

A Experimentação na Improvisação de Dança

Raquel Valente de Gouvêa ¹

Resumo: A experiência singular da improvisação produz novos campos problemáticos para pensarmos a dança e a criação artística. Neste artigo apresento uma reflexão sobre a improvisação nos entrelugares da dança, filosofia e educação tecendo ideias em diálogo com os pensamentos dos filósofos José Gil, Gilles Deleuze e Jorge Larossa Bondía. Destaco a importância do esvaziamento e da experimentação como preparação do dançarino-improvisador para a criação imediata da dança e discuto o conceito de corpo paradoxal proposto por Gil.

Palavras-chave: improvisação; dança; filosofia; experiência; experimentação.

Abstract: The unique experience of improvisation produces new conflicting fields in which to consider dance and artistic creation. In this article I propose a reflection on improvisation in the spaces between dance, philosophy and education, interweaving ideas in a dialogue with the thoughts of the philosophers José Gil, Gilles Deleuze and Jorge Larossa Bondía. Here I highlight the importance of emptiness and experimentation for the dancer-improviser's immediate creation of dance. I also discuss the concept of the paradoxical body proposed by Gil.

Keywords: improvisation, dance, philosophy, experience, experimentation.

¹ A autora é Psiquiatra, graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Historiadora da Arte, pela Universidade de Poitiers, França, Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutoranda em História da Arte, pela Universidade de Rennes, Bretanha.

O presente artigo resulta de elaborações recentes a cerca da improvisação de dança (Gouvêa, 2004; 2012) e das conexões que percebo entre a prática do improvisador e os pensamentos de José Gil, Gilles Deleuze, Jorge Larossa Bondía.

Compreendo a improvisação como um “fenômeno” de criação imediata da dança, mas como um “fenômeno” que não se limita ao que aparece (atual) à consciência, a qual não está necessariamente submetida à intencionalidade, conforme definido pela fenomenologia de Husserl. A criação imediata da dança, na verdade, se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre consciente e inconsciente. A filosofia de José Gil (2005) propõe um plano conceitual para pensarmos este outro “fenômeno”, o campo da metafenomenologia, ou como define o filósofo: “o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível” (2005, p. 18-19).

Gil também está interessado pela dança que vê brotar dos gestos do dançarino, criando espaços e tempos outros. Ele pensa o movimento do dançarino para além dos limites do corpo físico visível, movimentos que se prolongam em uma atmosfera que ele também ajuda a criar. Percebe o corpo do dançarino-improvisador como múltiplo, paradoxal: ao mesmo tempo visível-invisível, consciente-inconsciente, superfície-profundidade, extenso-intenso etc.

Para acessar este corpo, penso que o artista precisa esvaziar-se de todos os corpos-ruídos, corpos-clichês, corpos-cotidianos que lhe impedem o livre fluxo da composição imediata da dança. É preciso, então, minimizar a pregnância do vivido sobre o presente da experiência a fim de vivê-la sempre como uma primeira vez.

Assim como é importante que o improvisador consiga deslocar sua atenção para o plano dos metafenômenos e acessar este outro corpo. Neste sentido, passei a investigar procedimentos de esvaziamento a fim de facilitar a alteração do estado de consciência cotidiano, pautado pela racionalidade e pelos automatismos corporais, para um estado entre consciente-não-consciente, que favorece que a consciência se espalhe por toda a superfície do corpo, tornando-se consciência-corpo.

Trata-se, portanto, de uma outra experiência e para melhor compreendê-la eu me

aproprio do conceito de experiência proposto por Bondía (2002).

Intensamente habitada por estas ideias proponho, neste artigo, pensar a experimentação como o caminho para a vivência-aprendizagem da improvisação, mas também como uma maneira de estar no mundo e de perceber a si mesmo nas relações com os outros. Maneira esta que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não-inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade. A experimentação desperta no improvisador uma outra qualidade de presença ao que lhe acontece, e neste sentido é potente para preparar o dançarino-improvisador para as criações imediatas do improviso.

O improvisador.

O improvisador é um artista da experimentação. Ele sabe que, a cada novo começo, a cada tentativa de criar a dança no aqui-agora, isto é, na duração daquilo que lhe acontece, terá de enfrentar muitos desafios inesperados e arriscados. Para viver esta experiência em sua plenitude, ele se prepara, ou seja, coloca a si mesmo em experimentação contínua e rigorosa. Persistentemente, ele joga com o acaso para compor o diverso.

Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência. É preciso, então, esvaziar-se.

O improvisador precisa parar o mundo para entrar no movimento, despertando em si mesmo as intensidades necessárias para tornar-se sempre outro, para metamorfosear-se em quantos outros forem necessários para tornar potente a dança em seu corpo. Ao improvisador-experimentador incansável nada de importante escapa, ele sabe que o menor detalhe pode revelar um universo, que um pequeno movimento pode fazer vir à tona o gesto mais delicado e mais preciso para dizer a poesia do momento, ajudando-o a tecer os sentidos invisíveis do improviso.

Sentidos que se compõem na duração do acontecimento. Sentidos que se mostram nos entrelugares dos gestos, dos movimentos, dos encontros que brotam nas relações que

cria com o que está em movimento na atmosfera da composição da dança. Afinal, tudo está realmente em movimento tanto no plano das grandezas quanto no das pequenezas infinitas. É para lá que ele desloca seu olhar, para o movimento, e o faz de uma maneira íntima, pessoal, autêntica, a sua maneira de estar presente na experiência que é sempre única. Ele sabe que o que lhe acontece jamais se repetirá, portanto, é preciso viver aqui e agora com a intensidade de uma sempre primeira vez.

Esta consciência é despertada pela improvisação, pelo exercício contínuo de colocar-se em experiência com o outro, dirigindo-se ao desconhecido, aproximando-se das zonas de indeterminação e do caos. O improvisador sabe que boa parte do que lhe acontece não pode ser acessado sem que haja uma modificação na sua maneira de perceber e por isto se arrisca com cuidado, avançando e recuando sempre. Sabe que qualquer dispersão na intensidade de sua atenção pode colocar toda a experiência em risco, fazendo-o regressar imediatamente ao mundo consensual, mundo das grandes percepções, dos objetos separados dos sujeitos.

É preciso “parar o mundo”, apagar os rastros de uma educação que lhe condicionou a viver de forma a dissociar mente e corpo. Uma maneira de existir que aprendeu desde pequeno, mas que sabe não ser suficiente para lhe indicar os caminhos da criação imediata da dança. Experimentando a dança em seu corpo, aprende a reconhecer que quando há uma mente comandando e um corpo obedecendo, os gestos se tornam mecanizados e sem as intensidades necessárias para se prolongarem para além do espaço do corpo empírico e, assim, alcançarem e tocarem o outro. Gestos esvaziados que, em geral, retratam a sua pessoa em sua existência ordinária ou ainda, gestos estereotipados, truncados, fragmentados, que evidenciam o lapso de tempo entre pensamento e ação. Seus movimentos tornam-se visivelmente “pensados”, medidos, previsíveis, assim como tendem a ser explicativos, demonstrativos e com baixa potência de expressão. Quando prevalece a relação comando-subordinação entre pensamento e corpo o improvisador (mas também o espectador) sente a ausência de “organicidade” em sua dança e a presença de descontinuidade entre os movimentos que cria e os sentidos que fluem na imanência da criação da dança. Ele está fora do fluxo, fora da experiência e não consegue saltar da reatividade à criação.

Improvisar no fluxo da experiência.

Entrar no fluxo do movimento é o mesmo que deixar-se penetrar pelas forças do plano de imanência da dança. *Dançar é fluir na imanência* como afirmou José Gil (1999), isto é, estar plenamente (corpo e pensamento) em conexão com a experiência, atento, presente² no aqui-agora. Entretanto, é preciso compreender que a experiência que se quer alcançar não se limita ao espaço-tempo da realidade objetiva, pois o dançarino-improvisador cria espaços e tempos outros ao se colocar na relação direta com o fluxo da criação imediata da dança. Como afirma o filósofo português José Gil, o corpo-dançarino não está apenas no espaço como um objeto, ele é espaço e cria espaço dançando:

Esse corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de *de vir* espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço). (2004, p. 56)

