


CRÍTICA DE PROCESSO: UMA POSSÍVEL ABORDAGEM PARA A DANÇA

Cecilia Almeida Salles¹


Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11976

¹ Cecilia Almeida Salles é professora dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica e em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação.

 cecilia.salles@gmail.com

 lattes.cnpq.br/6112940247306533

 orcid.org/0000-0003-3826-0142

Crítica de processo: uma possível abordagem para a dança

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar as pesquisas sobre processos criativos desenvolvidas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Brasil desde 1990. Primeiramente, faremos um breve histórico dessa linha de pesquisa, discutindo alguns procedimentos metodológicos, seguido de uma proposta teórica para uma abordagem crítica do processo. Se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, não podemos recorrer a conceitos teóricos isolados. É nesse contexto que se apresenta o conceito de "criação como rede em construção". É um conceito de base semiótica (Charles S. Peirce e Vincent Colapietro), dialogando com o conceito de rede (Pierre Musso) e com pensadores da complexidade, como Edgar Morin. Em seguida, são discutidas algumas especificidades dos percursos criativos dos processos em grupo, como construção do projeto comum ao grupo e comunicação do projeto artístico. Por fim, discutiremos a relevância dessa abordagem para reflexões críticas sobre a experimentação artística contemporânea, que envolve, entre outras coisas, o compartilhamento de práticas e diferentes relações entre processo e trabalho. Nesse contexto de partilha e discussão de processos, relato a minha experiência com um processo de dança, como um teórico convidada para o acompanhamento deste percurso.

Palavras-chave: Processo de criação; Crítica de processo; Criação como rede; Experimentação contemporânea; Dança.

Criticism of creative processes: a possible approach to dance

Abstract: The objective of this article is to present the research on creative processes developed at the Pontifical Catholic University of São Paulo/Brazil since 1990. Firstly, we will make a brief history of this line of research, discussing some methodological procedures, followed by a theoretical proposal for a critical approach to the process. If what we seek is the best understanding of the complexity that involves the creative process, we cannot resort to isolated theoretical concepts. It is in this context that the concept of "creation as a network under construction," is presented. It is a concept of semiotic base (Charles S. Peirce and Vincent Colapietro), dialoguing with the concept of network (Pierre Musso) and with thinkers of complexity, such as Edgar Morin. Then, some specificities of the creative paths of the group processes are discussed, such as construction of the project common to the group and communication of the artistic project. Finally we will discuss the relevance of this approach for critical reflections on contemporary artistic experimentation involving, among other things, sharing practices and different relations between process and work. In this context of sharing and discussing processes, I report my experience with a dance process, as one theoreticians invited for the monitoring of this path.

Keywords: Creative process; Criticism of creative processes; Creation as network; Contemporary experimentation; Dance.

Crítica del proceso: un posible enfoque de la danza

Resumen: Este artículo tiene como objetivo presentar una investigación sobre procesos creativos realizada en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (Brasil) desde 1990. En primer lugar, se ofrece una breve historia de esta línea de investigación y se examinan ciertos procedimientos metodológicos, para luego plantear una propuesta teórica orientada a un enfoque crítico del proceso. Si aspiramos a comprender mejor la complejidad inherente al proceso creativo, no podemos basarnos únicamente en conceptos teóricos aislados. Es en este contexto donde se introduce el concepto de "creación como red en construcción". Dicho concepto se fundamenta en la semiótica (Charles S. Peirce y Vincent Colapietro) y dialoga tanto con la noción de red (Pierre Musso) como con pensadores de la complejidad, tales como Edgar Morin. A continuación, se abordan aspectos específicos de las trayectorias creativas en procesos grupales, como la construcción de un proyecto colectivo compartido y la comunicación del proyecto artístico. Por último, se analiza la relevancia de este enfoque para la reflexión crítica sobre la experimentación artística contemporánea, la cual implica, entre otras cosas, el intercambio de prácticas y diversas formas de relación entre el proceso y la obra. En este marco de intercambio y debate sobre los procesos, relato mi experiencia en un proceso de danza, en el que participé como teórico invitado para observar y analizar su trayectoria.

Palabras clave: Proceso creativo; Crítica de procesos; Creación como red; Experimentación contemporánea; Danza.

Os estudos sobre processos de criação no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) surgem da necessidade de lidar com registros de artistas de uma grande diversidade de manifestações, como dança, teatro e cinema. São arquivos de criação sob a forma de diários, cadernos, anotações, registros audiovisuais etc., que possibilitam a compreensão dos princípios que norteiam os processos criativos dos artistas ou grupos estudados. Em 1993, começam as atividades do Grupo de Estudos em Processos de Criação.

A primeira pesquisa, nesse contexto acadêmico, foi sobre literatura brasileira contemporânea, dialogando com estudos da crítica genética. Se o objetivo norteador de tais estudos, inicialmente na França, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS/Paris), era a compreensão do processo de produção de uma obra literária, a partir dos registros da trajetória do autor, ou seja, seus manuscritos, poderia, a nosso ver, romper a barreira da literatura e expandir seus limites para além da palavra. Processo e registros são independentes da materialidade tanto da obra que se manifesta como de tais índices do percurso. Ao longo do tempo, os pesquisadores do Grupo de Estudos passaram a conhecer alguns dos procedimentos de criação, em qualquer manifestação artística, a partir da grande diversidade de documentos de processo deixados pelos artistas.

