

Das artes corpóreas na prática como pesquisa nas artes da presença

Marcilio de Souza Vieira

Nos últimos tempos venho refletindo sobre a minha prática como pesquisa e deparo-me com questões tais como: Quais são os percursos do nosso pensamento quando da elaboração de uma proposta de Pesquisa no corpo? O que faz de uma dança, um teatro, uma performance contemporânea, o resultado de uma pesquisa?

Tais reflexões surgiram a partir de minha incursão nos ensinamentos do Sistema *Laban/Bartenieff*, da minha prática pedagógica como docente na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, das leituras sobre corpo e dança, das residências artísticas que fui fazendo nesses últimos anos e de como meu corpo era modificado a cada experimento e de como a minha pesquisa sempre priorizava a escritura de um texto em detrimento dessa pesquisa prática em meu corpo e no corpo do outro que comigo se relacionava.

As vivências nas residências artísticas feitas em Natal, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Nova York abriram novas potencialidades para esse corpo que outrora primava pela eficiência e virtuosismo principalmente em práticas de dança a exemplo do *ballet* clássico.

O texto objetiva refletir sobre a prática como pesquisa a partir de minhas experiências com a dança. A abordagem metodológica adotada nessa escrita parte da Fenomenologia de Merleau-Ponty (1999) elucidando o cenário do vivido e do sensível. Esse cenário do vivido envolve a dimensão do sensível, a afirmação da existência do ser, de uma consciência engajada, cujo ser-no-mundo é também ser-ao-mundo, tal como vivido pelo sujeito que percebe e dá sentido ao ser-no-mundo. As ponderações feitas para a escrita desse ensaio que parte do meu corpo em movimento dançante/escrito foram basilares para pensar essa prática como pesquisa em experimentos somáticos performativos em fluxos contínuos. Também foram necessárias leituras de autores que

auxiliaram essa compreensão tais como Deleuze; Guattari (1992), Bardet (2014), Louppe (1997), Haseman (2006), dentre outros que contribuíram com esse ensaio.

Nessas reflexões que ora aponto a pesquisa em artes da presença não se inicia nem se baseia em teorias de outras áreas, mas as utiliza para confirmar e correlacionar dados artísticos. O que legitima a pesquisa em artes da presença é, no dizer de Fernandes (2013), a prática imersiva intensa e viva na obra de arte e suas particularidades constitutivas, ao qual se associam teorias conforme a coerência e necessidade da obra estudada. A autora referendada pontifica que as artes – em especial as da presença (dança, teatro, circo) – são constituídas por movimento (pausa e ebulição), presente no corpo, na cena, no preparo, na recepção, no ensino, na pesquisa, na escrita, nas palestras, nos registros etc.

Ainda tomo o conceito de prática performativa de Haseman (2006) para pensar a pesquisa nesse corpo que é sensação, pesquisa, técnica/prática, performativo. Ainda se faz necessário pensar que nas artes de forma geral e nas ciências humanas não é rara a crença de que é necessário “cientificizar” o fazer artístico ou mesmo de que é fundamental reverter às experiências dos artistas/pesquisadores para uma linguagem academicamente normatizada, para que a pesquisa em artes da presença seja configurada (VELARDI, 2015).

A autora citada postula que o fazer artístico é, muitas vezes, amarrado em “camisas de força” epistemológicas para que se configure como pesquisas e, como tal, atenda às características de construção de conhecimento próprias ao meio acadêmico. E continua,

Ecoar e vibrar junto talvez sejam estas também belíssimas tarefas para a pesquisa. Talvez o lugar da pesquisa em Artes na universidade não seja garantido pela capacidade de encontro de verdades científicas, generalizações ou mudanças de paradigmas. Talvez seja o resgate de uma vocação de não ser como os outros, de não querer aquele mesmo lugar, rompendo radicalmente, elevando às últimas consequências (e assumindo-as) o agir/pensar/fazer de outros modos; radicalizar com a noção hegemônica de que sujeito e objeto são entidades distintas, hierarquicamente separadas; opor-se à ideia de ambiente como algo estanque e a certeza de que é apenas pela ordenação “racional” do pensamento que se apoia o desenvolvimento da nossa capacidade de conhecer as coisas. Não olhar de fora, mas de dentro, não estar vendo à distância, mas observando bem de perto, sentindo e não só mirando. Não ter medo das obviedades. Não fingir que sabe não sabendo nada, mais do que algumas citações que fundamentam o



que nos dizem ser certo fundamentar. Não ter receio de expor caminhos, percursos, erros e incertezas que se deslocam e se mostram para quem quiser ver e ouvir... (VELARDI, 2015, p.101).