O corpo-dançarino, para Gil é um corpo paradoxal: simultaneamente empírico-transcendental, extenso-intenso, presente-ausente, visível-invisível, exterior-interior, superfície-profundidade, consciente-inconsciente. O corpo paradoxal é um real-virtual que existe em estado de latência em todos os corpos empíricos constituídos (Gil, 2002, p. 145), e por isto, ele pode ser acessado, dinamizado, experimentado, como pretendem as práticas energéticas, a meditação, o controle da respiração etc. Este corpo, tornado matéria em devir expressivo, captura as forças que circulam no plano de imanência, inscrevendo-as e conservando-as nas formas por ele criadas. Ele, assim como a arte que cria, torna visível, como afirmou Paul Klee (Deleuze, 2007), o que antes era invisível, instaurando um outro nível de percepção, o qual cria o real despojado das camadas cristalizadas do vivido, escavando mundos entre os mundos possíveis.

Sensibilizado por um olhar que lhe abre a passagem ao não-consciente e ao virtual, o improvisador cria o presente como se fosse pela primeira vez, afinal, “múltiplas camadas de dimensões temporais diversas coexistem e atropelam-se no presente” da obra de

² Estar presente não implica necessariamente a consciência de tudo que lhe acontece, uma vez que boa parte deste processo é inconsciente.

arte, que, por fim, cria um novo presente no intervalo entre virtual e atual, “entre o caos e a pré-formação da forma” (Gil, 2005, p. 215). Um tempo que, embora fora do tempo cronológico, nele interfere, criando o que Gil define como “o presente de ubiqüidade” (2005, p. 215).

A experiência como acontecimento de arte.

Neste corpo paradoxal, o improvisador experimenta infinitas possibilidades de composição, infinitas maneiras de afetar e de ser afetado, mas aprende também a selecionar intuitivamente o que lhe acontece, tornando-se potente para existir e para dançar a obra no aqui-agora. Experimentando sempre, ele também aprende a se manter presente naquilo que lhe toca, um saber-fazer que lhe possibilita extrair de cada encontro, de cada experimentação, o necessário para o seu aprendizado, para sua transformação.

A palavra experiência precisa, então, afirmar aquilo que nos acontece (Bondía, 2002, p. 21), o que se passa em nós, que nos toca, e não algo que existe independente de nós, em transcurso em um mundo objetivo. A experiência é sempre única, e mesmo que nos esforcemos para encontrar as semelhanças entre experiências, mesmo que busquemos os padrões, regras e técnicas de reprodução do idêntico, a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo. Neste sentido, experimentar a vida e a arte é estar intensamente presente ao que nos acontece sempre uma única vez.

Para Jorge Larossa Bondía, pedagogo espanhol, o sujeito que experimenta é menos definido por sua atividade do que por sua passividade, isto é, não se trata de um sujeito que age e reage, mas alguém que está aberto, receptivo ao que lhe acontece. Esta passividade não é resignação ou ausência de atitude, de emoção, mas uma passividade “anterior à oposição entre ativo e passivo” (2002, p. 24), uma “disponibilidade fundamental” para experimentar a vida, uma paixão que o coloca vivamente naquilo que lhe acontece.

Um tal sujeito se *ex-põe*; é potente para existir naquilo que lhe afeta, não se resguarda, mantém-se aberto tornando-se passagem. Sem idealizar um mundo, ele experimenta as intensidades do acontecimento diretamente no corpo-pensamento; não resiste nem

investe nos estratos, nos condicionamentos, ao contrário, está atento ao tempo das conexões e aos movimentos singulares que emergem nas brechas, nas bifurcações, no entre isto e aquilo.

Por outro lado: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (Bondía, 2002, p. 25). Um tal sujeito está cindido, dominado pelo medo de se arriscar a viver as intensidades que o atravessam, dominado, enfim, pelo “medo de existir”³. Ao não se permitir agenciamentos potentes entre desejos, ele não pode criar tempos e espaços outros, resignando-se a sobreviver em um mundo consensual povoado de certezas, verdades e significados que acredita ser a realidade. Afinal, ele foi educado para se adequar, se conformar, moldado para negar as intensidades da experiência no corpo. A “razão” domina sua existência e seu olhar não tem horizonte, seu corpo-pele esvaziou-se de tal maneira que já não pode sentir as intensidades invisíveis. Um corpo liso em que nada se inscreve de fato, impotente para estar no devir, no fluxo da vida, na imanência. Uma vez que seu corpo foi despotencializado, não sabe acontecer e precisa continuamente do aval do mundo exterior, oscilando entre polaridades: prazer e dor, reconhecimento e ressentimento, ação e reação (Fuganti, 2011). Um homem partido ao meio. Um homem comum.

