

APORTES A UM PROCESSO COLABORATIVO DE CRIAÇÃO MUSICAL: CRIAÇÃO DE PERFORMANCES A PARTIR DE LIVRE IMPROVISAÇÃO VIAS DE ACESSO A UM CORPO IMPROVISADOR

Fábio Cardozo de Mello Cintra¹

Resumo: Este artigo reflete sobre experiências em improvisação e criação musical a partir de provocações da subjetividade, reportando-se a experiências e ideias provindas de áreas diversas, entre elas a improvisação livre, técnicas teatrais de improvisação e preparação do ator, e aportes da dança e das artes do corpo. Parte também de minha prática como artista-pesquisador-docente, na investigação de processos de criação coletiva-colaborativa. Reporta algumas dessas experiências, no plano de seus procedimentos, da recepção das mesmas pelo público e do registro pessoal dos artistas participantes, propondo uma prática musical aberta, que enquanto investe no mergulho intuitivo do corpo, da voz e dos instrumentos no espaço, promove a consciência de processo no grupo, configurando-se portanto e também, como uma investigação sobre a pedagogia dos processos criativos coletivos e colaborativos. Esses processos híbridos de criação musical agem através dos corpos que se colocam em estado de jogo. Corpo, presença, som, voz, espaço, gesto, movimento guiam o caminho pelo qual memórias, sensações, emoções, afetos, sentimentos, imagens, ideias encontram forma na efemeridade da improvisação. É necessário o envolvimento total do corpo/sujeito para que isso aconteça. O público é parte integrante e fundamental da proposta, pois se trata de comunicação da presença e do instante.

Palavras-chave: processos colaborativos de criação musical; música e subjetividade; improvisação livre; música e hibridismo.

CONTRIBUTIONS TO A COLLABORATIVE MUSICAL CREATION PROCESS CREATION OF PERFORMANCES FROM FREE IMPROVISATION ACCESS ROUTES TO AN IMPROVISING BODY

Abstract: This article reflects on experiences in improvisation and musical creation from provocations of subjectivity, referring to experiences and ideas from different areas, including free improvisation, theatrical techniques of improvisation and actor preparation, and contributions from dance and body arts. It is also part of my practice as an artist-researcher-teacher, in the investigation of collective-collaborative creation processes. It reports some of these experiences, in terms of its procedures, their reception by the public and the personal recording of the participating artists, proposing an open musical practice that, while investing in the intuitive immersion of the body, voice and instruments in space, promotes awareness of the process in the group, configuring itself, therefore, and also, as an investigation into the pedagogy of collective and collaborative creative processes. These hybrid musical creation processes act through the bodies that place themselves in a state of play. Body, presence, sound, voice, space, gesture, movement, guide the way from which memories, sensations, emotions, affections, feelings, images, ideas find form in the ephemerality of improvisation. Total involvement of the body/subject is necessary for this to happen. The public is a fundamental part of the proposal, as it is about communicating presence and the moment.

Keywords: collaborative processes of musical creation; music and subjectivity; free improvisation; music and hybridity.

¹ Fábio Cardozo de Mello Cintra é professor colaborador sênior dos Departamentos de Música e Artes Cênicas da ECA-USP onde atua em composição e improvisação, na produção de dramaturgia sonora para teatro, como educador e formador de educadores musicais, na regência coral, na condução de processos em diversos formatos, e na criação de performances em torno das relações entre processo criativo, subjetividades e intersubjetividades, com grupos envolvendo músicos, atores, bailarinos e interlocutores de diversas áreas. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9850356839400710>

I

Este texto trata de criação e de performance musical, num recorte que as aborda em uma diversidade de aspectos, que cito a seguir, sem pretender evidentemente discuti-los a fundo, mas como um mapa contextualizador. São eles: a tentativa de entender o momento da gênese criativa nos processos colaborativos; o papel da subjetividade nesses processos, em especial o das emoções; o papel do corpo e as formas com que este pode atuar e transitar entre a internalidade e a externalidade; as formas de interação intersubjetiva entre os aqui chamados atuantes e o público; o jogo como ambiente e meio de provocar as subjetividades; a improvisação musical livre como centro do jogo; os saberes de algumas práticas teatrais como aportes úteis à ação musical; o jogo de improvisação como formador do performer e simultaneamente ambiente de criação musical; a performance interativa como ato artístico e pedagógico.

