

ELIAS, Marina. **Vivescer o dançarino**: reflexões sobre o corpo improvisacional e suas interfaces com a educação na primeira infância. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Arte Corporal (EEFD/UFRJ); Professor Adjunto. Atriz, diretora e coreógrafa.

RESUMO: Não é de hoje que dedico minhas práticas e pesquisas docentes e artísticas ao exercício improvisacional no campo da Artes Cênicas e Corporais. Tanto no mestrado quanto no doutorado (UNICAMP), e atualmente no Pos Doc (LUME/ Unicamp), diversas questões me atravessam sobre esse contexto, mas frequentemente me deparo com a seguinte pergunta: que corpo é esse que improvisa? Mais do que exercitar a dança ou o movimento improvisado, volto meu olhar para o corpo improvisador, buscando desvelar atribuições e recursos que potencializam aquilo que chamo de *corpo improvisacional*. Neste artigo irei compartilhar apontamentos sobre este assunto, estabelecendo sua conexão direta com a educação especialmente na primeira infância, sob à luz dos pensamentos de Damasio, Maturana, Espinosa e Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo improvisacional. Educação. Jogo. Dança criativa. Desenvolvimento socioemocional.

ABSTRACT: It's been a long time since I started to dedicate my teaching and artistic practices and reflections to the improvisation. In my masters, doctorate and now in Pos Doc, questions cross me about this context, but I often come across the question: what body is this that improvises? More than exercising dance or improvised movement, I turn my eye to the improvising body, dedicating myself to unveiling attributions and resources that can contribute to what I call the *improvisational body*. In this article I will share notes on this subject, establishing its direct connection with education especially in early childhood, in the light of the thoughts of Damasio, Maturana, Espinosa and Deleuze.

KEYWORDS: Improvisational body. Education. Play. Creative dance. Socioemotional development.

A dança improvisada é tão antiga quanto o tempo. É anterior à invenção e nomeação de todo passo codificado. Improvisar em dança, é promover um reencontro com sua própria origem histórica. Dança é jogo. Improvisar é, sobretudo, jogar, e sabemos que jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. O jogo é um atributo da vida que está presente em todas as organizações (humanas e da natureza) e em todas as relações sociais.

Improvisar dançando é improvisar o movimento, mas não só um movimento inscrito no espaço tempo, e sim um movimento que convoca um corpo outro, que não é somente físico, mas como sugere Espinoza, um corpo que é um conjunto de partes em relação. Partes essas visíveis e invisíveis, materiais ou perceptíveis, mas todas, igualmente reais, compondo um plano de imanência no qual habitam todas as possibilidades improvisacionais que estes corpos irão dançar. Todos os pensamentos pensados e os não pensados, os movimentos movimentados e não movimentados, as imaginações imaginadas e não imaginadas. Corpos que estão por (de)vir. Danças que estão por vir.

A improvisação só é possível quando ignoramos o futuro. Arriscamos o desconhecido, e aceitamos o não lugar, a u-topia. Essas fissuras, esses buracos, esses espaços de experiências, esse por vir, devir, que só criamos quando nos dispomos à ele. A música só toca para quem se dispõe à ouvi-la, assim, a improvisação só acontece em quem promove espaços para ela. E então recria-se, faz-se *corpo improvisacional*.

Jogar, e não representar o jogo. Essa é a linha tênue que separa a improvisação de fato, daquilo que chamo de “sensação de improviso”. Por vezes o dançarino acha que está improvisando, tem a sensação do improviso, mas na verdade, na maioria das vezes, está “apenas” criando um território de combinações aleatórias de movimentos previamente explorados. Isso acontece, principalmente quando o foco está na improvisação e não no improvisador. Quando se cria a falsa possibilidade de separar criador e criação. E como saber quando isso acontece? Como criar espaços, buracos, fissuras, para reinventar-se dançarino, para recriar-se como corpo improvisacional? Como *Vivescer*?

(...) ele não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e vivescer, ou como as que se disperdiçam no mundo. Nele, escasseava-se, por certo, a impura substancia, que arde porque necessita gastar-se. (Guimarães Rosa, 1969)

Vivescer. Me encanta essa palavra de Guimarães Rosa em *Noites do Sertão*. Viver e florescer. *Vivescer* o dançarino. Viver na cena, tornar-se cheio de ação, de vida, de força de vida, de alegria Espinosista. Florescer que faz a flor diferenciar-se nela mesma, ou seja: já sendo, ainda assim, tornar-se flor.

