

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, FISIOTERAPIA E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA**

Fernando Marques Finamor

**COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL E MODO OPERATIVO AND  
Intuição e Criatividade na Composição Coreográfica**

Porto Alegre

2016

Fernando Marques Finamor

**COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL E MODO OPERATIVO AND**  
**Intuição e Criatividade na Composição Coreográfica**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Paludo

Porto Alegre

2016

Fernando Marques Finamor

**COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL E MODO OPERATIVO AND  
Intuição e Criatividade na Composição Coreográfica**

Conceito Final:

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2016.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Monica Fagundes Dantas - UFRGS

---

Orientadora

Profa. Dra. Luciana Paludo – UFRGS

Dedico este trabalho à minha avó (*in memoriam*), que tanto me incentivou a fazer a Licenciatura em Dança. Também dedico à minha mãe, Vera, e à minha Tia, Helenice, pelo apoio incondicional que sempre me deram.

## Agradecimentos

### **Agradeço:**

- À minha mãe, que não mede esforços para que eu possa dançar.
- À minha tia Helenice, companheira e amiga sempre incansável.
- À minha irmã, Daniela, e à minha tia, Neca, que, mesmo de longe, sempre torcem por mim.
- À minha família querida de Coimbra, que me acolheu incondicionalmente. Andrêza, Daniel, Débora, Dimitris, Gessica, Iran e Sarah: vocês estarão sempre no meu coração.
- À minha orientadora, Professora Doutora Luciana Paludo, por ser um farol que ilumina o meu caminho.
- Aos colegas que colaboraram comigo em minha pesquisa – Diogo, Gabriela, Liana, Luciano, Sabine e, em especial, ao Régis, que leu o meu trabalho e me ajudou a formatá-lo.
- À Fernanda Eugenio, pela disponibilidade e simpatia.
- Ao João Fiadeiro, por me apresentar à Composição em Tempo Real.
- Aos artistas que colaboraram comigo, doando seu tempo para esclarecer minhas dúvidas: Arlete Souza e Souza, Caio Monczak, Professor Francisco Gaspar, Juliana Liconti, Oberdan Piantino e Professora Suzi Weber.
- A todos os meus amigos e colegas que sempre acreditaram em mim, nas minhas ideias e nas minhas incontroláveis mudanças.
- A todos os professores da Licenciatura em Dança da UFRGS, por me proporcionarem o conhecimento não apenas racional, mas a manifestação do caráter e afetividade da educação no processo de formação, e pelo tanto que se dedicaram a mim, não somente por terem me ensinado, mas por terem me feito aprender. A palavra mestre nunca fará justiça a esses professores dedicados, os quais terão os meus eternos agradecimentos.

*What is the relationship between body and mind when I am doing a composition in real time? What is intuition? What is perception? What direction does thought have? What is a choice?*

*Ivana Briigliadori*

## RESUMO

O presente trabalho pretende fazer uma revisão da trajetória do desenvolvimento das técnicas conhecidas como Composição em Tempo Real (CTR) e Modo Operativo AND (M.O\_AND) e, também, investigar como (e se) elas podem ser utilizadas, através da ativação da intuição, para o desenvolvimento de composições coreográficas. Visando delimitar, tanto quanto possível, uma área compreensível sobre o que é intuição, foram buscadas referências de António Damásio, Carl Gustav Jung, Fayga Ostrower, Francisco Varela, Henri Bergson e da tradição do Yoga. Foi realizada uma revisão histórica de fatos que podem ser relacionados às técnicas, passando pelas Vanguardas Artísticas que possibilitaram o surgimento da *Performance Art*, e visitando, também, Anne Bogarth, Antonin Artaud, o *Judson Dance Theater* e Viola Spolin. Os resultados de uma oficina de imersão nas técnicas de CTR/MO\_AND, realizada com voluntários, são relatados e discutidos, trazendo uma dimensão prática para a teoria apresentada no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: **Composição. Coreográfica. Intuição. Modo Operativo.**

## ABSTRACT

The present work intends to review the development of the techniques known as Real Time Composition (RTC) and Operative Mode AND (M.O\_AND) and also to investigate how (and if) they can be used, through the activation of intuition, for the development of choreographic compositions. In order to delimit, as far as possible, an understandable area about what is it intuition, references were sought from António Damásio, Carl Gustav Jung, Fayga Ostrower, Francisco Varela, Henri Bergson and the tradition of Yoga. A historical review of the facts that can be related to the techniques was made, through the Artistic Vanguards that allowed the appearance of Performance Art, and also visiting Anne Bogarth, Antonin Artaud, Judson Dance Theater and Viola Spolin. The results of an immersion workshop on the CTR/MO\_AND techniques, carried out with volunteers, are reported and discussed, bringing a practical dimension to the theory presented in the course of the work.

Keywords: **Composition. Choreographic. Intuition. Operative Mode.**



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagens do M.O_AND. Fonte: <a href="https://magazinendalb.wordpress.com">https://magazinendalb.wordpress.com</a> .....	48
Figura 2 - Imagens da CTR. Fonte: <a href="http://panoramafestival.com/blog/2016/10/workshops-panorama-2016-inscricoes-abertas/">http://panoramafestival.com/blog/2016/10/workshops-panorama-2016-inscricoes-abertas/</a> .....	49
Figura 3 - Fotografia da meditação Kundalini 1 .....	52
Figura 4 - Fotografia da meditação Kundalini 2.....	52
Figura 5 - Fotografia da explicação .....	53
Figura 6 - Fotografia da escala maquete 1 .....	54
Figura 7 - Fotografia da escala maquete 2.....	54
Figura 8 - Fotografia da escala maquete 3.....	54
Figura 9 - Fotografia da escala maquete 4.....	55
Figura 10 - Fotografia da 2a explicação 1 .....	55
Figura 11 - Fotografia da 2a explicação 2 .....	56
Figura 12 - Fotografia da escala corpo 1.....	56
Figura 13 - Fotografia da escala corpo 2.....	57
Figura 14 - Registros das impressões.....	57

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O PORQUÊ DO TEMA.....	14
2 INTUIÇÃO.....	17
3 A COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL.....	24
3.1 O TEMPO REAL .....	25
3.2 O MODO OPERATIVO AND ( <i>ANTHROPOLOGY 'N' DANCE</i> ) .....	27
3.3 A MINHA EXPERIÊNCIA.....	30
4 CAMINHOS.....	32
4.1 ALFRED JARRY .....	34
4.2 FUTURISMO.....	35
4.3 DADAÍSMO.....	35
4.4 SURREALISMO .....	37
4.5 ANTONIN ARTAUD.....	38
4.6 VIOLA SPOLIN .....	39
4.7 <i>JUDSON DANCE THEATER</i> .....	41
4.8 ANNE BOGART .....	42
4.9 CONSIDERAÇÕES .....	44
5 OFICINA.....	45
5.1 PLANEJAMENTO.....	45
5.2 EXECUÇÃO.....	51
5.3 ANÁLISE E IMPRESSÕES.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	64
REFERÊNCIAS.....	70
ANEXO A.....	74
ANEXO B.....	87
ANEXO C .....	94
ANEXO D .....	103

## INTRODUÇÃO

Do mesmo modo que a onda não pode existir para si mesma, mas como parte da superfície elevada do oceano, assim eu nunca devo viver minha vida apenas para si mesma, mas sempre interagindo com o que ocorre ao redor de mim. Albert Schweitzer

É possível identificar, no panorama da dança contemporânea, diversas linhas de desenvolvimento, que propõem, cada uma ao seu modo, diferentes enfoques de composição coreográfica (ou, até mesmo, de não-composição). A Composição em Tempo Real<sup>1</sup>, desenvolvida por João Fiadeiro<sup>2</sup>, prega, entre outras coisas, que é possível, através de sua utilização, ativar a intuição, com o propósito de utilizá-la para encontrar um caminho para a composição coreográfica.

O Modo Operativo AND<sup>3</sup> surgiu de um encontro da CTR com a Etnografia Aplicada à Performance Situada, de Fernanda Eugenio<sup>4</sup>. É um método que pode ser utilizado para a composição, e partilha, de acordo com a minha percepção, de muitos pontos com a CTR, entre eles a procura de encontrar um plano comum, o que se dá através da suspensão de julgamento, e, ao que parece, uma movimentação intuitiva.

Partindo desses dois *modos de fazer*, o objetivo deste trabalho é procurar pistas de caminhos que podem ser utilizados para ativar a intuição, e perceber, tanto quanto for possível, como tal intuição influi nos processos criativos da composição coreográfica.

Sabendo, desde já, sobre a dificuldade de se delimitar um tema tão subjetivo, complexo e, também, dissensual, optei por dividir o trabalho em diversas seções, o que, talvez, possa trazer uma sensação de fragmentação. Apesar disso, acredito

---

1 Referenciada, no texto, também como CTR.

2 Pesquisador, dançarino e coreógrafo. Iniciou a sua atividade coreográfica em 1989 para o XII Estúdio Coreográfico do Ballet Gulbenkian. Desde 1997 tem sido convidado para ensinar ou orientar ateliers de pesquisa em Composição em Tempo Real em diversas instituições nacionais e estrangeiras.

3 Referenciado, no texto, também como M.O\_AND.

4 Fernanda Eugenio (Fernanda Eugenio Machado) é pós-doutora pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e doutora em Antropologia Social pela UFRJ. Atualmente, vive em Lisboa, onde desenvolve o Projeto AND\_Lab - *Anthropology 'n' Dance* - Artistic Research and Scientific Creativity.

que, ao final da leitura, seja possível enxergar um quadro abrangente e coeso, ainda que incompleto.

Para seguir na direção de minha meta, mesmo que não a alcance (ainda), determinei um plano, que possui algumas paradas estratégicas. Inicialmente, faço um breve relato de minha trajetória relacionada às artes, e como o contato inicial com a CTR despertou em mim uma grande curiosidade. A seguir, procuro demarcar o terreno no qual se encontra a definição de intuição, sem, de maneira alguma, intentar ser exaustivo (como ocorre, também, em todos outros temas abordados). Num terceiro momento, explico informações sobre as técnicas em questão, e procuro relacioná-las com a minha experiência. Logo após, desenvolvo uma linha de criadores e/ou técnicas com as quais identifico pontos em comum com a CTR e o M.O\_AND, de forma arbitrária, visando encontrar possíveis influências (ainda que, eventualmente, desconhecidas dos próprios criadores de ambos os métodos). Em seguida, faço um relato de uma experiência prática, conjugado a uma análise, procurando relacionar pontos em comum e dar uma dimensão real à teoria apresentada. No final, busco fazer um apanhado do caminho percorrido, verificando a que ponto se chegou, e para onde os achados apontam.

Sei que o tema engloba diferentes campos de conhecimento, e que se faz necessário consultar diversas fontes, que estão envolvidas com (ou tangenciam) a minha pesquisa. Assim, procurei buscar informações de áreas que, aparentemente, não são correlatas, mas que, em uma análise mais profunda, são congruentes.

Fiz uma extensa pesquisa bibliográfica, buscando trazer informações relevantes que possam corroborar (ou não) a minha visão sobre o assunto em questão. Além disso, entrei em contato com os criadores das técnicas, os quais muito gentilmente responderam às minhas questões, esclarecendo variadas dúvidas. Através da Fernanda Eugenio, consegui contatar várias pessoas, ligadas às artes cênicas, que desenvolvem atividades relacionadas ao M.O\_AND e à CTR aqui no Brasil (demonstrando o interesse que as técnicas vêm despertando), e que foram de muita importância para o desenvolvimento da parte prática do trabalho. Tal parte, em si, deu-se através da realização de uma oficina de cinco horas de duração, na qual contei com a colaboração de seis colegas da UFRGS, e pude experimentar, da forma que elaborei, a aplicação dos métodos.

Creio que todos esses procedimentos que foram utilizados na pesquisa, em sua multiplicidade de formas (que retratam as diversas formas de partilha e produção de dados hoje existentes – visto que me comuniquei com os colaboradores através de variados meios), ajudaram a trazer uma textura bastante palpável ao trabalho, e apuraram o meu *modo operativo* de pesquisar, aguçando minha curiosidade e coroadando um processo que se desenrolou durante todo o meu trajeto no curso de Licenciatura em Dança.

Tenho a intenção de que este trabalho seja o ponto inicial de uma pesquisa ampla e abrangente, que venha a elucidar, da forma mais clara possível, o papel muitas vezes menosprezado da intuição nos processos criativos, e, também, como a colaboração real (não apenas a superposição de ideias diferentes, que, eventualmente, coincidam) é um caminho potente para a criação, não somente na dança, mas na vida.

Assim, convido a percorrer esta estrada comigo, sabendo, de antemão, que ela é um pouco acidentada e com várias encruzilhadas, mas que a direção, aparentemente, está correta.

## 1 O PORQUÊ DO TEMA

Visando situar meu atual interesse pelo tema do presente trabalho, faço um breve apanhado de minha trajetória de vida (no tocante às artes), na qual sempre busquei diversificar os conhecimentos, passando por diversas áreas, algumas vezes de forma tortuosa.

Tive meu primeiro contato prático com a dança quando estava com 13 anos. Na ocasião, participava de um movimento juvenil judaico, cujo nome é *Habonim Dror*, e, como na tradição judaica a dança está muito presente, a atividade era bastante estimulada. Ingressei no grupo de danças (chamado *Leakat*), e participei de muitos eventos, no Brasil e em alguns países do hoje chamado Mercosul. Ao ingressar no Colégio Israelita Brasileiro, tive, nas aulas de educação física, a opção de integrar o grupo de danças do colégio.

Em 1987, com 16 anos, entrei na *Leakat Kadima*, um grupo de dança israelita bastante conhecido em sua área. Logo, influenciado por algumas colegas, comecei a fazer aulas no *Ballet Vera Bublitz*. Foi um tempo de aprendizado bastante intenso, no qual pude participar de várias apresentações de dança, e, também, de algumas óperas. Em um curso de verão, no qual tive a oportunidade de conhecer e ter aulas de história da dança com Antônio José Faro, o professor Armando Duarte<sup>5</sup> ministrou aulas de jazz e dança contemporânea. Muito interessado no desenvolvimento dos alunos, dava orientações particulares e bem intensas, e me falou sobre a importância de se pensar no que se faz, e não fazer só por fazer, ou seja, *dançar com a cabeça*. Além disso, ensinou alguns exercícios que, depois vim a saber, eram de práticas relativas à educação somática, em uma época que eu nem imaginava o que era isso.

No mesmo verão do curso, viajei para os Estados Unidos, onde tive a oportunidade de fazer aulas na *Miami City Ballet School*, com Edward Villela, e assistir a espetáculos de dança, entre eles *Giselle*, com o *American Ballet Theater*,

---

<sup>5</sup> No ano de minha formatura, tive o prazer de reencontrar Armando Duarte, atualmente professor da *University of Iowa*, que veio à ESEFID (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança) ministrar aulas e proferir palestras.

cujo elenco contava com Julio Bocca como *Albrecht*, Alessandra Ferri como *Giselle*, Victor Barbée como *Hilarion* e Gelsey Kirkland como *Mirtha*, entre outros. Foi algo que, realmente, despertou em mim vontade de dançar cada vez mais.

Desafortunadamente, durante as férias, acabei caindo e rompendo um músculo da perna (o semitendinoso da perna esquerda), o que me obrigou a parar de dançar por três meses. Quando me recuperei da lesão, retornei às aulas de balé (também continuava dançando no *Kadima*), e, durante o ano, dancei em várias apresentações, dentre as quais pude contracenar com alguns bailarinos de expressão da época, como Fernando Bujones e Paulo Rodrigues (em espetáculos do *Ballet Vera Bublitz*).

No ano seguinte (1991), fui para Israel, onde tive contato com variados tipos de dança. Inicialmente, fui para dançar no *Karmiel Dance Festival*, o maior festival de dança folclórica israelita do mundo. Lá chegando, pude praticar danças de vários países, como da Geórgia (um estilo chamado *Gruzini*), da Índia, e, também, dança contemporânea de Israel. Fiz aulas de *Gaga Movement Language*, desenvolvida por Ohad Naharin, que foi outra pessoa que me influenciou (e impressionou) muito.

Continuei dançando até o final de 1993, mas as dores em minha perna esquerda, e uma outra lesão na perna direita, acabaram por me fazer parar. Trabalhei em várias áreas diferentes, mas sempre com uma sensação (intuição?) de que algo estava faltando. Em 2009, quando a *Leakat Kadima* fez 30 anos, os ex-integrantes foram contatados para participar de apresentações comemorativas. Voltei a dançar, participando de uma *leakat* chamada *Ketzev*, que foi criada em 2010, e, em 2013, entrei na Licenciatura em Dança da UFRGS. A partir desse acontecimento, consegui me dedicar integralmente à dança.

No decorrer do curso, procurei ter contato com todas as técnicas corporais às quais tive acesso, desenvolvendo um especial apreço pelas relacionadas à educação somática. Tive a oportunidade de fazer mobilidade acadêmica para Portugal, na Universidade de Coimbra, e, lá, integrei um grupo de teatro, bastante voltado para o Teatro Físico, chamado CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra). Nesse grupo, aprendi técnicas bastante instigantes, como o Método Suzuki, *Viewpoints* e Máscara Neutra. Durante a mobilidade, em um evento ocorrido no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, acabei participando de

uma oficina com João Fiadeiro, na qual ele apresentou sua técnica de Composição em Tempo Real (CTR):

O método de Composição em Tempo Real é um sistema de princípios e regras desenhado para “me proteger do que eu quero”. “O que eu quero” é exatamente o que evita que eu “ouça” a mim mesmo, aos outros e ao espaço que me rodeia. “Ouvir” (com todo o meu corpo) é a condição básica para a aplicação correta do método, e, como consequência, a única maneira de ter a certeza de que cada jogo ou cada objeto que eu crio vem como uma revelação, uma descoberta, e não apenas como um exercício virtuoso ou uma mera confirmação do que eu já sei. Em outras palavras, é um sistema para despertar a intuição. (FIADEIRO, 2008, s.p.)

Fiquei muito instigado pelo assunto, ainda mais porque senti que não havia entendido coisa alguma, e que meus colegas de oficina pareciam partilhar do mesmo sentimento (e até mesmo o próprio João, que, enquanto ministrava a oficina, deixava os acontecimentos se desenrolarem). Assim, instigado como fiquei, resolvi buscar informações sobre a técnica, e descobri alguns registros na internet, apesar de não muito abundantes.

Em meu retorno ao Brasil, durante uma disciplina que cursei<sup>6</sup>, consegui desenvolver um breve experimento com meus colegas, contando com informações que obtive através de contatos com João Fiadeiro. Como o resultado do citado experimento (até mesmo pelo tempo relativamente curto disponível) foi um tanto inconclusivo<sup>7</sup>, decidi continuar com a minha investigação, buscando novas fontes de informação. Apresento, neste trabalho, o modesto resultado parcial da pesquisa (pois ela continuará, visto que, no decorrer do estudo, muitas novas questões emergiram).

---

6 Estudos Histórico-Culturais em Dança II, ministrada pela professora Luciana Paludo.

7 Como a turma possuía 24 componentes, e o tempo disponível para a experimentação foi de 10 minutos (visto que ela estava inserida dentro de um trabalho de pesquisa no qual os alunos deveriam apresentar suas diferentes propostas), não foi possível que houvesse um aprofundamento dos estados de percepção. A partir dessa experiência, surge-me uma indagação sobre se não seria mais produtivo estender por um tempo maior, em semestres, a duração de disciplinas tão importantes quanto essa, que pretende dar uma perspectiva da dança relacionada ao mundo e ao tempo em que está inserida. Parece-me que passar tão rapidamente por algo tão significativo acaba sendo um tanto superficial, deixando uma sensação de que falta algo a ser preenchido.



## 2 INTUIÇÃO...

Não existe nenhum caminho lógico para a descoberta das leis elementares – o único caminho é o da intuição.

Albert Einstein

Com a finalidade de estabelecer uma definição mais ou menos aceitável para o conceito de intuição, procurei visitar várias fontes, mas, de maneira alguma, pretendendo obter uma resposta resolutiva para tão ampla e polêmica questão.

Segundo Cunha (1986), a etimologia da palavra *intuição* vem do francês *intuition* (contemplação, conhecimento imediato, pressentimento que nos permite adivinhar o que é ou deve ser), que, por sua vez, é derivado do latim tardio *intuitio-ōnis*. Existem diferentes (e controversas) definições, sendo que as mais simples e sucintas encontradas foram:

1. Faculdade ou ato de perceber, discernir ou pressentir coisas, independentemente de raciocínio ou de análise.

Exemplo: *sua intuição lhe dizia que era melhor partir*

2. (*filosofia*) - Forma de conhecimento direta, clara e imediata, capaz de investigar objetos pertencentes ao âmbito intelectual, a uma dimensão metafísica ou à realidade concreta.
3. (*teologia*) - Visão clara e direta de Deus como a que possuem os bem-aventurados.<sup>8</sup>

Obviamente, para os propósitos do presente trabalho, essas são visões limitadas, que não se mostram suficientes para a amplitude da análise da intuição do ponto de vista da criação artística. Assim, procurei, na literatura disponível, diferentes concepções e/ou explicações sobre o que poderia abranger a intuição propriamente dita. Existe, como era de se esperar, muita mistificação sobre o tema, mas é possível encontrar, também, opiniões (e estudos) bastante lúcidos, que, conjuntamente com a abstração requerida para lidar com o assunto, podem proporcionar um caminho para o (semi)esclarecimento da questão em voga.

---

<sup>8</sup> Fonte: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=intui%C3%A7%C3%A3o>

Carl Gustav Jung define a intuição, em sua obra *Tipos Psicológicos*, como uma função psicológica (as outras são sensação, pensamento e sentimento). Ela proporciona ideias, possibilidades, orientando para o futuro. Sendo uma função de percepção, é irracional. Jung conecta a intuição ao seu conceito de *inconsciente coletivo*, através do qual se poderia prever o que virá a acontecer. Ainda segundo ele (1991, p. 496), “a intuição fornece, em primeiro lugar, apenas imagens e ou impressões de relações e condições que não podem ser conseguidas através de outras funções, ou só podem após muitos rodeios”. Ela é natural nos místicos, profetas e artistas. As perguntas que podem ser atribuídas à intuição são *o que poderia acontecer?* e *o que é possível?*. Simplificando, ela seria, nessa visão, uma *solucionadora* de problemas.