Assumimos a atividade de criação musical colaborativa enquanto proposta de desenvolver “modos de subjetivação singulares”, dos quais fala Guattari:

(...) “A essa máquina [capitalista] de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar “*processos de singularização*”, uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver; com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos.” (pgs. 16-17)

Estes processos são sobretudo emocionais em sua origem. Se falamos de sensibilidade e de desejo, estamos falando dos motores iniciais do ato de criação, daquilo que institui propriamente o agenciamento de subjetividades; daquilo de cujo interior nascem as ações: a emoção. É dela que partimos, não da elaboração anterior de ideias ou conceitos. Como nos diz Maturana:” ao nos declararmos seres racionais vivemos uma cultura que desvaloriza as emoções, e não vemos o entrelaçamento cotidiano entre razão e emoção, que constitui nosso viver humano, e não nos damos conta de que todo sistema racional tem um fundamento emocional”. (1998, p. 15).

Se encontramos as vias de acesso às emoções, podemos chegar a processos de criação musical que envolvam o corpo e sua percepção como totalidade, portanto como presença no espaço (físico e social), atuando como uma espécie de rede neurônios, mediadores de intensidades no coletivo.

Esses, por consequência, são processos em que a matéria sonora sobre a qual se trabalha constitui-se a partir do agente/sujeito: ela se conforma a partir do impulso, da espontaneidade e da intuição.

É então uma prática musical aberta que, enquanto investe no mergulho intuitivo dos corpos, das vozes e dos instrumentos no espaço, amplia a experiência do sensível e do poético, e favorece a consciência de processo no grupo, configurando-se, portanto, e também, como uma investigação sobre a pedagogia dos processos criativos coletivos e colaborativos.

Para além do que possamos aprender conceitual e pedagogicamente com essas experiências, elas se tornam mais que necessárias hoje, quando continuamos a nos ver envolvidos por políticas de morte, de controle dos corpos e mentes e carentes de intimidade. Por essa razão, é também quase inevitável associar aqui os processos de criação à saúde física e mental e às formas de promovê-la. Existe, portanto, um aspecto claro e desejado de ação micropolítica, na medida em que se propõe a criação de performances que estabeleçam relações ativas e interativas de relação com suas plateias. Assim, elas se caracterizam como performances-encontro, em que o público é chamado a participar artisticamente e como interlocutor.

Realizamos processos de criação musical híbridos, nos quais som, ruído e silêncio são o núcleo central gerador, a partir dessa provocação das subjetividades e intersubjetividades de todas as ordens. Estas atuam nos e através dos corpos, quando estes se colocam em estado de jogo. Corpo, presença, som, voz, espaço, gesto e movimento são ideias/imagens/potências que estabelecem direções (sempre mutantes), a partir de memórias, afetos, sensações, emoções, sentimentos, e se encontram na efemeridade da improvisação, sugerindo e presentificando *gestalts* que surgem e desaparecem no fluxo. São necessários a entrega e o envolvimento total do corpo/sujeito para que isso aconteça.

É um contexto em que a presença e a participação do público são parte integrante e fundamental da proposta, pois se trata de comunicação na presença e no

instante. Performers e público criam um território próprio, um espaço-tempo no qual se dão os eventos e que se torna propício a essa troca. Não apenas propício, mas necessário: todos podem assumir ambos os papéis, e é isso que potencializa as intersubjetividades.

Nestas experiências, o prazer e o bem-estar são elementos fundamentais: são, simultaneamente, objetivo e motor. No entanto, eles acontecem como consequência ou resultado. Ambos realimentam o desejo do ato de criação performativa. Transformamos subjetividade em linguagem, ou melhor, subjetividade e linguagem atuam em interação, afetando-se mútua e continuamente e novamente produzindo subjetividades – e assim por diante. E essa é a linguagem.

A partir dessa premissa elegemos uma proposta de ação, a que chamaremos ATO. E aos participantes, atuadores.

m A n i f e s T O

Existe um ATO.

O ATO é contínuo. O ATO é a forma.

A forma do ATO é o devir da massa dos eventos.

No centro do ATO está o corpo.

O corpo cria espaço e som. Espaço, corpo e som recriam o ATO.

O ATO é a presença do corpo e do som no espaço.

O ATO é o mergulho dos corpos no som e no espaço.

