



MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. **A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Universidade do Estado de Santa Catarina; professora efetiva. Universidade Federal de Uberlândia; professora efetiva. Bailarina e coreógrafa. Universidade Federal do Rio Grande do Sul; professora efetiva.

### RESUMO

A composição em tempo real em dança está ligada a noção do presente, do imediato, do imprevisto. Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea parecem estar sob o mesmo envelope conceitual. Apesar de seu caráter imediato e efêmero, a composição instantânea exige dos bailarinos ou performers experiência de procedimentos, de técnicas para compor no instante. De que modo a composição em tempo real, e outras terminologias afins utilizam do suporte da memória para a criação? Como a composição em tempo real, através de diferentes pontos de vista, se relaciona com o passado, o presente e o futuro? Esta mesa busca relacionar alguns destes procedimentos de composição em tempo real utilizados na atualidade, articulando conceitos e referenciais históricos que dão suporte para estes trabalhos.

**PALAVRAS-CHAVE: Dança: Composição: Improvisação: Memória**

### ABSTRACT

The real time composition in dance is linked to the notion of present, immediate, unexpected. Some terminologies as open coreography, structured coreography, danced improvisation, immediate coreography seems to be in the same conceptual envelope. Despite of its immediate and ephemeral nature, the instant composition demands from the dancers or performers experience, procedures, technique to compose in the instant. How composition in real time and other similar terminologies use the memory as support to creation? How the composition in real time, from diferents points of view, relates itself with the past, the presente and the future? This propose aims to relate some of these composition procedures in real time used in the actuality, articulating concepts and historical references which guives support to these works.

**KEYWORDS: Dance: Composition: Improvisation: Memory**

## **A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa**

### **1. A improvisação no estado de cena**

Vivemos num período em que estabelecemos como sociedade um padrão comportamental o qual provoca um apagamento do corpo como fonte de cinestesia e percepção sensível ao privilegiar a cultura tecnológica, as redes virtuais de comunicação usadas de modo excessivo e a proliferação de informações dispostas sem complexidade - prontas para serem absorvidas e consumidas. Pensar a arte e a dança neste contexto já se configura como uma prática deslocada. Deslocada, pois, apesar de lidarem com este contexto, têm a capacidade, de certa forma, de revertê-lo em novos processos e refletir

sobre os próprios fazeres. Assim, provocam outros modos de convivência que passam pela percepção da realidade e a proposição de novas perspectivas a partir dessa identificação associada à reflexão.

É curioso perceber, no entanto, como as práticas cotidianas nos levam a um entendimento, muitas vezes distanciado ou distorcido das maneiras como a arte e a dança podem ser inseridas na formação humana, como possibilidade sensível e questionadora. No Brasil, desde muito cedo, ouvimos as expressões “Para de fazer arte, menino!”, “Bobeou, dançou!” ou “Não sabe o que fazer, improvisa”. As palavras arte, dança e improvisação nos são apresentadas impregnadas de um olhar, em primeira instância, negativo. Aquele que faz arte é quem bagunça, quem destrói, quem desarruma, é aquele indisciplinado, que incomoda. Aquele que dança é aquele que se “dá mal”. E aquele que improvisa é quem faz qualquer coisa, de qualquer jeito, porque não sabe, de fato, o que deve fazer.

A arte, a dança e a improvisação, no entanto, buscando alternativas a essa lógica sistêmica capitalista, que pressupõe uma relação imediatista e superficial, propõem o exercício da experiência no tempo-espço que parte de uma percepção consciente do corpo e do universo que o envolve. Neste sentido, dançar não significa “perder algo” pela desatenção (como no “bobeou, dançou”), mas, do contrário, parece ser o estado de atenção constante na absorção e na proposição do, com e por meio do mundo. Fazer arte talvez represente realmente o momento da desorganização, da desarrumação, do incômodo, não percebida de modo negativo, mas positivo. É olhar e sentir o mundo de vários ângulos, de vários modos. É deixar o vento farfalhar ideias e ações para que novas proposições tomem lugar a partir dessas memórias, se construindo e reconstruindo. É a busca de reconfigurações por meio de um contato poético com a vida, de maneira tão prática quanto subjetiva. É enxergar o padrão de modo crítico ou, até mesmo, subvertê-lo.

A improvisação, como possibilidade cênica, potencializa esse modo de conduzir as relações. Previamente à realização de cenas instantâneas há um estudo corporal aprofundado para encontrar possibilidades de movimento que produzem imagens e geram situações. Porém, o ato de improvisar, em si, não se utiliza desse repertório/vocabulário de modo mimético ou reprodutivo. A improvisação recria a memória ao embeber-se do presente para a produção do futuro que, imediatamente, torna-se presente e passado. Ao fazer isso, ela revê o sistema e busca romper um padrão, embora imediatamente um novo padrão queira se instalar. Para Cleide Martins (2003)

[...] A improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não-restrições. O número de tais arranjos é muito grande, podendo satisfazer a uma função exponencial. Cada vez que uma coisa está sendo combinada com outra coisa, todo o sistema precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de variáveis.

