dr. Thales Branche Paes de Mendonça. Linha de pesquisa: poéticas e processos de atuação em artes.

Belém-PA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C955t CRUZ, MARINA TRINDADE
Travessias em Contato: : experiências de improvisação para a instauração de uma poética imprevisível / MARINA TRINDADE CRUZ. — 2019.
110 f. : il. color.

Orientador(a): Profª. Dra. Ana Flávia Mendes Sapuchay
Coorientador(a): Prof. Dr. Thales Branche Paes de Mendonça
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. travessia. 2. improvisação. 3. experiência. 4. contato. I. Título.

CDD 792.62

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e dezenove (2019), às dezessete (17) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Casarão do Boneco, para examinar a Dissertação de Mestrado de **Marina Trindade Cruz**, intitulada: **Travessias em Contato: experiências de improvisação para a instauração de uma poética imprevisível,** sob a presidência da orientadora Professora Doutora Ana Flávia Mendes Sapucahy, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Ana Flávia Mendes Sapucahy** (Presidente), **Ana Claudia do Amaral Leão** (Interno), **Waldete Brito Silva de Freitas** (Externo ao Programa), **Thales Branche Paes de Mendonça** (Coorientador). Dando início aos trabalhos, a Professora Ana Flávia Sapucahy, passou a palavra à mestranda Marina Trindade Cruz, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, a mestranda foi arguida pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa (X) **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE COM RECOMENDAÇÃO DE PUBLICAÇÃO
( ) **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____
( ) **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pela mestranda, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Flávia Sapucahy agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 26 de Junho de 2019.

Prof.ª Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY _____

Prof.ª Dr.ª ANA CLAUDIA DO AMARAL LEÃO _____

Prof.ª Dr.ª WALDETE BRITO SILVA DE FREITAS _____

Prof. Dr. THALES BRANCHE PAES DE MENDONÇA _____

MARINA TRINDADE CRUZ _____

Ao presente

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao caminho aberto.

Agradeço ao acaso que me permitiu encontrar diferentes coletivos e comunidades de artistas que me ensinam sobre sonhos compartilhados e modos de ver e agir no mundo, que busca a horizontalidade, o respeito e o afeto em suas práticas.

Agradeço ao risco que me desafia a sair do conforto e viver as mortes necessárias.

Agradeço a oportunidade de, nesse percurso transitante, ser bem recebida em diferentes lares, seja nas viagens para os encontros de contato improvisação, ou mesmo na possibilidade de cuidar e habitar, em minha cidade, as casas de amigos que foram abrigos, recantos e solitudes em momentos importantes para tecer essa escrita. E a minha casa, na Vila de Icoaraci/Pa, sempre porto seguro.

Agradeço a "pequena dança", que me ensina sobre escutar minhas vontades internas e agir de maneira íntegra diante de adversidades presentes nessa travessia.

Agradeço ao presente - tempo que me recorda todos os que vieram antes de mim e os que virão, meus familiares que me ensinam, ao seu modo, sobre o afeto.

Agradeço a possibilidade de, durante o último ano desta pesquisa, receber o fomento do Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior-Capes, que permitiu o desenvolvimento dessa pesquisa. A pesquisa em arte é um ato de resistência quando mantida dentro de um contexto, em que vivemos à sombra do desmonte do incentivo a pesquisa nas universidades públicas, a privatização e precarização da educação no país.

Agradeço a escuta dos que provocaram essa travessia com diálogos, práticas, criações e orientações, os quais escolho não nomear aqui, mas estão presentes nessa escrita memorial.

Abraço e agradeço o mar, a floresta, os rios, a lua, o sol e o vento que foram colo quando em silêncio pude serenar as ansiedades, compartilhar as ideias, e escutar os conselhos dos que me guiam.

Agradeço ao fim que tem cheiro de princípio, precipício do tempo.

“O real não está no início nem no fim,
ele se mostra pra gente é no meio da travessia”

Guimarães Rosa

RESUMO

Essa escrita memorial é uma encruzilhada, no meio está a viajante, provocadora e artista-pesquisadora que, movida por incidentes, se inspira com a imagem arquetípica do Mago, o mensageiro, que diz - *Sou todas as artes em potência, tenho a habilidade com o tempo presente, viajei longas distâncias e trago ferramentas para compartilhar nesta travessia, desejo um corpo coletivo que dá passagem, e por isso atravessa e é atravessado* - , em que dar passagem é uma perspectiva presente na pesquisa de Bondía (2002) sobre o sujeito que vive a experiência, essa que também é "travessia". Na busca por ferramentas para a pesquisa, me deixo conduzir pelo contato improvisação (CI) que me leva a participar de residências, festivais e laboratórios; são acontecimentos que movem a pesquisa e com isso a cartografia como procedimento, inspirada na obra de Deleuze e Guatarri (2012), encontra princípios que nutrem a composição da poética. As experiências práticas se encontram com abordagens sobre a improvisação, o intérprete-criador e a composição em tempo real (CTR) a partir das pesquisas de Mayrla Andrade (2012), Waldete Brito (2012), Eleonora Leal (2012), Ana Flávia Mendes (2008), Hugo Leonardo (2008), Ana Mundim (2018) e Ciane Fernandes (2018). Esses estudos trazem princípios para a realização de uma prática em laboratório que aconteceu nos dias 23 a 29 de janeiro de 2019, em que conduzido pelo CI a partir da imagem-força da "travessia", gerou-se um ato performativo de composição em tempo real.

Palavras-Chave: travessia, improvisação, experiência, contato.

ABSTRACT

This memorial writing is a crossroads, in the middle is the provocative traveler and artist-researcher who, inspired by the archetypal image of the Magician, the messenger, who says - I am all arts in power, I have the ability to the present time, traveled long distances and brought tools to share in this crossing, I desire a collective body that gives way, and therefore crosses and is crossed -, where giving passage is a present perspective in the research of Bondía (2002) on the subject who lives the experience, which is also "crossing". In the search for tools for research, I let myself be led by contact improvisation (CI) that leads me to participate in residencies, festivals and laboratories; are events that move research and with this cartography as a procedure, inspired by the work of Deleuze and Guatarri (2012), finds principles that nourish the composition of poetics. The practical experiences are with approaches on improvisation, interpreter-creator and real-time composition (CTR) from the researches of Mayrla Andrade (2012), Waldete Brito (2012), Eleonora Leal (2012), Ana Flávia Mendes (2008), Hugo Leonardo (2008), Ana Mundim (2018) and Ciane Fernandes (2018). These studies provide principles for conducting a laboratory practice that took place from January 23 to 29, 2019, when conducted by the CI from the image-force of the "crossing", a performative act of composition was generated in time real.

Key-words: crossing, improvisation, experience, contact.

A viajante

I Travessia – Partilha, entre viagens e devaneios ……. pg. 24

II Travessia – Âncoras, entre saberes e experimentos…….. pg. 40

III Travessia – Paragem, entre lembranças e esquecimento…….. pg. 59

IV Travessia – Contato, entre princípios e acontecimentos…… pg. 83

Adiar o fim…

a viajante

Essa escrita é uma encruzilhada de caminhos. Sigo o trajeto como viajante, por vezes me torno guia, e me encontro no princípio: o começo de uma jornada como artista-pesquisadora que, movida por incidentes, reencontra o arquétipo do Mago, o mensageiro. Assumo nesse percurso a ação no tempo presente que dilata as possibilidades da pesquisa, e sigo nesse percurso presente em espaços coletivos de práticas de contato improvisação. Nesse caminho, o próprio trajeto delineia escolhas para o desenvolvimento da poética. O contato improvisação (CI) é a prática de dança que me conduz, e inevitavelmente aprendo a sustentar o que há de imprevisibilidade e fragilidade nos encontros, sustentar no sentido de dar atenção, de parar para reparar e, assim, com a escuta ampliada, atravessar a vontade de futuro que surge na necessidade de controle, e torná-la energia pulsante de ação. Na pesquisa habita o desejo de partilhar, e na perspectiva dos encontros potencializa-se nos afetos, aproxima-se de abismos e deixa-se encantar.

Antes de iniciar essas travessias, preciso compartilhar algumas experiências que me constituem enquanto artista, pesquisadora e educadora, no intento de situar espaços importantes de atuação em criação e produção, que revelam uma formação imbricada em práticas colaborativas e de diálogo entre linguagens artísticas. São espaços importantes, que possuem perspectivas semelhantes no que tange aos processos de criação e de composição cênica, na medida em que consideram a experiência pessoal dos intérpretes-criadores através de práticas imersivas de laboratórios e/ou residências artísticas, bem como em procedimentos de improvisação e de aproximação entre diferentes linguagens. Parto de um momento presente, onde estou agora: sou “habitante” do Casarão do Boneco (CdB), espaço cultural em que estão presentes outros sete grupos-habitantes, entre eles: Cia. Sorteio de Contos, Cia. De Teatro Madalenas, Grupo In Bust - Teatro com Bonecos, Produtores Criativos, Projeto Vertigem, Animadores de Caixa, Vida de Circo, além de outros artistas independentes.

O Casarão do Boneco, uma casa centenária datada de 1903, hoje espaço cultural, é composto de um anfiteatro, um jardim e um salão que utilizamos para as atividades de dança, além de um ateliê, pelo menos três salas de equipamentos e cenografias, uma secretaria, uma loja autoral e brechó/sebo, cozinha, banheiro e um quarto/camarim. É um

lugar mobilizado por reuniões, criações, apresentações e oficinas, mas que entre tantas funções, há 15 anos não é residência, a não ser dos bonecos do grupo *In Bust* - Teatro com Bonecos e de alguns recém-chegados gatos que ali habitam.

A prática coletiva e colaborativa é um princípio que norteia a criação e produção cultural no CdB, principalmente a partir de 2015, quando se estabeleceu um coletivo de artistas fomentador das ações e manutenção da casa. Desde então, acolhe e proporciona grande aprendizado de experiências partilhadas entre grupos e artistas diversos. Essa mobilização se intensificou após a realização do projeto *Sábado tem e Domingo que Vem*, promovido pelo Pirão Coletivo, que em 2014 movimentou durante um semestre ações no CdB e na Casa Dirigível[84].

O Casarão do Boneco chegou até mim durante o processo de criação do espetáculo *mARESia*, do grupo Projeto Vertigem (um coletivo de artistas que desenvolve projetos de criação cênica, principalmente a partir da experimentação em artes circenses), que constituiu parte da minha pesquisa de conclusão do curso em Licenciatura em Dança na Escola de Teatro e Dança da Ufpa em junho de 2014. Como pesquisadora-educadora e intérprete-criadora, mergulhei no processo de criação colaborativo do espetáculo, em que junto a outras duas intérprete-criadoras, realizávamos imersões com foco na improvisação. Nessa ocasião, dissertei acerca de como o processo de criação colaborativo, aberto a experimentações e por meio da improvisação, possibilita ao intérprete-criador diversas experiências de aprendizagem.

O Projeto Vertigem[85], que hoje encontra-se em menor atividade, também se interessa, desde sua criação, pelas fronteiras. As integrantes traziam vivências artísticas variadas, como o audiovisual com Débora Flor[86] e Luana Peixe[87], a percussão com Victória

84 A Casa Dirigível foi um espaço cultural que funcionou durante quatro anos como sede do Coletivo Dirigível de Teatro para ensaios, apresentações, show, oficinas e etc.

85 Portifólio disponível em https://projetovertigem.wordpress.com/

86 Graduada em Multimídia, é fotógrafa, artista visual, trabalhou com registros em todos os processos de criação do Projeto Vertigem. Atualmente integra o núcleo gestor da Associação Fotoativa.

87 Artista Visual, trabalha com fotografia e desenho. É mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Ufpa

Rapsódia[88], e a escrita poética de Inaê Nascimento[89], além de Paulo Ricardo Nascimento[90] na direção. Os nossos espetáculos traziam uma narrativa e força visual poética, traduzidas no uso do vídeo, texto e música autoral para cena.

Em 2015 criamos o espetáculo *Trunfo*, processo colaborativo que transitou entre linguagens. Tínhamos como princípio criar cenas para os 22 arcanos maiores do tarô, a partir de um estudo mais específico do Tarô Mitológico. Por fim, criamos 13 cenas, para 13 arcanos. Destaco que nesse espetáculo tínhamos um jogo de cartas como indutor da encenação: a cada apresentação cinco lâminas eram sorteadas pelo público e assim tínhamos as cenas que seriam apresentadas na sessão. Em janeiro de 2017, esse trabalho circulou por cinco cidades através do mesmo edital que aprovamos para sua criação, o Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo (2014 e 2015). Além da cidade de Belém, jogamos as cartas em Goiânia-GO, Nova Lima-MG, Salvador-BA, Vale do Capão/ Palmeiras-BA e Campinas-SP.

Entre criações, participei como intérprete de dois processos de residência artística com a Cia. de Investigação Cênica[91], integrando o projeto Curimbó Conexão Dança. As artistas Maya Carrol[92] (Israel) e Nina Dipla[93] (Grécia) coreografaram os espetáculos: *Fader* (2013) e *Chromata Tou Cosmous* (2014), respectivamente. Cada experiência durou aproximadamente três semanas. Nesse período, estive também no processo de pesquisa e experimentação do projeto *Redes: Em Busca de Um novo Pirão*, coordenado por Ana Marceliano com uma bolsa do Instituto de Artes do Pará, um grupo formado por integrantes do Pirão Coletivo: Leonel Ferreira (Cia de Teatro Madalenas), Paulo R.

88 Licenciada e bacharel em arte visuais (Ufpa), desenvolve pesquisa sobre colagem a partir da reutilização de impressos gráficos.

89 Oceanógrafa, escritora, astróloga e cosmetóloga (natural e vegana), intérprete-criadora e colaboradora do Projeto Vertigem.

90 Paulo Ricardo Nascimento, artista e bonequeiro do grupo In Bust- Teatro com Bonecos, diretor dos espetáculo do Projeto Vertigem.

91 Especialista em Gestão Cultural pela Universidade Santa Cruz - UESC - Ba ,artista-pesquisador,ator,bailarino,coreografo,performer e gestor cultural articulador em Belém do Pará.Possui Graduação em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (2007), Mestrando em Educação na Universidad de la Empresa (Montevidéu - Uruguai) . Atualmente é Técnico em Gestão Cultural na Fundação Cultural do Estado do Pará e Diretor da Companhia de Investigação Cênica.

92 Coreógrafa, dançarina e professora em Israel e em Berlim. Integrante do “The Instrument”.

93Coreógrafa grega, foi integrante da Folkwang Tanz Studio (FTS) onde dançou "A Sagração da Primavera", de Pina Bausch. Desde 1999, a bailarina tem colaborado como intérprete para diversos coreógrafos, compositores e cenógrafos. Foi também assistente do Tanz Wuppertaler Theater (Pina Bausch) para a reprise de Tannhäuser. Vive em Paris e se dedica ao ensino de dança contemporânea.

Nascimento (In Bust-Teatro com Bonecos), Danilo Bracchi (Cia. Investigação Cênica) e Luciano Lira (Dirigível Coletivo de Teatro). Esse projeto nos possibilitou aprofundar estudos sobre processos de criação, redes de colaboração e produção artística, a partir de trocas em imersões que traziam algo sobre as poéticas dos grupos dos quais fazíamos parte. Foi um encontro potente que resultou na performance de rua chamada *É Fechado que é Aberto* apresentada em dezembro de 2014.

Esse trabalho inspirou uma pesquisa que propus em parceira com Rafael Café[94] e Débora Flor, em que exploramos a relação de movimento entre corpo, fotografia e paisagem sonora. Esse projeto de pesquisa e experimentação que se chamou *De Redes e Anseios Inundada,* teve como princípio a prática circense em uma rede acrobática. No decorrer da pesquisa foram despertadas memórias relacionadas ao objeto rede em suas mais diferentes formas, alimentando um imaginário para a criação de partitura corporal. Após uma vivência imersiva no CdB, com quatro artistas: Dayane Ferreira, Inaê Nascimento, Mayara La-Rocque e Ana Marceliano, incluímos na experimentação a confluência da pesquisa sonora com produção de textos inspirados na partitura corporal, o que gerou também uma produção em cadernos. Com isso apresentamos o experimento cênico *Enredar*, composto de leituras de textos, instalação e partitura de movimento na rede acrobática, também com apoio do Prêmio de Pesquisa e Experimentação do Instituto de Artes do Pará.

Nesse caminho, me deparo constantemente com reflexões acerca das conexões que fazemos com o outro a partir de um conhecimento de si: reconheço-me com o outro, afeto-me. A escolha por processos de criação colaborativos, estruturas de cenas abertas à improvisação ou mesmo enquanto pesquisa para a criação, me levam a experimentar diferentes modos para essas interações, o que encontrei nos estudos da educação somática e no CI. Nesse percurso, o CI foi uma prática que vivenciei em sala de aula no curso de graduação em dança, em atividades de projetos de extensão e *jam sessions*[95] realizadas na Escola de Teatro e Dança da Ufpa (Etdufpa) e, desde então, me encantou a potencialidade de uma experiência sensorial e relacional com a dança. Em princípio, encontrava no CI uma potência para o desenvolvimento de laboratórios de criação com o grupo Projeto

94Antropólogo formado pela Ufpa, desenvolve pesquisas sobre paisagem sonora e audiovisual.

95 Jam significa “Jazz After Midnight”, inicialmente termo usado por músicos para designar encontros ou sessões de improvisação que foi adotada por praticantes de contato improvisação para seus encontros livre.

Vertigem, e, aos poucos, fui experimentando alguns de seus procedimentos em aulas de acrobacias circenses. Em 2012, facilitei uma prática na Praça da Bandeira como atividade do Ocupa Belém[96] e na ocupação do Solar das Artes[97] no Ver-o-Peso (2014), e foi apenas em 2015 que comecei a conduzir práticas de CI no Casarão do Boneco.

Assim, a pesquisa do mestrado passou a ser desenvolvida em experiências de CI, nutrindo o olhar do corpo que se desloca em dança, assim como o diálogo com diferentes públicos e contextos. Torno-me uma viajante e com isso desenho um percurso de travessia, me desloco em diferentes espaços de práticas do contato improvisação, entre o lugar de praticante e facilitadora, rumo ao encontro que desvela sensibilidades do corpo por meio do tato.

Nos últimos dois anos, participei do *Retoque #1- encontro de contato e improvisação de Goiânia - GO (jul/2017),* do *Festival Transformando Pela Prática Gamboa - SC (fev/2018),* do *Df - Improvisa Dança (jul/2018)* e de projetos como o *Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo* na Fundação Cultural do Pará e o *Ateliê Coreográfico* no *SESC*. Essas são experiências que me trazem elementos para compor a poética, em que pulsam a multiplicidade de possibilidades e diálogos potencializados pelos encontros em viagens e partilhas em práticas colaborativas, que reverberam na manutenção de práticas no Casarão do Boneco. E nesse entremeio surgem fotografias, vídeo-danças e espetáculos, que são pulsões criativas que me trazem a imagem-força que conduz essa poética: a "travessia".

"Travessia" é uma imagem que provoca meu olhar como pesquisadora em três perspectivas: o corpo em improvisação, o modo de manutenção das práticas de CI e a própria forma que escolho para estar na pesquisa. No ato da improvisação em dança, principalmente no CI, somos afetados sensorialmente e nesse contexto a imagem-força "travessia" é potente em provocar o improvisador na sua relação com os espaços e com os encontros. Nessa escrita, "travessia" provoca a perceber o trânsito constante de "contateiros[98]" com suas diferentes abordagens no fomento de festivais, workshops, residências, cursos e jam sessions, em que reconheço a diversidade de possibilidades para

96 Ocupação realizada a partir do movimento de ocupações #12M que aconteceram em maio de 2012, em vários países da Europa, América Latina, Ásia e nos Estados Unidos.

97 Ocupação do prédio histórico Solar da Beira com atividades culturais de artistas e rede de movimentos sociais independentes, que denunciaram o descaso do poder público e a necessidade de utilização do prédio.

98 Termo que designa os praticantes de contato improvisação, criado pela comunidade que frequenta festivais, retiros e *jams sessions*.

atuar com o CI. “Travessia” é também como percorro essa pesquisa entre diferentes lugares em que o CI está alimentando e fortalecendo vínculos com fazedores e espaços artísticos, com o intuito de encontrar nesse caminho princípios instauradores da proposta poética.

Na escrita memorial da pesquisa, sigo em constante diálogo com temas como *contato*, *coletivo* e *colaboração*, pois a partir de experiências anteriores desejo que isso esteja presente nessa poética. Dada a multiplicidade de experiências, foi no ato de desenhar um mapa que pude ver os trajetos percorridos e a percorrer. Considero que o mapa:

> (…) é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível a receber modificações constantemente. (...) Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE & GUATTARRI, 2001, p.30).

A partir desses princípios passo a estabelecer os trajetos dessa escrita, desenho em um ato de meditação para, diante de tantas experiências, dar atenção às marcas pulsantes, moventes, orgânicas que mostram diferentes nuances a cada vez que desejo visitá-los. E por se tratar de uma perspectiva de experiência em rede posso conectar as linhas que engendram essa prática e, aos poucos, no próprio fazer, encontrar os lugares poéticos, práticos e teóricos dessa pesquisa que tem suas fronteiras borradas.

As inspirações para a poética surgem de um ato de me deixar ser movida e mover uma rede de prática de contato improvisação, em que os mapas desenham lugares que emergem do fazer. Roseane Tavares (2017) desenvolve uma pesquisa cartográfica em que produz mapas como contra-dispositivos de espaços culturais *autopoiéticos*, em sua pesquisa define lugar como espaço de ação,

> (...) o que faz do espaço um lugar é seu aspecto vivencial. Assim, o espaço onde povoamos, nos locomovemos, falamos, experimentamos, é de fato, nosso lugar. “É o lugar que concretiza a abstração do espaço”, pois enquanto o espaço é dimensão, direção e orientação, o lugar é ação (TAVARES, 2017, p. 25).