No mundo contemporâneo esta situação se agrava nas muitas sociedades hoje prisioneiras do excesso de informações, de opiniões, coagidas pelo senso comum; neste mundo acelerado, apressado, reina o consumidor obcecado, este ser voraz que acumula coisas, ideias, práticas e que faz disto um hábito sem se dar conta de que nada é, de fato, por ele apropriado, transformado, experienciado. Dominado pelo instantâneo, o homem que está sempre com pressa, atordoado por dentro e por fora, vive o acontecimento como algo pontual, fragmentado, dividido. Este homem, diz-nos Bondía Larrosa:

Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de

³ Este tema é abordado na obra de José Gil, “Portugal, hoje: o medo de existir” (2008), mas também por muitos autores contemporâneos, como por exemplo, Zygmunt Bauman na série de livros de sua autoria em que expõe as experiências “líquidas” do homem contemporâneo.

silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (2002, p. 23).

Com a cabeça congestionada pelo excesso de informações e o corpo dominado pela urgência gerada no mundo exterior, o homem contemporâneo comum⁴ desenvolveu uma maneira peculiar de estar no mundo, pautada pela fugacidade, pelo efêmero. Em sua vida já não há espaço para se fazer o vazio interior, cada vez menos experimenta o silêncio no corpo e na mente, sua existência ficou reduzida a pequenas vivências que lhe dão a ilusão da continuidade, da liberdade e da mobilidade. José Gil, ao discutir Portugal (2008a) e o homem hiperestimulado e acelerado das sociedades contemporâneas, afirma que hoje vivemos a descontinuidade do tempo, a instantaneidade dos desejos e das relações entre desejos, a qual impede que as experiências potentes aconteçam e, neste sentido, salta-se de uma pequena coisa para outra. Diz-nos o filósofo:

Cria-se um circuito em que a inscrição⁵ (por exemplo, de um pequeno prazer) parece efectuar-se na pequena coisa, no acto que a elege; logo depois o desejo salta para outra pequena coisa, desapegando-se dela com a mesma facilidade com que a outra se apegã. [...] Realmente nenhuma inscrição se opera no real. Mas esse vazio não se vê, pois a visibilidade da vida é feita de um sem número de pequenos actos, pequenas realidades, pequenas coisas (2008a, p. 46-47).

Os corpos deslizam em um espaço liso, sem inscrições, ou como define Gil, um espaço *sem fora*, “espaço *vago* e fluente onde os corpos circulam livremente, sem trajectos visíveis pré-determinados”, mas movem-se “fechados sobre si mesmos, isolados, incapazes de estabelecerem uma comunicação” (2008a, p. 110). Corpos zumbis, corpos vazios, impotentes para os encontros com os outros. Em um espaço em que nada se inscreve, o espaço do corpo “volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se” (p. 210). Reduzido a um corpo no qual nada acontece, um corpo hiperexcitado e sem memória, isto é, um corpo produzido na descontinuidade do tempo e na não-inscrição, este homem não pode viver a experiência da duração do movimento total, aquele que se mostra nas passagens, nos entrelugares, nos pequenos movimentos em estado de vir a ser.

⁴ Refiro-me ao homem típico que vive nas cidades sob o regime das urgências das sociedades capitalistas do mundo tecnológico contemporâneo.

⁵ Segundo a filósofa, Maria Cristina Franco Ferraz (2007, p. 89): “o termo *inscrição*, ligado ao campo dos saberes psicanalíticos, vincula-se à dificuldade crescente de se deixar afetar e ser afetado por outros corpos e eventos, dificultando (ou mesmo inviabilizando) tanto a sedimentação da experiência quanto a produção do sentimento de continuidade do *sentido de uma vida*”.

Estar na experiência significa, então, “parar este mundo”, como propunha Don Juan a Castañeda, a fim de poder criar a lentidão do espaço interior que nos possibilita a vivência da continuidade. Mas mudar o tempo do mundo para que algo nos aconteça exige desconstrução de hábitos, mudança de percepção, conhecimento, ou seja, fissuras e bifurcações na maneira habitual de estar neste mundo.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: 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, 2002, p.24).