Por isso, a improvisação é tão poderosa. Cada ignição combinatória possibilita que todo o sistema dialogue e se posicione face a essa nova combinação. Essa nova combinação irriga e desestabiliza todo o sistema. Ou seja, a improvisação é desestabilizadora do sistema e dialoga com as determinações lá existentes.

Porém, o sistema luta para não ser desestabilizado; os sistemas querem permanecer. Para tanto precisam usar os mecanismos de sobrevivência, ou seja, impor os seus hábitos aos elementos novos que chegam e que querem combinar hábitos, repropor jogos de montagem nas restrições evolutivas.

Desestabilizar, mover, propor é arriscar-se. Colocar-se em vida, sem subterfúgios. Para Julyen Hamilton, importante improvisador contemporâneo europeu, sediado na Espanha, a improvisação nos coloca continuamente em processos de decisão.

Improvisação é uma resposta para o assunto de composição. O que é o processo de composição de uma pessoa? Improvisação para mim é um modo de compor assim como um modo de performar. Ela me permite encontrar forma que expressa o que eu quero dizer e enriquece profundamente o que é feito. As decisões composicionais, feitas no momento da improvisação, são criadas de uma ampla gama de sistemas no corpo. No ato de compor instantaneamente de algum modo tudo descansa, parece ser capaz de encontrar sua forma, sua dinâmica, seu tempo, sua emoção e seu ritmo. (BENOIT-NADER, 1997, 199)<sup>i</sup>

O momento antes de mover-se é o abismo cuja escolha permitirá a espera, a queda ou a suspensão, ações políticas com os órgãos expostos. Com isso, até no insistente ciclo dos hábitos, podemos perceber-nos modificados. Os hábitos, estes intrigantes companheiros, podem até parecer os mesmos, mas se nos conscientizamos para agir sobre eles, eles já se modificarão. Hamilton nos fala que a questão central da repetição de padrões não está apenas nos hábitos mas no que fazemos deles, com eles e a partir deles. Não se acomodar aos hábitos significa revê-los propondo as supostas mesmas formas modificadas ou transformando-os a partir de outras proposições.

Desestabilizar, no entanto, provoca, desperta emoções, instiga reações, uma vez que incide em reverberações. Quem assume este papel questionador e acionador também toma para si a responsabilidade do fazer artístico como lugar de risco e posicionamento. É sair do estado de ser crítico para o estado de fazer crítico. Se não concordo, se me oponho, se não gosto, se não me entranho, proponho. Saio do estado de conservação para o estado de proposição. Interfiro, reviro. Rasgo, rompo, fissuro. Uso as regras, desfaço as regras, transcendo as regras, borro as regras, diluo as regras, refaço as regras, desregro. Descubro em meio ao processo se o funcionamento se dá e se é realmente “funcionável” funcionar. O que funciona? Para quem? Com quem? Steve Paxton<sup>ii</sup>, um dos criadores do Contato Improvisação, alerta para a importância da improvisação como um lugar de orientações arejadas por novas descobertas, e também um espaço, inclusive, para “se perder”.

Ficar perdido é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma recompensa por ficar perdido. Com alguns novos sistemas, descobrimos que nos orientamos novamente, e podemos começar a fazer uma polinização cruzada de um sistema para outro a fim de construir maneiras de avançar. Perder-se é um processo para dentro do desconhecido. Rejeitar o familiar, tão enraizado em nossa mente e sistema nervoso, requer disciplina. (...) Não estamos tentando simplesmente eliminar o sistema conhecido, mas também perceber como adaptamos esses sistemas. (...) Aqui estamos perto da improvisação.<sup>iii</sup> (Paxton, 1987, p.129.)

Nesse processo de busca poética a partir da improvisação, um outro fator a ser considerado é a diversidade de elementos e de contextos utilizados em cena com os quais o intérprete-criador deve compor. Determinadas situações, ações, gestos, voz, fala, música, iluminação, acessórios, moda e uma diversidade de tecnologias podem ocupar um espaço importante na criação, reduzindo desse modo o papel da composição do movimento. Em alguns casos, a dança em determinados momentos aparece como o pano de fundo. Neste casos, como fica o intérprete-criador neste amplo espectro de possibilidades de composição? Como compor e compartilhar com um grupo de pessoas, com vários elementos do espetáculo como luz, som, cenografia e figurino, quando por exemplo, todos improvisam? Como pensar a composição da cena incluindo todos estes elementos e mantendo o corpo em movimento como foco central da atuação?

Para Andrew Lotbinière Harwood<sup>iv</sup>, bailarino canadense, com grande experiência em improvisação, é importante sensibilizar diferentes camadas da percepção ao lidar com tantos elementos em cena. Além disso, é preciso escutar todos em uma criação. Para este artista, muitas vezes, a iluminação, o vídeo, a música funcionam como outros corpos. O perigo de certas criações onde se compartilham muitos elementos é vir a ser um “espetá-

culo de truques”, onde não há tempo para instalação de certas atmosferas, não há tempo para contemplação do espectador, não há espaço para a escuta e para o diálogo do que realmente está em jogo. O excesso de propostas em cena pode tornar tudo superficial e banal. A improvisação se fragiliza quando há muitas propostas, a partir do momento em que ninguém se escuta. É importante deixar o espaço e o tempo emergir eventualmente de alguns outros elementos que não a dança. Por vezes, permitir que a música se instale, ou a iluminação, ou ainda a paisagem videográfica. O depoimento de Andrew é um exemplo dessa atitude :