3

Pode-se falar em documentos de registros analógicos e/ou digitais, sob a forma de diários e cadernos, bem como de ensaios em artes cênicas, registros audiovisuais etc. Os registros do percurso são feitos na linguagem mais acessível ao artista no momento de necessidade, seja escrita, oral ou visual. O pensamento criativo ocorre num movimento contínuo de tradução de linguagens, como, por exemplo, palavras e imagens que se transformam em ação no corpo de um dançarino.

É uma pesquisa que oferece a possibilidade de fazer investigação sobre a arte a partir da materialidade dos processos, proporcionando um conceito de criação em oposição à visão de um *insight* absoluto e inexplicável, sem história e camadas de trabalho.

Alguns comentários sobre metodologia

São estudos críticos dos percursos de produção desenvolvidos a partir de uma abordagem fenomenológica: os próprios documentos servem como guia controlador das interpretações. A questão que nos norteia é “o que esse material oferece sobre o processo criativo do artista estudado?”.

O pesquisador estabelece relações entre os diferentes dados para refazer e compreender a rede de pensamento em criação. É no estabelecimento de relações entre as ações e decisões do artista que se percebem alguns dos princípios norteadores desse processo. A observação relacional leva à formulação de hipóteses sobre a forma como o processo criativo se desenvolve.

O pesquisador busca explicações dos modos de desenvolvimento dos processos. Portanto, simples descrições ou narrações não são suficientes. A partir da complexidade das informações, se compreende a rede, ou parte dela, gerada pelo processo e, assim, se faz um acompanhamento crítico-interpretativo.

4

A metodologia está também em expansão: muitos pesquisadores, principalmente no caso do teatro e da dança, acompanham o processo, gerando outros documentos, sob a forma de anotações, fotografias, registros audiovisuais etc. Posteriormente, apresentaremos um exemplo dessa expansão metodológica num processo de dança no contexto da partilha de práticas.

É importante observar que muitos grupos de teatro ou dança, por exemplo, convidam cineastas para registrar seus percursos, por necessidade dos artistas envolvidos, gerando materiais de pesquisa que nutrem os próprios integrantes dos grupos e, ao mesmo tempo, fornecem documentação para pesquisadores interessados em processos criativos.

Esses registros de processos criativos atendem aos desafios de documentar e arquivar processos criativos dessas manifestações, ou seja, as artes do tempo, marcadas pela angústia diante da certeza de que os momentos não se repetem. Ao mesmo tempo, essa é sua própria materialidade, ou não seriam artes da cena. Nesse contexto, alguns artistas sentem necessidade de encontrar meios para registrar. O que se observa é que os arquivos de criação

estão, também, em plena expansão, principalmente na interação com novas tecnologias e experimentações artísticas contemporâneas.

O caminho escolhido para a reflexão proposta, neste artigo, foi partir do mais geral para se chegar ao mais específico. Portanto, abordaremos, agora, alguns aspectos gerais dos processos criativos.

Proposta teórica

Desde o início da história do desenvolvimento dos estudos sobre processos criativos, ou seja, da crítica genética, as pesquisas sempre mostraram uma forte tendência em buscar a singularidade de processos criativos específicos.

Por necessidade científica, alguns pesquisadores têm avançado em direção a uma generalização sobre o processo criativo, levando ao mapeamento de alguns princípios que norteiam uma possível teoria da criação, que sustenta o que venho chamando de crítica dos processos criativos, ou simplesmente “crítica do processo”. É nesse contexto que apresento a pesquisa desenvolvida no Grupo de Estudos em Processos de Criação (PUC-SP).

Os percursos da criação se mostram como uma rede de ações que revelam recorrências significativas, possibilitando o encontro de aspectos gerais de tais processos. A sistematização de tais recorrências ilumina com mais acuidade as especificidades. São instrumentos teóricos que realçam a complexidade do processo. É uma possível teoria da criação que teve como ponto de partida estudos singulares de documentos e que, ao mesmo tempo, se alimenta deles. Há questões gerais nos processos, mas o que, por exemplo, faz a dança ser dança, ou o que caracteriza o processo criativo de um determinado bailarino ou coreógrafo?

Nesse contexto, é importante destacar a relevância de propor uma teoria processual crítica diante de experimentações e interrogações artísticas contemporâneas que envolvam, entre outras coisas, o compartilhamento de

práticas e diferentes relações entre processo e obra, como discutiremos mais adiante.

Se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve os processos criativos, não podemos recorrer a conceitos teóricos isolados. E, assim, apresento o conceito de “criação como rede em construção”, de base semiótica (Peirce e Vincent Colapietro), dialogando com o conceito de rede (Musso) e com pensadores da complexidade, como Morin.