Para Henri Bergson, segundo Deleuze (1999, p. 7), a intuição “não é nem um sentimento, nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado[...]”. Segundo ele (Bergson), há

[...] duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo. (BERGSON, 1989, p. 133)

Chamando a primeira forma de conhecimento de análise, e a segunda de intuição, ele outorga a cada uma um tipo de conhecimento: à primeira, científico, e à segunda, metafísico. Assim, o filósofo atribui à intuição um método, com regras específicas, sem o qual ela simplesmente não se efetua. Através dessas regras, que seriam, em princípio, “lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real” (DELEUZE, 1999, p. 14) e “colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 1999, p. 22), pode-se denotar que a natureza da intuição, para Bergson, seria de mobilidade e duração, esta identificada com um tempo não intelectual, e a própria essência do ser (em sua obra, é possível verificar que a duração aparece em todos os aspectos da realidade, sendo o tema central de sua doutrina). Ele toma a intuição como o método, o caminho que o filósofo segue para conhecer o objeto, consistindo em inverter a direção do trabalho do pensamento, partindo da realidade para produzir novos conceitos. Atribui à intuição um importante papel, que é o de resolver

o problema da confusão entre percepção e lembrança, preenchendo o lapso existente entre as duas<sup>9</sup>:

Restabeleçamos, ao contrário, o caráter verdadeiro da percepção; mostremos, na percepção pura, um sistema de ações nascentes que penetra no real por suas raízes profundas: esta percepção se distinguirá radicalmente da lembrança; a realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida; e o problema pendente entre o realismo e o idealismo, em vez de perpetuar-se em discussões metafísicas, deverá ser resolvido pela intuição. (BERGSON, 1999, p. 72 e 73)

Francisco Varela, juntamente com Depraz e Vermersch, analisa o *devir-consciente*, que ocorre quando algo que nos habita de modo implícito, difuso e virtual aparece no campo experiencial de forma explícita, clara e atual (KASTRUP, V. 2005). Tal conceito, o *devir-consciente*, não é algo similar à intuição; porém, há elementos ditos intuitivos que o compõem. Através da hipótese da cognição enativa, proposta por Varela, o processo cognitivo é visto como uma construção de mundo — uma construção dinâmica e, portanto, inseparável do histórico de vida, do processo do viver. Logo, os seres vivos são determinados por sua estrutura, percebendo o mundo segundo ela. O que vem de fora somente ativa potencialidades que já estão determinadas na estrutura do sistema receptor (MARIOTTI, H. 2000). Assim, aquele potencial existente, e que se manifesta perante um estímulo externo, pode ser equiparado a uma forma de *despertar intuitivo*, pois é, por definição, o próprio inconsciente.

De forma similar, António Damásio desenvolveu a hipótese dos *marcadores-somáticos*, cuja função é trazer a atenção a possíveis resultados negativos aos quais se pode chegar caso se adote determinado rumo. Eles funcionam como uma sensação desagradável que se tem ao se deparar com escolhas possíveis (conscientes ou inconscientes).

Nas palavras de Damásio (2006),

---

9 Esta passagem deixa a afirmação mais clara, mostrando, sucintamente, como ele imagina o funcionamento da intuição dita “real”, que seria uma forma de atualizar lembranças de intuições anteriores: “É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. Justamente porque a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada em nossa memória a toda a série dos acontecimentos subseqüentes e podendo por isso esclarecer melhor nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais - conforme mostraremos adiante - que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la ativa e conseqüentemente atual”.(BERGSON, 1999, p. 72).

[...] os marcadores-somáticos são um caso especial do uso de sentimentos gerados a partir de emoções secundárias. Essas emoções e sentimentos foram ligados, pela aprendizagem, a resultados futuros previstos de determinados cenários. (DAMÁSIO, 2006, p. 191).

O autor exemplifica, de uma maneira, sob certo ângulo, curiosa:

Um exemplo é a tolerância de sacrifícios *agora* para se obter benefícios mais tarde. [...] Sem esse prelúdio de dias potencialmente melhores, como seria possível aceitar o dentista, o *jogging* ou o ensino universitário. (DAMÁSIO, 2006, p.192)

Dessa forma, diversas decisões que são tomadas podem envolver esse mecanismo, sem que se tome conhecimento do processo, que ocorreria em segundo plano (GONÇALVES, 2000).

A identificação de resultados potencialmente negativos em determinadas situações levaria à inibição de circuitos cerebrais de aproximação, localizados no ângulo do cérebro. O que, aumentando a tendência de afastamento, se não evitasse uma ação desastrosa, pelo menos traria um ganho de tempo que permitiria à consciência agir, escolhendo a melhor opção. Esse mecanismo, segundo Damásio, seria a base daquilo que se chama de intuição, a tomada de uma decisão sem o raciocínio consciente. (...) Observe-se que, uma vez aceitando o marcador-somático como hipótese viável nos processos de tomada de decisão consciente, pode-se num segundo passo inferir que a intuição é ainda um nível maior de automação do processo de decisão, no qual nem o foco da consciência seria necessário. Esse nível de automação seria atingido após uma repetição sistemática na categorização de entidades, normalmente com grande envolvimento do interesse pessoal do indivíduo. (GONÇALVES, 2000, p. 56)

Assim, a intuição seria um processo paralelo, agindo num plano inconsciente da mente, colhendo dados de variados módulos de processamento sensorial do cérebro. Tais dados extrapolariam aqueles captados pela consciência, sendo sistematizados, relacionados e arquivados sem a participação da mesma. No momento em que a utilização desses dados fosse necessária, eles seriam enviados à consciência. Entretanto, tais dados nem sempre são aceitos. Como não há uma sustentação lógica para dar suporte à mensagem intuitiva quando a consciência a recebe, ela exerce sua ação por meio de uma sensação inexplicável de encorajamento ou repulsa.

Já na tradição do Yoga, são descritas várias camadas da mente, e, dentre elas, uma camada da intuição. Chamada de *Mente Supra Mental*, ou *Atimánas*

*Kos'a*, em sânscrito, ela é definida como a primeira camada de uma mente superconsciente (que seria um receptáculo de todo o conhecimento, no qual o passado, o presente e o futuro se fundem, em uma realidade além do tempo e do espaço, remetendo ao inconsciente coletivo de Jung), sendo definida como o reino da intuição e do *insight* criativo. Essa camada da mente, de acordo com o Yoga, também é responsável por sonhos intuitivos, nos quais é possível visualizar acontecimentos futuros ou ter revelações de ideias inovadoras e revolucionárias. A intuição, nessa visão, seria a capacidade de acessar esse receptáculo mencionado anteriormente, e há a possibilidade de “treiná-la”, através das práticas diárias de Yoga (como um sistema de vida) e meditação.

Fayga Ostrower (2013) afirma que a intuição é um dos mais importantes modos cognitivos do ser humano. Falando da ligação entre a intuição e a criatividade, diz que “o impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser” (OSTROWER, 2013, p. 55). Como o ser humano só pode ser considerado como um todo (e não em partes), não cabe atribuir predominância tanto ao consciente quanto ao inconsciente. Assim, o ato da criação (que é sempre um ato de integração), só adquire seu significado pleno quando entendido de forma global. O ato de criar é um processo existencial, e está relacionado às regiões mais profundas do nosso mundo interior, “onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções” (OSTROWER, 2013, p. 56), onde as fronteiras entre o consciente e o inconsciente se borram, formulando os modos de nossa percepção, e que constituem os níveis intuitivos do ser. Segundo ela, “A intuição está na base dos processos de criação” (OSTROWER, 2013, p. 56).

No filme *Waking Life* (cuja tradução em português é *O Despertar da Vida*), do diretor Richard Linklater, é retratada, através de uma técnica de animação (chamada de *rotoscópio*<sup>10</sup>) aplicada a atores reais (o que dá ao filme, apropriadamente, um clima onírico), a história de um jovem que, sem conseguir acordar de um sonho, encontra diversas pessoas de sua vida real, com quem tem várias conversas sobre estados de consciência humana, discussões filosóficas, religiosas, antropológicas, culturais, artísticas. É interessante notar que, em vários momentos do filme, as conversas parecem versar sobre a intuição, ainda que sejam mais diretamente

---

10 <http://cinefilos.jornalismojunior.com.br/rotoscopia-de-branca-de-neve-waking-life/>

relacionadas aos sonhos propriamente ditos, e como eles podem influenciar nosso consciente (o que, ao que parece, também é um elemento que compõe – ou influi – (n)a intuição). Algumas passagens do filme são dignas de nota, no sentido de que parecem estar se referindo à intuição, ao inconsciente coletivo e à forma de se lidar com isso. Assim, registrei, em diferentes momentos, as falas que, para mim, pareceram mais significativas, e as transcrevo a seguir, na ordem em que aparecem no filme, com a finalidade de despertar, de forma intuitiva, um reconhecimento:

“sonho é destino”; “como se sua vida fosse sua obra a ser criada”; “a criação vem de uma imperfeição”; “o sistema quer que sejamos observadores impassíveis”; “memória coletiva”; “é como se, uma vez que as respostas estão no ar, pudessem ser pescadas”; “problema do livre-arbítrio: nós somos sistemas físicos, arranjos complexos de carbono e de água. Se há leis físicas nos governando, não há muito espaço para a liberdade”; “parece que o Big Bang causou as condições iniciais e todo o resto da história humana é a reação de partículas subatômicas às leis básicas da física”; “uma vez tendo dito sim ao instante, a afirmação é contagiosa. Ela explode numa cadeia de informação que não conhece limites”; “dizer sim a um instante é dizer sim a toda a existência”; “o momento não é apenas um vazio passageiro, um nada: é a forma como essas “passagens secretas” ocorrem”; estamos dormindo na sala de espera da vida”; “tudo são camadas: há o momento sagrado, há a consciência dele”; interrompa a experiência cotidiana e as expectativas que ela traz”; “à medida que a complexidade aumenta, deixar-se levar não é uma solução”.<sup>11</sup>

Como é possível constatar nesse breve apanhado de algumas tentativas de conceituar a intuição, é necessária certa abstração para lidar com o assunto. Ainda assim, mesmo visitando campos distintos do conhecimento (psicanalítico, filosófico, científico e religioso, tomando o Yoga como religião), pode-se notar que há uma certa confluência de significação do termo intuição, como fica claramente demonstrado na relação entre a mente superconsciente e o inconsciente coletivo (e as falas do filme *Waking Life*), e entre o devir-consciente e os *marcadores-somáticos*. A intuição como método, da forma preconizada por Bergson, foge um pouco da confluência; porém, como um instrumento para conhecer o objeto de forma direta, também traz uma ideia de acessar algo intangível. Fayga Ostrower, com sua visão sobre como a intuição está na base dos processos de criação, vem reafirmar a importância dessa, por assim chamar, função.

---

11 Filme disponível em: <https://archive.org/details/Despertar.da.Vida>

Na minha experiência, apesar da confusão que me tomou ao participar da oficina de CTR, posso afirmar que há indícios de que a assim chamada intuição (talvez por um processo de exaustão das capacidades cognitivas, assim como a suspensão de certos (pre)conceitos que poderiam limitar a capacidade de estar disponível) pareceu surgir durante o decorrer do jogo, e influir em determinadas tomadas de posição. Creio que o tempo real, da duração preconizada por Bergson, parece emergir no processo, através das lembranças de intuições passadas que são reconfiguradas e trazidas para o presente, gerando reações (e relações) físicas, de forma, aparentemente, muito natural.

De acordo com Levine (1999), quando somos submetidos a situações de estresse (que é como julgo a confusão causada), temos, fisiologicamente, três possibilidades de reação, das quais duas são bastante conhecidas: lutar ou fugir. A terceira reação primária, disponível para répteis e mamíferos, consiste em *travar* (ou congelar), ou seja, desativar suas ações, deixar o perigo (estresse) passar e, após, retornar ao normal (seja o que for o normal para cada pessoa). Ao se depararem com acontecimentos desconhecidos, a reação dos seres humanos, muitas vezes, é esta, de *travamento*. Obviamente, no jogo do qual eu estava participando, eu não me encontrava em uma situação de perigo; mesmo assim, poderia, de uma forma ou de outra, *travar*, não saber o que fazer, algo que não ocorreu, e que eu credito, em parte, a uma intuição que me levou a continuar jogando, e compondo relações com os outros participantes.

Assim, extrapolando os conceitos que foram visitados, conjugados com a minha experiência pessoal, é possível *re-parar* (termo utilizado na CTR, que significa, simplificando, parar para ver/parar e reparar) e *intuir* que a ativação da intuição para a criação é possível, e que ela pode constituir um elemento poderoso de *com-posição* (outro termo da CTR, que significa tomar uma posição com).

### 3 A COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL

Meu contato inicial com a Composição em Tempo Real, como já foi citado, levou-me a procurar mais informações sobre o assunto. Contatei João Fiadeiro, que me enviou alguns materiais, ressaltando que não havia muita informação online sobre o método, visto que dava preferência aos encontros presenciais (oficinas, cursos e palestras) para propagá-lo. Com a continuação da pesquisa, inteirei-me de sua colaboração com Fernanda Eugenio, com a qual ele manteve o AND\_Lab – Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica entre 2011 e 2014. O Modo Operativo AND (*Anthropology 'n' Dance*) emergiu dessa colaboração, conjugando os métodos que cada um desenvolveu em suas trajetórias: a Composição em Tempo Real (João Fiadeiro) e a Etnografia Aplicada à Performance Situada (Fernanda Eugênio). A seguir, apresento alguns conceitos da técnica, e as percepções que tive ao experimentar a CTR.

No final dos anos 80, uma nova geração de bailarinos/performers/artistas de Portugal deram origem a um movimento, que veio a ser chamado de Nova Dança Portuguesa. Um elemento destacado desse movimento é, justamente, João Fiadeiro, ex-bailarino/coreógrafo do *Ballet Gulbenkian*. Interessado em novas formas de composição, que desconstruíssem a lógica vertical observada em grupos/companhias (ou seja, o coreógrafo faz e passa a coreografia para o grupo, que somente a executa), desenvolveu a Composição em Tempo Real:

A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática que estuda, problematiza e sistematiza a experiência da improvisação e da composição em arte, utilizando o campo proporcionado pela dança contemporânea como território privilegiado de investigação e aplicação. (...) defende que o gesto criativo não pode resultar de uma intenção ou projeção pessoal (seja ela explícita ou implícita). Para a Composição em Tempo Real o gesto criativo tem que resultar de um encontro. Um encontro com um tempo, um espaço, um outro, uma coisa, um afeto... A força desse encontro, a sua importância e influência é diretamente proporcional à capacidade que este tem para suspender a nossa trajetória (por milésimos de segundos que sejam) e gerar a dúvida, o espanto. Essa suspensão é o que nos permite manter a equidistância entre inquietação e situação, criando as condições para descobrir (no meio do ruído, do excesso e do desperdício que nos rodeia), aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. A prática da Composição em Tempo Real dá-nos as ferramentas necessárias para adiar a resposta, prolongando o tempo de abertura dessa brecha, e possibilitando a formulação justa e



precisa da pergunta que nos inquieta. Para isso a Composição em Tempo Real treina a capacidade de nos olharmos de fora enquanto o acontecimento se desenrola e se oferece. Ao ganharmos distância, mesmo quanto somos “matéria” (como acontece quando improvisamos com os nossos corpos), reparamos em detalhes e relações que nos passariam despercebidos se estivéssemos demasiadamente “dentro” de nós mesmos ou se dependêssemos exclusivamente dos nossos padrões habituais de percepção. (FIADEIRO, 2008, s.p)

### 3.1 O TEMPO REAL

Segundo Fiadeiro (2008), o *tempo real* a que o método se refere, não é, como pode parecer, uma composição/improvisação ao vivo. É um movimento que ocorre no interior da mente (tanto de quem pratica quanto de quem observa). Logo, é um pré-movimento, uma pré-ação. É o intervalo de tempo que, na mente, medeia a aparição de uma imagem-acontecimento (resultado de algo – um *acidente* - interior ou exterior), a sua identificação, a produção de hipóteses de reação e a resposta escolhida (que até pode ser não responder). Assim, tudo *acontece* antes de qualquer ação ocorrer. Com isso, pretende-se, entre outras coisas, que o *compositor* consiga ficar no presente da relação com o seu tempo (com o desenrolar dos acontecimentos), ao mesmo tempo que, internamente (dentro de seu corpo), vive um *tempo paralelo*.

Essa vida *interior* atua como uma antessala que impede que sinais contraditórios e ações reflexas saiam para fora antes do tempo, permitindo ao *compositor* ganhar tempo para ficar no lugar de um espectador de si mesmo, ganhando ponderação e distância crítica para, em tempo real, dedicar-se a um dos objetivos principais do trabalho: manter um estado contínuo de tensão entre o passado e o futuro (*sentido* enquanto direção) e entre si próprio (o eu) e o outro (*sentido* enquanto significado), ao mesmo tempo que mantém uma receptividade perante o mundo. O método tem, como finalidade última, a ativação e o fortalecimento da intuição. Fiadeiro (2009) afirma que

Nas palavras de Vladimir Jankélévitch, ao referir-se ao filósofo francês Henri Bergson, a intuição é “uma espécie de arte acrobática de pensar as coisas de perto, quase como se se estivesse dentro da coisa, mesmo até ao ponto em que, uma vez lá dentro, já não seria possível pensá-la.” A intuição é a única forma de viver realmente o “tempo

real”, de gerir e prolongar a potência de um intervalo de forma a estar pronto para o acontecimento. (FIADEIRO, 2008, s.p.)

Ainda utilizando a visão de Bergson, creio ser pertinente lembrar a concepção da duração (o tempo real):

O tempo constitui tema fundamental do pensamento desse autor. Sua filosofia é uma filosofia do tempo. Bergson critica o pensamento filosófico e científico por desconsiderar o tempo real, cuja natureza se propõe a explicitar ao longo de suas obras. O tempo dos filósofos e cientistas seria um tempo esquemático e espacial, incompatível com o tempo que é o próprio tecido do real, ou seja, o tempo que Bergson define como sucessão, continuidade, mudança, memória e criação. (COELHO, 2004, p. 234)

O modo de desenvolver a CTR é assim descrito por João Fiadeiro:

A prática do método de Composição em Tempo Real se desenvolve em estúdio a partir de um dispositivo de jogo extremamente simples: um enquadramento bastante claro espacial (um dentro e um fora) e temporal (um antes e um depois). No início, os participantes encontram-se “fora” do espaço de jogo e o trabalho começa exatamente a partir do momento em que a atenção dos participantes se concentra no espaço “em branco” da área de jogo. Esse olhar (essa atenção) constitui-se enquanto pré-ação, uma antecâmara do acontecimento por vir. A condição prévia para que o trabalho seja bem sucedido é a capacidade que temos para inibir ações reflexas e, por definição, precipitadas. A razão é simples: sendo o tempo (que se ganha ao tempo) o bem mais precioso para que esta prática seja bem sucedida – para mapear uma situação, criar hipóteses de relação e, quando o momento chegar, decidir - se o participante age por reflexo, por impulso, sem ter em consideração a situação em si, mas exclusivamente a sua necessidade pessoal, esse tempo (distendido, suspenso, aumentado) deixa de existir. E sem esse tempo (real), não se pode compor. A sua prática apoia-se em princípios simples, estando entre os mais importantes a transferência do protagonismo do sujeito para o acontecimento. Apoia-se ainda na aplicação de algumas (poucas) regras como sejam: o jogar em silêncio (sem explicações ou justificações); a capacidade de relacionar relações (em oposição à tendência que todos temos de relacionarmos posições); ou a restrição de não se poder fazer duas jogadas em simultâneo (de forma a promover o manuseamento da situação em vez da sua manipulação). O treino processa-se numa lógica cumulativa e circular, num “vai e vem” entre o espaço de “fora” e o espaço de “dentro”, só interrompidas por momentos de feed-back cirúrgicos e intensos, uma ferramenta central no processo de transmissão.

Originalmente, a CTR foi criada visando a criação coreográfica. Porém, gradativamente, a aplicação da técnica foi se expandindo transversalmente para outros campos, visando estudar (e criar) relações, e as relações das relações.

### 3.2 O MODO OPERATIVO AND (ANTHROPOLOGY 'N' DANCE)

A partir de um encontro na Bienal Internacional de Dança do Ceará, em 2009, Fernanda Eugenio e João Fiadeiro detectaram pontos comuns em seus campos de estudo, em suas inquietações. Em 2011, decidiram colocar em prática o projeto AND\_Lab, nas palavras deles

[...] uma experiência de “etnografia recíproca”, onde pudéssemos explorar as contaminações entre nossos métodos de trabalho, nossas ferramentas e nossos conceitos, bem como abrimo-nos à partilha e à troca com outros investigadores ocupados com a questão do “viver juntos”. (FIADEIRO; EUGENIO, 2012, pág. 62).

O M.O\_AND busca um *caminho do meio*, busca investigar *um outro mundo possível*, um mundo no qual nem o *regime do é*, trazido pela Modernidade, e que “está todo ele assente sobre um pressuposto *entitário*, segundo o qual a substância ou o ser (o “é” unívoco de cada coisa, dada por sujeito ou por objeto) antecede as relações e as determinam” (FIADEIRO; EUGENIO, 2013, pág. 2), nem o *regime do ou*, vindo através da Pós-Modernidade, “em que a existência é experimentada como “resistência”, que, no entanto, não faz senão proliferar os disciplinados binarismos “conteudistas” do regime moderno em um batalhão de certezas incertas” (FIADEIRO; EUGENIO, 2013, pág. 4), um regime no qual tudo pode, são determinantes. É um “terceiro regime sensível, nem complementar nem simétrico” (FIADEIRO; EUGENIO, 2013, pág. 5). É a busca de

Um mundo no qual a diferença não fosse identitariamente congelada, como no regime moderno, mas tão pouco fosse cancelada na indiferença do “tudo pode” pós-moderno. Um mundo no qual a diferença pudesse se propagar em sua *assimetria infinitesimal*, sem ser oferecida em sacrifício para que haja encontro, e no qual tão pouco o encontro precisasse ser sacrificado para que houvesse simetria? [...] Um mundo que se inaugura não a partir da cisão, mas do esforço por perpetuar a relação ou a “des-cisão” produzindo como plano comum de atuação o Acontecimento. (FIADEIRO; EUGENIO, 2013, pág. 5 e 6)

É a procura pela tomada de uma *des-cisão*, ou seja, a recuperação da cisão verificada nos outros dois modos, que são as formas mais usuais de se operar no mundo. O mecanismo de execução é bastante simples, baseando-se no *Jogo das Perguntas*:

Tanto o AND\_Lab como o M.O\_AND funcionam de modo fractal em torno das duas perguntas-chave do nosso pensamento – “como viver juntos?” e “como não ter uma ideia?” – tornadas num jogo em espiral. Ou seja, dentro (ou fora) de cada uma delas reencontramos mais duas perguntas e, dentro (ou fora) destas, outras duas que, por sua vez, concretizam-se não por serem respondidas, mas por serem situadas. Esta operação dá-se, assim, por (des)dobramento: perante

cada situação, a fim de navegarmos pelas perguntas “como”, perguntamos “o quê” e “onde-quando”. O quê, no que há? Como, com este quê? Onde-quando, com este como?

