

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

SHAYA LAMBERT BIHARI

Fluxos e Percepções de uma Breve Experiência com Performance Improvisada

Dezembro 2020

São Paulo

À todes que buscam novos caminhos de si através da arte,

e pela possibilidade de um mundo mais sensível.

À todes que se abrem a mudanças,

À todes que amam,

**A todes,
pois toda e cada vida está recheada de intensidades,**

e toda e cada experiência vivida

pertence

ao

Coletivo

Humano.

Índice de Imagens

Imagens 1 e 2 - Fotos da página do Instagram referida no texto (@transbordamento__)

Imagens 3-7 - Katie Duck e Sharon Smith em performance de seu duo “Abandoned Human”

Imagem 8 - Katie Duck em performance (Abandon Human)

Imagem 9 - Katie Duck em performance (CAGE)

Imagem 10 - Deborah Hay (performance não identificada)

Fluxos e percepções de uma Breve Experiência com Performance Improvisada

Por onde começar? Como tatear, como adentrar, seguir, desenvolver?

Para a elaboração de ideias que faremos aqui, um ponto passível de ser o marco inicial é o final de 2019, onde dei início a um arquivo/experimento/diário pessoal, virtual e público de movimento, numa página do Instagram ao qual nomeei *@transbordamento__*¹. A proposta foi de, por ao menos um mês, toda semana, fazer postagens de vídeos curtos que capturassem pequenos momentos de fluir de energia (normalmente estimulada em consonância com uma música), através do corpo em movimento. A proposta era uma expressão livre; um improviso.

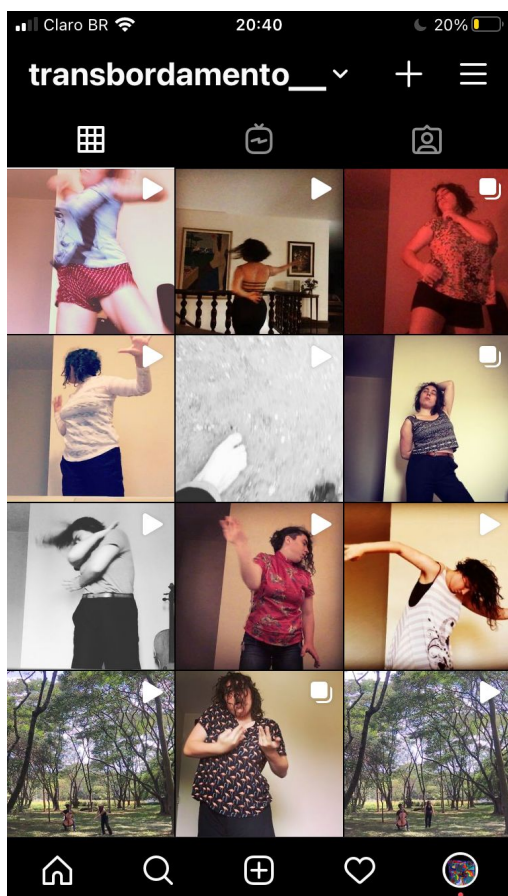
O que eu queria com isso?

Buscava reacordar caminhos internos; rios que pareciam estar barrados, mas que de tanto tentar fluir, pareciam começar a transbordar, e até romper as barragens. O primeiro nome que dei à página do instagram foi “@transbordar.para.respirar”. Buscava, portanto, um respiro. Um momento de pausa em movimento. Quase uma meditação, talvez mais próxima da modalidade conhecida como *Meditação Ativa*. No entanto, não quis me fundamentar em qualquer tradição ou prática precisa e pré-existente, ao menos não formalmente. Havia em mim uma inundação de experiências. Dentre elas meditação ativa, Klauss Vianna, Maratonas de Jurij Alschitz com Maria Thaís, aulas dança contemporânea e experiências antigas mas ainda bastante vivas em mim, de criação em dança. Quase afogando tudo isso, um mar tensões musculares e dúvidas pessoais sobre minhas vontades e capacidades de expressão no mundo. Na tentativa de dar permissão então para reencontros e re-descobertas internas, dei início a meus experimentos virtuais.