Por um lado, é uma proposta aberta a outras teorias, ambas necessárias às especificidades do artista ou dos grupos estudados; ao mesmo tempo, cada processo estudado exige interação com as teorias daquela manifestação específica. Ou seja, os instrumentos teóricos de caráter geral, que apresentarei a seguir, devem dialogar, necessariamente, com as teorias do teatro, da dança etc.

Essa conceituação de criação está sustentada no conceito de rede de Pierre Musso (2004); o termo “em construção”, por outro lado, foi a forma que encontrei para vincular o conceito de rede ao de semiose (em termos peirceanos), que propõe a criação de leitura como um processo contínuo com tendências ou propósitos, ou seja, gestos sempre inacabados.

É um caminho de ação (conflito/confronto), sensível e intelectual, passando por intervenções conscientes e inconscientes. Afasta-se da dicotomia intelectual ou sensível que ainda rege muitas discussões de alguns pensadores da criação, considerando, por exemplo, o processo da ciência como objetivo e intelectual, e o da arte como subjetivo e sensível.

A criação em rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões com tendências vagas, criando nós interativos cuja variabilidade segue alguns princípios norteadores. Esse processo contínuo, sem ponto inicial ou final, é um movimento falível, apoiado na lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo caminho à introdução de novas ideias.

As interconexões nos colocam num campo relacional: toda ação está relacionada com outras de igual relevância, sendo, assim, um caminho não linear e não hierárquico. A construção de uma rede, ou seja, a sua transição de uma

rede simples para uma rede mais complexa é inerente à sua definição. As interconexões criam os nós da rede, elementos de interação interligados, que se manifestam como eixos norteadores de nossa pesquisa.

As tendências são percursos vagos que orientam o processo de construção dos objetos num ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo ainda a ser descoberto. As tendências podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos ou artísticos (princípios norteadores) e práticas comunicativas. Algumas dessas questões serão abordadas quando discutirmos as especificidades dos processos em grupo ou equipe.

A “recompensa material”, ou o percurso de construção da rede, inclui a sua dinâmica e está inserida no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A expressão é emprestada de Kandinsky (1990), ao descrever o processo de construção da obra como a busca por recompensa material ao poder inventivo e à sensibilidade do artista.

7

Ao longo desse processo são estipuladas restrições ou delimitações de diversas naturezas, que viabilizam a construção da obra. O desenvolvimento do processo leva à tomada de decisões, possibilitando o estabelecimento de linhas de força, que vão dando consistência aos objetos em construção.

O conceito de tendência é sustentado pela definição de semiose (movimento do signo) em termos peirceanos. Todo processo de signo carrega o conceito de propósito, implicando uma luta para obtê-lo: um “desejo operativo” (Peirce, CP 1.205)².

Podemos observar as tendências sob duas perspectivas: a construção do projeto poético e as práticas comunicativas. A utilização do termo poético para designar a natureza do projeto, regendo os processos criativos, envolve os aspectos políticos, éticos e estéticos da pesquisa. Podemos, portanto, falar de projetos teatrais, de dança, cinematográficos etc.

O projeto insere-se, portanto, nesse contexto de tendências vagas, compreendendo princípios norteadores de natureza política, ética e estética,

² Modo de apresentar citações dos Collected Papers de Charles S, Peirce. Volume 1, parágrafo 205, s.d.

presentes nas práticas criativas, relacionadas com a produção de uma obra específica, e que vinculam a obra desse criador como um todo. São as teorias implícitas na prática, relacionadas à singularidade do artista. São valores, formas de representação do mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de atuação. Esse projeto também está inserido no espaço e no tempo da criação. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto, que, de alguma forma, direciona o modo de produção das obras, muda ao longo do tempo.

Sob a perspectiva das práticas comunicativas, o processo criativo surge como uma tendência para os outros, na medida em que se insere nas complexas redes culturais. O aspecto comunicativo do processo envolve os sujeitos como uma comunidade, engajando-se em uma grande diversidade de diálogos inter e intrapessoais, assim como no trabalho em processo com futuros receptores, com críticos e membros do grupo.

Utilizamos o conceito “sujeito em comunidade”, desenvolvido por Colapietro (2014). Apresenta o sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobredeterminado, inserido numa rede de relações, enfocando, sob outra perspectiva, uma inserção inevitável na efervescência e na impressão cultural (Morin, 1998). Para Colapietro, estamos sempre entre outras pessoas e outros significados: portanto, a nossa ação é definida, pelo menos parcialmente, em termos do nosso tempo e espaço. O sujeito não é uma fonte primordialmente livre de pensamento e ação, mas, sim, um ser tão profundamente enraizado em seu tempo e lugar que é, em grande parte, embora não completamente, limitado em sua cognição e conduta.

A partir dessas reflexões sobre a interação com o conceito de rede, proponho uma concepção de autoria, no contexto das interações entre o sujeito e os outros. A autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede que se constrói ao longo do processo de criação. É um conceito de autoria em rede.