Sair da superficialidade da não aderência que nos conduz a uma percepção linear do tempo, o tempo dos instantes, das respostas automáticas, dos encontros efêmeros, é atitude necessária para estar na experiência, ou seja, presente naquilo que acontece nas muitas relações que criamos com os outros. Interromper, parar, desacelerar, suspender o mundo exterior para aprender a lentidão. Entrar no tempo que dura, desacelerar o ritmo exteriormente imposto para acessar a profundidade do espaço interior é, para José Gil, saber dilatar o tempo subjetivo, uma operação que requer aprendizado do controle do tempo. E o primeiro passo para este aprendizado é “Fazer o vazio do espaço interior” (2005, p.190), enfim, esvaziar-se de tudo aquilo que entulha o corpo e a mente, para viver a experiência em sua singularidade.

O saber-fazer da experiência é sempre único não podendo ser concebido como separado da pessoa que o encarna; há neste conhecimento, como evidencia Bondía, uma relação direta com a existência, com a vida singular de um existente singular e concreto. O saber da experiência, neste sentido, não é passível de ser ensinado, transferido, transmitido, pois ele é sempre uma vivência, uma experimentação que evidencia “uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (2002, p. 27). A experiência, neste sentido, é irrepetível, imprevisível, incerta, uma abertura ao desconhecido.

Estar na experiência para viver os acontecimentos com a intensidade da primeira vez,

com a paixão de quem está comprometido com a existência em amplo sentido, é a atitude que o improvisador deve saber despertar em si mesmo para que a criação imediata da dança seja potente o bastante para afetar e mover o mundo. Para tanto, é preciso libertar o corpo, retirar os clichês incrustados que produzem couraças sobre o corpo paradoxal (Gil), sobre o corpo-sem-órgãos⁶ (Deleuze).

O corpo-sem-órgãos não é um corpo transcendente, separado, ideal. Não é tampouco um corpo decalcado do corpo comum, mas um corpo que é despertado pela potência de desejar, de estar na imanência, de penetrar o devir, de ser um no fluxo do movimento da vida. Um corpo intensivo, sem extensão, no qual circulam sensações e afetos, onde se movem forças e apenas forças. Todos nós temos um ou vários, poucos se mantêm a eles conectados; o artista, entretanto, não tem escolha, ele sabe intuitivamente que precisa criá-lo para acessar as forças que o levarão à criação da obra, para tanto, se vale de técnicas e rituais e muita experimentação. Sendo o CsO o plano energético do corpo é com ele que o improvisador captura as forças e as trans-forma em gestos e movimentos de dança, atualizando-as no corpo organizado, empírico. Mas poder acessá-lo, como afirmei acima, é preciso retirar os condicionamentos, os clichês que aprisionam o corpo do improvisador às experiências vividas.

Em “Lógica da Sensação” (2007), Deleuze aprofunda a discussão sobre o perigo dos clichês em capítulo intitulado “A pintura antes de pintar...”. Nele, o filósofo desconstrói a imagem da “tela em branco” como pressuposto à criação do artista e mostra que há um esforço real do pintor para esvaziar-se de tudo que já está dado antes mesmo dele iniciar a criação, ou seja, a tela nunca está em branco.

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma tela em branco. (...) ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. (...) De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvazia-la, desobstruí-la, limpa-la. (Deleuze, 2007, p. 91-92)

É possível estabelecer um paralelo entre as palavras de Deleuze sobre o processo de criação do pintor e a composição de um improviso de dança. O corpo e a mente jamais

⁶ “Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos” (Deleuze, 2007, p. 24)

estão vazios. Neles habitam múltiplas inscrições, marcas, rastros de antigas vivências, emoções, imagens, pensamentos, gestos e ações, cuja influência precisa ser diminuída. É necessário, então, retirar os clichês, minimizar sua interferência para, enfim, se abrir à criação do novo ou em outras palavras: despojar o corpo e a mente para que a novidade aconteça em um improviso de dança. Afinal, a obra não está dada, ela precisa ser criada, inventada.