Mesmo se eu dançar com você, eu sei o que acontece ao redor. Ah, eu vi a imagem de fundo. Ok, eu sei o que é, eu possa integrá-la. As luzes, ok, há algo lá no fundo, é Lin ... Eu tento estar muito consciente de várias coisas ao mesmo tempo. Assim, se trabalha em vários níveis, ao mesmo tempo. Você está consciente de vários níveis ao mesmo tempo (...) Há a música, as luzes e o cenário, tudo isto são várias camadas. Mas, novamente, para mim, é algo que vem com o tempo. (Harwood, 2007)<sup>v</sup>.

Além disso, é importante permitir ao público dar sentido a criação, dar coerência ao que está em cena. Ou seja, espectador também necessita de tempo/espaço para compor o que ele está vendo. Pensar a improvisação em dança em uma articulação com a criação em cena requer um deslocamento de paradigma por parte do intérprete-criador e do espectador. Assistir a uma composição em tempo real significa estabelecer conexões diretas e instantâneas de criação com este intérprete-criador. Em uma construção conjunta de imagens e signos, espectador e bailarino tornam-se agentes de um diálogo presente que mapeia memórias e aciona o porvir. Esperar o reconhecível e negar a percepção e a recepção por meio do sensível não conferem um caminho profícuo para esta relação cuja ideia é muito mais texturizada e dialógica, em constante processo de atualização e mutação.

Entender a improvisação em dança como processo de composição em tempo real pressupõe estado de ação, proposição, posicionamento e ao mesmo tempo escuta, generosidade e altruísmo. É expor o corpo para que ele exponha discussões políticas, sociais e culturais. É bater, rebater, debater, reagir, sentir, inserir, descobrir, contar, falar, explorar. É experienciar. É dispor o corpo para o desconhecido que contém o conhecido revisto. É perguntar-se constantemente e buscar respostas tão reflexas quanto conscientes. É ser imediato e portanto emergente sem ser urgente, pois pressupõe escuta e espera. É fazer pensando e pensar fazendo. É causar cruzamentos, entrecruzamentos, atravessamentos. É encontrar o precipício a cada movimento. Suar frio, suar quente, suar, suar. Laborar. É decidir constantemente entre a espera, a queda e a suspensão. É o espaço de congregar as diferenças em diálogo. É o espaço das microrupturas como microevoluções. É abraçar-se em memórias, vestígios, ressonâncias e mutações.

## **2. A escuta como processo de ressonância e mutação em tempo real**

Os processos de improvisação e de composição que operam na instantaneidade exigem dos performers em cena procedimentos e técnicas, bem como a construção de um viver juntos. O estar no momento presente demanda mais do que um tipo de “espontaneidade” ou de um “agir sem pensar”. Constitui-se como uma prática de invenção de modos de se estar no mundo. Quando nos propomos a improvisar, tudo parece emergir inevitavelmente em “tempo real”, já que nos predispomos, de antemão, a deixar surgir ações vividas em um momento dado. Contudo, há que se “treinar” o estar no aqui e agora, aprender a lidar com a ideia do real. Ele demanda uma ética.

Como articular a experiência do real no ato de improvisar e compor em coletivos de artistas em estreita cooperação entre corpo e ambiente? Um dos esforços compartilhados

na contemporaneidade entre arte, filosofia e ciência têm sido o de reavaliar o estatuto de um mundo pré-dado e suas implicações nos modos de percepção e de ação. Em detrimento das especificidades de suas abordagens, estes campos de conhecimento vêm desafiando a concepção tradicional do sujeito como o epicentro da cognição, da experiência e da ação, propondo a noção de sistema aberto e dinâmico, que produz modos de submissão e controle, assim como de resistência e devir. Em uma dimensão encarnada (corporificada) da experiência humana, organismo e meio atuam em reciprocidade, o que implica numa revisão das pedagogias do corpo, especialmente em relação a coletivos de atores ou bailarinos que desenvolvem processos de improvisação.

Portanto, na concepção aqui proposta acerca da ideia de tempo (que não é pura cronologia, ordem mensurável do movimento) e de real (que não se fixa numa realidade, num modo de ser das coisas) em processos improvisacionais, nada estaria plenamente pré-dado, nem no sujeito, nem no mundo. Como considerar então a consistência de uma dada comunidade, aqui especificamente a de artistas da dança e do teatro em processos de improvisação, sem perder de vista as heterogeneidades e singularidades no compartilhamento deste tempo real?

Como observa o filósofo brasileiro Peter Pál Pélbart (2006), pode-se pensar a constituição de um “corpo múltiplo” com suas relações de velocidade e de lentidão, a partir de uma escuta e da composição com outras singularidades valendo-se do conhecimento adquirido pelos inúmeros encontros. A noção de comum ajuda a problematizar estes encontros, “sobretudo pela experimentação imanente desse comum, pelas composições e recomposições que o perfazem, pelas redistribuições de afeto que essas composições e recomposições propiciam, pelos novos possíveis que a partir daí se abrem e se inventam” (Pélbart, 2006). A ideia de um tempo real revela-se num comum construído a cada momento na comunidade como um reservatório compartilhado.