Ainda com poucas postagens, comecei a receber feedbacks individuais bastante positivos. Não eram muitos, mas percebi que a permissão de se movimentar fora do que nos dito que é possível, aceitável, ou do que “é dança” e já faz parte, “catalogadamente”, de uma expressão dentro da sociedade, poderia ser libertadora e acolhedora não apenas para mim. Nas mensagens via DM (*Direct Message* do

¹ https://www.instagram.com/transbordamento__/

Instagram) li que assistir àqueles instantes de fluxo e movimento, em alguma medida, inspirava e era, em um mundo bastante formatado, “*photoshopado*” e que cobra de nós respostas instantâneas, precisamente um respiro.



Imagens 1 e 2

Embora animada pelos feedbacks, do meu lado, começava a sentir aos poucos a necessidade de respirar ainda mais profundamente, de não só permitir o fluxo como percebê-lo com mais consciência dos espaços interno e externos, e, quem sabe, conversar com mais clareza sensível através do movimento.

Sentia, portanto, mais necessidade de *escuta*.

Assim estava meu movimento interno no início de 2020, quando no “Encontro Prático de Verão com Katie Duck”, encontrei um Workshop de Performance Improvisada, ministrado por essa curiosa artista-performer, Katie Duck; no estúdio de

Dudude Herrmann em Casa Branca, Belo Horizonte. Foram sete dias num estúdio cercado por mata, onde nos encontrávamos três vezes ao dia para treinar. Dudude nos aquecia pelas manhãs, nos levando ao movimento. Ela nos incitava a poesia e a permissão de atravessamento do espaço em nós, o afetar-se pelos outros ao nosso redor, e a liberdade de estar inteiro ao movimentar-se. No período da tarde, enfrentávamos as desafiadoras propostas de Duck: as bases para a Performance Improvisada. Ela nos incitava a escuta, a consciência da mutação e transformação de intensidades, a percepção e empoderamento do processo de escolha. No período noturno, fazíamos nossas Performances Improvisadas em coletivo, na tentativa de aplicar, experimentar e desenvolver tudo o que tínhamos vivenciado durante o dia.

O trabalho com Katie Duck é, a princípio, assustador.

Alguém que começa a praticar com Duck é imediatamente confrontado pela ansiedade de performance. É pedido a uma performer para que adentre um espaço definido no ambiente. Há testemunhas. Ao entrar no espaço/vista ela vai primeiro experienciar uma auto-consciência extrema.² (SMITH, 2017-18³, tradução minha⁴)

Esta fala é de Sharon Smith, artista, aluna e parceira de improvisos de Duck. Ela coloca para a “ansiedade de performance” a definição de Arnold Buss: “medo, tensão e desorganização em frente à um público.”⁵ Foram essas, de fato, as primeiras sensações que dominaram meu corpo e visivelmente a maioria dos corpos que compunham aquele grupo de corajosos artistas que escolheu se aventurar junto no terreno da performance improvisada, da exposição total e exploração conjunta do agora. A ansiedade é amplificada pela certeza de que a única coisa que se sabe é que não se sabe o que vai acontecer. “Esse estado desperta inúmeras tensões internas no corpo, transformando-o num verdadeiro campo de batalha, onde a evidência lógica de “não sabermos” se opõe ao reflexo natural de “nos protegermos” (FIADEIRO, 2008, p.1)

Mas é exatamente esse “não saber” que define a prática da improvisação.

² “When one begins to practise with Duck one is immediately confronted by performance anxiety. A performer is asked to enter a defined space in a room. There are witnesses. Entering into a site/sight she will first experience extreme self-consciousness.” - **a citação original será colocada sempre na nota de rodapé**

³ O texto parece ter sido escrito entre 2017-18, mas não contém data ou página, já que é um texto-fluxo, capítulo de uma organização online de escritos de (e por) Sharon Smith. - <http://www.sharonsmith.org/5-its-not-what-you-do-its-the-way-that-you-do-it.php>

⁴ **Todas as traduções de Smith, Duck e De Spain são minhas.**

⁵ “fear, tension, and disorganisation in front of an audience.”