Como consequência, chegamos à pergunta-síntese: como podemos viver “sem” ideia e “com” o que há? Esta operação desativa aquela a que estamos mais acostumados: viver “com” ideias e “sem” o que há, ou seja, em relação privilegiada com o que acreditamos, achamos ou sabemos e não com as pessoas, lugares e circunstâncias concretas que nos interpelam. (FIADEIRO; EUGENIO, 2013, p.223)

Um conceito central do MO\_AND é a *Secalharidade*<sup>12</sup>, que é

[...] um modo de relação que assenta na substituição do sujeito, do controle e da manipulação, por uma ética do manuseamento suficiente, que transfere para o próprio ato do encontro (e para o acontecimento que daí emerge) a capacidade de fornecer a medida justa, a cada vez, para o nosso posicionamento recíproco. Neste modo de relação, cabe-nos a responsabilidade de gerir (e não de gerar) o nosso plano comum, disponibilizando-nos a uma “assistência não expectante”, desarmada do eu e atenta ao outro. “Secalharidade” também nomeia a prática de improvisação e criação coletiva de paisagens de convivência, resultante do encontro entre o método de Composição em Tempo Real desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro e a etnografia como ferramenta para performances situadas da antropóloga Fernanda Eugenio (FIADEIRO; EUGENIO, 2012, p. 62)

O MO\_AND sustenta que é necessário começar pelo meio, pelo imprevisível, aguardar que um *acidente* ocorra, para, daí, construir uma *relação*. É necessário passar do *jogo das respostas*, ao qual estamos habituados, sempre querendo saber e controlar o que está ocorrendo (quando, na verdade, não há como controlar, somente há a ilusão de que é possível), para o *jogo das perguntas*, suprimindo as perguntas que estamos mais acostumados a fazer, que são *por quê?* e *quem?*, e que causam a *cisão*, a dificuldade de *viver juntos*.

Em sua investigação, Fernanda Eugenio e João Fiadeiro buscaram as possibilidades de *viver juntos*, investigando *como não ter ideias*. Logo, procuraram uma forma de não sugerir mais ideias, visto que o mundo já está cheio delas preconcebidas. Buscaram, então, um modo de fazer que não respondesse, mas que mantivesse a pergunta como pergunta. Através do contato entre suas técnicas, detectaram que eram dois modos que, em termos de execução, procuravam rigorosamente a mesma coisa, e, assim, desenvolveram conjuntamente, com um

---

12 Termo originado da expressão *se calhar*, muito utilizada em Portugal, e que significa talvez, não sei, acho que sim, acho que não, sei lá.

rigor sistemático, o M.O\_AND.

As perguntas que são feitas diante de uma situação concreta são respondidas com outras perguntas, cancelando o *jogo das respostas* (ao qual estamos acostumados), e gerando uma espiral. Suprimindo o *por quê?* e o *quem?* (que são perguntas que pedem respostas objetivas), Fiadeiro e Eugenio propuseram a substituição por outras formas interrogativas. Inaugurando o evento, pergunta-se o *quê?*, mas não como o *que isto é?*, mas como o *que isto tem?*, e, depois, o *que no que aí está?*. Quando a resposta parece surgir, a pergunta a ser feita é *como?* (*mas como, com este o quê?*), e, finalmente, pergunta-se *quando/onde com este como?*. A partir daí, as perguntas se espiralam, sempre adiando o fim (o que parece buscar a duração, na concepção de Bergson), mas, também, aceitando-o.

O jogo do M.O\_AND pode se dar em três escalas: a *escala maquete*, que é desenvolvida num espaço reduzido (demarcado por fita crepe, ou em uma mesa), e na qual objetos diversos (até mesmo dos próprios participantes) são utilizados; a *escala corpo*, em que os participantes atuam dentro de um espaço maior (também demarcado por fita crepe), utilizando seus próprios corpos (e, também, objetos diversos); e a *escala vida*, na qual o jogo é transportado para a vida cotidiana, nas mais diversas situações, e em que se utiliza os mecanismos disponíveis para fazer *com-posições* (tomar posições com), exercitando a escuta e, conseqüentemente, a criação de relações que visam o *viver juntos e sem ideias*.

O desenvolvimento do jogo se dá de forma simples, porém poderosa e transformadora, colocando em pé de igualdade sujeitos, objetos e acontecimentos. A partir de um *acidente*, é aberta uma primeira posição, que é uma proposta. Através do exercício da escuta interior, de não se precipitar, de adiar, de apresentar (e não representar), de *re-existir* (e não resistir), de efetuar uma *des-cisão* (em vez de cisão), surge uma segunda posição, que cria uma relação com a primeira. Depois, da mesma forma, surge uma terceira posição, criando uma relação com a relação. A partir daí, está criado um cenário, um plano comum, em um *sentido-direção* e não em um *sentido-significado*, onde o jogo se desenvolve, sempre tentando adiar o fim (mas aceitando-o), e sempre mantendo o jogo das perguntas, respondendo as perguntas com outras perguntas (como já foi descrito). As três primeiras posições, de acordo com Eugenio e Fiadeiro, são as que, principalmente, determinam o jogo:

- a) A primeira posição oferece o meio no qual reparar; b) A segunda posição entra em relação com a matéria oferecida pela primeira,

sugerindo uma direção; c) A terceira posição entra em relação com a relação sugerida pela segunda, confirmando uma direção partilhada, o plano comum. (MELE, 2013, p. 6)

Abaixo, transcrevo um pequeno trecho da Conferência-performance *Secalharidade*<sup>13</sup>, que, de forma poética, traduz um pouco do que preconiza o MO\_AND:

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva. O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um *meio*, um *ambiente mínimo* cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efectua – só *termina* de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contraefectuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez *in-terminável* (FIADEIRO; EUGENIO, 2012, p. 65).

### 3.3 A MINHA EXPERIÊNCIA

Como já relatei anteriormente, participei de uma oficina de CTR, ministrada por João Fiadeiro, que ocorreu no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, promovida pelo Mestrado em Estudos Curatoriais, através do Laboratório de Curadoria, em fevereiro de 2015 (creio que um breve comentário sobre a presença de poucos interessados em participar é bastante pertinente. É possível constatar que, tanto em Portugal quanto no Brasil, as pessoas menosprezam oportunidades oferecidas gratuitamente para se desenvolverem, ao ponto de que, muitas vezes, sobram vagas em eventos – apresentações e oficinas – muito interessantes, que podem ampliar o horizonte das mesmas, trazendo crescimento em vários campos). Nessa oficina, ele explicou teoricamente como funcionava o método, para, logo em seguida, passar para a execução. A aplicação prática se deu em uma mesa, sobre a qual se desenvolveu um jogo na *escala maquete*. Consistia de vários objetos (post-its, tesouras, fios, clips e mais alguns dos quais não lembro), e cada participante ia criando suas relações, um de cada vez, parando eventualmente para ouvir

---

13 <https://vimeo.com/47238076>  
<https://vimeo.com/47006267>

comentários e indicações de Fiadeiro.

Confesso (como já falei antes, também) que fiquei bastante confuso com o jogo (apesar de ter continuado jogando, o que atribuo, como foi explicado, à ativação da intuição), o que, inclusive, me levou a iniciar a pesquisa que resultou no presente trabalho. Tive a impressão de que meus colegas (e alguns outros participantes, pois havia algumas vagas - que não foram todas ocupadas - para o curso de Estudos Artísticos, e outras para o mestrado) também não entenderam, o que foi confirmado em conversas posteriores.

No decorrer da pesquisa, quando conheci o Modo Operativo AND, fiquei mais confuso ainda, pois o jogo que pratiquei em Coimbra, referenciado como CTR, me pareceu muito similar. Enviei a questão para a Fernanda Eugenio, que colaborou muito para o desenvolvimento deste trabalho, explicando que encontrei bastante registros do M.O\_AND na internet (em sua maioria, escritos por ela, ou em colaboração com o João), mas que não achei muita informação sobre a CTR, e que estava tendo dificuldades em diferenciar as duas técnicas. Ela me respondeu que, a grosso modo, a maior diferença é de propósito, e que

[...] o AND tem uma dimensão mais transversal – é usado também na arte, mas não apenas, podendo ser aplicado a qualquer matéria e a qualquer corpo, tomados sempre na sua dimensão de afeto. A CTR é dirigida à composição coreográfica especificamente e possui um corpo eleito, que seria o corpo capaz de resposta rápida, de suportar pressão e de oferecer-se como material “sem memória” e “sem afeto”. (EUGENIO, 2016)<sup>14</sup>

Também me disse que é bastante comum acontecer a confusão entre os dois métodos, devido ao fato de que muitas pessoas conheceram o M.O\_AND quando ela estava na fase de colaboração com o João, e que, realmente, as práticas estavam misturadas. Como a minha experiência com ele se deu logo após o término da colaboração entre os dois, creio que acabei tendo contato com essa forma, que tomo a liberdade de chamar de híbrida, quando as duas técnicas estavam amalgamadas.

Enfim, a resposta dela, mesmo de forma breve, foi bastante elucidativa, não só no tocante às diferenças (e semelhanças) entre a CTR e o M.O\_AND, mas, também, para entender algumas reações descritas nos relatos dos participantes da oficina, que serão descritas e relacionadas mais adiante.

---

14 A comunicação com Fernanda Eugenio foi feita através do *Messenger*.

## 4 CAMINHOS...

A Verdade é uma terra sem caminhos.  
Jiddu Krishnamurti

A arte performática percorreu um longo caminho até os dias de hoje. Cruzando diferentes campos do conhecimento, ela possui origens que, eventualmente, remontam aos rituais tribais, e pode abarcar, dentro de seu escopo, as artes cênicas, plásticas, musicais e diversas modalidades de ação e pensamento, algumas que nem mesmo são associadas, normalmente, à arte. Uma das ferramentas utilizadas na *com-posição* de *performances* é justamente a intuição, que parece perpassar o processo de criação (ou, talvez, dispará-lo). Neste capítulo, tentarei buscar possíveis antecedentes (criadores, movimentos, ideologias) para o desenvolvimento desse campo e que, (a meu ver), podem ser relacionados com a CTR e o M.O\_AND.

As manifestações artísticas remontam a tempos muito distantes, nos quais nossos antepassados notaram a necessidade de, para ter sucesso em suas atividades, colaborar com seus semelhantes. Assim, eles começaram a emitir sons, de forma cada vez mais elaborada, visando à comunicação grupal.

Pinturas descobertas em cavernas na Espanha e na França aparentam possuir narrativas de uma caça a mamutes; segundo os arqueólogos que as analisaram, elas registravam o evento, e mostravam a mesma cena diversas vezes, numa superstição comum aos rituais, mostrando a crença dos homens primitivos em que haveria sucesso garantido a cada repetição efetuada. Tais cerimônias, de acordo com os *relatos* pictografados, tinham, possivelmente, dança e algum tipo de canto, ou alguma forma de expressão vocal semelhante. Desde esses remotos tempos, a humanidade parece procurar maneiras de expressar seus anseios e medos de diversas formas, que variam de cultura para cultura. Pouco a pouco, as maneiras foram sendo codificadas e se refinando; porém, em muitas manifestações artísticas no decorrer da História, o desejo pela busca da ritualização, de forma sacra, profana, ou mesmo neutra, se manteve, e se mantém até os dias atuais.

Richard Schechner (2012, p. 49) afirma que

Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a



vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – “até mesmo por nós”. As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não pela primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar.

Conforme se pode denotar da afirmação de Schechner, a originalidade (e a criatividade) são elementos raros e difíceis de serem realmente encontrados. Nós mesmo nos enganamos muitas vezes, pensando intimamente que estamos sendo originais, únicos, mas, na verdade, estamos reproduzindo padrões. Assim, a história da arte pode ser definida como uma história de criação e recriação, de infindáveis colagens e releituras. Tendo-se isso em mente, é possível traçar uma linha bastante aceitável de possíveis ascendentes (influenciadores) das técnicas em questão, muitos dos quais também procuravam a relação intuição/criação.

Passando da infindável sequência de ritualizações/representações de artes que eram *regressos à natureza* (como diz Noverre, *apud* Copeland, Marshall *et al* (1983, p.2, tradução minha), em relação à dança, “que é, ou deveria ser, uma reprodução fiel da bela natureza”), que buscavam reproduzir eventos com significados ditos “místicos”, ou por teorias de que a arte é uma forma de auto-expressão, que tem gerado elaboradas defesas filosóficas, e que reverbera fortemente hoje em dia, com advogados ferrenhos, como John Martin, crítico do *New York Times*, para quem “a arte da dança é a expressão e a transferência de experiências mentais e emocionais através do movimento corporal, que o indivíduo não pode expressar por sentidos racionais ou intelectuais.” (COPELAND; MARSHALL *et al*, 1983, p. 3, tradução minha), é viável chegar à conclusão de que, ao longo dos tempos, muitas técnicas e movimentos (codificados ou não) se repetiram, se reproduziram e se interpenetraram. Assim, procuro, a seguir, relacionar possíveis antecedentes (entre criadores e movimentos artísticos) em que identifico, eventualmente, probalidades de terem exercido alguma influência na elaboração da CTR e do M.O\_AND (ainda que sem o conhecimento dos criadores das técnicas).

#### 4.1 ALFRED JARRY

Localizando, para fins deste trabalho, uma linha histórica que inicia no final do século XIX, logicamente arbitrária, pode-se encontrar uma obra que é considerada uma das precursoras da *Performance Art*: em 11 de dezembro de 1896, após várias experimentações (inclusive com uma versão anterior, *Les Polonais*), estreou, no *Théâtre de L'Oeuvre*, de Lugné-Poe, em Paris, uma produção burlesca, considerada a primeira obra do teatro do absurdo, *Rei Ubu*. Seu autor, Alfred Jarry, era um jovem poeta de 23 anos, que estudou com Bergson, e foi um predecessor das Vanguardas Artísticas do século XX. Jarry, sobre quem André Breton diria que “aniquilou como princípio a diferença entre arte e vida” (ROCCA, 2006, p. 2) , criou a ‘Patafísica (com apóstrofo, mesmo), que é a “ciência das soluções imaginárias que outorga simbolicamente às delineações dos corpos as propriedades dos objetos descritas por sua virtualidade” (ROCCA, 2006, p. 3).

A ‘Patafísica é a ciência que se soma à Metafísica, bem como a si mesma, bem como fora de si mesma, e se estende para além desta, tão distante como esta se encontra da física. Um epifenômeno é o que se acrescenta a um fenômeno. Ao ser com frequência o fenômeno um acidente, a Patafísica será sobretudo a ciência do particular, por mais que se afirme que só há uma ciência do geral. A Patafísica é a ciência das soluções imaginárias que atribui simbolicamente aos delineamentos as propriedades dos objetos descritos por sua virtualidade. (ROCCA, 2006, p. 3)

Segundo Deleuze (1997), Jarry seria um antecedente desconhecido de Heidegger, na medida em que a ‘Patafísica tem precisa e explicitamente como objeto o *gran giro*, a grande virada, a superação da metafísica, o passo atrás mais além ou mais pra cá, “a ciência do que se acrescenta à metafísica, seja em si mesma, seja fora de si, estendendo-se tão longe da metafísica quanto esta da física” (DELEUZE, 1997, p. 104). Ainda, Jarry recupera um tema muito caro a Bergson, seu antigo professor, a Duração, que “define primeiro por uma imobilidade na sucessão temporal (conservação do passado), logo, como uma exploração do futuro ou uma abertura do porvir” (ROCCA, 2006, p. 5). De acordo com ele, “A Duração é a transformação de uma sucessão em reversão, é dizer: o devir de uma memória.” (JARRY *apud* ROCCA, 2006, p. 5).

## 4.2 FUTURISMO

Seguindo a linha histórica (arbitrária, conforme foi dito, mas o que não é?), em 20 de fevereiro de 1909, foi publicado, no *Le Figaro*, em Paris, o primeiro manifesto futurista (intitulado *Le Futurisme*). Seu autor, Filippo Tommaso Marinetti, um rico poeta italiano, viveu em Paris entre 1893 e 1896, convivendo, ainda muito jovem (17 anos), com, entre outros, Alfred Jarry, que possuía ligação com o periódico literário *La Plume*. No círculo que se formava em torno da publicação, Marinetti conheceu os princípios do *verso livre*, e os adotou em seus escritos, sendo bastante influenciado por Jarry. Anos depois, apenas dois meses após a publicação de *Le Futurisme*, a peça *Le Roi Bombance*, de Marinetti, estreou no mesmo *Théâtre de L'Oeuvre*, onde fora encenada *Rei Ubu*, causando não menos escândalo na sociedade parisiense.

Inicialmente um movimento mais de manifestos do que de obras, que, apesar de ter sua primeira publicação em Paris, pretendia fortalecer a sociedade italiana pelo patriotismo e a apologia da tecnologia (e que acabou associado ao fascismo), o Futurismo acabou se alastrando para vários países e campos da arte, pregando a desconstrução e reformulação de conceitos estabelecidos, e influenciou, de uma forma ou de outra, os movimentos que vieram a seguir. Através de declarações como “o gesto nunca mais será, para nós, um momento fixo de dinamismo universal, mas, definitivamente, a sensação dinâmica eternizada” (GOLDBERG, 2012, p. 19), e da liberdade dada aos integrantes, através da performance, de serem criadores e objetos de arte ao mesmo tempo, é possível conceber que muitas das criações passavam pelo campo da catarse e da intuição. O Ego-Futurismo, uma vertente do Futurismo Russo, alegava em seu manifesto que buscava “[...] a glorificação do ego, do egoísmo, do individualismo; e o valor da intuição e do misticismo como experiências transcendentais, indispensáveis à vida humana” (MAIA, 2008, p.3).

## 4.3 DADAÍSMO

Em 5 de fevereiro de 1916, em um local onde ficava um pequeno bar em Spiegelgasse, em Zurique, foi aberto o *Cabaret Voltaire*, um marco na história das Vanguardas Artísticas do século XX. Conduzido por Hugo Ball e Emmy Hennings, o *Cabaret* foi o berço do Dadaísmo (cujos fundadores não concordam com o termo,

visto que o *ismo* sugere uma organização, algo contrário a suas intenções), o movimento Dada, do qual o manifesto inicial foi escrito por Tristan Tzara, ativo participante das performances lá executadas. O movimento se caracterizou por se opor a qualquer tipo de equilíbrio, pela irracionalidade, pelo acaso e pelo *nonsense*. Foi o mais perturbador e subversivo movimento de vanguarda, indo além do questionamento de princípios estéticos, englobando (e indagando sobre) a validade dos princípios e valores, e negando até mesmo suas próprias produções. O próprio Tzara, no primeiro manifesto dadaísta, afirma que “ser contra este manifesto significa ser dadaísta!” (SOUZA, 2009, p.9), mostrando claramente suas ideias contraditórias e revolucionárias.

O movimento Dada, em si, aparece nesta linha histórica por defender a espontaneidade absoluta e a cisão total do passado por meio da intuição, do *nonsense* e da antiarte, e, também, por ser predecessor do Surrealismo. Nesse sentido, apesar de ser totalmente contra regras, parece sugerir um certo método (ainda que absurdo), que inclui o despertar da percepção intuitiva. Além disso, através de seus posicionamentos contraditórios (foi, ao mesmo tempo, artístico e antiartístico, destrutivo e construtivo, leviano e sério), é possível inferir que há a busca de um caminho do meio, que pode ser traduzido como uma procura pela escuta na sociedade. Em sua *Receita Para Fazer um Poema Dadaísta*, Tzara já demonstrava um método para fazer um poema que sugere o uso da intuição, e que remete ao sensível.

Pegue um jornal.  
Pegue uma tesoura.  
Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema.  
Recorte o artigo.  
Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco.  
Agite suavemente.  
Seguidamente, tire os recortes um por um.  
Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco.  
O poema será parecido consigo.  
E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo.  
Tristan Tzara<sup>15</sup>

---

15 <http://www.giovanipasini.com/2013/05/receita-para-fazer-um-poema-dadaista.html>

#### 4.4 SURREALISMO

Surgido das divergências cada vez mais acentuadas entre Tzara e André Breton, que declarou que “Embora o Dada tenha tido o seu momento de fama, deixou poucas saudades” (GOLDBERG, 2012, p. 111), o Surrealismo teve sua fundação oficial no ano de 1925 (algumas fontes citam 1924), com a publicação do Manifesto Surrealista. A definição inicial de Breton trazia, em seu cerne, o conceito de automatismo: “Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento” (GOLDBERG, 2012, p. 112). Considerado como a via literária de entrada do freudismo na França (SANTOS, 2002), recebeu uma definição mais ampla, dada por Maurice Nadeau (*apud* Santos, 2002, p. 230):

O Surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico.

Tendo uma primeira fase definida como intuitiva por Breton, o Surrealismo buscou o acesso ao inconsciente, utilizando, para tanto, as mais diversas formas de alcançar estados alterados da consciência: uso de drogas, transe hipnóticos, exaustão extrema, escrita automática, lembranças de sonhos. Dois aspectos fundamentais, a capacidade de fazer analogia e de surpreender, caracterizam a expressividade surrealista.