A noção de comunidade revela-se por meio de procedimentos menos teleológicos e que se constroem no momento em que se está construindo-os. Neste sentido, trata-se de um corpo “que vê o que faz enquanto está fazendo” durante o curso de uma ação ou pensamento, admitindo dinâmicas possíveis de mudança ou permanência. O depoimento de Andrew demonstra como isto pode estar consciente no discurso de certos artistas.

(...) Nós conversamos muito sobre essa idéia de [como] em uma sociedade ou de uma cultura, [como] as pessoas fazem para transmitir, e para manter viva em uma cultura, coisas que são importantes na cultura e as tradições, costumes, rituais que temos, o nosso modo de ser. Todas as culturas têm formas muito diferentes de abordar esta transmissão. Não apenas a transmissão de conhecimento, mas como mantê-lo vivo, algo que valorizamos muito. E eu valorizo muito a improvisação. Não é para mim não é apenas bla, bla, bla. É realmente algo muito rico e profundo. Para mim, é importante manter isto vivo. (Harwood, 2007)<sup>vi</sup>.

A comunidade proposta por Pelbart possibilita agenciar modos de práticas que diferem de uma idealizada comunhão. A comunidade que aqui se busca problematizar tem por condição a heterogeneidade e a pluralidade, o que não implica em ausência de rigor ou de propósitos compartilhados e construídos no processo. Mais do que um treinamento em grupo ou um treinamento coletivo: uma composição de comunidade. Neste sentido, criar uma comunidade em um processo de criação, improvisação ou composição requer procedimentos à altura do acontecimento para que as multiplicidades e singularidades sejam tratadas devidamente no momento em que emergem na relação compartilhada.

Visando o refinamento desta atuação conjunta, alguns métodos e procedimentos tem sido organizados em nível nacional e internacional<sup>vii</sup>. Um dos métodos de improvisação e de composição em que podemos perceber a noção de comunidade, de construção de um

comum, é o *Viewpoints*, desenvolvido pela diretora teatral norte-americana Anne Bogart<sup>viii</sup>. *Viewpoints* é definido por Anne Bogart e Tina Landau como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, que explora as questões do espaço/tempo por meio da improvisação e composição corpóreo-vocal<sup>ix</sup>.

Um dos aspectos fundamentais do *Viewpoints* é nomeado por Bogart (2005) como escuta extraordinária (*extraordinary Listening*) e consciência contínua dos outros no tempo/espaço. Esta escuta se dá no trabalho coletivo, o “ABC” do *Viewpoints*, como afirma Bogart, uma vez que, habilitado para se mover de forma relacional com os colegas, o ator pode trabalhar com concepções mais avançadas de contraponto, justaposição e contraste. O objetivo da proposta é praticar mais a escuta, sintonizar-se com o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos do que criar individualmente muitos eventos. Bogart (2005) refere-se a uma habilidade de escuta com todo o corpo, no sentido de envolver o sistema sensorio motor em sua integralidade. O ator se torna perceptivo ao seu entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao seu redor, sem incluir ou excluir algo somente porque acha que é bom ou ruim.

Pamela Newell<sup>x</sup>, intérprete-criadora que dançou em grandes companhias, mas sempre se manteve em nichos ligados a improvisação na América do Norte, ressalta uma ideia semelhante de receptividade ao outro, ainda que por meio de uma prática diferenciada do *Viewpoints*, em que o convívio se dá de forma menos hierarquizada e judiciosa:

A gente recebe a informação e não coloca isto em uma hierarquia. Então, se eu vejo Paul fazer um salto muito alto, virtuoso, eu não digo : "ok, isso é melhor do que a informação de Lin em frente ao quadro com um pedaço de giz. ". São duas informações, mas não hierárquicas, no sentido de que uma possa ser melhor que a outra. É uma informação que pode ser interessante, intrigante. É uma relação ao corpo onde você é capaz de fazer sentido, de criar um sentido com as informações em volta de você, mas você não precisa necessariamente julgar de modo hierárquico, mas... de fato, deixar o sentido se criar (...) cooperar com o sentido que se cria no espetáculo. Então, para ser capaz de fazer isto, eu acredito que é necessário ter uma relação com o corpo não hierarquizada, mas receptiva.<sup>xi</sup> (Newell, 2008).

Na filosofia do *Viewpoints*, ao invés de agir somente por impulsos e desejos próprios, o artista é estimulado a compreender sua individualidade em relação com o ambiente. Em outras palavras, são formas com que os corpos de atores e bailarinos são afetados no espaço/tempo. A ideia de corpo como “experiência no espaço tempo”, própria ao *Viewpoints*, está relacionada ao contexto cultural e artístico dos anos 1960-70 nos Estados Unidos. Bogart e Landau relacionam a filosofia do *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 70, época em que Bogart iniciava seus estudos em dança. Bogart foi aluna de Aillen Passloff, coreógrafa que participou do movimento presente na *Judson Church*, cuja forma de investigar o papel criativo de cada artista alterou o modo como a diretora americana passou a conceber seu trabalho. Bogart herda a máxima dos artistas daquela época, que lidavam com propriedades do corpo no espaço/tempo, ao invés de aspectos expressivos do movimento, como convinha a arte da dança da primeira metade do século XX.