Tal noção possibilita uma mudança de perspectiva que me interessa para reafirmar que na construção dos mapas para essa pesquisa escolho lugares em que pulsam esses aspectos: da vivência e da ação, em que de alguma maneira estou no agenciamento, estou “no meio, sobre a linha do encontro de um mundo interior e de um mundo exterior”

(LIMA, 2015, p. 74). Que mundos são esses? A pesquisa e as potências de contato que ela pode friccionar. Como artista, pesquisadora e educadora que busca na provocação da sensorialidade do corpo os seus processos de criação, tomo essa escrita como uma aproximação entre prática e poética, na qual os lugares de experiência e construção de um saber sensível são revisitados aos poucos na escrita memorial, de modo a serem desveladas como *marcas* do que me afeta entre lembranças e esquecimentos. Falo de marcas nos termos que Suely Rolnik (1993) apresenta em seu memorial, no qual escreve sobre o processo de composição do próprio sujeito em uma perspectiva cartográfica:

> E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendrasse [sic] no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência (ROLNIK, 1993, p. 03).

No desenvolvimento dessa escrita, um dos modos de existência dessa pesquisa, trato os afetos como marcas presentes no encontro com outros artistas em suas práticas e poéticas. Nesse movimento dedico atenção constantemente ao que está no meio, ao que vem antes das definições que materializam a poética em si, e que nutrem o trabalho. Como criadora de trajetos, em travessia, atuo constantemente nesse lugar de provocar encontros e afetos, algo que me faz perceber a potência do olhar cartográfico para o trabalho. “A cartografia é uma máquina de afetar; é desejo de afetar. É uma série de operações voltadas para um ser reconhecidamente em processo, produzindo desejos.” (FILO, 2017, p.33). A pesquisa se nutre das experiências que participa e que gera. Por isso, a partir desse fluxo de multiplicidades, cabe encontrar os desejos que pulsam para a poética, e o mapa como dispositivo é um modo de grafar as experiências vividas.

Ao considerar o caráter instaurador e a multiplicidade da pesquisa passo a atuar em uma inspiração cartográfica como procedimento, o que exige da minha atuação enquanto pesquisadora certo cuidado ao pousar a atenção sobre os acontecimentos e perceber neles elementos importantes ao processo da pesquisa. Assim como sou movida por essas marcas, a escrita também exige do leitor ser conduzido por caminhos que

produzem sentido, mas que também possuem fugas. No que se refere à cartografia, existe lugar para o que foge e para o que instaura existências – assim desenho esse percurso.

Contudo, o caminho me leva a encontrar o meio, o como, o entre, o método e/ou linhas que se conectam, e que acontecem "no meio ambiente do encontro com o inesperado, que acena como 'janela de oportunidade' para nos desviarmos da expectativa" (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 224). Tal perspectiva está presente no trabalho sobre a Composição em Tempo Real (CTR), que desenvolve um dispositivo de jogo para a criação performática. No percurso dessa pesquisa, o CTR é uma inspiração no que se refere aos seus procedimentos e modos de perceber a improvisação. Para encontrar a "travessia" na poética, me deixo sentir o vazio, o que não sei, um ato de interrupção comentado por João Fiadeiro e Fernanda Eugênio nas práticas do *Modo Operativo And.* Uma das bases desse estudo é a CTR, que consiste em:

> (…) uma ferramenta teórico/prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. O objetivo desta prática é, num primeiro tempo, identificar (no meio do ruído e do excesso o que nos interpela continuamente) aquilo que de fato nos afeta, nos toca e nos move (FIADEIRO; BIGÉ, 2017, p.01)

As ideias compartilhadas sobre a prática do CTR contribuem como um potente provocador de práticas performativas, e esses princípios inspiram e acompanham esta pesquisa. Por meio de textos e vídeos que tive acesso sobre o "Lab And", pude perceber provocações que, do ponto de vista teórico, dialogam com os princípios discutidos por Deleuze e Guatarri, em um campo de pesquisa contextualizado dentro da prática laboratorial.

"Travessia" é um modo de atuar como artista, para além de uma imagem inspiradora, algo que encontro na ideia de Ana Flávia Mendes quando diz que a "poética está diretamente relacionada com a pessoalidade e, por conseguinte, com a subjetividade do seu criador" (2012, p.145). Nesse sentido, a perspectiva de poética amplia-se para modos de atuar do artista em seus diferentes trabalhos, onde escolhas recorrentes dão um caráter de pessoalidade. Em minha trajetória, o que nutre e desassossega a poética é o interesse pela improvisação, o trabalho com a imagem, a fronteira entre linguagens, o contato, a partilha e colaboração.

Essa poética instaura encontros para a prática da improvisação a partir da imagem-força "travessia" como disparador, acionada principalmente pela investigação do CI. Com isso, tomo essa pesquisa de mestrado como uma cartografia de experiências em contato improvisação que me trazem recorrências que se somam e compõem os procedimentos do encontro para composição de uma poética imprevisível.

Na perspectiva do imprevisível, já no percurso do mestrado, quando realizava a disciplina de metodologias de pesquisa em arte, tive a oportunidade de conhecer a teoria sobre incidentes de Bergson, que contribuiu para a construção de um modo de se colocar diante da escrita com um olhar atento ao tempo presente. Durante a disciplina, criamos pequenos textos e anotações que mais tarde puderam dizer e mostrar algo sobre o que pulsa na pesquisa de cada um. Nesse exercício de escrita e organização do pensamento, dei atenção a um jogo com o *Tarô Mitológico*[99] que realizei no período da disciplina, sem intenções, *a priori,* de fazer uma relação direta com a pesquisa. No desenvolvimento do trabalho, no entanto, essa imagem passou a ganhar força. Não me estenderei em falar sobre leituras do jogo em si, me interessa pontuar que a carta "O Mago" surge nesse momento, e que trago para a pesquisa em diálogos com o co-orientador, por perceber que no modo de atuar com o contato improvisação existe uma correlação em potência com esse arquétipo.

A imagem arquetípica é algo que está presente em diversas poéticas e pesquisas das quais participei ao longo desses anos, principalmente como um indutor que se aproxima e se afasta, trazendo elementos para a experimentação cênica. Algo que esteve no processo de criação do último espetáculo do grupo Projeto Vertigem, o *Trunfo* (2015), na experimentação *Enredar-se* (2016) e no espetáculo mARESia (2013). Não pretendo discorrer tão profundamente sobre a temática do arquétipo, que possui uma vasta literatura sobretudo no campo da psicanálise. Aqui, me basta dizer que, no trabalho cênico, o arquétipo é entendido no sentido de ampliar as possibilidades de perceber a imagem.

> As imagens míticas são na realidade quadros, figuras ou representações espontâneas, provenientes da imaginação do homem, que descreve em linguagem poética as experiências fundamentais e os padrões do seu desenvolvimento. A psicologia moderna usa a palavra "arquétipo" para descrever padrões, que são universais e existem em todas as civilizações e culturas, em todos os períodos da História. (...) O nascimento, por exemplo, é uma experiência arquetípica. (GREENE; BURKE, p.13, 1988)

99Livro e cartas de tarô inspirados nos mitos gregos.

Como visto, reconheço que existe na imagem mítica uma multiplicidade de signos e significados que se conectam com outras imagens semelhantes, com histórias, com aspectos de diferentes culturas e tempos. Sem o desejo de trazer toda a diversidade para o trabalho de maneira representativa, mas deixando-se afetar pelas conexões que se apresentam no processo de criação, interessa-me o "Uno" presente na simbologia da imagem para, a partir dela, encontrar a multiplicidade pulsante na pesquisa. Nesse contexto, O Mago (fig.1), é um viajante, e soma à "travessia" provocando a escrita e a poética da pesquisa.



Figura.1- O Mago (Carta do Tarô Mitológico)

Na escrita, as travessias se escrevem em quatro, e estão inspiradas na imagem do arcano maior do *Tarô Mitológico*, *o Mago*, que se encontra em uma encruzilhada. Esta carta traz a imagem de Hermes, o deus dos viajantes, ladrões e trapaceiros, que detém a sabedoria do manuseio com os quatro elementos (água, fogo, terra e ar). Hermes, o *psicopompo*[100], dá passagem, é mensageiro, é guia. Encontro-me nesse meio, numa encruzilhada de caminhos percorridos e a percorrer, que juntos movem o que é essa "travessia".

100 Palavra que tem origem no grego psychopompós, junção de psyché (alma) e pompós (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes.

Ao ativar a imagem do *Mago* como viajante, no trânsito entre criações, reflito sobre o lugar imprevisível e arriscado de quem improvisa, busco ferramentas possíveis para o trabalho com a improvisação e junto disso crio o lugar de ação com a imagem-força "travessia" como disparador em uma experiência de laboratório prático sobre improvisação que gera um ato performativo. Com isso o memorial se abre em quatro "travessias" e cada uma delas tem a presença de um elemento da alquimia da escrita inspirados nos naipes do tarô, essas travessias também se desenham em um mapa que está presente no fim dos quatro caminhos.

I Travessia - Partilha, entre viagens e devaneios: o que impulsiona os primeiros passos da travessia, em que me desloco rumo a uma busca por encontros de contato, para transformar, friccionar e fazer surgir do elemento criador o desejo da pesquisa. Elemento criador é como me refiro ao fogo, presente no naipe de paus dessa travessia, a representação do impulso vital. Essa escrita transita entre encontros de CI, experiências sensíveis e transformadoras que me atravessam como pesquisadora, aliados a momentos de partilha em que ressoam poéticas e pesquisas em colaboração com outros artistas. Nesse caminho faço algumas reflexões sobre experiência a partir da perspectiva de Jorge Larossa Bondía. Nos entremeios dessas experiências estão presentes devaneios que me trazem a imagem-força "travessia" para o trabalho.

II Travessia - Âncoras, entre saberes e experimentos: naipe de ouros que traz o elemento terra para nutrir a pesquisa, são algumas reflexões conceituais que compõem a narrativa memorial a partir de poéticas de artista-pesquisadores que habitam essa rede, para compartilhar perspectivas de experiências que antecedem a proposta imersiva e contribuem para o desenvolvimento de sua estrutura. Nutrir nessa pesquisa é estabelecer diálogo e compartilhar com ideias presentes nos trabalhos de Waldete Brito, Eleonora Leal, Ana Flávia Mendes, Hugo Leonardo, Ana Mundim e Ciane Fernandes. Aproveito alguns momentos para potencializar perspectivas sobre a história da prática do CI, a partir da dissertação de Ana Krischke Alonso e pesquisas de Fernanda Leite e Diego Pizzaro. Aliado a isso compartilho alguns experimentos que movem esses conceitos ao longo dos encontros no Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo.

III Travessia - Paragem, entre lembranças e esquecimento: o elemento água presente no naipe de copas desenha o terceiro percurso, são imagens sensíveis que trago das experiências em criação durante as travessias. Improvisação, contato, travessia, o que

chamo de “pequena dança” com as imagens-palavras, ou as linhas de fugidias do caminho. É um respiro poético em que o “mago” ganha voz e nos convida à “travessia”, e que movimenta o imaginário sobre a imagem-força presente no trabalho. Essa travessia dialoga com a ideia de incidentes, como fractais que compõem a pesquisa em uma escrita sensível. São poesias, fotos, notas, registro de aulas e vídeos produzidos ao longo da travessia e que são potentes em dar corpo a escrita.

IV Travessia – Contato, entre princípios e acontecimentos: essa seção desvela a proposta imersiva que resulta em um ato performativo, em que experimentamos princípios que encontrei nos trajetos vividos ao longo da pesquisa. “Travessia-composições imprevisíveis em contato” é o momento de expansão e potência presente na pesquisa, as ideias que nascem da “travessia” e que fazem acontecer um encontro de diferentes pessoas que atravessaram em alguma medida esse caminho. Compartilho como os princípios são trazidos e se movem na prática, descrevo as atividades desenvolvidas em laboratório, que é híbrido em linguagens artísticas e tem em sua porta de entrada a sensibilização corporal a partir do contato improvisação.

I Travessia

Partilha, entre viagens e devaneios

Mensagem do
Mago: ir em direção ao impulso vital do encontro,
o contato, onde habita a criação e transformação em potência.

Travessia, estado de caminho, fluxo contínuo em que seguimos deixando e levando o presente, que é esquecimento e lembrança, preenchidos de agora. Desenho esse percurso em que me desloco entre diferentes lugares de práticas do contato improvisação como praticante e facilitadora rumo ao encontro desvelador de sensibilidades do corpo por meio do tato. Para isso, precisamos suspender as certezas e deixar que algo aconteça, como um provocador potente no sentido de gerar uma experiência sensível. Esta é uma ideia que me interessa e que atravessa diversas práticas presentes no caminho que vamos percorrer, e com isso me aproximo das reflexões do pedagogo Bondía que nos impele a pensar quem é esse sujeito da experiência. Para ele, viver uma experiência

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

Assim, tanto o sujeito da experiência quanto o intérprete que improvisa buscam, de alguma maneira, manusear o tempo, numa perspectiva que se contrapõe à lógica das necessidades ou ansiedades contemporâneas. Neste sentido, me lanço nesse trabalho com o desejo de atuar com o tempo que pulsa no fluxo da matéria que pesquiso, o CI. Ou seja, assim como em um espaço de improvisação, me ocupo em transitar entre as oportunidades ou acasos inerentes ao caminho, entre experiências diversas de colaboração e instauração de espaços laboratoriais. No entanto, jamais abandono o trabalho sobre a decisão, tão importante para quem improvisa. As escolhas que faço nesse percurso de pesquisa geram uma rede de possibilidades, ao passo que outras deixo pelo caminho.

Nessa perspectiva de interesse pelo contato improvisação, escolhi desenhar trajetos para experimentar e fomentar essa prática, algo que se intensificou após a participação no Carnaval Transformando Pela Prática (Garopaba-SC) em fevereiro de 2017. A prática do contato improvisação desde seu princípio é difundida principalmente através de espaços coletivos de convivência e experimentação da dança, seja em retiros, residências, workshops, cursos intensivos e/ou festivais. Em geral, os "contateiros" transitam entre os países ministrando aulas ou participam de festivais e *jams sessions*. Como aponta a professora Ana Alonso[101]:

> Nesses encontros, há troca de experiências, questionamentos e conhecimentos sobre o ensino do Contato Improvisação, em que cada professor fala de sua experiência e ouve a dos colegas, levantam-se questões sobre metodologias de ensino, preparação, treinamento, conduta e competência dos professores, currículo ou algo parecido. Podem-se chamar esses encontros de "conferências pedagógicas" de Contato Improvisação, de que participam tanto professores iniciantes e experientes quanto os que não lecionam ou nunca lecionarão (KRISCHER, 2012. p.31).

Para além de um desejo de aprender essa prática para fomentá-la, existe também a vontade de transitar, pois, ao me deslocar, uma rede se ativa e possibilidades de atuação se abrem a partir de experiências vividas por outros viajantes. Uma busca por desabituar-se, abrir perspectivas, encontrar diferenças que tragam fricções criativas para a pesquisa.

Já no desenvolvimento de práticas de contato improvisação e colaborando com a realização de eventos e manutenção do Casarão do Boneco (CdB), surgiu a oportunidade de participar da residência na Casa Corpo em Goiânia/GO. O *RETOQUE #1 encontro de contato improvisação* aconteceu no período de 07 a 16 de Julho de 2017, realizado pela produtora *Mais Um Baú de Ideias*, e se inspirou em outras práticas de laboratório e convivência de contato improvisação. Foram duas turmas de imersão, estudos focalizados

101 Intérprete-criadora, pesquisadora de dança. Desde 2009 trabalha com Contato Improvisação nos projetos: Transformando pela Prática: Festival Internacional de CI na Natureza; Entrando em Contato: difusão, intercâmbio e promoção do CI em Florianópolis e região sul do Brasil e Improvisação em Contato: poéticas do corpo (UFSC). Mestre em Educação UFSC; com pesquisa sobre Contato Improvisação (2010 -2012). Professora da área de Dança no Departamento de Arte da UNICENTRO (2012- 2015). Doutoranda com pesquisa em CI e performance (PPGT – Udesc, 2015 – 2019).

pelos artistas-professores Ana Alonso (SC/BRA), Catalina Chouchy[102] (URU), Camilo Vacalebre[103] (ITA-ARG) e Gustavo Lecce[104] (ARG).

Essa experiência transformou algumas perspectivas sobre a prática do CI, trazendo o cerne de alguns elementos importantes ao trabalho. Me interessou perceber o modo de condução de cada professor e como as aulas, em suma, são o compartilhamento dos interesses de pesquisa de cada um dos praticantes e artistas que possuem maior experiência. Existe, no modo de proporcionar uma experiência de CI, uma carga importante sobre as palavras, sobre a oralidade, e compartilho algumas anotações de aulas que fiz durante esse encontro:

> ***Prática com Ana Alonso -*** *O peso é a potência de trabalhar com a queda sutil do corpo em direção ao chão e o trabalho com a gravidade ativa nossos apoios e gera movimento. Entregue-se, deixe-se pesar, sinta o peso do seu peso e o que vem depois do peso? O corpo é seu mestre, escute, seja curioso.*
>
> ***Prática com Catalina Couchy -*** *As espirais, a condução do movimento que se inicia no olhar, um olhar interno e externo gera a possibilidade de movimentar-se e a partir daí gerar deslocamentos possíveis, esqueci de dizer, estamos no chão. Toda espiral nasce da possibilidade de torcer a coluna, criando vetores de oposição entre as partes do corpo, é a concentração e expansão em harmonia que abre espaços entre as extremidades. A possibilidade de girar, espiralar o corpo na relação com o chão.*

102 Professora de dança, bailarina e criadora. Licenciada em Ed. Física. Atua com regularidade na pesquisa do Contato Improvisação no Uruguay. Formada na Escola de Desenvolvimento da Nova Dança, em Amsterdã; e na Escola de Ciências do Esporte, em Leipzig / Alemanha. Desde 2005, é professora de CI em Montevideo e outras cidades no interior do Uruguay. Professora Festivais Internacionais de CI na Alemanha, Holanda, Brasil e Argentina. Co-organizadora do Festival de Contato Improvisação de Montevideo.

103Professor, coreógrafo, dançarino. Reside no Brasil desde 1998, diplomado em 2007 pelo ATCA – Alexander Technique Centre Amsterdam. Dá aulas de Técnica Alexander em Brasília e em Buenos Aires. Diplomado em 1994 pelo CNDO/EDDC (Center for New Dance Development/European Dance Development Center, departamento de dança do Instituto de Artes em Arnhem (Holanda). Ensina Dança e Contato Improvisação em instituições acadêmicas, centros independentes e festivais no Brasil e no exterior.

104 Gustavo Lecce, argentino, estudioso de CI desde 1990, trabalhou com circo e palhaçaria. Desenvolveu pesquisa com Nina Litle, pioneira do CI. Ensina em diversos centros e instituições na Argentina. Trabalha há 10 anos como professor no Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires. Ministrou oficinas e participou de encontros internacionais em Sidney, Melbourne, São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Porto Alegre entre outras cidades.

> ***Prática com Gustavo Lecce -*** *Os apoios são o modo de conectar com o chão através do encontro com o outro. E assim como trabalhamos com o chão para encontrar modos de sair dele, podemos encontrar no corpo do parceiro de dança, alavancas e apoios a partir das áreas de contato que geram sustentação para sair do chão.*
>
> ***Prática com Camilo Vacalebre -*** *O quadril é centro de força, extensão da coluna vertebral, ou parte dela, depende da imaginação. Como criar situações de desequilíbrio a partir da manipulação do quadril do parceiro de dança, o que potencializa a percepção da conexão entre os pés e o quadril. O quadril é suporte da dança tanto quanto o chão.*

A proposta de amplificação foi algo que me impulsionou a ir para este encontro, junto à possibilidade de conhecer os modos de conduzir e as pesquisas de dançarinos experientes na prática do CI. Estive entre os 11 dos mais de 50 participantes dessa imersão que foram bolsistas e propuseram ações de desdobramento a partir do que foi vivenciado nas aulas em suas experiências e espaços de atuação específicos. Essa segunda etapa de amplificação e multiplicação foi chamada de #broTada. A amplificação nos questionava sobre como desdobrar essa experiência nos diferentes lugares de nossas práticas artísticas:

> A ideia é fazer com que a técnica em Contato Improvisação seja amplificada e atinja mais pessoas no estado de Goiás e pelo Brasil. Como uma semente com asas que pode germinar ao pé da árvore, mas também ser levada pelo vento e brotar a quilômetros de distância. Por isso, nos meses de setembro e outubro de 2017 o #retoque continua, mas agora na fase de multiplicação, ou melhor, de brotada. Serão 11 ações de amplificação conduzidas pelos participantes em diversas cidades. No estado de Goiás (...), também vai para os municípios baianos de Feira de Santana e Cachoeira e em Belém do Pará. (site do evento[105])

Esse encontro no cerrado, centro do Brasil, desde sua concepção pretendia trazer praticantes de diferentes contextos culturais. Partilhamos histórias de aprendizagem da dança e da arte, cenários políticos e de investimento em cultura, desejos de pesquisa e desenvolvimento do CI. As ações do Retoque provocaram diferentes sentidos nas abordagens para a prática do CI, com estudos relacionados às práticas somáticas, massagens e terapias, performances, aulas abertas para iniciação com dançarinos não-residentes, laboratório em sala e na rua. Existiu uma potência de sentidos moventes nessa

105 Site do evento: http://www.casacorpo.art.br/retoque

experiência em residência, e digo isso inspirada em Hugo Leonardo (BA), que também esteve como professor colaborador nessa residência, quando em seu livro fala que a dança:

> (...) é assumida como um exercício constante sobre a perturbação dos sentidos, sem deixar de estarmos atentos à ambivalência do termo sentidos, referindo-se tanto a interfaces do corpo humano com seu ambiente como a dimensão semântica. Ou seja, os sentidos que "trazem" as coisas do mundo até nós e os sentidos que fazemos dessas coisas (e a partir delas, e a despeito delas…) (SILVA, 2014, p.15).

