

## RESUMO

Este artigo explora as intersecções entre dramaturgias pós-digitais e narrativas ambientais através da instalação performativa “(CON)FUNDIR”. Desenvolvida no âmbito da pós-graduação em Media & Performance: Laboratório de Tecnologias Criativas e apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, a obra investiga as relações simbióticas entre agentes humanos e não-humanos, organismos e tecnologias digitais. Partindo de conceitos de temporalidades não lineares, pensamento rizomático e lugares escuros, o projeto relaciona-se com *Low Pieces* de Xavier Le Roy através dos olhos de André Lepecki, assim como do desafio de Donna Haraway às narrativas hegemónicas das alterações climáticas, propondo histórias alternativas de continuidade e interdependência. O ensaio discute ainda a improvisação e o seu papel na desestabilização de visões do mundo lineares e antropocéntricas, recorrendo a referências artísticas como João Estevens e Marina Nabais & Miguel Cruz.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgias pós-digitais, Narrativas sobre mudanças climáticas, Improvisação

## ABSTRACT

This paper explores the intersections of post-digital dramaturgies, and environmental narratives through the performative installation "(CON)FUNDIR." Developed as part of the postgraduate program in Media & Performance: Creative Technology Laboratory and presented at the Museum of Contemporary Art in Lisbon, the work investigates the symbiotic relationships between human and non-human agents, organisms, and digital technologies. Drawing from concepts of non-linear temporalities, rhizomatic thinking, and dark places, the project engages with Xavier Le Roy's *Low Pieces* through the eyes of André Lepecki, and Donna Haraway's challenge of hegemonic narratives of climate change, proposing alternative stories of continuity and interdependence. The essay further discusses improvisation and its role in destabilising linear, anthropocentric worldviews by engaging with artistic references such as João Estevens, and Marina Nabais & Miguel Cruz.

**KEY-WORDS:** Post-digital dramaturgies, Climate change narratives, Improvisation

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

(DE)COMPOR (CON)FUSÕES

Ana Isa Araújo

Sobre o projeto (CON)FUNDIR, no âmbito da pós-graduação em Media & Performance: Laboratório de Tecnologia Criativa da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, a qual integrei como estudante. A instalação performativa e conferências que o compunham espalhavam-se pelas cinco salas da ala Norte da Galeria Capelo do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2 e 3 de Julho de 2024.

“One launches forth, hazards an improvisation. But to improvise is to join with the World, or meld with it” (Deleuze & Guattari, 2004)

### **(con)fundir inícios**

2 de Julho, 2024, ala Norte da Galeria Capelo, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa. Sem janelas que permitam circulação de ar, paredes pretas que parecem engolir a luz, está calor, húmido e abafado na sala onde me encontro. Perfeito! Conseguir manter a temperatura e humidade certas nesta sala consumiu grande parte do meu tempo durante os dias de residência aqui passados em preparação para a apresentação ao público do projecto (CON)FUNDIR. Estou a colaborar com uma cultura de micélio de Shitake (*Lentinula edodes*) e alguns dos seus cogumelos começaram hoje o processo de decomposição. Depois do desafio de os tentar manter vivos posso finalmente desistir de lutar contra as condições climáticas deste lugar. Lugares escuros, abafados e húmidos são ideais para a podridão, está na altura de a deixar proliferar livremente.

Oiço os passos do público no corredor e sei que a qualquer momento entrarão nesta sala para o último momento performativo que compõe este projecto. Ao entrarem fazem parte do sistema que procurámos criar, um sistema interativo onde seres humanos e não-humanos, organismos e máquinas, dispositivos analógicos e digitais colaborassem de forma simbiótica. Um sistema que é ele próprio um rizoma, como todos os que habitam as outras salas. Um rizoma não muito diferente do acto de criação artística, de processos de pensamento, da percepção de tempo e de reflexões que se possam tecer sobre todos estes processos, tudo menos lineares. São emaranhados de linhas que se entrelaçam, em-formação, sem princípios ou fins bem definidos. Também agora nesta escrita, ao começar pelo suposto fim que foi a apresentação tenho de voltar atrás e, pelo caminho, saltar no tempo para procurar fazer sentido, e criar sentidos.

Há uma frase da Meredith Monk à qual retorno em fases embrionárias de uma criação, “for me every piece has a question” escreve a artista “when you find a question you are on the right track” (2016).