A estratégia exemplar dessas pesquisas baseadas na prática é a do praticante reflexivo, que reflete em ação ou concomitantemente à ação. Ela implica, também, pesquisas participativas e colaborativas, que reinterpretariam o que se costuma chamar de “contribuição original ao conhecimento”.

Na prática como pesquisa que se dá no/pelo corpo há de se considerar as relações com o sentir, o deslocar, o performar, o praticar, o compor/criar.

Haseman (2006) nos convoca a pensar a pesquisa como prática ou a prática como pesquisa como pesquisa performativa. Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, essas novas estratégias são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática. Para o autor citado, pesquisadores performativos são construídos como aqueles que realizam pesquisas guiadas-pela-prática. A pesquisa guiada-pela-prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o perscrutador cria novas formas artísticas para performance e exibição.

Haseman (2006) aponta a evidência de que muitos desses pesquisadores conduzidos pela prática não começam um projeto de pesquisa preocupados com um “problema”, como é comum proceder nas pesquisas quantitativas e qualitativas. Comenta que, na maior parte das vezes, eles são movidos por um “entusiasmo com a prática”, algo que é excitante, apesar de indomado, ou algo que só está se tornando possível com novas tecnologias ou redes.

Pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, começar a praticar para ver o que emerge. Eles reconhecem que o que emerge é individualista e idiossincrático. Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto (HASEMAN, 2006).

Uma das características de pesquisadores guiados-pela-prática citada por Haseman (2006) reside na sua insistência de que os resultados da investigação e as reivindicações de conhecimento devem ser feitos através da linguagem simbólica e forma da prática. Eles têm pouco interesse em tentar traduzir as conclusões e entendimentos da prática nos números (quantitativa) e palavras (qualitativa) preferidos pelos paradigmas tradicionais de investigação. Isso significa, por exemplo, que o romancista guiado-pela-prática afirma a primazia do romance; para o designer de interação 3-D, ela é o código de computador e a experiência de jogar o jogo; para o compositor, é a música; e para o coreógrafo, é a dança. Essa insistência em relatar a pesquisa através dos resultados e formatos materiais da prática desafia as formas tradicionais de representação da reivindicação de conhecimento.

No lugar de relatórios de pesquisa, nesse paradigma acontecem ricas formas de apresentação. Para Suzanne Langer, citada por Haseman (2006) tais formas de apresentação não estão balizadas pelas restrições lineares e limitações sequenciais da escrita discursiva ou aritmética. Ao contrário, seu próprio funcionamento como símbolos se apoia no fato de que estão envolvidas em uma simultânea e integral apresentação. E, assim, quando os resultados da pesquisa são organizados como formas de apresentação, eles implantam dados simbólicos nas formas materiais da prática; formas de imagens fixas e em movimento; formas de música e som; formas de ação ao vivo.

Assim guiamos nossa pesquisa, nesses últimos anos, pela prática e para materializar em formato desse ensaio tomamos dois movimentos do corpo e suas sensações marcantes, a saber: a experiência com os estudos iniciais com o Sistema *Laban/Bartenieff* (2013 a 2015) e a experiência com a residência artística dialógico-performática “Deslocamentos” (2015) feita em Natal conduzida pelas professoras pesquisadoras Patrícia Leal e Candice Didonet.

Nesse movimento em fluxo contínuo revisei minhas referências, entrei em contato com as temáticas, fiz escolhas, investiguei modos de execução desses trabalhos, tomei uma série de atitudes que foram caracterizadas por minhas escolhas em meu corpo.

Deslocar-deslizar-dançar: poéticas do movimento em fluxo

Desloco, descolo, des

Sem



Sem loco, sem colo

Seu

Colo

Sem lugar fixo

Errante

Lugar

Móvel

Cede

Cresce

Esquece..

(Patrícia Leal)

Quando o corpo se põe a dançar ele desloca-se, desliza, gira, ocupa o espaço em espirais, curvas, esferas; acentua e tensiona em fluxos contínuos obedecendo uma respiração, ele cria percepções e composições entre imagens, articula-se, faz dessa dança um momento de presença, compõe, improvisa. Senciente e movente ele se faz dança.

