

REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO EM DANÇA

Valeska Figueiredo

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Dança, criação, organicidade.

A criação em dança é um processo em constante diferenciação, uma sucessão de recriações. Ela se constitui como um ser mutante durante toda a trajetória de uma obra. As mudanças ocorrem tanto na montagem quanto na apresentação¹. Estas últimas não devem ser pensadas como estruturas dissociadas e independentes, tendo em vista que se retroalimentam, sofrem alterações e se confundem. Cada ocorrência de qualquer uma das duas contém inúmeros elementos específicos e distintos, como: a estrutura do ambiente, as condições climáticas, a localidade, os equipamentos disponíveis, a atuação dos artistas e dos demais profissionais, os espectadores, se houverem. Assim como a apresentação, o ensaio é também composto por elementos singulares que ocasionam alterações a serem administradas pelo bailarino. O ensaio não é a busca pela reprodução exata de uma coreografia, mesmo porque isto seria impossível. Ao contrário, as repetições visam expandir as possibilidades de diferenciação. Portanto, é um movimento de recriação. Já a apresentação, ao mesmo tempo em que se baseia nos ensaios, é ela mesma também um ensaio. Isto porque certas mudanças ocorridas durante uma apresentação, decorrentes da relação com os elementos presentes, passam a formar a estrutura da montagem. Destarte, a apresentação é igualmente uma recriação. As modificações podem ocorrer num âmbito facilmente perceptível aos que assistem e aos que dançam, ou mesmo numa esfera aparentemente imperceptível. Independente da natureza da mudança e de sua visibilidade, cabe ao bailarino lidar com suas reverberações e buscar gerar a organicidade, ou seja, uma força de relação entre os elementos existentes simultaneamente num mesmo sistema. Esta força é geradora de “vida” ao trabalho do ator e une orgânico/inorgânico e natural/artificial. Ela garante a aliança entre os vários componentes de um Estado Cênico (FERRACINI, 2006: 69-75). Os elementos existentes concomitantemente tanto nos ensaios quanto nas apresentações são sempre singulares e indeterminados. Mas, o artista pode desenvolver seus próprios meios para percebê-los e para responder cenicamente a fim de gerar ou manter sua união. Não há uma fórmula generalista para isso. Cada artista deve pesquisar suas próprias formas.

Particularmente, acho interessante o artista treinar sua capacidade de gerar organicidade. Alguns bailarinos conseguem fazê-la vazar sem nunca ter se preocupado especialmente com isso. Há uma gama de componentes relacionados que levam um artista a ter facilidade em criá-la. Porém, por ser uma força, acredito que esta possa ser desenvolvida e eternamente aprimorada. Em meu último trabalho de dança em grupo, sem saber que estávamos treinando nossa habilidade de gerar organicidade, brincávamos com os elementos dançando em espaços de diferentes tamanhos e formatos, com chão de madeira ou revestidos por linóleo; buscávamos alterar as direções quando estávamos em espaços já conhecidos; experimentávamos

diferentes velocidades dos movimentos com e sem música; fazíamos apresentações para escolas, capitais, cidades do interior e teatros tradicionais. Este é somente um pequeno exemplo, de fato a exploração das possibilidades para criação de instabilidade é infinita. Creio que se colocar no limite entre o controle e o descontrole, o conforto e o desconforto, seja uma das formas de desenvolver a organicidade. Isto porque promove a recriação e inibe a crença da reprodução exata. O dançarino precisa ser amante da instabilidade, o que viabiliza que a cena seja constantemente questionada pela criação. No entanto, ao mesmo tempo em que a organicidade pode ser criada por colocar o corpo em estado de arte em relação dinâmica com seus elementos constituintes, são estes mesmos componentes em relação que geram a organicidade (FERRACINI, 2006: 71-73). A organicidade pode ser criada, mas não depende apenas do artista, e sim da geração de força produzida pela relação entre os elementos da dança. Mesmo com todo esforço e apesar de ser um componente importante, o artista não é o único. Para o treinamento do bailarino, de modo geral, as experimentações serão válidas inclusive quando não gerarem organicidade, posto que o erro embasa o acerto. Entretanto, para que a dança se constitua como ser de sensação, é necessário que haja uma força de relação entre seus componentes. O artista não poderá ter controle sobre todos os elementos, já que são múltiplos. Não fará mudar as condições climáticas ou o estado de alguém frente a seus problemas. Mas, poderá trabalhar sobre alguns componentes complexos que podem fazer vazar a organicidade na dança. Dentre eles estão: “[...] a manipulação de sua energia e da “presença” atoral no tempo e no espaço; a *tékhne* e seus princípios pré-expressivos; a possibilidade concreta de recriação de suas ações a cada apresentação; elementos que operacionalizam a criação de uma zona de inclusão, vizinhança e “troca” com o público” (FERRACINI, 2006: 127).