“Entrar no espaço da performance é abraçar a transformação do medo em prazer [...] [a improvisação] mobiliza e inspira um futuro a vir através da estimulação do presente.”⁶ (SMITH, 2017-18)



Imagem 3

Para permitir essa entrega, estimulação e transformação, há de se entender que



Imagem 4

A ansiedade de estar no palco é um medo de ser exposto como ‘um’ com muitos ‘uns’ - muitas verdades que diferem, contradizem e quebram o ‘um’, a ideologia da matéria que se tem. Aceitar a mutabilidade da matéria que uso não destrói ou cancela a legitimidade da minha história, minha presença ou meu futuro. Logo que eu entro no espaço, em particular esse que foi criado para performar, tão logo que ‘eu’ ‘falo’ eu ocorro como uma conjunção de leis, uma formulação de ideias como elas existem nesse tempo. Minha matéria, através da exposição está também cheia de ausências. [...] Para manter-se no limiar, para induzir estimular espaço-vista devemos abrir e ter uma

⁶“To enter the site of performance is to embrace the transformation of fear into pleasure. [...] It mobilises and inspires a future to come through the stimulation of the present”



Imagem 5

postura de constante referência ao SIM. Como autor então, retornando ao trabalho de performar, o performer não é a matéria central, mas é, em primeiro lugar, a superfície sobre a qual múltiplos significados de múltiplos textos serão brincados, articulados. Acredito que improvisação não só busca e desenvolve uma consciência disso no performer, mas busca também pela transformação do medo em prazer.⁷ (SMITH, 2017-18)

Entregar-se à cena apesar do medo é a única saída, e voltando aos poucos a atenção para refinar as escutas, perceber as

intensidades no espaço e se permitir ser ferramenta desse desenvolver de energias, eventualmente nos deparamos com momentos preciosos, em que a criatividade parece fluir pelo espaço, e a única coisa que se pode fazer é viver aquilo dentro do tempo, e seguir para o próximo momento. Depois vem a consciência de que aquilo que passou é único, e pertence tão somente àqueles que o vivenciaram, como um segredo, ao mesmo tempo que parece pertencer a toda e cada matéria-átomo pulsante no espaço, aberto e acessível a todos, como se pudesse ser tocado por qualquer um que passasse para ouvir o silêncio da consonância do mundo.



Imagem 6

⁷"I am reviewing performance anxiety through its connection with an anxiety brought about by the deconstruction of the subject. The anxiety of being on stage is a fear of being exposed as 'one' with many 'ones' - many truths which defer, contradict and crack open the 'one', the ideology of the subject. Accepting the changeability of my subject does not destroy or cancel out the legitimacy of my history, my presence, or my future. As soon as I enter a space, in particular this one that has been created to perform, as soon as 'I' 'speak' I occur as a set of laws, a formulation of ideas as they exist in this time. My subject, through exposure is also full of absences. To enter the site of performance is to embrace the transformation of fear into pleasure. In performance work I see a striking mode of presence, which, in light of deconstruction, appears non-committal. The performing subject recedes through a fear of exposing and thus confronting her self, or rather a loss of self through a negative, through a misunderstanding of 'no thing'. To be liminal, to induce and stimulate site we must open and posture a constant reference to YES. As Author then, returning to performance work, the performer is not a central subject, but is in the first place a surface upon which will be played out multiple meanings of multiple texts. I believe improvisation not only searches for and develops an awareness of this for the performer, but it searches also for the transformation of fear into pleasure. It mobilises and inspires a future to come through the stimulation of the present."

Ali teve início uma aventura de paixão, aprofundamento e entrega.

Disponibilidade, Escuta e capacidade de Presença emergiram como questões viscerais, pintadas quase num limiar de vida ou morte - de uma vida onde se permite ser e explorar possibilidades, conhecer desejos e assistir, nutrir e fomentar seu desenrolar; versus uma vida educada, comedida, reprimida, onde se busca sempre e quase desesperadamente, fazer apenas o “certo”, mesmo sob o risco de uma morte em vida. Não se pode seguir desejos cegamente, impô-los ou perder-se de vista do que é funcional para nós enquanto sociedade, mas estar exposto e aberto diante de um público igualmente aberto, que pode inclusive entrar e interferir a todo momento, é uma experiência capaz de romper o elo dos significados previamente estruturados em nós pelo aprendizado social ao longo dos anos.

Evocarei aqui o texto de Gilles Deleuze, “Como criar para si um corpo sem órgãos”, que propõe a busca de um Corpo sem Órgãos (CsO) em que as formações corporais se misturam, se refazem, e existem enquanto possibilidades, enquanto intensidades em fluxo.