Podemos pensar a improvisação em quatro contextos principais: Como procedimento pedagógico de educação em dança, como desenvolvimento técnico/poético do dançarino; como procedimento de composição coreográfica; e como linguagem espetacular. Em cada um desses contextos, apresentam-se duas dimensões estruturais que por sua vez compõem uma realidade única: a da cena. São elas: a dimensão da macroestrutura e da microestrutura. No primeiro caso, apresenta-se uma camada macropereceptiva: aquilo que se inscreve no espaço tempo e é visto e ouvido por todos, ou seja, a síntese de ações, movimentos, textos, canções etc., e que no caso de coreografias codificadas, se repetem a cada ensaio. E por outro lado, temos a dimensão da microestrutura, que revela uma camada micropereceptiva: aspectos *iminentes* e *virtuais* (Deleuze, 1992), que compõem uma dimensão variante e subjetiva, e que mantém o espetáculo vivo sem aparentemente modificá-lo (Ferracini, 2006, *passim*). O dançarino sempre improvisa na microestrutura espetacular, portanto, não só quando está assumidamente improvisando, ele improvisa. Mas para improvisar microestruturalmente é preciso praticar: praticar-se corpo improvisacional. É nessa busca que ele se torna poroso e disponível para o jogo; desenvolve a percepção para a escuta, desenvolve habilidade para sutilezas, para o vazio, para o buraco (NOVARINA, 2005). E torna-se buraco: “esburaca-se”.

Concordamos que o território improvisacional manifesta-se como uma zona fértil e potente ao lançar o dançarino à uma situação limítrofe, na qual o processo de improvisar torna-se simultaneamente a própria obra, um contexto, no qual não há tempo para elaborar o material criativo. O corpo improvisacional se *diferencia* em si mesmo nos espaços improvisacionais micropereceptíveis. Cria espaços de diferenciação tanto na diferença, quanto na repetição. Improvisar não é fazer *diferente de*, isso não basta, pois garante tão somente o improvisar na camada macroestruturante. O desafio e necessidade que trago nesta reflexão, é a busca pelo *diferenciar-se em si. Vivescer*.

Para *vivescer* é preciso *gastar-se*. Quanto mais o improvisador se gasta em improvisação, mais ele alarga seu território improvisacional. Não se trata de ultrapassar limites e padrões criativos reconhecíveis, mas de alargá-los, encará-los como territórios desterritorializados por natureza e que ainda

por natureza, irão se reterritorializar quase que simultaneamente. Se há um território ao qual podemos chamar de improvisação, não é ele que determina o que acontece, mas ao contrário, são as manifestações que correm como conjunto que determinam o território improvisacional.

Não é o território que determina as matérias de expressão mas ao contrário, são as matérias de expressão que formam o território. Em outras palavras: são as experiências de linguagem poéticas que formam a própria linguagem poética, e não os campos determinados de uma ou outra linguagem que determinam as experiências possíveis dentro de seu território. (FERRACINI, 2014)

Portanto, se a improvisação é território; ele é móvel, flexível e mutável. A própria ação que o defini, ou seja: improvisar; faz com que ele se desconstrua, reconstrua e se recrie como novo território, sempre experimental, num fluxo contínuo de justaposição, decomposição e recomposição.

Novarina cria a noção de um “corpo com órgãos” que em primeira instância pode parecer oposta à proposta artaudiana. Mas na verdade, o que Novarina defende é o “corpo com buracos” do qual falamos anteriormente, e neste sentido “com ou sem” órgãos, as propostas convergem para uma mesma busca. Novarina diz que o corpo com órgãos (CcO) é

[...] o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa¹, é o corpo do interior, é o corpo com órgãos. É o corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que tem de seu corpo de dentro [...] Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não falam com a ponta dos lábios, toda sua *fala* lhes sai pelo buraco do corpo (NOVARINA, 2005, p. 22).