É uma autoria que se distingue, mas não é separável, dos diálogos com outros; não é uma autoria centrada no sujeito; porém, há espaço para distinção,

ou seja, a multiplicidade de interações não implica um apagamento absoluto do sujeito.

Os arquivos de criação aparecem, muitas vezes, como espaço de armazenamento dessa multiplicidade de interações e da consequente impossibilidade de falar de processos individuais ou de sujeitos isolados. Ao mesmo tempo, possibilitam, ao pesquisador, conviver com suas escolhas, referências etc. Deixam rastros de sua subjetividade.

A partir da apresentação desses instrumentos teóricos de caráter geral, passo a discutir, de forma resumida, alguns desses aspectos para chegar a algumas singularidades de processos em grupo ou equipe, como a dança, teatro, cinema etc.

Processos de criação em grupo³

Os processos criativos em grupo, portanto, adquirem mais complexidade quando se pensa em cada membro do grupo, vivendo suas próprias redes, em intensa interação com as dos outros, construindo um projeto comum no âmbito dos princípios que regem o grupo ao qual pertencem.

Acredito que pensar a inter-relação das duas dimensões das tendências dos processos, já mencionadas, pode ser um caminho fértil para compreender algumas das especificidades dos processos em grupo.

Para pensar algumas dessas especificidades, portanto, discutirei as interações entre a construção de um projeto de dança e as práticas comunicativas. Primeiro, a construção de um projeto comum em meio às relações com os outros em sentido amplo. E, em seguida, devemos observar a complexidade do processo de comunicação dos projetos em comum em construção.

³ Ver SALLES, Cecilia A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Construção do projeto comum ao grupo em meio às práticas comunicativas

O projeto se desenvolve nas relações com os integrantes do grupo, conseqüentemente em meio a alguns aspectos do que chamamos de práticas comunicativas.

O ato de adesão a um projeto comum nos leva a um questionamento de Morin (2010) no contexto acadêmico. O autor afirma que as relações entre cientistas são de natureza amigável e hostil, de colaboração e competição, regidas pelo jogo da verificação. Isso nos leva a um interessante espaço de reflexão sobre outros processos: quais seriam as regras do jogo de outras atividades em grupo, como por exemplo a dança?

Para refletir sobre essas regras, volto a frisar a relevância de compreender as implicações da tomada de decisão, dos critérios, com base nos princípios norteadores dos membros da equipe, ou seja, dos comandos. Os critérios são as regras de verificação, parecem ser internas à construção daquele empreendimento, que são permanentemente avaliadas.

Nos acompanhamentos de alguns processos e na leitura de diferentes registros de processo, observei a dificuldade de lidar com a incerteza nesse ambiente de interações entre sujeitos. Nos processos ditos individuais, os projetos em construção estão imersos no ambiente de imprecisão e vagueza, como bem sabemos. O desenvolvimento do processo conduz a algumas tomadas de decisão e estabelecimento de critérios, que permitem o estabelecimento de restrições em direção à diminuição da vagueza, para tornar a construção da obra possível. Critérios são formas de avaliação internas ao processo, os princípios que norteiam as ações artísticas. A obra vai ganhando contornos mais nítidos ao longo do percurso. O projeto, sempre em estado de inacabamento, vai sendo descoberto.

Essas questões ganham complexidade nos processos em grupo, pois se trata da constituição de princípios direcionadores em comum, em busca da obra em construção. Por exemplo, observei a dificuldade de atores conviverem com a vagueza do diretor em processos teatrais, mesmo em processos colaborativos.

Dando continuidade à proposta de discutir as especificidades das redes de processos em equipe, passo, agora, ao segundo aspecto que também envolve a relação entre as tendências: a comunicação do projeto artístico.

Comunicação do projeto artístico

Diante das dificuldades de comunicação entre os integrantes do grupo, o coreógrafo e dançarino norte-americano Alwin Nikolais (*apud* Murray Louis, 1992, p. 33) diz que “[...] coreografar para outra pessoa é como entregar um punhado de areia a alguém. Muito se perde. Mas aprendemos a nos contentar com uma porcentagem razoável”.

No ambiente de tateamento do que se deseja da obra, há a necessidade de interação entre os membros do grupo, isto é, o ato de “entregar o punhado de areia a alguém”.

Fui convidada para participar do debate no lançamento do livro *Caderno de Atuação* – diário da montagem de Pais e Filhos, nas manhãs, tardes e noites de 18 de maio de 2011 a 29 de setembro de 2012, um interessante documento desse processo da Mundana Companhia, com fragmentos dos diários dos atores. A partir do projeto gráfico proposto, podemos ler cronologicamente ou seguir um ator ao longo do tempo, pois são usadas cores específicas para cada um deles (Mundana Companhia, 2013).

Observei que, quanto à forma de expressar essa busca sensível, as anotações nos diários dos atores, por exemplo, mencionam o uso, por parte do diretor, de figuras de linguagem, como metáforas e símiles, bem como de adjetivos, com toda a carga de subjetividade que carregam. Coloca-se, assim, a questão da linguagem, que, como bem sabemos, escapa à precisão e tem a função de deixar claro o propósito da busca, ainda vago. Esse estado de incerteza gera experimentações sob a forma de ensaios, *workshops* etc. Assim, nas diferentes tentativas, de materialidade diversa, surgem escolhas que conduzem a determinados critérios no âmbito daquele projeto, que são melhor compreendidos quando algumas escolhas começam a adquirir mais consistência (linhas de força/definições).