A expressão máxima dos efeitos que o método da analogia traz para a impressão que o ato surrealista provoca é a do encontro fortuito<sup>16</sup>, um dos alicerces das atividades surrealistas. Há aí um jogo entre o desejo e o acaso, onde o acaso objetiva determinado desejo anterior no momento do encontro entre duas realidades distintas que se unem formando um todo repleto de sentidos. Cria-se uma atmosfera onde o desejo ao se objetivar produz elementos de condensação, deslocamento, substituição e retoque.<sup>17</sup>

Identifico nesse método de analogia um possível antecessor ao conceito de relação utilizado na CTR e no M.O\_AND, ainda que funcione de forma bastante

---

16 Termo cunhado por André Breton e Éluard que designa os elos de dependência que unem duas séries: uma, casual, de caráter totalmente fortuito, e a outra causal, resultante de determinações objetivas. Essa ideia é o que dá origem à noção de “acaso objetivo”.

17 <https://petcs.wordpress.com/2010/05/08/o-corpo-no-surrealismo/>

diversa, com objetivos diferentes. Conforme Garcia (1997, p.86), “O Surrealismo [...] é ainda uma forma intuitiva [...] de captar-se uma certa “verdade”, uma certa realidade de superfície, em verdade uma pseudorealidade refletida na consciência”. Parece-me que essa “verdade” a qual ele se refere pode ser traduzida como um encontro, se não entre indivíduos, entre intenções objetivas e subjetivas.

#### 4.5 ANTONIN ARTAUD

Fortemente ligado ao Surrealismo, do qual fez parte (mas saiu, devido a ser contrário à filiação ao Partido Comunista), Antonin Artaud foi um artista multifuncional (escritor, ator, poeta, roteirista, dramaturgo e diretor de teatro). Em 1927, fundou, juntamente com Roger Vitrac, o *Théâtre Alfred Jarry*, tendo como objetivo “devolver ao teatro a liberdade total que existe na música, na poesia e na pintura, e da qual o teatro tem sido estranhamente privado até o momento” (GOLDBERG, 2012, p. 119). Tendo desenvolvido uma profunda teoria teatral, apesar de não conseguir colocá-la totalmente em prática, ele foi um grande influenciador do teatro do século XX, tendo sido referência para diretores como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e Peter Brook. Em sua obra,

[...] critica um teatro realizado de forma mecânica, através de técnicas conhecidas para propor um teatro alquímico, capaz de causar uma grande transformação tanto no ator quanto na plateia, para que este teatro ocorra, é preciso que o ator seja um ator alquímico, atleta afetivo. (COPELIOVITCH, 2007, p. 2)

Artaud usou como modelo preferencial o teatro oriental, e, em especial, o Teatro de Bali, que muito o impressionou com a sua noção de ator integrante e integrado. Ele propôs que a cultura seja inseparável da vida, que a ação do homem invente o homem, no conflito com o destino. Sua noção de integração do espectador, que deve ser colocado no centro da ação, fazendo parte do acontecimento, já antevia o que iria ser pregado posteriormente, em movimentos como o da *Judson Church*.

Ele faz uma crítica à ideia ocidental da arte, em que arte e cultura não podem andar juntas, onde a arte coloca o espírito numa atitude separada da força, sendo que a verdadeira cultura age por sua exaltação e força. No teatro oriental, diz Artaud, “as formas apoderam-se de seu sentido e de suas significações em todos os planos possíveis; ou, se preferirem, suas consequências vibratórias não se fazem sentir num único plano, mas em todos os planos do espírito ao

mesmo tempo”, sendo capaz de nos transtornar e encantar e não se detendo nos aspectos exteriores das coisas, mas trazendo à luz do dia, através de gestos ativos, essa parte da verdade oculta sob as formas em seus encontros com o Devir. É nesse espaço virtual, diz Artaud, que se instaura o teatro. Um jogo ligado ao imprevisível onde as regras nascem dele mesmo, nascem da lógica do acaso, onde cada lance lança suas regras, abolindo as certezas, abrindo novas questões, num olhar sempre inaugural sobre o mundo, emergindo no perigo, no desejo invencível do vir-a-ser: manifestar e ancorar inesquecivelmente em nós, a ideia de um conflito perpétuo e de um espasmo onde a vida se dilacera a cada minuto, onde tudo na criação se ergue contra nosso estado de seres constituídos”. É a roda infinita do Devir, na qual o caos é condição necessária da produção da forma. Desconstruir, descentrar, desintegrar, construir, equilibrar, integrar. (TOLENTINO, 1999, p. 86)

Como é possível constatar na citação acima, há vários elementos que foram preconizados por Artaud que podem ser relacionados com a CTR e o M.O\_AND (não afirmo, aqui, que ele, assim como os artistas e/ou movimentos citados sejam, necessariamente, influências. Procurei, na literatura disponível, encontrar pontos que eu julgo coincidentes, mas que, assim como Jarry para Heidegger, segundo Deleuze, podem ser antecedentes desconhecidos). Ao falar sobre o jogo onde as regras nascem dele mesmo, em que cada lance faz suas regras, abolindo certezas e trazendo novas questões, Artaud faz uma aproximação bastante discernível aos conceitos dos métodos abordados neste trabalho.

#### 4.6 VIOLA SPOLIN

Transferindo o palco para outro continente, é possível encontrar, mais especificamente nos Estados Unidos, uma pessoa considerada por muitos a avó do teatro improvisacional. Nascida em 1906, Viola Spolin começou seus estudos de teatro com Neva Leona Boyd<sup>18</sup>. Inicialmente, preparou-se para ser assistente social (trabalho no qual conheceu Boyd), e, ao desempenhar a função de supervisora dramática no WPA<sup>19</sup>, em Chicago, percebeu a necessidade de elaborar um sistema para facilitar o treinamento teatral. Advogava que todos são capazes de atuar, de improvisar. Em seu livro *Improvisação para o Teatro*, afirma que:

---

18 importante educadora e trabalhadora social norte-americana, fundou a Escola de Recreação e Treinamento (Recreational Training School) na Hull House de Chicago. A escola tinha um programa de trabalho de grupo com imigrantes, que se desenvolvia com ginástica, dança, jogos, arte dramática, teoria do jogo.

19 Works Progress Administration's Recreational Project

Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que ele tem para ensinar. [...] Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado. A intuição é sempre tida como sendo uma dotação ou uma força mística possuída pelos privilegiados somente. No entanto, todos nós tivemos momentos em que a resposta certa “simplesmente surgiu do nada” ou “fizemos a coisa certa sem pensar”. Às vezes em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo ou choque, a pessoa “normal” transcende os limites daquilo que é familiar, corajosamente entra na área do desconhecido e libera por alguns minutos o gênio que tem dentro de si. Quando a resposta a uma experiência se realiza no nível do intuitivo, quando a pessoa trabalha além de um plano intelectual constricto, ela está realmente aberta para aprender. O intuitivo só pode responder no imediato — no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e interrelacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação. Através da espontaneidade somos re-formamos em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 2015, p. 3 e 4)

É interessante notar, que em alguns de seus jogos teatrais, Spolin utiliza, para a criação de cenas, perguntas (onde?, quem? e o quê), que, apesar de não serem exatamente iguais às do M.O\_AND (e de utilizar uma pergunta que não deve ser feita – quem?), remetem à uma sistematização semelhante. Também é possível notar algumas semelhanças no conceito de *play*<sup>20</sup> de Leona Boyd, que muito influenciou Viola Spolin, na forma de jogar do M.O\_AND:

O jogo (play) é uma atividade na qual a resposta recíproca dos participantes é a dominante. Ao ser realizado o jogo (play), este proporciona uma base de aquisição inconsciente no entendimento do eu e dos outros. (CAMARGO, 2010, p. 10)

---

20 Apesar de possuírem significados muito próximos na língua inglesa, Boyd distingue *play* e *game*, evitando o emprego do último, visto que, popularmente, era relacionado com atividades desonestas. Para ela, a competição no jogo deve ser realizada por empatia e cooperação, livre de prêmios que não sejam o prazer do jogo em si mesmo.



#### 4.7 JUDSON DANCE THEATER

Continuando nos Estados Unidos, alguns anos mais à frente, no início da década de 1960, havia uma efervescência cultural e social quase explosiva. Num cenário de constestação e contracultura, o movimento da *Judson Church*, onde surgiu o *Judson Dance Theater*, foi um dos propulsores que mudaram a história das artes para sempre. Quando os bailarinos da *Dancers Workshop Company* (criada em 1955 por Anna Halprin, e que contou, entre outros, com Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steve Paxton), de São Francisco, chegaram a Nova Iorque, em 1960, espalharam sua nova forma de dança (vinda, segundo Goldberg (2012, p. 175), da “[...] obsessão de Anna Halprin pela consciência individual do simples movimento físico do corpo no espaço”) em performances públicas, em *happenings*<sup>21</sup>, e em eventos promovidos na *Judson Church* e na *Reuben Gallery*. Em seguida, o coreógrafo, músico e professor Robert Dunn iniciou um curso de composição com eles, nos estúdios de Merce Cunningham, com o qual alguns deles já estudavam. O professor estimulava seus alunos a fazerem composições por meio de processos aleatórios, utilizando arranjos de John Cage e Erik Satie.

Em julho de 1962, o grupo (juntamente com outros artistas de variados campos), se apresentou na *Judson Church*, local que acabou acolhendo-os, e no qual o *Judson Dance Theater* fazia suas oficinas e apresentações, em processo colaborativo (que incluía dança, música, artes plásticas, performance, cinema), borrando as fronteiras existentes entre os diferentes campos da arte, dando corpo ao movimento pós-moderno americano. O modo de trabalho dos artistas, que desconstruiu as relações verticais, nas quais as composições são dadas de baixo para cima, privilegiando um modelo horizontal, de colaboração, no qual todos (ou quem quiser, ou ninguém) compõem, parece poder se relacionar com a CTR e o M.O\_AND. O próprio Fiadeiro, que esteve em Nova Iorque no final dos anos 80 e

---

21 O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista. Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena - ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade - em contextos variados como ruas, antigos lofts, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os "atores" não são profissionais, mas pessoas comuns. - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>

início dos 90, complementando sua formação em oficinas com Trisha Brown, Steve Paxton e David Gordon, diz que foi influenciado pelo movimento do *Judson Dance Theater*:

Nos anos 1980, Fiadeiro trabalhou com Rui Horta tendo depois, nos anos 1990, sido muito influenciado pela dança de Trisha Brown e o movimento do *Judson Dance Theater*, assim como Wanderkeybus e a Nova Dança Belga em geral, derivando, já nos anos 2000, para uma assinatura processual própria. (SANTOS, 2013, s.p.)

Assim, o movimento pós-moderno americano, e, especificamente, o *Judson Dance Theater*, é mais uma possível influência que, julgo eu, pode ser relacionada.

#### 4.8 ANNE BOGART

Chegando ao último ponto da linha arbitrária, por mim escolhido, creio que é pertinente falar sobre Anne Bogart e seus *Viewpoints*. É possível conceber que a história do método *Viewpoints* remonta ao início dos anos 1970, no encontro da então aluna Anne Bogarth com a professora, bailarina e coreógrafa Aileen Passlof, que participou ativamente do *Judson Dance Theater*, incorporando as técnicas (ou falta/negação de) e conceitos do movimento. Alguns anos depois, Bogart conheceu Mary Overlie, também professora, bailarina e coreógrafa, que havia desenvolvido o

[...] Six Viewpoints (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história), um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança. Bogart e Tina Landau expandiram gradualmente para nove Viewpoints físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e sete vocais (Altura, Dinâmica, Andamento, Repetição, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre). (MEYER, 2015, p. 1)

Um aspecto bastante importante dos *Viewpoints*, de acordo com Meyer, é o que Bogart nomeia de *escuta extraordinária* ou *consciência contínua dos outros no tempo e no espaço*:

Um dos exercícios iniciais dos Viewpoints propõe uma caminhada em grupo pelo espaço somente quando alguém se move e, quando alguém cessa de se mover, todos devem parar simultaneamente. A percepção dos micros movimentos, do agir e do parar, auxilia o ator a aguçar sua atenção. Na aparente simplicidade da proposta reside uma conduta extremamente complexa para o trabalho em grupo. Num outro exercício, intitulado grid (grade), onde os nove pontos de vista são articulados sob linhas imaginárias no espaço, Bogart evoca o pensamento de Bertolt Brecht: “Não se mova a não ser que haja uma razão para se mover, e o desejo por variedade não é uma razão

suficiente“ (BRECHT apud BOGART, 2005:70). Em todas as improvisações o movimento deve ser realizado por uma razão, contudo, esta deve ser de caráter “formal, compositivo e intuitivo. Viewpoints = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo [...]” (BOGART, 2005:71). (MEYER, 2015, p. 2)

Meyer (2015, p. 2) ressalta que “o método permite ao ator a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se insere.”

Conforme Mundim, Meyer e Weber (2013, p.10),

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.”

E ainda

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 uma perspectiva de comunidade, que articula os modos de existência e o sentido da experiência do presente por meio de uma ética e uma política.

Dentre todos os (possíveis) influenciadores citados, o método *Viewpoints* talvez seja o que mais explicitamente tem pontos em comum com a CTR e o M.O\_AND, eventualmente por serem técnicas desenvolvidas na contemporaneidade, e estarem sendo ativamente executadas (o método *Viewpoints* é largamente ensinado em cursos de artes pelo mundo, e utilizado por diversas companhias para o desenvolvimento de trabalhos. Anne Bogart se dedica à sua difusão a partir da *SITI Company*<sup>22</sup>, criada por ela e Tadashi Suzuki<sup>23</sup>). Apesar de serem utilizadas com objetivos distintos (assim como a própria CTR e o M.O\_AND entre si), alguns pontos, como a procura da escuta para criar uma relação, parecem

---

22 <http://siti.org/content/about-us>

23 <http://www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php>

ser similares.

#### 4.9 CONSIDERAÇÕES

Depois de percorrer essa linha histórica (novamente ressaltando que ela é totalmente arbitrária, e surgiu de minhas impressões, suposições e consultas, no caminho percorrido até aqui nesta pesquisa), uma das possíveis impressões causadas (no meu entender) é de que os métodos em questão são o produto de diferentes fontes de conhecimento, que foram reorganizadas, relidas e formaram novos caminhos, novas possibilidades. O retorno às origens é sempre algo bastante caro aos criadores, mesmo que ocorra de forma inconsciente, e as referências que cada um carrega são extremamente significantes, de forma que são reproduzidas, ou, até mesmo, negadas, o que também é uma forma de reprodução (ainda que negativa).

## 5 OFICINA

### 5.1 PLANEJAMENTO

Com o objetivo de fazer uma experimentação prática da técnica de Composição em Tempo Real (e do Modo Operativo AND), iniciei o planejamento de uma oficina. Como eu já havia feito um breve experimento anteriormente, e o mesmo havia me causado mais confusão mental (talvez, como já foi explicado, pelo tempo exíguo disponível), fui buscar subsídios para elaborar, de forma efetiva e clara (tanto quanto possível), uma estrutura que fosse plausível e aplicável. Inicialmente, entrei em contato com a professora Suzi Weber<sup>24</sup>, que participou de uma oficina com João Fiadeiro e Fernanda Eugenio na UDESC, em 2014. Ela, gentilmente, conversou comigo e explanou sua experiência. Fiquei especialmente impressionado com um relato dela sobre como, na oficina, em um dos exercícios, uma maçã foi colocada em um local (creio que dentro do quadrado), e todos ficaram em suspensão, esperando. Quando, depois de algum tempo, ela se direcionou para a maçã, com a intenção de pegá-la, foi segurada pelo João, sendo impedida de continuar a ação.

Após, contatei João Fiadeiro (com quem eu já havia me correspondido eletronicamente, após fazer a oficina em Coimbra) e Fernanda Eugenio; devido à agenda um tanto apertada do João, não foi possível conversar com ele, mas consegui falar (por mensagem) com a Fernanda. Ela, que está morando em Lisboa, indicou-me alguns textos e livros, e, também, algumas pessoas que desenvolvem um trabalho com as técnicas aqui no Brasil. Assim, acabei marcando uma conversa, através do *Google Hangouts*<sup>25</sup>, com Caio Monczak<sup>26</sup>, Juliana Liconti<sup>27</sup> e Oberdan

---

24 Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora adjunta no Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Atualmente, desenvolve pesquisa nos seguintes temas : processos de criação cênica, práticas artística e corporais de teatro , de dança e de performance com ênfase em improvisação. Atriz e bailarina.

25 O **Hangouts** é um aplicativo, para Android, iOS, **Google** Chrome e Outlook, que disponibiliza ao usuário um bate-papo por texto, áudio ou vídeo, além do compartilhamento de imagens e emoticons.

26 Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP. Atualmente, cursa o mestrado em artes cênicas. Participou da Oficina Modo Operativo AND em 2013, na UDESC, e da Residência Artística Modo Operativo AND com Fernanda Eugenio e João Fiadeiro em 2014, no Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica AND\_Lab, Lisboa. Ministrou oficinas de M.O. AND no Centro de Artes Guido Viaro, no Atelier SOMA e na programação da greve dos professores em abril de 2015.

Piantino<sup>28</sup>, que mantêm um projeto de estudo do MO\_AND (Projeto Com-posição: investigação do plano comum em processos criativos<sup>29</sup>) em Curitiba. A conversa ajudou a esclarecer vários pontos sobre os quais eu me sentia confuso, ainda. Conversei, também, com o professor Francisco Gaspar Neto<sup>30</sup>, através do *Skype*, que elucidou algumas dúvidas. No tocante à elaboração da oficina em si, tive a sorte de encontrar (e falar) com Arlette Souza e Souza<sup>31</sup>, que está fazendo mestrado na UDESC (com o tema “Blending na análise da Composição em Tempo Real e dos Viewpoints”) e, coincidentemente, estava em vias de ministrar uma oficina que envolvia as duas técnicas na universidade. A seguir, transcrevo o texto de divulgação<sup>32</sup>:

### **Oficina Modo Operativo e Composição em Tempo Real**

O Modo Operativo AND e a Composição em Tempo Real, desenvolvidos pela antropóloga brasileira Fernanda Eugénio e pelo coreógrafo e bailarino português João Fiadeiro, são investigações de uma ética do comum que lida com a questão de como viver juntos, escapando de uma lógica mais voltada à hierarquia de um sujeito-autor. O encontro e a relação são o meio para pesquisar novas vias de atuação e novos modos de (com)por. A oficina é gratuita e todxs xs interessadxs devem preencher o formulário e se comprometer a estar presente nos encontros. O estudo se dará de forma teórico-prática e procurará abordar o Modo Operativo AND, o jogo de Composição em Tempo Real e suas variações.

LINK DE INSCRIÇÃO: [goo.gl/6r0JuB](https://goo.gl/6r0JuB)

Os proponentes desta oficina são Arlette Souza e Souza e Lucas Gabriel Viapiana, mestranda e graduando em Teatro pela UDESC,

---

27 Mestranda em Teatro pela UDESC e Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP. Em 2014, participou da Residência Artística Modo Operativo AND no Atelier REAL em Lisboa sob a orientação de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro. Já ministrou práticas de M.O\_AND em disciplinas na Graduação em Teatro da UDESC na condição de estágio à docência, sob a orientação da professora Sandra Meyer, além de outros workshops de curta duração.

28 Pós-graduado em Dança: Educação e Cultura (convênio IPGEX/ACE) e atualmente graduando em Dança pela UNESPAR-FAP. Também possui graduação em Design pelo Centro de Artes da UDESC, com ênfase curricular em Comunicação e Cultura. Em 2015, participou da oficina "Composição em Tempo Real" com João Fiadeiro no projeto Tubo de Ensaio, de Florianópolis.

29 <https://www.facebook.com/proj.composicao/posts/1081033371969317>

30 Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1993) e mestrado em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (2005). Doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor Assistente da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. Tem experiência na área de Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, representação teatral, estudos da subjetividade e composição.

31 Mestranda em Artes Cênicas pela UDESC. Em 2014, participou da Residência Artística Modo Operativo AND no Atelier REAL em Lisboa sob a orientação de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro.

32 Disponível em <http://heyevent.com/event/verkh2pw7agbya/oficina-modo-operativo-e-composicao-em-tempo-real>

respectivamente. Ambos têm desenvolvido suas pesquisas em torno do método e propõem esta oficina no intuito de aprofundar e praticar as ferramentas-conceito de forma laboratorial e coletiva. Serão 06 encontros, com início em 27/10 e término em 01/12, sempre às quintas-feiras à noite, das 19h às 21h30.

As inscrições estão abertas até 20/10 através deste formulário. A seleção e a divulgação dos selecionados até 25/10.

Local: Sala Laboratório 2, localizada no segundo andar do bloco vermelho do prédio do CEART/UEDESC.  
Endereço: Avenida Madre Benvenuta, 2007 – Bairro Itacorubi, Florianópolis.

Assim, pude conversar com ela e solicitar sugestões para que a minha própria oficina tivesse uma probabilidade maior de funcionar de forma satisfatória para o meu objetivo. Após dirimir todos os questionamentos (nem todos, na verdade) que eu tinha acerca do assunto, senti-me apto a planejar, de forma objetiva, as atividades que seriam ministradas. Mesmo com todas as conversas que mantive – e isso me pareceu ser comum a meus interlocutores – senti um pouco de dificuldade de diferenciar, na prática, a CTR do M.O\_AND. No final, creio que as atividades da oficina ficaram um pouco híbridas; de qualquer forma, para o objetivo que eu tinha em mente, tal característica não se mostrou, ao meu ver, prejudicial. A seguir, apresento o material com a descrição da oficina, conforme foi entregue aos participantes:

## Oficina (baseada em) Composição em Tempo Real e Modo Operativo AND

Ministrante: Fernando Marques Finamor

Local: Sala Morgada Cunha - ESEFID

Data: 29 de outubro de 2016

Horário: 14h às 19h

*Tornar-se coisa. Tornar-se duração. Tornar-se acontecimento.*

*Ser ocupado por um corpo. Manter-se ocupado com um corpo.*

*Desaparecer no óbvio. (Re)aparecer na ausência.*

A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance que investiga os processos de reação, decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. Na Composição em Tempo Real, a potência desse encontro – a sua força e alcance – é diretamente proporcional à capacidade que temos em suspender o sentido das nossas trajetórias, na tripla acepção da palavra “sentido”: *significado, direção e sensação*. Essa suspensão desacelera a certeza e prolonga a brecha do “não-saber”, condição para adiar a resposta e formular, de forma justa e precisa, a pergunta que nos inquieta.