Deleuze e Guattari apresentam o CsO como “[...] o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente [...] o conjunto de significâncias e subjetivações” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 12). Portanto, com órgãos ou sem órgãos o que interessa em ambos os casos para o corpo improvisacional, é a provocação para produzir intensidades, advogada tanto no CsO de Artaud,

¹ O uso demasiado da palavra representação na obra de Novarina causa um desconforto em primeira instância, mas conforme o leitor vai se aproximando das imagens e pensamentos interseccionados ao longo de seus textos, percebe que ele se refere à representação enquanto ação e recriação de mundos, e não enquanto imitação ou qualquer outra definição que possa gerar um sentido de simulacro.

quando no CcO de Novarina. Ambos repudiam a significância e os códigos bem disciplinados do corpo, as representações e dissimulações, para fazê-lo agarrar-se às intensidades. No CsO artaudiano, “somente as intensidades passam e circulam [...] nada a interpretar” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 13) e assim também, o CcO de Novarina não vai “exprimir” nada, é o corpo de dentro

[...] seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfínteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material. (NOVARINA, 2005, p. 20-21)

Em sua “Carta aos Atores”, Novarina (2002) fala sobre a necessidade de fazer da cena um “buraco vazio”: um espaço-potência que não pretende nada, a não ser estar ali, em possibilidade, em condição de vir a ser. Criar o buraco não para preenchê-lo, mas para estar nele e estando, *ser buraco*. Novarina (2005, p. 22) fala que atores e atrizes são seres “fortemente vaginados”, que não “apontam” nada, que não atuam com seu “troço teso”, mas aqueles que “vaginando”, criam o buraco, pois, aquele que está em cena não é um ser da intenção ou da representação, “não se trata de representar mas de se gastar. É preciso atores de intensidade, não de intenção.” (Novarina, 2005, p. 17). O corpo improvisacional não busca preencher nada, ao contrário vai inventar e ser o vazio no qual todo o jogo se fará, toda dança (improvisada macro ou apenas microestruturalmente) se fará.

Estamos sempre querendo fazer algo, ficar parados nos dá a sensação de perda de tempo, e em território improvisacional, se não fazemos algo parecemos pouco criativos ou ativos. Mas por que isso acontece? Não há como sustentarmo-nos neste mundo contemporâneo, se não estivermos constantemente fazendo. Há uma necessidade apetrechada ao sujeito que é justamente a de fazer alguma coisa.

Porque a vida, senhores, dá muito que fazer. E assim o homem faz sua comida, faz seu ofício, faz negócios, faz ciência, faz paciência, isto é, espera, que é “fazer tempo”, faz... que faz e se faz... ilusões. A vida é um onímodo fazer. [...] Por isso, senhores, a vida – o Homem – se esforçou sempre em acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é... jogar”. (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 53 e 55)

O Corpo Improvisacional e a Educação

Era uma vez um casulo, e dentro dele uma lagarta pronta para sair. Era seu momento de maior dor. Dor que motivava o esforço em fazer romper o casulo. Olhando de fora, um homem percebe que a lagarta parou de fazer força, e deduz que sozinha ela não terá capacidade para sair. Então, com a melhor das intenções, pega uma tesoura e rompe a parte do casulo que impedia a lagarta de sair. De lá surge uma linda borboleta com asas coloridas... e fracas. Incapazes de voar. No momento em que o homem poupa o sofrimento da lagarta e antecipa sua conquista final, embora não tenha a intenção, acaba “amputando” a borboleta, que agora fica dependente, literalmente não pode mais voar com as próprias asas. É no momento da dor da metamorfose, que a borboleta cria para si os recursos fundamentais para sua vida. E para este processo ela precisa apenas de um ambiente favorável (o casulo) e de si mesma. Ninguém pode fazer por ela. Mas o que isso tem a ver com o corpo improvisacional?

Quando refletimos sobre improvisação em dança, é impossível escapar do pensamento sobre “que corpo é esse que improvisa?”. A potência de corpos que querem gritar mas também silenciar o tempo e o espaço. Querem falar e serem ouvidos mas, sobretudo, corpos que querem perceber, sentir, experimentar, livrar-se “de tanto”, e apenas estar. Lá. Presente. Presença. Corpos que não querem expressar nada, e sim promover encontros, acontecimentos, espaços, abrir fissuras no caos desordenado. Corpos que querem ser menos compreendidos e mais percebidos. Que querem perceber a si mesmos. Menos comunicar e mais fazer com que o outro se ocupe de perceber a si próprio. Assim como ele, em algum momento, percebeu. E (re)descobriu-se. E (re)inventou-se.