Por vezes não é uma pergunta nova que encontramos, mas perguntas que nos acompanham ao longo do tempo e nos reencontram em certas criações. Quando no início do semestre apresentei ao grupo o meu interesse em trabalhar sobre um escuro simbólico experimentando a sonificação de biodata de micélio, não era por ter encontrado uma pergunta nova, mas porque procurava continuar a experimentar respostas para uma mesma questão:

Que narrativas e práticas compõem e decompõem imaginários de presentes e futuros em tempos de emergência climática que tantos fins, urgências e determinismos carrega e arrasta consigo?

As narrativas que perpetuamos, as histórias que contamos, influenciam a nossa percepção do mundo e participam na formação do mesmo. Moldam como interpretamos os acontecimentos, que soluções encontramos para problemas e como podemos propor alternativas (e reconfigurações).

Está em jogo a história da terra tal como temos participado nela. A nossa própria extinção é, obviamente, possível. Mas com ou sem extinção no sentido de morte final, a profunda destruição de modos de viver e morrer neste planeta está a acontecer. A obrigação absoluta é a de nos tornarmos mutuamente capazes de mudar a história, para um história de continuidade. (Haraway, 2016)

O que é, ou o que pode ser uma história de continuidade? Se segundo Donna J. Haraway é necessário mudar a história, quais as características da que agora contamos que a tornam numa de descontinuidade? No panorama discursivo da emergência climática existem duas narrativas que parecem ocupar o espaço de reflexão, as chamadas narrativas do fim do mundo (Tempero Drag, 2024).

Por um lado a catastrófica, de desespero e derrotismo; por outro a esperançosa, de que um milagre (tecnológico ou religioso) nos irá salvar, Deus vai intervir, alguém extremamente capaz vai inventar uma solução. Perversamente, ambas produzem o mesmo efeito, o da paralisação. Se já estamos condenados, então não há nada a fazer. Se algo (tecnologia ou intervenção divina) nos vai salvar então também não temos de fazer nada, apenas esperar (Tempero Drag, 2024). Passivamente a aguardar pelo fim, ou pela salvação - que igualmente encerra em si mesma um fim. Esta linearidade temporal torna-as mais claras, acessíveis de serem seguidas e compreendidas, trazem ordem ao caos da incerteza. A par disso, têm o mesmo actor principal, o mesmo e único herói da história, em torno do qual esta se desenrola, o ser humano. Tudo o resto é apenas paisagem, ou na maioria dos casos, apenas recurso. Parecem estar desvendados alguns possíveis vilões desta história de descontinuidade, a sua linearidade temporal com um princípio e fim certos e claros, a fantasia modernista da individualidade, a paralisação e passividade da futurologia para aquele local lá no futuro onde tudo se vai, a mal ou a bem, resolver. Para tentar fugir deste tentador mas pouco útil futurismo, lembro-me do que escreveu Agamben (2009), que o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu próprio tempo, para nele ver não as luzes, mas a sua escuridão.

## **Escuro**

### **continuidades que se (con)fundem**

Nesta procura por lugares que permitem temporalidades não lineares, continuidade e interdependência cheguei ao escuro. Como espaço de contágio entre dicotomias, confuso, indefinido e onde não há certeza. Como águas em movimento que tornam as imagens menos claras mas que

criam mais reflexos, mais possibilidades de reflectir. Como lugar simbólico para pensar perenidade, alteridade e quem está no centro das estórias.

O escuro que experienciei como público no espectáculo *Low Pieces* de Xavier Le Roy e cuja análise do mesmo por André Lepecki (2016) me serve aqui de ponte para articular estas questões com a prática artística. A peça começa com as luzes de plateia acesas e os bailarinos na boca de cena. O coreógrafo convida-nos a participar-mos num diálogo com os performers indicando apenas que o mesmo terá uma duração de 15 minutos, após os quais haverá um blackout. Ninguém sabia o que dizer, ou como, e no desconforto desse vazio “a barely camouflaged antagonism emerges, with the audience firing off a series of questions to the dancers, more or less aggressive, more or less ironic (...) the tone of voice inflecting the questions towards a not so dialogical mode” (Lepecki, 2016). A certa altura tivemos de ser lembrados pelo coreógrafo que era suposto estarmos a dialogar, e não a fazer uma inquisição aos bailarinos.