Nesse jogo entre dar sentidos e perturbar os sentidos, realizamos algumas experimentações em espaços abertos, assumindo um lugar de fronteira entre o corpo cotidiano na relação com o lugar e a subversão das lógicas estabelecidas para o espaço urbano. Em um primeiro momento de pesquisa, na relação com a própria arquitetura da casa, e, em um segundo momento, na avenida Goiás (fig.2), no centro de Goiânia, em que nos propusemos a ampliar a potência do estado de dança em coletivo.



Figura 2- Experimentação na rua- residência Retoque
Julho de 2017/ Foto: Laysa Vasconcelos

A rua é um lugar de passagem, apesar de uma arquitetura "pouco movente"; é um espaço onde, em geral, as pessoas estão atravessando, saindo de um lugar para outro. Essa

experiência na rua altera as provocações sensoriais do corpo de contato, pois se trata de um lugar de informações, onde tudo atravessa – coisas que habitam nosso cotidiano, mas que se fazem invisíveis. Podemos, dessa maneira, dar atenção, desabituar o corpo anestesiado pelo fazer cotidiano. Saímos a reparar no óbvio, dançar o óbvio, até que ele "des-obvie": uma composição coletiva com/no espaço imprevisível da rua, experimentando esse trânsito entre estados de corpo, ou mesmo entre espaços, o que permite reflexões acerca da potente fronteira que habitamos em dança.

Outro momento importante da residência foi o intercâmbio artístico para reflexão sobre os diferentes contextos dos artistas que compunham o grupo de amplificadores, ressaltando as potencialidades de atuação com o CI e os desafios de cada público e território para seus desdobramentos. Nesse momento, surgiram questões relativas a como fomentar uma comunidade de praticantes de CI nos diferentes contextos, a relação com instituições como a universidade, e a necessidade de estabelecer tônicas de pesquisa presentes nas práticas de CI, em um movimento de ensinar algo que ainda se está aprendendo. Esses encontros são potentes no desenvolvimento da pesquisa, pois me trazem um sentido da diversidade de possibilidades presentes na atuação com CI. O meu interesse em participar de uma residência nesse sentido tinha haver com o desejo de fomentar a prática do CI em Belém, por isso destaco na escrita a experiência enquanto amplificadora e realizadora de práticas de CI, o que se potencializa com essas reflexões durante a residência.

A partir dessa experiência, assumo esse campo movente como interesse de pesquisa, decido seguir contagiada por esse corpo do CI como modo de atuar enquanto pesquisadora no mestrado, percurso que começou logo após a residência do Retoque. Até aí, sabia que desejava experimentar uma prática de criação colaborativa e gostaria de dançar bem mais do que a rotina do treino de técnicas circenses, como vinha fazendo há alguns anos. Também me encantava algo sútil na maneira de conduzir as práticas de CI, que cada vez mais me interessou estudar.

Como amplificadora da residência Retoque propus um desdobramento de oficina com a professora convidada Iris Fiorelli[106] (Ilha Bela-SP) no mês de setembro de 2017,

106Dançarina, palhaça e performer, formada em Hatha Yoga (Barcelona/2002) e em Dança Inclusiva para crianças (Buenos Aires/2009). Co-organiza o Festival de Contato Improvisação-Transformando pela Prática em Florianópolis. Estudou várias técnicas de dança como: Reeducação do Movimento, Clássica, Contemporânea, Brasileiras e Flamenca. Iniciou seus estudos de C.I. em 1997 e desde 2005 foca se na prática e difusão. Estudou Contato Improvisação com Tica Lemos, Nancy Stark Smith, Andrew Harwood,

durante três dias, onde mobilizamos um coletivo para a iniciação no CI (Fig. 3). Iris também apresentou o espetáculo de palhaçaria chamado *Magavilha* e foi a segunda hóspede que acolhemos no CdB desde que inventamos o quarto/camarim. Iris Fiorelli é facilitadora de CI e palhaça com vasta experiência de anos organizando encontros na Argentina e no Brasil, é colaboradora no festival que acontece na praia em Garopaba-SC, o *Transformando pela Prática - 5º Festival de Contato Improvisação e Natureza.*



Figura 3- Oficina – Multiplicação Retoque/Casa das artes
Julho de 2017/ Foto: Arquivo da pesquisa

A oficina ministrada por Iris Fiorelli durou três dias e proporcionou um movimento grande de pessoas interessadas na prática do CI, algumas das quais já participavam de atividades em que eu estava a frente, e também outras, dos mais diversos lugares, com experiências em artes ou não. Nessa ocasião, tive a possibilidade de acompanhar o modo de conduzir o trabalho ao lado de Iris, que compartilhou os princípios de sensibilização para o CI a partir do chão, desde uma experiência individual, depois em dupla, até o encontro em grupos.

Cristina Turdo, Martin Keogh, Gustavo Lecce, Nita Little, Ray Chung. Participou e performou em Festivais no Brasil, Argentina e Europa. Ensinou em Festivais Internacionais na IlhaBela, São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires e em intensivos em Garopaba e Universidade Federal de Maringá e Guarapuava. Premiada pela FUNARTE, Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe e Petrobrás no seu trabalho como palhaça.

Além da oficina, realizamos também uma travessia a Ilha de Cotijuba, região metropolitana de Belém, para uma prática na natureza. Essa travessia é um desabituar do corpo, porque é familiar: o barco, o tempo das águas e inclusive a dança de contato. Mas, como estávamos imersos em dias de prática de CI, em um exercício constante de trazer atenção para a consciência pelo movimento, atravessei com esse estado de presença, carregando o desejo da experiência porosa aos deslocamentos que esse encontro proporcionou.

Belém é uma cidade rodeada de rio. O calor e a umidade, assim como a densidade das águas barrentas são coisas que habitam a paisagem da nossa dança. Ao vivenciar o CI nessa paisagem tão familiar pude adensar a conexão com as cores, texturas, cheiros e sons do ambiente. No entanto, mesmo *banhada* de rio, ainda é cidade, capital, e é nítido como seu crescimento em concreto vai nos distanciando de vivenciar cotidianamente esse "estado de ilha". Este é um devaneio que a "travessia" traz para habitar a pesquisa.

Compartilho essa perspectiva da metáfora "travessia" que associo a uma prática na natureza pois, imersa nas experiências com o CI, a sinestesia é um importante dispositivo de sensibilização do corpo e abertura para a criação a partir de imagens. Assim, a provocação desse estado "entre", na paisagem urbana ou na natureza – no caso, a praia – em que o dançarino de CI trabalha com os elementos presentes para experimentar sensações que reverberam em criações, representa estímulos de uma potência de se deixar mover, mais do que desejar mover as coisas.

Aos poucos algo se delineia ao olhar para as pessoas que andam de travessia, palavra que chegou até mim na oficina *O Invisível no Corpo Dança Teatro* ministrada em outubro de 2017 pelo intérprete-criador Milton Aires[107], natural da Ilha do Marajó - Pará, que reside atualmente em Goiânia. À ocasião dessa oficina, Milton havia acabado de chegar de um intercâmbio na Alemanha, onde participou de uma montagem dirigida por Tadashi Endo[108], cuja performance homenageou os refugiados que perderam suas vidas no Mar Mediterrâneo, o que se tornou um dos princípios de pesquisa na oficina ministrada por ele, a partir de uma ideia que provocava o movimento: o que precisa ficar e o que

107 Milton Aires, ator, bailarino e produtor paraense radicado em Goiás há quatro anos. No link entrevista realizada com ele no período que esteve em Belém após o intercâmbio: https://www.youtube.com/watch?v=rw_FeRUcpO8

108 Tadashi Endo é um dançarino butoh residente em Göttingen, na Alemanha. Endo é um cidadão japonês. Ele estudou direção de teatro em Viena antes de fazer turnês pela Europa, apresentando performances a solo, acompanhadas pelos principais artistas de jazz.

levamos em nossas travessias. Brenda Paixão[109], intérprete-criadora, esteve nessa oficina, e ao nos encontrarmos posteriormente para organizar uma proposta de oficina para o CdB, recordamos que havíamos também participado juntas da oficina da Profª Dr. Ana Mundim[110] sobre Composição em Tempo Real (CTR).

Ressalto esses encontros pois eles se tornaram importantes para os interesses de pesquisa que desenvolvo sobre a ideia de CTR, e porque nesse momento passo a tomar a imagem-força da "travessia" como um elemento importante para o desenvolvimento dessa poética, principalmente porque pulsa o desejo de transitar, criar trajetos e percorrer lugares. Na continuidade de encontros e práticas, em novembro de 2017 ministrei uma oficina de Contato Improvisação e Composição Coreográfica no CdB com Brenda Paixão, e em seguida realizamos uma imersão no município de Bragança-PA no Sítio SER (Dezembro de 2017). No ano seguinte, fevereiro de 2018, realizamos um experimento de performance para vídeo e fotografia que chamamos de "Travessia". Dairi Paixão[111] e Maria Paula[112], artistas visuais que participaram da oficina que ministramos, também fizeram parte nos registros audiovisuais deste rito.

109 Intérprete-criadora, atriz e licenciada em dança pela Ufpa, desenvolve pesquisa sobre artivismo e ecofeminismo.

110 Importante pesquisadora da composição em tempo real no Brasil, realiza o Festival Temporal que teve suas primeiras edições em Uberlândia (MG), e que hoje acontece em Fortaleza, onde Ana é Professora da Universidade Federal.

111 Artista visual e fotógrafa, graduanda do curso de Artes Visuais da Ufpa.

112 Fotógrafa e terapeuta ocupacional em formação pela Uepa.



Figura 4- Rito Travessia, Casarão do Boneco, jan/2018
Foto: Dairi Paixão

Essa performance realizada no jardim do CdB foi um ritual de cuidado. Fizemos esse trabalho a partir de um diálogo entre a pesquisa de conclusão de curso da Brenda Paixão, que foca na intersecção dança e natureza, e meus interesses pela prática do CI. Esse diálogo foi um potente encontro em que experimentamos a improvisação como procedimento para criação e, para além disso, o próprio encontro entre nossas poéticas. Até esse momento eu não tinha certeza sobre a abordagem ou proposição para minha pesquisa de mestrado, me interessava fazer as práticas gerarem processos criativos.

Logo em seguida partimos para o *5º Festival Transformando pela Prática*, um festival que acontece desde 2009 e que tem como princípios a dança na natureza, a autogestão e a prática de CI. Atualmente é organizado por três mulheres: Iris Fiorelli (SP), Panmela Ribeiro (MG), Ana Alonso (SC) e vários colaboradores que participam dos encontros ao longo de 10 anos. Em 2018, na quinta edição do festival, pude colaborar na administração das inscrições, que contou com 170 praticantes, além de pessoas da

comunidade e teve como professores convidados: Berenise Carballo[113] (ARG), Gabriel Grega[114] (ARG), Itay Yatuv[115] (Israel), Leonardo Lambruschini[116] (ITA).

O Festival acontece em uma associação esportiva, um salão a dez metros da praia de mar aberto, de dunas e lagos. Os participantes se hospedam com pessoas da comunidade e tem uma área grande para camping. É um lugar de pesquisa do CI e de expansão da dança, pelas próprias dimensões do espaço, pois há vários lugares habilitados para o trabalho com CI. Em uma dinâmica aberta às proposições, todos os dias após o almoço tínhamos longas conversas, sobre cuidado, sobre a prática, sobre acordos de convivência. Os participantes são convidados a vivenciar pelo menos uma vez equipes de cozinha e limpeza, assim como manter o olhar atento para o sustento da dança. Entre os participantes havia muitos terapeutas, o que proporcionou uma constância de atendimentos, além de artesãos com os mais diferentes produtos, desde a moda sustentável a cosméticos naturais, bem como opções de alimentação saudável.

Na programação do festival tivemos aulas durante sete dos dez dias de encontro, e *jams sessions* aconteciam todas as noites, em um espaço comprometido com o estudo e a prática da dança e suas interseções. Dentre as experiências vivenciadas, realizamos uma *jam* com foco na pesquisa de sonoridades, explorações vocais e utilização da luz cênica, como mostram as imagens abaixo:

113 Reside em Córdoba (ARG), participa da gestão e organização dos 7 encontros de C.I na natureza (desde 2005), onde os princípios da dança se expandem para a organização e manifestação do encontro. Ministra oficinas em festivais e encontros na Argentina, Brasil, Chile e Espanha. Mestre e professora nacional de educação física, graduada em 1998. Estudou psicologia na Universidade de Buenos Aires.

114 Dançarino e performer, já esteve facilitando classes em Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, España, Francia, Turquía e Israel. Está interessado no detalhe da sensação e no movimento para poder entrar em diferentes estados perceptivos. Cursa a formação da *Escuela Argentina de Osteópatia*. Participou de performances junto com Natalia Tencer e Lucas Condró , dirigiu junto à Fabiana Capriotti o duo "Afecto", e também sob sua direção "Hasta que se agota", intérprete em "A.H.T.H.A" de Camila Malenchini. Recentemente dirigiu Daniel Lepkoff en "Pi oh ku pi oh ku".

115 Artista diretor da Escola de Dança *Hakvutza*, Itay tem praticado e ensinado CI por 15 anos (também liderando oficinas de CI para terapeutas e casais). Coreografando de forma independente durante os últimos 10 anos, tem liderado projetos internacionais de performances improvisadas. Treinou Aikido nos últimos 10 anos, uma prática que ele usa em sua dança e ensino. Nos últimos anos, vem desenvolvendo *ContaKids*, crianças e pais dançando juntos.

116 Sou co-fundador e diretor de arte do Spazio Seme www.spazioseme.com , um centro cultural e artístico internacional em Arezzo (Toscana). Lá, nós criamos oportunidades de pesquisa, organisamos e administramos festivais, oficinas intensivas, performances, produções e residências artísticas. Em particular, desenvolvo e facilito aulas para crianças (*ContaKids*, *PlayContact*) e ensino Contato Improvisação para adultos e estudantes em escolas e universidades de artes. Sou também um dos organizadores do *ItalyContactFest* www.italycontactfest.com festival internacional de Contato Improvisação.





Figuras 5 e 6- *Jam Session* com iluminação cênica/ Festival Transformando Pela Prática Gamboa/SC - Foto: Amar Mendes

Ao retornar a Belém, após o festival, ministrei uma oficina para o processo de criação no projeto Ateliê Coreográfico[117], a convite de Leo Barbosa, o que gerou o espetáculo chamado "Humaniversos" apresentado por duas vezes. Esta foi uma primeira experiência de montagem a partir do CI como base de movimento para o corpo da cena, algo que me provocou, pois pude experimentar a potência dessa prática para o trabalho de composição coreográfica.

No interesse pelo aprofundamento na prática e estudos, eu e Leo fomos ao 2º DF - Improvisa Dança/Edição Latinamérica, e convidamos Bruno Catanhende[118] e Manu Mendes[119] para se inscreverem. Isso porque, nesse percurso de pesquisa e fomento da prática, cada vez mais se torna importante pra mim que outros dançarinos possam ir aos encontros. Esse festival promoveu oficinas, residência e apresentações de espetáculo, com participação de Catalina Chouhy (Uruguay), Nicolás Cottet (Chile), Renzo Zavaleta

117 Ateliê Coreográfico é um projeto em duas etapas, uma de oficina e outra de montagem de espetáculo, realizado no SESC Belém.
118 Intérprete-criador integrante do Coletivo Um de Nós
119 Intérprete-criadora e terapeuta ocupacional, integrante da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito

(Peru), Paula Zacharias (Argentina), Ricardo Neves (BRA), Rosa Schramm (BRA), Sofia Barriga Monteverde (Equador). Existiu nesse encontro um interesse em conectar fazedores e pesquisadores da América Latina, fortalecendo trocas sobre grupos, festivais, intercâmbios e residências, com perspectivas de fortalecer essas travessias possíveis.

Nas viagens para festivais pude experimentar diferentes abordagens somáticas para a prática do CI, isso foi algo que me chamou atenção, pois as aulas iniciavam ou terminavam com massagens, ou mesmo explorações sensoriais mais sutis. Percebo que os professores abordam o CI em interface com outras experiências, ora mais relacionadas ao campo terapêutico e ora ao campo cênico. As práticas geram qualidades expressivas diversas e campos de exploração do movimento em improvisação. Em *jams sessions* isso possibilita a instauração de diferentes pesquisas, o que a própria comunidade já considera ao estabelecer acordos para a realização das improvisações. Elementos como sonoridade, luz, ou mesmo temas são estabelecidos nos encontros, trazendo nuances diferenciadas às experiências. Mas é certo que, dada as vivências que tive nesses encontros, existe uma preferência pelo trabalho em silêncio e sem muitas interferências no ambiente.

Existem algumas recorrências nessa travessia até aqui, principalmente no que se refere aos festivais e à residência que trazem aspectos de interesse para a pesquisa, dentre elas: a sensibilização de estados corporais a partir de espaços abertos e contato com a natureza, a *jam session* como espaço de pesquisa e prática da dança e estabelecimento de redes, os atos performativos que surgem nas práticas de CI e o trabalho com práticas somáticas.

Na instauração de outras redes de práticas, também estive como colaboradora no Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo (LPHC) da Fundação Cultural do Pará. O LPHC realizado em quatro edições no decorrer do ano de 2018, coordenado pelo Prof. Dr. Thales Branche[120], em princípio nasce no intento de relacionar as práticas artísticas de Ana

120 Artista multidisciplinar, professor e pesquisador das artes da cena. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2008), mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2012 e 2017), com estágio sanduíche na Universidade de Paris X Ouest Nanterre La Défense (2015-2016). Atualmente atua como gestor público de cultura da área de linguagem corporal na Fundação Cultural do Estado do Pará, realizando curadoria de processos formativos, de pesquisa e experimentação em artes da cena, além de coordenar o projeto de pesquisa "Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo" e o projeto de extensão "Oficina do Corpo-Voz". Tem experiência na pesquisa em artes com ênfase em Etnocenologia, Imaginário, Performance Vocal e Processos Criativos.

Marceliano[121], Armando de Mendonça[122], Marina Trindade, Bruna Cruz[123] e Thalia Sarmanho[124], para o exercício de intercâmbios entre poéticas e diferentes linguagens que se encontram na cena. O laboratório, composto por momentos de trocas entre os artistas-pesquisadores para a definição de temas e interesses comuns, posteriormente culminou em espaços de prática em forma de oficina aberta ao público, conduzida coletivamente. No decorrer das atividades do LPHC o CI passou a ser um importante modo de atuar que instaura uma perspectiva somática e relacional para o trabalho da improvisação; pude experimentar diferentes modos de atuar com a prática do CI aliando a exercícios de improvisação com jogos teatrais, explorações vocais, estabelecendo interseções com modos de operar de outras linguagens.

No decorrer das quatro edições do LPHC, os seguintes princípios de atuação e pesquisa se delinearam: multiplicidade de linguagens que se encontram na cena (dança, teatro, música e performance); condução coletiva; improviso e jogo; criação como experiência; o uso da metáfora para a instauração da prática. Os temas dessas metáforas foram gerados nos momentos que precederam cada edição, no exercício de intersecções teóricas e práticas para encontrar uma imagem-força provocadora do corpo na pesquisa. A partir dos temas "O que pulsa?", "Id-entidades", "Canteiro" e "Travessia" e do desejo por fronteiras, o laboratório buscou habitar esse espaço do encontro e de trocas entre práticas artísticas em suas poéticas e procedimentos diversos, onde se potencializou a perspectiva do processo colaborativo a partir das experiências presentes nas trajetórias dos artistas-pesquisadores.

Nas práticas, alguns aspectos se tornaram recorrentes e delinearam questões de pesquisa e experimentação, tais como o jogo, a improvisação e a composição, e provocaram também as perspectivas para essa proposição poética. No LPHC tive oportunidade de aproximar as ideias da pesquisa do mestrado da prática que já estava desenvolvendo com esses artistas-pesquisadores. O texto provocador criado como *release* para essa experiência retrata um pouco do que "travessia" passa a significar na construção dessa poética:

121 Atriz, encenadora e professora formada pela Etdufpa. Arteterapeuta em formação, integra o Coletivo Dirigível de Teatro.
122 Músico, ator e professor. Musicoterapeuta em formação, integra o Coletivo Dirigível de Teatro.
123 Psicóloga formada pela Universidade Federal do Pará.
124 Cantora Formada em canto popular pela Fundação Carlos Gomes.

> Em travessia nos interessa o trajeto a ser percorrido por meio de encontros com pessoas, sensações, paisagens, pensamentos, e etcéteras. Seja ferida, ganho não-previsto ou colisão, em travessia todo encontro serve de potencial matéria-prima para desvelar estados e possibilidades de criação em improvisação cênica. O trajeto de um corpo ao encontro de si é travessia, assim como é um mergulho na experiência do corpo-eu que encontra um corpo-outro. À travessia aqui proposta as fronteiras se diluem gerando experiências em práticas coletivas de improvisação. (documentos de pesquisa, release da oficina, Thales Branche e Marina Trindade/set de 2018)

A imagem-força "travessia" foi uma temática que propus para o grupo de artistas-pesquisadores que se estruturou no percurso das pesquisas do LPHC aliado às reflexões e vivências com as práticas de CI, viagens e estudos no mestrado. A poética da "travessia" é gerada por encontros, esses que com suas visitas vão deixando marcas no tempo, aquilo que por vezes se torna esquecimento e apenas por isso é então lembrança. É a matéria com a qual dançamos, é o que desperta no corpo a cada improviso, o peso justo que trazemos de nossas experiências. Partilho desses trajetos, pois essa pesquisa provoca principalmente o caminho, com tudo que comporta a experiência de estar em trânsito, os encontros e desencontros, os desejos e repulsas, os vôos e as quedas, a luz e a sombra, o saber e o não-saber, o ter e o não ter, o real e o sonho. Sem entrar em uma lógica dual, ressalto as gradações que existem entre esses antagônicos, talvez aí sobreviva o que move o corpo em improvisação.