O ATO deve ser presenciado. O ATO deve ser compartilhado.

O ATO é uma experiência.

O ATO é só o ATO.

II

As experiências aqui propostas são abertas a todas as vertentes da improvisação musical, mas tomam como eixo central a improvisação livre², por esta ser um meio de ação que possibilita total liberdade para os participantes. Qualquer som, ruído e silêncio podem se fazer presentes, e assim qualquer fonte sonora: voz, objetos, instrumentos. Da mesma maneira, ela acolhe todas as possibilidades do corpo, o que inclui, além do som, o movimento (e com este a ideia de dança). Finalmente, a improvisação livre não apenas preenche e transforma os espaços em que acontece, mas principalmente gera seus próprios espaços (geográficos e acústicos), o que propicia e estimula a experimentação em espaços alternativos.

As improvisações partem de propostas feitas por todos os participantes, a partir de mergulhos em suas próprias subjetividades e/ou a partir de provocações, mediadas e conduzidas por um deles, ou por duplas ou grupos. Como a ideia de liberdade é fundamental, não se restringe nada que possa representar uma fonte de estímulos.

Cada provocação nasce do desejo de seu autor: procura-se atingir um *estado de ação*, induzido por propostas de jogo, em que toque e sensações, e sobretudo a delicadeza são importantes; e nas quais se pretende que a pessoa se abandone ao fluxo de livre associação de sons e gestos.

O caminho que vai do desejo ao jogo supõe uma rede complexa de relações envolvendo, corpo, emoção e cognição. Para o campo das biociências, corpo e emoção atuam em íntima conexão:

Apesar das divergências existentes entre os diversos autores, nota-se um consenso acerca da existência de uma relação entre aspectos cognitivos, emocionais e manifestações somáticas, excluindo a possibilidade de uma completa separação funcional entre mente e corpo. É unânime a convicção de que processos emocionais são acompanhados por alterações fisiológicas, demonstrando a interligação entre mente e corpo.” (Cruz; Pereira Junior, 2011)

Aprofundando o pensamento nesse sentido, Maturana afirma: “(...) do ponto de vista biológico, o que conotamos quando falamos de emoções são disposições

²Para este tema, ver Costa (2016) na bibliografia.

corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos. Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação.” (1998, p. 15) Assim, iniciada uma ação no grupo, este mesmo passa a gerar, a partir das emoções, uma sequência de novas ações.

Chegando a este ponto, vai-se tornando claro que as contribuições de outras práticas artísticas se revelam úteis e necessárias. Dentre estas, algumas experiências sobre a formação do ator no teatro parecem ser próximas do que se busca aqui. Uma delas é, sem dúvida, o trabalho de Jerzy Grotowski³. Falando sobre as bases da formação do ator, ele diz:

A formação de um ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. O nosso, portanto, é um *caminho negativo*, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação dos bloqueios. (2007, p. 106)

Para chegar a esses objetivos, Grotowski e seus discípulos criaram procedimentos que buscam oferecer a cada ator a possibilidade de construir um caminho pessoal para a liberação dos impulsos e da expressão. Esses procedimentos vão de estímulos físicos (que despertam uma corporalidade desconhecida para aquele indivíduo e, portanto, produzem um tipo de presença novo e potente) a deslocamentos em planos diversos, desde o próprio corpo em desequilíbrio até o deslocamento no plano da cultura, trazendo modos de atuação do corpo do teatro oriental, por exemplo. Esses deslocamentos criam lacunas nos hábitos de percepção e nas ações cotidianas e, a cada vez que isso acontece, emoções se desencadeiam, desorganizando padrões e obrigando a busca de soluções para o reequilíbrio interno e externo.

Eugenio Barba descreve alguns princípios regentes da arte do ator que podem nos guiar. Além do *desequilíbrio*, já citado, a *dilatação* é outro marco de seu trabalho:

(...) Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador (...) chamamos esta força do ator de “presença”. Mas não se trata de algo que “está”, que se

³Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor, encenador e pesquisador polonês, figura-chave para o teatro ocidental contemporâneo. Sua pesquisa teve prosseguimento através dos trabalhos de Eugenio Barba, na Itália e, no Brasil, de Luís Otávio Burnier e o Grupo Lume, de Campinas-SP.

encontra aí, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento, que acontece diante de nossos olhos. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi redirecionado. (Barba; Savarese, 1995, pg. 54)

E ainda este princípio de oposição:

Há uma regra que os atores conhecem bem: comece a ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida (...) é um dos meios que o ator usa para dilatar sua presença. (Barba; Savarese, 1995, pg. 57)

Ambos os exemplos nos remetem, no contexto deste trabalho, a procedimentos semelhantes ou idênticos encontrados na ação musical. A performance musical, e a ação a partir do impulso necessitam, então, da consciência e de um pré-conhecimento do corpo, de seu comportamento cotidiano e de suas possibilidades expressivas, que podem ser ampliados.