E eu? De que forma contribui para esta conversa? Confesso que não contribui, adoptei a postura de passividade de quem espera que alguém, outro alguém que não eu, resolva o problema. Quando o bendito blackout finalmente chegou, a tensão acumulada libertou-se através de aliviados suspiros, resmungos de frustração e demais interjeições de nervosismo e impaciência. O que se seguiu a partir do momento em que a luz voltou e vimos no palco os corpos dos bailarinos em movimentos maquinais, foi uma sequência de quadros de diversas durações que pode ser resumida da seguinte forma:

Luz: movimentos maquinais,

Blackout,

Luz: movimentos de plantas subaquáticas,

Blackout,

Luz: movimentos de quietude mineral,

Blackout,

Luz: movimentos de felinos,

Blackout

Quando, neste quinto e final momento em escuridão, Xavier Le Roy nos propôs que procurássemos de novo conversar, todo o espaço e a nossa disponibilidade se tinham transformado, permitindo que tentativamente nos aproximássemos do que pode um diálogo ser. Nesta escuridão, é mais fácil realmente escutar, não apenas pela ativação dos demais sentidos eternamente relegados para segundo plano em prol da visão, mas por se produzir o efeito descrito por Roger Caillois como “o corpo [a] separar-se do pensamento, o indivíduo rompe o limite da sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos. [...] Sente-se a tornar-se espaço” (1984). Na ausência de luz que defina formas não há contornos visíveis de fronteiras e separação, rostos de indivíduos. O mito pernicioso do

individualismo parece perder a sua soberania imposta à força. Ainda para mais quando, como observa Lepecki, esse escuro é intercalado pelos tableaux de seres humanos em movimentos de aproximação a corporeidades não-humanas que modulam a própria escuridão.

É como se, depois de ter percorrido uma exposição dos mundos tranquilos do mecânico, do mineral e do animal não humano, para ser mergulhado na escuridão total, um grupo de indivíduos pudesse avançar lentamente para um coletivo provisório (...) que se afasta de posições egocêntricas e de atitudes de autoposição. (Lepecki, 2016)

Este alusivo escuro de Lepecki então como local de diálogo, de danças na penumbra que procuram libertar das amarras da clareza, do enlightenment como lucidez, da certeza que cega e impossibilita a escuta. Este escuro que relega o domínio do visual, onde os corpos se expandem, dissolvendo os seus limites, fundindo-se com o espaço, possibilitando reconhecer outros modos de ser-no-mundo. O escuro de Agamben (2009), o breu do céu noturno que circunda as estrelas apesar dos inúmeros corpos luminosos no universo em expansão. As galáxias mais distantes a afastarem-se tão rapidamente que, embora a sua luz viaje na nossa direção, não nos consegue alcançar a tempo, tecendo assim o manto negro que percebemos. Esse jogo sensorial entre presença e ausência. Escuro não por ausência de cor, o escuro negro da combinação de todos os pigmentos que se misturam e (con)fundem. O escuro da lama onde Anna Halprin em *Returning Home* (2003) se envolve até se fundir com o solo, o escuro enlameado da água cheia de terra, da terra ensopada em água; as *muddled waters* (de enlameadas mas também confusas) de Haraway, para quem os “espaços vazios e de clareza visual são más ficções para pensar” (2016), para especulações, para alternativas, para devir-com. Das águas de Neimanis (2017) que fluem por entre tantos corpos e atravessam-nos. Estamos constantemente a fluir através uns dos outros, a transbordar para (e de) outros corpos. E assim, tudo menos autónomos ou auto suficientes, mas envolvidos em complexas relações multiespécie, em ciclos que não só interligam mas que implicam, literalmente, uns corpos nos outros. Das águas instáveis, voláteis, que dificultam que se veja através mas cujo movimento cria múltiplas visões, multitudes de reflexos, ecos de luz que se desdobra pelo espaço, de reflexões. Escuro não oposto binário de luz, mas o lugar confuso do através, da ambiguidade e polissemia, interdependente, misturado e emaranhado, da ausência de certeza e clareza, da pilha de compostagem geradora de (de)composições, como tempo de reflexões, lugar de (con)fusões.