Fonte: <http://panoramafestival.com/blog/2016/10/workshops-panorama-2016-inscricoes-abertas/>

O Jogo AND é um convite a toda a gente – de todas as idades, gêneros e ocupações – para experimentarem um jogo ao mesmo tempo muito semelhante e muito diferente dos jogos que já conhecem. Neste jogo, as regras emergem do próprio jogar, num trabalho de dobra-desdobra a partir do qual se pode “pensar com as mãos” as questões da sustentabilidade e da convivência, treinar a atenção ao “comum” e contribuir, a cada jogada, para a emergência da reciprocidade entre os nossos afetos pessoais e os acontecimentos coletivos.

Fonte: <https://magazineandlab.wordpress.com/2014/02/12/curso-extensivo-do-modo-operativo-and/>

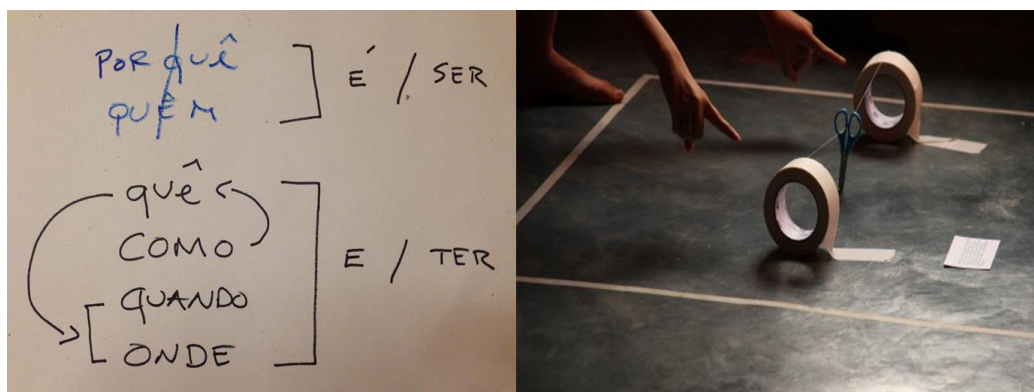


Figura 1 - Imagens do M.O\_AND. Fonte: <https://magazineandlab.wordpress.com>





Figura 2 - Imagens da CTR. Fonte: <http://panoramafestival.com/blog/2016/10/workshops-panorama-2016-inscricoes-abertas/>

- 1) Boas vindas e explicação sobre a dinâmica e conteúdo (Meditação Kundalini, Modo Operativo AND, CTR, adaptações, devir, intuição, “tempo real”, relações, independência/dependência e outros conceitos). A explicação será breve, exatamente para não comprometer e classificar o entendimento do “tempo real” (20 minutos).
- 2) Meditação Kundalini (1 hora)
- 3) Primeira experiência, baseada na CTR e na “Escala Maquete - após o início, a comunicação ocorrerá através da tentativa de se chegar ao “tempo real”, e de seus desdobramentos (1 hora). Ao final, será aberto um espaço para discussão e análise (20 minutos).
- 4) Intervalo (15 minutos)
- 5) Apresentação de vídeos e mais algumas explanações (25 minutos)
- 6) Segunda experiência, baseada na CTR e na “Escala Corpo” – após o início, a comunicação ocorrerá através da tentativa de se chegar ao “tempo real”, e de seus desdobramentos (1 hora). Ao final, será aberto um espaço para discussão e análise (20 minutos).
- 7) Análise final (coleta de impressões) e agradecimentos aos participantes (20 minutos).

Na verdade, o tempo de duração de cada parte é variável, pela própria essência da proposta. A oficina foi dividida da forma descrita acima para fins de informação e organização.

Como aparece no material acima, consegui, com a ajuda de minha orientadora, a professora Luciana Paludo, e após alguns trâmites burocráticos, um local para ministrar a oficina, dentro no Campus Olímpico da UFRGS, na sala Morgada Cunha, no dia 29 de outubro de 2016, das 14h às 19h.

Optei por iniciar a parte prática da oficina, após algumas explicações iniciais, com uma meditação ativa (apesar de ter escolhido essa atividade de forma intuitiva, pude constatar que ela é, de alguma forma, relacionada às práticas da CTR e do

MO\_AND, ao encontrar, posteriormente, um artigo<sup>33</sup> que menciona o uso de meditação na preparação) chamada *Kundalini*, visando *despertar* os participantes da oficina e deixá-los em um estado de prontidão (e aceitação) para o que viria. Ela é uma meditação criada por Osho (Rajneesh Chandra Mohan Jain ou Bhagwan Shree Rajneesh), e é praticada em variados lugares ao redor do planeta. Consiste em quatro etapas bem definidas, com duração total de 60 minutos, sendo quinze para cada parte, com músicas (ou silêncio) apropriadas e que marcam a transição. Deve ser feita, preferencialmente, de olhos fechados. Pensando no conforto dos voluntários, e, também, no melhor aproveitamento da atividade, confeccionei vendas para serem colocadas nos olhos.

Na primeira etapa, o praticante deve *aterrar* (sentir a conexão com a terra) seus pés e, no ritmo da música, tremer todo o corpo, sentindo a energia vindo das solas. Deve, também, liberar os movimentos de todas as partes do corpo, tornando-se o próprio tremor. Na segunda parte, com a transição marcada pela troca de música, o praticante deve dançar da forma que sentir vontade, permitindo que o corpo se mova como desejar, seguindo o som. Já na terceira fase, o meditador deve ficar parado, sentado ou em pé, observando e testemunhando tudo que ocorre dentro e fora do seu ser. Por último, o praticante deve deitar e ficar em quietude, permanecendo na observação atenta.

### **Comentários**

Se você estiver fazendo a Meditação Kundalini, permita que o tremor tome conta de você, não gere o tremor. De pé, em silêncio, sinta o tremor surgir e, quando o seu corpo começar a tremer um pouco, ajude-o, mas não provoque a tremedeira. Aprecie, sinta-se feliz por isso, deixe acontecer, receba os movimentos, acolha-os, mas não os faça. Ao forçar o tremor, ele se torna um exercício físico e fica apenas na superfície. Internamente, você permanecerá rijo, sólido como uma rocha, duro como uma pedra. Continuará sendo o manipulador, e o corpo irá apenas acompanhá-lo. O corpo não está em questão: você está. Quando digo tremer, quero dizer com isso que você sacuda a sua dureza, fazendo com que seu ser enrijecido trema até as bases, de modo a tornar-se líquido, fluido, fundido, em fluxo. Quando o seu ser enrijecido se tornar um líquido, o seu corpo o acompanhará. Então não haverá um agitador, apenas agitações.

Então ninguém será a causa da tremedeira, ela simplesmente acontecerá. O fazedor, aquele que faz, deixou de existir. A Kundalini não é realmente uma meditação, mas apenas uma preparação. Você

---

33 <http://www.escolaangelvianna.com.br/seminario/anais/palavras/modo-operativo-and>

está preparando seu instrumento. Quando ele estiver pronto, então você ficará em silêncio, a meditação começará e você ficará completamente presente. Você se despertou pelo saltar, pelo dançar, pelo respirar, pelo gritar – essas são todas estratégias para deixá-lo um pouco mais alerta do que você normalmente está. E uma vez alerta, então a espera. (OSHO, 2013, p. 79-81)

Planejei duas experiências práticas relacionadas diretamente com a CTR e o M.O\_AND: inicialmente, jogar na *escala maquete*, para a qual decidi utilizar um quadrado de fita adesiva no chão (é possível executar em uma mesa) e na qual objetos são utilizados para fazer o jogo (1ª posição, 2ª posição – que cria relação com a 1ª -, 3ª posição – que cria uma relação com a relação -, e assim por diante). Listei diversos objetos para serem utilizados (tesouras, fitas adesivas, fitas crepe, barbantes, canetas, blocos de papel, garrafas de água, duas caixas de chocolate *Bis*). Posteriormente, decidi que faria um experimento na *escala corpo* (com um grande quadrado no chão, no qual os participantes fazem o mesmo jogo utilizando seus corpos, além de objetos). Também previ algumas conversas sobre o tema, assim como uma exibição de vídeos e paradas para análises e explicações. A forma como a oficina se deu será relatada a seguir. Continuando com o planejamento, enviei elaborei e enviei convites<sup>34</sup>, através do *Facebook*, para pessoas que, de acordo com a minha visão, estavam abertas para experienciar diferentes modos de se relacionar e criar.

## 5.2 EXECUÇÃO

A oficina contou com seis integrantes, além de mim: Diogo Brum Paixão, Luciano Pereira de Souza, Régis Antônio Coimbra e Sabine Borges Silveira, alunos do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, e Gabriela Paludo Sulczinski e Liana Lacerda Keller, do curso de Artes Visuais da mesma universidade. Além deles, minha orientadora, Luciana Paludo, também compareceu, com a finalidade de observar e dar suporte, se necessário. A maioria dos voluntários chegou na hora, ou

---

34 "Oi, xxxxxxx, tudo bem? Eu gostaria de te convidar para a oficina de Composição em Tempo Real que ministrarei, no sábado, dia 29 de outubro, das 14h às 19h, na sala Morgada Cunha, na ESEFID. Essa oficina faz parte da minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso, e eu apreciaria muito poder contar contigo neste espaço de troca e aquisição de novos conhecimentos. Preciso que me confirmes a tua presença, por favor, até terça-feira, dia 25 de outubro. Estou enviando um material de apresentação da Composição em Tempo Real, para que possas tomar conhecimento prévio da técnica. Um abraço e bom domingo.

até mesmo antes, sendo que foi necessário aguardar um pouco, até 14h15min, por uma última pessoa.

Inicialmente, distribuí o material que havia sido elaborado, e expliquei como se dariam as atividades que estavam programadas, frisando que havia bastante flexibilidade. Após essa rápida introdução, na qual também explanei como seria a execução da *Kundalini*, distribuí as vendas, as quais foram colocadas, e dei início, efetivamente, à parte prática da oficina.



Figura 3 - Fotografia da meditação Kundalini 1

Os participantes executaram as fases previstas, sendo que não houve maiores incidentes durante a atividade, a não ser quando, durante o segundo estágio (no qual é feita a dança livre), houve deslocamentos pela sala, e foi necessário, em certos momentos, orientar e/ou segurar alguns participantes, para impedir um choque físico entre eles.



Figura 4 - Fotografia da meditação Kundalini 2

Ao final dessa primeira atividade, que durou, conforme previsto, uma hora, os participantes pareciam mais relaxados e centrados (minha impressão), prontos para

dar início ao “jogo”, realmente. Sentamos no chão da sala, e expliquei alguns conceitos sobre as práticas (o *jogo das perguntas*, *as posições – 1ª, 2ª e 3ª -*, *as relações*, *o plano comum*, *a com-posição*, *parar e reparar*, *viver juntos e sem ideias*, *adiar o fim*, *aceitar o fim*). Ao final de algum tempo de conversa, notei que a explicação estava ficando muito abstrata, e, como aconteceu comigo na primeira vez em que tive contato com os conceitos, deixando as pessoas confusas.



Figura 5 - Fotografia da explicação

Assim, decidi passar para a prática, e fizemos uma pequena pausa de 10 minutos, enquanto eu preparava o local (fazia o quadrado com fita crepe) e pegava o material (os objetos). Logo, iniciamos uma prática na *escala maquete*, e fomos, gradativamente, fazendo o jogo. Na primeira vez que fizemos, interrompi logo no início, mostrando os cortes de posições que estavam ocorrendo, pois a escuta sobre a qual havíamos falado não estava sendo desenvolvida. O espaço entre o estímulo e a resposta, a pausa, a duração, enfim, o *tempo real* não estava tendo lugar. Então, reiniciamos o jogo, e as relações começaram a fluir mais organicamente, e durante um bom período de tempo



Figura 6 - Fotografia da escala maquete 1

Praticamos mais duas vezes, em cada uma criando um espaço de escuta e de relação o máximo possível, e, também, adiando o fim, mas aceitando-o quando ele se apresentou.



Figura 7 - Fotografia da escala maquete 2



Figura 8 - Fotografia da escala maquete 3

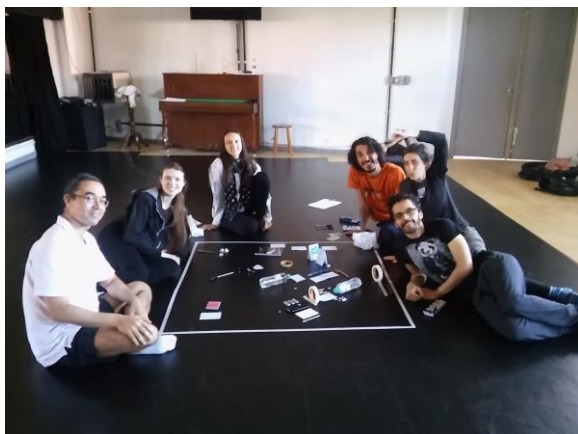


Figura 9 - Fotografia da escala maquete 4

Já com uma certa noção de como jogar, ainda que sem regras definidas, com as mesmas se criando durante o jogo, passamos para uma parte teórica, na qual exibimos alguns vídeos ilustrativos<sup>35</sup> e, também, dei mais algumas explicações.



Figura 10 - Fotografia da 2ª explicação 1

---

35 <https://vimeo.com/98845561>  
<https://vimeo.com/140386398>  
<https://vimeo.com/106811983>  
<https://vimeo.com/129431314>  
<https://vimeo.com/75969270>  
<https://vimeo.com/68178953>  
[https://www.youtube.com/watch?v=xI\\_P1vr\\_dpw](https://www.youtube.com/watch?v=xI_P1vr_dpw)

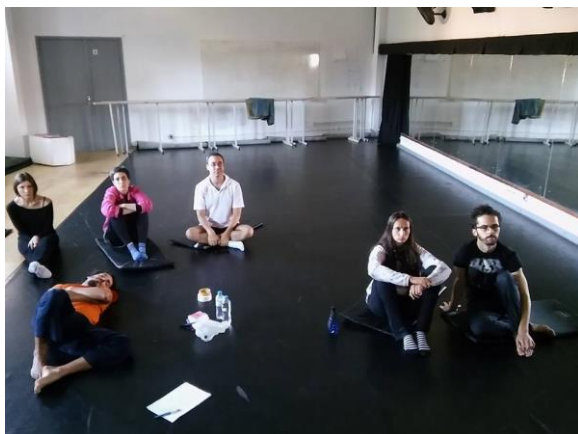


Figura 11 - Fotografia da 2a explicação 2

Finalmente, partimos para a *escala corpo*. Uma pessoa, dos seis voluntários, precisou sair; logo, ficamos em seis pessoas (os cinco restantes e eu). Espontaneamente, todos decidiram, de comum acordo, não fazer a pausa que estava programada, e partimos diretamente para a *construção* de um grande quadrado de fita crepe.

Assim, após o quadrado estar pronto, os objetos foram dispostos próximos a seus limites (alguns, um pouco mais distantes). No início, as pessoas ficaram um pouco paradas, observando o espaço e o que estava ocorrendo. Uma primeira posição foi aberta, com um participante adentrando o espaço do quadrado e interagindo com um objeto. Após, uma segunda posição apareceu, criando uma relação com a primeira. E, em seguida, surgiu uma terceira posição, relacionando-se com a relação anterior. A partir daí, o jogo pareceu se desenvolver com notável fluidez, com a utilização/interação de objetos e corpos.



Figura 12 - Fotografia da escala corpo 1



Talvez pela experiência prévia com a *escala maquete*, e, também, por causa das explicações e dos vídeos assistidos, a maneira de jogar pareceu se instalar de uma forma mais tranquila, com o surgimento de uma escuta real, e com a (tentativa de) diminuição do protagonismo, do jogo egóico, privilegiando a criação de canais de relação, sem a busca de *porquê* e *quem*. A duração (ou o adiamento do fim) se prolongou, sendo que ficamos jogando por quase uma hora, só dando encerramento à atividade por causa da finalização do tempo disponível.



Figura 13 - Fotografia da escala corpo 2

Após a conclusão da atividade da *escala corpo*, solicitei aos participantes que escrevessem suas impressões sobre o que havíamos vivenciado, com a finalidade de fazer uma posterior análise do entendimento deles (e meu) sobre o que foi passado. As cinco pessoas que estavam presentes até o final registraram suas impressões.



Figura 14 - Registros das impressões

Posteriormente, também enviei aos voluntários (todos os seis), juntamente com um agradecimento e alguns materiais sobre o tema, uma pergunta mais específica:

*Oi, XXXXXXXX. Agradeço, novamente, pela tua participação. Já enviei alguns materiais que foram citados na oficina, assim como um link com a meditação e a música. Como falamos ontem, gostaria que pensasses na questão de se há ativação da chamada intuição (insight, etc, ou como queiras chamar ) através do método (perguntas, "re-parar "des-cisão", "-1/0/1", etc) e, havendo, como ela pode ser usada (ou como foi usada) como elemento criativo na composição (ou "com-posição"). Dentro de tuas possibilidades, solicito que me envies o mais rápido possível teus escritos sobre isso, para que eu possa utilizá-los em meu trabalho. Te agradeço muito. Um grande abraço.*

Dessa última questão específica, recebi a resposta de quatro dos participantes. Os relatos foram bastante variados em termo de graus de diferença de escrita, indo da quase alucinação (ou falta de vontade de escrever) até uma definição bastante pragmática da experiência, na qual são procuradas razões para os efeitos provocados.

### 5.3 ANÁLISE E IMPRESSÕES

A oficina proposta teve, entre suas finalidades, o objetivo de observar como é a reação das pessoas ao serem apresentadas à CTR e ao M.O\_AND (da forma como eu consegui *editar* as técnicas, conforme a minha experiência e busca de informações sobre elas). Outro objetivo bastante claro, e que deu início a esta pesquisa, foi o de investigar como (e se) a dita intuição pode ser despertada, e, em caso positivo, como ela pode ser utilizada na composição coreográfica.

Sabendo que a CTR, inicialmente, foi desenvolvida para a utilização na composição (e que acabou abrangendo outros campos, posteriormente), e que o M.O\_AND, como fica claro na fala de Fernanda Eugenio, não possui especificamente essa finalidade (apesar de poder ser utilizado para isso), acabei, como já foi citado anteriormente, planejando algo que pode ser chamado, a partir da minha percepção, de *híbrido*, pois reúne elementos que parecem ser comuns aos dois métodos (e mesmo porque não consegui diferenciá-los de forma efetiva). A partir dessa técnica *híbrida*, tentei buscar as respostas (ou, pelo menos, um caminho inicial para elas) às questões enunciadas. Assim, por meio dos relatos dos participantes da oficina (e das minhas impressões), procurei achar pistas que levem a algum esclarecimento, ainda que parcial, às indagações que propus. Também julguei interessante trazer à tona opiniões divergentes e/ou críticas sobre as técnicas, que pudessem colaborar com a forma de entendimento de como a proposta da oficina foi interpretada.

Inicialmente, foi possível notar a confusão que os conceitos apresentados causaram. Aquela impressão que tive, quando da minha primeira experiência em Coimbra, foi confirmada, de maneira bastante efetiva. Declarações como “Apesar das confusões iniciais, o procedimento deu certo” (SILVEIRA, 2016), “A teoria me pareceu bastante abstrata, mas, na prática, ela me pareceu criar mais sentido” (SOUZA, 2016) e “Foi um pouco cômica a parte conceitual, muito contraditória ao negar que haja uma infinidade de regras e proibições que, por serem muitas, confusas e contraditórias [...]” (COIMBRA, 2016)<sup>36</sup> dão uma ideia de como, de fato, a parte conceitual, teórica, é um pouco difícil, dura de entender (ou, talvez, de aceitar).

---

<sup>36</sup> Todos os depoimentos colhidos se encontram transcritos na íntegra e *ipsis literis* nos anexos, a partir da pág. 73.

Na verdade, como os conceitos implicam em algo a que não estamos acostumados, que é, em última análise, uma suspensão de julgamento, da busca de respostas, nota-se que é complicado para as pessoas abdicarem de seu controle, que implica, até mesmo, em questionamentos sobre a própria identidade, sobre as certezas nas quais ela se baseia.

A busca pelo *tempo real*, o tempo de escuta, aquele que se dá entre o estímulo e a reação, e que é, geralmente, ignorado, é algo muito difícil, pois as pessoas estão acostumadas a ter ações reflexas, já condicionadas. Até mesmo durante a explicação dos conceitos, foi possível constatar a ansiedade dos participantes, e da vontade palpável de questionar o que era dito. Ao partir para a prática efetiva, notei que, realmente, os conceitos haviam ficado um tanto vagos, e como tal fato se refletia no jogo que estava sendo desenvolvido. Os voluntários reproduziram o que estavam acostumados a fazer, mantendo dinâmicas próprias, sem se preocuparem em estabelecerem relações, muitas vezes cortando as posições dos outros. Assim, retomei os conceitos, fiz comentários e reiniciamos o jogo.

Na segunda vez que jogamos, a dinâmica se modificou bastante, com os integrantes desenvolvendo a atenção, e, ao que parece, fazendo as perguntas a si mesmos. A ação se desenrolou por bastante tempo, e, através das manifestações nos relatos, é possível conceber que houve um entendimento, uma aceitação do momento. Escritos como “A parte da maquete foi essencial para reconhecer a técnica” (SILVEIRA, 2016), “Na prática, aí sim, as coisas foram interessantes, seja no jogo com coisas num quadrado, seja na escala corpo” [...] (COIMBRA, 2016) e “[...] depois a “coisa” foi se instalando e nós, performers, fomos ficando mais seguros de nossas ações” (SOUZA, 2016) indicam que, ao jogar, a teoria foi ficando mais clara, e se transferindo para a prática.

Há que se notar que, como todas as pessoas que estavam participando da oficina eram ligadas à dança ou à performance, o método foi recebido, em grande parte, como uma ferramenta para a composição coreográfica (mesmo porque um dos objetivos da investigação era relacionado com isso), apesar das explicações de que pode ser aplicado em uma escala cotidiana, para compor relações que privilegiem a *des-cisão*, o *começar pelo meio*, e não pelo fim (que é a resposta que

já se possui). Logo, não é de espantar que a composição coreográfica, em si, tenha sido bastante citada. A opinião de Silveira (2016) é bastante ilustrativa disso: “Creio que essa técnica é uma boa ferramenta para composição coreográfica, pois abre caminhos para criar sem se prender a alguma ideia pré-determinada”. No âmbito da técnica, parece-me que é exatamente essa a finalidade (como citado anteriormente, não somente para a composição coreográfica), a de *não ter ideias*, conjugada a *como viver juntos*.