Os encontros são desassossegos, desabituações para essa pesquisa, momentos em que surgem questões que perturbam e também desejos que pulsam. A imagem de "travessia" que chega para esse trabalho ganha múltiplos sentidos. Quando Bondía (2002) escreve sobre experiência cria uma perspectiva com a ideia de travessia a partir da etimologia da palavra, que interessa muito para essa pesquisa:

> A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o ex de exterior, de estrangeiro, de

> exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente "ex-iste" de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e gefährden, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo (BONDÍA, 2002, p.25)

A imagem-força da "travessia" ganha sentidos pois tanto esse trilhar que se faz na instauração de redes e práticas colaborativas quanto o interesse pela improvisação são campos de perigo, ou risco, um lugar movediço. Mas, para além desses aspectos que abordo na "II Travessia", gostaria de olhar um pouco para a possibilidade de encanto que existe entre os abismos da palavra "travessia", que habita a pesquisa como uma imagem movente, uma metáfora que incorporo ao trabalho e com a qual desejo provocar aqueles que se aproximam. "A metáfora quer dizer que estruturamos e pensamos uma coisa em termos de outra. As metáforas são construídas a partir de uma experiência corporal, a partir do nosso sistema sensório-motor" (STOROLLI, p.52, 2009). Com essa perspectiva me interessa a possibilidade de transformação que "travessia" como metáfora da pesquisa pode provocar no corpo de quem improvisa.

"Travessia" provoca um estado de viagem estrangeiro a si, em algo que pode parecer comum, uma ideia, um movimento, um hábito, um texto, um lugar. Para experienciar uma travessia é preciso se fazer estrangeiro em obviedades, parar para reparar e encontrar o novo, o afeto. "Travessia" é finitude e impermanência em potência, desejar sua captura é considerado um ato de ilusão, algo que podemos fazer através das tecnologias da contemporaneidade, contudo mesmo assim sua essência permanecerá incapturável. Se essa é a matéria com a qual a poética se afeta, é preciso aceitar o fim tanto quanto a incerteza, limites invisíveis que se materializam no tempo presente. Essa travessia se nutre de paisagens, lugares como espaços de ação, e o corpo dá passagem, encontra, arrisca-se em uma encruzilhada de possibilidades e com isso compõe seu caminho, sua improvisação, no manuseio sutil de experiências que desassossegam os desejos que pulsam.

II Travessia
Âncoras, entre saberes e experimentos.

Mensagem do Mago: nesse caminho é preciso nutrir o corpo
para seguir pelos mais diferentes territórios, encontrar as estruturas.

Em travessia, o percurso é tão importante quanto o lugar onde se chega, e para isso é preciso dar atenção ao caminho, o que exige uma atualização constante sobre a presença, um aspecto relevante para quem se dispõe a experimentar a improvisação. O desenho de caminhos tem um tom de imprevisibilidade, em que a proposição poética ganha corpo a partir da experiência dos encontros, que são práticas de trabalho coletivo e colaborativo, uma rede que se instaura e sustenta um movimento de criação e pesquisa no aqui-agora, sempre impermanente. São lugares por onde passo, colaboro e crio oportunidades de mover as questões presentes nesta pesquisa e, com isso, a partir da minha experiência e trajeto, desenho um caminho de saberes, em que narro aspectos relacionados à improvisação em diferentes poéticas e pesquisas, um estado da arte, mas que passa por mim e que posso "tocar". São histórias que ancoram em poesia e procedimentos o desejo de realizar um experimento performativo de improvisação.

Como a experiência e o contato são palavras bússolas dessa pesquisa, decido dar voz aos artistas que encontrei nessa trajetória, ou que se conectam a essa rede de alguma maneira e que me levam a territórios de reflexões mais distantes. Apresento modos de fazer a arte da dança a partir da improvisação, o que me foi provocado no contato com artistas e pesquisadores em minha trajetória. Desejo referenciar aqueles que de alguma maneira dançam comigo, e, se não dançaram, se conectam com essa rede e são importantes dentro de um contexto em que pulsa a prática da improvisação, seja para composição coreográfica, ato performativo ou práticas de CI.

Quando tratamos de travessias, viagens ou devaneios, é sempre um risco se perder no espaço e tempo, essas histórias que seguem nessa narrativa são um modo de falar sobre esse caminho antes mesmo de percorrê-lo e é também o que alimenta o desejo de "travessia", com poéticas que de alguma maneira ressoam nessa pesquisa, seja em consonância ou em contraste. São um modo de reconhecer os que vieram antes e estiveram em contato com os temas da pesquisa, e de compartilhar as experiências vivenciadas nas

práticas em laboratório e processos de criação que me encaminharam nas escolhas dentro desse percurso.

O CI é o que me atravessa para os diferentes lugares na pesquisa do mestrado, e as são histórias trazidas falam sobre improvisação, que encontrei em tempo percorrido e que desejo encontrar, ou de alguma maneira me aproximar de suas criações em poéticas. Começo pelas histórias distantes, as que fui buscar em Florianópolis (SC) quando estive no encontro de CI e natureza, chamado "Transformando Pela Prática", em fevereiro de 2017, onde conheci Iris Fiorelli, palhaça de uma seriedade e um carisma incontestável diante do trabalho com o corpo e com a dança.

Durante a residência Retoque, em que nos aproximamos, soube que dentre suas experiências, ela fez parte do Estúdio Nova Dança, quando iniciou seus estudos em palhaçaria e CI, em 1997. Esse é um espaço de referência para o CI, aberto em 1995 por Isabel Tica Lemos, considerada precursora da prática de CI no Brasil, em colaboração com outros dançarinos. Tica formou-se em 1987 na School of New Dance Development, na Holanda, e, posteriormente, mudou-se para o Estados Unidos, onde encontrou diversos artistas trabalhando com a prática do CI. Quando chegou ao Brasil, neste mesmo ano, fundou o Estúdio Nova Dança, na cidade de São Paulo. Tica Lemos conheceu o CI em sua gênese, quando assistiu a performance *Magnesium,* o primeiro evento aberto realizado pelo coreógrafo Steve Paxton em 1972, em que durante o período de três horas, homens se lançavam uns contra os outros, aliando momentos intensos de pesquisa de quedas a partir dos princípios do *aikido* a estados meditativos provocados pela "pequena dança", uma prática do CI que explora os movimentos microscópicos do corpo no ato de ficar em pé. Após a realização dessa performance, Steve Paxton, que foi bailarino da companhia de *Merce Cunningham*, seguiu realizando encontros nos Estados Unidos, reunindo outros bailarinos interessados na prática:

> Nita Little, Nancy Smith, Curt Siddall, Danny Lepkoff e David Woodberry eram regulares, além de alguns outros. Três anos depois, em 1975, Steve reuniu uma turnê no noroeste dos EUA. O grupo era: Nancy Smith, Nita Little e Curt Siddall, formando uma companhia chamada ReUnion (Reunião), que todos os anos, por vários anos, juntou-se para visitar a Costa Oeste, ministrando aulas e dando performances (KRISCHER, pg.62).

Nesse princípio, o interesse se dava em torno de "como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas do grupo, sem empregar arbitrariamente hierarquias sociais" (LEITE, p. 91, 2005). Assim, convidando outros bailarinos, realizaram-se performances públicas e inúmeros encontros, e aos poucos o CI ganhou alguns princípios como:

> Geração de movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos; percepção por meio da pele; foco na segmentação do corpo; movimentação em diversas direções simultaneamente, percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; uso do espaço em 360 graus; tácita inclusão da platéia; informalidade intencional da apresentação exibida numa prática ou jam; entendimento do dançarino como uma pessoa comum; improvisação despida de intenções dramáticas; consciência de que todos são igualmente importantes (LEITE, p. 99, 2005).

O CI foi difundido principalmente pelos seus fazedores no momento das práticas. Não existe uma escola específica, o conhecimento, os questionamentos, a divulgação de facilitadores e de novos espaços e encontros são divulgados desde abril de 1975 na revista *Contact Quaterly*[125], que iniciou como um boletim do grupo *ReUnion*. Esse foi um modo importante de disseminação da prática do CI no EUA, pois Steve Paxton não tinha o interesse de tornar essa pesquisa uma técnica, de modo que desejava, inclusive, ir à contramão de práticas anteriores da dança moderna que se estabeleceram como técnicas específicas de coreógrafos.

Na América Latina, isto se dá através das residências artísticas, festivais, retiros e workshops autogestionados, promovidos pelos "contateiros". No Brasil, existe uma rede de comunicação[126] que é alimentada constantemente para divulgar essas práticas, publicações e outros atravessamentos. São Paulo é um importante para este trabalho, e o Estúdio Nova Dança foi e ainda é um espaço de trânsito de muitos dançarinos que hoje trabalham com CI, dentre eles, Ricardo Neves, professor de contato em São Paulo, criador do Núcleo de Improvisação em Contato (NIC), que atualmente realiza performances, espetáculos e *jams sessions,* junto do qual Iris também participou em alguns momentos. O NIC desenvolve atividades regulares de formação, criação e pesquisa prática.

125 Revista https://contactquarterly.com/
126 Rede virtual de "contateiros" no Brasil: http://contatoimprovisacao.wixsite.com/cibr

A primeira vez que estive em aulas com Ricardo Neves foi em 2013, no 2º Encontro Paraense de Contato Improvisação, organizado pela Profª Dr. Mayrla Andrade. Nessa ocasião ela cursava o mestrado do programa de pós-graduação em artes da UFPA. Acompanhei algumas atividades e *jams* do Projeto de Extensão Vértice: Arte, Ensino e Sociedade (2011-2013), que fez parte da sua pesquisa de mestrado junto a experiências docentes no curso técnico em dança e na Casa Ribalta. Mayrla desenvolve uma proposta de "dramaturgia do contato" a partir de uma cartografia de danças e memórias da "casa de contato", espaço que era escola de dança e moradia desde sua infância. Nessa pesquisa, Mayrla estabelece alguns princípios para uma proposição de dramaturgia a partir do contato com a tríade: atenção, intencionalidade e sensação; aspectos desenvolvidos a partir de experiências dirigidas por ela em laboratórios de contato improvisação.

Nesse sentido, atenção é uma camada do processo de sensibilização da consciência do corpo para si mesmo. A partir da ampliação da atenção e reconhecimento de possibilidades físicas e sensoriais, é possível partilhar outros modos de atuar e ser no mundo. O corpo da atenção é um corpo de partilha. A intencionalidade nasce do diálogo na dança, ao partilhar os espaços de pesquisa e criação e a intenção surge de "uma autotransformação pela capacidade de escuta no qual o intérprete-criador tem a possibilidade a partir do contato com outro refletir em suas escolhas" (FERREIRA, 2012, p.201).

Então, no momento da criação e desenvolvimento de habilidades de improvisação através do contato, a partir dessa concepção, surgem elementos como: a atenção sobre o espaço e os pensamentos, a observação, a escuta do corpo físico e sensorial, etc. que permitem o trabalho sobre a intencionalidade, em que estão relacionados os princípios de sentimento, tempo, escuta, disponibilidade, velocidade e oportunidade. Esses princípios são articulados na pesquisa de Mayrla Andrade em diferentes espaços de práticas em laboratórios de CI.

Por fim, tem-se a sensação, que dialoga com princípios como memória, peso, fluência, sentimento, composição, imaginação. Esses princípios presentes na atenção, intencionalidade e sensação, se relacionam de maneira horizontal no processo de pesquisa da "dramaturgia do contato". De certa maneira, é possível perceber que as fronteiras entre eles se borram na prática refletida na pesquisa, o que denota um importante aspecto da improvisação em contato, a multiplicidade:

> Não há uma hierarquia entre os princípios, porque não há uma hierarquia entre os saberes. Trata-se de um emaranhado de questões, dramaturgias próprias que se conectam a infinitas maneiras, não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda; não se trata de unidade, mas de dimensões, encontros imprevisíveis. Os percursos são entrelaçados não há um ponto de partida e nem chegada, sempre é um fluxo. (FERREIRA, 2012, p. 216)

Essa multiplicidade que pulsa nas práticas de improvisação em contato é um desafio à instauração de composições, que podem acontecer no manuseio sensível dos princípios citados acima, elementos inerentes à prática. Salta uma questão importante no que se refere à improvisação: o tempo e o espaço da oportunidade e do acaso.

No ano de 2015, quando comecei a fomentar as práticas de CI no Casarão do Boneco, emprestei um livro de Danilo Bracchi chamado "Desabituação Compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem", resultado da pesquisa de doutoramento de Hugo Leonardo, efetivamente o primeiro material de pesquisa sobre CI que pude ler. Anos depois, dividimos espaços de dança e conversas sobre a pesquisa do contato improvisação na residência Retoque e no Festival Transformando Pela Prática. Hugo esteve em Belém em 2013, no 3º encontro paraense de CI. Em sua pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Bahia, Hugo desenvolveu uma investigação sobre a poética da oportunidade, lançando o olhar sobre procedimentos de criação em dança improvisada nos seguintes lugares: Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança, Grupo X[127] de Improvisação em Dança e Projeto EmComTato – Prática e Pesquisa em Contato Improvisação e Performance.

Oportunidade é a palavra incitada na pesquisa de Hugo ao refletir sobre as qualidades do intérprete-criador que trabalha com improvisação na cena, e o espetáculo surge da improvisação como um quebra-cabeça, que segundo ele "não conhecemos a imagem final (...) Acreditamos numa certa coerência, e a levamos ao público para que seja compartilhada e complementada" (SILVA, 2008, p.47). As poéticas abordadas na pesquisa de Hugo mostram diferentes modos de atuar tomando a improvisação como dispositivo de

127 O Grupo X de Improvisação em Dança, projeto de extensão vinculado à Escola de Dança da UFBA sob coordenação do Profº Ms. Eduardo Oliveira, completa 20 anos de uma trajetória iniciada, em 1998, pelos professores Fafá Daltro e David Iannitelli. Desde então está dedicado à criação e pesquisa artística, teórica e educacional em torno de questões ligadas a acessibilidade e de reflexões pertinentes a investigação e configuração em dança contemporânea que tenha a improvisação cênica como eixo norteador ou aglutinador. SITE (http://grupoxdeimprovisacao.blogspot.com/p/historico-x.html)

composição. São experimentos que tangenciam aspectos da performance ao espetáculo, e que exigem uma certa maturidade do intérprete-criador diante dos acordos que se estabelecem no jogo cênico, conforme lemos no trecho a seguir:

> 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. (SILVA, 2008, p.52)

Nessa perspectiva, existe uma relação estrita dos elementos cênicos (cenografia, sonoplastia, luz e etc.) na definição de alguns jogos realizados na cena. Isso denota um trabalho do intérprete-criador na relação com o ambiente para compor a partir disso. Além de estabelecer uma percepção sobre si, é necessário um exercício dessa consciência em relação ao outro, ao chão, à luz, à temperatura e ao som. Essa perspectiva, aliada a noções de elementos cênicos para composição, produz um risco, ao se deparar com uma sobreposição de multiplicidades vigentes no jogo de cena, e reforço então um aspecto interessante na prática do GP Poética, o trabalho com o propósito. Trabalhar a improvisação estabelecendo propósitos faz surgir diante do caos a possibilidade do cosmos e/ou composição:

> 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. (SILVA, 2008, p.35)

Com esse recorte de alguns compartilhamentos de experiências em improvisação, ressalto reflexões acerca do "imaginário do improvisador", termo utilizado por David Ianitelli[128] em suas práticas, que se associam a aspectos sobre a consciência de si em um "contexto cognitivo onde o dançarino está tomando decisões, (...) negociações de diversos fatores entre os quais ele cita tempo, espaço, peso, histórias, memórias, desejos, possibilidades e limites." (SILVA, 2008, p. 81 e 82). É interessante ressaltar que as multiplicidades que surgem na improvisação são agenciadas pela subjetividade dos

128 Americano radicado no Brasil, professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e referência do Contato Improvisação na cidade de Salvador.

improvisadores em seus impulsos criativos e pela capacidade de atenção sobre a oportunidade, o que se alia a outros aspectos pré-estabelecidos para a instauração do jogo, tais como: planejamento e não planejamento, previsibilidade e imprevisibilidade, controle, liberdade, inovação, repetição, surpresa, voluntariedade, espontaneidade, e etc.

Esses temas da improvisação são estudados tanto na universidade de Salvador quanto em Belém há pelo menos vinte anos, e denotam um campo de interesse nas pesquisas que refletem pulsões da contemporaneidade. Tanto o Programa de Pós-graduação em Dança e em Artes Cênicas da UFBA, quanto o da UFPA, possuem importantes pesquisas sobre poéticas que abordam a improvisação. Dentre esses estudos estão o da Profª Drª. Eleonora Leal e Profª Dr. Waldete Brito, cujos trabalhos possuem aspectos importantes sobre processo de criação colaborativo e a improvisação na perspectiva da bricolagem coreográfica. Faço esse salto na narrativa de volta a experiências em Belém, mas que foram pesquisas desenvolvidas em um contexto acadêmico de intercâmbio com Salvador.

O processo de criação colaborativo abordado por Eleonora Leal a partir de uma experiência pessoal no Grupo Coreográfico da UFPA possibilita um entendimento da prática colaborativa como uma descentralização da criação, em que o bailarino passa a ter autonomia e suas potências criativas são estimuladas por procedimentos de composição coreográfica, dentre eles a improvisação, que se torna um importante aliado na abertura de vocabulário para a criação.

Nesse contexto de pesquisa, em que Eleonora aborda processos de criação colaborativos em um curso técnico de formação em intérprete-criador em Dança, há também um percurso que cartografa experiências de criação anteriores na sua própria formação como professora e dançarina, encontrando rastros da poética colaborativa em um modo de operar que surgiu antes mesmo da sua prática docente, junto a um momento de nascimento da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Nessa narrativa, me interessa uma reflexão sobre processo de criação colaborativo que considera a multiplicidade,

> (…) aquela que reuniu vários pensamentos criativos com traços singulares e compartilhados dos membros do grupo, e transforma-se em um terceiro pensamento com nova forma, originalidade e estilo do grupo. A criação colaborativa propicia uma experiência distinta da individual, por aglutinar experiências de cada artista, por desconstruir antigas formas e construir uma criação coletiva colaborativa em uma dimensão vivencial de referência múltipla. (LEAL, p. 52, 2012)

Arrisco dizer que a experiência com processos de criação colaborativo possibilita experimentar uma habilidade necessária de fazer com o outro, um exercício do diálogo, e junto a isso a autonomia. Quando se descentraliza o processo de criação do professor ou coreógrafo, que passa a se tornar um facilitador/orientador, se potencializa no intérprete-criador uma maior liberdade de criação de movimentos, sentidos e significados expressivos e técnicos para cena. Nesse sentido, a prática colaborativa como um pressuposto de criações contemporâneas se alia a procedimentos como a improvisação para dar caminho ao encontro dessas habilidades necessárias para o desenvolvimento de um "imaginário do improvisador".

Acredito que a prática colaborativa traz consigo aspectos relacionais e de convivência e portanto necessita também de certa estrutura para dar espaço a um tempo mais alargado no qual a criação deve acontecer por si só, dando voz à multiplicidade e gerando criações condizentes com o exercício da horizontalidade enquanto modo de estabelecer as escolhas coletivamente. Tanto a improvisação quanto a prática colaborativa de criação são importantes na formação do intérprete-criador na contemporaneidade. Waldete, em sua pesquisa de doutoramento, trabalha com esses temas e desenvolve uma abordagem conceitual que aproxima o intérprete-criador do *bricoleur.* A partir de estudos sobre o espetáculo *O Seguinte é Isso* (2007), de sua companhia de dança, Waldete desenvolve uma pesquisa sobre a poética de dança relacionada a conceitos sobre acaso e bricolagem coreográfica na improvisação em dança. Esse foi um dos primeiros espetáculos improvisado que pude assistir em Belém, e que me encantou e provocou, naquele momento sem saber muito o porquê.

Interesso-me especificamente por esse trabalho, pois na poética proposta o CI esteve diretamente relacionado com os laboratórios de criação e com a cena em si. No espetáculo *O Seguinte é isso,* os intérpretes-criadores da companhia realizavam improvisações a partir de princípios do CI dentro de estruturas coreográficas pré-organizadas, algo que se assemelha à ideia de propósito de dramaturgia comentada anteriormente. É um modo de operar com a improvisação importante no sentido da potencialização expressiva de jogos que surgem entre os intérpretes, acordos feitos a partir de uma linguagem coreográfica da dança que situa o tempo e o espaço da ação na cena. Somada a essas estruturas, elementos cênicos tomam a cena, como corpos que dançam

junto com os intérpretes-criadores. Essa é uma recorrência interessante de considerar, pois a cenografia ganha outros sentidos ao invadir a cena possibilitando o jogo entre as pessoas que improvisam, algo presente também no trabalho do Grupo X de improvisação da Bahia, no espetáculo pesquisado por Hugo Leonardo, O Canto de Cada Um (2003-2004).

Aliando acordos de composição pré-organizativos ao jogo com os elementos cênicos (cenografia, música, figurino, luz e etc), o trabalho do intérprete-criador que improvisa é um constante manuseio com o tempo e espaço que evoca elementos perceptivos alterando a presença desse corpo, que é *soma*. Nessas relações, ele torna-se

> (…) um *bricoleur* coreógrafo, ele é o responsável pelo seu tecido coreográfico, organização e estética. Cria, a partir de si mesmo e não busca algo que esteja longe do seu alcance, mas aquilo próximo de si, do seu entorno e, portanto, possível de manipular, recortar, excluir, unir, construir, destruir e ressignificar do seu jeito. Ele alimenta-se das coisas que estão à sua volta e propõe diferentes estruturas e significados por meio de formas e ações derivadas de sua capacidade criativa. (FREITAS, 2012, p.119)

Nesse contexto, ao refletir sobre a atuação desse intérprete-criador que trabalha com a improvisação, dois elementos se tornam importantes: o acaso e a oportunidade, ambos presentes nas poéticas e pesquisas de Hugo e Waldete, elementos que colaboram com a reflexão sobre a atuação em espetáculos improvisados diante do público. O acaso surge na improvisação de maneira inesperada, provocando rupturas na previsibilidade de sistemas pré-determinados, ou seja, abre o sistema à necessidade de lidar com a complexidade de acontecimentos subjetivos e únicos em que estão contidas reverberações que criam situações de instabilidade e estabilidade, causando mudanças significativas de expressividade e ação no espaço da improvisação.