### **Diálogos e Encontros pós-digitais**

No contexto em que o projecto (CON)FUNDIR foi desenvolvido, a pós-graduação acima mencionada, assisti a um seminário do artista João Estevens onde nos apresentou obras que moldaram o seu pensamento e alimentaram a sua prática, destacando quais os elementos destas que

incorporou nas suas e que continua a desenvolver. Faço uso dessas mesmas obras para articular como questões de dramaturgias pós-digitais me auxiliam a pensar sobre quais os intervenientes neste escuro local de diálogos.

*Joseph* (2011) de Alexandro Sciarroni, *Nisto* (2020) de Pedro Penin, *A coleção privada de Acácio Nobre* (2010) de Patrícia Portela com André Teodósio, *www.we want waffles* de João Estevens e *Cosmic phase/stage* do mesmo autor com Ana Libório e Bruno José Silva. Todas estas obras têm um elemento central em comum, a relação que os performers estabelecem é com os computadores, e não com o espectador, estando, na maioria das vezes, de costas para este. Mesmo quando não estão de costas - como é o caso de *A coleção privada de Acácio Nobre* em que os performers estão de perfil, ou em *Cosmic phase/stage* onde João Estevens se encontra a escrever ao computador e, apesar de estar de frente para a plateia, o seu rosto nunca se desviar do ecrã - a relação é entre os performers e os dispositivos (analógicos e digitais) e não com o espectador. Este é convidado a assistir a um momento privado, íntimo, a ser voyeur, a participar na observação e não a receber algo apresentado para ele.

Em sentido amplo “o pós-digital pode ser compreendido pelo seu prefixo ‘pós’ como ‘depois de’, ou seja, tudo que veio depois da incorporação do digital em todas as nossas atividades cotidianas. Entende-se como uma fase pós-revolução digital.” (Gazana, 2021). À medida que Pereira e Fernandes-Marcos (2020) focam a discussão sobre arte pós-digital em questões de materialidade, ou Gazana (2021) na estética do erro citando o incontornável artigo do compositor Kim Cascone *A Estética da Falha: Tendências do Pós-Digital na Música Computacional Contemporânea*, João Estevens centra o pensamento sobre o pós-digital na intenção da utilização da tecnologia (no porquê). Obras pós-digitais refletem sobre os temas do digital. A utilização dos dispositivos tecnológicos serve para pensar a cerca dos próprios dispositivos tecnológicos e das suas utilizações. Como é o caso destas obras sobre relações mediadas por, com, e entre computadores, onde a tecnologia existente é elemento constitutivo da dramaturgia - em vez de, por exemplo, cumprir unicamente a função de suporte.

Quando os espectadores-visitantes entravam na sala escura que descrevi no início deste texto, eu estava, e mantinha-me durante a maior parte do tempo, ao computador de costas para eles no meio da sala. Esta escolha foi motivada, inicialmente, pela minha vontade de, no geral, colocar os processos a nu e permitir que o público veja o que está a ser criado no computador. Se a opção de projectar o ambiente de trabalho do computador numa superfície permite tornar esses processos claramente presentes e visíveis, esta alternativa deixa a possibilidade de visualização mais em aberto, mais no plano da sugestão e da eventualidade (a porta que está apenas encostada para quem quiser espreitar) e requer que, caso haja esse interesse, seja necessária uma aproximação física.

Assim, não foi tanto uma questão de posicionar o performer de costas para o espectador, mas sim de colocar o ecrã do computador de frente para o mesmo.

O que poderia ser visto aquando da aproximação era a DAW (digital audio workstation, estação de trabalho de áudio digital) que estava a usar no computador, o VCV Rack, um software que permite simular, digitalmente, um sintetizador modular analógico. Assim que decidimos que uma das outras salas seria habitada pelo professor Gonçalo Alegria com o seu sintetizador modular analógico cuja configuração foi construída pelo próprio, quisemos estabelecer e deixar visível essa oscilação entre digital e analógico, tangível e intangível, físico e virtual. Esta utilização não se prende a demarcações de oposições, mas procura “esbater as fronteiras entre o físico e o digital, ainda que mantendo commumente uma estética do digital/computacional. Com o pós-digital, o manual e o artesanal aliou-se à lógica e às linguagens digitais.” (Pereira & Fernandes-Marcos, 2020). Ou, para o nosso propósito, o manual, o artesanal, o digital, o computacional, (e o orgânico), juntam-se e interagem como intervenientes do mesmo sistema, entrelaçando-se.