Não são mais atos a serem explicados, sonhos ou fantasmas a serem interpretados, recordações de infância a serem lembradas, palavras para significar, mas cores e sons, devires e intensidades. Não é mais um Eu que sente, age e se lembra, é "uma bruma brilhante, um vapor amarelo e sombrio" que tem afectos e experimenta movimentos, velocidades. (DELEUZE, 1947, p.28)

Dentro e sem negar as estruturas do nosso mundo, a performance de composição em tempo real parece abrir um espaço, uma fenda no tempo em que se pode buscar, coletivamente, conexões misturadas, flutuantes, vivenciadas mais do que significadas em nosso ego e individualidade pessoais.

A experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade. Os fluxos de intensidades, seus fluidos, suas fibras, seus contínuos e suas conjunções de afectos, o vento, uma segmentação fina, as micropercepções substituíram o mundo do sujeito. Os devires, devires-animais, devires-moleculares, substituem a história, individual ou geral. (DELEUZE, 1947, p.28)

Essa totalidade do Cso, do Tao, desse todo indivisível, é colocada sempre como algo de uma busca, uma mediação e derivação constante da estrutura social, “da organização do organismo, as interpretações e as explicações do significável, os

movimentos de subjetivação” (DELEUZE, 1947, p.28). Assim parece o estado de disponibilidade e presença integrada corpo-mente-ação-espço na improvisação: ele pode ser tocado, existe e passa por nós, mas precisa ser perseguido, trazido, re-permitido no agora, e no agora, e no agora.

Talvez seja importante trazer ao leitor uma diferenciação entre a improvisação teatral e a performance improvisada a que me refiro. As habilidades e práticas de presença e disponibilidade são igualmente importantes, mas enquanto a primeira se propõe e talvez nasça da vontade de contar e criar histórias, consideravelmente mais racionais, humanas, compreensivas, preferencialmente verossimilhantes e até capazes de provocar o riso, pode-se dizer que a performance improvisada nasce da, e é, Dança.



Imagem 7

É como se a improvisação em dança tivesse abraçado e aglutinado em si todas as linguagens passíveis à performance. Som, Música, Texto, Corpo, Movimento, Espaço, Luz, Tempo, Escolha, Acaso. Escritas. As dramaturgias que carrega consigo podem trazer começos, meios e fins, mas em conexões primariamente abstratas, articuladas entre intensidades no tempo, mais do que entre significados racionalizáveis.

Um bailarino, no entanto, é tradicionalmente treinado apenas com foco em *entrar e executar*. Treinar-se para a composição em tempo real é, portanto, descondicionar esse treino, e aprender a escutar e dar espaço. Consciente disso, Duck nos entrega três palavras: *Exit* (Saída), *Flow* (Fluxo/Fluo) e *Pause* (Pausa). Das três, a primeira, e talvez a mais importante, é *Exit-Saída*. “Saída abre o potencial para uma chance de composição e permite ao dançarino que use o tempo de forma a permitir que o espaço se erga, e a dança então pode ser colocada.”⁸ (DUCK, 2002⁹). Diante do espaço vazio, no backstage ou na “plateia” de artistas, como era o caso no workshop, está-se em *Saída*. Se escolho *Sair* da *Saída*, encontro-me então,

⁸ “Exit opens up the potential for a composition chance but it also lets the dancer use time so that space can lift and the dance can be placed.”

⁹ **Todas as citações diretas de Duck são parte de entrevistas transcritas ou falas em workshop e por isso não contém página**

naturalmente, em *Fluxo*. Se escolho *Sair* do *Fluxo*, me encontro imediatamente em *Pausa*. Se escolho *Sair* da *Pausa*, me encontro novamente em *Fluxo*. A qualquer momento posso escolher a *Saída*. Somos assim introduzidos ao fato: improvisar é escolher, e mais



Imagem 8

do que isso - não ser apenas levado indefinidamente pelo fluxo de possibilidades, mas lembrar de *escolher*, e Duck repete constantemente: “Você tem que se lembrar de escolher, e você tem que se lembrar de *Sair*”¹⁰ (DUCK, 2002)

Qual é o processo de que se utiliza um artista para fazer escolhas de si na composição em tempo real? Assim como no nosso viver, as experiências que se fazem no espaço-tempo são fruto de nossas escolhas, suas consequências, e o acaso que as atravessa. Qual é o processo de que se utiliza um ser humano para fazer escolhas? Os limites entre as questões de uma artista em improvisação e aquelas que ela faz na vida começam a se borrar. “É fácil fazer uma escolha baseada no seu desejo próprio de ver algo acontecer ou sentir-se compelido a escolher ao se acreditar responsável por fazer algo acontecer.”¹¹ (SMITH, 2017-18). E uma vez que escolhemos, estamos abertos a escolher de novo e de novo? Como vivemos a experiência da ação que aquela escolha colocou em movimento?