Acaso e oportunidade atravessam indeterminadamente o espaço da improvisação e possuem naturezas semelhantes no que tange o sentido inesperado do acontecimento. A oportunidade existe quando o dançarino assume uma ação diante de um acontecimento, seja uma ação de abandono, de apropriação ou de sustentação, de onde emergem mudanças inesperadas de significação e sentido. Ao aproveitar os espaços que surgem entre formas concebidas temporariamente, o intérprete-criador potencializa novas construções de sentidos, percepções e decisões pessoais. (FREITAS, p.126)

Nesse sentido, a atuação do improvisador ou *bricoleur* coreográfico exige uma atenção aos acontecimentos, entre acasos e oportunidades, de onde emergem potências expressivas, jogos relacionais e narrativas que compõem a multiplicidade da ação cênica improvisada. Para isso, é preciso atuar com uma escuta sensível em relação às pulsantes mudanças que reverberam do encadeamento de acontecimentos e tomadas de decisões que alteram formas expressivas instauradas, e, nesse sentido, o intérprete-criador alia práticas somáticas a uma amplitude de repertório presente em suas experiências. Cabe lembrar que os princípios somáticos já eram presentes desde a gênese do CI, pois Steve Paxton associava a dança ao estudo do *aikido* e *yoga*. Aos poucos, outros campos e diferentes objetivos passaram a fazer parte dos interesses dos bailarinos de CI. Hoje, muitos "professores praticam elementos de refinamento da percepção e são formados em alguma técnica específica de educação somática" (KRISCHER, pg. 92). Em entrevista a Diego Pizarro, Daniel Lepkoff relata que

> ultimamente eu tenho frequentado diversos workshops de CI cujos títulos são CI e Body-Mind Centering ®, CI e Movimento Autêntico , CI e alguma outra coisa. Atualmente a comunidade de CI no Brasil está ficando cada vez maior e estabelecendo núcleos diversos de prática, de norte ao sul do país. Eu vejo este movimento de forma similar ao que aconteceu nos EUA nos anos 1970. Muitas pessoas ensinando CI, algumas sem muito conhecimento ou experiência suficiente nesse material (PIZZARO, 2016, p. 451).

As práticas somáticas são importantes no processo de conscientização 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)" (SILVA, 2008, p. 66) ou mesmo diria, consciência de si a partir da relação com o que está fora. Os procedimentos que podem facilitar o desenvolvimento dessa consciência são os mais diversos. Enquanto cursava a graduação em dança, tive disciplinas com a Profª. Msc. Luiza Monteiro, integrante da Cia. Moderno de Dança. Nessa ocasião, Luiza compartilhou em sala de aula, na disciplina Técnicas e Escolas de Dança III, alguns princípios somáticos referentes às técnicas de Klauss Vianna[129], Angel Vianna e Laban/Bartenieff[130], este último também procedimento

129 Desde a década de 1950, os pesquisadores brasileiros Angel e Klauss Vianna dedicaram-se a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano, posteriormente sistematizado pelo filho Rainer Vianna com a colaboração da nora Neide Neves, o que resultou na Técnica como uma técnica de dança e educação somática. (MILLER, 2014, pg. 102).

130 Sistema que se baseia nos estudos do alemão Rudolf Laban sobre as categorias de análise do movimento, atrelado aos estudos do corpo de Irmgard Bartenieff.

do processo de criação do espetáculo “Avesso”, objeto de pesquisa da Profª Dr. Ana Flávia Mendes Sapuchay.

A partir desse contato com o Método Laban/Bartenieff, conhecimento partilhado pela Profª Drª. Ciane Fernandes (UFBA), passo a trazer para minha prática artística alguns princípios da educação somática, aliando-os à experiência no então grupo de estudo “Dança-teatro e práticas somáticas”, coordenado pelo Profº Msc. Saulo Silveira. Em ambas as experiências, tanto com Luiza, quanto com Saulo, eram realizados laboratórios de experimentações, principalmente a partir de referências do conhecimento estruturados por Fernandes (2002). *Notas de Um Sonho* (2011), resultado das atividades do semestre com o grupo de estudos em educação somática, foi o primeiro trabalho coletivo que participei no qual existia uma tônica voltada a procedimentos somáticos e improvisação.

O processo de criação do espetáculo *Avesso*, estudo realizado na tese de doutoramento da Profª Dr. Ana Flávia é também uma poética que trabalha com procedimentos somáticos, bem como com o CI, em uma perspectiva de aproximar os laboratórios de criação a uma prática de dissecação do corpo em que se desenvolve uma poética da dança imanente. Nesse sentido, Ana Flávia compartilha que o CI no processo de criação

> (…) é uma das mais evidentes formas de dissecação artística do corpo imanente no espaço, pois, construindo rizoma entre o corpo e o ambiente, ele possibilita a experimentação do movimento consciente em via de mão dupla, levando e trazendo informações por entre as linhas imaginárias da teia interior-exterior do corpo. (MENDES, 2008, p.119)

Mais uma vez, vemos a sinalização da importância da consciência de si em relação ao espaço da improvisação. Nesse trecho, Ana Flávia aborda o aspecto a partir do CI, mas a prática somática do método Laban/Bartenieff também foi um importante procedimento em seu processo de criação, em diálogo com os estudos da Profª Drª Ciane Fernandes. Recentemente, em seu livro “Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa”, Ciane caracteriza esse aspecto reforçando que a prática somática não separa o interno e o externo, mas busca gradações entre algo mais interno e algo mais externo no processo de conscientização pelo movimento. “Nas gradações entre *inner/outer,* não se trata de exprimir ou expressar algo de um “dentro” para um “fora”, mas de perceber e seguir ímpetos e fluxos dessa relação, a partir da conexão mais interna.” (FERNANDES, 2018, p.129).

Esse tema dispara o sentido relacional da experiência em improvisação, em que o indivíduo inserido no espaço da improvisação não apenas assiste às mudanças acontecerem, mas coparticipa, "agindo e sofrendo as ações, nas cenas coletivas que se organizam como *corpoespaço*" (MUNDIM, 2018, p.90) em um envolvimento direto. Na sua pesquisa de pós-doutoramento sobre improvisação, a Prof. Dr. Ana Mundim delineia a potência dessa relação integrada entre o corpo do intérprete e a relação com o espaço de ação performativa. Nessa perspectiva os acordos e propósitos são potências que facilitam a relação *corpoespaço* do intérprete-criador, o que possibilita o trabalho sobre a decisão. "A palavra "decisão" vem de "corte", "cisão" (de+cisão). Assim, uma vez tomada uma decisão há uma cisão, uma definição (…). Uma escolha, então, elimina uma série de outras possibilidades e modifica o *corpoespaço* de modo permanente" (MUNDIM, 2018, p.114).

Os processos artísticos de criação e pesquisa em que tanto a improvisação, o CI e as práticas somáticas estão presentes, constantemente tangenciam temas sobre o sujeito que improvisa, suas escolhas diante das oportunidades, habilidades expressivas e de entrega ao risco. Existe um protagonismo desse atuante no processo de tomadas de decisões e ampliação de repertório a partir de uma diversidade de práticas artísticas presentes na formação para o trabalho na cena contemporânea. Nesse sentido, as ferramentas que ancoram os artistas para o desenvolvimento da improvisação são responsáveis por despertar o sentido de presença, isso porque improvisar está relacionado com o manuseio de oportunidades e acasos no tempo presente. Cada artista encontra modos de operar no sentido de instaurar essa provocação da ação performativa diante do tempo presente, e, no que se refere à perspectiva dos estudos da cena, esse elemento retorna ao tema da performance, aspecto evidenciado na pesquisa do CTR e que nessa travessia encontro dentro da abordagem somático-performativa.

> Desde o início do século 20, dança, dança-teatro, *performance art*, performance e, mais recentemente, o teatro físico e o teatro pós-dramático vêm se desenvolvendo de forma fluida em contaminações interartísticas e pulsões. Entre pausa e movimento, entre experiência e arte, esses gêneros são fundados em nuances de força desestabilizadora que atravessam e conectam diferentes modos do fazer artístico. As matrizes histórico-estéticas dessas tendências estão no burburinho interartístico onde nasceu a arte da performance, posteriormente ampliada para performance nos Estudos da Performance, abarcando não apenas aqueles eventos efêmeros articulados principalmente pelas artes visuais, acontecimentos pulsionais realizados em diferentes contextos,

> inclusive rituais, festas, rotinas variadas (judiciais, esportivas, culturais e etc), espetáculos e também na vida privada. (FERNANDES, 2018, p.133)

A performance é um tema abordado amplamente nos estudos da sociologia, linguística, antropologia, teoria política, psicologia e arte. No contexto dessa pesquisa, a improvisação me conduz à reflexão sobre a ação do corpo no tempo presente quando encontra estados corporais performativos. Nesse sentido, me interesso pela perspectiva de Fernandes (2018), que aproxima a prática performativa do trabalho corporal a partir da abordagem somática. Assim, a busca do estado de presença na prática da performance está profundamente relacionada à sensibilização sensorial do corpo.

A atenção se volta ao corpo, suas necessidades e potencialidades de criação, expressão e composição no aqui-agora: "Em sua irreprodutibilidade, performance devolve o poder ao corpo, que deixa de ser um referente metafórico para ser em si mesmo a demonstração de sua natureza contrastante, imprevisível e múltipla." (FERNANDES, 2018, p. 134). Foi esse desejo por uma dança presente que estivesse atenta ao corpo, que impulsionou, a priori, o movimento do CI. Conforme já dito anteriormente, o CI tem sua fundação em uma performance conduzida por Steve Paxton em 1972.

As viagens e partilhas ao longo da pesquisa se encontram com as ideias dos artistas referenciados; são saberes que atravessam a pesquisa e têm a potência de ancorar a proposição poética como reflexões que junto às experiências vividas nutrem a prática. Nesse percurso, há diferentes lugares em que essas questões permeiam as experiências de CI, nas viagens e partilhas, em festivais, laboratórios e práticas que participo e componho ao longo da pesquisa. Com isso, surgem atravessamentos e alguns interesses de ação e reflexão que pulsam da prática vivenciada.

Entre essas experiências que moveram temas da pesquisa, está a criação do espetáculo "Humaniversos", no contexto do projeto Ateliê Coreográfico realizado pelo SESC, em que compartilhei princípios das práticas do CI. Tal processo me fez perceber a potencialidade dessa prática como uma ferramenta para o trabalho de composição da cena. Nessa experiência trabalhei durante quatro semanas, e foi um momento estruturante no que se refere ao modo de compartilhar os conhecimentos que vivenciei nos festivais Retoque (2017) e no Transformando (2018).



Figura 7 e 8 – Experimentações com CI para criação de cenas
Ateliê Coreográfico/SESC

Na experiência do processo criativo junto ao Ateliê Coreográfico do SESC, percebi a potência do CI para provocar o intérprete-criador no jogo de composição para a criação de cenas e estados corporais, e, além disso, até certo ponto como uma ferramenta para a afinação de uma escuta coletiva, o que possibilitou momentos de improvisação no espetáculo apresentado ao final do processo. Contudo, pela finalidade relacionada estritamente ao desenvolvimento de um espetáculo, os princípios do trabalho com a improvisação e o CI deixaram de ser a tônica da pesquisa. No contexto dessa "travessia", este foi um dos momentos em que tive a oportunidade de mover questões latentes no trabalho e experimentar a instauração de improvisações, o que também pude desenvolver nas práticas de CI no Casarão do Boneco.

Entre as práticas realizadas no CdB, alguns momentos se tornaram importantes no que se refere à experimentação da casa com a experiência de improvisação em *jam session,* dos quais destaco o encontro que precedeu a viagem para Brasília, DF- Improvisa Dança, em que junto de Leo Barbosa facilitamos uma prática de CI, onde foram

estabelecidos dois espaços de atuação: um na sala, em que preservamos o silêncio, e outro no anfiteatro, em que poderíamos improvisar com instrumentos percussivos. Ressalto essa prática pela potência da utilização do casarão, a presença de elementos como luz e instrumentos, e pela criação de maior autonomia entre os dançarinos, o que posteriormente propus como experiência aos instrutores do Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo (LPHC).

No decorrer dos encontros no Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo (LPHC), experimentamos estudos em improvisação, composição e práticas somáticas. Em "Travessia", quarta edição do LPHC, realizada entre 17 e 21 de setembro de 2018, focamos no estudo de princípios do CI, a fim de buscar ferramentas sensíveis à escuta de si e do coletivo a partir de noções corporais que alimentam um repertório de movimento para o atuante, tais como: peso, apoios, fluxo contínuo de movimento, quedas e recuperações, pausa. De outro modo, no sentido de constituir uma expansão do vocabulário de improvisação, retomamos práticas de criação exploradas em edições anteriores do laboratório, tais como: jogos de improvisação, musicalidade no corpo, trabalho vocal com engajamento corporal e práticas de cuidado.

Dentro dos procedimentos para a realização desta quarta edição, antes da abertura em oficina, nos encontramos no Casarão do Boneco (CdB) para uma prática imersiva. Chegamos por volta de 13h, almoçamos juntos, tomamos um café, e às 16h iniciamos um trabalho prático que facilitei a partir dos princípios do CI. Ao fim do dia, realizamos uma *jam session* para o exercício de composição em tempo real, e para isso cada um poderia convidar outras pessoas. Entre convites e acasos, dançamos: Paulo R. Nascimento, Thales Branche, Mariana Viveiros, Ana Marceliano, Armando de Mendonça, Dairi Paixão, Bruna Cruz e eu. Essa foi uma *jam session* em que tínhamos à disposição para partilhar na experiência elementos da própria casa, como um sofá, uma cadeira, o ventilador, e elementos trazidos: um livro sobre improvisação, instrumentos, câmera para registros.



Figura 9 e 10 - Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo
Jam session no Casarão do Boneco
Foto: Dairi Paixão

Nessa ocasião, alguns diálogos trouxeram perspectivas do CI como um suporte para a prática em improvisação, tanto do ponto de vista da sensibilização e ampliação da escuta, quanto como ferramenta que dispara jogos entre os atuantes. Em relação a isso, Ana Marceliano compartilha da sua experiência após a improvisação:

> **S**e eu tivesse tentado parar e criado uma resistência ali, eu ia me fuder, é deixar de girar girando. O treino vai desenvolvendo isso né, tipo uma inteligência que não é consciente, que vai trabalhando os princípios, aí com tempo vai criando um repertório. Hoje eu tive essa sensação aqui de que o meu corpo disse 'hoje eu aprendi uma coisa', essa coisa do contato de chegar em alguém e mobilizar alguma coisas parece que leva a gente pra uma espiral mesmo. (07 de setembro de 2018, Ana Marceliano)

Antes desse momento de prática da *jam session*, nós, os instrutores do LPHC, tínhamos realizado uma prática que introduzia princípios do CI, mas convidamos outras pessoas a fazerem parte no período da noite, que possuíam certa experiência com teatro e improvisação. O que me instigava pela provocação da diferença era experimentar se era ou não interessante, como proposição para essa poética, a possibilidade de participantes que não fazem parte se inserirem no trabalho, e como isso aconteceria. Até esse momento, me interessava perceber a possibilidade de ter um trabalho de improvisação que fosse aberto a participações externas e que, se isso acontecesse, fosse sensibilizado por meio de

ferramentas do CI. Contudo, esse experimento foi algo que me inspirou para a estruturação da proposta de imersão, e trouxe inquietações sobre os disparadores desse trabalho, como a compartilhada por Thales na ocasião:

> Esse outro lugar dos disparadores, isso tudo que existe na *jam* para a além do contato improvisação, isso ainda é um território misterioso pra gente. Tem um trabalho que eu não sei se a gente precisa desenvolver ou se tu precisa desenvolver que é o da *jam* pra além do contato improvisação, porque o CI na minha percepção eu sinto que ele calça muita coisa, calça até do ponto de vista ético, ideológico e filosófico. (07 de setembro de 2018, Thales Branche)

Thales, como coordenador do LPHC, mantido como ação da Fundação Cultural do Pará, e também como coorientador dessa pesquisa, trouxe essa perspectiva latente dentro do trabalho, pois na experiência de realizar as *jams sessions*, apesar do CI ser uma potente ferramenta para a sensibilização da escuta do improvisador ou mesmo pelos repertórios de movimento, existia também o interesse em dar vazão a outras práticas e linguagens artísticas, o que tornava necessário outros dispositivos para que a improvisação seguisse um caminho em direção à composição, sobretudo porque a proposta de laboratório em construção, tanto para a experiência específica no LPHC, quanto para a imersão que eu desejava propor nesta pesquisa, são lugares em que participam pessoas de diferentes práticas e que não são constantes no trabalho com o CI.

Após a imersão com os instrutores no CdB, na 4ª edição do LPHC, experimentamos realizar uma *jam session* como finalização deste laboratório, a partir da imagem-força da "travessia" e com indicações de temas trabalhados, tais como presença, escuta e composição. Considero que a *jam session* é um ambiente fértil como espaço democrático de pesquisa pessoal e coletiva autogestionada, que possibilita convergir as diferentes abordagens de improvisação presentes nas linguagens artísticas e ampliar potências criativas, em relação. Muitas vezes provocados pelo encontro com o outro, os improvisadores acessam tônicas comuns de movimento que coletivamente possibilitam ressonâncias criativas individuais. Com isso, as dinâmicas instauradas se tornam provocadores dos acontecimentos, a partir de uma escuta sensível, possibilitando experiências que vão do caos ao cosmos.







Figura 11, 12 e 13 - Composições na Jam “Travessia” (LPHC)
Fotos: Rogério Folha

Na realização da quarta edição do LPHC, o CI e a imagem da "travessia" ancoraram a experiência com a improvisação, que culminou em uma *jam session*. Nessa experiência, algumas composições surgiram, entre acasos e oportunidades, como na imagem abaixo, em que durante a improvisação formou-se um cortejo (fig.11), que é um recorte muito específico de uma experiência com mais de 40 participantes, em que apesar da ideia de composição estar presente, existiam poucos acordos de jogo na improvisação para um grupo tão diverso e abundante. Ressalto também, em imagens, outros momentos em que pequenas composições surgem, o que mostra nitidamente um exercício mais delineado que se instaura no fazer com o outro.

Essas imagens pertencem a um momento de improvisação aberta, disparada a partir de uma sensibilização para o CI. A imagem da travessia como um aspecto subjetivo que provoca o corpo, seja com atravessamentos e encontros com outros improvisadores ou elementos postos no espaço (luz, som, instrumentos), ou mesmo a partir de trajetórias realizadas no espaço da improvisação. A prática oportunizou experienciar o CI como um provocador da improvisação, o que gerou certo refinamento da escuta do grupo para a prática. Um primeiro experimento que acredito ser a potência do modo de operar para a instauração do espaço de improvisação no trabalho, tomando o CI como meio para a "travessia".

Aponto esse aspecto, dentro de tantas práticas vivenciadas nessa pesquisa, porque é justamente esse ponto que traz à tona o CI como âncora que possibilita surgirem composições em um espaço diverso. O trabalho principia em uma busca de si, em perspectiva somática, mas se estabelece na relação com o outro, co-habita e compõe no manuseio das oportunidades e acasos que se presentificam a cada trajeto percorrido com *corpoespaço* em improvisação. Como uma poética que instaura espaços de CTR a partir do CI, a perspectiva somática para o espaço da cena se ancora no ato performativo, em que o lugar de ação da improvisação está em relação ao outro e em relação a uma plateia. A ativação dessa rede de práticas se torna um lugar que protagonizo junto a outros artistas no sentido de experienciar e provocar estudos em improvisação e composição, e com essas experiências encontro os procedimentos a serem desenvolvidos para o experimento poético dessa pesquisa.

III Travessia

Paragem, entre lembranças e esquecimentos.

Mensagem do Mago: transparece e espelha
no trânsito entre a superfície e as profundezas de cada encontro.

Essa travessia traz a perspectiva de incidentes, como fractais que compõem a pesquisa em uma escrita sensível. No percurso das práticas cada encontro foi um potente gerador que retroalimentou propostas imagéticas e metodológicas para o desenvolvimento desse trabalho. Aqui, a metáfora do "mago" ganha voz, e através de um caminho composto por imagens narra e compartilha poesias, fotos, notas e vídeos produzidos ao longo de práticas vivenciadas no percurso.

O "mago" me convidou para um respiro poético e assim compus esse caderno que traz imagens em forma de textos e textos em forma de imagens, elementos que poderiam compor os anexos dessa escrita, mas que tendo em vista o caráter da pesquisa de diálogo constante com outras linguagens artísticas, me interessou proporcionar ao leitor esse momento de "pequena dança". Na prática do contato improvisação, a "pequena dança" é quando o performer encontra o apoio justo sobre a palma dos pés, alinhados ou confortáveis em relação a posição dos quadris, permite certa mobilidade das articulações, buscando destensioná-las, e se mantém em pé, de maneira que possa expandir sua atenção para os ajustes que o corpo faz constantemente ao se manter nessa posição.