Além das muitas camadas sedimentadas no corpomente⁷, dos muitos trajetos percorridos e experimentados há também uma forte interferência do meio, do mundo em redor, a qual também pode se tornar um obstáculo para a criação. Portanto, na criação da obra, do improviso, nunca se parte empiricamente de um zero absoluto, entretanto, ele, enquanto espaço-tempo da obra que ainda não se manifestou, pode ser virtualmente alcançado.

Minimizar os hábitos automatizados pela repetição vazia dos gestos cotidianos, para, então, intensificar e fazer circular as energias, interna e externamente, tornando a pele porosa aos afetos, aberta à comunicação inconsciente, à osmose de pensamentos-corpo que fluem nos encontros e agenciamentos imprevisíveis vivenciados durante o improviso.

Este saber-fazer, facilitado pela experimentação contínua da improvisação, é uma poderosa maneira de interferir na vida do homem contemporâneo, reinvestindo o corpo de afetos potentes, possibilitando-lhe o movimento total, isto é, aquele que se prolonga para além dos limites físicos do corpo-clausura em uma dimensão virtual e microscópica da experiência. Torna-lo potente para sentir os muitos corpos virtuais que compõem a sua experiência atual, as múltiplas aberturas que estes corpos possibilitam para a vivência de movimentos singulares em situações únicas. Neste sentido, concordo com Maria Cristina Franco Ferraz quando a filósofa analisa o pensamento de Gil sobre a dança contemporânea. Para mim, suas palavras também se aplicam à improvisação:

(...) podemos afirmar que, ao vazio produzido pelas circulações frenéticas dos corpos-corações, das fortalezas vazias e zumbis sempre em trânsito que tendemos cada vez mais a nos tornar (e a emular), se oferece a experiência da dança contemporânea,

⁷ O conceito corpomente está inserido na perspectiva de uma continuidade entre corpo e mente na experiência cognitiva. Este conceito é utilizado pela corrente teórica chamada *embodied cognition*

que, em seu percurso, tem ativado e atualizado o movimento total dos corpos, abrindo-o para experimentar-se como corpo intenso, vivo e vibrátil, capaz de efetuar novos encontros e de transmutar-se na alegria do desejo – vivido não mais como falta, mas como exercício do puro e livre agenciar-se (2007, p.104).

O poder da improvisação está em levar ao limite a experiência como acontecimento não apenas para o dançarino-improvisador, mas também para o espectador. A dança, neste sentido, realmente tem o poder de afetar e de modificar a consciência e a percepção, poder de sincronizar corpo e pensamento em um único fluxo de forças, poder de liberar os corpos virtuais aprisionados no corpo-organismo, de mudar o estatuto da comunicação para o plano das intensidades, das osmose da comunicação entre inconscientes. Tendo a experimentação como processo privilegiado de criação e de aprendizado, o improvisador se *ex-põe* continuamente, nutrindo a dança que cria com os afetos que tocam profundamente a sua pessoa de diferentes maneiras, criando uma linha de continuidade que lhe permite fabricar potências para si, pois sabe viver o tempo dos movimentos, sabe compor ritmos nas brechas entre o sensório e o motor.

O improvisador experimenta continuamente a força do acaso agindo sobre seu corpo e suas escolhas e isto pode lhe ensinar a desapegar-se dos resultados como produtos fechados, assim como dos modelos como referências significadas, passando a focalizar o processo de aprender a criar dança em sua dinâmica não linear. Experimentando, ele aprende a suspender, mesmo que provisoriamente, a causalidade presente na vida ordinária. Ele se aprofunda na experiência e pode capturar o tempo do movimento, tempo alargado que se move para frente e para trás, permitindo, desta forma, que a virtualidade entre na experiência e se espalhe sutilmente nas entrelinhas, nas pequenas fissuras que ele próprio cria em sua percepção ao manter a atenção ao movimento total.

Na improvisação, e na arte de modo geral, a experiência tem uma natureza diferente da experiência comum, estritamente empírica, constituída “sob a categoria da identidade”; tampouco se trata em arte de uma experiência transcendental, mas da “experiência do excesso”. “Esse campo de experiências é marcado por forças, pelo desmesurado, pelo nomadismo e pelo acaso” (Gil, 2008b, p. 65 – grifo do autor).