Trazendo então este pensamento para o caso da performance do corpo na improvisação livre, dizemos que a partir de uma emoção, originada de um estímulo interno ou externo, um percurso subjetivo se conforma, que passa pelo deixar-se sentir e deixar-se mover (literalmente) pela emoção; e esse mover-se imediato, reação do corpo, é já expressão e linguagem. É nesse ambiente, em que não se parte de modelos externos, mas de fluxos que flutuam entre o interno e o externo, que se forma o nosso atuator-improvisador.

Assim, o trabalho do provocador é encontrar caminhos diversos para acessar as emoções – diretamente ou indiretamente, através do corpo, do som, da imagem ou da palavra, em busca desse estado de ação, que é a manutenção do fluxo de interações entre corpo, desejo e ambiente. E o caminho de acesso é o jogo.

III

O jogo é o ambiente em que se formam os performers através da criação. A performance é a criação ao vivo através do jogo, no jogo, com o jogo.

O jogo é o território em que é possível aprender fazendo. Fazer, aqui, é equivalente a brincar: joga-se pelo prazer de jogar, unicamente, sem preocupação com um possível resultado, mas apenas para se colocar em movimento, para desfrutar do processo em si. Voltando a Maturana:

O jogo é uma atividade que se realiza no prazer de ser feito, com a atenção posta no prazer de fazer a coisa, pelo fazer mesmo, não na consequência. A importância disso é que o jogo permite a colaboração. Permite a seriedade do fazer pelo próprio fazer, pelo respeito àquilo que se está fazendo, pelo prazer de fazê-lo e não pelas consequências que poderá ter. (2004)

O jogo proporciona possibilidades de explorar, testar, arriscar, a relação entre os elementos dos diversos planos (corpo, movimento, espaço, som, voz, instrumentos, público) e, pela descontração que provoca, faz com que o jogador, inconscientemente, se deixe afetar pelos estímulos à sua volta e pelos impulsos que esta afetação faz nascer.

É impossível jogar sem envolvimento total. Por essa razão, o jogo é o ambiente mais propício para o aprendizado da performance e para o aprofundamento em cada elemento necessário para o ateador.

Há uma etapa inicial de encantamento com o si mesmo, durante a exploração pessoal que brinca entre som, imaginação e memória. Posteriormente, a tendência é que os participantes busquem a interação entre si. Entretanto, quem propõe a ação não dirige nem dá instruções durante a performance: o risco é presente e necessário.

O jogo faz com que os participantes atuem tanto melhor quanto mais aperfeiçoem sua capacidade de jogar e se expressar com o corpo (aí incluída a voz) e o instrumento no espaço. Daí a importância de elaborar a preparação dos participantes para essa atuação.

Para chegar a uma performance coletiva colaborativa, é preciso um grupo. A constituição de um grupo em si mesma já é um processo. O jogo forma o performer e institui as bases do grupo. Estas se constituem em papéis, regras, modos de ação e produção. Nesta pesquisa, a palavra-chave é colaboração.

Colaborar para elaborar é um aprendizado que pode acontecer desde que exista um espaço e um outro. A colaboração nasce do fazer, seja o que for aquilo que se busque. E ela própria cria um algo, que já é produção de subjetividade, é um algo passível de troca. Em nosso caso, esse algo que é criado toma por base, por chão, o corpo. Corpo que expressa atuando sobre o som e o silêncio, o tempo e o espaço, a partir da subjetividade ancorada pelas emoções. A esse ato posso chamar música.