Nesse caderno partilho uma "pequena dança" com imagens-palavras, são registros que se tornam potentes em metaforizar e desvendar o caminho, de acordo com a atenção do leitor, e que é a ferramenta que utilizo como um sensibilizador para o desenvolvimento das práticas, os elementos do processo que retornam e nutrem novamente cada encontro. Aqui, esse material está composto no sentido de alimentar e expandir a perspectiva do leitor, permita-se fazer as conexões precisas, guarde as perguntas, dê passagem ao que não puder compreender totalmente. É com esse corpo que habitamos o estado de improvisação, com a voz: o "mago"...

desenho de Rafael produzido durante o LPHC 4ª edição - Travessia



O MAGO

fotocolagem: Victória Rapsódia

corpos alterados
[força, equilíbrio, desequilíbrio, rapidez, lentidão, contrastes, esgotamento, deslocamentos feitos por corpos que transtornam, alteram, o estado de solidez] estado de corpos alterados em dança, em movimento que se tornam um todo em contacto na processo de entrega.

LIBERTAR, EXPRESSAR, CONTRAIR, EXPANDIR, CONHEC
DESENVOLVER, ALINHAR, CURVAR.

Percepção do chão, força oposta à gravidade, força da gravidade, terra, natureza. Corpo-natureza-movimento-alteração-despertar de consciência vital

SORRIR, RISO, LEVE, SOLTO, OLHAR, TOCAR, EXPERIME
PULSO, BATIMENTO, DOR, DESCONFORTO, PRAZER, EMP
ÃO, VELOCIDADE, TEMPO, ESPAÇO, GRANDE, PEQUENO, CO
DANÇA, MÚSICA, TEATRO, PALHAÇO, CRIANÇA, CANSAÇO, DE
CHÃO, VIBRAÇÃO, PESO, COMEÇO.

corpos alterados
[força, equilíbrio, desequilíbrio, rapidez,

escrita produzida durante o LPHC 4ª edição - Travessia

em travessia
sigo
[des]equilíbrios | el vãos...
inundados de luz e sombras

Marina Trindade





fotos: Bruno Passos

O caminho possui um estado andante,
grávido de impermanências, passagem da experiência,
existe nele lugares de onde parto e aonde chego, o que
desenha uma paisagem de trajetos no espaço e no tempo.

Esses percursos trilhados entre curvas,

linhas retas,
pausas,
suspensões,
acelerações,
quedas

como em uma dança de contato
- inevitavelmente, por se tratar de distâncias -
é também uma passagem de tempo, e por gerar encontros,
abre o corpo para um afetar-se constante.

Vídeo Silêncio:
improvisação no Casarão do Boneco
https://youtu.be/wMSr1SGkKnY



desenho de Leo Barboa produzido no Ateliê Coreográfico, 2018

O ponto de partida é justamente a potência desse corpo
que se presentifica no ato da improvisação.
Presença que acessamos através do sensível em cada um
de nós, com nossos sentidos, alargando a escuta do tempo
e do espaço a partir do corpo.

Vídeo Amplificação:
Retoque Belém Pará
https://youtu.be/Ebd5DCmMP5Q

desenho produzido no Ateliê Coreográfico, 2018



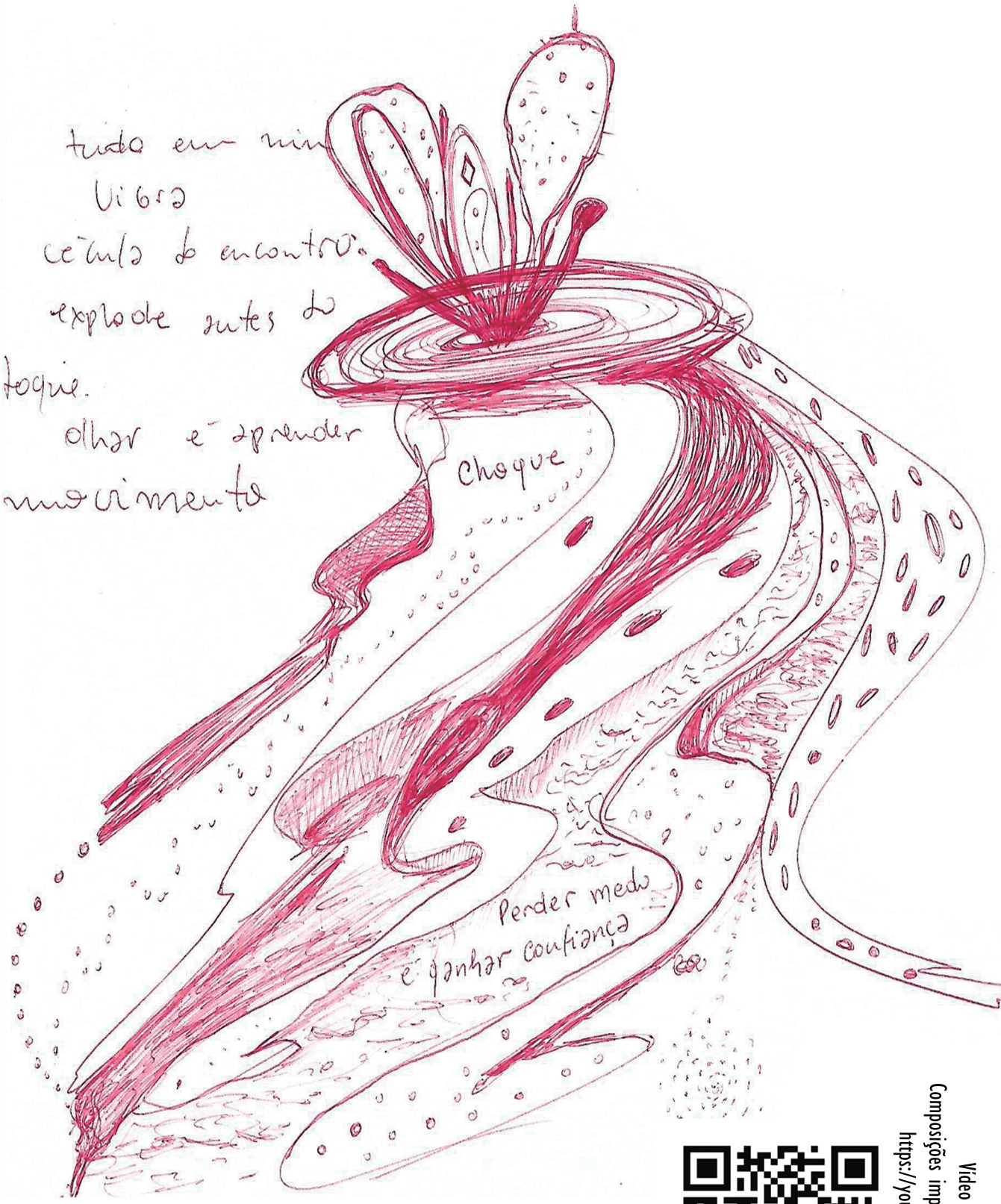
Carta I - Tarô Mitológico



Vídeo:4ªedição do Laboratório de práticas híbridas do corpo. https://youtu.be/PrMRSJV25ZU

desenho Armando de Mendonça produzido durante o LPHC 4ª edição - Travessia

Já que falamos em ponto de partida, aqui ele é uma encruzilhada e todas as ferramentas estão disponíveis. Quero dizer, existe uma totalidade em potência, uma força criativa que é capaz de fazer surgir o Universo, onde se encontram a energia do masculino e do feminino em um movimento infinito, assim como a luz e a sombra, inconsciente e consciente e os demais opostos que se movimentam em um fluxo contínuo para compor, criar, fazer surgir, juntos. O mago já nos soprou no ouvido, essa é a hora de fazer tudo que se quer fazer e o que posso fazer com o outro.



Video Travessia:
Composições imprevisíveis em contato
https://youtu.be/Mlml2evoq-g

desenho de Dairi Paixão produzido durante o LPHC 4ª edição - Travessia



Carta I - Tarô de Marselha

fotos: Dairi Paixão

Estamos iniciados, seja no teatro, na dança, música, fotografia, performance, juntos podemos no manuseio de nossas poéticas, materializar no corpo coletivo os anseios que irão surgir nessa travessia em improvisação.
Há muito caminho para trilhar, seja na busca de amores, desejos, arte, ideias ou composições, e esse é apenas um, único em suas multiplicidades que agora te convido a seguir, co-habitar com tua presença poética corporificada.
Essa travessia é um convite para experimentar juntos o que desejamos compartilhar, e sem dúvida, dar vazão ao que surge inesperadamente do encontro.

escrita produzida durante o LPHC 4ª edição - Travessia

(O con(tato) → Com o TATO.

Potência
Presença
Corpo como meu próprio apoio para então, poder ser apoio pro outro

O encontro com o desconhecido gerador de confiança e de autoconfiança. O inesperado te prepara para a cena/vida, os acasos se tornam potência de criação.

Me chama atenção o ~~pas~~ passo-a-passo do movimento, que por vezes esqueço ser movimento do meu corpo e passa a ser movimento dos corpos. O outro se torna meu corpo também

O corpo do outro me atravessa - às vezes fica, às vezes não
Se eu não tiver uma boa base, como posso segurar outro corpo
A dança começa em mim pra poder se estender

Pessoas se tornam familiares sem ao menos eu saber o seus nomes, isto é o que o mais me encanta no contato. O improviso, por sua vez, é possível de erros e acertos, numa busca contínua da escuta de si e do outro.

(O con(tato) → Com o TATO.

A dúvida, como presença de algo novo, nos permite operar no aqui-agora, ativar intuitivamente uma ação em que seguimos confiantes no que está por vir.
Nessa travessia te convido a habitar o seu lugar, lugar como um espaço de ação. Esteja consciente da multiplicidade assombrosa de tudo que é.
Mesmo que soe metafórico, dê atenção, para seguir é preciso deixar os fardos, egos e feridas antigas, por hoje não planejar e também não temer o futuro, mas estar pronto.
Não há perdas no presente, nem mortes, se estás aqui e agora, presente nesse corpo entre outros corpos.





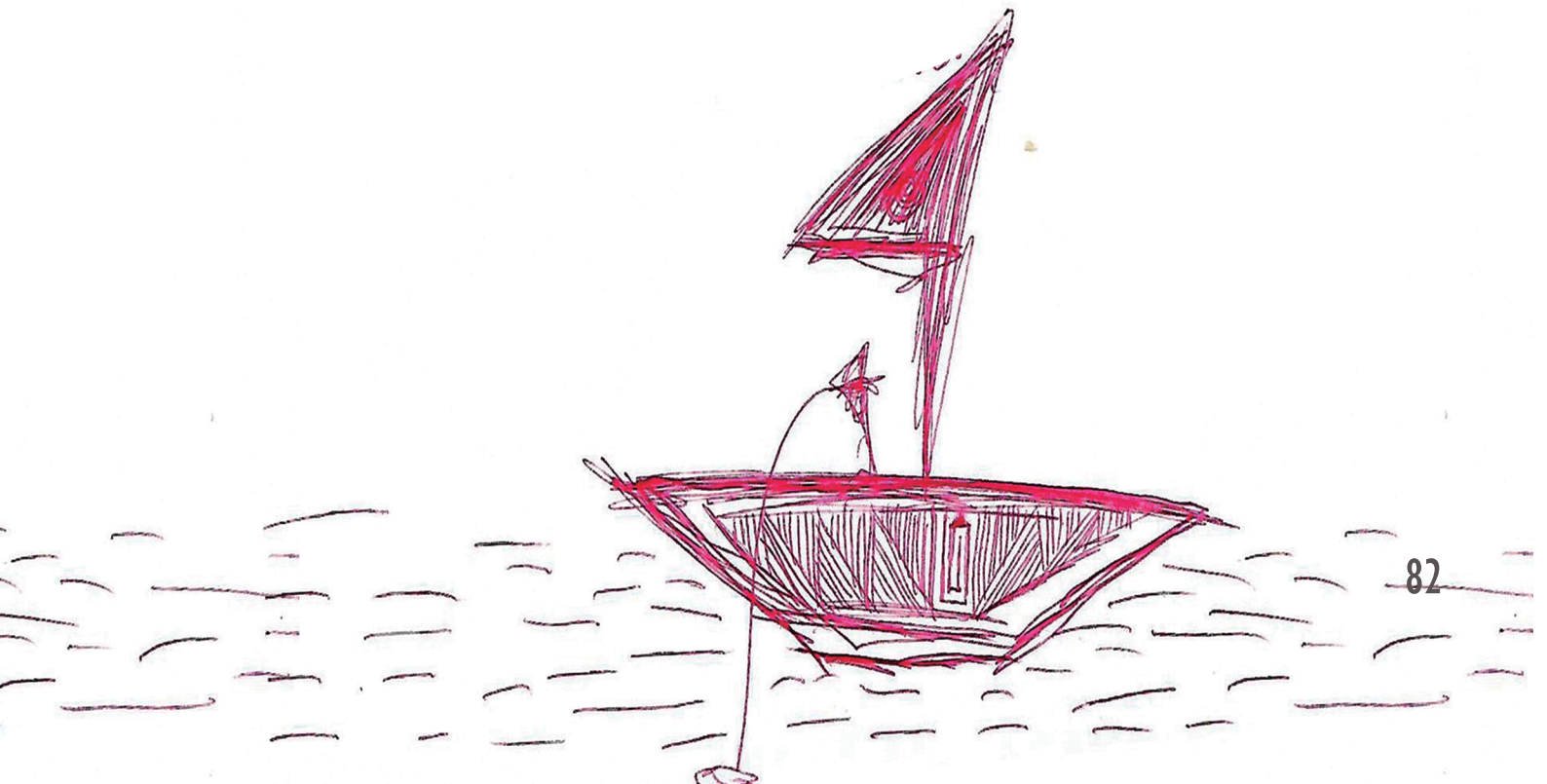


fotos: Rogério Folha

Contudo, não desconsidere o tom de ilusão que esse convite lhe traz. Entre realidades e teatralidades, suspender o tempo e o espaço para esse encontro é habitar um pouco da imaginação presente na magia da travessia e para seguir é preciso escolher.

Sou todas as artes em potência, tenho a habilidade com o tempo presente, viajei longas distâncias e trago ferramentas para compartilhar nesta travessia, desejo um corpo coletivo que dá passagem, e apenas por isso atravessa e é atravessado.

PRESENÇA · situar no tempo e no espaço · MOVIMENTO · memória · saltos · relações corporais · pré-textos · ENCONTRO · aceitação · repetição · integração · EU · instabilidade · caos · aceitação · repetição · integração · EU · instabilidade · caos · conflito · flexibilidade · risco · ... · multiplicidade · impreVisibilidade · energia · estruturas · paisagem · olhar · cheiro · olhar · tato · respiração · escuta · corpo · formas · fisiológicas · caminho · jogo · pré-textos · corpo · relações · saltos · memória · movimentar · texturas · sons / audição · percussividade · qualidades · estruturas · energia · formas · fisiológicas · caminho · integração · EU · instabilidade · caos · aceitação · repetição



IV Travessia

Contato, entre princípios e acontecimentos.

Mensagem do Mago:
invisível corto o tempo em expansão contínua,
as ideias são presentes dos acontecimentos, conhecimento vivo.

As narrativas presentes nessa pesquisa se instauram em espaços imersivos e coletivos e possuem um teor laboratorial de experimentação em improvisação e composição. Esse caminho me traz ferramentas a partir do trabalho com o contato improvisação que conduzem o improvisador para um ato performativo. Neste sentido, **Travessia - Composições Imprevisíveis em Contato** é uma experiência propositiva que constitui esta pesquisa, que aconteceu no espaço do Casarão do Boneco entre os dias 22 e 29 de janeiro de 2019, período que antecedeu a qualificação do mestrado.

Para essa prática, convidei artistas da cidade de Belém que atravessaram de alguma maneira a pesquisa que desenvolvo, considerando os seguintes critérios: presença nas práticas de CI no Casarão do Boneco e participação no processo de criação do espetáculo Humaniversos no SESC ou nos módulos do Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo que aconteceram na Casa das Artes. A partir disso, estiveram presentes: Dimitria Leão, Maurício Franco, Vandiléia Foro, Paulo R. Nascimento, Thales Branche, Bruna Cruz, Dairi Paixão e Day Suqui.

A experiência como proposição da pesquisa é algo que surge no amadurecimento de reflexões e práticas que compõem esse estudo. Nesse percurso, me ancoro em alguns princípios que se tornam provocadores da "travessia", os quais estiveram presentes em um caderno que foi entregue aos participantes. É uma forma que encontrei de compartilhar alguns temas que pesquiso no trabalho a partir de um dispositivo poético que provoca o imaginário do participante, por meio de fotografias, poesias, metáforas e registros de processo, que se juntam aos dias de prática e provocam reflexões. É importante dizer que as pessoas que compõem esse coletivo, nessa ocasião, não trabalham juntas no que se refere às práticas da cena e nem todas estão envolvidas com a pesquisa acadêmica estruturada em contexto institucional, as experiências de cada uma e a afinidade com os temas que trabalho na pesquisa são diversas.

Abro essa travessia compartilhando os princípios presentes na prática de imersão, cujas reflexões permeiam toda a pesquisa, a qual compartilho com os participantes de maneira que essas palavras, imagens e direcionamentos habitem o modo como cada um se coloca nos dias de encontro em laboratório. Nesse texto, compartilho os princípios que nortearam o trabalho desde os dias de prática até o ato performativo em si. Durante os dias de trabalho, refleti como os princípios se moviam, e como se atravessavam na prática. As improvisações nos levam ao encontro dos princípios, pois as reflexões teóricas desse trabalho estão estritamente relacionadas à prática. Ambas se nutrem mutuamente, os princípios são reflexões que surgem de um ano e meio de pesquisa e que ganha corpo nos dias de vivência.

É importante ressaltar que a compreensão ou a reflexão dos participantes sobre tais princípios se dá no momento das experimentações, de maneira que eles possam se deixar provocar pelas palavras que tocam, que retornam, e que conduzem, como quando, em alguma provocação, digo: "na dança, deixe-se atravessar por cada encontro". Aciono o primeiro princípio para que a atenção de quem está na prática se volte para o elemento do encontro. Digo isso pois as palavras ganham ressignificações para cada um quando estimuladas durante o trabalho. Então, deixe-se atravessar por esses princípios que seguem.

Princípios em travessia

Encontro como travessia - o encontro é um acontecimento para a prática da improvisação em contato e composição.

A metáfora da "travessia" como encontro abre um campo no imaginário de quem participa da prática imersiva. Na "travessia" se deseja ampliar a possibilidade de estar com o outro, em presença, para potencializar a ação de quem habita o espaço coletivo de composição. Nesse princípio, evoco duas palavras importantes: encontro e travessia, ambas constantemente presentes nessa pesquisa, e as aproximo da perspectiva de acontecimento, no sentido que a cartografia nos provoca a percebê-lo, "os acontecimentos colocam questões de composição e de decomposição, de rapidez e de lentidão, de longitude e de latitude, de potência e de afeto bastante complexos" (DELEUZE apud Brito & Chaves, 2017, p. 172).

Aparentemente, dizer que o encontro é um acontecimento é uma afirmação que na superfície parece óbvia, mas que, quando nos aproximamos de uma perspectiva

cartográfica podemos perceber um sentido para além daquele dicionarizado, que prevê o encontro como a busca de algo perdido (Brito & Chaves, 2017, p. 172), mas deseja afetar-se, pois há na possibilidade do estranhamento uma potência, para isso é preciso observar o óbvio até que ele se des-obvie, e assim dar espaço à possibilidade de viver uma experiência com o outro. Com essa afirmação a dimensão do encontro pode se ampliar tocando em imagens e perspectivas a respeito do que provoca a palavra "travessia" para cada um que co-habita esse espaço imersivo. Assim, a palavra ganha possibilidade de ressignificação a cada vez que entramos em um momento de prática.

O corpo atravessa e é atravessado – o intérprete-criador provoca jogos de improvisação deixando-se atravessar e atravessando o espaço de laboratório de maneira autônoma.

A proposta de imersão e o ato performativo são desenvolvidos em espaços laboratoriais da experiência sobre improvisação e composição a partir do CI, de modo que esse é apenas um provocador que habilita o corpo a expressar, experimentar o novo, desdobrar o sentido de "travessia" em gesto, ou simplesmente responder ao que surge do encontro. Com isso o corpo no espaço de laboratório possui uma presença que transita entre atravessar e ser atravessado, o que é sensibilizado por uma perspectiva somática que prevê estados de atenção e presença que geram autonomia na atuação de cada participante.

A autonomia é um termo que está presente na poética reafirmada na imagem do "Mago", pois, ao compartilhar esse arquétipo com os participantes da travessia espera-se provocar a auto percepção dos *performers* no espaço de improvisação como agentes que manuseiam energias, co-criam situações performativas, realizam trajetos. Atravessam e são atravessados a cada e por cada encontro e acontecimento.

Uma poética de improvisação – aproxima o risco e a impermanência de suas práticas como elementos inerentes à travessia.

O risco é um elemento inerente aos espaços de improvisação. Quem improvisa precisa gerenciar situações de risco, e, tratando-se de um trabalho corporal performativo, são múltiplos os sentidos de risco que podemos abordar. O risco como elemento nutridor da improvisação transita entre possibilidades fortes, seja a de de fazer surgir algo interessante ao jogo, ou a de colocar os *performers* em situações inseguras e inférteis no sentido do acontecimento performativo. Obviamente, existem gradações entre esses polos,

e o julgamento imediato do que acontece no tempo presente, bem como a tomada de decisões dos participantes pode modificar completamente o sentido do risco que surge.

A busca por alterações de estados corporais e possibilidades de movimentos novos colocam o corpo em situações limites, e é preciso abrir-se para trabalhar com o risco. Certa segurança é despertada por estados de atenção provocados através de práticas de percepção sensorial do improvisador, o que proporciona uma perspectiva não controladora sobre a improvisação, ou seja, é preciso transitar entre situações de risco e segurança de maneira que a finalidade de co-criar se mantenha.