A ideia de deslocamento na dança é refletida nesse texto a partir dos fatores de Esforço do movimento e das ações básicas do Sistema *Laban/Bartenieff* e da residência dialógico-performática “Deslocamentos” como prática de pesquisa dialogando com outros dançares e fazeres do deslocamento humano.

Nessas sensações que foram permitidas ao meu corpo nessa prática como pesquisa o deslocamento preenche o espaço provocando um olhar crítico sobre o meu movimentar, como nos movemos na sociedade atual, permitindo uma reflexão sobre a pressa, a agilidade, a eficiência em contraposição à suspensão, à dilatação e à complexidade do movimentar na contemporaneidade, como formas de criar/investigar e arte da criação/sensação em tempo real.

Desloco-me, caminho, hibridizo o meu andar na rua, no espaço da dança, no palco. Esse deslocamento é um rasto compartilhado, é movimento comum que colocado em cena toma outras configurações daquelas da vida cotidiana.

Bardet (2014) comenta que incluir o andar/deslocar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que a transforma de uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência do sensível.

A arte da presença em/como deslocamento, como “bloco de sensações” conserva-se a si mesma como percepto e afecto: produz sensações exclusivas, faz passar de um estado a outro, desencadeia estranhos devires (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

Nas vivências com o Sistema *Laban/Bartenieff* e na residência dialógico-performática “Deslocamentos” esse deslocar sozinho ou com o outro era tomado por esse sensível. Deslocar/caminhar com pressa ou sem, de frente, de costa, rastejando, engatinhando eram formas possíveis para se pensar o espaço, o peso, o tempo e o fluxo.

Esse não virtuosismo na dança nos remete ao início da dança pós-moderna inaugurada com os experimentos do *Judson Dance Theater* ou da dança contemporânea de Pina Bausch. O deslocar anunciado como um projeto de desierarquização da dança, uma busca que anima muito mais por seus questionamentos, do que por suas soluções (BARDET, 2014), ou ainda as performances de *Le Roy*, *Gerome Bell* ou *Marina Abramovic*.

Segundo Bardet (2014) o não virtuosismo tenderia a se desfazer do lugar do especialista, se convidaria a um deslocamento profundo, deslocamento, dessa vez, da filosofia, movimento que se afasta da perícia do expert para ir para o não importa qual, não importa onde, coreografia de um não virtuosismo. No *Judson Dance Theater* por meio de *Yvonne Rainer*, *Steve Paxton*, *Lucinda Childs*, dentre outros, compartilhavam a ideia de uma atividade simples, não modificada ritmicamente, poderia se ter um valor estético intrínseco. Nas peças coreográficas de *Bausch* por meio da repetição como potencia do corpo sensível e do movimento evocando o controle disciplinário, estético e social.

Assim a inclusão do movimento cotidiano do deslocar/andar sobre um palco, espaço de dança não é anódina, mas também não é unívoca: ela assume sentidos diversos segundo os contextos.

Em nossas experiências com o Sistema *Laban/Bartenieff* os deslocamentos estavam presentes enquanto dança em fluxos-espacos-contínuos no corpo, no esforço produzido, no espaço e na forma. Essa quadríade se revela nos fatores (peso, tempo, espaço, fluxo) e nas ações básicas de movimento (deslizar, flutuar, socar, açoiar, pontuar, torcer, espanar, pressionar) impetradas na dança, na vida.

Os fatores de movimento nos faz perceber um tempo não cronológico, mas aquele capaz de deslocar/movimentar rápido e/ou lento. Os demais fatores associam-se,

certa maneira, a este posto que eles aparecem em sequência e em combinações, se inter-relacionam no nosso deslocar.

Nos fatores de movimento do Esforço encontramos polaridades que se complementam: ao fator peso é atribuída a qualidade do movimento leve ou pesado, ao fator tempo o movimento pode se apresentar rápido ou lento, a qualidade direta ou indireta é dada ao fator espaço ou foco e o fator fluxo pode-se atribuir a qualidade livre ou contida. Consciente ou inconsciente, todo indivíduo em movimento faz escolhas continuamente para determinar quais combinações de elementos de Esforço melhor servirão aos objetivos de suas intenções ou para modificar seu comportamento.