Outro método de trabalho organizado que proporciona ao intérprete estar presente num contexto de improvisação sem se deixar "escravizar" pelos seus quereres e por reflexos condicionados é a Composição em Tempo Real. O encontro entre o método de Composição em Tempo Real<sup>xii</sup> desenvolvido por João Fiadeiro<sup>xiii</sup> e a etnografia proposta por Fernanda Eugénio<sup>xiv</sup>, toma forma no projeto AND\_Lab, uma plataforma de partilha de procedimentos, operações e modos de “fazer problema”, vindos tanto da arte como da ciência, na relação-tensão entre política, ética e quotidiano. No workshop HANDLING\_Compact, orientados por João Fiadeiro e Fernanda Eugénio no âmbito do

AND\_Lab, laboratório de “investigação artística e criatividade científica”, o foco das atividades está na investigação dos processos de geração de hipóteses e tomada de decisão que antecedem a tomada de uma posição. Como salientam os organizadores,

Consiste na transmissão de um conjunto de ferramentas-conceitos que permite desativar o impulso e ativar um estado de prontidão; desativar o sentido-significado (por quê?) e ativar o sentido-direção (como?); desativar a ação orientada pelo saber (o que isto é?) e ativar a posição feita a partir do que se tem (o que há aqui?); desativar o funcionamento focado no Sujeito Individual e ativar um funcionamento que privilegia o Acontecimento. Para tal, o HANDLING\_Compact centra-se no questionamento da cisão radical entre sujeito e objeto e na proposta de uma ética do suficiente e de uma operação por des-cisão, que permite abordar os eventos a partir do mapeamento das affordances proporcionadas, a cada vez, pela entrada em relação<sup>xv</sup>.

Guardadas as suas devidas especificidades e diferenças, Viewpoints e Composição em Tempo Real promovem tempos da escuta de si, do outro, do ambiente. Ao desvencilhar-se de uma intervenção atrelada somente a personalidade do ator ou dançarino ambos os processos abrem-se a uma conexão com o que se configura no ambiente; o que importa são as ações que o objeto/sujeito/situação possibilita e menos as intenções. Pensar através do evento e não somente num querer próprio ou do que achamos que o outro necessita possibilita um compartilhar. Formar uma comunidade alerta e sensível - uma ideia que aparece com potência na Composição em Tempo Real. Fiadeiro e Eugénio orientam seu trabalho no sentido de abertura a um mundo novo que não se inaugura “quando encontramos respostas, mas quando mudamos as perguntas.”

Um posicionamento frente ao mundo que é, antes de tudo ético, possibilitando uma experiência diferenciada para o artista. O que surge das relações geradas no aqui e agora a partir de uma percepção compartilhada ganha maior relevância do que as ingerências do sujeito, com o seu querer expressar ou agir por mero impulso. Os acontecimentos não surgem por diletantismo ou por ânsia por expressão mas pelo que, no ambiente, faz-se presente. A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. Uma construção coletiva que emerge da relação, passo a passo, momento a momento, a partir “do que se tem a cada vez e com o que fica, com as marcas e os rastros do viver juntos”.<sup>xvi</sup> Uma ética do compartilhamento se torna necessária: “Daí a importância crucial de se alargar a compreensão do que seja uma composição: muito claramente, um “pôr-se com” o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição conseqüente, a “com-posição”<sup>xvii</sup>.

O estar presente na experiência é uma das chaves para uma experiência estética sensível e compartilhada: em Bogart para agir cinesteticamente, em Fiadeiro para construir hipóteses. A ideia de pensar o ato de criação a partir de um perspectiva de comunidade, que articula os modos de existência e o sentido da experiência do presente por meio de uma ética e uma política.

Como salienta Fiadeiro, Composição em Tempo Real propõe que o intérprete “desenvolva uma qualidade de espera e de atenção, que possibilite a ‘revelação’ em vez da ‘criação’ de uma solução”. A escuta não implica em uma atitude responsiva por meio de impulsos imediatos, mas a ativação de um estado de prontidão que requer observação e investigação dos processos de geração de hipóteses e tomada de decisão.

Fiadeiro destaca a força da coisa acontecida em sua concepção de tempo real. Nas palavras do artista:

Existem coisas sobre as quais eu quero falar e que, pura e simplesmente, não podem ser representadas. São do tipo de coisas que só passam a existir se forem apresentadas. São coisas que nem eu sei que existem, que nunca ouvi falar e que nem sequer desconfio da sua presença. E é por isso que quero falar delas: porque quero conhecê-las. E dá-las a conhecer. Sem filtros ou intermediários. Em tempo-real<sup>xviii</sup>.

Em todas as improvisações, o movimento deve ser imbuído de uma razão, que deve ser formal, compositiva e intuitiva, e não meramente racionalizada. A razão para se mover pode envolver relações com o espaço, como o corpo, com outro, mas nenhum movimento deve acontecer arbitrariamente ou por um mero desejo por variedade.