À semelhança do que João Estevens menciona sobre as obras que convoca, existe uma relação evidente entre o performer e o computador, um diálogo que está a acontecer e não algo que é apresentado *para* o espectador. Mas se nestas o espectador assiste a um momento íntimo como um voyer, o convite aqui é que possa pendular para a participação no diálogo, para que seja, possivelmente mas não obrigatoriamente, mais um interveniente nessa conversa. A indicação de que os espectadores-visitantes se podiam deslocar livremente pela sala, permanecer de pé onde quisessem ou sentarem-se no sofá propositadamente colocado a meio da sala, procurava não só facilitar a aproximação física que já mencionei, como colocá-los literalmente dentro da colaboração, como elemento constitutivo. Isto pode ter sido mais notório quando tocaram nos espelhos ou nos cogumelos e assim influenciaram directamente a iluminação e o som através dos sensores, mas igualmente em momentos mais subtis.

A simples deslocação pelo espaço provocava pequenas oscilações nos espelhos, sombras nos LDR (sensores de luz) e a simples presença ou ausência de corpos na sala e as suas proximidades e distâncias em relação aos cogumelos suscitava diferentes reações nestes. Nesses momentos, o que estava a acontecer não estava a ser apresentado para eles, mas com eles, entre nós. Entre o micélio e os seus cogumelos, entre mim, a luz, a água, o software que programei para conter processos de indeterminação e desordem, entre os sensores e a teia de espelhos criada pelo colega André Carvalho, os micro controladores, os espectadores-participantes, entre todos os intervenientes deste sistema que reagem, interagem e respondiam entre si.

Em *Lost in cyberia* (2019) João Estevens está em palco mas escondido atrás da tela de projecção onde se vê um sistema de geolocalização. A sua voz propõe que alguém do público se sente numa cadeira para “viajarem” em conjunto. Este convite à conexão com quem está do outro lado do

“ecrã” não é nem forçado, nem, se aceite, coloca a pessoa num lugar demasiado destacado ou desconfortável. A cadeira não está no centro de cena, de luz apontada sobre ela, mas sim discretamente no meio da plateia. O convite é, tal como em *Low Pieces* de Xavier Le Roy, para a partilha, para o diálogo, e não para a interrogação. A participação ser sempre uma escolha e não uma imposição revela uma preocupação por questões éticas e de cuidado com o espectador. Uma procura por horizontalidade hierárquica do lugar, do poder. Uma postura democrática onde o público vai igualmente ditando para onde a peça pode ir, segundo o seu próprio investimento. Por isso o seu trabalho depende menos de tempo de estúdio do que de apresentações ao vivo. Porque é aí que vai descobrindo as suas margens e extremidades através dos pressupostos que cria, mas que não são fechados nem limitam. É aí que ele se desenvolve, se constrói, se desenrola a cada apresentação e depende da mesma para se desvendar, em cena, em improvisação na relação com o espectador. A abertura para a intervenção e influência directa do público durante uma performance ao vivo implica ceder o controlo da criação e permitir agência. Exige uma consciência e uma prática de improvisação que abrace e integre o imprevisto e o inesperado. Requer a escuta que se encontra no âmago do trabalho de Marina Nabais & Miguel Cruz, onde luz e corpo dialogam no espaço do silêncio.

### **Improvisar, fundir conceitos e práticas**

Improvisação tem tantas definições como performance ou arte contemporânea (Eckersall, 2024). Simplesmente por questões de clareza, aproximo-me da definição de De Spain. Não só por enquadrar a improvisação a partir do universo do corpo em movimento (e ser esse o berço da minha prática), mas por oferecer uma perspectiva bastante generosa:

I do not want to pin it down. Instead, I want to open it up. I want improvisation to be more, not less, and to help practitioners realize a fuller range of possibilities for the form. The one bit of clarity I can offer is this very loose-fitting idea: regardless of issues around structure or resources or when or how or even whether it is practiced or performed, movement improvisation includes the process of creating and/or choosing your movements as you are doing them. The rest is up to you. (Spain, 2014)

O processo de criar e/ou escolher os movimentos (ou acções, ou palavras, ou sons, ou vídeos, ou comandos, etc) à medida que são executados. Seja em estúdio de ensaios ou no palco, em performance ao vivo ou como fonte de materiais que posteriormente serão fixados e repetidos, com partituras abertas ou fechadas ou sem partitura ou guião algum. Simplesmente, o processo de criar e/ou escolher no momento presente. Em *Corpo Espaço Luz*, Marina Nabais e Miguel Cruz encontram-se para dialogar. Como objecto artístico poderia ser denominado de espectáculo, de performance, mas isso só seria necessário num contexto que exigisse categorização formal. Porque

na realidade, é um lugar de encontro “entre duas pessoas que comunicam entre si: uma através do Corpo; a outra através da Luz” (Nabais, 2024). É uma conversa que dura há anos e que está sempre em mudança, sempre em processo, em construção para algo que não está, nem procura alguma vez estar, fechado.