É notável (e conclusivo) constatar que certas impressões foram compartilhadas por alguns dos participantes. De acordo com as declarações recebidas, a intuição (como é percebida por cada um) é ativada, com o método gerando “um estado alterado de atenção e interpretação que intrinsecamente ativa a criatividade” (COIMBRA, 2016). Por outro lado, na opinião de Souza (2016), “à medida que o jogo se instaurou, foi possível atenuar a atuação da intuição”, mostrando como as sensações e impressões podem ser bastante desiguais para diferentes pessoas. Coimbra (2016) ainda atribui ao estresse causado por novas situações a ativação da criatividade (e, eventualmente, da intuição), algo que pode ser identificado, também, em Souza (2016), quando cita que o não-saber parece algo desorientador. Apesar de algumas vezes parecer contraditório, Souza (2016), no conjunto de seus escritos, parece identificar alguns pontos que são bastante caros à técnica em questão, ao dizer que “[...] o desafio desse jogo é tentar suspender as ações de significar e prever os próximos passos”.

Silveira (2016) aponta que sentiu que, embora parecesse, em muitos momentos, que um padrão estava se formando, havia, repentinamente, uma transformação, que levava o jogo para outro lado. Creio que isso pode se referir a um estabelecimento da escuta do outro, do que se pode construir *com-posições*, deixando de lado seus próprios interesses. Uma parte emblemática do relato dela é quando diz que “Outra coisa interessante foi a conexão entre os participantes. Em um momento eu estava segurando a perna de uma pessoa, só que depois de um tempo, eu cansei e estava decidindo largar a perna, mas alguém veio e segurou minha mão”, mostrando, talvez, que uma sincronicidade estava realmente acontecendo, através da abertura a qual as pessoas (participantes do jogo) estavam dispostas. Ela também pontua que a observação do outro é um instrumento

importante para a composição coreográfica, afirmando que, durante o jogo, tal atitude (de observação) fez reverberar “alguma intenção para meu movimento, criando uma composição em grupo criativa”.

Keller (2016) refere que “Senti, em diversos momentos da vivência, um estado de transe, de abertura de novos campos de atuação. Me sentindo livre de objetivar algo, pude fluir numa co-criação com os demais participantes, e esse fluir gerou potentes manifestações”. Tal declaração, em uma extrapolação, aparenta corroborar as intenções manifestas dos métodos, no sentido de *viver juntos* (“fluir numa co-criação”) e *sem ideias* (“Me sentindo livre de objetivar algo”).

É também interessante apontar as críticas, ainda que bem-humoradas, que apareceram nos relatos. Coimbra (2016) refere que “A pretensão “filosófica” de uma atenção, atitude, etc, diferenciada também é um pouco cômica, mas é “tradicional” neste tipo de prática”, equiparando a técnica experienciada a outras com que teve contato. A meu ver, tal declaração explícita, ainda que de forma depreciativa, algo que já foi, em algumas ocasiões, abordado no presente trabalho: a forma como diferentes técnicas se entrelaçam e se reinventam, bebendo de fontes semelhantes e gerando novas possibilidades, mas mantendo elementos comuns.

Coimbra (2016) pontua que o criar livremente é uma ilusão, que “[...] não conhecemos os determinantes de nossas escolhas (ou sequer as fronteiras de nossas escolhas possíveis)”. Ainda traz à discussão as visões de Platão (de que todo o conhecimento, na forma das ideias, existe pronto) e de Aristóteles (que entende que o conhecimento precisa ser criado, exigindo criatividade), abrindo um campo interessante para o aprofundamento da pesquisa, ao relacionar tais visões à técnica apresentada. Acaba por dizer que o método parece tentar criar uma situação nova (no que está correto, ao meu ver), mas de uma forma básica, “[...] na linha de pensar fora da caixa, só que com mais blá-blá-blá”, alegando que funciona, mas não por causa das razões exóticas (segundo ele) apresentadas.

Na minha impressão, pois, além de explicar os conceitos e conduzir a oficina, também participei ativamente do jogo, há uma alteração do estado de consciência, através da qual se pode ficar mais atento ao que está acontecendo, e que propicia uma escuta maior, com a conseqüente *com-posição*, a tomada de posição com os outros, na qual se procura *descindir* o que estava separado, abdicando um pouco do

egocentrismo e da verdade de cada um, para encontrar um *caminho do meio*. Julgo que, realmente, o estresse causado pela nova situação, ou, quando não nova, pela espiral causada através das perguntas, que, em dado momento, pode causar uma exaustão e uma conseqüente suspensão de julgamento, pode ser, em parte, responsável pela funcionalidade do jogo. Pude perceber, em mim e nos outros participantes, uma grande disposição em manter a ação (ou seja, *adiar o fim*), e a forma como o tempo passou foi bastante emblemática de como, ao que parece, havia um estado fluido de consciência do grupo, trazendo uma sensação de estar no *flow*.<sup>37</sup>

---

37 O conceito de *flow* foi introduzido na psicologia positiva por Mihayli Csikzentmihalyi. É um estado no qual a pessoa se encontra completamente absorvida e fluindo em uma atividade, quando se está totalmente absorvido e não se vê o tempo passar. <http://www.psicologiapositivabr.com/artigos/66-flow-e-psicologia-positiva.html>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, como foi explicitado no texto, teve início com uma grande inquietação (talvez até um incômodo), surgida através de um contato com a técnica de Composição em Tempo Real, da forma como foi apresentada por João Fiadeiro, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Tal contato deflagrou toda uma vontade de procurar não o saber, mas o *sabor* de um caminho para conhecer mais sobre com o que eu havia me deparado. Como já citei, entrei em contato com o próprio Fiadeiro, logo após o meu retorno ao Brasil, quando estava desenvolvendo um trabalho para uma disciplina da faculdade, que pode ser considerado o embrião da presente investigação. A partir da execução desse trabalho, muitas novas questões vieram se somar à minha inquietação inicial, e resolvi buscar, na medida do possível, respostas para elas.

Assim, comecei a delinear um plano para encontrar tais respostas, buscando identificar, muitas vezes de forma casual e/ou intuitiva, por informações que eu pudesse relacionar com a CTR (por exemplo, quando me deparava com temas, nas aulas – ou na vida cotidiana –, nos quais eu conseguia reconhecer nítidas correspondências com o método). Ao elaborar um trabalho sobre *Performance Art*, consegui enxergar, dentro do conteúdo pesquisado, muitas relações com a CTR. Também lembrei de um trabalho sobre Antonin Artaud que desenvolvi ainda quando estava em Portugal, e como havia pontos de contato bastante evidentes com a técnica (os quais não percebi quando da elaboração do mesmo).

Logo, comecei, a partir das informações de que dispunha, a elaborar de forma clara perguntas que englobassem o que eu queria descobrir, para as quais eu buscava a resposta (pois, na verdade, eu continuava bastante confuso). Consegui, depois de bastante pensar, sintetizar minha curiosidade em duas: *é possível ativar a intuição através da prática da CTR?* e, em caso positivo, *a intuição ativa a criatividade para a composição coreográfica?*

Após sintetizar minhas perguntas, desenhei um *mapa*<sup>38</sup> para me conduzir na pesquisa, através do qual pude constatar a abrangência do assunto em questão, e a

---

38 Que não é o território. Quero afirmar, com isso, que todas as conclusões a que cheguei (e relações que estabeleci) foram encontradas através da minha percepção e interpretação, o que não significa que estou correto.



diversidade de campos de conhecimento que eu precisaria visitar para fundamentar as bases da investigação e, a partir delas, conseguir fazer minhas considerações sobre o tema.

Decidi começar tentando delimitar o que é intuição, para poder ter uma definição razoável na qual me apoiar, sem, no entanto, ser exaustivo, visto que, apesar de haver muitas definições disponíveis, é um tema bastante controverso e até subjetivo, que passa, algumas vezes, por mistificações.

Resolvi buscar informações sobre a intuição através de variados campos, passando por Carl Jung, Henri Bergson, Francisco Varela, António Damásio, a tradição do Yoga, Fayga Ostrower, e, por sugestão de minha orientadora, assistindo novamente ao filme *Waking Life*, que trouxe contribuições muito interessantes visto, desta vez, por meio de um olhar mais atento. Me afeiçoei muito à visão de Bergson, que, com seus conceitos de intuição e duração, é uma recorrência constante, que parece permear todo o trabalho, até mesmo, coincidentemente, no papel de professor de Alfred Jarry, a primeira figura da linha histórica que determinei para buscar possíveis influências na criação do método de CTR (e, também, do M.O\_AND).

Aqui, cabe um pequeno adendo: inicialmente, minha pesquisa era especificamente sobre CTR, mas, no decorrer dela, o escopo foi aumentado, quando tomei conhecimento da existência do M.O\_AND, desenvolvido por Fiadeiro e Fernanda Eugenio. Da forma como eu conheci as duas técnicas, e depois de toda a investigação que levei a cabo, ainda me parece que elas são bastante parecidas, mas com objetivos diferentes. Assim, incluí o M.O\_AND neste trabalho, técnica sem a qual julgo que ficaria incompleto.

Retornando à intuição, foi de grande valia, também, o pensamento de Fayga Ostrower, que relaciona a intuição e a criatividade, quando diz que é das áreas ocultas do ser que vêm a força vital e o impulso elementar para criar. Tal afirmação corrobora bastante do que é alegado pelos métodos em questão, que buscam uma descoberta, um acidente que não é pré-concebido, que é algo que surge de um encontro para *com-por*, como fala João Fiadeiro, ao dizer que o gesto criativo precisa vir de um encontro, que suspende a trajetória do acontecimento e gera dúvida.

Seguindo o meu *mapa*, julguei necessário me aprofundar nos métodos em si mesmos, trazendo seus conceitos e tentando entendê-los. Assim, acredito que, cada vez mais, estou conseguindo traduzir (para mim mesmo e para as outras pessoas) como eles funcionam e para que eles servem, o que, para mim, pode ser traduzido em *viver juntos e sem ideias*. Apesar de parecer bastante simples, na prática é algo muito difícil, pois é complicado que as pessoas se desapeguem de suas próprias convicções (ou, em última análise, de seus egos), o que gera muitos ruídos na comunicação (e na composição), fazendo com que os indivíduos, geralmente, se relacionem não *com* os outros (que seria um regime de aceite, um regime de *e, e, e...*, que se prolonga, que tem duração), mas sim de forma *eu e os outros* (que traduz o regime da Modernidade, que é complementar, e no qual a diferença é identitariamente congelada) ou *eu ou os outros* (que traduz o regime da Pós-Modernidade, que é simétrico, no qual tudo pode, que é indiferente).

Julguei importante, também, trazer referenciais históricos, ainda que decididos arbitrariamente por mim (através de aproximações que enxerguei com os métodos). Cito, a seguir, o criador e/ou movimento e, entre parênteses o(s) ponto(s) principal(is) de contato com as técnicas de CTR e M.O\_AND que identifiquei. Passei por Alfred Jarry (como já foi citado, e que criou a 'Patafísica), pelo Futurismo (uso da intuição), Dadaísmo (espontaneidade absoluta e a cisão total do passado por meio da intuição), Surrealismo (encontro fortuito), Antonin Artaud (jogo ligado ao imprevisível onde as regras nascem dele mesmo, nascem da lógica do acaso, onde cada lance lança suas regras, abolindo as certezas, abrindo novas questões, num olhar sempre inaugural sobre o mundo, emergindo no perigo, no desejo invencível do vir-a-ser), Viola Spolin (experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo), Judson Dance Theater (modelo horizontal, de colaboração) e Anne Bogart com seus *Viewpoints* (CTR e *Viewpoints* promovem tempos da escuta de si, do outro, do ambiente).

Após a compilação de todo o material que pesquisei, e da subsequente relação que fiz com a CTR e o M.O\_AND, parti para o planejamento e execução de uma oficina prática, na qual contei com a ajuda de variadas pessoas ligadas, de uma forma ou de outra, às técnicas. Através da Fernanda Eugenio, consegui ter acesso a

vários artistas que vêm desenvolvendo os métodos aqui no Brasil, e a multiplicidade de formas de comunicação disponíveis (*Facebook, Google Hangouts, Skype, e-mail*, etc) tornou possível que eu mantivesse encontros virtuais com eles, que foram de importância vital para o desenvolvimento da pesquisa.

Executei a oficina, de forma, ao meu ver, bastante satisfatória, conseguindo colher dados cruciais para verificar, tanto quanto possível, as hipóteses de que é factível ativar a intuição através dos métodos da CTR e M.O\_AND, e que, através disso, há a ativação da criatividade para a composição coreográfica.

Através da análise dos relatos dos participantes da oficina, e relacionando-os (os relatos) a toda informação que consegui juntar, creio que é possível conceber que os dois métodos (como já expliquei no decorrer do trabalho, a forma que consegui aplicar na oficina foi um tanto *híbrida*) parecem ser aplicáveis para a ativação da intuição, e que a mesma, por sua vez, parece favorecer a criatividade nos processos de composição coreográfica. Foi possível, também, perceber que há uma ativação de um estado de *flow* nos participantes, que relataram ter entrado em um estado alterado de consciência, propício à criação e à interação da forma preconizada pelas técnicas, ou seja, promovendo a escuta e aguardando o surgimento de um plano comum, no qual o jogo se desenvolveu.

No tocante ao desenvolvimento das técnicas em si, por meio dos pontos em comum que, ao meu ver, existem tanto entre si (como é natural, pois seus criadores trabalharam juntos, e o M.O\_AND, pelo que pude perceber, é um desdobramento – ou aperfeiçoamento - das modos operativos anteriores dos dois), quanto entre outros métodos, é possível, conceber que, de um modo geral, nas tentativas de sistematizar técnicas (referentes às práticas corporais, e, eventualmente, a jogos), os criadores utilizam suas experiências pregressas, reinventando, cruzando e relacionando com técnicas com as quais tiveram contato (de diferentes modos) no decorrer de sua vida. Quanto a isso, aprecio muito a fala de Donnie Mather (2010, s.p.), ator e professor de Método Suzuki e *Viewpoints*, quando ele diz que “Pessoalmente, acredito que todas as técnicas estão tentando alcançar a mesma coisa. Mas na viagem para chegar lá, tomamos caminhos diferentes.” Tal declaração, de uma generosidade imensa, também pode ser relacionada com as

proposições da CTR e M.O\_AND, e demonstra, ainda, um elo de ligação com os *Viewpoints* (como já foi citado anteriormente).

Pretendo que o presente trabalho seja o ponto de partida para uma pesquisa aprofundada, em que poderei utilizar as informações aqui reunidas para escolher um caminho mais objetivo, para o qual as diversas relações tramadas sirvam de base e esteio para uma viagem mais longa.

Por último, quero deixar duas lembranças para quem seguiu meu *mapa* até aqui: uma história que está em um texto de João Fiadeiro, e foi retirada do livro *Silence*, de John Cage, e que muito me tocou, e um poema de Alberto Caieiro, que encontrei por acaso, e que, além de me comover, parece, a mim, cair perfeitamente neste final.

Até breve.

Um dia, no Black Mountain College, David Tudor comia o seu almoço. Um aluno aproximou-se da sua mesa e começou a fazer-lhe perguntas. David Tudor continuou a comer o seu almoço. O aluno insistiu e continuou a fazer perguntas. Até que David Tudor olhou para ele e disse: “Se não sabes, porque é que perguntas? (CAGE, *apud* FIADEIRO, 2008, p.7)

### **No dia brancamente nublado entristeço**

No dia brancamente nublado entristeço quase a medo  
E ponho-me a meditar nos problemas que finjo...  
Se o homem fosse, como deveria ser,  
Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais,  
Animal direto e não indireto,  
Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido às coisas,  
Outra e verdadeira.  
Devia haver adquirido um sentido do “conjunto”;  
Um sentido, como ver e ouvir, do “total” das coisas  
E não, como temos, um pensamento do “conjunto”;  
E não, como temos, uma ideia do “total” das coisas.  
E assim - veríamos - não teríamos noção de conjunto ou de total,  
Porque o sentido de “total” ou de “conjunto” não seria de um “total” ou  
de um “conjunto”  
Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem partes.  
O único mistério do Universo é o mais e não o menos.  
Percebemos demais as coisas - eis o erro e a dúvida.  
O que existe transcende para baixo o que julgamos que existe.  
A Realidade é apenas real e não pensada.  
O Universo não é uma ideia minha.

A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha.  
A noite não anoitece pelos meus olhos.  
A minha ideia da noite é que anoitece por meus olhos.  
Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos  
A noite anoitece concretamente  
E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso.  
Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer pensamento,  
Assim falham os pensamentos quando queremos pensar qualquer realidade.  
Mas, como a essência do pensamento não é ser dita, mas ser pensada,  
Assim é a essência da realidade o existir, não o ser pensada.  
Assim tudo o que existe, simplesmente existe.  
O resto é uma espécie de sono que temos,  
Uma velhice que nos acompanha desde a infância da doença.  
O espelho reflete certo; não erra porque não pensa.  
Pensar é essencialmente errar.  
Errar é essencialmente estar cego e surdo.  
Estas verdades não são perfeitas porque são ditas,  
E antes de ditas, pensadas:  
Mas no fundo o que está certo é elas negarem-se a si próprias  
Na negação oposta de afirmarem qualquer coisa.  
A única afirmação é ser.  
E ser o oposto é o que não queria de mim...

Alberto Caeiro (PESSOA, 1917, s.p.)

## REFERÊNCIAS

ANANDAMURTI, Shrii Shrii (SARKAR, P.R.). **A liberação da mente através do Tantra Yoga** – compilação de ensinamentos. 4ª ed. Brasília: Editora Ananda Marga Yoga e Meditação, 2008.

BERGSON, Henri. **Coleção Os Pensadores** - seleção de textos e tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BERGSON, Henri. 2ª ed. **Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRIGLIADORI, Ivana. **Yoga through dance in primary schools**. Ebook, 2014. Disponível em: <<https://www.smashwords.com/books/view/460328>> Acesso: em 15/11/2016.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Neva Leona Boyd e os jogos teatrais: polifonias no teatro improvisacional de Viola Spolin. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Goiânia, v. 7, n. 3, p. 1-25, dez. 2010. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie\\_05\\_Robson\\_Correa\\_de\\_Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_05_Robson_Correa_de_Camargo.pdf)> Acesso em: 12 nov. 2016.

CHUEKE, Zélia. Música, Arte e Texto *In*: **Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2008. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=19>> Acesso em: 02 nov. 2016.

COELHO, Jonas Gonçalves. Ser do tempo em Bergson. **Interface – Comunicação, Saúde, Educação**. Botucatu, v. 8, n. 15, p. 233-46, mar./ago. 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-32832004000200004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832004000200004)> Acesso em: 30 out. 2016.

COPELAND, Roger; COHEN, Marshall *et al.* **What is Dance?** 1ª. ed. Nova Iorque: *Oxford University Press*, 1983.

COPELIOVITCH, Andrea. **Artaud e a utopia no teatro**. São Paulo, 2007. Disponível em: <[http://www.revistapontodoc.com/3\\_andreac.pdf](http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf)> Acesso em: 25 nov. 2016.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DAMÁSIO, António R. **O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro humano**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FIGUEIRO, João. **Composição em Tempo Real**. Barcelona, 2008. Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/figueiro-joc3a3c692c3a2c2a3o-composic3a3c692c3a2c2a7c3a3c692c3a2c2a3o-em-tempo-real.pdf>> Acesso em: 25 out. 2016.

FIGUEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade**. Lisboa, 2013. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>> Acesso em: 02 out. 2016.

FIGUEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Jogo das Perguntas: o modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. **Fractal: Revista de Psicologia**. Niterói, v. 25, n. 2, p. 221-246, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/02.pdf>> Acesso em: 02 out. 2016.

FIGUEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND\_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento – Revista de Estudos de Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 61-69, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191>> Acesso em: 02 out. 2016.

GARCIA, José Godoy. **Aprendiz de feiticeiro – estudos críticos**. 1ª ed. Brasília: Thesaurus, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**. 2ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

GONÇALVES, Geovane. **A inteligência da memória humana e a sua importância na construção de um modelo computacional**. 2000. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Bacharelado em Ciência da Computação, Instituto de Ciências Exatas e Tecnológicas, FEEVALE, Novo Hamburgo, 2000.

JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição: a questão estética em Bergson**. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos**. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

KASTRUP, Virgínia. O devir-consciente em rodas de poesia. **Rev. Dep. Psicol., UFF**, Niterói, v. 17, n. 2, p. 45-60, Dez. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232005000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232005000200005&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 13 nov. 2016.

LEVINE, Peter A. **O despertar do tigre – curando o trauma**. 3ª ed. São Paulo: Summus, 1999.

MAIA, Rodrigo Reis. **Os falsos futuristas: os futurismos russos, seus críticos e Marinetti**. São Paulo, 2008. Disponível em:

<[http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/036/RODRIGO\\_MAIA.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/036/RODRIGO_MAIA.pdf)> Acesso em: 13 nov. 2016.

MARIOTTI, Humberto. **Autopoiese, cultura e sociedade**. Brasil, 2000. Disponível em: <[http://www.humbertomariotti.com.br/imagens/trabalhosfoto/201999\\_autopoiese\\_port.pdf](http://www.humbertomariotti.com.br/imagens/trabalhosfoto/201999_autopoiese_port.pdf)> Acesso em 13 Nov. 2016.

MATHER, Donnie. **Viewpoints e o Método Suzuki – uma palestra com Donnie Mather**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1452/1245>> Acesso em: 26 nov. 2016.

MELE, Claudia. **Aproximações entre Viewpoints e Modo Operativo “AND”**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.escolaangelvianna.com.br/seminario/anais/trabalho/aproximacoes-entre-viewpoints-e-modo-operativo-and>> Acesso em: 03 out. 2016.

MEYER, Sandra. **Viewpoints: efeitos no espaço e no tempo**. Florianópolis, 2015. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Sandra%20Meyer%20Nunes%20-%20Viewpoints%20-%20efeitos%20no%20espaco%20e%20no%20tempo.pdf>> Acesso em: 14 nov. 2016.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A Composição em Tempo Real como estratégia inventiva. **Cena – Periódico do PPGAC do Instituto de Artes da UFRGS**. Porto Alegre, n. 13, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/42090>> Acesso em: 06 out. 2016.

OSHO. **O livro Orange – meditações de Osho**. 9ª ed. São Paulo, Cultrix, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 1ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PESSOA, Fernando. **No dia brancamente nublado entristeço**. Lisboa, 1917. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000331.pdf>> Acesso em: 26 nov. 2016.