Atividades foram solicitadas nas duas experiências com o peso em deslocamento. Na vivência com o Sistema *Laban/Bartenieff* metáforas eram usadas para a percepção desse peso como se deslocar pesado como uma montanha ou leve como uma pluma. O peso é o emissor e o receptor do movimento, é sua transferência que define o movimento. Em deslocamentos de rastejar e engatinhar esse peso assume uma outra postura diferente da bípede. Ao nos deslocarmos em posição de quatro (apoiados nos membros inferiores e superiores) ou de pé nossas relações com o peso é modificada. Louppe (1997) afirma que o peso não é somente deslocado, ele próprio se desloca, constrói e simboliza a partir da sua própria sensação.

Louppe (1997) dirá que o peso foi uma das grandes descobertas da dança contemporânea, não somente como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica, mas como desafio poético primordial. Ele age sobre esses corpos moventes/dançantes e constitui para as artes da presença, em particular a dança, um terreno de exploração das sensações renovadas a cada passo.

O deslocar/andar na dança é uma escuta ao mesmo tempo em que é um gesto. Então, a dança habita o andar voltando a atenção para a troca gravitária sempre em curso, um tempo qualitativo que mistura sensação e ação. Andar, segundo Bardet (2014, p. 101) “[...] para se tornar imperceptível, andar como todo mundo, ou andar, como todo mundo anda, sem a perícia de um dançarino, mas também sem imitação, em uma partilha comum”.

O fator peso compreende os movimentos de resistência à força da gravidade através de diversos graus de tensão muscular. Este componente nos mostra a qualidade das movimentações que se dão contra ou a favor da gravidade. Este fator refere-se ainda a

mudanças na força usada pelo corpo ao mover-se, mobilizando seu peso para se movimentar. Neste fator, como já anunciado, as qualidades do movimento são forte e/ou leve. Um movimento é forte quando se circunscreve em estados como firmeza, tenacidade, resistência e poder; é leve quando resulta em uma atitude de efeitos de um outro corpo que mobiliza o meu corpo revelando estados de delicadeza, suavidade ou superficialidade.

Há de se considerar nessas experiências o fator tempo que representa as atitudes cinéticas com relação à velocidade e duração de cada movimento. Se a ação acontece durante um longo tempo, o movimento tende para o lento com estados de desaceleração, vaporização e concentração. Se o tempo é reduzido, então o movimento tende para o rápido trazendo estados de urgência, aceleração, explosão e destreza. O esforço pode ser súbito, quando existe a sensação de movimento instantâneo, ou sustentado, quando é de longa duração. Parece claro afirmar que há, a partir de Laban, uma inovação do tempo da dança diferenciada daquela metrificada pelos ballets de repertório.

É possível “brincar” com o tempo nas artes da presença. Tempo, energia e espaço: eis os elementos que dão vida a dança, já dizia Mary Wigman citada por Louppe (1997). O tempo nas artes da presença é útil quando se considera as sequências mais longas; ele escapa ao seu poder de retenção, daí a importância das durações como fases, como estruturas inativas.

O tempo torna-se, nas artes da presença, maleável, elástico e flexível. No seu estado poético, deixa de se submeter às leis da física. Ele alarga-se em conformidade com as intenções do artista, de seu corpo em movimento/deslocamento na cena. Na dança ele é efêmero, a percepção do movimento como efêmero nasce na experiência do sujeito que dança e, mais ainda, que olha com surpresa (LOUPPE, 1997).

Outro fator pertinente para se pensar as artes da presença é o espaço. O artista da cena vive do espaço e do que o espaço nele constrói. Este é consubstancial ao corpo em movimento. Na sua visão do espaço dinâmico Laban (1984) já havia descrito um intercâmbio ativo entre espaço e sujeito. A par do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço nos corpos.

O espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo direções internas, móveis e imóveis, com o auxílio das viagens interiores, talvez as mais importantes experiências humanas (LOUPPE, 1997).



Figura 1

O espaço vivenciado nas minhas experiências com a dança é o que Merleau-Ponty (1999) vai chamar de espacialidade de situação, ou seja, é o espaço do corpo próprio, que vive ancorado nas paisagens do mundo percebido como presença nesse espaço. Embora a peça seja representada numa caixa cênica à italiana é

possível pelos corpos dos atuantes/intérpretes pensar nesse espaço de situação, espaço que o corpo constitui com base em seu modo próprio de ser no mundo, já que, de acordo com o filósofo, a única maneira de ser no mundo é habitá-lo.