Quanto à relação entre os membros dos grupos, há uma grande diversidade de modos de registros de processo. No caso do cineasta Evaldo Mocarzel, ele faz cartas para os montadores de seus documentários, que podem ser vistas como instrumentos de passagem ou mediação. Estudei esses arquivos de Mocarzel e apresento os resultados da pesquisa ao longo do livro *Processos de criação em grupo: diálogos* (Salles, 2017).

Há documentos necessários para atender às exigências de cada manifestação artística, como documentos oficiais de agências de fomento, documentos de produtores etc.

Há também uma grande variedade de registros relacionados às especificidades do grupo e/ou sujeitos envolvidos.

Em muitos casos, o que parece estar em causa é a tentativa e a necessidade de transmitir a terceiros os princípios direcionadores dos projetos em construção. Esses arquivos são de grande importância para pesquisadores interessados em processos criativos, pois preservam índices de interação entre sujeitos em meio a um projeto comum, ou seja, modos de desenvolvimento do pensamento do grupo.

Agora, discutiremos a relevância dessa abordagem para reflexões críticas sobre a experimentação artística contemporânea.

Desafios propostos para a crítica de arte contemporânea

No contexto artístico discutido por Blades e Meehan (2018), na introdução ao livro *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*, em que “[...] as distinções [...] entre prática, processo, performance e compartilhamento são fluidas, contribuindo para a riqueza do campo de sondagem teórica” (p. 2), fui convidada a acompanhar um processo de um grupo de dança, como pesquisadora dedicada a estudos sobre processos criativos ou crítica de processos.

É importante ressaltar que a dança no Brasil, ao longo das últimas décadas, compartilhou questões semelhantes às discutidas por Blades e

Meehan, (2018, p. 2): “[...] desde meados ao final do século XX, os estudos de dança se estabeleceram como uma disciplina acadêmica dentro das universidades”.

Como Birringer (*apud* Blades; Meehan, 2018, p. 2) afirma,

[...] a pesquisa sobre composição e documentação de dança também é conduzida pelos próprios praticantes [...]. Um resultado dessa mudança é que os processos de fazer estão sendo cada vez mais examinados, compartilhados e discutidos em uma variedade de contextos artísticos e performativos. Mais do que nunca, discussões pós-performance, blogs artísticos, livros, arquivos, exposições, seminários e compartilhamentos oferecem oportunidades para os coreógrafos explicarem suas metodologias individuais.

Nesse contexto de compartilhamento e discussão de processos, relato agora minha experiência com o Projeto ‘Um Diálogo Possível’, da Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo, em 2005, como um dos teóricos convidados para o acompanhamento desse percurso. A Companhia 2 era formada por bailarinos seniores da companhia de dança do município de São Paulo.

A proposta foi feita pela diretora do Balé da Cidade e pelos coreógrafos responsáveis pelo projeto. Já estava claro, no tema do projeto, que eu faria parte do grupo como uma das pessoas que, possivelmente, proporcionaria novas interações, que se materializariam com um dos diálogos possíveis; no entanto, nada foi predeterminado sobre como isso aconteceria. No meu caso, especificamente, foi uma experiência de três meses.

Um obstáculo que enfrentei nesse acompanhamento foi o fato de, muitas vezes, me pedirem para fazer julgamentos estéticos sobre algum momento do processo, como a qualidade de uma cena proposta. Como crítica de processo, sempre me coloco na posição de tentar compreender a busca estética dos artistas estudados, sem fazer meu próprio julgamento. Não importa se o crítico optaria por outras escolhas sempre que os artistas enfrentam caminhos diversos, mas, sim, por compreender as tendências dessas decisões.

As primeiras dificuldades foram de alguma forma minimizadas. Num momento indefinido, como observadora externo do percurso de criação do grupo, comecei a sentir-me parte do processo. Assim, é nessa perspectiva que

apresento, agora, o resultado das minhas observações: uma crítica, como parte da rede em criação. É importante ressaltar que os resultados dessa experiência, a partir de publicações, possibilitaram novos diálogos, tanto com a comunidade artística quanto acadêmica.

Ficou claro que os rumos que estavam sendo dados envolviam questões éticas. Houve uma discussão contínua sobre o compromisso que envolve todos, pelo fato de o projeto ser desenvolvido numa entidade pública. Isso ficou implícito numa das questões colocadas pelos dirigentes a todos os participantes: “na sua opinião, que outras ações semelhantes a esta podemos esperar de uma companhia de dança oficial que concretiza o seu papel político no panorama da dança nacional?”