### **3. A memória como possibilidade presente, passada e futura**

E quanto a questão da memória? De que modos a composição no tempo/espaço real, e outras terminologias afins utilizam do suporte da memória para a criação? Como a composição no tempo real, através de diferentes pontos de vista, se relaciona com o passado, o presente e o futuro? A improvisação faz dançar a memória. Ou seja, se pensarmos a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como percepção dos índices do “passado” a partir de um olhar extemporâneo, a memória (dançada, dançante) responde ao chamado do presente. A formação do sujeito se dá através das vivências constantes negociadas pela memória. Devemos então pensar a constituição temporal não como uma sucessão de tempos, mas como a irrupção de um feixe. A ideia de duração em Henri Bergson (1990, p. 179) se mostra potente para a questão do tempo “real”: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sócio-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida”. Ele nos mostra que a duração é a cada instante o que se diferencia, uma vez que o presente se desdobra em duas direções, uma em direção ao passado, outra em direção ao futuro. A esses “três tempos” contraídos correspondem a noção de duração. Bergson redimensionou a noção de memória como mero arquivo de lembranças do passado para inseri-la em sua condição virtual. Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Os sentidos são impregnados pelo imediato, mas com interseções de imagens do passado e projeções do futuro, numa oscilação sem repouso. Isto vale dizer que as lembranças deslocam as impressões do “real”. E que o presente vivido reescreve o passado. É como se o passado fosse percebido apenas na constância do presente, voltado para um presente intensivo. A percepção como a estabilização sensorial de uma multiplicidade de contrações da memória. O que foi ontem e ainda é. O depoimento abaixo de Andrew exemplifica este ir e vir da memória no corpo.

Há coisas que se instalam no espaço e isso requer um desenvolvimento. Isso não requer um compromisso, no entanto, é preciso uma espécie de rigor para ir ao fundo em alguma coisa. E há momentos, em alguns espetáculos, há temas e motivos que retornam, eu não tenho medo de acessá-los novamente, mesmo que eu já tenha desenvolvido ou proposto, ou posso trazê-los mais tarde.

(...) Mas eu gosto desta idéia (...) mesmo que eu esteja improvisando, de retomar coisas que já aconteceram. Então, se o momento for propício, trazer este dado novamente. Às vezes, por exemplo, terminar o espetáculo com o que fizemos no início. Como uma espécie de ciclo, por exemplo. Ou, entrar no meio do espetáculo com uma estrutura que já tenha sido proposta anteriormente ao espetáculo, se for a hora certa. Isto pode favorecer a improvisação. Para mim, isso também demonstra um certo espírito, o espírito de improvisador, que é verdadeiramente vivo, que capta tudo.<sup>xix</sup> (Harwood, 2006b).

Lembrar é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-



la, “fazer” alguma coisa com ela. O verbo “lembrar-se” faz par com o substantivo “lembrança”. O que este verbo designa é o fato de que a memória é “exercitada”. A transformação incessante do “agora” em “não mais”, e do “ainda não” no “agora”. Viewpoints e Composição em Tempo Real, cada qual a seu modo, incansavelmente, compõem conceitos-ações que permitem outros modos de intensificação da experiência do “real”.

### 3. Considerações finais

A improvisação em dança, dentro desta perspectiva de “tempo/ espaço real”, trabalha com movimentos que não são pré-estabelecidos enquanto partitura fixa. No entanto, trabalhamos com o que conhecemos, trazemos organizações corporais e composições de movimentos já experimentadas anteriormente, ideias que de alguma forma já visitamos e ao mesmo apresentamos e projetamos. Como diz Ivan Izquierdo<sup>xx</sup>: “somos o que lembramos”. Compor no tempo/espaço real pode ser uma prática de como nossos corpos fazem escolhas, pode ser um procedimento de seleção, pode ser uma prática de diálogo, pode ser um modo de lembrar através do corpo e da imaginação. Exercício de liberdade, mas também de hesitações, desafios e julgamentos. A riqueza e a complexidade dos intérpretes-criadores que trabalham há muito tempo com estes procedimentos de improvisação é adquirida através de décadas de experiência e prática. Incorporação do corpo, pelo corpo, exercício de imaginação associado ao movimento e/ ou a outros elementos de cena. O frescor e a espontaneidade revelados na prática da improvisação são resultados de grande investimento por certos artistas. A composição em tempo real em dança é um mergulho e uma queda em um afinado estado de percepção e de presença. No entanto, sua difícil análise dentro do grande guarda-chuva da arte contemporânea, é em parte, devido ao seu caráter aparentemente efêmero por natureza.