Pelo dito há de se concordar com Merleau-Ponty (1999) que a espacialidade do nosso corpo é derivada de nossos movimentos de direcionamento para o mundo no qual já estão presentes. Ainda é o filósofo que diz que passamos do espaço especializado para o espaço espacializante. O primeiro diz respeito ao que Laban em sua pesquisa sobre o Espaço denominará de harmonias espaciais e que Merleau-Ponty chama das relações concretas segundo o alto e o baixo, à direita e a esquerda, o próximo e o distante e o segundo é onde o corpo descobre uma capacidade única e indivisível de traçar o espaço e que se pensarmos no espaço labaniano é um espaço ontológico que fissa a lógica da geometria abstrata, porque cria para além de um espaço estático, uma espacialidade repleta de forças dinâmicas, temporais e poéticas.

Para Merleau-Ponty (1999) o espaço é para o corpo um espaço vivido e este corpo torna-se espacialidade fazendo-se por ele mesmo fonte de espaço porque nossa corporeidade se presentifica nesse espaço vivido pela experiência de estar já presente no mundo percebido porque a experiência do corpo próprio nos ensina a enraizar o espaço

na existência. Aos olhos de Merleau-Ponty (1999, p. 328) “[...] o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas torna-se possível”. Sobre tal citação, Caminha (2010) compreende que o espaço não é nem um meio homogêneo, nem um tributo comum a todas as coisas, mas uma paisagem que forma uma complexidade de percebidos articulados inerentes a nossa corporeidade.

O fator espaço comporta os elementos de ocupação da esfera pessoal dos movimentos. Este fator mostra a trajetória da ação cinética no espaço que pode ser direta (focada) e/ou indireta (multifocada). No esforço direto o movimento indica trajetórias espaciais¹ muito bem definidas (curvas ou retas) e traçadas, sendo articulado de modo limitado. No esforço indireto o movimento se dá de forma multifocal, dando a sensação de que está em toda a parte, com estados de adaptabilidade, abertura, preenchimento e interação com o meio.



Figura 2

Na residência dialógico-performática “Deslocamentos” o espaço utilizado foi à sala de ensaio e os arredores da reitoria da UFRN. Nesses espaços foi possível um deslizar em deslocamento para se pensar a prática como pesquisa, já nas vivências com o Sistema *Laban/Bartenieff* os espaços utilizados foram às salas de ensaio da Faculdade Angel Vianna, o

Parque Lage, o centro da cidade do Rio de Janeiro e as salas de ensaio do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* em Nova York.

Sobre esses deslocares na residência dialógico-performática Patricia Leal comentou: *a pesquisa sobre os deslocamentos no espaço em multifoco e fluência livre, provocando no espectador um olhar crítico sobre como nos movemos na sociedade atual e provocando um contraste através de modos de andar curvilíneos, multifocados, por vezes lentos, pausados, entregues... permitindo uma reflexão sobre a pressa, agilidade, eficiência em contraposição à suspensão do tempo, dilatação*

para apreciação de imagens poéticas, aproximação à natureza espiralada e curva dos movimentos complexos na contemporaneidade como forma de investigar a arte da criação em tempo real. Tal comentário foi assegurado por um dos participantes quando diz que: *Espaços moventes de percepção. Gestos projetados cheios de corpo. Querência de lugares pulsantes. Terra, vento, árvores, sementes, céu, eu!*

Esses espaços provocaram sensações no corpo dançante performático em suas improvisações conforme podemos perceber na figura 03, fotos de Carito Cavalcante que denota tais sutilezas.