Nesse sentido, o cuidado coletivo deve manter um espaço seguro e estimulante de improviso, que transita entre momentos de quietude e intensidades. É importante o cuidado recíproco de todos com o espaço de improvisação, mas para este trabalho isso não precisa ser um aspecto de controle, ou um gerador de regras dentro da poética, é um ponto despertado pela sensorialidade e percepção de cada participante para a atenção.

Quanto à impermanência, é importante dizer que essa proposição não deseja retornar, e sim dar passagem ao novo, reconhecendo o ineditismo de cada encontro em performance. A ação performativa não fixa cenas ou pesquisas de estados corporais, ao invés disso, ela trabalha na perspectiva de dar passagem ao tempo presente, ao que acontece, às circunstâncias e contextos do encontro. Com isso não existe ensaio, pois trabalhamos com a ideia de que todos os dias de trabalho contém em si a potência de um corpo performativo, e a cada dia são provocadas explorações de composição e improvisação.

Entrada a partir de um mapa semi-estruturado - o **contato improvisação** gera um roteiro semi-estruturado que cria trajetos do *corpoespaço* como ferramenta possível à experiência.

Esse talvez seja o princípio mais concreto do trabalho, pois ele traz elementos técnicos da prática do contato para a sensibilização do corpo aliado a elementos dos estudos de movimento e práticas somáticas que ampliam a escuta do corpo para a improvisação. Por exemplo, na travessia realizada para a qualificação durante os dias de trabalho definiu-se um caminho que transitava entre explorações corporais nos três planos (alto, médio e baixo), ativação de três “temperaturas” ou “expressividades” dissonantes, deslocamentos e realização de pequenos encontros. Compartilho isso para dizer que em outra ocasião, esse roteiro se modifica de acordo com a experiência nos dias de prática que antecedem o ato performativo.

O lugar é espaço de ação – a prática é instaurada pela ação do improvisador no espaço, no manuseio de acasos e oportunidades que gera o lugar da improvisação.

Esse princípio foi inspirado em uma abordagem cartográfica sobre o sentido de lugar, em que passo a pertencer a um espaço e ele a mim a partir do momento que atuo em relação a ele. Com isso, desejo provocar as pessoas que participam da "travessia" a perceberem a potência de atuar em relação aos acontecimentos da improvisação, no manuseio de acasos e oportunidades, para pertencer ao fazer coletivo da improvisação. Solicitar o manuseio de acasos e oportunidades provoca um sentido paradoxal presente no ato de improvisar, o que nada mais é do que uma metáfora para que, nesse estado de presença, o improvisador esteja atento a possibilidade de agir diante dos acontecimentos. Manusear sem buscar um fim, mas tomar uma atitude, deixar-se ser movido e mover diante do imprevisível.

O que nesse princípio permite a provocação de um imaginário relacionado ao Mago, pois essa carta evoca um sentido de presença e ação diante do acontecimento, e consequentemente diante do lugar da improvisação. O mensageiro, o prestigitador, o viajante no princípio de um percurso, assim como o improvisador, dá passagem a um estado corporal, cria situações de jogo, até que faça surgir algo, brincando com os elementos cênicos, com a luz, com os objetos.

O que carrego é alquimia para poética – a "travessia" como potência de friccionar experiências pessoais de práticas e poéticas.

A "travessia" é composta por dias de encontro para prática do CI, exercício sobre a improvisação a partir da *jam session*, e a entrada no jogo para o ato performativo. Cada prática se torna potente espaço de aprendizado a partir da relação e troca mútua de saberes através do movimento, cada jogo estabelecido no encontro amplia as possibilidade de escuta, de improviso, de doar e receber. Esse princípio possui uma potência grande de intercâmbio entre os participantes. *A priori*, no percurso da pesquisa de mestrado, essa troca não aconteceu de maneira objetiva, ou seja, não conduzi laboratórios específicos que abordassem esse ponto. No entanto, inevitavelmente cada um traz no corpo os elementos que deseja trabalhar no tempo presente da performance e esse acontecimento em si considero uma espécie de partilha.

Adiar o fim, ou aceitar o fim/finalidade/sentido - O fim como uma ideia de finalidade e sentido se afasta da finitude da obra acabada e deseja atuar no entre, adiar seu fim, pois aceita sua existência.

Esse é um ponto importante ao improvisador, pois um dos caminhos interessantes de percorrer na improvisação é o jogo com a transformação dos fins. Sempre que um jogo ou estado performativo estabelecido parece encontrar seu fim, adiamos esse momento até que ele se transforme e algo novo ganha espaço, o que requer uma escuta profunda do coletivo e de cada um para perceber as tônicas e ciclos que o trabalho performativo estabelece ao longo do seu curso. O fim como algo que aceitamos no jogo da improvisação, mas que adiamos no sentido de dar espaço a algum acaso ou acontecimento, sem antecipar com a expectativa de encontrar um fim.

Travessia - Composições Imprevisíveis em Contato

No desenvolvimento desta pesquisa, a partir das experiências que vivenciei, me interessou instaurar um espaço performativo partindo de um momento de convivência em laboratório com práticas de CI. Com isso, propus o encontro da seguinte maneira:

- 22 de janeiro (terça-feira)/ Jam session/ 20h as 22h
- 23 e 24 de janeiro (quarta e quinta)/ Práticas abertas de contato improvisação/16h ás 18h
- 23 a 26 de janeiro (quarta a domingo)/Laboratório imersivo com artistas convidados
- 27 e 28 de janeiro (segunda e terça)/Ato performativo “Imprevisível Contato”

No dia 22 de janeiro de 2019, iniciamos o encontro **“Travessia- Composições Imprevisíveis em Contato”** com uma *jam session*. Esse momento foi aberto ao público, ou seja, contou com presenças para além daqueles que seguiram no percurso do trabalho imersivo. Sigo essa narrativa com uma escrita que descreve e pontua as escolhas que fiz ao longo do percurso da imersão para a realização do ato performativo.

Primeiro iniciei um trabalho de sensibilização com os participantes, que foram estimulados a “chegar”, isso quer dizer, dar atenção ao seu corpo, fazer os alongamentos específicos que desejassem, ou simplesmente deitar e descansar um pouco, de acordo com as demandas de cada um; esse é essencialmente um momento de autorregulação. A partir

de uma abordagem somática, a autorregulação é a capacidade que o nosso corpo tem de encontrar um equilíbrio dinâmico entre o meio externo e as necessidades internas.

Aos poucos esse momento individual começa a ser conduzido para que cada um gere um trabalho de pesquisa pessoal, atravessando diferentes qualidades expressivas de movimento. Nesse percurso, a atenção dos participantes é conduzida à habilitação do encontro com o lugar de trabalho. Sendo assim, são solicitados deslocamentos em diferentes velocidades, formas e planos, abrindo um estado corporal de jogo, de modo que o riso, o risco, e até a quietude são experimentados. Partimos então para uma harmonização do coletivo, uma exploração de possibilidades de movimentação conjunta em um exercício de estar sempre atravessando o espaço de trabalho, alterando a velocidade e despertando a atenção.

Gradativamente a sala ganha um centro, e assim ativamos as possibilidades de transitar do centro para a periferia da sala, atravessando esse "meio do encontro" cada vez habitando mais o centro, até que todos no meio e em contato seguem se deslocando a partir do princípio de movimento em espiral, em que, girando sobre o próprio eixo, estabelecem pequenos contatos com os outros. Com isso uma engrenagem começa a surgir. Os corpos giram sobre seu próprio eixo e seguem transitando entre a periferia e o centro desse encontro.

Convoco um olhar mais atento aos olhares alheios, e com isso a possibilidade de gerar relações em duplas para a exploração de movimentos a partir do contato na possibilidade de dar passagem a jogos que surgem desses encontros. Condução, apoios, imitação e a possibilidade de pequenos momentos de composição. Nesse caminho, minha voz deixa de tomar o lugar de comando de maneira que o silêncio e o estado de jogo presente entre os participantes toma corpo e seguem na experiência da improvisação.

A *jam session* no percurso que venho trilhando é um importante lugar de estudo da prática do contato improvisação, assim como de abertura de investigações, pois é um espaço que permite maior liberdade aos participantes para explorar seus potenciais em relação. Isso evidentemente faz parte da experiência que vivencio por ser um procedimento que os fazedores de CI encontraram para provocar processos de aprendizagem e pesquisa da prática. Noto que a maior parte das aulas de CI possuem momentos abertos de improvisação, e, como dito anteriormente, muitos festivais se estruturam a partir de *jams sessions* diárias.

No Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo em que compartilhei essa pesquisa ainda em andamento com outros artistas, tive a oportunidade de vivenciar a *jam session* como potencial espaço aberto de experimentação da improvisação, fertilizador de estados performativos e composições. Tanto no módulo do "Canteiro", quanto no próprio "Travessia" experimentamos a *jam session* como procedimento de pesquisa em laboratório, e nessas oportunidades passou a me interessar realizar um espaço performativo dessa natureza, pelo interesse em fomentar uma prática em que a liberdade de improvisar seja o elemento fundante.

Junto a isso, observo que a *jam session,* do ponto de vista de um acontecimento cênico, aproxima-se do imaginário onírico, o que é algo que também está presente na figura arquetípica do Mago, o que desperta meu interesse em perceber e dar vazão a esse aspecto no ato performativo. É algo que dou atenção a partir de outras experiências que realizamos, quando o sentido da liberdade de expressão por vezes leva os participantes a encontrar uma presença que transita por uma expressividade limítrofe entre estados de caos e composições em que se ativam estados corporais que no encontro com outros criam uma esfera onírica para a improvisação.

Nos dois primeiros dias de imersão, propus momentos distintos: o turno da tarde aberto a pessoas interessadas na prática do contato improvisação e o turno da noite como período imersivo com os artistas convidados. Nessa escrita compartilho um pouco de ambas as experiências para desenvolver elementos do CI, que depois se tornam parte do ato performativo. O CI é uma prática que provoca o sentido relacional para exploração de movimento do corpo, seja no espaço, com outro ou consigo mesmo, ele abre a possibilidade de jogo e a atenção sensorial do atuante.

É comum iniciar os estudos do CI por rolamentos no chão, pois o movimento espiralar evoca o sentido de *continuum* presente na prática, se tornando uma ferramenta importante para a sensibilização o corpo. Nas práticas costumo dar atenção à relação do corpo com o chão no estudo dos rolamentos, pois a afinidade com o chão traz certa autonomia para o improvisador no que se refere às possibilidades de jogo com o risco. Ter consciência de como entrar e sair do chão buscando a multiplicidade de modos de fazê-lo é importante para encontrar um fluxo de movimento espiralar, o que também contribui para o desenvolvimento de passagens por diferentes apoios do corpo na relação com o chão.

Esse trabalho pode ser potente em habilitar a consciência do quadril como centro do corpo, considerando sua conexão com as extremidades: braços, pernas e cabeça. É um modo de provocar a atenção do improvisador em como se deslocar mantendo uma integração com o centro do seu corpo, algo que provoco a partir da percepção das conexões ósseas, estudo presente no trabalho de Ciane Fernandes (2006). A partir do estudo de movimento com a passagem por diferentes planos (alto, médio e baixo), a consciência da tridimensionalidade do corpo se amplia, pois a relação com chão através do contato desperta a percepção das formas do corpo, o tamanho, a densidade e a resistência das estruturas. Com isso, ao encontrar a verticalidade na relação com o espaço se torna potente uma ação com mais consciência da cinesfera[131].

É interessante perceber que a exploração de movimento mantém uma conexão constante com o chão aliado ao foco na tridimensionalidade, o que abre espaço para a possibilidade da experiência de certa desorientação a partir da pesquisa sobre quedas, apoio, alavancas e diferentes possibilidades expressivas e velocidades de deslocamento. Somado a isso, o estudo das espirais como provocador de movimento amplia a atenção para uma percepção sensorial distribuída e multifocada.

Nessa pesquisa das espirais, o trabalho em dupla surge acionando também outros elementos do CI que são as qualidades de toque. Para o processo em questão, foquei em três delas: deslizar, rolar e apoiar. A exploração das qualidades de interação em contato a partir da escuta sensorial ampliada, se torna uma experiência para o desenvolvimento de repertório de movimento. Além disso, o elemento peso, um dos temas centrais na prática, é acionado para que o improvisador consiga mensurar a quantidade de peso do corpo que se pode entregar no desenvolvimento dessas qualidades de contato. Deslizar o contato com pouco peso gera uma resposta de movimento e de qualidade do corpo completamente diferente do deslizar com mais peso e entrega. Desse modo, a entrega do peso aos poucos ativa o contrapeso, de maneira que há uma resposta para a interação ainda na manutenção de uma exploração sem tanto deslocamento, o que exige certa disponibilidade do corpo dos improvisadores.

A exemplo disso está a imagem abaixo (Figura 11), em que Day Suqui entrega o peso e Renan Rosário altera seus apoios para se manter em pé. Existe nesse tipo de

131“refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso.” (FERNANDES, p.182, 2006)

exploração da prática a potência de encontrar um ponto de equilíbrio comum em que ambos estão em um leve estado de queda compartilhando os seus pesos. O sentido da queda nesse exercício específico é de atravessar o corpo do outro com essas energias, gerando um estado de ativação e atenção.



Figura 14 e 15 - Renan Rosário e Day Suqui na oficina de contato improvisação Travessia - Composições Imprevisíveis em Contato
Foto: Victoria Rapsodia

A partir dessa interação sobre a entrega de peso e após a ativação das qualidade de toque (deslizar, apoiar e rolar), abrimos para a possibilidade de deslocamento, o que faz surgir com mais precisão o elemento da condução. Aos poucos, no deslocamento, os momentos de conduzir e ser conduzido pedem atenção ao diálogo entre os corpos. O sentido de colaboração na pesquisa de movimentos é habilitado por dinâmicas de condução e variações com o trabalho sobre contrapesos, isto é, após a exploração individual, há o momento de conhecer o corpo do outro, permitindo uma pesquisa mútua de movimentos e qualidades expressivas a partir do contato.

Outro elemento trabalhado são as estruturas a partir dos pontos de apoio com o chão para o desenvolvimento de possibilidades de “carregadas” ou “voos”, como os “contateiros” se referem a pequenos momentos em que um dos improvisadores perde o

contato com o chão. Isso acontece por meio de uma consciência corporal mútua entre os dançarinos, que relacionam três elementos da prática: o apoio com o chão, o peso e as espirais. No trabalho performativo, esse tipo de exploração pode ganhar uma qualidade expressiva bem diferente daquela explorada entre os praticantes de contato, por não ter um compromisso estrito com a fluidez, mas encontrar na possibilidade da queda ou resistência algum dispositivo para o jogo expressivo e a instauração de acontecimentos e situações cênicas em performance.

Esses são elementos fundantes da prática do CI que compartilho a partir de experiências anteriores, e associo a estudos do movimento principalmente com referências do Laban/Bartenieff na ótica da abordagem de Ciane Fernandes (2006). É importante dizer que não possuo formação nessa técnica específica, mas aproximo meu estudo da prática por meio de leituras, o que permeia o modo como compartilho os princípios do CI.

No desenvolvimento para a entrada em estados de improvisação a partir do contato, é importante encontrar o jogo, pois a escuta do corpo se altera e amplia a atenção ao ter que lidar com algum acordo ou regra. Esses elementos podem surgir do próprio encontro, seja de um "acordo tácito" presente na relação e pesquisa de movimento, seja de algum comando mais específico de quem conduz, gerando uma harmonização coletiva. O estado de jogo no CI, também surge de movimentos que geram algum risco, o que pode despertar tanto o medo quanto o riso.

No decorrer das atividades nesses dois dias de trabalho específico com CI, o *corpoespaço* é acionado na perspectiva compartilhada nos estudos de Ana Mundim (2017), ou seja, passo a convocação da atenção para o lugar que ocupamos na improvisação, seja quando estamos amalgamados em um corpo coletivo, ou quando nos encontramos sozinhos na sala de trabalho. Convoco algumas dinâmicas que julgo interessantes como: cardumes, dinâmicas de movimentação para composição em grupo; preambulação, desenho de trajetos individuais em improvisação com alterações de possibilidades de movimento e expressão do corpo; e relação entre duplas, trios e grupos para estabelecer jogos a partir dos princípios do contato.



Figura 16 - Experimentações de contrapeso em grupo
Travessia - Composições Imprevisíveis em Contato, 26.01.2019.
Foto: Victoria Rapsodia

Nos dias 26 e 27 de janeiro, propus que fosse realizado uma prática meditativa que antecedeu o trabalho com CI e a *jam session*. A prática meditativa interessa por ser um elemento que surge constantemente nos encontros de CI e em outros espaços de laboratório e performance que tenho vivenciado ao longo desse trajeto. Na ocasião dessa pesquisa, tínhamos a presença de Day Suqui, atriz, performer e terapeuta holística. Propus a ela que conduzisse esses momentos de prática meditativa.

Recentemente, Day Suqui participou do retiro Ressonâncias da Dança que aconteceu em Alto Paraíso (GO), onde esteve em contato com a prática do CI e o butô no desenvolvimento de vivências e práticas performativas. Em diálogos com ela e a partir de certa experiência que possuo com trabalho da meditação ativa, encontramos na *Heart Chakra*[132] um potente caminho para sensibilizar os atuantes a entrar no trabalho performativo. Essa meditação tem um sentido interessante na poética do trabalho, porque ativa a relação da centralidade do corpo no espaço que se posiciona a partir dos pontos cardinais, além de ser uma meditação que harmoniza o chacra cardíaco e a intenção que temos de ação a partir desse ponto.

132Descrição da meditação: https://www.osho.com/pt/meditate/active-meditations/chakra-sounds-meditation

A meditação passou a compor o começo do ato performativo por ser uma prática potente em instaurar um estado corporal de atenção e escuta. Isso porque, aos poucos faço escolhas de trazer os elementos experienciados nos dias de imersão para compor o trabalho, pois considero cada prática como parte do trabalho. Com isso, mantive a escuta atenta ao que surgia e aos poucos poderia se estruturar como parte do roteiro de performance, do qual falarei a seguir.

O roteiro semi-estruturado é um procedimento utilizado para o trabalho com a improvisação e escolho dar esse contorno à prática de modo que em um primeiro momento o grupo encontre uma harmonização coletiva. Para o desenvolvimento do ato performativo, nos dois dias de encontro experimentamos uma entrada guiada como foi realizada no dia da *jam sessio*n. Esse caminho transita entre explorações de qualidades expressivas, planos e possibilidades de deslocamento, sozinho, em duplas, trios e/ou em grupo. Em um primeiro momento sem uma indicação muito precisa de como transitar entre essas possibilidades, dando maior liberdade *a priori*, o que provoca a atenção para uma dinâmica coletiva harmoniosa. Ou seja, não precisar com clareza o roteiro desse primeiro momento estava relacionado com a possibilidade dos participantes manterem uma escuta atenta ao coletivo, mesmo que em uma pesquisa individual. Com isso me interessava também perceber como o coletivo encontraria acordos para a prática que estivessem mais relacionados com o que acontece, ao invés de uma ideia pré-concebida.

A partir dessas experiências definiu-se um roteiro de ações para o princípio do ato performativo. Após a chegada, que consiste nesse tempo em que cada um pode dar escuta as próprias necessidades do seu corpo, propus a realização da prática meditativa com a *Heart Chakra* em uma versão reduzida da meditação, que em geral dura 45 minutos. Ao final desse momento, cada um poderia fazer um caminho de habilitar movimentos do corpo, como rolamentos, saltos, quedas, apoios e outros, para a exploração de três estados corporais distintos, transitando por três planos. A partir disso, abria-se a possibilidade de gerar encontros de movimentos em duplas, trios, até encontrar um grande grupo, na imagem de um único corpo que se desloca, no desejo de se deixar contagiar por um movimento coletivo, permitindo que essas qualidades se transformem até encontrar um fim. A medida que cada um sentisse a necessidade, ou mesmo tivesse a oportunidade, este poderia deixar o grupo e encontrar um lugar nos "não-lugares", que explicarei mais à frente. Com esse caminho, existe um interesse por gerar diferentes imagens, estados corporais e qualidades expressivas, desde o mais simples até intensidades maiores, e gerar, por fim, o abandono, o espaço vazio, que dá lugar ao sorteio. Em resumo:

- Chegada
- Prática meditativa
- Habilitar os espaços do corpo: 3 temperaturas e 3 planos.
- Transitar e estabelecer relações, formar um grande grupo.
- Encontrar um fim e ocupar um “não-lugar”






Figura 17, 18, 19 e 20 - Chegada, Meditação, Encontros e grupo.
Ato performativo- Imprevisível Contato
Foto: Victoria Rapsodia

É importante dizer que a criação desse mapa, desse roteiro, se dá com a experiência e surge a partir dos dias de encontro, de modo que em outra oportunidade possivelmente haverá outras travessias a percorrer, e outros roteiros semi-estruturados surgirão. Mesmo nos dias de prática esse roteiro se mostra como algo movente e pulsante, aberto a ajustes que o momento presente solicita.

Na imersão, para além das provocações imagéticas sobre a metáfora e os princípios do trabalho, surgiu a necessidade de definir alguns acordos, principalmente por haver a finalidade da abertura em um ato performativo aberto ao público. Quero ratificar isso, para tornar exposto que alguns elementos do ato performativo não existiam *a priori* e os dias de trabalho, como processo constante de criação, trouxeram definições tais como a utilização do espaço e a duração dos acontecimentos. Trago isso como uma escolha que fiz enquanto pesquisadora de manter uma abertura para o acontecimento e a partir daí trabalhar com as oportunidades e acasos que se fizessem presentes.



Figura 22 - Habitando o "não-lugar" (a espera do sorteio)
Ato performativo- Imprevisível Contato
Foto: Victoria Rapsodia

O ato performativo “Imprevisível Contato” é uma poética instauradora que se vincula a uma experiência imersiva de convivência e prática de contato improvisação para o exercício de composições. Nessa ocasião, o momento aberto ao público aconteceu nos dias 28 de 29 de janeiro de 2019. Compartilho aqui uma narrativa que não descreve os acontecimentos em improvisação, mas que a partir da experiência encontra o meio para refletir os modos de instaurar esse trabalho. Se torna importante perceber como no percurso da pesquisa se delinearam os procedimentos e contornos.