Eu posso pensar: ‘Eu vou até o centro do palco e vou deitar ao lado daquela pessoa’. Se eu então prosseguir para executar esse desejo, um número infinito de coisas pode acontecer. O tempo que leva para que eu desenrole meu desejo é tempo não sentido se o fazer da escolha for muito direto. Durante esse tempo, eu não estou dentro do tempo da sala. Fazer viver seu próprio desejo faz isso: fecha sua percepção do espaço e de si mesma como parte do espaço. Para me contradizer imediatamente, eu estou, no entanto, cheia de

¹⁰ “You have to remember to choose and you have to remember to exit.”

¹¹ “It is easy to make a choice based on one's desire to see something happen, or, one is compelled to make a choice because one feels responsible for making something happen..”

desejo. Minha mediação disso é perpétua. Improvisação é exatamente que eu posso mover minha consciência entre essas duas. Eu posso expelir o meu desejo, eu posso fazer aquele movimento, mas eu tenho que me mover com ele. Eu tenho que mover meu ser. Eu estou em todo ele. Ele não é o centro de mim.¹² (SMITH, 2017-18)



Imagem 9

É necessário mediar, portanto, desejo, percepção e escuta de si e do espaço para se poder continuar fazendo escolhas dentro do tempo. É necessário também, diferir quais impulsos vem da ansiedade e quais vêm da intuição, aquela capaz de escutar o espaço e o inconsciente do coletivo ali presente. “Você tem que escutar o espaço dentro do teatro como se fosse a batida do coração de um animal velho para entender seu papel, porque ele está em transformação constante.” Dessa dança entre escuta e escolhas surge, ao vivo, uma peça, uma composição. “Você não pode criar um solo; você pode apenas ser deixado com um que você agora é responsável por executar no tempo”.¹³ (DUCK, 2002) E essa composição é tão somente daqueles que a vivenciaram, e jamais será vivida novamente.

¹² “For example I might think: ‘I will go over to the centre stage and lie down next to that person’. If I then proceed to execute this desire an infinite number of things may happen. The time it takes for me to carry out my desire is not time felt if the doing of choice is too direct. During this time I am not in the time of the room. Living out our own desire does this: It closes down one’s perception of the room and of oneself as part of the room. To contradict myself immediately, I am though, filled with desire. My mediation of this is perpetual. Improvisation is exactly that I can shift my consciousness between these two. I can expel my desire, I can make that movement, but I must move with it. I must shift my self. I am (everywhere) in it. It is not the centre of I”

¹³ “You have to listen to the space in the theater as if it was the heartbeat of an old animal in order to understand your role because it is shifting all of the time. You can not create a solo; you can only be left with one that you are now responsible to execute in time.”

“What is your relationship with Public?”¹⁴

Pareada com a habilidade que nomeei “presença integrada corpo-mente-ação-espço”, uma questão fundamental a ser tratada por alguém interessado em composição em tempo real é: “Qual a sua relação com o público?”.

O que você quer com essas pessoas? Como, porquê e para quê você articula cena e consciência, e a que comunicação você atenta? A resposta de Duck é clara e certa: “Quero lembrar a elas que elas tem um corpo.” (workshop 2020) Se ela fosse uma das entrevistadas por Kent de Spain para seu livro *Landscape of the Now*, essa talvez fosse sua resposta para a questão que ele nomeou “*Agendas*”. O termo se aproxima talvez de “propósito”, “objetivos”, “buscas”, indicando aquilo que o artista busca ao realizar sua prática. As “*Agendas*”, portanto, “agem como filtros para a experiência, guiando o improvisador em direção a ou para longe de certas ações e escolhas.”¹⁵ (DE SPAIN, 2014, p.35)

As razões, vontades e respostas variam e, para alguns, claramente variam também dentro do tempo. Se um dado momento improvisam para explorar uma pergunta específica, como Deborah Hay, que se interessa em saber “e se o agora está aqui?”¹⁶, alguns meses depois a pergunta pode ter se modificado.