Algo que acontece a cada apresentação, inteiramente criado no improviso e sem qualquer tipo de guião, narrativa, “tema pré-definido ou qualquer orientação prévia” (Nabais, 2024). A ausência de guião não significa que não tenha linhas definidas, mas implica que viva inteiramente da relação de ambos, o que requer uma atenção, entrega e escuta activa extraordinárias. Tanto Marina Nabais & Miguel Cruz como João Estevens mencionam não guardar nada, não irem atrás do que já funcionou. Propositadamente procuram não repetir o que correu bem. Porque é irrepetível da mesma forma, a qualidade da presença, o momento da surpresa na descoberta, a reação, o erro. João Estevens desenvolve macro dramaturgias, janelas de tempo de significado que reorganiza, enquanto que Marina Nabais & Miguel Cruz desenvolvem um léxico que lhes permita comunicar, com o qual seja possível ir de encontro ao outro. Na minha prática habituei-me a pensar numa sessão de improvisação como uma torneira de água. Se a abro demasiado (se não estabeleço nada) a água sai disparada para todos os lados, salpicando tudo sem que eu consiga sequer ver o que está a molhar. Se a aperto demasiado (se planeio e rego em demasia) fico presa e nada flui. Nas palavras de Halprin sobre partituras para improvisação “Scoring defines activities. It tells people what activity to do, not how to do it” (Halprin & Kaplan, 2015, p. 202). E esta diferença é essencial, entre o que fazer, e o como fazer, e que podem ser entendidos como o conhecido e o desconhecido que Susan Leigh Foster delineou na conferência “Taken by surprise: improvisation in Dance and Mind” e cuja apresentação foi improvisada. “The improvising dancer tacks back and forth between the known and the unknown”, diz Foster, “between the familiar/reliable and the unanticipated/unpredictable.” (2003 p. 3). O “que”, é o conhecido, o “como”, o desconhecido.

O conhecido é, por exemplo e de acordo com a autora, orientações prévias e estruturas pré-definidas, ou convenções comportamentais ditadas pelo próprio local onde decorre a performance (rua, palco, galeria), ou ainda o que já aconteceu anteriormente na performance. O desconhecido é tudo isso e mais.

It is that which was previously unimaginable, that which we could not have thought of doing next. Improvisation presses us to extend into, expand beyond, extricate ourselves from that which was known. It encourages us or even forces us to be ‘taken by surprise’. Yet we could never accomplish this encounter with the unknown without engaging the known.” (Foster, 2003 p. 4)

Improvisar é criar no entre e no através do conhecido e do desconhecido, da luz e do escuro. Convida, e acolhe, o caos, a desordem (sem ordem), o imprevisto, a (con) fusão. É, tal como o

escuro, rico e gerador de possibilidades. Expande-nos. Implica estar em escuta, aberto ao momento, ao erro, ao acaso, a convidar o diálogo entre os intervenientes, sejam eles público, outros performers, ou outros não-humanos. Como tão bem descreve a criadora de Action Theatre, um método de improvisação de teatro físico:

I sense the body as no different than the space it is moving in. If I am improvising with a partner, each of our bodies becomes an extension of the other. I perceive her body as no other than my own; her voice, my voice; her story, mine. (...) I merge into the larger body of sounds, colors, heat, sweat, motion. (Zaporah, 2003, p.23)