E aos corpos que atuam, posso chamar coro. Coro porque atuam juntos, como um grupo. Subjetividades que conformam um corpo coletivo, no qual, entretanto, não

se dissolvem, mas se afirmam. Um coro de singularidades. No dizer de Losco e Mégevan (2012, pgs. 61-62):

(...) o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade percebida por ele como plural (...) assinala e manifesta um desejo (...) que arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade (...) A coralidade desfaz assim o que Ricoeur designa como uma 'configuração lógica' característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso.

Enquanto coro, o processo colaborativo adquire identidade e pode se ver como agente, como ator e interlocutor social. E assumir formatos diversos, indo ao encontro de outras possibilidades poéticas e políticas.

IV

Vimos que é a própria práxis criativa posta a funcionar que inicia o processo, a partir de uma ou várias vontades. Em outras palavras, é preciso apenas começar.

Começa-se por qualquer ponto, já que prática musical, e ainda mais a improvisacional, pode ser vista em si mesma como um rizoma: pode-se começar produzindo som, produzindo silêncio, imaginando, escutando – todas essas são ações (determinadas por emoções, como se viu acima) que, quando colocadas em movimento, nos levam à próxima ação, e assim por diante, através do próprio modo de operação da subjetividade.

O foco, portanto, está nos processos subjetivos de ação e não no interesse dos materiais em si mesmos; está na relação e na dinâmica que se estabelece entre sujeito, outros sujeitos e objetos.

Não se constrói com os objetos, constrói-se *os próprios objetos*. Vive-se a música através dos objetos (que cada um criou). Assim, os eventos (ou momentos) sonoros/musicais comportam-se como organismos maquínicos que nascem, vivem e morrem: criam-se e criam seu ambiente e seu mundo a partir de si, isto é, realizam sua própria autopoiese⁴.

³Para este conceito, ver Maturana, H. R.; Varela, F. (2001)

A resultante sonora pode, portanto, variar muito. Assume-se o acaso como valor. No entanto, esse acaso é dependente do repertório de cada um e do grupo, o que equivale a dizer que escutamos, a partir das subjetividades em jogo, um amálgama possível de sonoridades, gestos, movimentos, cores, enfim, do que se nos oferece naquele instante e é determinado por um somatório de fatores que não se repetirão, mas que, em si mesmos, trazem a ideia de repetição contida em sua própria condição de tempo e espaço.

Normalmente acontece uma interação em que começam a aparecer elementos idiomáticos e memórias de trechos, gestos, etc., tanto no plano sonoro como no corporal e no espacial. A fim de ampliar o espectro de novas escutas e miradas, a investigação de sonoridades, movimentos e gestos inéditos (para aquele contexto) é incentivada.

Mas embora a ideia geradora seja improvisar/atuar a partir dos impulsos do corpo, as provocações podem também – e frequentemente o fazem – se apoiar em objetos externos, como som, música, imagens, textos e outros.

V

A partir deste ponto passo a tomar como exemplo a experiência realizada com uma classe de alunos de pós-graduação, com treze pessoas, do Departamento de Música da ECA-USP durante um semestre, com um encontro semanal de três horas. A meta principal do trabalho foi a criação de uma performance cujo centro fosse sonoro e musical, mas propondo a atuação expressiva do corpo no espaço como parte expressiva integrante.

Os objetivos desta pesquisa me levaram a trabalhar, como mostrado acima, com um repertório de procedimentos que abarcam jogos e exercícios musicais, teatrais e contribuições da área da dança.

Por essa razão, foi oportuno que o grupo fosse integrado por performers que traziam saberes de várias áreas. Estes foram estimulados a trocar entre si esses saberes, através da elaboração de exercícios e jogos, de maneira que cada atuator se sentisse seguro para desenvolver sua expressividade gradualmente em todas essas áreas.

A cada encontro foi solicitado que um participante trouxesse uma proposta de aquecimento para o grupo. Foram realizadas desde atividades tradicionais de aquecimento corporal e vocal, até as que em si mesmas já se configuravam como jogos.

A seguir, foi realizada uma proposta de improvisação, e finalizando o encontro, uma roda de conversa e avaliação dos caminhos que iam sendo tomados pelo grupo. Esta estrutura permaneceu pelo tempo de duração do processo.