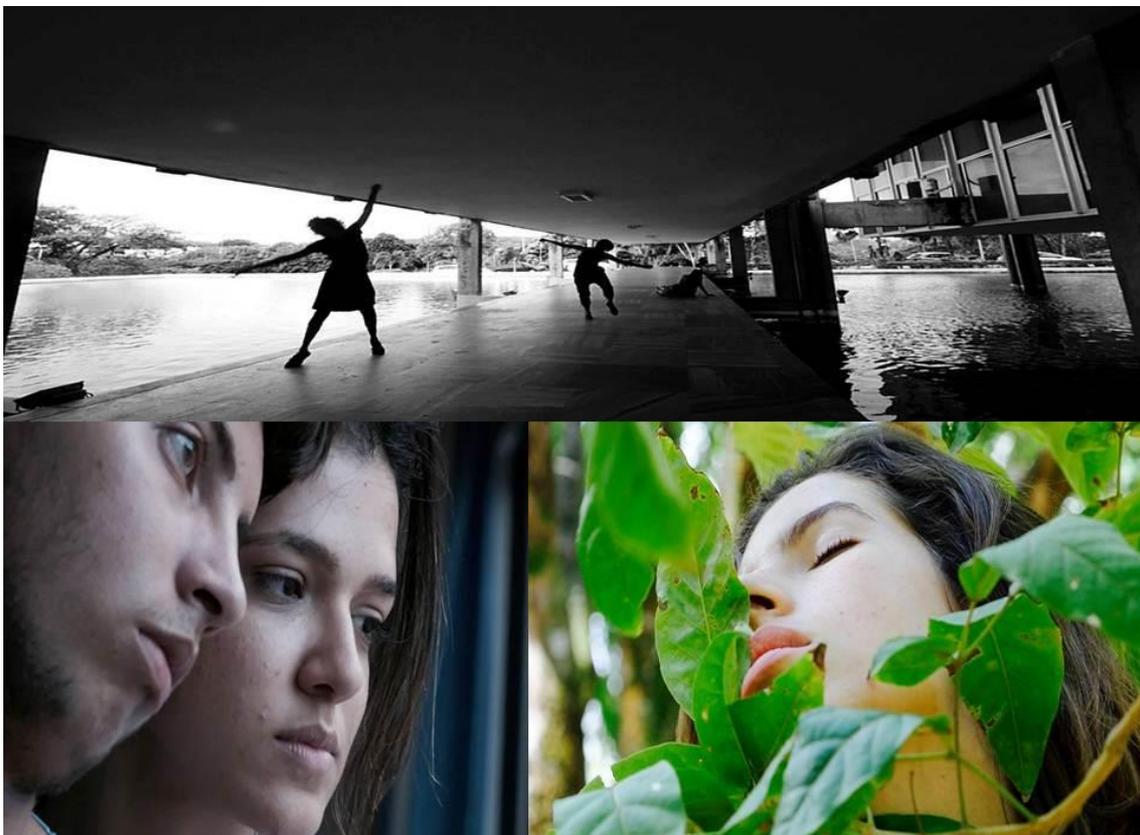


Figura 3

Esses espaços se apresentaram como já dito em locais de deslocamentos e deslizamentos para essa prática de dança. A experiência sensível do deslizar, do contato cambiante entre pele e solo, do peso dos corpos e das dinâmicas próprias dessa relação gravitória tende a repartir a atenção e, portanto, a importância entre os diferentes lugares do corpo. Deslizando, a inquietude da dança por uma desierarquiação marca as corporeidades através de sua sensibilidade a um sentir e um fazer (BARDET, 2014).

Ao nos deslocarmos no espaço estamos constantemente em fluxo. A fluência é a própria condição da existência, estamos ligados a ela em fluxo livre ou contido. Em dança controlamos ou liberamos a fluidez assim como na vida. A qualidade do fluxo, dessa forma, não se encontra no estado de declínio ou de intensidade tônica, mas na passagem entre estes estados, no próprio intervalo de sua modulação, assevera Louppe (1997). A ruptura entre dois estados é observada, com muita frequência, no palco da dança contemporânea e destina-se geralmente a traduzir ou a provocar sensações fortes, mas também rupturas de linearidade.

O fator fluxo representa fluência energética das movimentações que vai desde gestos constantes que conferem sentido a algo ou mesmo estados de perda do controle consciente do corpo. Este fator pode ser livre, quando o movimento apresenta dificuldades de ser parado ou interrompido, ou controlado, quando pode ser interrompido. Na fluência livre encontra-se estados cinéticos de total liberação e abandono do controle, já na fluência controlada, encontra-se estados de obstrução, cuidado, limite, amarração ou condução.

Em nosso deslocar quer cotidiano, quer na dança esses fatores de movimento estão presentes e nas artes da cena eles se complexificam, pois partem para uma extracotidianidade diferenciada pela porosidade, sensibilidade e sensações do corpo em cena.

Esse corpo e suas sensações improvisa criando espaços de beleza lírica para aquele que compõe a partir da improvisação e para aquele que assiste. Nos dois exemplos citados improvisar foi a base para a composição em dança.

Improvisar com os deslocamentos. A experiência como prática de pesquisa ou como pesquisadores guiados-pela-prática retomando o conceito de Haseman (2006). O experimento como prática performática nomeando as sutilezas de afeto que ocorrem através do encontro, possibilidades de desterritorialização através do deslocamento, dos espaços legitimados por múltiplas narrativas. Tal prática de deslocamento permitiu construir as narrativas a partir de outras poéticas do deslocar em improvisação.