ROCCA, Adolfo Vásquez. **Alfred Jarry. Patafísica virtualidad y heterodoxia**. Madri, 2006. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/13/avrocca1.pdf>> Acesso em: 13 nov. 2016.



ROHDEN, Huberto. **Einstein – o enigma do universo**. 1ª ed. São Paulo: Livraria Alvorada, 1984.

SANTOS, Carlinhos. **João Fiadeiro, Fernanda Eugenio and questões operativas**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://idanca.net/joao-fiadeiro-fernanda-eugenio-and-questoes-operativas/>> Acesso em: 08 nov. 2016.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 229-247, Dez. 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982002000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200003&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 27 Nov. 2016.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner** – seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012.

SOUZA, Juliana de. **A magia das vanguardas em Walter Benjamin: arte, política ou revolução**. 2009. 115 p. Dissertação (Mestrado). Curso de Filosofia, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2009.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TRINDADE, Cristina Tolentino. **Em busca de uma escritura cênica a partir de Artaud**. 1999. 162p. Dissertação (Mestrado). CAC/ECA/USP. São Paulo, 1999.

## **ANEXO A**

### **RELATOS DOS PARTICIPANTES DA OFICINA**

Diogo Brum Paixão

Observar. Escutar.

Suspender/Ampliar o espaço-tempo entre ação e reação, estímulo e resposta.

Fluxo. Não julgamento.

Desconstrução dos significados. Sem porquês. Todas as possibilidades, tangíveis e intangíveis.

2ª parte (meu questionamento):

Aguardando

Diego Brum Dairão

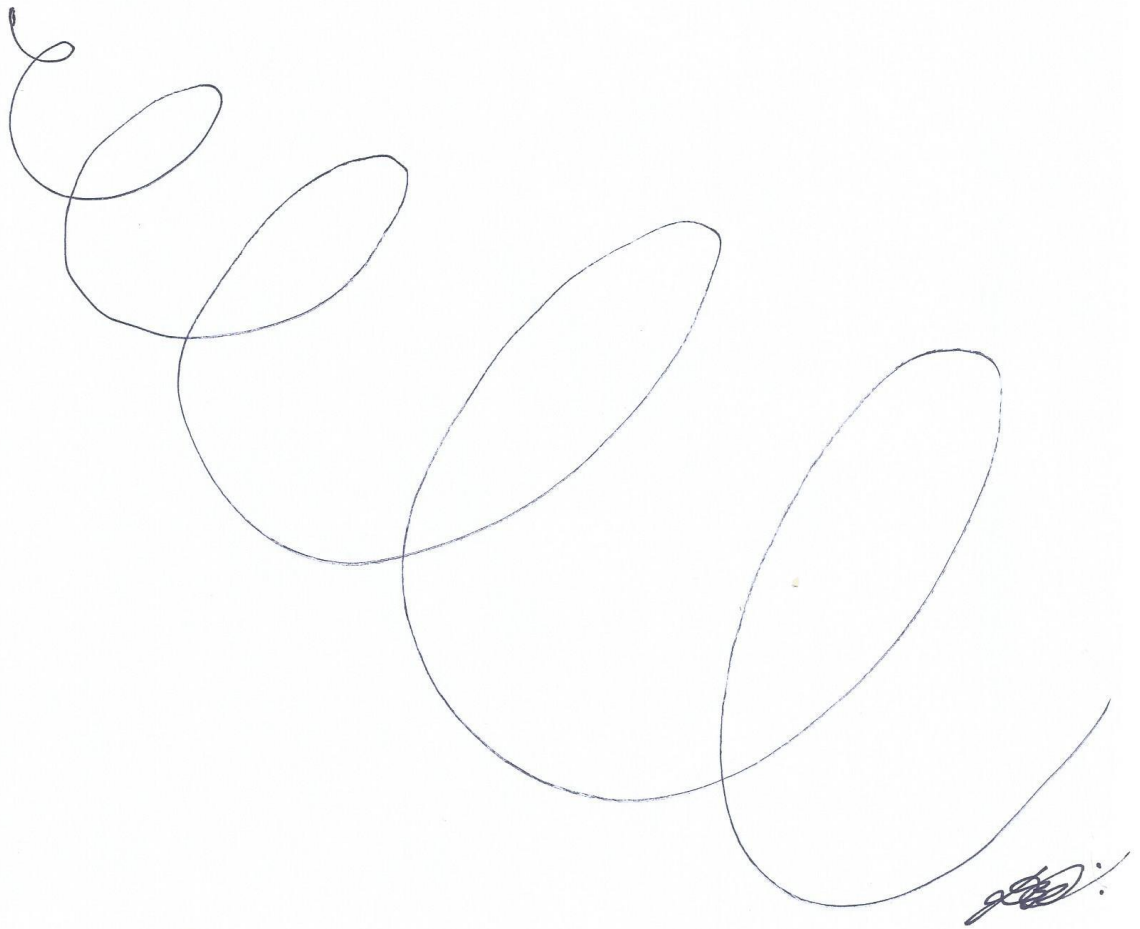
---

Observar, Escutar.

Suspender / Ampliar o espaço-tempo entre ações e reações,  
estímulos e resposta.

Fluxo. Não julgamentos.

Desconstrução dos significados. Sem porquês. Todas as  
possibilidades, tangíveis e intangíveis.



Liana Lacerda Keller

Com a abordagem da oficina ministrada por Fernando Marques Finamor consegui imergir num trabalho coletivo e cooperativo de composição, primeiramente num jogo/maquete, para elucidar espaços e possibilidades para composição de objetos e, iniciativas dos jogadores/participantes. Num segundo momento compusemos com nossos corpos enquanto objetos, adicionamos mais informações, assim criando cenas, momentos, livres de regras ou conceitos pré-concebidos. O tempo foi dilatado num transe e em criatividade espontânea do grupo.

Agradeço essa oportunidade valiosa para minha formação como artista e como ser humano.

2ª parte (meu questionamento):

Sobre a Oficina de Composição em Tempo Real

Com Fernando Marques Finamor

Participante: Liana Keller

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Outubro de 2016

Sobre a ativação da intuição (devir, insight) através dos estímulos re-parar e des-cisão para uma possível ou possíveis com- posições. Senti em diversos momentos da vivência, um estado de transe, de abertura de novos campos de atuação. Me sentindo livre de objetivar algo, pude fluir numa co-criação com os demais participantes, e esse fluir gerou potentes manifestações. Foi como brincar, e brincar é ferramenta poderosa para a imaginação.

OFICINA DE COMPOSIÇÃO EM TEMPO REAL  
LIANA LAURDA KELWER

29/10/2016  
UFRGS

COM A ABORDAGEM DA OFICINA MINISTRADA POR FERNANDO MARQUES FINAMOR CONSEGUI IMERGIR NUM TRABALHO COLETIVO E COOPERATIVO DE COMPOSIÇÃO, PRIMEIRAMENTE NUM JOGO/MAQUETE, PARA ELUCIDAR ESPAÇOS E POSSIBILIDADES <sup>PARA</sup> PARA COMPOSIÇÕES DE OBJETOS E, INICIATIVAS DOS JOGADORES/ PARTICIPANTES. NUM SEGUNDO MOMENTO COMPUSEMOS COM NOSSOS CORPOS ENQUANTO OBJETOS, ADICIONAMOS MAIS INFORMAÇÕES, ASSIM CRIANDO CENAS, MOMENTOS, LIVRES DE REGRAS OU CONCEITOS PRÉ-CONCEBIDOS. O TEMPO FOI DILATADO NUM TRANSE E EM CRIATIVIDADE ESPONTÂNEA DO GRUPO.

AGRADEÇO ESSA OPORTUNIDADE VALIOSA PARA MINHA FORMAÇÃO & COMO ARTISTA E COMO SER HUMANO.

Luciano Souza

A meditação ativa foi uma boa preparação para o trabalho; no entanto, achei que essa primeira parte acabou sendo um pouco prejudicada com a etapa seguinte que foi uma explicação do método a ser aplicado. A teoria me pareceu bastante abstrata, mas, na prática, ela me pareceu criar mais sentido. Me pergunto se a explicação demasiada pode não ter tirado um pouco da espontaneidade da composição, tanto na seção dos objetos quanto na dos corpos. Talvez no início de cada composição, mas depois a “coisa” foi se instalando e nós, performers, fomos ficando mais seguros de nossas ações. O interessante foi perceber que tanto fora do quadrado quanto dentro estávamos em estado atento de performance, inclusive na meditação. Isso mostra que a preparação é tão importante quanto a própria performance (composição) em si.

2ª parte (meu questionamento):

Acredito que sim, a intuição foi ativada em vários momentos, principalmente no início das propostas quando o não-saber, por parecer algo desorientador, tendeu a provocar uma reação automática de atribuição de sentido ao que está sendo experienciado e ao que pode vir acontecer. Pelo o que eu compreendi, o desafio desse jogo é tentar suspender as ações de significar e de prever os próximos passos. À medida que o jogo se instaurou, foi possível atenuar a atuação da intuição; no entanto, isso requisitou bastante vigília, porque nos mínimos instantes de dispersão, isso acaba por te fazer acionar a válvula de segurança do sentido (no seu entendimento como “significado, direção e sensação”). Na composição, a intuição funciona como um dispositivo de avanço, porém o modo operativo do jogo AND te “obriga” a recuar, abrindo espaço para a atenção, para um questionamento específico. Pessoalmente, essa primeira experiência foi uma dinâmica de tensões entre o avanço e o recuo, e de conhecer novas possibilidades de composição.

Luciano Souza.

A meditação ativa foi uma boa preparação para o trabalho, no entanto, achei que essa primeira parte acabou sendo um pouco prejudicada com a etapa seguinte que foi uma explicação do método a ser aplicado. A teoria me pareceu bastante abstrata, mas, na prática, ela me pareceu muito mais sentido. Me pergunto se a explicação demonstrada pode não ter criado um pouco da espontaneidade da composição, tanto na usação dos objetos quanto na dos corpos. Talvez no início de cada composição, mas depois a "coisa" foi se instalando e não, performando, fomos ficando mais seguros de nossas ações. O interessante foi perceber que tanto fora do quadro quanto dentro os estamos em estado atento de performance, inclusive na meditação. Isso mostra que a preparação é tão importante quanto a própria performance (composição) em si.



Régis Antônio Coimbra

Relatório da vivência proposta por Fernando Marques Finamor em 29 de outubro de 2016, na sala Morgada Cunha, no Ginásio 1 da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre 14h e 19h, calcada na técnica AND (*Antropology and Dance*), de João Fiadeiro.

A vivência foi bem estruturada e interessante, na linha de diversas práticas de improvisação em conjunto. Foi um pouco cômica a parte conceitual, muito contraditória ao negar que haja uma infinidade de regras e proibições que, por serem muitas, confusas e contraditórias acabam efetivamente dependendo da interpretação e arbítrio. A pretensão “filosófica” de uma atenção, atitude, etc, diferenciada também é um pouco cômica, mas é “tradicional” neste tipo de prática.

Na prática, aí sim, as coisas foram interessantes, seja no jogo com coisas num quadrado, seja na escala corpo (com nossos corpos). Eu inicialmente achei que dificilmente as práticas superariam minha satisfação com a parte preparatória (com “meditação *Kundalini*”). No entanto, principalmente a prática final foi muito interessante.

2ª parte (meu questionamento):

Sim, na minha percepção e entendimento, há ativação da criatividade com o método, não pelo que ele alega, que considero mais uma baboseira sem sequer possibilidade de comprovação, mas pelo simples fato de que impõe uma série de regras contraditórias que forçam o participante assim orientado a imaginar como agir com base em instruções confusas. Esse estresse é uma variação de qualquer situação nova que temos que enfrentar, sem conhecer o contexto, a geografia, a luz, as pessoas etc. Uma orientação geral do método, nesse sentido, é que é uma coisa diferente das outras coisas (o que é uma ilusão, mas funciona). Outra é a de que se deve reagir de um modo diferente... e assim por diante. Nada disso é muito concreto e é apresentado de modo ainda mais contraditório ou mistificado. Instruções especialmente cômicas vão no sentido de não perguntar por que ou quem, mas como afeta o participante (o próprio que se pergunta). Tudo isso gera um estado alterado de atenção e interpretação que intrinsecamente ativa a criatividade. O processo pode se esgotar conforme o sujeito fica familiarizado com ele, mas

também há relativa criatividade em fazer o mesmo processo, inclusive copiando experiências próprias ou de outros que chamaram a atenção como interessantes em outras vivências da prática. Nesse caso o que funciona é precisamente o fazer errado (uma cópia imperfeita) o que se pretende copiar ou recriar. Uma analogia que costumo usar nesse sentido é o do DNA, que inviabilizaria a seleção natural se fosse muito bom em se copiar, sem erros, pois sem erros não haveria mutações e, sem elas, o que selecionar de especialmente diferente. Assim, o método parece-me ativar a criatividade por estresse nos novatos e por cópia imperfeita nos veteranos do mesmo. João Fiadeiro, por exemplo, ativa sua criatividade por outro meio: pelo repertório muito grande e pela impossibilidade de se copiar de modo perfeito. Retrospectivamente poderemos, após sua morte ou aposentadoria como artista verificar, talvez, uma unidade, mas mesmo isso provavelmente será ilusório, assim como a ilusão de que cria livremente - mais propriamente, não conhecemos os determinantes de nossas escolhas (ou sequer as fronteiras de nossas escolhas possíveis). Ah... uma coisa que esqueci de escrever ontem (e que pensei primeiro, mas fui interrompido e esqueci): Platão e Aristóteles têm duas visões diferentes e que acho pertinentes ao problema. Platão, ao menos numa interpretação simplificada e literal, acredita que o conhecimento todo existe pronto, como uma coisa... as ideias. Assim, o homem não é mau, é ignorante e, em certo sentido, não é criativo, já que mesmo aprender é lembrar, criar seria lembrar da solução adequada. Aristóteles, diversamente, entende que o conhecimento é algo que precisa ser criado e, nesse sentido, uma situação nova exige criatividade. O método AND me parece tentar criar uma situação ou perspectiva nova. Algo muito básico, na linha "pensar fora da caixa", só que com mais blá-blá-blá. Funciona, mas não pelas exóticas razões apresentadas pelo próprio método, embora o "blá-blá-blá" possa ser importante. É como as dicas básicas "há várias soluções, é só não pensar do modo habitual que encontrarás algumas" que funciona para desafios matemáticos ou de "lógica".

Régis Antonio Coltur

Relatório de vivência proposto por Fernando Marques Fichant em 29 de outubro de 2016 me sede Marjorie Cunha no Ginásio 1 de Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança de Universidade Federal do Rio Grande do Sul, entre 14h e 19h, baseado na técnica AND (Anthropology and Dance), de João Fideleto.

A vivência foi bem estruturada e interessante, no âmbito de diversas práticas de improvisação em conjunto. Foi um pouco cômica a parte conceitual, muito contraditória ao negar que haja uma infinidade de regras e proibições que, por serem muitas, confuser e contraditórias acabam efetivamente dependendo de interpretação e arbítrio. A postura "filosófica" de uma etnia, atitude etc diferenciada também é um pouco cômica, mas é "tradicional" neste tipo de prática.

Na prática, aí sim, as coisas foram interessantes, seja no jogo com coisas ou

prática, seja no físico corpo (com nossos  
corpos). Eu inicialmente achei que dificilmente  
as práticas superem a satisfação e  
a parte preparatória (com "meditação Kundalini").  
No entanto, principalmente a prática final  
foi muito interessante.

/// ✓

Sabine Borges Silveira

A meditação inicial foi boa para focar no momento, como uma instrospecção. Passou muito rápido, foi ótimo para centrar corpo e mente.

A parte da maquete foi essencial para reconhecer a técnica. Apesar das confusões iniciais, o procedimento deu certo. Foi bom fazer primeiro a maquete para depois testar no corpo com os objetos sugeridos. Eu senti, tanto na maquete quanto com os corpos, que muitas vezes tentou-se seguir um padrão, uma sequência lógica. Entretanto, em alguns momentos tudo o que parecia estar formando uma sequência acabava, se transformava. E isso que achei legal, esse poder de transformação. Outra coisa interessante foi a conexão entre os participantes. Em um momento eu estava segurando a perna de uma pessoa, só que depois de um tempo, eu cansei e estava decidindo largar a perna, mas alguém veio e segurou minha mão.

Creio que essa técnica é uma boa ferramenta para composição coreográfica, pois abre caminhos para criar sem se prender a alguma ideia pré-determinada.

2ª parte (meu questionamento):

Creio que a maquete serviu para trabalhar processos de intuição, pois a escolha de onde e como colocar o material no quadrado era um processo intuitivo, pois talvez nada ali fizesse sentido, e através desse não sentido que movíamos nossos pensamentos e conseqüentemente ações. A pausa (observação) entre um movimento e outro talvez seja um momento necessário para não agirmos sem pensar, o que traz ao desenho formado um ar de sentido. Creio que a observação do outro é uma importante ferramenta para composição coreográfica. No caso do jogo que executamos na oficina, a observação do movimento do outro fazia reverberar alguma intenção para meu movimento, criando uma composição em grupo criativa.

A meditação inicial foi boa para focar no momento, e me uma introspecção. Passou muito rápido, foi ótimo para entrar corpo e mente.

A parte da maquete foi essencial para reconhecer a técnica. Apesar das confusões iniciais o procedimento deu certo. Foi bom fazer primeiro a maquete para depois tentar no corpo com os objetos suspensos. Eu senti, tanto na maquete quanto com os corpos, que muitas vezes ~~tentava~~ tentou a seguir um padrão, uma sequência lógica. Entretanto, em alguns momentos tudo o que parecia estar formando alguma sequência acabava, e transformava. É isso que acho legal, esse poder de transformação. Outra coisa interessante foi a conexão entre os participantes. Em um momento eu estava segurando a poma de uma pessoa, e que ~~em um momento~~ <sup>depois de um tempo</sup> eu soltei e estava decidindo largar a poma, mas alguém não e respondeu minha mão.

Creio que essa técnica é uma boa ferramenta para composições coreográficas, pois abre caminhos para criar sem a prender a alguma ideia pré-determinada.

SABINE.

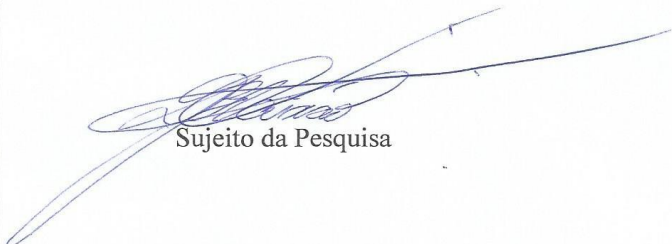
## **ANEXO B**

### **TERMOS DOS PARTICIPANTES DA OFICINA**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS  
COLHIDOS

Eu Diego Bruno Paizão, CPF 040.884703 depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Porto Alegre, 29 de Outubro de 2016



Sujeito da Pesquisa



TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS  
COLHIDOS

Eu Gabriela Paludo Sulzinski, CPF 027.388.760-21, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado “Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação”, que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Porto Alegre, 29 de 11 de 2016

Sujeito da Pesquisa Gabriela Paludo Sulzinski

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS  
COLHIDOS

Eu LIANA LACERDA KELLER, CPF 930.484.590-49, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Porto Alegre, 29 de outubro de 2016

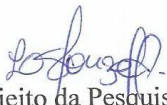


Sujeito da Pesquisa

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS COLHIDOS

Eu Luciano Pereira de Souza, CPF 837.118.300-30, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado “Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação”, que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

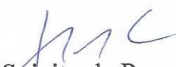
Porto Alegre, 29 de Outubro de 2016

  
Sujeito da Pesquisa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS  
COLHIDOS

Eu Régis Antônio Coimbra, CPF 509561590-87, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Porto Alegre, 29 de outubro de 2016

  
Sujeito da Pesquisa

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DADOS  
COLHIDOS

Eu SABINE BORGES SILVEIRA, CPF 008718600-40, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade de minha participação na oficina prática, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher todos os dados necessários, inclusive através de questionário, e utilizá-los no citado trabalho, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Porto Alegre, 29 de outubro de 2016

Sabine B. Silveira  
Sujeito da Pesquisa

**ANEXO C**  
**TERMOS DOS COLABORADORES**

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu Anielle Souza e Souza, CPF 00505227797, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF 600.566.170-00), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher e utilizar meu depoimento, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.


Porto Alegre, 16 de 11 de 2016

Anielle Souza e Souza

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu Caio Felipe da Silva Santos Monzate CPF 087.744.289-42, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF 600.566.170-00), do projeto de pesquisa intitulado "Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação", que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher e utilizar meu depoimento, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Curitiba, 14 de Novembro de 2016



---



Sexta

**Fernando Marques Finamor**

11/11/2016 16:33

Oi, Fernanda, tudo bem? espero que a recuperação do pé esteja cada vez melhor. Eu quero te solicitar que, se possível, preenchas, assines e me envies o documento que está anexado (é um Termo de Autorização de Uso de Depoimento). Eu usarei mais, na verdade, para citar o teu nome como entrevistada (informalmente) e falar sobre como me ajudaste na elaboração da oficina (sugerindo contatos de pessoas aqui no Brasil) e dos meus questionamentos. Também quero te pedir permissão para citar, especificamente, essa parte de teus escritos para mim, para eu utilizar na explicação sobre as diferenças dos métodos: "Além disso o AND tem uma dimensão mais transversal - é usado também na arte, mas não apenas, podendo ser aplicado a qualquer matéria e a qualquer corpo, tomados sempre na sua dimensão de afeto. A CTR é dirigida à composição coreográfica especificamente e possui um corpo eleito, que seria o corpo capaz de resposta rápida, de suportar pressão e de oferecer-se como matéria "sem memória" e "sem afeto"."

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO.docx**

abrir · baixar



**Fernando Marques Finamor**

11/11/2016 16:35

Se for muito complicado assinar o termo e me enviar, creio que uma autorização por aqui já será suficiente (eu explicarei para a minha orientadora que estás com dificuldade de locomoção).

Como sempre, te agradeço muito pela ajuda, e peço desculpas pelo incômodo.

Um abraço e bom final de semana.



**Fernanda Eugenio**

11/11/2016 17:44

Olá Fernando, sim, se puder ser por aqui seria mais simples

Basta que eu pronuncie que concordo com a utilização do trecho por você mencionado, certo?