Esse compromisso esteve na base da proposta estética do projeto, que pode ser definida como a necessidade de questionar os modelos de ação e a consequente procura de formas de sair de uma matriz codificada ou de um corpo com memória cristalizada. Como se apropriar do corpo sem a máscara e as certezas do conhecido? O caminho escolhido para esse questionamento das certezas foi a busca por múltiplos diálogos. Como bailarinos de uma companhia sustentada por financiamento público, a pesquisa foi uma forma de evitar uma possível estagnação de procedimentos no próprio âmbito da dança.

Assim, decidiu-se promover o estabelecimento de novas relações, por meio da exposição a diferentes experiências de diversas naturezas. A partir da instabilidade gerada, puderam vivenciar descobertas ou inovações estéticas. Farei referência a esses diálogos mais adiante. Ao mesmo tempo, o projeto estético envolveu outra questão de extrema importância para o grupo, que foi a reflexão contínua do processo que todos estavam vivenciando, mais especificamente sobre “que dança meu corpo dança”, nas diferentes fases do percurso.

Um projeto com esses objetivos, no caso da dança, exige encontrar caminhos diferentes daqueles já bem conhecidos pelo bailarino, envolvendo, entre muitos outros, até a quebra de uma rotina de trabalho tão inquestionável, como a sequência de “aulas” e ensaios, ou a clara diferenciação entre ensaio e

performance. Procuremos, agora, mostrar como se materializou essa busca por novos modos de ação.

O título do projeto era “Os diálogos”. Como sugere, baseou-se na proposta de interações: um grupo disponível para diálogos e contaminações, com o propósito de criar novas possibilidades. O ponto a que queriam chegar não era importante, mas, sim, o percurso, pois não era claramente conhecido o modo como esse processo seria mostrado publicamente. Foi, portanto, um momento de sensibilização e exposição à interligação das redes de criação.

A proposta de base dialógica surgiu, assim, do convite a quatro bailarinos independentes para integrarem o grupo, numa clara intenção de incentivar a troca de diferentes trajetórias. Junto com eles, vieram os chamados pesquisadores ou teóricos, e dois alunos do curso de pós-graduação em dança, convidados a fazer registros audiovisuais. Houve também outros participantes que foram chamados ao longo do processo. Assim, foram oferecidas múltiplas possibilidades de interação com os outros, acreditando na relevância da expansão das redes de criação como um meio possível para a desestabilização das certezas. O que estava em jogo era o questionamento das matrizes codificadas, com base na vontade de ouvir e de se alimentar uns dos outros. Eram questões latentes “O que o outro me propõe?” e “O que o outro me oferece em termos de possibilidades?”.

As interações com os outros encontravam os seus modos de manifestação em diversos estímulos externos, como, por exemplo, as tarefas propostas pelos coreógrafos, as conversas habitualmente no final de um dia de trabalho, o ato de sair, os filmes vistos e as conversas com visitantes. Foi uma proposta de integração com outras vozes no processo, que foi marcado, em alguns momentos, por essas múltiplas relações interpessoais, envolvendo uma relação com diferentes campos teóricos e, principalmente, com diferentes pontos de vista, como a psicologia, a crítica de dança, a teoria corporal e minhas percepções sobre o processo de criação do grupo.

Na tentativa de esclarecer a natureza dos diálogos, falemos de uma tarefa específica, em duplas, produzindo uma cena que ficou conhecida como “toque”. Nesse caso, uma bailarina, a partir de diversas propostas dos

coreógrafos, desafiou outra para que novas possibilidades fossem criadas no corpo do outro. Todos pareciam aprender os verbos transitivos, como propor “algo ao outro”, sem fórmulas pré-estabelecidas, marcações e evitando movimentos fixos. O contato físico, mas não apenas físico, foi incentivado permanentemente.

Os diálogos, realizados durante o projeto vivenciado por esse grupo, geraram discussões sobre como se daria a montagem dessas tantas vozes. O conceito de hibridismo foi trazido para esse contexto por um dos diretores cênicos, pensando

[...] nas apropriações e acomodações que dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, bem como à ideia cada vez mais popular de tradução cultural, usada para descrever o mecanismo pelo qual os encontros culturais produzem formas novas e híbridas (Burke, 2003, p. 55).

É importante destacar que o tom de todas as discussões não contou com respostas finais, mas, sim, com muitos comentários sobre o enfrentamento das diferentes possibilidades que estavam sendo vivenciadas. Sentiu-se que, nessas ocasiões, ocorreram alguns encontros sensíveis e carregados de energia criativa.

Embora o objetivo não fosse fazer definições claras de acertos e erros, as conversas, muitas vezes, recaíam nessa área. Estavam no ar questionamentos sobre a resistência demonstrada na relação com o corpo e a consequente manutenção em território conhecido; no entanto, essas dificuldades nem sempre foram explícitas. Nessas ocasiões, duas questões pareciam estar em jogo: a falta de vontade de mudar e a dificuldade de refletir sobre o que estavam passando.

Propostas dessa natureza envolvem instigar desafios e problemas a serem enfrentados, como as diferentes reações dos membros do grupo. Como diz Klauss Vianna (2005, p. 34), bailarino e coreógrafo brasileiro: “Sempre achei muito bonito: ninguém é igual a ninguém, não existe receita para fazer arte ou dançar”. É nesse ambiente que compreendemos as diferentes formas de reagir às propostas provenientes de resistências e diferentes vontades.