Ao longo de 10 anos como docente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, muitos dos quais ministrando a disciplina de Corporeidade para os primeiros períodos dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança e Licenciatura em Dança, comecei a perceber que aquela história da “infância reprimida, seguida de uma adolescência forçada a trilhar determinados caminhos e agora uma vida adulta que busca libertar-se de tudo isso” tornou-se mais frequente a cada ano. Mas o que de fato chamou minha atenção, foi perceber os corpos adolescentes cada vez mais cheios de pudor, de amarras, de medos e de limitações impostas por si mesmos. Corpos adolescentes com medo de errar. Corpos adolescentes que precisam passar por um processo de libertação e reinvenção de si. Para que possam voar, alegrarem-se e dançar. Mas são corpos adolescentes! Não deveria ser assim. Corpos adolescentes são criativos, empoderados, potentes, alegres, cheios de vigor e frescor. Corpos adolescentes arriscam, erram e riem de si. Mas não. Talvez eles não tenham tido um casulo para romper sozinhos... talvez alguém muito bem intencionado, tenha poupado o esforço deles, e agora eles não podem voar.

Ao longo desse tempo, tive dois filhos, e passei a observar mais de perto a relação criança-corpo nos dias de hoje. Como mãe, passei a perceber que precisava remar contra a maré para que meus filhos experimentassem uma infância de liberdade corporal. Mas como? São crianças. Deveriam permitir-se tudo. Arriscar. Experimentar. Cair. Mas a pressão, o modo operante das famílias, no geral, está conduzindo as crianças à uma infância castradora, que amputa as habilidades de espontaneidade e expressividade inerentes à ela. Deparei-me com *corpos crianças* que precisam silenciar para aprender. Aquietar para “prestar atenção” e “aprender”. Corpos que são paralisados por telas, que silenciam o movimento na sua fase mais livre e potente, mais espontânea e pura. Corpo criança sem movimento. Sem joelho ralado. Corpo criança sem liberdade. Corpo criança com medo de cair. Corpo criança ordenado e obediente. Corpo criança limpo. Corpo criança sem barulho. Corpo criança que pensa se deve ou se pode. Que julga a priori. Que senta no balanço do parquinho para jogar no celular. Corpo criança que senta ao lado do amigo e ao invés de se relacionar com ele, fixa o olhar na tela do ipad. Corpo

criança sem toque. Sem contato. Sem conexão. É preciso “devolver” o movimento, devolver a alegria ao corpo da criança. Por mais contraditório que isso soe; é necessário devolver a infância à criança.

A composição e constante renovação do corpo improvisacional, tem ligação direta com a forma como somos corporalmente educados tanto no ambiente familiar, quanto no escolar e no artístico. Como seus responsáveis encaravam as explorações e tendências de movimento que você apresentava? Como professores em sala de aula conduziam a relação corpo/aprendizagem? E por fim, quais foram os procedimentos pedagógicos de seus educadores no ambiente artístico, especialmente da dança? Por que alguns corpos improvisacionais arriscam com mais liberdade, jogam com mais criatividade e surpreendem a si mesmos a cada experimentação, enquanto outros parecem apáticos e ansiosos?

Em pleno século XXI, não é raro encontrar escolas e famílias educando nossas crianças sob o falido paradigma separatista entre corpo mente e espírito. Embora haja uma corrente contrária, ainda é alarmante a grande massa que não reconhece o desenvolvimento artístico, cultural, a prática de esportes, e tudo aquilo que nos capacita corporalmente e afetivamente, como aspecto fundamental da educação. E se a criança cresce se percebendo como partes divididas, como poderá se relacionar com a sociedade de forma conectada. Se ela é separada, como poderá conectar-se com o outro?

A dança por si só, educa, pois gera subjetividades, gera o simbólico. E as crianças cada vez mais adultizadas, estão elaborando menos pois estão jogando menos, brincando menos. Estão ficando engessadas na realidade dos adultos. As práticas artísticas aumentam o vocabulário sensível, perceptível, afetivo da criança, e alfabetizam socioemocionalmente, geram conexão, a verdadeira conexão... que não é a virtual. Existem correspondências diretas entre as experiências corporais vividas na infância e essas “amarras” do corpo adolescente/ adulto. Amarras essas, que inibem a criatividade, inibem a capacidade de jogo, e conseqüentemente despotencializam o corpo improvisacional. Só é criativo quem não teme o erro. Só é criativo quem é livre. E é fácil perceber como algumas práticas corporais específicas podem

favorecer essa liberdade, espontaneidade e o desenvolvimento das habilidades socioemocionais da criança.