Estou de acordo.

Se possível, quando tiver o trabalho pronto partilhe comigo 😊

Um abraço e boa sorte!



**Fernando Marques Finamor**

11/11/2016 18:06

Muito obrigado, Fernanda. Quando estiver pronto, certamente partilharei contigo. Bom final de semana. Um abraço.

## Francisco Gaspar

+ Nova mensagem



documento que está anexado (e um Termo de Autorização de Uso de Depoimento). Eu usarei mais, na verdade, para citar o seu nome como entrevistado (informalmente) e falar sobre como me ajudou na elaboração da oficina e dos meus questionamentos. Agradeço-lhe muito. Um bom final de semana. Um abraço.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO.docx**

Quarta



**Fernando Marques Finamor**

16/11/2016 17:49

Boa tarde, professor Francisco. Desculpe-me por incomodá-lo novamente. Eu gostaria de solicitar, de novo, que o senhor me desse autorização para citar seu nome (como fonte de consulta, quando explico minha metodologia, e quando explico a elaboração de minha oficina). Sei que é um pouco complicado assinar o documento, pois é necessário imprimí-lo e, depois, escaneá-lo. Para facilitar as coisas, eu só necessito que o senhor escreva que concorda, aqui mesmo, no messenger.



**Fernando Marques Finamor**

16/11/2016 17:50

Muito obrigado.

Um abraço.



**Francisco Gaspar**

16/11/2016 17:58

Desculpe Fernando. Estou ha quase 20 dias sem internet. Concordo sim. Tentarei amanhã enviar o documento. Mas desde já tem meu consentimento.



**Fernando Marques Finamor**

16/11/2016 18:20

Muito obrigado, novamente.

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu Juliana Lima Liconti, CPF 080.568.179-56, depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF 600.566.170-00), do projeto de pesquisa intitulado “Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação”, que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher e utilizar meu depoimento, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

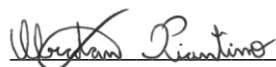
Porto Alegre, 13 de novembro de 2016

*Juliana Lima Liconti*

## TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO

Eu **Oberdan Porto Leal Piantino** CPF **046 914 379-75** depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade do uso de meu depoimento, AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Fernando Marques Finamor (CPF 432.869.760-91), orientado por Luciana Paludo (CPF 600.566.170-00), do projeto de pesquisa intitulado “Composição em Tempo Real: da Intuição à Revelação”, que visa à produção do TTC (Trabalho de Conclusão de Curso) da faculdade de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a colher e utilizar meu depoimento, sem quaisquer ônus às partes envolvidas.

Curitiba, 11 de novembro de 2016



\_\_\_\_\_  
Oberdan Porto Leal Piantino

## Suzi Weber

+ Nova mensagem



Autorização de Uso de Depoimento). Eu usarei mais, na verdade, para citar o teu nome como entrevistada (informalmente) e falar sobre como me ajudaste na elaboração dos meus questionamentos sobre a CTR e o MO AND. Te agradeço muito. Um bom final de semana. Beijos.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE DEPOIMENTO.docx**

Quarta



**Fernando Marques Finamor**

16/11/2016 23:04

Oi, Suzi, tudo bem? Desculpe-me por incomodar novamente. Eu preciso, por favor (e se possível), que me envie o termo de autorização, para que eu possa citar teu nome no TCC (só irei falar que conversei contigo e, talvez, aquela história da maçã que me contaste, caso não haja problema). Se for difícil assinar (sei que é chato, pois é necessário imprimir e, depois, escanear), basta dizeres que concordas que eu te cite aqui mesmo, no messenger.



**Fernando Marques Finamor**

16/11/2016 23:04

Te agradeço muito.

boa noite.

Um beijo.

Hoje



**Suzi Weber**

09:11

Sim concordo, bom trabalho, bj



**Fernando Marques Finamor**

09:55

Obrigado, Suzi. Bom dia. Bjs

**ANEXO D**

**MATERIAL SOBRE CTR/M.O\_AND**

Aula CTR/MO AND

Escala Maquete

Três escalas – Maquete, corpo, humana (para a vida)

O legal do jogo é pensar nas perguntas.

O mais importante é desviar da tendência de perguntar por que, de fazer o mesmo (exemplo dança da garrafa).

Colocar o objeto(s) – Em vez de perguntar o que é, perguntar “o que tem?”

Instigar – Mas tem mais coisas, vamos lá. Criar imagens mentais.

Como???

Quando/Onde?

Os participantes devem estar sempre se perguntando.

Quando não souber o que fazer, retornar às perguntas. Fazer nada, mas pensar, é fazer algo.

Explicar posições e relações.

1ª posição – proposta

2ª posição – relação com a 1ª (pelo menos com uma parte)

3ª posição – Relação da relação – cria-se o espaço de jogo

Processo mental/corporal – Tribos (BMC)

Como o corpo inteiro entra no pensamento.

Quem e por quê? – Não falar/pensar

O quê (no sentido de o que tem)?

Como (o que que eu tenho)

Quando ou onde – como posição no tempo e no espaço.

Parar/Reparar

Aceitar o fim/Adiar o fim

Tentar entender o que está acontecendo no jogo, não em mim. Qual é a energia, o que está sendo pedido.



Lojinha – Possibilidade de testar o material antes de entrar no quadrado. Manter a tensão. Estar de fora do quadrado e manusear a lojinha também é um jogo.

Variações da maquete: Guest/Host/ Gost ----- Imagem/Enunciado/Imagem

Escrever sobre a relação (Ex: Violão – o que há entre as cordas do violão) – Sair do racional

Muito difícil saber que o pensamento já é dança.

Blending – criação não vem do nada – fractais

Ego – não só do sujeito/também do objeto) – não-ego

Mania de fechar o significado do objeto (é uma mesa)

Jogo é sempre em relação – é um meio de outras coisas

Oportunidade de entrar no mundo das relações (o que é lindo)

Eu não importo mais – só quando estou em relação

Eu não importo mais – só quando estou com relação

Eu não importo mais – só quando estou dentro da relação

É invisível, mas é presente

Tem que fazer as perguntas o tempo todo

Não dispersar, se não perde o Jogo

Aula João CTR/AND

Inicial: Encontros, Lugares onde nunca pensamos em ir antes.

Quando a primeira posição surgir, não entrar para testar, confrontar a situação.

Energia no sentido de encaixe (handle and care)

Território criado para começar o jogo.

Encontrando jogos dentro dos jogos.

Sem aceleração/precipitação – constância

Ativar duas áreas do cérebro – construir até achar uma convenção, sem fixá-la

Se há sobrecarga de informação/tentativa de reação, acaba perdendo a conexão.

Intuição como ferramenta.

Ciente do que está acontecendo, mas com distanciamento. Suspensão

Há uma linha muito tênue entre a intuição e a reflexão (impulso). Questionar a situação e a si próprio.

No modo intuitivo, você pode processar mais rapidamente, perde o excesso de lógica.

A intuição é uma forma de ir para esse lugar, em tempo real. Treinar a intuição, mesmo que pareça contraintuitivo.

Quando se improvisa muito, criam-se padrões.

Pode demorar algum tempo.

½ segundo é o tempo que a mente leva para saber o que o corpo já sabe.

Se colocar restrições ao seu corpo ao procurar um território, o jogo não ocorre.

Prolongar o intervalo.

Quando se encontra o primeiro movimento, no intuito de preservá-lo, não se pode agarrá-lo (caneta com João).

Não antecipar.

Esse um (criado – caneta) não é fixo, são possibilidades imensas que temos que trabalhar.

Tem que esquecer que queremos algo (me proteger do que eu quero)

Encontrar um/ preservar o um/ achar o lugar e deixar o lugar vivo.

Quantas vezes se acha o “um” na vida.

Estar pronto, vital, suspenso, para encontrar o território.

Trabalhar juntos.

Às vezes, é só ser uma “peça de mobília”.

Trabalhar sem o protagonismo. Analogia claro/lusco-fusco/escuro

Incluir

## Glossário AND

Fonte: <https://magazineandlab.wordpress.com/category/glossario-and/>

Reparar é o caminho do meio entre o olhar e o ver. O olhar distancia-se, constata e desimplica o agente. Olha-se para um ente que nos é exterior. Ver é um acto interpretativo que fixa uma forma de relação. Ver é julgar que se sabe, o que equivale à percepção do evento segundo uma perspectiva subjectiva (a expressão “cada um vê o que quer” ilustra bem esta situação). Olhar e ver activam identidades. Ao reparar, não se descrevem coisas, *entes*, mas o que está entre elas. Também não se procura responder ao porquê do acontecimento. Procura-se antes descrever o como é que ele se dá e quais as relações que se encontram activadas nas circunstâncias presentes.

O *ordinário* é o imperceptível. A cada vez que tomamos atenção a um *ordinário*, seja ele qual for, este desaparece tornando-se *relevo*. Por isso também, a sua existência depende de uma dimensão perspectivista que só pode ser percebida quando posta em *relação* com o *relevo*. Dando conta da dimensão fractal da experiência, o *ordinário* é transitivo, i.e.: um mesmo *ordinário* pode vir a fazer parte de muitos relevos diferentes e, simultaneamente, constituir-se como *relevo* para outras dimensões perceptivas. Assim, ele é sempre *relevo* potencial ou *relevo* realizado numa perspectiva circunstancial. Situando-se mais num plano de sensação e não de percepção, o *ordinário* é força ainda sem forma: como um bocado de força que está num plano ainda imperceptível. No entanto, é ele que dá corpo à forma. Desfragmentando o *relevo* encontra-se o *ordinário*. Nesse sentido, o conceito de *ordinário* é equivalente ao de *quantidade*. Por isso, o *ordinário* não é um ente e, basta que, ao fazermos este trabalho de desfragmentação, voltemos a nossa atenção para ele e a sua condição de existência muda imediatamente de *ordinário* para *relevo*. Com a mudança de atenção entramos numa relação que activa as *affordances* às quais convida o *ordinário*.

O *manuseamento* surge da dimensão de uso do *acidente* e reflete a inevitabilidade do agir. Embora substituamos tanto quanto possível a acção pela tomada de posição, menorizando o “eu” e o querer que geralmente estão implícitos no agir, a intervenção é inevitável perante um *acidente*. O *acidente* só se cumpre quando é usado e apropriado. Acusar o aparecimento do acidente é, ao mesmo tempo, fazer algo com ele, aceitando-o. Se um agente se furtar a este agir no momento necessário, abdica da sua participação no cuidado e conservação do plano comum. O *manuseamento* define-se por contraste com a manipulação. Manipula-se quando se faz algo antes de chegar o momento de o fazer, em resposta a uma vontade pessoal, ou depois desse momento passar, em resposta a um apego

A definição de *centro* clarifica-se a partir da comparação com a definição de *plano*. A diferença entre um e outro existe somente se os considerarmos numa mesma escala de partilha ( a escala pessoa-pessoa, por exemplo). O *plano* refere-se então a uma paisagem de convívio ampla, enquanto o *centro* é perspectivista. Cada agente tem um centro de *direção* que deve ser claro para que a sua *posição* seja justa, precisa e *suficiente*. O *centro* assegura a clareza da *posição* e do *relevo* principal praticado num dado momento. O *plano* como um todo também tem o seu *centro* partilhado que é feito do contributo de micro-particularidades, de *centros* singulares.

A *posição* é então feita pela existência desse *centro* que irradia a força da *posição* tomada e clarifica o *relevo* proeminente no acontecimento.

A *participação* é um dispositivo que possibilita investigar sobre um modo de estar juntos que nos permita criar as condições para o encontro sem determinar de antemão o seu desenrolar futuro. No modo operativo AND, ele surge em contraste com outros dispositivos: o da representação e o da demonstração.

Tanto a representação como a demonstração conservam a cisão entre os que têm e os que não têm, entre os que agem e entre os que contemplam, entre alguém que sabe tudo e alguém que não sabe nada. É neste contexto que surge a relação mestre-aluno, numa partilha do saber que gera um fosso entre os dois que é reforçado com o sucesso da instauração da relação de representação. Na *participação* investigam-se as condições de possibilidade do encontro sem que essas condições se convertam em condicionamentos. Se as condições se transformam numa formula para o encontro não se activa o sentido de participação. No encontro promovido pela participação não existem identidades definidas à partida.

A *recíprocidade* apresenta-se como um terceiro modo de relação, uma partilha desigual de habilidades e fazeres que torna possível que qualquer um tome uma posição. A sua forma não está para sempre em aberto já que, ao emergir da relação, ela inclui e exclui possíveis. No entanto, ao contrário das outras, ela é determinada a cada vez que acontece, por um processo de negociação que começa pela criação de condições de escuta ao que cada um traz para o plano de relação. Os termos nos quais ela acontece emergem posteriormente à relação concreta, i.e.: a cartilha para conduta não existe previamente, ela emerge do comum. Não existem por isso papéis definidos como formas pré-existentes à relação. As formas emergem enquanto tal a partir do agenciamento de forças.

Secalharidade: Este é um conceito chave, uma porta de entrada no modo operativo AND. Trata-se de um conceito que emergiu de um trabalho com a elasticidade da língua e de um encontro particular entre dois contextos de enunciação: o português e o brasileiro. “Se calhar”, uma expressão pouco usada no Brasil mas muito usada em Portugal, exprime geralmente a ideia de um “logo se vê”, de uma certa

desimplicação na forma que tomará o desenrolar de um evento. Num entanto, num olhar estrangeiro e que ainda só vê o que está em potência, essa mesma expressão de desimplicação traz também o despontar de um outro modo de funcionar, dependendo de como organizamos o sentido das palavras em relação ao desenrolar da experiência. Trata-se do modo de funcionar que sabe que é com a marcha do acontecimento que a sua forma vai surgindo. Nada está pronto, formado, antes do fim: “vai-se andando conforme se marcha; vai-se andando e logo se vê, e só no fim: pronto!” Deste modo, apelando ao encontro com um outro imaginário linguístico, não se sublinha a desimplicação habitual mas sim a potência de implicação que a expressão “se calhar” pode também evocar.

No modo operativo AND previligia-se o tomar uma *posição* em detrimento do agir. A tomada de *posição* contrasta com a ideia de ação quando por esta entendemos as consequências do protagonismo de um sujeito. Porque a emergência de um *evento* é propositiva da matéria que faz o *acontecimento*, não existe um sujeito protagonista. O sujeito limita-se a tomar uma *posição* que lhe vai permitir manusear essa matéria com a qual se faz o *acontecimento*. Nesta tomada de *posição* o pensar e o fazer coexistem. Os dois processos coincidem no tempo e no espaço, ganhando uma densidade concreta que tem consequências no *plano* comum e no desenho da paisagem partilhada. Oferecer uma *posição* é criar a possibilidade de existência do outro e não de si mesmo, abrindo por isso espaço à emergência de um *plano* comum. Por sua vez, uma ação com protagonismo é uma criação de um ego separado do acontecimento.

A distinção entre *gamekeeper* e *gameplayer* é funcional. O *gameplayer* está dentro do jogo, ou seja, disponibiliza-se como matéria para o acontecimento. No entanto, nunca se entra definitivamente no jogo pois a atitude do *gamekeeper* é accionada logo que se entra em estado de *gameplayer*. A distinção entre estes dois estados reside no recorte de *paisagem* que uma ou outra posição tem de gerir. Enquanto *gamekeeper*, gere-se o recorte inteiro da *paisagem*. Quando se entra como *gameplayer* não se pode perceber a paisagem como um todo. Tomando-se uma *posição* o recorte da *paisagem* passa a responder à perspectiva singular dessa mesma *posição*. A entrada em *posição* de *gameplayer* é preparada na posição de *gamekeeper*, na qual nos damos conta do que o *acontecimento* precisa e a que é que podemos atender. A tomada de *posição* que aparece nestas circunstâncias tem um tempo de autonomia que é limitado. A autonomia da posição do *gameplayer* é activa e rigorosamente distinta da posição do *gamekeeper* somente no acto da tomada de *posição* e enquanto ela durar.

O conceito de *affordance* foi inicialmente formulado pelo psicólogo James J. Gibson para dar conta do entendimento da percepção visual, não a partir de uma cisão entre quem vê e o que é visto, mas como a expressão de uma entrada em relação essas

duas supostas entidades (sujeito que vê e objecto visto). O conceito de *affordance* foi posteriormente estendido a outras dimensões perceptivas. A vantagem deste conceito é a de deixar bem visível o trabalho de *des-cisão*, pelo qual se percebe o alastramento do poder de acção a todos os elementos presentes na relação. Desta forma, o outro, o objecto percebido, apresenta-se não como coisa determinada, mas como um convite a uma entrada em relação.

A noção de *affordance* interrompe a distinção entre objectivo e subjectivo.

A noção de *plano* equipara-se ao conceito de “plateau”: uma altura espacio-temporal que diz respeito a uma partilha de tempo e de espaço. O *plano* de com-posição é um acontecimento com-partilhado, modelado em volumes, alturas e intensidades, em modo de co-temporalidade. O conjunto espacio-temporal desenha a *paisagem* – cuja é quase análoga à noção de *plano* mas a sua configuração só se conhece no fim desse espaço-tempo partilhado. De facto, a *paisagem* ultrapassa o *plano*. Este dá-nos o estado da *paisagem* a cada momento presente. O conjunto de todos os planos que percorremos juntos dará a *paisagem*. O *plano* é também *acontecimento* porque está na linha do kronos – é também por isso que não é eterno – e porque está efectuado. Aparece porque ganhou corpo.

O Acidente é um fenómeno de emergência disruptiva do caminho ou direcção em curso e manifesta-se em dois tempos: o instantâneo do encontro de um mundo que se simpatizou connosco e a noticia de um Fora. Emergindo como consequência do Encontro com o Outro e tornando de súbito presente um Fora até então insuspeito, é uma aparição que já se apresenta como Forma efectuada, cuja consistência é alheia ao *plano* comum ou à *linha* perceptiva singular de um *gameplayer*. A percepção do acidente é perspectivista e assinala o encontro entre duas posições que, de súbito, passam a compartilhar uma mesma temporalidade. O acidente, assim, é o fenómeno consequente a uma co-incidência, de uma entrada em simultaneidade – ou em zona clara partilhada – de duas ocorrências que até então se desenvolviam na zona escura uma em relação à outra. Quando a acção e o tempo de duas ocorrências coincide, dá-se o encontro que permite a coexistência de mundos. Sendo uma abertura para um Fora, dando noticias de um comum que não é o meu comum, o acidente dá a ver um Outro.

A diferença de gradação entre forma e força equivale à diferença de gradação entre *acidente* e *senal*. Quando o encontro é mais força do que forma, dá-se sob a forma de *senal* e não de *acidente*. Quando o percebemos como algo do qual podemos fazer forma, percebemos o *senal*. O *acidente* surge como potencialidade (de ar fresco, super vitalidade ou de tragédia). Perceber um *senal* é ter a capacidade de *antecipar* a materialização do *acidente* – i.e.: vê-lo sob a forma de holograma antes de este vir a ganhar corpo no kronos. Captar um sinal é captar uma direcção possível. Cultivar a percepção dos *sinais* é uma das dimensões a cultivar da “awareness”, através da qual é possível explicitar o momento presente. O presente é

feito de actual e de virtual, do que se passa e das tendências ou *sinais* que apontam para o que se pode vir a se passar e para o que se pode vir a se materializar como *acidente*. Se o *acidente* é antecipado pelos seus *sinais*, é ainda preciso estar alerta para a hipótese destes *sinais* serem “falsos”, i.e.: produto da expectativa, do medo ou da ansiedade e não das propriedades e das possibilidades do *acontecimento* em curso. Distinguir entre *sinais* e falsos sinais implica perceber a diferença entre projectar uma intenção ou distinguir uma direcção no *acontecimento*. Só é possível ler *sinais* se calarmos intencionalidades e expectativas.

A posição de *standby* é um primeiro acto de paragem através do qual se desactiva o impulso para a acção imediata, anulando-se simultaneamente o protagonismo do sujeito no plano de relação. Este momento de paragem sobre a experiência permite-nos explicitar as *affordances* possíveis no *acontecimento* em curso. O que acontece na posição de *standby* não é um reforço da cisão habitual entre o pensar e o agir. Estas, porque estamos num estado de *des-cisão*, diferem somente em termos de intensidade e não por serem procedimentos distintos. Em *standby* a acção passa-se fora do quadrado e nas bordas do plano comum. Recorrendo à metáfora das tecnologias de imagem em movimento, *standby* é o modo pelo qual temos a possibilidade de perceber o valor da imagem e de testar holográficamente o máximo de possibilidades de entrada em relação, a fim de tornar clara e suficiente a acção a efectuar. Testando-se múltiplas *affordances*, criando vários *relevos*, faz-se um trabalho de menorigação que nos leva à decisão clara acerca da *affordance* a activar. Em *standby*, age-se muito para que o *gameplayer* possa agir somente o suficiente, tomando uma posição clara. As posições de *standby* e de *gamekeeper* equivalem-se no facto de ambas terem a função de manterem o jogo activo. O trabalho feito em *standby* é feito fora de campo (em laboratório: no entorno do quadrado e não dentro), na zona escura.

A noção de *gamekeeping* tem a sua origem no pensamento sobre formas de governo e de organização estatal. Dentro deste contexto, a prática de *gamekeeping* (noção que, traduzida literalmente para português, equivaleria à função do responsável pela preservação de uma reserva florestal), tornada possível pelo Estado pós-moderno e neoliberal, define-se por contraste com a prática da jardinagem, associada ao Estado moderno. A jardinagem é a figura do Estado moderno que exerce um controlo rígido e manipulador sobre o que pode ou não crescer num território. As ervas daninhas, sem valor, são definidas por oposição às boas plantas, com valor. Da mesma forma, no âmbito das relações sociais, ou se acatam papéis dignos, desenhados por um sistema institucional disciplinar – a escola, o exercito, etc -, ou se é remetido para uma zona de exclusão comportamental. Desta gestão do plano comum baseada em preconceitos de valor emergem então formas de estigmatização e de exclusão, que originam

simultaneamente o aparecimento de um contrapoder pelo qual as vítimas criam comunidades e circuitos de relação subterrâneas. No Estado moderno o controle limitava-se aos espaços fechados criados pela institucionalização das relações consideradas legítimas, nos intervalos das quais era possível criar espaços alternativos e *planos* comuns.