Aprender a experimentar a dança

Aprender a experimentar a dança é aprender a soltar os poemas endurecidos do corpo, os poemas-corpo que estão incrustados nos entrelugares do corpo comum. Aprender a dançar é uma maneira de libertar energias aprisionadas pela estratificação, de dar voz ao corpo de expressão enrijecido pelas muitas camadas sobrepostas que sufocam o livre fluir das intensidades do corpo paradoxal. Penso na dança como uma arte de resistência, mas também de combate na medida em que, libertando a poesia do corpo, ela modifica o mundo e as relações entre os seres, afinal...

....a dança é uma forma de amolecer os poemas
endurecidos do corpo.
uma forma de soltá-los
das dobras dos dedos dos pés.
das vértebras, dos punhos.
das axilas. do quadril...⁸

Aprender a retirar os poemas do corpo não é apenas adestrar o corpo para executar movimentos de dança, mas libertar as intensidades que lhes dão vida, libertar a mobilidade que pulsa, desde o espaço interior, por meio da intensificação dos poderes deste corpo, sabendo usar a prudência como aliada neste processo de desvendamento do corpo expressivo. Um aprendizado ininterrupto, incessantemente recomeçado e que tem como foco o movimento sempre em vias de se fazer, movimento que acontece antes mesmo de se tornar visível. Aprender a improvisar é saber saltar da superficialidade dos instantes para o tempo profundo, longo, o tempo da experiência, da duração.

Aprender a resistir e a desacelerar a velocidade do mundo exterior para criar a lentidão do vazio interior. Experimentar a lentidão pelo esvaziamento do ego, aprender a ultrapassar a subjetividade que se fundamenta no eu e na consciência para alcançar os devires. Ação que deve ser sempre repetida porque jamais conseguimos sair dos limites do ego definitivamente. E, neste sentido, a urgência de reativarmos em nós os poderes dos corpos sem órgãos (Deleuze), de aprendermos a explodir o sujeito-ego que experimenta para, enfim, entrarmos na experiência diretamente.

⁸ Fragmento do poema de Viviane Mosé (2011) "Receita para arrancar poemas presos".

Em um mundo fragmentado, em que a percepção do tempo está dominada pela instantaneidade pontual em um espaço sem distâncias, ele também imediato, a improvisação de dança se mostra como um caminho de resistência que nos permite a conexão com o tempo da existência e o espaço profundo da dimensão interior. Nesta outra possibilidade pulsa uma maneira peculiar de estar no mundo, de estar presente na experiência, mas também de pensá-la como um acontecimento realmente imprevisível e incerto.

Em busca da experiência total

A improvisação, entendida como a criação/composição imediata da dança, parte sempre de uma matriz mínima (um gesto, um esboço, um som, uma lembrança...) da qual se sai e para qual se pode voltar a qualquer momento, entretanto, a cada volta, a cada retorno, ela já não será a mesma: “Vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se” (Gil. 2005a: 237). Abandona-se o território codificado, significado, vivido em direção à *zona de indeterminação* entre conhecido e desconhecido, tornando o corpomente, ao longo das experimentações, cada vez mais permeável às forças caóticas que pulsam em um plano intensivo (virtual). Mas, para que a dança aconteça no corpo-dançarino, não basta ir ao encontro do caos, é preciso dele retornar, entretanto, quando se volta, o ponto de partida mudou. Muitas e muitas vezes o improvisador percorre as distâncias sempre variáveis entre os planos virtual e atual da criação e a cada vez que emprega seu esforço nesta direção, a matriz inicial se deslocou.

As circunstâncias sempre mudam, assim como mudam as forças que movem o improvisador no interior do plano de imanência. Ao dirigir a atenção para o movimento invisível que força estas mudanças, torna-se receptivo às vibrações que tocam o corpo intensivo, e, desta maneira, indo e vindo, inicia-se um processo de desterritorialização do sujeito empírico; um processo no qual o *ego* e a consciência que lhe dá sustentação se “dissolvem” na profundidade intensiva da experiência, ou como define Deleuze, em um *spatium*. Extrapola-se o território marcado pela consciência do sujeito, e, desta maneira, abre-se o plano de composição da dança ao acaso e às forças não-conscientes que emergem desta profundidade e se distribuem na superfície total do corpo-pele. Espaço de ubiqüidade da consciência-corpo.