Todos enfrentaram os seus limites e as suas possibilidades, o que se traduziu em algumas questões, por vezes ameaçadoras: “Como lidar com a rejeição de modelos ou padrões conhecidos e enfrentar a sua ausência, considerando a liberdade para descobertas individuais?” ou “O que esse ensaio que acabou de terminar nos faz pensar?”. Como enfrentar a necessidade de encontrar uma resposta, primeiro no corpo e, depois, no discurso verbal, à pergunta “que dança meu corpo dança agora?” Isso significou buscar um novo corpo que resista, reaja e responda.

Limites ou restrições, intrínsecos às “recompensas materiais”, são enfrentados com dificuldade e transformam-se permanentemente em desafios. Assim, houve momentos em que algo mais significativo foi vivenciado: um caminho de criação com possibilidades internas, a partir de estímulos externos e internos que dialogam com a tradição que os corpos conheciam. Para falar dessas dificuldades, recorro novamente a K. Vianna (2005, p. 52), que falou da importância de “estar aberto a”. No contexto da discussão da criação como rede, poderíamos falar da importância de aguçar a percepção dessa rede.

17

É interessante observar como algumas dessas dificuldades implicaram a revisão de conceitos inquestionáveis na área da dança, como o da repetição. A renovação desse conceito, por sua vez, levou a uma outra visão do ensaio. Os exercícios de repetição deixam de ser um meio para atingir uma perfeição ilusória, ou uma forma de evitar erros futuros e, conseqüentemente, garantir acertos nas performances, mas passam a ser o meio para criar possibilidades. Muitas vezes, a resistência manifestava-se numa negação das transformações que estavam ocorrendo.

Nesse contexto, uma das coreógrafas disse ter adotado a estratégia de dar nomes aos resultados das tarefas solicitadas, como instrumento auxiliar de memória, evitando coreografar esses resultados ou cenas. Ou seja, evitando a repetição de sequências de movimentos, mantendo, assim, viva a variedade de propostas.

Todos exploraram esse espaço de possibilidades que, nesse projeto, significou vivenciar a intensidade da diversidade de opções, sem escolhas. Assim, foram dispensadas opções representadas por movimentos

coreografados, ou seja, a fixação de marcações de alguns desenhos dos movimentos que levariam a ensaios regidos por repetições, a fim de evitar erros na performance, representados por algum movimento de afastamento da coreografia estabelecida. É nesse sentido que a nova experiência aboliu a separação clara entre processo e trabalho, ou entre ensaio e performance.

A novidade era não ter expectativas sobre uma atuação que ocorreria no futuro, mas, sim, passar por um processo de criação com intensidade. O objetivo era o próprio processo. Ensaio e performance mesclados. Muitas conversas refletiram essa discussão sobre o conceito de ensaio que estava em questão. Foi importante compreender que essas reflexões trouxeram novas formas de envolvimento e comprometimento dos corpos dos bailarinos, implícitas em uma concepção diferente daquela vivenciada pela maioria deles.

Mais perto do final do projeto, surgiu, de forma mais drástica, o debate sobre como lidar com outro conceito de ensaio e performance. Daí a tentativa de encontrar novas formas de nomear: houve sugestões de apresentação e demonstração cênica.

18

Alguns efeitos dessa experiência foram explicados por um dos convidados, que comentou sobre seu aprendizado: sempre que entrava em ação ou iniciava alguma exploração de movimentos, não subia ao palco cheio de expectativas e carga emocional para “fazer bem”, e também não se preparava para aquele dia em que subiria ao palco.

As cenas foram surgindo a partir de algumas seleções feitas pelos coreógrafos. Os dançarinos também foram solicitados a listar suas preferências e rejeições. Houve muitas recorrências nessas avaliações, que, naturalmente, foram utilizadas como critérios seletivos, para que suas experimentações seguissem em frente. Os comentários dos coreógrafos sobre essas cenas selecionadas focaram principalmente em não tentar “interpretar” os movimentos, mas explorar novas possibilidades.

Aqui, notamos algumas das resistências mencionadas anteriormente, traduzidas na manutenção de padrões conhecidos. O que parecia se buscar era que algo acontecesse no que diz respeito à natureza do movimento, mas sem a sequência de acontecimentos de uma história. A fixação de formas não foi

incentivada; porém, ao entrar com mais liberdade nesse campo de exploração de possibilidades, foi interessante perceber que algumas repetições de gestos surgiram a partir das tendências nas escolhas de cada bailarino, possivelmente relacionadas às disponibilidades de seus corpos.

A continuidade do processo passou a colocar novos desafios, sobre os quais houve intensos debates. Houve muita discussão sobre como manter esses ensaios/apresentações, ao longo do tempo, ainda no espaço de exploração de possibilidades. O que estava em jogo era a manutenção do frescor dos pequenos encontros. Muito se falou sobre a necessidade de manter um estado de prontidão e atenção para, continuamente, estabelecer relações com os outros, sentir o outro, perceber o que o outro propunha, sugerir novos desafios ao outro.