Sobre a temática da improvisação Louppe (1997) e Bardet (2014) pontificam que ele é necessária nos processos criativos em dança. Quando improvisamos há uma mobilidade do espaço num tempo e peso em fluxos contínuos; o corpo viaja ao mesmo tempo no seu próprio movimento e no espaço; desloca-se.

Louppe (1997) dirá que é nesse ponto que a improvisação intervém na composição. A produção de material através da abordagem da improvisação, dado que, no pensamento do coreógrafo, os conteúdos composicionais só encontram a sua legitimidade nos recursos qualitativos do indivíduo, na sua própria individualidade ou no enquadramento do encontro de indivíduos. A autora citada comenta ainda que a improvisação é um elemento indispensável na dança contemporânea e, tal como a composição é simultaneamente uma matriz da obra, uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria e do próprio bailarino, do potencial produtivo de cada um e do campo potencial da dança.

Nessa mesma direção Bardet (2014) diz que a improvisação adquire toda a sua envergadura no jogo entre composição e escrita, seja como produção de uma matéria que será seguida e repetível, seja como modo de apresentação pública.

O comentário da autora citada nos leva as finalizações da residência artística e das disciplinas cursadas no Sistema Laban/Bartenieff quando éramos solicitados a apresentar quer para um público distinto, quer para outro que era apenas transeunte o resultado de nossas improvisações. Na residência artística foi solicitado deslocamentos que partiam das árvores que rodeiam a reitoria da UFRN finalizando no Centro de Convivência dessa mesma universidade. Também se experimentou esses deslocamentos dentro de um transporte público que trafega nos espaços da universidade. Tal empreitada deu-se para termos uma compreensão dos espaços entre o Departamento de Artes e a Reitoria da referida instituição.

Ao nos deslocarmos da copa das árvores até o Centro de Convivência improvisando esse deslocar fomos observados por pessoas que não entendiam muito bem o sentido de tais deslocamentos. Fomos surpreendidos pela entrada de um espectador na cena que improvisou junto a nós, bem como com outros espectadores que certa maneira improvisava conosco em seus espaços/tempos/pesos/fluxos.

Faz-se necessário citar um dos momentos de improvisação em deslocamentos na cidade do Rio de Janeiro quando saímos da Faculdade Angel Vianna até a praia de Botafogo cruzando o espaço de uma cidade movimentada com nossos deslocares em improvisação. Nesse deslocar formamos filas indianas, paredões, cruzamos supermercados em fila com carrinhos e cestas de compras, improvisamos com mesas e

cadeiras de bar e restaurantes e deslocamos uma faixa de pedestre sendo observados por pessoas que ora compunham a improvisação, ora apenas ficavam de espectador.

Nesses dois momentos tecemos uma improvisação como espetáculo acabado, como experiência. Improvisamos com o risco da evanescência, termo assumido por Bardet (2014), acrescido pelo desafio de se deslocar sobre a crista do imprevisível, levando a composição a seus limites de escrita, de uma prática como pesquisa. As apostas do imprevisível e de uma composição *entre*, de acordo com a autora citada, exige as temporalidades próprias dessa escolha, sempre no limite do insustentável, exige improvisar.

A composição, assim como entendem Deleuze e Guattari (1992, p. 181) em uma fórmula espantosamente definitiva, é o trabalho da própria arte: “[...] Composição, composição, é a única definição da arte. A composição é estética, e aquilo que não é composto não é uma obra de arte”.

Esse plano de composição estética de que fala os filósofos entra singularmente em eco com a dança. Além disso, esse plano de composição é posição de sensações, exatamente com a relação gravitária é na dança essa tecedura de sensações e de produção do gesto em uma temporalidade heterogênea (BARDET, 2014), de uma espacialidade e de uma fluidez.

Assumimos a prática como pesquisa como um pensar-criar no sentido atribuído por Deleuze e Guattari (1992), a arte não necessita de nenhum pensamento sobre, pois ela é pensamento em si. Um pensar-criar que não necessita de um aval científico ou conceitual para a sua realização. Nela o corpo se potencializa como ato criador e “[...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213). O ato de criar, assim como o de pensar, precisaria proporcionar outras formas d sensação, outras maneiras de percepção, outros modos de existência (FERRACINI et al, 2013). Dança é pensamento e talvez seja próprio dela passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito pela experiência.