A maioria das “*Agendas*” tem relações com o próprio corpo, e curiosamente nenhum dos artistas se refere diretamente ao público

ao colocar suas motivações para improvisar.



Imagem 10

¹⁴ “O que você quer com o público?”

¹⁵ “act like filters for the experience, leading the improviser towards or away from certain actions or choices”

¹⁶ “What if *now* is here?”

No entanto, Duck coloca importância em o artista saber o que ele quer com o público, e talvez não apenas para artistas que trabalham com improvisação e composição em tempo real, gerar respostas para “Qual a sua relação com o público” talvez seja fundamental. Assim como as “*Agendas*”, nossas respostas agirão como guias e filtros, apontando caminhos e indicando escolhas de performance.

Obtive de mim mesma algumas respostas, como: “quero relembrar sensibilidades”, “quero agradecer e partilhar da presença de cada um”, “quero abrir espaços para novos caminhos internos”. São respostas bastante abstratas, mas que tem me guiado nas experimentações. Cada pessoa no público é, em última instância, responsável por sua experiência, mas eu, enquanto artista, preciso saber o que quero trazer àquelas pessoas. “Haverá sempre as que apenas assistem, mas para as que estão abertas a *ver*, como e o que eu permito que elas *vejam* comigo?” (DUCK, workshop 2020)

A improvisação “demanda uma mudança no olhar do espectador, de *pensar* sobre o que estão vendo para a permissão de abertura à todos os seus sentidos, colaborando dentro de um ‘um’ produzindo uma experiência mais total da ‘*sensação do que acontece*’.”¹⁷ (SMITH, 2017) Essa mudança parece ser central para que a improvisação aconteça não como um espetáculo à parte, mas em integração com o público ali presente, e deve acontecer não apenas no espectador, mas no próprio improvisador. Permitir a experiência da ‘*sensação do que acontece*’ é permitir conversar diretamente com a nossa construção humana e senso de ser no mundo. Para falar sobre isso Smith empresta novamente as ideias de Antonio Damasio, pesquisador de neurofisiologia das emoções.

“Nosso senso de ser emerge do nosso desenvolvimento de emoções. No seu cerne, a consciência humana é consciência do sentir, experienciar a si, o próprio pensamento de si mesmo. [...] Estar na frase presente pode permitir a experiência do pensamento num nível visceral. Pensar é uma conversa. É a relação que estou tendo comigo mesma. “Eu” nesse estado performático envolve o espaço e tempo sobre os quais meus seres se espalham e assim em partes se tornam.”¹⁸ (SMITH, 2017)

¹⁷ “Improvisation is a de-centralising practice. It demands a shift in the spectator's gaze from thinking about what they are seeing to allowing all of the senses to be open, collaborating within 'one' producing a more total experience of *'the feeling of what happens'*.”

¹⁸ “our sense of being arises out of our development of emotion. At its core, human consciousness is consciousness of the feeling, experiencing self, the very thought of oneself. [...] Being in the present tense can allow one to experience thought on a visceral level. Thought is a conversation. It is the relationship I am having with myself. 'Myself' in this performing state involves the space and time over which my selves spread and thus in part become.

Entre Deleuze, Artaud, Jorge-Larrosa Bondía, Walter Benjamin, Heiner Muller e até Adorno e Horkheimer, todos parecem ter feito em sua em sua escrita, um tipo de pedido a nós, de re-invenção, de re-criação, de atenção ao vivenciar. Pediram novos estados, buscas, contra-mãos do fluxo de pasteurização humana e da experiência de apreensão humana do mundo ao seu redor. Se espectador e performer permitirem para si a experiência de uma *presença sensorial*, viva e imaginativa, então a experiência coletiva pode, quem sabe, tocar esses outros fluxos possíveis (e talvez até desconhecidos ainda) diante do nosso mundo.

Não é possível saber hoje, com as convenções e costumes que temos enquanto espectadores, se a composição em tempo real é potente para alguém que a assiste. No entanto, podemos buscar esse lugar de comunhão descentralizada e descentralizante, de apenas experiência conjunta e sensorial - e parece ser importante que o busquemos, na tentativa de gerar novos caminhos sobre os quais se pode andar coletivamente.

Para um performer, qualquer que seja sua área de atuação, aventurar-se no improvisado com entrega e escuta pode ser uma prática poderosa.