É importante insistir que, embora nos grupos de improvisação livre se costume buscar como regra a improvisação não-idiomática, este não é um objetivo dos processos aqui descritos: o surgimento de memórias e gestos é bem-vindo, na medida em que o foco de trabalho é a subjetividade e seus desdobramentos. Assim, quaisquer sonoridades podem e devem se fazer presentes, pois elas serão o guia para o roteiro a ser apresentado no encontro com o público, e que se destina justamente à troca intersubjetiva. Este roteiro foi pensado, desde sempre, como uma entre muitas possibilidades de sequenciação, e nunca como algo próximo da composição tradicional ou de uma dramaturgia (termos que, neste contexto, se tornam vizinhos).

As dinâmicas de improvisação foram se transformando desde o início dos encontros: de jogos focados na presença e na interação dos participantes, foram se ampliando para propostas em que as personalidades de cada um foram-se fazendo cada vez mais presentes, seja na ação improvisatória em si, seja através de elementos que foram sendo trazidos, como textos, gravações, imagens e objetos. Cito aqui o texto que se tornou chave no processo, e atribuo isso ao fato de ser um texto que se comunica tanto no nível poético quanto no conceitual: trata-se de “O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento”, de Gaston Bachelard(1990). O texto foi lido pelo grupo e seu conteúdo abordado na forma de improvisação sonora/espacial – não se procurou “traduzir ideias”, mas dançar/cantar/tocar sensações. Desde esse entendimento tácito – e físico – do grupo, a partir do texto, o processo se tornou fluido: corpos, mentes e vozes passaram a colaborar em um nível elevado de jogo, deixando que sua própria dinâmica de impulsos se elaborasse organicamente a cada improvisação.

VI

Para falar das subjetividades e como elas atuaram, trago alguns excertos de depoimentos dos diários de bordo dos participantes. Deixo que esses traços atuem por si, e que atinjam de alguma forma o leitor:

*Tocar o Outro é
como tocar o movimento
da bailarina. (Marco)*

Um dia desses me indaguei: mas e o ar? Deixei quieto e ele veio. Por mais que as sereias tenham um início pássaro, pra mim a voz aparece com um primeiro sentido água-peixe: vísceras, mucosa, saliva, útero, sangue. Força da imaginação, me falta(va) movimento e não forma, nem imagem. (Sarah)

When I turned to look, I felt there were way too many faces looking at me, more faces than there should be for the number of people in the room. But in an instant that changed, and I thought to myself (surprisingly calmly), "It is I who is looking at them". I was able to understand each person in that big little moment. Then I said "Eu sou Heeya", and I felt that everyone smiled at me, and it was so much better than applause. (Heeya)

Cantamos a melodia enquanto o nosso corpo se relacionava com o ar. Sinto meu corpo mais equilibrado, tudo mais "encaixado" no lugar transmitindo uma sensação de relaxamento, consciência corporal. Uma sensação agradável! (Ricardo)

Liberdade que prontamente tomou conta e me ofereceu uma alegria em saber que eu teria a opção de me expressar com infinitas possibilidades. (Dri)

Foi através de um gesto tão fundamental que pude entrar em contato com cada integrante. A personalidade ali condensada em um gesto tão simples. Como temos medo de estar diante das pessoas e olhá-las no olho. (Fernanda)

*cheguei com o rio correndo
ouvi o que ele tinha a dizer
o vi levando as folhas
de alguma árvore esquecida
segurei um galho que corria na margem
e desci sua correnteza,*

sob a vista dos pássaros

parados (Elinas)

É muito louco como uma melodia modal e alguns movimentos corporais nos permitem acessar um estado quase que de transe. Criamos um microcosmos em que o que importa são os pequenos e poucos gestos/movimentos escolhidos. É quase espiritual. (Patrick)

Como a musicalidade afeta o ar? (Renata)

Tudo é aquecimento, inclusive, o pensamento. (Victoria)

Me senti bem olhando nos olhos dos outros. É como se tivesse o controle de minha presença e a consciência de ser e estar(...) tentar lembrar do exercício é como tentar lembrar de um sonho. Quanto tempo durou? Por onde passei e o que fiz? Os colegas não eram mais meus colegas, mas figuras que eu criei a partir do que vi e senti na minha relação com eles... (Margot)

E eu peguei o maracá como se ele fosse uma criança, e o embalei. (Fábio)

.