A pesquisa em arte presencial somente é possível no mergulho do plano da experiência, em seus perceptos e afectos. Os filósofos Deleuze e Guattari (1992, p. 213) definem tais conceitos como não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam para os perceptos; não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles, para os afectos. As sensações,

perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos.

Os filósofos citados dirão ainda que a arte só pode viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas; acrescentamos que a dança nesses perceptos e afectos desloca-se em improvisação, em composição, instaurando atravessamentos e se deixando atravessar pelo peso, pelo fluxo, pelo espaço e pelo tempo; delinea-se, fabrica um pouco mais que o experimentado, compõe-se no meio, atravessa-se em múltiplas direções/deslocamentos.

Recorremos ainda aos filósofos citados para entender a prática como pesquisa em seu processo de criação. Eles nos dizem que a criação depende de uma ideia. Os criadores criam, antes de mais nada, ideias. De um cineasta a um matemático, passando por um filósofo ou dançarino é de ideias que tratam suas criações. No entanto, as ideias da filosofia são conceitos, as da matemática funções e as da arte blocos de afectos e perceptos, blocos de sensações. Sendo que a dança em especial inventa blocos de movimento/deslocamentos. Na dança perceptos e afectos são campos de forças encontradas na composição e na improvisação.

Assim esses deslocamentos em dança supracitados nas experiências vividas da prática como pesquisa nos leva a crer que a improvisação em dança é a oportunidade de tornar evidente as concepções temporais de uma arte que compõe sensações, gestos, imagens. Ela se deixa apreender mais pelas questões que propõe à composição, à duração, do que pela circunscrição de seu território que definiria os cenários de suas aparições. As experiências de improvisação passam fundamentalmente pelo enriquecimento de um trabalho sensível de uma temporalidade singular e abre assim caminhos para se pensar esses deslocamentos em dança. Improvisar implica então, de acordo com Bardet (2014), apontar sua atenção para a composição já sempre em obra na percepção.

Enfim, instauramos um caos para se pensar esses deslocamentos em dança a partir de duas experiências como prática de pesquisa. Entendemos caos como nos aponta filósofos Deleuze e Guattari (1992, p. 260): um traçado sobre planos. “[...] O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas

erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito”.

Com tais experiências enquanto prática de pesquisa aprendemos que nossas corporeidades são moventes, deslocantes, aprendem por imediatez, agenciam-se com o meio. Fazer da prática como pesquisa a experiência com a dança não somente do movimento ou da presença, mas também do deslocamento sensível, poroso, potente, aberto e receptivo as experiências.

Marcilio de Souza Vieira é professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArc) e Pós-Graduação em Ensino de Artes (PROFARTES) da UFRN.

Artigo submetido aos avaliadores em 12/04/2016

Artigo avaliado em 09/08/2016

Referências Bibliográficas

BARDET, Marie. A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. *O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FERNANDES, Ciane. Princípios somático-performativos no ensino e pesquisa em criação. In: MARCEAU, Carole; SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba (orgs.). *Teatro na Escola, reflexões sobre as Práticas Atuais: Brasil-Québec*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2013, pp. 105-115.

FERRACINI ET AL. Pesquisa em artes cênicas. In: ISAACSSON, Marta (org.). *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: ABRACE, AGE, 2013.

HASEMAN, Brad. A Manifest for Performative Research. *International Australia Incorporating Culture and Policy*, theme issue “Practice-led Research”, 2006, nº 118, pp. 98-106.

LABAN, Rudolf. *A vision of dynamics space*. London: The Falmer Press, 1984.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VELARDI, Marília. Pensando sobre pesquisa em artes da cena. In: *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. SILVA, Charles Roberto; CERASOLI JR, Humberto (orgs). São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

Lista das imagens

Figura 1: Espaços das vivências. Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Figura 2. Espaços das vivências na prática como pesquisa. Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Figura 3. Espaços das vivências na prática como pesquisa. Foto: Carito Cavalcante. Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

¹ A corrente labaniana americana não se refere ao espaço pelas trajetórias, mas sim por uma intencionalidade de se dirigir a um objeto e lugar no espaço. Assim seria muito mais uma atitude um olhar. Já a corrente europeia fala mais do espaço como trajetória organizada pelo deslocamento no espaço.