Todo ato performático é improvisado. Não importa quão pré-determinada ou ensaiada uma sequência de ações/imagens/palavras possa ser, em algum nível, estamos improvisando por que os eventos estão se desenrolando em tempo real no espaço.¹⁹ (SMITH, 2017-18)

A prática da improvisação pode assim ser espaço de treino, ao colocar em estado de performance. Acessando o momento presente e se fazendo consciente dos movimentos internos e externos de intensidades, costurando-as através do tempo e do espaço, parece possível treinar a sensibilidade, a escuta e a permissão do fluxo criativo interno, que se expressa externamente ao mesmo tempo que se desenha e se dirige, fazendo escolhas sobre si mesmo, sem que essas escolhas fiquem na mão de um olhar externo que dita os movimentos. Curiosamente para mim, encontrei na possibilidade da composição em tempo-real, exatamente o que procurava - uma espécie de *Meditação Ativa* sem regras ou movimentos prévios a serem aprendidos ou

¹⁹ All performance acts are improvised. No matter how predetermined, choreographed or rehearsed a set of actions/images/words may be, on some level, we are improvising because events are unfolding in real time and space.

aperfeiçoados e que ao mesmo tempo, e com exposição total; contempla, age e cria. É curioso também que esta prática tenha surgido e começado a ganhar força em nichos principalmente europeus ou anglo-saxões, alcançando agora pessoas através do globo que se interessam nesse desafio pontente de liberdade e expressão.

Talvez apenas culturas ocidentais, obcecadas como são com movimento e expansão, com complexidade e a marcha do tempo, poderiam criar uma prática contemplativa na qual tanto mente quanto movimento estão em fluxo constante. Encontrar foco no meio do caos da improvisação é como tentar meditar enquanto alguém te cutuca constantemente “Ei, você aí!” E ainda sim, no cerne do agora improvisacional, o processo de atenção pode trazer ordem ao caos e, mais importante, trazer um toque de caos à ordem ²⁰ (DE SPAIN, 2014, p.171)

Espero, com este pequeno texto sobre uma breve experiência corporal, mental e performática, incentivar o estudo e prática da improvisação enquanto composição em tempo real. Concluo sem articular novas ideias sobre o que já foi dito, pois se escrevo é como uma continuidade do que já se fez, por um apontamento de caminhos possíveis, pela apuração dos olhares individuais e coletivos para buscar com mais clareza e afinco o que quer que se estejamos buscando, e quem sabe, encontrar-nos mais vezes com esses momentos preciosos em que o tempo-espaço parece suspender e, por alguns instantes, fendas se abrem para o que mundo seja visto, *sentido*, e aos poucos, com alguma esperança, reinventado.

²⁰ “Perhaps only Western cultures, obsessed as they are with motion and expansiveness, with complexity and the march of time, could create a contemplative practice in which both mind and movement are in constant flux. Finding focus within the chaos of improvisation seems like trying to meditate while someone pokes you repeatedly with a finger and says, “Hey you!” And yet, in the crucible of the improvisational now, the process of attention can bring order to chaos and, more important, bring a touch of chaos to order”

Referências

DE SPAIN, Kent. **Landscape of the Now: A Topography of Movement Improvisation**. New York: Oxford University Press, 2014

FIADEIRO, João. **Composição em Tempo Real**. Barcelona, 2008

DELEUZE & GUATTARI. **Como criar para si um corpo sem órgãos**. In **Mil Platôs**. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SMITH, Sharon. **It's not what you do it's the way it's the way that you do it**. Amsterdam, 2017-18

In: <http://www.sharonsmith.org/5-its-not-what-you-do-its-the-way-that-you-do-it.php>

DUCK, Katie. **Interview: Proximity**. Amsterdam, 2002

<http://kateduck.com/about-katie-duck/text/interviews/interview-proximity/>

DUCK, Katie. **Interview: Tangent**. Montreal

<http://kateduck.com/about-katie-duck/text/interviews/interview-tangent/>

DUCK, Katie. **Corona Princess Series** (Video performances collection). Amsterdam, 2020 In. <http://kateduck.com/corona-princess-series/>

DUCK e SMITH em performance; **ABANDON HUMAN** <http://abandonhuman.com/>
(video) - https://www.youtube.com/watch?v=1NLTj3y3jEU&feature=emb_logo

DUCK, Katie em performance; **CAGE** <https://www.youtube.com/watch?v=51jvnFqnU5w>