O movimento corporal sempre foi dentro do espaço escolar uma moeda de troca. A imobilidade física funciona como punição e a liberdade de se movimentar como prêmio. Estas atitudes evidenciam que o movimento é sinônimo de prazer e a imobilidade, de desconforto. Mas se é através do movimento que o indivíduo se manifesta, que indivíduos iremos formar se impedimos sua expressão? (STRAZZACAPPA, 2001)

Há uma diferença abismal entre ensinar um movimento codificado qualificando sua execução; e permitir que a criança produza um movimento próprio, criativo, a partir de determinadas balizas oferecidas a ela. Não sou contra o ensino de técnicas codificadas na dança, porém, como educadores, e principalmente na primeira infância, precisamos perceber para além da aprendizagem da dança, quais são os aspectos de desenvolvimento não só motor, mas emocional, social e afetivo, que as práticas corporais podem facilitar na criança.

Pare de Ensinar Seu Aluno

Cada criança que nasce renova a humanidade, ou ao menos deveria. Mas o que parece é que cada criança que nasce é obrigada a adequar-se aos pensamentos, regras e idéias que já existem. A que estamos encorajando nossos pequenos? A reproduzir e adaptar-se ao mundo que já existe? Ou a renovar o que existe.

Não é de hoje a discussão sobre a distância que há entre educar e ensinar. A criança educada está na ordem da CRIAÇÃO, enquanto que a criança ensinada fica na ordem da IMITAÇÃO. Ao passo que a primeira PRODUZ, a segunda REPRODUZ; tem expectativas, tem onde chegar e tem julgamentos à priori, classifica o certo e o errado, é mais moral e menos ética. A segunda dificilmente será livre.

Quem ensina gera inabilidade para a criatividade. Gera inabilidade para pensar, colaborar e criar. O ensinado torna-se capaz de obedecer, de cumprir regras, de aprender. Mas não é provocado a criar, contestar, questionar por si só. Por outro lado, quem educa gera potências revolucionárias. Gera habilidades criativas. A dança na primeira infância pode fazer a criança revelar

suas diferenças e inovar o mundo. Educa para a diversidade, para a afirmação e valorização da diferença.

As danças criativas abrangem práticas pedagógicas norteadas pela improvisação, que impactam o corpo criança, e reverberam no corpo adulto. São propostas que proporcionam para a criança um espaço livre e espontâneo de experimentação de si. Essas práticas corporais conduzem a criança a reconhecer, nomear e expressar seus afetos e sentimentos, suas percepções e sensações. Movimentos espontâneos na infância, geram movimentos de autonomia e auto confiança na vida adulta. A criança que se descobre ao invés de imitar, é o adulto propositivo e confiante. A criança que não brinca, é o adulto reprimido. E a repressão do corpo, é antes de mais nada, uma repressão existencial.

Considerar o desenvolvimento das habilidades emocionais como aspecto primordial e inerente à educação, é optar por um caminho bem sucedido na educação infantil. Não basta desenvolver aspectos cognitivos e motores. Isso justifica em parte, porque nem todo “bom” dançarino é um “bom” improvisador.

Biologicamente, as emoções são disposições corporais que determinam ou especificam domínios de ações. Convido-os a refletir sobre como vocês reconhecem suas próprias emoções e as dos outros. Se o fizerem, verão que vocês distinguem as diferentes emoções fazendo algum tipo de apreciação sobre o domínio de ações em que se encontra a pessoa ou o animal, ou fazendo uma apreciação sobre o domínio de ações que sua corporalidade conota. (Maturana, H, 2002. p. 12)

A dança é espaço de desenvolvimento socioemocional não só na infância, mas em todas as fases da vida. Somos seres afetivos, atravessados por emoções que reverberam em ações, cotidianamente. Essas ações resultam em determinados estados ou sentimentos. Está na emoção o impulso. A motivação. Emoção que motiva a ação. Aliás, a palavra “emoção”, literalmente significa “mover para fora”.