Destaco a questão do espectador por considerá-lo, juntamente com o artista, um componente de extraordinária importância numa apresentação de dança. Acredito que a criação artística deva buscar produzir o desejo positivo no outro. O desejo positivo é aquele que produz mais desejo e potência, expande a zona de possibilidades. É diferente do desejo negativo caracterizado pela falta, pelo prazer como alívio e pela contínua insatisfação que inscreve o desejo na impossibilidade de ser (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 9-29). Para que a dança gere potência no outro é preciso que lhe afete. A arte cênica deve provocar no espectador uma desorganização – ressignificação – reorganização (FERRACINI, 2006: 19). A criação em dança pode até partir de aspectos particulares, mas precisa atingir proporções coletivas. Quando digo coletivas, não me refiro a universais. Reporto-me àquelas que tocam outras pessoas além do próprio artista. Refletir sobre as opções que são feitas pode auxiliar neste processo. Ao escolher a cidade, o local, o valor dos ingressos, o horário e os meios de divulgação de um espetáculo, o artista faz, de certa forma, um recorte do público que pretende atingir. Se a criação coreográfica é concebida como algo dinâmico, esta precisa se preparar e se moldar aos espectadores, assim

como faz com o tamanho do espaço disponível para a apresentação. Não significa limitar a obra ao público, ao contrário, é multiplicá-la através deste e romper possíveis amarras. Porém, ao pensar deste modo, torna-se imprescindível que o processo de criação em dança esteja atento também ao outro como integrante de uma coletividade. Em tempos de supremacia da esfera privada sobre a pública e de hegemonia da individualidade não é coincidência que haja alguns artistas queixando-se da inexistência de público em seus espetáculos ou afirmando que os poucos que vão geralmente não se esforçam para entender sua linguagem; bem como, espectadores reclamando dos trabalhos incompressíveis dos artistas feitos exclusivamente para si próprios, lhes ignorando. Buscar na dança algo que complete ou confirme suas concepções de si mesmos pode ser uma cilada tanto para os artistas quanto aos espectadores. A dança como ferramenta para auto-descoberta gera o desejo negativo, pois se caracteriza como arte criada para suprir as necessidades, sendo o prazer, proveniente da mesma, sentido como um alívio. Se a arte só acontece através de uma força criada no espaço “entre” seus componentes, esta deve ser promovida. A dança não precisa agradar, embora também possa ser agradável, sua função primordial é afetar, é tornar perceptível o imperceptível, exprimindo o inexprimível.

Bibliografia

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol 3. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

_____. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. 1. ed. São Paulo: HUCITEC, co-edição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006.

_____. **LUME: 20 Anos em Busca da Organicidade**. Sala Preta (USP), São Paulo, v. 5, p. 117-128, 2006.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Nota

Escolhi chamar de apresentação o que Ferracini, 2006: 304 denomina de Estado Cênico, ou seja, “o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõe a cena”. Fiz esta opção por ser uma expressão mais usual entre os dançarinos e por acreditar que o estado cênico ocorre tanto nos ensaios quanto nas situações em que a dança ocorre com o público e com os demais elementos constituintes da cena naquela circunstância. Assim, o termo Estado Cênico poderia ser confundido com estado cênico.