### Referências bibliográficas

- BENOIT-NADER, D’Agnes (ed.) On the edge / createurs de l’imprevu. *Nouvelles de Danse* 32/33. Bruxelles: Editions Contredanse, 1997.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1990.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book*. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- Eugénio, 2011. Disponível em [re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existência-Pt.pdf](http://re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existência-Pt.pdf). Acesso em 20/08/2012, 19h30.
- EUGÉNIO, Férnanda. 2011. Disponível em [re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existência-Pt.pdf](http://re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existência-Pt.pdf). Acesso em 20/08/2012, 19h30.
- FIADÉIRO, João. If you don’t know, why do you ask? An Introduction to the Method of Real-Time Composition. IN GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; VON WILCKE, Katharina (orgs). *Knowledge in Motion*. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Danse. Berlin: German Federal Cultural Foundation, 2007. Tradução nossa.
- HARWOOD, Andrew de Lotbinière. 2006. Entrevistado por Suzi Weber. Montréal, le 27 novembre.
- HARWOOD, Andrew de Lotbinière. 2007. Entrevistado por Suzi Weber. Montréal, le 7 mai.
- FIADÉIRO, João. EUGÉNIO, Fernanda. Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*. Texto “manifesto” que sustenta e enquadra o projeto AND\_LAB – Investigação artística e criatividade científica de João Fiadeiro e Fernanda
- MARTINS, Cleide. Disponível em <http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/improvisacao-em-danca-sistemas-e-evolucao/15>. Acesso em 20/09/2012, 18h.
- MUNDIM, Ana Carolina (org). *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*: uma

experiência de pesquisa em dança contemporânea. Uberlândia: Composer, 2012.

NEWELL, Pamela. 2008. *Entrevistada por Suzi Weber*. Montréal, le 2 juillet.

PAXTON, Steve. 1987. «Improvisation is...», *Contact Quarterly*, vol XII no 2 (spring / summer).

PÉLBART, Peter P. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. <http://www.itaucultural.org.br/próximoato>, 2006. Acesso em 04/03/2012, 15h00.

- i “Improvisation is a response to the compositional issue. What is one's process of composing? Improvisation is for me a way of composing as well as a way of performing. It allows me to find form which expresses what I want to say and enriches profoundly what is made. The compositional decisions, made in the moment of improvisation are created from a broad range of systems in the body. In the action of composing instantly somehow everything comes to rest, it seems to be able to find its form, its dynamic, its timing, its emotion and its rhythm.” (Tradução nossa).
- ii Steve Paxton é considerado o fundador do CI e Nancy Stark Smith uma das grandes difusoras desta prática. O livro *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture* (1990) de Chyntia Novack, bailarina e antropóloga americana. O livro é considerado um dos mais importantes estudos da prática do CI a partir de uma perspectiva histórica etnográfica. Ver o artigo em português de Leite (2005) que se trata de uma revisão bibliográfica do CI tendo como referência o livro de Cynthia Jean Novack (1990).
- iii Getting lost is possibly the first step toward finding new systems. Finding parts of new systems can be one of rewards for getting lost. With a few new systems, we discover we are oriented again, and can begin to use the cross pollination of one system with another to construct ways to move on. Getting lost is proceeding into the unknown. To reject the familiar, so rooted in our nervous system and minds, requires discipline. (...) We are not attempting to simply eliminate the known systems, but also to realize how we have adapted to those systems (...) We are close to improvisation here. (Tradução nossa).
- iv De origem canadense da cidade de Montréal, Andrew Harwood Lotbinière dança desde 1975. Ele também é diretor artístico da *AHHA Productions*, uma companhia dedicada à pesquisa, criação, ensino e difusão da dança estruturada e improvisada. Ele já dançou em importantes companhias canadenses tais como Fulcrum, Lechay Jo, Chouinard Marie e Jean-Pierre Perreault. Ele também participou de coletivos e espetáculos com vários artistas renomados como Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Peter Birgham, Mark Tompkins, Chris Aiken, Lin Snelling, Marc Boivin, Ray Shung, Benoît Lachambre. Ele foi agraciado com o Prêmio 2000 *Jacqueline Lemieux Arts Council of Canada*.
- v Mêmesi je danse avec toi, je sais [ce] qui se passe à l'entour. Ah, j'ai vu l'image dans le fond. Ok, je sais qu'est-ce que c'est, alors, je peux l'intégrer. Les lumières, ok, y'a quelque chose là-bas, il y a Lin... J'essaie d'être très conscient de plusieurs choses en même temps. Alors, tu travailles à plusieurs niveaux en même temps. T'es conscient à plusieurs niveaux en même temps (...) Il y a de la musique, des éclairages et des décors, ça fait plusieurs couches. Mais encore là, pour moi, c'est quelque chose qui vient avec le temps.
- vi (...) on a parlé beaucoup de cette idée de [la façon dont], dans une société ou dans une culture, [la façon dont] les gens font pour transmettre, et de garder en vie, dans une culture, les choses qui sont importantes dans la culture; les traditions, les coutumes, les rituels qu'on a... juste notre façon d'être. Toutes les cultures ont des façons très différentes d'aborder cette transmission. Pas seulement la transmission de la connaissance, mais comment arriver à garder ça en vie, quelque chose qu'on valorise beaucoup. Et moi, je valorise beaucoup l'improvisation. Ce n'est pas, pour moi, [ce n'] est pas juste du blabla. C'est vraiment très riche et très profond. Moi, ça me, ça m'importe de garder ça en vie. (Tradução nossa )
- vii Um dos métodos estudados no grupo de pesquisa coordenado por Sandra Meyer na Universidade do Estado de Santa Catarina é o *Viewpoints* [Pontos de Vista]. O Grupo de Pesquisa *Dramaturgia do Corpo-Espaço e Territorialidade*, coordenado por Ana Carolina Mundim, na Universidade Federal de Uberlândia, organizou os *Movíveis* (MUNDIM, 2012). O Grupo de Pesquisa *Práticas Corporais Artísticas do Bailarino-Criador*, coordenado por Suzi Weber também tem foco na improvisação e conta com dois bolsistas.
- viii Um dos métodos estudados no grupo de pesquisa coordenado por Sandra Meyer na Universidade do Estado de Santa Catarina é o *Viewpoints* [Pontos de Vista].
- ix Aliado ao método Suzuki de treinamento, elaborado por Tadashi Suzuki, ator e diretor da Suzuki Company of Toga, o *Viewpoints* fundamenta a poética do grupo dirigido por Anne Bogart, a SITI Company, com sede em Nova Iorque, EUA.
- x Pamela Newell, intérprete de dança norte americana, dançou em companhias importantes nos Estados Unidos e no Canadá. Em Montreal, ela atuou como intérprete por seis anos na *Compagnie Marie Chouinard*. Paralelo ao trabalho nas companhias sempre manteve-se ligada a coletivos de improvisação.
- xi On reçoit l'information et on [ne] met pas nécessairement une hiérarchie. Donc, si je vois Paul faire un saut très haut, virtuose, je ne dis pas «Ok, ça c'est une information meilleure que Lin devant le chalk board [tableau de *Chalk*] avec un morceau de chalk.». C'est deux informations, mais pas hiérarchisées dans le sens [où] une est meilleure que l'autre. C'est une information plutôt intéressante, intrigante. C'est un rapport au corps où tu veux être capable de faire un sens, de créer un sens avec des informations autour de toi, mais [tu ne veux] pas nécessairement les juger dans une hiérarchie, mais (...) plutôt laisser le sens se créer, (...) coopérer avec le sens qui se crée dans le spectacle. Donc pour être capable de faire ça, je trouve qu'il faut avoir un rapport au corps pas hiérarchisé, réceptif... (tradução nossa)
- xii Na dança a expressão “composição em tempo real” com frequência se refere ao método de trabalho