Costumamos tratar emoção e sentimento como uma coisa só. Não são. Emoção, segundo o biólogo Humberto Maturana, é algo que acontece antes do sentimento fixar-se. A emoção é aquilo que nos vem, no corpo, antes de sentirmos algo. É uma dinâmica corporal que ocorre antes da criança sentir

medo, por exemplo, e conseqüentemente agir de determinada maneira. Emoções são programas de ação, que coordenados pelo cérebro, gerenciam transformações/ações corporais. Emoção é uma habilidade da natureza biológica dos seres vivos de agir sem perder tempo. Não temos controle volitivo das nossas emoções. Ninguém consegue controlar suas emoções a partir de suas vontades. Não dá para gerir emoção. E mesmo que isso fosse possível, seria um verdadeiro desastre, pois as emoções são parte indispensável da garantia de nossa sobrevivência.

Emoção não é oposta à razão. Agir pela emoção não é agir sem pensar, assim como agir pela razão não é ignorar o que se sente.

As emoções não são algo que obscurecem o entendimento, não são restrições da razão: as emoções são dinâmicas corporais que especificam os domínios de ação em que nos movemos. Uma mudança emocional implica uma mudança de domínio de ação. Nada nos ocorre, nada fazemos que não esteja definido como uma ação de um certo tipo por uma emoção que a torna possível. (Maturana, 2002. p. 88)

Conforme existimos, desde o útero, as experiências corporais começam a acontecer, e o que registramos não são os fatos, e sim as sensações experienciadas naquele determinado fato ocorrido. Isso é determinante na nossa forma de mover e existir corporalmente. Mas mais do que tudo, essas experiências determinam, principalmente na primeira infância (0 aos 6 anos), aquilo que Damasio determina como hipótese dos marcadores somáticos. Trata-se de associações entre estímulos de recompensa que induzem um estado fisiológico associado. Os marcadores são criados quando associamos determinadas ações, ou decisões à uma recompensa positiva. A questão no caso do improvisador, é que para renovar-se e reinventar-se ele busca o caminho de negação dos marcadores até certo ponto, ou começará a se repetir. Veja como o processo neurocriativo é complexo: ao passo que como seres humanos, temos nos marcadores somáticos recursos que nos garantem conforto e bem estar, o improvisador deve ajustar-se para não estar 100% confiante das decisões derivadas dos marcadores e ao mesmo tempo optar por elas, variando criativamente em uma outra camada: a camada ficcional. Estabelece-se um processo quase esquizofrênico, como se fosse possível a criação de uma estrutura cerebral ficcional... e talvez seja. Uma

estrutura de diferenciação que sustenta o conteúdo (ou resultado) macroperceptível, enquanto, paralelamente, reinventa-se no caminho criativo para gerar vida, para *vivescer* nessa mesma repetição diferenciada em si (microperceptível).

O corpo improvisacional está sempre tomando decisões, sempre cercado por escolhas mais ou menos complexas, e essa tomada de decisão nem sempre é guiada apenas por processos cognitivos. Por isso o desenvolvimento socioemocional na primeira infância é tão fundamental. A regulação entre razão e emoção vai impactar fortemente a nossa capacidade de decidir assertiva e criativamente. Segundo Damasio (2012), a criatividade tem relação inevitável com as experiências vividas na primeira infância e os marcadores somáticos por sua vez vão influenciar a capacidade criativa daquela criança na vida adulta.

Criatividade é uma capacidade exclusiva dos seres humanos, e embora esteja historicamente ligada ao campo das artes, ela transborda (assim como as artes) tornando-se inerente à invenção de sistemas sociais, ao estabelecimento do senso de justiça, de estruturas políticas e econômicas. E sabemos, tudo isso faz parte da própria criação humana. (Damasio - Brain and Creativity Institute na Universidade da Califórnia do Sul).