Tão coincidente do efeito que refere Caillois, do corpo que na escuridão se sente a tornar-se espaço. E Ruth Zaporah não está sozinha na forma como descreve estes efeitos fenomenológicos e afectivos. Nancy Stark Smith escreve num texto onde compara a prática da improvisação com deixar de fumar, que de cada vez que quer fumar e não o faz está a criar um intervalo (a gap, em inglês), um espaço de possibilidade. “Moments that once were easily and automatically filled have become uneasily and consciously unfilled” (1987). Na ausência de uma ação automática, quase inconsciente, o momento presente sobressai, é trazido para a atenção. Nesse momento, observa a coreógrafa Ann Cooper Albright, há uma suspensão dos pontos de referência em que novas experiências se tornam possíveis. “Nancy Stark Smith's gap constitutes what I think of as a space in which to change our habitual responses, thereby expanding the possibility of dwelling in the world.” (Albright, 2003, p. 259)

Para que a improvisação seja possível, não é viável ficar paralisado na passividade (parado sim, e em silêncio também, mas não paralisado), eternamente à espera que alguém encontre uma solução, o tempo tampouco decorre de forma linear, e seguramente não somos os únicos intervenientes, mesmo ao improvisar em solo sem outros seres-humanos. Entre o conhecido e o desconhecido, nestes lugares de sombra onde a improvisação acontece, (de)compõem-se outras narrativas, (con)fundem-se narrativas de histórias e práticas de continuidade.

I still believe that the practice of opening one's physical and psychic being to the unknown can be both personally useful and politically profound. Because improvisation leads us to imagine other ways of being-with-one-another-in-the-world. Because improvisation is one of the few experiences that cultivates a self open to possibility. Because improvisation can teach us how to dwell in our bodies and live in an unpredictable world. (Albright, 2003, p.257)

## Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? Em O que é o Contemporâneo? e outros ensaios* (Vinícius Nicastro Honesko Trad.). Chapecó, Santa Catarina: Argos.
- Albright, Ann C. (2003) *Dwelling in possibility*. Em Ann Cooper Albright, & David Gere (Eds), *Taken by surprise: A dance improvisation reader* (pp.257-266). Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Caillois, R. 1984. "Mimicry and Legendary Psychasthenia." *October* 31: 16–32.
- Cousins, Mark (2004). *Story of film*. Glasgow: Pavilion books.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix (2004). *A thousand plateaus*. London: Continuum.
- Eckersall, P. (2024). *Dramaturgy to Make Visible*. Taylor & Francis.
- Foster, S. (2003) *Taken by surprise: Improvisation in dance and mind*. Em Ann Cooper Albright, & David Gere (Eds), *Taken by surprise: A dance improvisation reader* (pp.257-266). Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Gazana, C. (2021). *Sintomatologia da Glitch Art: arte pós-digital, erro e a humanização da tecnologia*. *Glitch Art Br* 2020.
- Halprin, A. (artista de dança), & Wilson, Abrahams (Realizador). (2003). *Returning Home*. [DVD]. Open Eye Pictures.
- Halprin, A., & Kaplan, R. (2015). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Haraway, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke Press.
- Lepecki, A. (2016). *In the dark*. In *Singularities: Dance in the age of performance*. New York: Routledge.
- Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. London: Bloomsbury.
- Monk, M. (2016, Dezembro). *The Voice of Moving Meditation - An Interview with Meredith Monk*. *Border Crossings*, 140. Acedido a 5 de Junho 2020, em: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-voice-of-moving-meditation>
- Nabais, M. (2024). *CORPO ESPAÇO LUZ | Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora*. Marina Nabais Dança. Retrieved July 24, 2024, from <https://marinanabais.com/evento/corpo-espaco-luz-2024/>
- Pereira, S. & Fernandes-Marcos, A. (2020). "O processo criativo na era pós-digital - Uma reflexão crítica baseada na prática artística". In *Proceedings of the International Conference on Digital Creation in Arts and Communication*, ARTeFACTo Bruno Mendes da Silva (Ed.). Nov. 26-27 2020, Faro, Portugal. Published by Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). ISBN: 978-989-9023-32-1
- Spain De, K. (2014). *Landscape of the now: a topography of movement improvisation*. New York: Oxford
- Smith, N. (1987). *Contact* Quaterly 12, no. 2 (Spring-Summer)
- Tempero Drag. (29 de Fevereiro de 2024). *Narrativas de Fim do Mundo [Vídeo]*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qFih9AstbSs>
- Zaporah, R. (2003). *A body with a mind of its own*. Em Ann Cooper Albright, & David Gere (Eds), *Taken by surprise: A dance improvisation reader* (pp.21-24). Middletown CT: Wesleyan University Press.