criado pelo português João Fiadeiro, cuja primeira organização se deu em 1995. No entanto, outros profissionais da dança e da música usam a expressão com frequência para trabalhos de improvisação como cena, sem que tenham conexão com o método de Fiadeiro.

<sup>xiii</sup> **Pesquisador, dançarino e coreógrafo.** Orienta ateliês de pesquisa em Composição em Tempo Real em diversas instituições nacionais e estrangeiras. Vive em Lisboa e coordena o Atelier Real, onde coordena atualmente o Projeto AND\_Lab - Anthropology 'n' Dance - Artistic Research and Scientific Creativity - simultaneamente um centro de investigação, um espaço de convivência e formação, a criação de um objeto cênico e a escrita de um livro.

<sup>xiv</sup> Pós-doutoranda pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e doutora em Antropologia Social pela UFRJ. Professora Adjunta do Departamento de Sociologia e Política da PUC/Rio. Atualmente, vive em Lisboa e colabora com João Fiadeiro no Projeto AND\_Lab - Anthropology 'n' Dance - Artistic Research and Scientific Creativity.

<sup>xv</sup> Disponível em <http://andlabpt.blogspot.com.br/p/atividades.html>. Acesso em 24/10/2012, 19h00.

<sup>xvi</sup> FIADEIRO, João. EUGÉNIO, Fernanda. Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*. Texto “manifesto” que sustenta e enquadra o projeto AND\_LAB – Investigação artística e criatividade científica de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, 2011. Texto não publicado.

<sup>xvii</sup> Disponível em [re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existencia-Pt.pdf](http://re-al.org/wp-content/uploads/2012/.../Manifesto-Re-existencia-Pt.pdf). Acesso em 20/08/2012, 19h30.

<sup>xviii</sup> Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2005/11/workshop-de-composio-em-tempo-real-com.html>. Acesso em 16/08/2012, 15h00.

<sup>xix</sup> Il y a des choses qui s'installent dans l'espace et puis, ça demande un développement. Ça demande, pas un attachement, mais ça demande une espèce de rigueur pour aller au fond de quelque chose. Et il y a des instants dans certains spectacles, il y a des thèmes et même des motifs qui reviennent que je n'ai pas peur de ramener à une idée qui a déjà vécu dans l'espace, qui a déjà été proposée et développée, et la ramener plus tard.

(...) Mais j'aime bien cette idée (...) [de, alors] même qu'on improvise, d'essayer, de noter des choses qui se sont passées, puis si le moment est propice, de ramener cette chose-là. Des fois, par exemple, de finir la pièce avec ce qu'on a fait au début. [Cela] fait une espèce de boucle, par exemple. Ou de venir, dans le milieu de la pièce avec un canevas qui a déjà été proposé auparavant dans le spectacle, si le moment est juste. Ça peut renforcer la pièce. Pour moi, ça démontre aussi cette espèce d'esprit, l'esprit de l'improvisateur, qui est vraiment vivant, qui capte tout. (tradução nossa)

<sup>xx</sup> IZQUERDO, Ivan, *Memórias e suas ressonâncias*, Palestra do VII Congresso Abrace, outubro, 2012, Porto Alegre.