Preocupante. Pois vivemos uma geração de infância sem intolerância. Uma realidade na qual só a tela dá conta de silenciar os corpos crianças. E acaba virando muleta dos pais e educadores. E conforto para os filhos. Conveniente para todos. Mas as consequências são graves. Quem tem o corpo silenciado na infância, pagará um preço alto na vida adulta. As telas roubam movimento, roubam toque, roubam conexão. Quando o uso é abusivo, estamos sim, aleijando nossas crianças. Estamos tirando o direito de produzir conhecimento e experiências de vida. Nas escolas nos deparamos com currículos onde muito se ensina e pouco se aprende. Pois silenciam os corpos para que as mentes aprendam. Calam os movimentos para que o silêncio proporcione o saber das ideias. O saber experiência, as sensações que carregaremos de cada fato ocorrido, estão cada vez mais fora: na apresentação, no papel, na tela pintada para a mãe no dia das mães. E a vivência para si? Será que, de fato, educadores no ambiente artístico prezam

mais pelo processo de experiência de uma criança durante os ensaios de uma apresentação, ou estão (ainda) mais preocupados com o resultado, mesmo que isso custe uma dor emocional na vida daquela criança? Ou pior, mesmo que se perca a chance de contribuir com o fortalecimento e desenvolvimento das habilidades emocionais da criança. Quanto mais capacitados estiverem os educadores nesse sentido, maior o salto que poderemos dar no campo do desenvolvimento humano.

Permitir que a criança rompa seu próprio casulo. Que ela, na “dor” do crescimento, crie ferramentas de liberdade para si própria. A mediação no processo educacional, não parte somente do adulto. Ela pertence também à criança; que precisa ter voz. Toda criança produz cultura. Toda criança produz conhecimento. A criança não sabe menos. Ela sabe outra coisa. Sabe diferente. Me assusta perceber que a “boa criança” de hoje é o “mau adulto” de amanhã. Porque quando não favorecemos as práticas corporais adequadas, estamos amputando a criança. Impedindo que ela se conecte tridimensionalmente com o mundo. Impedindo que experimente as relações a partir de si. Estamos convencendo a criança de que silenciar o movimento é dar o seu melhor em busca de um bom comportamento (tantas vezes recompensado pelos pais e educadores). Estamos produzindo uma geração asfíxiada no seu poder criativo e de criação. Não adianta fazer discursos para a criança sobre como é a realidade. Não adianta só explicar. Ela precisa jogar! Experimentar. E a única forma disso acontecer é através do corpo. A aprendizagem a partir das experiências humanas. Na brincadeira a criança entende como se colocar no coletivo. Aprende pela experiência e exercita suas habilidades socioemocionais.

Educadores precisam desenvolver as capacidades afetivas das crianças, e essa não é uma tarefa simples. Requer empenho e reeducação de si. Requer uma percepção ampliada para estimular e jogar com cada criança a partir de suas particularidades. Nenhuma borboleta é igual a outra. As cores e desenhos de suas asas são como identidades, são únicas. Assim também, nenhuma criança é igual à outra. “Crianças são como borboletas ao vento. Umam voam rápido, outras voam pausadamente, mas todas voam do seu melhor jeito. Cada uma é diferente, linda e especial!” (Inês Clímaco). Para que

seja plena no mundo, a criança precisa, como a borboleta, passar sozinha pelo processo de metamorfosear-se. Para poder voar. Nós, educadores (pais, mães e professores) somos facilitadores desse processo. Não podemos fazer por eles. É essa a pedagogia da libertação. Libertar na infância para gerar corpos improvisacionais plenos na vida adulta. Permitir que a criança se renove e reinvente por si só, e não sob paradigmas e padrões dados. Permitir a metamorfose de si. É uma pedagogia de amor. E vejam, há AMOR na metAMORfose.

O Corpo Improvisacional É, Em Si, Jogo!

Dissemos que jogar é um atributo da vida. O corpo improvisador irá jogar, mas jogar não é sinônimo de se preocupar em fazer movimentos e sim de ocupar-se de si em ação. Se ele se pré-ocupa, não pode estar presente no aqui agora, e não estará, provavelmente, em estado de afetar e ser afetado. Não há como estar “esburacado” se estiver no futuro ou no passado, pré ou pós, só é possível ocupar-se do e no presente. No presente que é presença, presentificação: estar ali presente. E a presença não é “além” ou “fora”, ela é um estar presente no presente, com a concentração que não é para um dentro, mas que é em abrir-se para conexão consigo, com o outro, com o espaço, com o público.