Nesse sentido, foi interessante observar que houve uma grande alteração no olhar dos bailarinos. No início, eram individuais e abstratos, num horizonte ficcional que parecia não ver nada e, com o passar do tempo, notamos encontros de olhares. Da mesma forma, no início do processo foi criado um *backstage* imaginário, onde os bailarinos que não participavam de uma cena específica, naturalmente não estavam com os corpos preparados, como se não estivessem sendo vistos pelo público. Assim que isso se concretizou, o estado de alerta permanente mudou a concepção de palco, de presença e de atuação.

É interessante observar que, quando chegou o momento de mostrar o projeto a um público mais vasto, mais uma vez, enfrentaram-se novos momentos marcados pela dúvida e pela instabilidade. A relação com esse outro público desencadeou uma série de novas preocupações, como a necessidade ou não de explicação do projeto. Juntamente com essas questões, havia a preocupação com a reação do público a uma performance/ensaio sem as características conhecidas de um espetáculo, como figurinos, luz etc.

O linóleo era a única certeza. Quanto aos figurinos, foram adotadas as roupas de ensaio. É interessante observar que, na maioria dos casos, as mesmas roupas foram mantidas em todas as apresentações, formando uma espécie de "figurinos de ensaio". Em relação à iluminação, decidiu-se manter as luzes da plateia e do palco acesas. Somente na cena final as luzes do palco

foram focadas nela, mantendo as demais apagadas, como em espetáculos convencionais.

Quanto às explicações para o público, após considerarem a possibilidade de uma apresentação em vídeo antes do início de cada espetáculo, na qual essas explicações seriam fornecidas por alguns dos envolvidos no projeto, decidiram que, ao chegarem, os espectadores já encontrariam a cortina aberta e alguns dos bailarinos no palco, dando início às primeiras cenas da apresentação daquele dia. Por fim, optaram por recepcionar o público com uma gravação que explicava o projeto.

Algumas conclusões

Falamos de um projeto fundamentado na tentativa de gerar novas possibilidades, que emergiriam dos diálogos propostos. As questões-chave que o nortearam foram abalar a estabilidade e as certezas, rever conceitos e encontrar um estado de disponibilidade. Contudo, os coreógrafos enfrentaram dificuldades na construção de um projeto comum, uma das especificidades do processo grupal que discutimos anteriormente.

De modo geral, pode-se dizer que, em muitos casos de maior disponibilidade, houve um claro abandono das certezas da rotina de preparação de uma apresentação de dança, que todos os participantes conheciam bem e cujos corpos guardavam na memória. Acredito que os objetivos desse projeto proporcionaram a alguns dos dançarinos uma nova visão do corpo e da dança, um choque para as formas já estabelecidas pela tradição das coreografias fixas. Eles, então, começaram a explorar livremente formas mais fluidas, deixando o conforto do preestabelecido, desprovidos de parâmetros de certo e errado, e abertos ao que o outro podia oferecer.

Por outro lado, foram observadas diferentes formas de resistência. Com o passar do tempo, constatou-se que a resistência e o desejo de manter a estabilidade conhecida se mostraram mais fortes do que as tentativas de experimentar novas possibilidades e “se abrir”; não havia disposição para correr o risco (Viana). Essa resistência não se manifestou apenas em indivíduos, mas

também na instituição. Nesse contexto, não havia espaço para continuidade. A própria Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo foi extinta em 2008. As conclusões dessa experiência apontam para o fato de ter sido um processo coletivo em uma instituição pública, sofrendo pressão política e burocrática, e lidando com uma grande diversidade de projetos pessoais conflitantes.

O projeto inicial chamava-se “Um diálogo possível” e, quando tirei minhas primeiras conclusões, chamei-o de “Alguns diálogos foram possíveis”. Hoje, afirmo que poucos diálogos foram possíveis.

Os questionamentos artísticos que sustentaram essa proposta pareciam dialogar com outras manifestações da arte contemporânea, que tem colocado em debate os limites entre obra e processo, procurando diferentes formas de práticas de partilha, e evidenciado a reflexão permanente sobre o processo de criação. Foi nessa perspectiva que a crítica de processo manteve um diálogo com o grupo, oferecendo uma possível abordagem teórica.

REFERÊNCIAS

BLADES, H.; MEEHAN, E. Introduction. *In*: BLADES, H.; MEEHAN, E. (ed.).

Performing processes: sharing dance and choreographic practices. Bristol; Chicago: Intellect, 2018.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LOUIS, Murray. **Dentro da dança**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias. Habitat, vida, costumes, organização. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Araripe de Sampaio Doria. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MUNDANA COMPANHIA. **Caderno de atuação**: diário da montagem de Pais e Filhos. São Paulo: Mundana Companhia, 2013.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. *In*: PARENTE, A. (ed.). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

PEIRCE, C. S. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. 8 v. USA: Harvard Press, s.d.

SALLES, Cecilia A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.