Neste corpo outro tornado placa vibrátil, sensível às energias que circulam interna e externamente, o improvisador captura o movimento em um plano microscópico e invisível.

A abertura do corpo à experiência total (virtual/real) confere ao acaso o poder de determinar um improviso de dança, mas também é uma maneira de inseri-lo nos processos de composição de uma coreografia. Para ir ao encontro do acaso, um primeiro passo é expandir as probabilidades de novos movimentos com novos sentidos, desarticulando, desmembrando, desformando o que já existe. Todo este longo processo, que na verdade jamais se encerra, posto que continuamente renovado, opera diretamente sobre o vivido do corpo, sobre as memórias, sobre os rastros que resistem a desaparecer do corpomente do improvisador. O improvisador se coloca em experimentação. Assim, retira, pouco a pouco, aquilo que o imobiliza, o que o torna sedentário, sedimentado, pesado, aquilo que lhe impede o fluxo do movimento no corpo, isto é, as muitas camadas sobrepostas ao corpo-sem-órgãos que dificultam a livre experimentação do movimento que o atravessa e o toca durante o improviso.

Ao improvisador que se prepara para a realização de improvisos de dança, a desformação do corpo comum não significa a negação dos hábitos, condicionamentos, lembranças, ao contrário, ele precisa conhecê-los detalhadamente, conhecer seus mecanismos de ação e de reprodução, retomando-os à exaustão se for necessário, até que da repetição surja a diferença e um novo sentido em um corpo outro apareça. Vivencia-se uma ruptura das estruturas que organizam o corpo comum, estruturas que condicionam este corpo a responder de determinadas maneiras aos estímulos recebidos, abrindo-se uma brecha para que as intensidades inconscientes presentes no espaço interior subam à superfície, impregnando a pele, território de encontros sensoriais que mobilizam a metamorfose do corpo. A impregnação intensiva transforma este corpo em uma espécie de corpo Banda de Möbius (Gil), no qual os limites entre interior-exterior se diluem. Com a atenção voltada para o entrespaço, a consciência do improvisador, invadida pelos micro-movimentos, muda sua natureza, passando a operar como consciência-corpo.

Capturando as forças caóticas, compondo com os diferentes tempos que habitam a imanência da dança ainda em estado nascente e dando-lhes materialidade, o dançarino

transmuta a experiência comum em acontecimento de improvisação de dança. Experimentando a dança de diferentes maneiras ele desarticula as estruturas que o constroem a um corpo comum (pautado pela causalidade e pela previsibilidade), permitindo que o acaso invada a experiência continuamente, ele acolhe o imprevisto que surge no espaço entre as formas fixas e se abre à experiência do novo.

Quando o acaso invade a experiência, as forças caóticas da criação encontram os meios de se mostrarem à consciência-corpo. A dança que surge dos movimentos do corpo do improvisador é potente para criar o plano de composição poética do improviso, transformando a experimentação em um acontecimento de arte.

Referências

- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002. p. 20-28.
- Deleuze, Gilles. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183p.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Filosofia e dança contemporânea: do movimento ilusório ao movimento total. In Sinais Sociais, ano 2, mai-ago/2007, volume 4. 2007. p. 86-105. ISSN 1809-9815. Retirado da internet: <http://www.sesc.com.br/>
- GIL, José. O corpo do bailarino. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, abril de 1999, por ocasião do seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari. Disponível na internet: http://www.4shared.com/get/7-yvGj9v/Jos_Gil__O_corpo_bailarino.html. Data do último acesso: 24/04/2012.
- _____. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 223p.
- _____. O corpo paradoxal. In Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Organização: Daniel Lins e Sylvio Gadelha (org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p.131-147.
- _____. A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2ª Edição, 2005a. 330p.
- _____. Portugal, hoje: o medo de existir. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água, 2ª edição, 2008a. 201p
- _____. O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2008b. 263p.
- GOUVÊA, Raquel Valente de. A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, SP, Faculdade de Educação.
- _____. Prática corporeoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade. 2004. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, SP, Instituto de Artes.

MOSÉ, Viviane. Pensamento chão. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. Disponível na internet: <http://www.vivianemose.com.br/poesia/acervo.swf>. Data do último acesso: 15/01/2012