[...] O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa. Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. Sem partitura, sem percurso obrigatório [...] o ator só comete desação. Não há nada para ser representado. O bom ator sabe muito bem que apenas a sua ausência é espetacular. O ator está pronunciando desaparecimento atrás de desaparecimento. [...] O ator que progride quer dizer que sabe recuar de verdade (...) pratica o vazio cada vez mais. Louis de Funès declarava no final de sua vida: “pratiquei o vazio durante minha vida toda, diante de todos.” Ele queria abrir uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a entrar saindo. (NOVARINA, 2005, p. 30-31, 37, 45, 47)

Novarina sugere que a ação seja o próprio o estado de disponibilidade para os encontros e afetos. Para o corpo improvisacional, “fazer alguma coisa” é estar em condição de afetar-se, que já é muita coisa. E sugere a cena como sendo um “buraco alegremente”. Podemos ler este “alegremente” à luz de Espinosa, e compreender não só a cena, mas o corpo improvisacional como

um buraco (espaço de possibilidades, território desterritorializado, “vazio”, esburacado) alegre; afetado por paixões potencializadoras de sua força de ação. Muitas vezes, na pressa ou ansiedade em “fazer a improvisação”, os improvisadores “fazem movimento”, “fazem textos”, “fazem canções”, “fazem personagens” e perdem a chance de compor imagens, silêncios, pausas e estados, operando suspensões, deslocamentos e afetamentos.

Jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. Huizinga (1999) defende que o jogo está presente em todas as relações sociais, advogando que a vivacidade e a graça do movimento e do corpo humano estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. Embora seja mais frequente na infância, jogar nunca foi prática exclusiva da criança, e faz-se presente ao longo de toda vida do sujeito, pois o jogo ensina (ou “faz aprender”), desenvolve, capacita, potencializa; ou seja, opera em atributos inerentes ao sujeito, independente do contexto artístico e em qualquer fase ou idade. Estar no mundo é um jogo, estar em cena, mais ainda! Dançar é jogar consigo, com o eu corporeidade, valseando entre músculos, afetos, pele, pensamentos, sons, suor, respiração, memórias e tanto mais que nos compõe.

Huizinga (1999) define o homem como *Homo Ludens*, fundamentando a origem da humanidade em seu caráter tendencioso ao lúdico. Lançar-se em jogo é sujeitar-se, enquanto corporeidade, ao risco e à possibilidade, ao acontecimento, à ludicidade e à experimentação. O jogo abre espaço para o surgimento de *corpos sensíveis* capazes de se caotizarem e reestruturarem-se em outro território delimitado por regras convencionadas. O jogo se faz no próprio corpo improvisador.

[...] jogar não é emitir sinais; jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando. Mas querem fazer crer ao ator que seu corpo se constitui de quinze mil centímetros quadrados de pele oferecendo-se gentilmente como suporte aos sinais do espetáculo, seiscentos e quatro possíveis posições expressivas na arte da encenação, um telégrafo para desfiar na ordem gestos e entonações necessárias para a inteligência do discurso, um elemento, um lado do todo, um pedaço do conjunto, um instrumento da orquestra em concerto. Enquanto que o ator não é nem um instrumento nem um intérprete, mas o único lugar onde a coisa acontece e pronto (NOVARINA, 2005, p. 19-20).

A busca por criar e recriar corpos improvisacionais é tão exaustiva quanto recompensante. E aos poucos, em cada fazer da dança que se faz em corpos improvisacionais éticos, comprometidos com sua busca, reconhecemos e legitimamos caminhos improvisacionais. Ao mesmo tempo, oferecemos balizas assertivas de jogo para o próprio corpo improvisador se refazer e recriar, em um processo constante de alimentar e ser alimentado.

Jogar, experimentar, estar... em AÇÃO!

Referências

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (1)

DELEUZE, Gilles. **A dobra** – Leibniz e o barroco. Trad. Luís B.L. Orlandi. Campinas: Editora Papirus, 1991.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRACINI, Renato. **Martín dorme ou o ritornelo-ator**. ILINX, Revista do LUME – Campinas, 2014.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

NOGUEIRA, R.; BARRETO, M. Infância, Ubuntu e Teko Porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Revista: Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644. ISSN 1984-5987

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores**. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

ORTEGA Y GASSET. **Cartas de um jovem espanhol**. Madrid: Ed. Soledad Ortega, 1991.

PELBART, P. Poder sobre a vida, potências da vida. *In*: **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud** - teatro e ritual. São Paulo: AnnaBlume, 2004.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

STRAZZACAPPA, Márcia. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Cad. CEDES [online]**, 2001, vol.21, n.53, pp.69-83.