Durante a pesquisa, no trabalho com a instauração de *jam sessions,* observei algumas potencialidades no que se refere ao uso de objetos e elementos cênicos diversos, pois constantemente alguém se utilizava dessa possibilidade para instaurar composições em uma improvisação. A partir dessa experiência, solicitei para a imersão que os participantes pudessem compor o espaço da improvisação com alguns elementos, de preferência algo relacionado à linguagem artística que trabalha, como por exemplo a câmera fotográfica, um livro, instrumentos musicais, notebook, spot e/ou gambiarras de luz, dentre outros.



Figura 18 e 19 - Experimentações com folha do Tajá
e papel quarenta Kg e giz.
Foto: Victoria Rapsodia

No decorrer dos dias, esses elementos foram sendo experimentados, uns permaneceram e outros ficaram pelo caminho. Dentre os elementos trazidos pelos participantes, tivemos: um atabaque, um violão, um banco (que já estava na sala), uma tesoura de unha, uma vela, uma folha de Tajá, um rolo de fio de lã, uma máscara, um sobretudo feito com fitilho, um maracá, um caderno, papéis, giz pastéis, fita crepe, uma gaita, uma bola e um xequerê.





Figura 19 e 20 - Experimentações com objetos: corda, fita crepe, gaita, caderno e maracá.
Foto: Victoria Rapsodia

Ressalto que é uma potência o compartilhamento desses elementos e a possibilidade de que cada participante possa fomentar uma prática dentro da imersão a partir de sua poética, embora não tenha havido um laboratório específico sobre os objetos.

Isso é algo que me interessa em uma próxima oportunidade de "travessia", considerando a possibilidade de investigar as diferentes maneiras de utilizar o objeto. O trabalho com os elementos como parte da experiência poética também compõe um sentido que se soma à imagem arquetípica do Mago, pois essa carta possui todos os elementos presentes no baralho, ou seja, tem todas as ferramentas disponíveis para a "travessia". Aproximo essa imagem no sentido de perceber não só o repertório do corpo como ferramenta para a improvisação, mas também esses elementos que são trazidos para compor o ato performativo.

No que se refere ao ato performativo, pela necessidade de demarcar lugares perigosos na sala do Casarão do Boneco, que anseia por reforma, surgiu uma espécie de *platô*, lugares dentro-fora do trabalho, que não eram coxias, mas espaços de relação ao lugar da ação performativa. Esses, que hoje chamo de "não-lugares"[133], de certo modo contribuíram para a perspectiva da definição de: "o que se faz quando se está fora do ato performativo?" Essa pergunta surge e logo em seguida é respondida com a ideia de que: mesmo fora, não deixamos de estar em ação performativa. Sempre que o performer deseja estar fora seja por necessidade de observar, ou por cansaço ou por escolha, aquela presença dentro/fora do trabalho performativo encontra, de alguma maneira, um modo de sustentar o que está acontecendo. Então, esses "não-lugares" se tornaram no ato performativo um espaço possível de habitar o "entre", nem dentro e nem fora, mas sempre presente e atuante.

No quinto dia de encontro, esses "não-lugares" ganharam correspondência, pois cada lugar se tornou um naipe (paus, copas, ouros e espadas). Fiz essa proposta inspirada nos elementos presentes na poética e na escrita do trabalho, o que surgiu junto da ideia de realizar um sorteio que definiria a entrada dos atuantes. O sorteio passou a me interessar para o desenvolvimento do ato performativo em dois pontos: primeiro pela experiência que já havia vivenciado na construção da dramaturgia do espetáculo "Trunfo" (2015) e, também, por ser um elemento que, assim como os naipes, compõe o princípio do tarô, se

133 Vale ressaltar que "não-lugar" é um importante conceito desenvolvido pelo antropólogo Marc Augé (1935), presente em seu livro Não Lugares de 1995, o que se refere a espaços não identitários, não relacionais e não históricos, presentes na estrutura social. Contudo, nesse trabalho a perspectiva de não-lugar surge com um cunho imagético, eminentemente relacionado com a prática e é acionado unicamente no sentido de despertar a imagem de um espaço "entre".

alinhando aos estudos sobre improvisação que apresentam o sorteio como elemento possível na criação de estruturas.

O sorteio foi realizado a partir de algumas combinações entre os naipes: ouros, espadas, paus e copas. Essas combinações estabelecidas previamente eram sorteadas pelo público e assim sabíamos quem estaria em performance naquele momento. Como propositora, fiquei com a responsabilidade de realizar o sorteio. Não havia um momento determinado para isso acontecer e precisei manter uma certa atenção para perceber a melhor oportunidade de realizá-lo. O acordo de entrar em ação no ato performativo não era absoluto ou determinante ao acontecimento, isto é, de acordo com as ações da improvisação, os participantes convidados ao jogo poderiam ou não entrar em performance, com isso o sorteio criou um sentido bem mais de convite à dança, do que de obrigatoriedade.

Sorteio, como um provocador de "acasos" é algo presente na perspectiva do trabalho com improvisação desde sua gênese. É um elemento que pode, na improvisação, nos tirar de momentos caóticos e nos levar aos poucos ao cosmos. Principalmente porque é um acordo que estabelece o "quando", pois, a partir do sorteio estabelece-se o momento em que o performer é convocado a entrar no jogo, e quem está em estado de atenção deve compreender que algo vai mudar. A duração da mudança e o "como" são aspectos que surgem do impulso criador dos improvisadores.

Esse dispositivo do sorteio foi um modo de gerenciar parcialmente a duração do ato performativo. Contudo, ele não é prévio à performance, acontece também no momento presente, o que me interessa no sentido de gerar um estado maior de atenção e de menos expectativa por parte de quem improvisa. O sorteio no momento do acontecimento performativo provoca um estado de prontidão nos improvisadores, pois é preciso perceber como estar fora, como sustentar o que acontece dentro e estar pronto para atuar a qualquer instante.

É preciso habitar o entre, e estar apto a entrar no jogo. A palavra jogo não define o trabalho em si, mas aproximo esse trabalho da abordagem que encontro nos estudos de Hugo Leonardo Silva (2014). Ao desenvolver a relação entre a teoria de jogos e a prática do CI, ele considera que "o jogo prepara e delimita um tempo e um espaço onde tal deslocamento pode ocorrer, onde mecanismos cognitivos que vinculam atividade sensório-motora com outros domínios cognitivos da experiência podem ganhar novas

possibilidades.” (SILVA, pg. 75, 2014). O ato performativo proposto nessa imersão se aproxima por ser uma poética instauradora de realidade, algo inerente às práticas cênicas, mas que é intensificado com a presença da improvisação como meio principal para a criação do acontecimento. A perspectiva relacional do CI somada à prática performativa faz saltar o jogo para dentro do trabalho como campo de conhecimento.

O trabalho que desenvolvo na pesquisa tem o CI como procedimento instaurador e se desenvolve para uma prática performativa, onde me interessa perceber aspectos da relação do jogo com o processo de criação, mesmo que a obra acabada não seja a finalidade dessa pesquisa. No livro “Trajeto Criativo” o diálogo de Sônia Rangel (2015) com Huizinga traz uma perspectiva que também percebe o jogo dentro de limites temporais e espaciais específicos, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. Sônia Rangel aponta que, segundo Huizinga, o jogo é uma atividade que se contrapõe ao cotidiano. O ambiente em que o jogo se desenvolve é de arrebatamento e entusiasmo, e pode tornar-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância (RANGEL, 2015).

“Travessia- Corpos Imprevisíveis em Contato” é um espaço imersivo e cênico realizado em um tempo e lugar delimitado para esse acontecimento. E dentro da imersão, o ato performativo chamado “Imprevisível Contato” apresentado ao final, se aproxima dessas características, assim como as práticas cênicas em geral que nos estudos dos jogos são inseridas na categoria *mimicry* (simulacro). Esse termo tem origem na pesquisa de Huizinga, aos quais tenho acesso por meio do trabalho de Hugo Silva (2014) que em sua pesquisa também insere o CI na categoria de *ilinx* (vertigem), por conter na prática uma relação de pesquisa acrobática e de desorientação. A proposta performativa que apresento nessa imersão habita inevitavelmente esses dois campos, e acrescento a categoria: *alea* (sorte).

De acordo com Silva (2014), a relação da prática do CI e a proposta performativa do trabalho com a abordagem sobre o jogo possibilita situá-lo e compreendê-lo no trânsito entre a *paidia*, referente a manifestações espontâneas do estímulo do jogo e o *ludus,* referente a um saber prático adquirido, uma habilidade. Com essas definições encontro possibilidades de olhar para o trabalho performativo que foi realizado, e perceber as potencialidades que existem em habitar o “entre”, o trânsito e a “travessia”, com ferramentas de improvisação que instauram possibilidades de *ludus* ou *paidia.*

Observando os operadores utilizados por Silva (2014), aproximo este trabalho de três categorias estabelecidas pelo autor. Na primeira delas, ***mimicry* (simulacro)**, tem-se a exploração livre de estados corporais (*paidia*), situações de representação (*ludus*), existência de audiência e público (*ludus*), características de performance (*paidia*), e o dançarino realiza escolhas (*ludus*). Na categoria **ilinx (vertigem)**, explora-se situações limites de desorientação e desabituação (*paidia*), havendo presença de elementos elaborados de acrobacias (*ludus*). Em ***alea* (sorte)**, observa-se o trabalho com o sorteio das entradas e saídas de cena (*ludus*).

A prática performativa enquanto jogo, transita entre esses dois pólos, pois como elemento presente no trabalho na *jam session*, a liberdade, o risco a queda, o erro ou até mesmo o vazio, são elementos da *paidia,* possíveis e desejáveis, pois geram situações interessantes para o estado performativo, e nesse sentido, o CI como ferramenta para esta prática permite que a partir da sensação do encontro o improvisador possa dar passagem a movimentos e ideias que nasçam de percepções sensoriais do corpo no espaço da improvisação, permitindo o desabituar-se, o novo. No entanto, é preciso também transitar por momentos de composição, habitar o *ludus*, não esquecer de estar presente diante de outros parceiros de improvisação e do público, dar atenção aos acontecimentos ao redor e às reverberações dos movimentos em composições, o que dialoga também com a fundamentação da proposta da Composição em Tempo Real.

Adiar o fim...

No percurso dessa escrita memorial, me lanço como viajante e trilho caminhos por experiências em que ganho ferramentas para compartilhar nas "travessias" que compõem essa pesquisa. Participei do *Retoque #1- encontro de contato e improvisação de Goiânia - GO (jul/2017), Festival Transformando Pela Prática Gamboa - SC (fev/2018), Df - Improvisa Dança (jul/2018)* e estes foram momentos de extrema nutrição sobre prática colaborativa, pesquisa em CI e práticas somáticas com os mais diferentes professores, paisagens e contextos. Comecei esse percurso com recursos próprios, no manuseio de oportunidades que me permitiram colaborar com a produção desses eventos, algo muito presente no modo de atuar da comunidade do CI. Junto disso, partilho de experiências que friccionam temas da pesquisa na manutenção de práticas no Casarão do Boneco e na participação em projetos como *Laboratório de Práticas Híbridas do Corpo* na Fundação Cultural do Pará e o *Ateliê Coreográfico* no *SESC.*

Existe com isso uma potência no modo em que escolho estar na pesquisa, que permite expandir os limites de atuação do trabalho. Em movimentos de expansão e contração, essa escrita memorial desenha os trajetos que chamo de "Travessias em Contato". A imagem-força que conduz o trabalho é a "travessia" e essa dança se desdobra em outros sentidos, desde uma perspectiva relacionada à prática de laboratório em si, ou seja, como dispositivo de pesquisa do movimento, até o sentido de experiência que abordo nesta pesquisa.

A poética é um acontecimento, pelo qual ajustei o olhar para perceber os encontros presentes na "travessia" e, por vezes, na busca de um foco, tinha a sensação de que tudo poderia ser parte compositiva do memorial, o que é sempre um risco ao se trabalhar com a multiplicidade e com a improvisação. No trabalho de quem improvisa há um desafio no manuseio do tempo que acontece a partir de uma escuta ampliada e uma presença e habilitar a presença a partir da minha experiência com as artes da cena é estar em um espaço de tempo em que passado e futuro se encontram e com isso adiar o fim…

> para se adiar o fim tem que se começar por "aceitar o fim". É a nossa capacidade e clareza em acolher um plano comum na sua condição de "finito" que nos protege que ele sobrevenha em lei. Pois começar a relação com a promessa ou a pretensão de um "para sempre" imposto por decreto teria como consequência restituir os velhos papéis marcados, condensar expectativas e autorizar toda a panóplia de acusações e cobranças com base num "deve ser". (FIADEIRO; EUGÊNIO, p.229, 2013)

Quando começa e onde mora o fim? São perguntas espiralares porque sempre retornam em outro tempo e lugar, perguntas que me provocam a fazer escolhas ao desenvolver esta escrita, a dar escuta ao que desejo compartilhar. Assim, o fim passa a fazer muito mais sentido no compartilhamento, porque não é um fim que encerra, mas um fim que dá sentido, uma finalidade potente em se desdobrar por outras linhas que fogem. Este fim me interessa tanto que a cada vez que compartilhei a pesquisa em práticas de laboratório, habitava um exponencial de possibilidades, pulsava um desdobrar em outros encontros, criações, atos, registros…

Entretanto, faço escolhas.

Neste caminho de pesquisa do mestrado em artes, abandono as certezas e o "deve ser" ao qual se referem João Fiadeiro e Fernanda Eugenio quando desenvolvem reflexões em um jogo de perguntas para a instauração de uma prática que eles intitulam "Modo Op. AND". Como um processo de pesquisa inspirado na cartografia, assumi um estado de presença para lidar com as potencialidades dos acontecimentos durante esse percurso, um trajeto feito em curvas desviantes e variantes.

No jogo da pesquisa, "aceitar o fim" passa a ser uma sombra, um desafio, pois no momento da dúvida, quando nos encontramos no estado de desequilíbrio é que se tornam tão desejados a certeza, o finito, o para sempre. Contudo, o corpo tem sua sabedoria e a escuta sensível como uma ferramenta evidente nesta "travessia" de pesquisa traz a possibilidade de habitar o meio que antecede o fim, a queda, que por inteligência do movimento se desdobra em espiral, ou seja, ressoa em outras travessias, outras pesquisas. Com isso compartilho que ao escolher partir da prática instauradora de encontros para o trabalho de pesquisa, não tinha o total controle de que temas, fundamentação teórica e procedimentos surgiriam nesse percurso. Com convicção, ao fim desta escrita memorial, tenho temas importantes a desenvolver que me localizam em um campo epistemológico em que a poética conduz a pesquisa.

Me interesso em concluir esta escrita memorial retornando ao encontro que tive com a CTR, que no estabelecimento de um jogo aciona procedimentos e perguntas que conduzem um laboratório performativo. Isso porque, *a priori*, não me interessava aplicar um método para improvisação, mas fazer surgir dos próprios encontros esse caminho, que ganhou um sentido performativo, e, posteriormente, um sentido de jogo. Contudo, tanto performance quanto jogo são temas já discutidos anteriormente por pesquisadores das artes que trabalham com a improvisação, dos quais alguns estão citados nessa escrita, e que está muito presente na pesquisa da CTR.

Esta pesquisa nasceu do desejo de partilhar práticas de CI na cidade de Belém, e para isso me nutro nesse percurso e componho em diferentes arranjos as potências criativas dessa prática. Nesse sentido, é na colaboração com o LPHC que encontro uma potencialidade para compor a proposta de imersão presente no trabalho, coerente com desejos anteriores de instaurar uma pesquisa a partir de uma vivência imersiva.

A experiência da pesquisa em artes me trouxe a potência de fazer pulsar o compromisso como artista-pesquisadora para refletir meu modo de fazer, compartilhar e instaurar uma prática engajada socialmente com uma ética e estética da improvisação e do encontro. Assim me mobilizou essa "travessia", e a cada encontro, pude compreender o sentido de dar passagem a interesses pessoais de pesquisa, mas que antes de me atravessarem já haviam atravessado outros artistas e pesquisadores. Desse modo, me torno parte de um coletivo que se questiona sobre improvisação, dança, contato, afeto, "travessia", colaboração e outros temas que tocam esta pesquisa.

Movida por essa "travessia", e no anseio por seus descaminhos, entrego ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Ufpa reflexões sobre uma prática movente que instaura encontros, habita o "entre" dos limites que definem as linguagens artísticas e dialoga com diferentes movedores, seja do contato improvisação, teatro, dança, performance, artes visuais, no intento de dar passagem ao encontro. O mago como mensageiro, detentor de conhecimentos e habilidades, no princípio de uma jornada, é o arquétipo que me toca no percurso dessa pesquisa. O trabalho com a improvisação no manuseio de acasos desperta com precisão a escuta da intuição como modo de operar no caminho da criação. A escuta atenta é potência em dar passagem, desdobrar do tempo, presente. Ressoa em mim, enquanto pesquisadora da improvisação e do tempo presente, o desafio de habitar o abismo da palavra, que pousa e pausa o tempo da experiência.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre experiência e o saber de experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27501903 Acesso em: 20 de abril de 2016.

BRITO, Maria dos Remédios de; CHAVES, Silvia Nogueira. **... Cartografia... uma política de escrita** / Revista Polis e Psique, 2017.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, Tradução de Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo. Ed. 34, 2011, (Coleção TRANS). vol. 1.

EUGENIO, F.; FIADEIRO, J. **Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto And_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos.** Revista Urdimento, Florianópolis, v. 19, p. 61-69, 2012.

EUGENIO, F.; FIADEIRO, J. **JOGO DAS PERGUNTAS: O Modo Operativo "AND" e o viver juntos sem ideias.** Fractal, Rev. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 221-246, Maio/Ago. 2013

EUGENIO, F.; FIADEIRO, J. **O encontro é uma ferida.** 2012. Disponível em: https://www.and-lab.org/o-encontro-e-uma-ferida

FERREIRA, Mayrla Andrade. **DA CASA DE CONTATO A DRAMATURGIA DO CONTATO: Experimentações e reflexões na Casa Ribalta.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes do Pará (ICA-UFPA), Belém-PA, 2012.

FREITAS, Waldete Brito Silva de. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O seguinte é Isso.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**, da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. **Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação.** In: V Congresso ABRACE. Belo Horizonte: Abrace, 2008.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume, 2002.

FIADEIRO, João; BIGÉ, Romain. **Se não sabe porque é que pergunta?** In: Revista Científica FAP. Curitiba- 2017. v. 17. n. 2 p. 176- 198.

GARCIA, Breno Filo Creão de Sousa. **Máquina-Rota:** um jogo cartográfico e suas linhas inventivas. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2017.

GIL, José**. Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUERRERO, Mara Franscischini. **Formas de Improvisação em Dança.** In: Memória ABRACE- Anais do V Congresso, 2008. Disponível em: <http://portalabrace.org/> Último acesso em: 25 de março de 2017.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. –. São Paulo : Perspectiva: 2000.

JODOROWSKY, Alejandro. Costa, Marianne. **La vía del Tarot.** 1ª Edição- Buenos Aires : Debolsillo, 2012.

KRISCHKE, Ana Maria Alonso. **Contato Improvisação [dissertação]: A experiência do conhecer o a presença do outro na dança**; orientadora, Ida Mara Freire; coorientador, Nestor Habkost - Florianópolis, SC, 2012. 182p.

LEAL, Eleonora F. **Rastros Poéticos na Dança:** O processo criativo-colaborativa na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Para. Salvador, Universidade Federal da Bahia. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança, 2012.

LEITE, Fernanda de Carvalho**. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança.** In: MOVIMENTO. v.11. maio/agosto 2010. P.89-110 Disponível em: www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/2870/1484 Acesso em: 10 de abril de 2016

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Avesso.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2012.

MUNDIM, A. C. R. ; WEBER, S. ; MEYER, S. **A composição em tempo real como estratégia inventiva**. Revista Cena número 13, do ano de 2013, ISSN eletrônico 2236-3254, do Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Revista Cena , v. 1, p. 1-14, 2013.

MUNDIM, Ana. **Improvisação em Dança: Corpoespeaço em experiência.** IN: Abordagens sobre improvisação em Dança. - Uberlândia : Composer, 2017.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o tarô: uma jornada arquetípica.** São Paulo : Cultriz, 2007.

PIZZARO, Diego. **Contato-Improvisação: uma forma de dança.** Entrevista com Daniel Lepkoff. Revista Urdimento, v.2, n.27, p.446-457.

RANGEL, Sonia. **Processos de Criação: Atividade de Fronteira.** UFBA A revista eletrônica de Artes Cênicas,Cultura e Humanidades "TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA". Edição 01 – ano 03. 2006

RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo**. – Lauro de Freitas, BA : Solisluna Editora, 2015.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico.** In: Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: Processo de Criação Artística.** São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SCHMID, Jörg. **Contato Improvisação como uma Arte de Viver.** Trad: Bruno Garrote M. Revista Urdimento, v.1, n.28, p. 302-322, Julho 2017.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. **O Tarô Mitológico.** São Paulo: Siciliano, 1988.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação Compartilhada: contato improvisação, jogo de dança e vertigem.** – Valença: Selo A Editora, 2014.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da Oportunidade: Tomada de Decisão em Estruturas Coreográficas Abertas à Improvisação. -** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador. UFBA, 2008.

STOROLLI, Wania Mara Agostini. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical.** Tese. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação das Artes. 2009.

TAVARES, Roseane Moraes. **Contra-dispositivos Mapas de uma Rede de Espaços Artísticos Autopoiéticos em Belém do Pará.** Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes do Pará (ICA-UFPA), Belém-PA, 2017.