A liberdade individual de si para com seu corpo também infere (sic) diretamente na amplitude e força do movimento. Um reflexo claro das características de quem somos no mais interior de nosso ser. (Caio)

As imagens guiam o movimento, o ar guia o som. Mas o som também propela o ar com as ondas e quanto mais nos movemos, mais o ar se agita. (Bela)

Fica claro aqui que há um contexto que se instituiu a partir dos afetos e que, na tentativa de ser traduzido em palavras, instituiu por sua vez uma musicalidade. Quando se pensa, se canta, se toca, se silencia (e isto não é uma metáfora). O registro em palavras é também uma tentativa de recuperação e de acesso ao efêmero, que acaba por reinventá-lo a partir delas próprias.

VII

Depois de tudo, era preciso fazer escolhas: haveria um encontro? Onde seria? Que público seria esse (sim, porque escolher seu interlocutor é uma possibilidade)? O que levar para o encontro com o público? Como escolher? A partir de que critérios?

Os acordos foram se fazendo, sob o consenso geral de que era fundamental manter ao máximo o frescor da improvisação.

Uma frase de Bertold Brecht (2004), trazida em uma das improvisações, serviu de mote: “o mais importante de tudo é aprender a estar de acordo”.

Acordou-se que tudo se realizasse num domingo à tarde, no quintal de um espaço cedido pela cantora, compositora e educadora Ritamaria, amiga de uma das integrantes do grupo.

Decidiu-se coletivamente que o encontro seria uma mostra do próprio processo, alternando alguns elementos com improvisações livres a partir de alguns dos jogos realizados.

A seguir, descrevo sucintamente o encontro.

A performance se iniciou com a fala de alguns dos integrantes sobre o processo e com o convite à participação da plateia. A seguir, um solista entoou “É de manhã”, um canto tradicional do interior da Bahia, sobre o qual se realizou uma improvisação coral e se convidou o público a participar; seguiu-se uma improvisação sobre a frase de Brecht, que se desenvolveu em improvisações sobre jogos diversos realizados nos encontros; outra solista convidou para uma improvisação sobre frases recolhidas dos diários de bordo dos integrantes e uma última solista propôs a canção “Fulô do dia”, também da tradição oral brasileira, como um fechamento, agora apenas com o grupo de performers. A seguir, se propôs uma conversa com a plateia. Todo o encontro ocorreu como uma reunião, incluindo comida e bebida levada pelos performers e oferecida a todos.

VIII

O processo encontra-se atualmente na fase de avaliação do que se realizou até o momento. Isso inclui um momento de escrita individual, no qual o retorno aos diários de bordo é parte essencial, e que resultará em um ou mais objetos, que podem se erigir em textos ou em outros formatos. A ideia é que esses objetos, que se configuram como novas produções de subjetividade, se tornem também produtores de epistemologias relativas aos processos colaborativos, na forma de textos, artigos e obras, artísticas ou não, de naturezas diversas, guardado seu caráter de singularidades ativas, objetos que

guardam potência de contaminação e expansão de conhecimento a partir de uma *praxis*, sem perder seu caráter de constante realimentação do próprio processo. Eles se tornam, assim, novamente, motores para a continuidade e a criação de novas performances.

Referências

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**. São Paulo – Campinas: B

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRECHT, B. Aquele que diz sim e aquele que diz não. **Teatro Completo**- volume 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004.

COSTA, R. L. M. **Música errante: o jogo da improvisação livre**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

CRUZ, M. Z.; PEREIRA JUNIOR, A. **Corpo, mente e emoções: referenciais teóricos da psicossomática**. Simbio-Logias, v. 4, n. 6, p. 46-66, 2011.

GROTOWSKI, J. Em busca de um teatro pobre In: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 - textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**.trad. Berenice Raulino. -- São Paulo:Perspectiva; SESC; Pontedera, IT:FondazionePontedera Teatro, 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do desejo.Petrópolis:Vozes, 1996.

LOSCO,M; MÉGEVAN, M. Coro/Coralidade In: **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Jean-Pierre Sarrazac (org.). São Paulo: Cosac/Naify, 2012.

MATURANA, H.R.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MATURANA, H. R. Uma abordagem da educação atual na perspectiva da biologia do conhecimento In: MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 11-35.

MATURANA, H. R. Entrevista in: **revista humanitates**, volume i - número 2. Brasília: centro de ciências de educação e humanidades - cceh universidade católica de Brasília – ucb, novembro 2004.

Recebido em: 25/07/2023 Aceito em: 18/10/2023